

1868 ROS

00794

Comune di Pesaro
Provincia di Pesaro e Urbino

AUDITORIUM PEDROTTI

Mercoledì 8 agosto 1990 - ore 21.00
con il patrocinio d'onore dell'Associazione Europea dei Festival di Musica

G. Rossini
LA MORTE DI DIDONE
PATRICIA SCHUMAN, *soprano*

G. Rossini
LE CANTATE PER I BORBONI
LE NOZZE DI TETI E DI PELEO

Interpreti
MARIELLA DEVIA, *soprano*
PATRICIA SCHUMAN, *soprano*
KATHLEEN KUHLMANN, *contralto*
LUCA CANONICI, *tenore*
ROBERT GAMBILL, *tenore*

Direttore
ALBERTO ZEDDA

**ORCHESTRA DEL TEATRO COMUNALE
DI BOLOGNA**
CORO FILARMONICO DI PRAGA
Maestro del coro Antonín Šídlo

*Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica*



A pagina 4: ritratto di Gioachino Rossini
- incisione di A. Conte (Collezione Giorgio
Cavallari).

A pagina 8: Ester Mombelli, prima inter-
prete de *La morte di Didone* - incisione del
Sasso risalente al 1821 (Opera Rara Col-
lection).

Ufficio Stampa
Simona Barabesi Dino Trappetti

I programmi del Rossini Opera Festival
a cura della Fondazione Rossini

Redazione
Mauro Bucarelli
Viviana Zampa

Grafica
Fuorischema - A.D. Massimo Dolcini

Fotocomposizione
Puntoacapo

Stampa
Tipolito SAT
Luglio 1990

LA MORTE DI DIDONE

Scena lirica con cori

Musica di
Gioachino Rossini

Interlocutori

Didone

Coro

Prima esecuzione

Venezia, Teatro San Benedetto
2 maggio 1818



Susso inc.

MARIA ESTER MOMBELLI

Soavissimi modi di canto, grazia, espressione, sono questi gl'incanti con cui questa rinomata virtuosa ottenne costanti applausi, ed eccitò l'entusiasmo negli amatori dell'arte musicale.

Una cantata scenica: «La morte di Didone»

Se ammetter si voglia, che dalla natura contraggono i figli delle doti paterne, noi dovremo convenire, che questa esimia Cantante Soprano era nata pei musicali esercizi, quando si sappia essere dessa la prima figlia di Domenico Mombelli, Tenore non solo fra noi, ma oltre monte ed oltre i mari ben chiaro [...] al teatro fu destinata dal padre, il quale a niun maestro volle affidarla, ma avvisò d'istruirla sotto i suoi insegnamenti, e colle ispirazioni del proprio esempio. [...] Di quali delizie questa celebratissima Artista sia produttrice colla dolcezza della sua voce, col suo bel metodo di canto e coi suoi soavi modi, Venezia era conscia fino dal Carnovale 1818 [...].”

Con queste parole l'*Almanacco Galante Dedicato alle Dame*, pubblicazione del Teatro La Fenice di Venezia, salutava nel 1827 la partecipazione di Ester Mombelli ad una delle stagioni d'opera del più importante teatro veneziano, pochi mesi prima che la celebre cantante abbandonasse le scene dopo il matrimonio con il Conte Gritti, notissimo impresario. Il 2 maggio di quello stesso 1818 che, come testimonia la precedente citazione, vide il suo debutto sulle scene veneziane, la Mombelli presentò al pubblico, durante una serata in suo onore al Teatro S. Benedetto, una composizione che Gioachino Rossini aveva scritto espressamente per lei parecchi anni prima; questa composizione, definita in alcune fonti «Cantata», in altre, più significativamente, «Scena lirica con cori», è *La morte di Didone*. La stesura del brano risale probabilmente al 1811 ed è diretta conseguenza del rapporto di amicizia che legò il compositore alla famiglia Mombelli negli anni a cavallo tra il primo ed il secondo decennio del secolo; furono infatti i Mombelli (Ester, il padre Domenico e la sorella Marianna, eccellente contralto) a 'commissionare', per così dire, a Rossini la sua prima opera, *Demetrio e Polibio*, composta nel 1806 ma andata in scena, com'è noto, soltanto sei anni più tardi al Teatro Valle di Roma. Ester, poi, fu durante tutto l'arco della sua fortunata carriera un'interprete rossiniana di grande rinomanza: fece parte, fra l'altro, del favoloso cast di star (per ricordarne soltanto alcune, Giuditta Pasta, Laura Cinti-Damoreau e Domenico Donzelli) reclutato per la prima esecuzione del *Viaggio a Reims*, nel ruolo di Madama Cortese. L'esito de *La morte di Didone* nella serata veneziana non dovette essere particolarmente felice, almeno a giudicare da ciò che ne scrisse la *Gazzetta Privilegiata di Venezia*:

Non hanno invece relazione con la *Didone* metastasiana i testi delle due arie, «Se dal ciel pietà non trovo» e «Per tutto l'orrore». Nel caso di questa seconda aria, però, esiste comunque un riferimento diretto ai drammi del Poeta Cesareo: il testo della prima quartina è infatti ricalcato su quello dell'aria «Per tutto il timore», che si trova nella decima scena del terzo atto dell'*Ezio*.

Valerio

Per tutto il timore
Perigli m'addita.
Si perda la vita,
Finisca il martire;
È meglio morire
Che viver così.

(*Ezio*, III, 10)

Didone

Per tutto l'orrore
Perigli m'addita.
Detesto la vita
Vivendo così.

(*La morte di Didone*)

La scelta di un testo metastasiano è di particolare significato. Nel panorama operistico internazionale a cavallo tra Sette e Ottocento l'opera tragica di stampo classicista conserva, nonostante il grande successo del nuovo genere semiserio, una posizione di assoluto privilegio. Un ruolo decisivo in questo senso svolgono le concezioni estetiche del Neoclassicismo, le quali favoriscono, come scrive Paolo Isotta, «la persistenza della dottrina degli affetti, che è loro tipicamente consentanea, fra l'altro poiché implica il rispetto dei 'generi', di contro ad una psicologia dinamicamente intesa, quale sarà perseguita dal melodramma romantico». Da questo punto di vista si può facilmente comprendere la sopravvivenza del culto di Metastasio, che viene ancora visto come un modello insuperato; tale culto è testimoniato dalla presenza di moltissimi soggetti di stampo metastasiano, nonché di testi metastasiani veri e propri, sia pure adattati alle nuove esigenze strutturali ed espressive dei compositori d'opera di inizio Ottocento.

Fra gli autori che mettono in musica Metastasio ci sono Johann Simon Mayr (*Adriano in Siria*, Venezia 1798, e *Demetrio*, Torino 1824, l'ultima sua opera teatrale) e addirittura Giacomo Meyerbeer (*Semiramide riconosciuta*, adattata da G. Rossi, Torino 1819).

Con *La morte di Didone* Rossini compone una vera e propria scena d'opera - ecco perché la definizione «scena lirica con cori» mi sembra più adatta di «cantata», anche per la presenza nelle fonti di vere e proprie didascalie sceniche - che presenta tutte le caratteristiche di accuratissima organizzazione formale che fanno della «scena» l'elemento chiave del melodramma tra Sette e Ottocento. Queste caratteristiche possono essere così riassunte:

- varietà dei momenti solistici, nel quadro di una complessiva unità tonale;
- presenza di ampi brani strumentali, con importanti squarci solistici per uno o più strumenti a fiato;
- utilizzo non marginale del coro, che assume le funzioni

che nel dramma metastasiano erano svolte dai cosiddetti 'confidenti'.

L'organizzazione tonale complessiva della *Didone* rossiniana è chiarissima. Eccone un succinto schema:

Introduzione e Coro	do min.
Aria «Se dal ciel»	mi b magg. (relativo di do min.)
Coro «Fuggi, Regina»	do magg.
Aria «Per tutto l'orrore»	la min. (relativo di do magg.)
Finale	do magg.

L'introduzione strumentale è quasi una vera e propria sinfonia, con tanto di introduzione lenta, e presenta due elementi tematici fortemente differenziati: il primo, energicamente drammatico, è affidato a tutta l'orchestra, il secondo, sobriamente lirico, all'alternarsi solistico dei legni. L'episodio corale successivo, preparato dal progressivo spegnersi dell'orchestra e annunciato da un rullo del timpano (a questo punto si trova l'indicazione «s'alza il sipario»), è basato sul medesimo materiale musicale in orchestra, cui si sovrappongono gli interventi omoritmici del coro. Nel recitativo accompagnato di *Didone*, ampio e drammaticamente sbalzato, ritorna ancora la prima cellula tematica dell'introduzione, che costituisce così un potente elemento di unificazione dell'intera scena. La sezione lenta dell'aria «Se dal ciel pietà non trovo», preceduta da uno splendido 'solo' del corno inglese, è *durchkomponiert*; interessante osservare che Rossini, dopo aver preparato il ritorno alla tonica con una fermata sulla dominante, elude le aspettative di ripresa dell'aria e attacca direttamente la sezione veloce, che è una vera e propria cabaletta di grande spicco virtuosistico, con regolare ripetizione, punteggiata dagli interventi del coro. L'ingresso di un «altro coro» - questa l'indicazione delle fonti - prepara il secondo brano solistico di *Didone*, ancora preceduto da un recitativo accompagnato di forte intensità espressiva. La forma stavolta è meno complessa - è una specie di forma-Lied modificata - e sfocia senza soluzione di continuità nella scena conclusiva; rispettando alla lettera il testo metastasiano, la conclusione è affidata ad un recitativo di grande impeto drammatico: nella coda strumentale ritornano ancora una volta elementi dell'introduzione.

Se l'ardua scrittura vocale di questa «scena lirica», di grande estensione (fino al do⁵) e ricca di elementi virtuosistici, ci dice delle notevoli qualità vocali di Ester Mombelli, la scrittura strumentale e la padronanza della forma del diciannovenne Rossini appaiono già magistrali. La conoscenza dei classici viennesi - proprio pochi mesi prima di comporre *La morte di Didone* Rossini aveva concertato e diretto la *Creazione* - è evidente, ma altrettanto evidenti sono gli influssi del compositore che in quegli anni dominava le scene operistiche italiane, Johann Simon Mayr. Tali influssi si manifestano sia nell'organizzazione della scena - quel tipo di ampia scena

la cui introduzione strumentale serve da tessuto connettivo degli episodi successivi: una tecnica che, iniziando dagli *Orazi* cimarosiani e passando per alcune opere di Mayr, sarà utilizzata da Rossini già nell'*Aureliano* (II, 5) e arriverà fino al *Mosè in Egitto* (II, 3) - sia in alcuni particolari di scrittura strumentale: l'episodio solistico del corno inglese ha antecedenti diretti in diverse opere mayriane, come ad esempio nella grande aria di Antinoo nel primo atto de *I misteri eleusini*, opera tra le più note di Mayr, andata in scena alla Scala nel 1802 e passata negli anni successivi su tutte le principali scene italiane.

Paolo Rossini

Ester e Marianna Mombelli, soprano e contralto figlie del celebre tenore Domenico Mombelli - incisione risalente al 1815 (Collezione Sergio Ragni).



*Giuron tu sembri al quairo — Tu sei l'Idalia Dea:
Ecco vi vedo il dardo (Amor così dicea.)*

(Mus. degli Ammiratori del Merito D. D. D.)

Sorelle Mombelli

Schema musicale

Introduzione e coro «Misera, sventurata!»
(Coro)

Recitativo «Tutto è orror, tutto è morte» e **Aria** «Se dal ciel pietà non trovo»
(Didone, Coro)

Coro «Fuggi, Regina, fuggi!», **Recitativo** «Ingiustissimi dèi», **Aria** «Per tutto l'orrore» e **Finale** «Più scampo non ci resta»
(Didone, Coro)

Libretto

a cura di Paolo Rossini

Coro

Misera, sventurata!
Didone, abbandonata!
L'amante tuo spietato
Alfin se ne partì.

(Sorte Didone pensierosa, e fissando gli occhi ai diversi oggetti che la circondano.)

Didone

Tutto è orror, tutto è morte;
Partì l'ingrato:
Ebbe cor di lasciarmi in questo stato!
Un esule infelice,
Un mendico stranier tu eri, Enea,
Prima e crudel cagion de' mali miei.
Infido, sconoscente!
Ah! faccia il vento almeno,
Faccian gli dèi le mie vendette;
E folgori e saette,
E turbini e tempeste
Rendano l'aure e l'onde a lui funeste.
Vada ramingo e solo; e la sua sorte
Così barbara sia,
Che si riduca ad invidiar la mia.
Se da ciel pietà non trovo
Più non ho conforto al core.
Si spietato è il mio dolore
Che mi struggo a lacrimar.

Coro

Tergi quel pianto,
Scorda un ingrato:
L'avverso fato
Si cangerà.

Didone

Come poterlo, oh Dio,
Se ancor l'indegno adoro,
Se mille volte io moro
Senza poter morir?

Ah! quanto pena un'anima
Tradita dall'amor!

Coro

Ti calma in tal momento,
Non divorarti il cor.

Didone

Confusa l'alma sento.
Che smania, che tormento!
Non ha più furie Averno
Per lacerarmi il cor.
Ah! quanto pena un'anima
Tradita dall'amor!

Coro

Ti calma in tal momento,
Non divorarti il cor.

Altro coro

Fuggi, Regina, fuggi!
Non resta più difesa;
Son vinti i tuoi custodi,
Già la tua reggia è accesa,
Salvati, per pietà!

Didone

Ingiustissimi dèi!
Mi voleste infelice? Eccomi sola,
Tradita, abbandonata,
Senza Enea, senza amici e senza regno.
Oh Dio, cresce il terror
E lo spavento in faccia:
Trema la reggia e di cader minaccia.

Per tutto l'orrore
Perigli m'addita.
Detesto la vita
Vivendo così.
La smania, il furore
M'opprime, m'uccide.
Il cor si divide,
Resister non so;
Mi sento languire,
Resister non so.

Coro

Più scampo non ci resta:
Cedi, Didone, a Iarba.
Da te cerchiam aita:
La tua, la nostra vita
Così potrai salvar.

Didone

Ch'io ceda ad un tiranno?
Invan voi lo sperate,
Da me tutti imparate
Come si fa a morir.

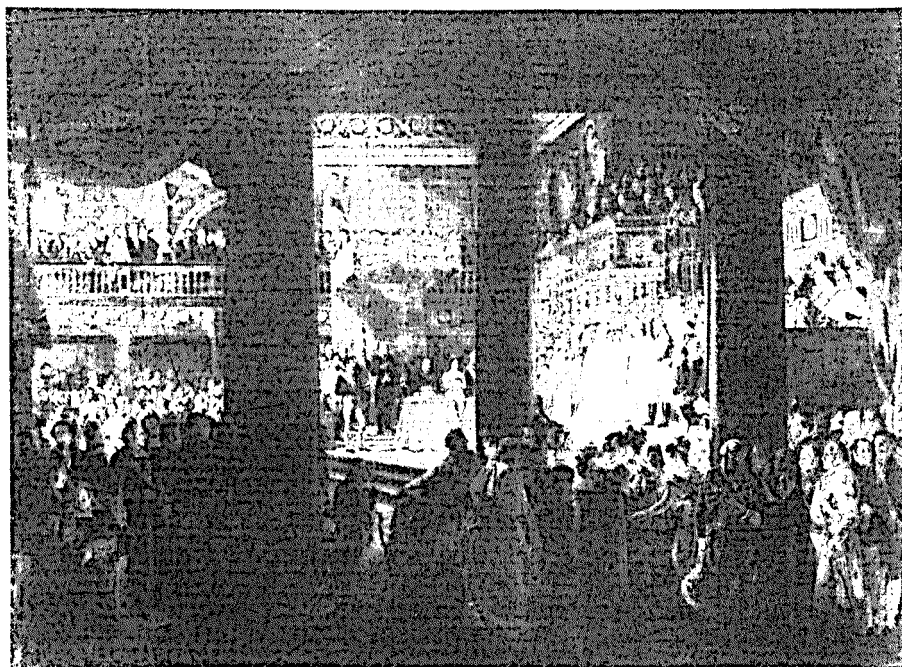
Coro

Di te, di noi pietade
O che dovrem perir.

Didone

Enea, l'ingrato, abbia nel mio destino
Un augurio funesto al suo cammino.
Precipiti Cartago,
Arda la reggia, e sia
Il cenere di lei la tomba mia.

Fine



L. Lemesle, Matrimonio di Carolina di Borbone con il Duca di Berry (Napoli, Museo di Capodimonte).

LE NOZZE DI TETI E DI PELEO

Azione Coro - Drammatica di
Angelo Maria Ricci

Musica di
Gioachino Rossini

Interlocutori

Giove

Cerere

Teti

Peleo

Giunone

Cori

Personaggi del ballo

Divinità mitologiche, Muse, Baccanti, Fauni, Tessali,
Tritoni, Najadi.

Prima esecuzione
in occasione dei festeggiamenti per
le Reali Nozze di S.A.R. la Principessa delle Sicilie
D. Maria Carolina
con S.A.R.
il Duca di Berry

Napoli, Teatro del Fondo,
24 aprile 1816

Nozze reali al Teatro del Fondo

Col suo arrivo a Napoli, nel 1815, Rossini venne a trovarsi, appena ventitreenne, al centro di un complesso mondo musicale del quale il San Carlo non era che il referente maggiore. Ad esso si affiancavano infatti altre due istituzioni legate alla musica che potevano fregiarsi dell'appellativo di «reali»: il Real Teatro del Fondo e la Real Camera e Cappella. Tra questi tre organismi esistevano rapporti stretti e continui interscambi. Inoltre i due teatri erano legati al medesimo contratto di appalto. Il primo tra quelli stipulati da Domenico Barbaja, nel 1809, poi rinnovato nel 1812 e nella primavera del 1815, fissava minuziosamente i ruoli e i periodi di attività delle due sale.¹ Destinato alla musica, il San Carlo aveva una stagione che doveva iniziare «nel mese di Agosto, e finire a tutto Carnevale in ogni anno»², con l'obbligo di non meno di 110 rappresentazioni per anno. Durante questo periodo il Fondo era adibito a spettacoli di prosa. La musica vi entrava nel periodo in cui il San Carlo rimaneva chiuso, come chiaramente indicato nell'articolo VI del contratto di appalto del 1815:

Articolo Sesto VI. Si è convenuto, che in ogn'anno sia tenuto, ed obbligato il detto Signor Barbaja Impressario, siccome il medesimo ha promesso, e si è obbligato di far eseguire nel Real Teatro del Fondo de' nuovi Spettacoli Semiserij, ò Buffi con balletti Comici, e questo nel Mese di Aprile, sino al Mese di Agosto; Ben'inteso, che il numero di questi Spettacoli, è fissato à quattro, cioè due Opere, e due balli.

Compito del Fondo e della sua stagione d'opera era dunque quello di coprire la parte del repertorio non ammessa nel tempio maggiore della musica. A differenza della Scala di Milano, infatti, il San Carlo ospitava soltanto opere serie e cantate di circostanza, con l'assoluto divieto, non solo di eseguire opere buffe, ma anche quelle di genere semiserio. Questa regola fu in qualche caso aggirata, anche a favore dello stesso Rossini, ma in generale si faceva molta attenzione da parte della Soprintendenza e della Censura al contenuto dei libretti.³ Può sorprendere tanto rigore in una città che poteva considerarsi la patria dell'opera buffa e che pullulava di sale in cui si davano spettacoli comici con musica di ogni tipo. Ma probabilmente proprio l'abbondanza di cui si godeva altrove fece sì che si circondasse il San Carlo

di un'aura sacrale che era poi legata a quella della stessa regalità. La distinzione dei generi e la loro assegnazione a due sale diverse fu molto importante per l'evoluzione musicale di quegli anni.

Pur con questa destinazione 'minore', e in qualche caso proprio per essa, nel periodo immediatamente precedente l'arrivo di Rossini il Fondo non mancò di contribuire, al pari del San Carlo, a quel rinnovamento del repertorio che fece di Napoli la vera capitale della musica italiana.

Nel 1816, tuttavia, al seguito del grave incendio divampato al S. Carlo, l'Impresa dei Reali Teatri fu costretta a ripiegare sul Fondo anche per le produzioni di maggiore impegno. Mentre si avviano i lavori per ricostruire entro un anno la sala bruciata, toccò infatti al secondo teatro reale supplire per la stagione delle opere serie e per tutte quelle manifestazioni di circostanza che erano di solito ospitate nel massimo teatro. L'incendio era avvenuto il 13 febbraio mentre Rossini era a Roma, alle prese con la composizione e il travagliato allestimento del *Barbiere di Siviglia*. Doveva poi rientrare a Napoli per onorare il contratto con Barbaja che, dopo il successo dell'*Elisabetta*, aveva subito richiesto l'autorizzazione per affidargli un'opera seria per il San Carlo, oltre all'allestimento dell'*Italiana in Algeri* per i Fiorentini. Ma il cambiamento della sede non fu l'unico imprevisto. Un altro gli venne dall'incombenza di celebrare, con la composizione della cantata *Le nozze di Teti e di Peleo*, uno di quei matrimoni dinastici che dopo il Congresso di Vienna e la Restaurazione dovevano servire a consolidare l'assetto dell'Europa. Ripreso il trono, Ferdinando aveva subito avviato contatti per rin vigorire i vecchi e tradizionali legami familiari con i Borboni di Francia e con la casa d'Austria. Le due trattative giunsero in porto quasi contemporaneamente nei primi mesi del 1816. Da un lato suo figlio Leopoldo avrebbe sposato una figlia di Francesco I Imperatore d'Austria,⁴ dall'altro sua nipote Maria Carolina il Duca di Berry. Il 12 febbraio 1816, alla vigilia dell'incendio, lo stesso Leopoldo scriveva in merito a suo fratello, il principe ereditario Francesco:

... si sta trattando il mio matrimonio con l'Arciduchessa Maria Clementina terza figlia dell'Imperatore d'Austria e che tutto mi dà da sperare che esso si effettuerà... Sul proposito di matrimonio tra Carolina e il Duca di Berry vi prego di accettare le mie sincere congratulazioni...»⁵

I due matrimoni aprivano brillanti prospettive per i Borboni di Napoli. Col secondo Ferdinando si imparentava strettamente con il futuro re di Francia, Carlo X, del quale il Duca di Berry era figlio. Il contratto di nozze fu firmato il 21 aprile e nello stesso giorno il Fondo si aprì per una solenne cantata di circostanza. Il soggetto allegorico attingeva alla mitologia greca e non era una novità per le scene napoletane. Nel 1739 una festa teatrale

dello stesso titolo su testo di N. Giovo e con musica di Domenico Sarro, era stata allestita nel Teatrino di Corte del Palazzo Reale per celebrare già allora un'unione tra le case di Napoli e di Francia, il matrimonio tra Filippo di Borbone e Maria Elisabeth. La festa, per ordine del Re, era stata ripresa per tre volte al San Carlo con accesso gratuito per il pubblico.⁶

Nel 1816 a stendere il libretto della nuova cantata fu chiamato uno dei revisori teatrali, il poeta Angelo Maria Ricci. Penna illustre all'epoca, il Ricci era stato alla corte di Murat come istitutore dei principini, bibliotecario e lettore privato della Regina, occupando anche la cattedra di eloquenza all'Università. Era passato poi, senza danno e con altrettanti riconoscimenti, al servizio dei Borboni come conseguenza di quella politica lungimirante che aveva indotto Ferdinando a perdonare quanti avevano servito, almeno sul piano dell'arte, il trascorso regime. Ricci non fu però soltanto un poeta cortigiano. Alternò infatti la celebrazione di «nascite, nozze e santi»⁷ delle varie case reali, all'elaborazione di testi più ambiziosi, tra cui un'*Italiade*, poema in ottave sul medesimo soggetto trattato in seguito dal Manzoni nell'*Adelchi*. Ricci tentò di mediare il classicismo col nuovo gusto pre-romantico ossianico. Ma della sua abbondantissima produzione nulla resta e il testo della cantata rossiniana, cui solo oggi può essere affidato il suo nome, non va al di sopra della mediocrità nemmeno nella versificazione.⁸

Nel libretto originale *Le nozze di Teti e Peleo* sono definite «Azione Coro-Drammatica» e infatti tra gli interpreti vi sono elencati, oltre ai cantanti, un buon numero di danzatori. Nella prima scena, tutta coreografica, si assiste all'incontro tra Amore e Imeneo, che preparano le nozze di Teti e Peleo ed uniscono i loro altari. Nella seconda entrano le altre divinità, tra cui Flora e Bacco. Baccanti, Silvani, Satiri e Fauni intonano il coro iniziale. Segue l'ingresso di Peleo che, triste per la lontananza di Teti, invoca l'aiuto dei Numi. È subito esaudito dall'arrivo dell'amata, accompagnata dal corteggio delle «Divinità delle onde». Nel successivo duetto Teti annuncia:

«Costante al tuo fianco
Per queste pendici
I gigli felici
Rinascere vedrò».

Il riferimento allegorico ai 'gigli' dello stemma borbonico è evidente. La scena quinta ci fa assistere all'apparizione di Giove dal cielo, di Nettuno con i Tritoni e le Nereidi dal mare e di Plutone e Proserpina dagli inferi. Giove annuncia gli sponsali:

«Di Teti, e di Peleo, che fida immagine
Sarà d'altro Imeneo, quando la Pace
Il tremendo mio telo
Già spento al fin mi riconduca in cielo...»

Seguono il «gran ballo» e lo spozalizio che si svolge «tra le danze, ed i Cori». Nel corso della cerimonia si affaccia la «larva orribile» della Discordia, subito scacciata da Giove. L'ultima scena introduce Cerere, «Dea tutelare de' Regni delle due Sicilie» che, insieme con Giunone e Giove, preannuncia i destini della stirpe borbonica e il ritorno felice di Ferdinando dalla Sicilia. Chiudendo la serie delle profezie augurali Giove preconizza la riunione dei gigli di Francia e degli gigli di Napoli. Nel coro finale appare il «quadro magico ove si veggono i Reali Sposi paternamente accolti dal Cristianissimo Re Luigi XVIII, in trono».

Finale tipico questo, non molto dissimile da quello che, alcuni anni dopo, Rossini musicerà nell'ultima delle sue cantate, quel *Viaggio a Reims* dedicato a celebrare i destini, ormai declinanti, dei Borboni di Francia.⁹ Nelle *Nozze di Teti e Peleo* è evidente l'intenzione, certamente ispirata, di celebrare la famiglia regnante di Napoli come elemento di equilibrio e come restauratrice della pace nell'intera Europa, in piena fratellanza con le altre stirpi regali. Sono i principi della Santa Alleanza, molto congeniali a Rossini e certamente ben accolti dai più in quell'anno ancora molto vicino agli sconvolgimenti napoleonici. Ben altra sarà la scaltrezza con cui, a pochi anni dalla fine della tregua politica segnata dalla Restaurazione, Rossini musicerà il *Viaggio*.

Con *Le nozze di Teti e Peleo* egli si cimentava per la prima volta con un genere, quello appunto della cantata scenica, che per i contenuti poetici e le dimensioni stesse (pressapoco quelle di un atto d'opera), non poteva non essere condizionante. Vi era poi qui il fatto che la musica di Rossini era inframmezzata di danze che, come recita lo stesso libretto, erano state musicate dal Conte di Gallemborg.¹⁰

È evidente che il soggetto mitologico e l'intento celebrativo imposero in certo senso un ritorno del compositore a quel clima neoclassico che aveva in parte abbandonato proprio al suo arrivo a Napoli. Un ritorno che in sede musicale si realizza *tout court* con la rielaborazione o la semplice ripresentazione di materiale di riporto. Rossini attinge sia ai recentissimi *Barbiere* e *Torvaldo*, sia all'*Aureliano* e al *Ciro*, certo più pertinenti quanto a *climax*, e persino all'antica arietta «Dolci aurette che spirate». Il risultato, col concorso dei pochi pezzi nuovi, come la breve sinfonia di apertura, è tutt'altro che disprezzabile. Ma l'auretta che spira nelle *Nozze di Teti e Peleo* è quella di un arcadia appena un po' aggiornata e se Stendhal avesse avuto occasione di ascoltare l'unica esecuzione che se ne dette vi avrebbe certo trovato, con tutto il suo fascino naïve, l'amato Rossini pre-1815. E giova al lavoro, come già notato da Gossett,¹¹ la brevità dei pezzi, tutti circoscritti in dimensioni pre-napoletane, ed anche qui il confronto con la maggior sorella, il *Viaggio a Reims*, è oltre modo istruttivo: celebrando nel 1825 l'attardata regalità di Carlo X, il Rossini francese tornerà

si al numero chiuso, ma dilatandolo al di là quasi del tollerabile.

L'esecuzione della cantata, la sera del 24 aprile, fu affidata alla Colbran (Cerere), a Nozzari (Giove) e a David (Peleo), tutti facenti parte della compagnia scritturata per le opere da dare al San Carlo. In quell'occasione la diva spagnola dovette tollerare al suo fianco, nel ruolo di Teti, un'altra prima donna di quasi pari dignità, Margherita Chabrand. A questi interpreti si aggiunse Girolama Dardanelli. Il 19 luglio successivo il Ministero dell'Interno emise i relativi mandati di pagamento.¹² Nella lista non figurano i cantanti «di cartello», la cui prestazione era stata evidentemente computata nell'ambito di quelle del contratto stagionale, ma la sola Dardanelli, cui toccarono 250 ducati, mentre a Ricci e Rossini ne toccarono 150 ciascuno. Piccolo dettaglio di computisteria artistica! La cantata comunque non dovette comportare gran fatica per Rossini e, quanto alla musica, questa passò completamente sotto silenzio nella menzione che dell'avvenimento fece il 25 aprile il «Giornale delle due Sicilie»:

Nella rappresentazione eseguita su quelle scene per sì fausta circostanza, il pubblico colse tutte le felici allusioni che il chiarissimo Signor cavalier Ricci, autore del dramma, avea saputo trarre dalle nozze di Teti e Peleo per celebrare quelle di una nostra Principessa con un Principe di Francia.

Evidentemente il successo dell'*Elisabetta* non aveva ancora smussato le ostilità preconcelte dell'anonimo recensore. Nessun'altra esecuzione seguì a quella del 24 aprile, e Rossini dovette apprendere, se mai ne avesse avuto bisogno, quanto poco produttiva era la musica scritta per circostanze del genere. Di lì a qualche anno un altro insegnamento, ancora più amaro, gli sarebbe venuto dal vanificarsi di tutte le augurali profezie contenute nel testo. Nel febbraio del 1820 la povera Carolina avrebbe infatti assistito all'assassino del marito e ne avrebbe raccolto l'ultimo respiro, come commentò lo stesso Ferdinando:

La notizia... ha riempito tutti di orrore ed afflizione, e particolarmente a me... pensando allo stato della povera Carolina, presente al fatto e che si ha veduto spirare fralle braccia il marito.¹³

L'evento può aver contribuito ad accrescere lo scetticismo di fondo di Rossini. Uno scetticismo che traspare fin troppo evidente dalla musica dell'ultima cantata. E chissà che non abbia contribuito, alla lontana, anche alla decisione di ritirare la partitura del *Viaggio a Reims* i cui auspici dovevano dimostrarsi altrettanto labili.

Bruno Cagli

- 1 Su questi problemi, come pure sui complessi rapporti tra Barbaja e Rossini e in generale su tutta l'attività di Rossini a Napoli si veda il mio saggio *Al gran sole di Rossini in Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, Napoli, Electa Napoli, 1987, vol. II *L'opera, il ballo* a cura di B. Cagli e A. Ziino, pp. 133-168.
- 2 Si cita della stesura del contratto di appalto del 1815 conservata nell'Archivio di Stato di Napoli (ASN), Teatri, f. 133.
- 3 Il divieto fu inasprito in seguito. Si veda in merito quanto scrive Jeremy Commons per l'epoca di Donizetti, quando perfino un'opera di grande successo, come *La prigioniera di Edimburgo* di Luigi Ricci fu vietata essendo di «soggetto semiserio» (Jeremy Commons, *L'età di Donizetti in Il Teatro di San Carlo, op. cit.*, vol. II, pp. 187-188).
- 4 Leopoldo era zio della sua futura moglie, essendo questa figlia di Francesco I e di sua sorella Maria Teresa di Borbone.
- 5 In G. Bovi, *Leopoldo di Borbone principe di Salerno*, Napoli, Arti Grafiche Augusto Velardi, 1981, p. 120.
- 6 M. Moli Frigola, *Festeggiamenti reali al San Carlo (1737-1800) in Il Teatro del Re-II San Carlo da Napoli all'Europa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987, p. 241.
- 7 G. Mazzoni, *L'Ottocento*, Milano, Vallardi, Milano 1960, p. 430.
- 8 Dalla carica di revisore teatrale il Ricci, che era nato a Mopolino in Abruzzo nel 1776 e prima di trasferirsi a Napoli aveva studiato a Roma, si dimise nel 1818. La sua domanda di dimissioni fu infatti accolta il 20 gennaio di quell'anno, come si evince da una comunicazione del Ministero dell'Interno al Duca di Noja (ASN, Teatri, f. 36) nella quale si precisa che comunque egli sarebbe rimasto in carica fino alla nomina di un nuovo revisore. Lasciata Napoli, Ricci si ritirò prima a Mopolino e poi Rieti, dove visse il resto della vita dedicandosi agli studi. Morì nel 1850. Notizie sulla sua vita e sulle sue opere in *Poesie scelte di Angelo Maria Ricci*, Città di Castello, Lapi, 1909.
- 9 Il *Viaggio a Reims* ci offre il seguente *tableau* conclusivo: «Appena finito l'improvviso, rischiarati ad improvvisa luce, appaiono i ritratti dell'Augusta famiglia Reale e dè più celebri re di Francia con vari emblemi analoghi, palme, corone, etc.».
- 10 L'indicazione «Ballo» è segnata al termine del Terzetto e del recitativo seguente, prima della replica del Coro, ma è possibile che parti ballate e con musica di Gallemborg siano state inserite anche altrove. Non è chiaro, ad esempio, se l'azione coreografica della prima scena era accompagnata dalla sinfonia o, come è più probabile, dopo l'esecuzione della sinfonia a sipario chiuso, da una musica scritta *ad hoc*. Altri problemi sono posti dalle differenze, alcune delle quali notevoli, tra testo del libretto e partitura.
- 11 P. Gossett, *Rossini a Napoli* in «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», 1971, nn. 1-3, Pesaro, 1971, pp. 55-59, un testo che affronta i problemi generali della cantata e fornisce una tabella degli autoimprestiti.
- 12 ASN, Teatri, f. 59.
- 13 Ferdinando al figlio Leopoldo il 29 febbraio 1820 (G. Bovi, *op. cit.*, p. 333).

Girolama Dardanelli, prima interprete del ruolo di Giunone nelle *Nozze di Teti e di Peleo* - litografia risalente al 1819 (Opera Rara Collection).



Le Cantate per i Borboni

Le nozze di Teti e di Peleo e altri capolavori riscoperti del periodo napoletano di Gioachino Rossini.

Dopo essersi spostato per alcuni anni da una città all'altra e da un teatro all'altro, scrivendo così le sue prime quattordici opere teatrali (tra le quali *Tancredi*, *L'Italiana in Algeri* e *Il Turco in Italia*), il ventitreenne Rossini viene scritturato da Domenico Barbaja (1778-1841), impresario dei due maggiori teatri napoletani ed uno dei personaggi più influenti del mondo musicale italiano, come compositore e direttore musicale dei Reali Teatri di Napoli. Ha l'obbligo di scrivere due opere all'anno - per la prima volta per una compagnia di canto fissa e composta da ottimi elementi le cui capacità gli erano note - e al tempo stesso gli è concesso di lavorare anche per altri teatri italiani. Questa posizione, che era connessa ad una certa stabilità e procurava al giovane musicista altissimo rispetto, stimolava altresì il suo talento di compositore: nascono in questo periodo, che dura quasi sette anni, dal maggio 1815 al marzo 1822, le più significative e innovative delle sue opere italiane.

In quel periodo Rossini scrisse dieci opere per Napoli (tra le quali *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, *Otello*, *Armida*, *Mosè in Egitto*, *Ricciardo* e *Zoraide*, *Ermione*, *La donna del lago*, *Maometto II* e *Zelmira*) ed altre nove per i teatri di Roma, Milano e Venezia (tra le quali *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *La gazza ladra*, *Bianca e Faliero* e *Matilde di Shabran*) dirigendone le prove e le prime rappresentazioni.

A questo periodo appartengono anche numerose composizioni occasionali. Poiché il suo impegno con i Reali Teatri di Napoli rappresentò, in un certo senso, una posizione ufficiale sotto la restaurata monarchia borbonica di Ferdinando I, Re delle Due Sicilie,¹ Rossini compose delle 'Cantate' per incarico della casa regnante, sebbene non sia noto alcun obbligo contrattuale che lo costringesse a farlo: queste composizioni vennero eseguite in occasione di cerimonie ufficiali di stato come spozalizi, visite di regnanti ed altre celebrazioni.

Le cantate occasionali composte durante il soggiorno napoletano possono essere classificate nel secondo dei tre periodi in cui è suddivisibile la produzione rossiniana delle 'Cantate'; per le circostanze analoghe in cui furono create e rappresentate, queste opere presentano una

grande similitudine nella forma, nel concetto e nella distribuzione dei ruoli.

Le cantate rossiniane appartenenti a questo gruppo comprendono composizioni di ampie proporzioni, della durata di un'intera serata, quali *Le nozze di Teti e di Peleo* (1816), *La riconoscenza* (1821, poi rivista da Rossini e altri tra il 1822 e il 1829), e composizioni scritte ed eseguite nel 1822 in occasione del Congresso di Verona, quali *La Santa Alleanza* e *Il vero omaggio* (che vanno citate qui in quanto sono connesse con il periodo napoletano della vita di Rossini); nonchè le più brevi *Omaggio umiliato...* (1819), la *Cantata da eseguirsi...* (1819) e *Giunone* (1819 ?) che vennero eseguite di volta in volta in apertura di una solenne serata operistica.

Sebbene i titoli e le date di rappresentazione di tali composizioni fossero abbastanza note ai biografi, la maggior parte delle musiche veniva data per dispersa. Vi era gran confusione circa i vari sottotitoli ed i titoli aggiuntivi di alcune composizioni che spesso venivano considerate come cantate a sé stanti. È possibile risalire agli errori, alle negligenze e perfino alle invenzioni dei primi biografi fino alla letteratura attuale; molti studiosi (persino Giuseppe Radiciotti) dimostrano un forte preconcetto nei confronti delle composizioni occasionali di Rossini e le giudicano negativamente, pur non conoscendone neppure la musica. Mentre era nota l'esistenza dell'*Omaggio umiliato...* non si conosceva l'esistenza delle fonti per *Le nozze di Teti e di Peleo* e della *Cantata da eseguirsi...*; queste, che si credevano perse, furono ritrovate nel 1967 da Philip Gossett nella Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli. Per la cantata *Giunone*, il ritrovamento nella seconda metà degli anni ottanta, della partitura autografa completa, ha fornito la prova della sua esistenza, sebbene l'opera non venga neppure citata nella letteratura.

Queste opere rossiniane, assolutamente sconosciute, mai stampate, eseguite una sola volta in pubblico e che sono ora in preparazione per la pubblicazione nell'ambito dell'edizione critica delle opere di Gioachino Rossini, possono oggi essere ascoltate per la prima volta dopo più di 170 anni. L'esecuzione pubblica darà conferma che si tratta comunque di composizioni 'innovative', di notevole creatività, e che i pessimi giudizi (ossia pregiudizi) e le sviste degli studiosi sono riconducibili in gran parte ad una mancata conoscenza della musica.

La cantata *Le nozze di Teti e di Peleo* fu scritta per le nozze della principessa napoletana Carolina Ferdinanda Luigia (figlia maggiore del principe ereditario delle Due Sicilie e nipote di Ferdinando I) con il principe francese Charles-Ferdinand, Duca di Berry (secondogenito del futuro monarca francese Carlo X per la cui incoronazione nel 1825 Rossini scriverà il dramma giocoso *Il viaggio a Reims*). Il contratto di matrimonio era stato fir-

mato il 15 aprile 1816 e mercoledì 24 aprile si era svolta la cerimonia religiosa (pare che a Napoli il giorno di quel matrimonio sia stato un giorno festivo perché nel *Giornale delle Due Sicilie*, nell'edizione del martedì 23 aprile 1816 si legge il seguente annuncio: «AVVISO. / Domani non comparirà il *Giornale delle Due Sicilie*, per la solennità delle faustissime nozze di S.A.R. la PRINCIPESSA D. CAROLINA»). Per i festeggiamenti che si svolsero la sera stessa al Teatro del Fondo² in onore della coppia reale, era stato mobilitato un grande spiegamento di forze: molti celebri artisti presero parte alla rappresentazione scenica della nuova cantata nuziale. Purtroppo a tutt'oggi non è disponibile alcun resoconto sull'esatto svolgimento della manifestazione, ma già l'alto numero di partecipanti citati nel libretto stampato della cantata, dà un'idea dello splendore dell'evento. L'opera viene denominata: «LE NOZZE / DI TETI, E DI PELEO / AZIONE CORO-DRAMMATICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL REAL TEATRO DEL FONDO / PER FESTEGGIARE / LE REALI NOZZE / DI S.A.R. / LA PRINCIPESSA DELLE SICILIE / D. MARIA CAROLINA / CON S.A.R. / IL DUCA DI BERRY / NAPOLI / DALLA TIPOGRAFIA / 1816».

Il testo fu scritto dal librettista Angelo Maria Ricci, docente di retorica all'Università di Napoli e membro della Commissione per le manifestazioni pubbliche (di conseguenza, suo proprio censore). Tuttavia, è chiaramente riconoscibile la fondamentale collaborazione di Rossini alla stesura del libretto; la somiglianza del testo dell'aria *Ah non potrian resistere*, presa in prestito da *Il barbiere di Siviglia*, con il testo originale *Cessa di più resistere*, fa sospettare uno stretto nesso tra la creazione del testo e della musica. Rossini dovette modificare il testo già esistente mentre lo musicò. Ciò risulta con grande evidenza dalle numerose differenze esistenti tra il libretto stampato e l'autografo rossiniano: è facile supporre che il libretto, infatti, per mancanza di tempo, andò in stampa senza che si potesse tenere conto delle modifiche apportate da Rossini (come, ad esempio, lo spostamento di interi numeri e la cancellazione di passaggi superflui).

L'autografo di questa cantata presenta notevoli abbreviazioni che mostrano visibilmente la rapidità della sua stesura. Altro indizio in questo senso è costituito dal fatto che i passaggi ripetuti furono scritti per esteso da un copista (il n. 6 *Replica del Coro*); anche per il *Recitativo dopo il Coro* e la successiva *Cavatina Peleo* Rossini si avvale di un collaboratore di cui non si conosce il nome, il quale attinse parzialmente da precedenti composizioni di Rossini; una prassi molto usuale a quei tempi e che questi adottò anche per alcune delle sue opere.

Venne eseguita inoltre la musica per un balletto, non di Rossini - ulteriore indizio della fretta in cui nacque questa cantata - ma scritta da Wenzel Robert Conte di

Gallenberg (1783-1839). Questo musicista viennese, che scriveva prevalentemente balletti, sembra aver composto della musica «per tutti gli usi» assai apprezzata, sebbene l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* gli rimproverasse di essere una imitazione schiava di Mozart e Cherubini. Dal 1805 al 1822 Gallenberg si trovò a Napoli, probabilmente alle dipendenze della Casa Reale, dove tra l'altro collaborò con il celebre coreografo Filippo Tagliioni (vedi *Omaggio umiliato...*) ed accompagnò Barbaja in occasione della stagione rossiniana del Kärntnertortheater nella sua città natale. Comunque null'altro è dato sapere sul suo legame con Rossini, autore con cui dovette tuttavia collaborare più volte. Purtroppo il materiale della musica di Gallenberg non è ancora stato ritrovato e dalle fonti disponibili (il libretto e l'autografo della cantata) non è riconoscibile con chiarezza in quali punti venissero inseriti i balli, né sono definibili la loro importanza e la loro qualità. Evidentemente il balletto ha avuto una parte rilevante nella rappresentazione poiché nel libretto stampato vengono citati con il proprio nome nientemeno che quaranta ballerini e ballerine solisti nelle vesti di altrettanti personaggi della mitologia.

Ad essi si aggiunsero i ballerini del *Corps de ballet*, i figuranti, che danzavano sulle coreografie del Maestro della Scuola Reale di Danza di Napoli, Pietro Hus.

Antonio Niccolini era lo scenografo, e il fatto che persino il tecnico delle macchine di palcoscenico comparisse nel libretto stampato, è la prova di quanto ricco fosse l'allestimento: molte furono le apparecchiature teatrali utilizzate per la rappresentazione. Si narra, ad esempio, che Andrea Nozzari, l'interprete di Giove, dovette cantare stando in una sorta di telaio circolare che planava sopra il palcoscenico, a simboleggiare il sole.

I cantanti della rappresentazione erano i più famosi tra quelli alle dipendenze dei Reali Teatri di Napoli:

Giove

Il Signor Andrea Nozzari (tenore)

Cerere

La Signora Isabella Colbran (soprano)

Teti

La Signora Margarita Chabrand (soprano)

Peleo

Il Signor Giovanni David (tenore)

Giunone

La Signora Girolama Dardanelli (soprano)

Il *Giornale delle Due Sicilie*, quotidiano ufficiale di Napoli, nell'edizione di Giovedì 25 aprile 1816, riferisce sulle celebrazioni: «NAPOLI, 25 aprile [...] S.M. ebbe una prova novella del pubblico amore jersera nel Real teatro del Fondo. Quando ella comparve in mezzo alle LL.AA.R.R. la Duchessa di Berry e la Principessa Ere-

ditaria e circondata da' suoi augusti figli, la sala echeggiò di vivissimi applausi, testimoni spontanei della gioja con la quale i buoni Napoletani corrispondevano a quella da loro Padre e Monarca. Nella rappresentazione eseguita su quelle scene per sì fausta circostanza, il pubblico colse tutte le felici allusioni che il chiarissimo Signor cavalier [Angelo Maria] Ricci, autore del dramma, avea saputo trarre dalle nozze di *Teti e Peleo* per celebrare quella di una nostra Principessa con un Principe di Francia. Al partire il RE dal teatro, nuovi applausi annunziarono i voti che formano tutti i cuori per la felicità di questa nuova unione, e per l'eternità di una dinastia alla quale sono attaccati i destini di tanti milioni di uomini. [...].»

Il conoscitore della musica di Rossini, nell'ascoltare le *Cantate per i Borboni*, ritroverà certamente numerosi temi musicali o interi passaggi di altre composizioni del musicista, perché la tecnica dell'autoimprestito occupa un posto importante proprio nel genere delle *cantate* (la moltitudine di questi prestiti da opere precedenti è notevole soprattutto ne *Le nozze di Teti e di Peleo*). È un dato di fatto che molte cantate contengano dei temi che si ritrovano o in opere precedenti o che vengano riutilizzati nuovamente in altre opere sceniche. Sono comunque rari gli esempi di temi ripresi senza alcuna modifica e le ragioni dei prestiti vanno quasi sempre ricercate nelle difficili circostanze in cui doveva nascere questo genere di composizioni. Se una cantata non è una composizione originale, bensì una rielaborazione di musiche composte in precedenza questo fatto illumina pur sempre significativamente sulle circostanze della loro creazione i cui particolari si conoscono solo in casi rarissimi. Spesso Rossini sottoponeva ad uno sviluppo ed ampliamento creativo i temi riutilizzati. Il Pesarese attribuì sempre una grandissima importanza al valore drammatico del testo (prova ne sono i suoi interventi sul testo de *Le nozze di Teti e di Peleo* che vanno interpretati come tentativi di miglioramento); così fu costantemente attento a costruire un'architettura musicale sempre molto equilibrata. Anche se era costretto a lavorare in tempi brevi e se si trattava di musiche occasionali meno importanti, eseguite quasi sempre una sola volta, Rossini non si limitava semplicemente a ripetere, ma modificava la musica in maniera più o meno completa, la rielaborava, la inseriva in un contesto diverso e le dava caratteristiche nuove ed originali.

Il fatto che molti importanti temi presenti nelle opere teatrali di Rossini, siano stati scritti originariamente per le cantate, e che molti rinnovamenti formali e stilistici attribuiti alle opere, siano stati sviluppati precedentemente in quella sede, dà alle composizioni di questo genere un significato da non sottovalutare nell'opera complessiva del musicista. In confronto ad altre composizioni, nate nello stesso periodo, va notato l'elevato gra-

do di sviluppo delle cantate. È comunque certo che Rossini si servì delle cantate per farne un campo di sperimentazione per l'opera, anche se, per mancanza di tempo, fu costretto a riprendere parte dei temi da precedenti composizioni.

Dal punto di vista della strutturazione dei numeri musicali e della rappresentazione scenica, è difficile individuare una differenza sostanziale - se non nella durata - tra le grandi cantate sceniche e le opere liriche di Rossini. Tuttavia, la musica rivela chiaramente che il compositore era perfettamente consapevole del genere sul quale stava lavorando. Così per le cantate 'statiche', senza sviluppo teatrale, Rossini non scrisse della musica 'drammatica' ma al contrario a carattere prevalentemente pastorale le cui caratteristiche possono essere sintetizzate nell'uso del tempo ternario, nello spiccato impiego solistico e corale di strumenti a fiato e nella rinuncia, dove possibile, a lunghe ripetizioni e passaggi finali (due caratteristiche presenti invece nelle sue opere liriche). Si può constatare chiaramente che Rossini, quando scriveva una cantata, cercava un tipo di musica idoneo al genere e che persino nelle sue composizioni occasionali, finora sconosciute anche agli esperti, dava vita a musiche interessantissime e di alto valore sotto il profilo della qualità.

Guido Johannes Joerg

traduzione di Heidy Doetschmann

1

Ferdinando di Borbone (1751-1825), nel 1759 era diventato Re del Regno di Napoli (Ferdinando IV) che doveva successivamente cedere al dominio napoleonico nelle guerre contro la Francia. Riuscì comunque a conservarsi il Regno di Sicilia (come Ferdinando III) e unì nel 1816 Napoli e la Sicilia nel *Regno delle Due Sicilie* sul quale regnava come Ferdinando I.

2

Il vecchio Teatro San Carlo, il maggiore teatro lirico di Napoli, era andato distrutto in un incendio nella notte dal 13 al 14 febbraio 1816 e durante il periodo della ricostruzione, durato circa un anno, sotto la direzione dell'Architetto di corte reale Antonio Niccolini - il quale tra l'altro aveva disegnato la scenografia per la rappresentazione de *Le nozze di Teti e di Peleo* e scritto il libretto dell'*Omaggio umiliato...* - si dovette ripiegare sul più piccolo Teatro del Fondo.

Le nozze di Teti e di Peleo

und weitere wiederentdeckte.
Meisterwerke aus Gioachino Rossinis
neapolitanischen Jahren

Nachdem er mehrere Jahre von einer Stadt und einem Opernhaus zum anderen gezogen war, und so seine ersten vierzehn Bühnenwerke geschrieben hatte (daraunter Tancredi, L'Italiana in Algeri und Il Turco in Italia), wurde der dreiundzwanzigjährige Rossini von Domenico Barbaja (1778-1841), dem Impresario der beiden größten Theater Neapels und einer der einflußreichsten Personen im Musikleben Italiens, als Komponist und musikalischer Leiter der Königlichen Theater nach Neapel verpflichtet. Dort sollte er jährlich zwei Opern schreiben - erstmals für ein feststehendes und hervorragend besetztes Ensemble, dessen Fähigkeiten er kannte - und durfte zur gleichen Zeit auch für andere italienische Bühnen arbeiten. Diese Position, die mit relativer Stabilität verbunden war, und dem jungen Komponisten ein hohes Ansehen verschaffte, kam aber auch seinem kompositorischen Fleiß entgegen: so entstanden in dieser Periode, die sich von Mai 1815 bis März 1822 über fast sieben Jahre erstreckte, die bedeutendsten seiner italienischen Opern; gelang ihm der größte Umfang an musikalischer Innovation. In dieser Zeit schrieb Rossini zehn Opern für Neapel (darunter Elisabetta, regina d'Inghilterra, Otello, Armida, Mosè in Egitto, Ricciardo e Zoraide, Ermione, La donna del Lago, Maometto II und Zelmira), und weitere neun für Theater in Rom, Mailand und Venedig (darunter Il barbiere di Siviglia, La Cenerentola, La gazza ladra, Bianca e Falliero und Matilde di Shabran); er leitete Proben und Aufführungen eigener und fremder Werke; und schrieb zahlreiche Gelegenheitskompositionen. Da er mit seiner Verpflichtung an die Königlichen Theater Neapels etwas wie eine offizielle Stellung unter der restauratorischen Bourbonenmonarchie von Ferdinando I., dem König der beiden Sizilien¹ inne hatte, schrieb er - obgleich keine vertraglich festgelegten Vereinbarungen bekannt sind, wonach er dazu verpflichtet gewesen wäre - im Auftrag des Herrscherhauses Kantaten, die zu staatlichen Anlässen - zu Hochzeiten, Staatsbesuchen und anderen Feierlichkeiten - aufgeführt wurden. Die in diesem Zeitraum entstandenen Gelegenheitskantaten können zur mittleren von drei Perioden im Kantatenschaffen Rossinis zusammengefaßt werden, da

sie - bedingt durch ähnliche Entstehungs- und Aufführungsumstände - die meisten Entsprechungen in Form, Gestalt und Besetzung aufweisen.

Bei den entsprechenden Kompositionen handelt es sich um die abendfüllenden Kantaten *Le nozze di Teti e di Peleo* (1816), *La riconoscenza* (1821, mit zahlreichen authentischen und nicht-authentischen Revisionen aus den Jahren 1822 bis 1829), und die 1822 aus Anlaß des Kongresses von Verona entstandenen und dort erstaufgeführten Kantaten *La Santa Alleanza* und *Il vero omaggio* (die hier zu nennen sind, da sie Ergebnis der Anstellung des Komponisten in Neapel waren, und in direktem Anschluß an diesen Lebens bschnitt Rossinis entstanden sind); sowie um die kürzeren Werke *Omaggio umiliato...* (1819), die *Cantata da eseguirsi...* (1819) und *Giunone* (1819?), die jeweils zur Eröffnung eines feierlich begangenen Opernabends dargeboten wurden.

Wenn auch die Titel und die Aufführungsdaten dieser Kompositionen den Biographen weitgehend bekannt waren, so galt doch der größte Teil der Musik als verloren; es herrschte große Verwirrung über verschiedene Unter- und Nebentitel einiger Werke, die oft für eigenständige Kantaten gehalten wurden; Fehler, Flüchtigkeiten oder sogar Eigenerfindungen der frühen Biographen lassen sich bis in die aktuelle Literatur nachverfolgen; und viele Wissenschaftler (selbst Giuseppe Radiciotti) waren den Gelegenheitskompositionen Rossinis gegenüber voreingenommen und beurteilten sie schlecht, obgleich sie deren Musik garnicht kannten. Nur die Existenz des Autographen von *Omaggio umiliato...* war seit jeher bekannt, und daß die Musik von *Le nozze di Teti e di Peleo* und der *Cantata da eseguirsi...* nicht verloren ist - wie lange Zeit angenommen wurde - steht fest, seit die Partiturotographie beider Werke 1967 von Philip Gossett in der Bibliothek des Conservatorio di Musica San Pietro a Majella in Neapel aufgefunden werden konnten. Bei der Kantate *Giunone* bewies der Fund der vollständigen autographen Partitur in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre überhaupt erst deren Existenz, da dieses Werk nirgends in der Literatur auch nur erwähnt wird.

Diese nie gedruckten, nur jeweils einmal öffentlich aufgeführten und vollkommen unbekanntem Werke Rossinis, die zur Veröffentlichung innerhalb der *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini* vorbereitet werden, sind nach mehr als 170 Jahren erstmals wieder zu hören. Daß es sich hierbei durchweg um Kompositionen von bemerkenswerter Kreativität und innovativer Substanz handelt, und die schlechten Urteile (beziehungsweise Vorurteile) und Fehler in der Literatur hauptsächlich auf mangelnde Kenntnis der entsprechenden Musik zurückzuführen sind, wird die öffentliche Aufführung beweisen.

Die Kantate *Le nozze di Teti e di Peleo* entstand aus Anlaß der Eheschließung der neapolitanischen Prinzessin Carolina Ferdinanda Luigia (der ältesten Tochter des Erbprinzen der beiden Sizilien und Enkeltochter von Ferdinando I.) mit dem französischen Prinzen Charles-Ferdinand, dem Duc de Berry (dem zweitgeborenen Sohn des späteren französischen Monarchen Charles X., zu dessen Krönung im Jahr 1825 Rossini das *dramma giocoso* *Il viaggio a Reims* komponieren sollte). Der Ehevertrag war am 15. April 1816 unterzeichnet worden, und am Mittwoch, dem 24. April fand die kirchliche Trauung statt. (Der Hochzeitstag scheint in Neapel als Feiertag begangen worden zu sein, denn im *Giornale delle Due Sicilie* findet sich am Dienstag, dem 23. April 1816 die folgende Ankündigung: "AVVISO. / Domani non comparirà il *Giornale delle Due Sicilie*, per la solennità delle faustissime nozze di S.A.R. la PRINCIPESSA D. CAROLINA.")

Für eine am Abend dieses Tages im Teatro del Fondo³ veranstaltete Feier zu Ehren des königlichen Paares war mit großem Aufwand und unter Beteiligung zahlreicher bekannten Künstler die szenische Aufführung der neukomponierten Hochzeitskantate vorbereitet worden. Leider liegen bislang keine Berichte über den genauen Verlauf der Veranstaltung vor, doch kann allein aus der Vielzahl der Mitwirkenden, die im gedruckten Libretto der Kantate genannt werden, auf die Pracht des Ereignisses geschlossen werden. Dort wird das Werk bezeichnet als "LE NOZZE / DI / TETI E DI PELEO / AZIONE CORO-DRAMMATICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL REAL TEATRO DEL FONDO / PER FESTEGGIARE / LE REALI NOZZE / DI S.A.R. / LA PRINCIPESSA DELLE SICILIE / D. MARIA CAROLINA / CON S.A.R. / IL DUCA DI BERRY / NAPOLI / DALLA TIPOGRAFIA FLAUTINA / 1816."

Der zugrundeliegende Text war von dem Librettisten Angelo Maria Ricci, Rhetoriklehrer an der Universität Neapels und Mitglied der Kommission für öffentliche Veranstaltungen (demnach sein eigener Zensor) geschrieben worden; die tiefgreifende Mitarbeit Rossinis am Libretto ist aber unverkennbar: Die Ähnlichkeit des Textes der aus *Il barbiere di Siviglia* entlehnten Arie *Ah non potrian resistere* mit dem Originaltext *Cessa di più resistere* läßt auf einen engen Zusammenhang der Entstehung von Text und Musik schließen; Rossini veränderte den vorgegebenen Text bei der Vertonung - was aus zahlreichen Unterschieden zwischen gedrucktem Libretto und Autograph zu ersehen ist, da die ursprüngliche Fassung aus Zeitmangel zum Druck gegeben worden zu sein scheint, ohne die Änderungen Rossinis zu berücksichtigen; er stellte ganze Nummern um und strich überflüssige Passagen.

Das Autograph der Kantate ist zum überwiegenden Teil

in Rossinis eigener Handschrift abgefaßt; aber es ist sehr stark abgekürzt und die Schnelligkeit seiner Entstehung ist augenscheinlich. Weitere Indizien für eine gedrängte Entstehungszeit der Kantate sind, daß wiederholte Passagen von einem Kopisten ausgeschrieben wurden (die N. 6 Replica del Coro); und sich Rossini für das Recitativo dopo il Coro und die anschließende N. 2 Cavatina Peleo der Hilfe eines bislang unbekanntes Mitarbeiters bediente, der die Musik teilweise aus früheren Kompositionen Rossinis zusammenstellte - eine zeitgenössische Praxis, die auch bei einigen seiner Opern Anwendung fand.

Es wurde zusätzliche Ballettmusik aufgeführt, die - ein weiteres Indiz für den Zeitdrang, unter welchem das Werk entstehen mußte - nicht von Rossini, sondern von Wenzel Robert Graf von Gallenberg (1783-1839) komponiert worden war. Der in Wien geborene Musiker, der vor allem Ballette komponierte, scheint beliebte Gebrauchsmusik geschrieben zu haben, obgleich ihm die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung eine sklavische Imitation von Mozart und Cherubini vorwarf. Er war von 1805 bis 1822 in Neapel - wahrscheinlich in königlichen Diensten - angestellt, wo er unter anderem mit dem berühmten Choreographen Filippo Taglioni (siehe bei Omaggio umiliato...) zusammenarbeitete, und begleitete Barbaja während der Rossini-Opernspielzeit ans Kärntnertheater seiner Geburtsstadt. Über die Verbindung zu Rossini, die in mehr als einem Punkt besteht, ist allerdings weiter nichts bekannt. Leider konnte das Notenmaterial zu von Gallenbergs Musik noch nicht aufgefunden werden, und aus den vorhandenen Quellen (dem Libretto und dem Autograph der Kantate) ist nicht eindeutig zu erkennen, an welchen Stellen die Tänze eingefügt waren, und es ist nicht feststellbar, welchen Umfang und welche Qualität sie hatten. Die Ballettmusik scheint aber erheblichen Anteil an der Aufführung gehabt zu haben, denn im gedruckten Libretto werden allein vierzig Solotänzer und -tänzerinnen als allegorische Verkörperungen mythologischer Personen namentlich aufgelistet, wozu noch die Tänzer des Corps de ballet und die Komparsen zu rechnen sind, die allesamt nach der Choreographie des Lehrers der Königlichen Ballettschule Neapels, Pietro Hus tanzten.

Bühnenbildner war Antonio Niccolini; und daß sogar der Techniker für die Bühnenmaschinen im gedruckten Libretto genannt wurde, spricht für einen exzessiven Gebrauch von Theaterapparaten bei der Aufführung. So wird zum Beispiel berichtet, daß Andrea Nozzari, der Darsteller des Giove, in einem kreisförmigen Gestell - es sollte die Sonne symbolisieren - über der Bühne schwebend zu singen hatte.

Die Gesangsinterpreten der Aufführung waren die berühmtesten der damals in Neapel angestellten Sänger

der Königlichen Theater:

Giove

Il Signor Andrea Nozzari (Tenor)

Cerere

La Signora Isabella Colbran. (Sopran)

Teti

La Signora Margarita Chabrand. (Sopran)

Peleo

Il Signor Gio[vanni] David. (Tenor)

Giunone

La Signora Girolama Dardanelli (Sopran)

Cori.

Im Giornale delle Due Sicilie, der offiziellen Tageszeitung Neapels, wurde am Donnerstag, dem 25. April 1816 über die Feierlichkeiten berichtet: "NAPOLI, 25 aprile. [...] S.M. ebbe una prova novella del pubblico amore jersera nel Real teatro del Fondo. Quando ella comparve in mezzo alle LL. AA. RR. la Duchessa di Berry e la Principessa Ereditaria e circondata da' suoi augusti figli, la sala eccheggiò di vivissimi applausi, testimoni spontanei della gioja con la quale i buoni Napoletani corrispondevano a quella da loro Padre e Monarca. Nella rappresentazione eseguita su quelle scene per sì fausta circostanza, il pubblico colse tutte le felici allusioni che il chiarissimo Signor cavalier [Angelo Maria] Ricci, autore del dramma, avea saputo trarre dalle nozze di Teti e Peleo per celebrare quella di una nostra Principessa con un Principe di Francia. Al partire il RE dal teatro, nuovi applausi annunziarono i voti che formano tutti i cuori per la felicità di questa nuova unione, e per l'eternità di una dinastia alla quale sono attaccati i destini di tanti milioni di uomini. [...]"

Der Kenner von Rossinis Oeuvre wird beim Hören der Cantate per i Borboni sicherlich zahlreiche melodische Themen oder ganze Nummern aus anderen Werken des Komponisten wiedererkennen, denn die Bedeutung der Selbstentlehnung im Schaffen Rossinis spielt gerade in den Werken der Gattung Kantate eine große Rolle. (Die Vielzahl von Selbstentlehnungen aus früheren Werken ist vor allem bei Le nozze di Teti e di Peleo bemerkenswert.) Es ist eine Tatsache, daß viele Kantaten Themen aufweisen, die entweder vorher in Opern aufzufinden sind, oder später in Bühnenwerken wiederverwendet wurden. Beispiele dafür, daß Themen unverändert übernommen wurden, sind aber selten, und die Gründe dafür meist in den schwierigen Entstehungsumständen dieser Kompositionen zu finden. Wenn eine Kantate keine Originalkomposition ist, sondern die Bearbeitung vorher geschaffener Musik (und wenn die vorgefundene Thematik nicht - wie bei den Cantate per i Borboni

zumeist geschehen - grundlegend neubehandelt wurde), wirft dies auch immer ein bezeichnendes Licht auf die Umstände ihrer Entstehung - über welche nur in den seltensten Fällen Einzelheiten bekannt sind. Meist unterwarf Rossini die Wiederverwendung von Themen jedoch kreativen Weiterentwicklungen, er legte größten Wert auf eine gute Dramaturgie im Aufbau des Werks (das beweisen auch seine Eingriffe in den Text von *Le nozze di Teti e di Peleo*, die durchweg als Verbesserungen zu verstehen sind) und auf eine durchdachte Struktur der Musik. Auch wenn er in kürzester Zeit arbeiten mußte, und wenn es sich um weniger bedeutende - da meist nur ein einziges Mal aufgeführte - Gelegenheitsmusik handelte, wiederholte Rossini sich nicht einfach, sondern veränderte - mehr oder weniger umfassend - die Musik; bearbeitete sie neu; brachte sie in anderen Zusammenhang; und verlieh ihr einen neuen und originären Charakter.

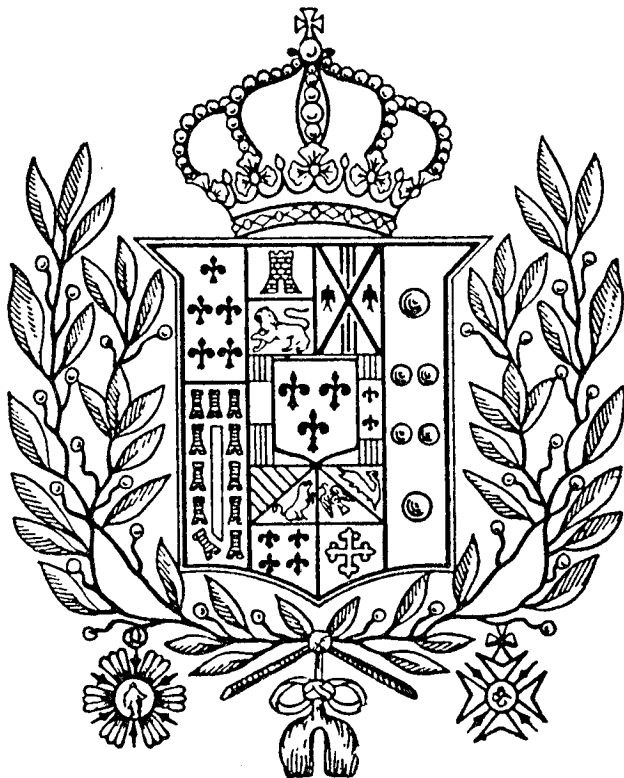
Die Tatsache, daß umgekehrt auch viele Themen, die in Bühnenwerken Rossinis von entscheidender Bedeutung sind, ursprünglich für Kantaten geschrieben worden waren, und daß viele formale und stilistische Neuerungen, die den Opern angerechnet werden, vorher in Kantaten entwickelt wurden, spricht den Werken dieser Gattung eine nicht zu unterschätzende Bedeutung für das Gesamtwerk des Komponisten zu. Im Vergleich zu zeitgleich entstandenen anderen Kompositionen ist bei vielen Kantaten ihr fortgeschrittener Entwicklungsstand bemerkenswert; diente Rossini die Kantate als Experimentierfeld für die Oper - auch, wenn er die Themen aus Zeitmangel teilweise früheren Werken entnehmen mußte.

Vom Aufbau der Nummern und von der szenischen Darstellung her läßt sich kaum - es sei denn in der zeitlichen Ausdehnung - ein Unterschied zwischen den großen szenischen Kantaten und den Opern Rossinis feststellen; in der Musik wird aber deutlich, daß sich der Komponist des Genres bewußt war, in welchem er arbeitete. So schrieb er für die statischen, konfliktlosen (Pastoral -) Kantaten auch keine dramatische - wie für die Opern - sondern vorherrschend pastorale Musik, deren Charakter sich in der Verwendung ungerader Metren; in der besonders ausgeprägten solistischen wie chorischen Besetzung von Blasinstrumenten; und dem größtmöglichen Verzicht auf lange Wiederholungen und Schlußpassagen (beides Kennzeichen seiner Opernmusik) zeigt. Es ist eindeutig festzustellen, daß sich Rossini, wenn er eine Kantate komponierte, durchaus um genre-gerechte Musik bemühte, und daß er auch in seinen bislang auch den Fachleuten noch gänzlich unbekanntem Gelegenheitskompositionen hochinteressante und qualitativ wertvolle Musik geliefert hat.

1
Ferdinando di Borbone (1751-1825) war 1759 König (Ferdinando IV.) des Königreichs Neapel geworden, das er in den Kriegen gegen Frankreich der Napoleonischen Herrschaft überlassen mußte. Er konnte aber (als Ferdinando III.) das Königreich Sizilien halten, und schloß 1816 Neapel und Sizilien zum Königreich beider Sizilien zusammen, welches er als Ferdinando I. regierte.

2
Das alte Teatro San Carlo, das größte Opernhaus Neapels, war in der Nacht vom 13. auf den 14. Februar 1816 niedergebrannt, und während des rund einjährigen Wiederaufbaus unter Leitung des königlichen Hofarchitekten Antonio Niccolini - der unter anderem auch die Bühnenbilder der Aufführung von Le nozze di Teti e di Peleo entworfen hatte und das Libretto zu Omaggio umiliato... schrieb - mußte in das kleinere Teatro del Fondo ausgewichen werden.

Stemma della Casa Reale dei Borboni di Napoli.



Frontespizio del libretto stampato in occasione della prima rappresentazione de *Le nozze di Teti e di Peleo.*

LE NOZZE
D I
TETI, E DI PELEO

AZIONE CORO — DRAMMATICA

DA RAPPRESENTARSI

NEL REAL TEATRO DEL FONDO

PER FESTECCIARE

LE REALI NOZZE

D I S. A. R.

LA PRINCIPESSA DELLE SICILIE

D. MARIA CAROLINA

G O N S. A. R.

IL DUCA DI BERRY.

N A P O L I

DALLA TIPOGRAFIA FLAUTINA

1816.

Schema musicale

Preludio

- N. 1 **Coro** «Suoni il monte, eccheggi il piano»
Recitativo dopo il Coro «Oh come lento giunge»
-
- N. 2 **Cavatina Peleo** «Giusto cielo, i voti miei»
(Peleo, Coro)
Recitativo dopo la Cavatina «Figlio d'Acasto in cielo»
-
- N. 3 **Duetto** «Costante al tuo fianco» e **Coretto** «Forse annunzia al-
l'erbe ai fiori»
(Teti, Peleo, Coro)
Recitativo dopo il Duetto «Numi, fra voi dell'etra»
-
- N. 4 **Coro** «Deh venite: sull'ara d'Imene»
-
- N. 5 **Terzetto** «Per me regni alfin la pace»
(Teti, Peleo, Giove)
Recitativo dopo il Terzetto «Invan del pallid'Orco»
-
- N. 6 **Replica del Coro** «Deh venite: Sull'ara d'Imene»
-
- N. 7 **Duetto** «Chi mi reca le rose ed i gigli»
(Cerere, Giunone)
Recitativo dopo il Duetto «Tanto può dunque»
-
- N. 8 **Aria Cerere** «Ah non potrian resistere»
(Cerere, Coro)
Recitativo dopo l'Aria «M'udite o genti... arcana immago è questa»
-
- N. 9 **Coro** «Liete danze per queste pendici»
-
- N. 10 **Finale** «Sacro ad Ausonia»
(Teti, Cerere, Giunone, Peleo, Giove, Coro)
-

Scena quarta*Teti, Peleo, Cori.***Teti**

Figlio d'Acasto in cielo
 Nacque co' Numi, e in un regnò virtude
 Che fin gli astri avvicina, e il primo nodo
 Sulla cuna del mondo ordia d'Amore
 Che fausto a te mi dona
 Dolce della mia fè premio, e corona...

Costante al tuo fianco
 Per queste pendici
 I gigli felici
 Rinascere vedrò.

Peleo

Costante al tuo fianco
 Tra l'armi, e gli amori
 Qui crescer gli allori
 Con gli anni vedrò.

Teti

Se il nodo augurato
 Un Nume formò...

Peleo

Se al tempo, ed al fato
 Un Dio ne parlò...

A due

Felice al tuo lato
 Per sempre vivrò.

*(Si ascolta la più dolce armonia, che previene l'arrivo
 de' Numi.)*

Teti

Forse annunzia all'erbe ai fiori
 Le vicine Deità...

Peleo

Desta al soffio degl'Amori
 L'aura i fiori lambendo vè...

Coro

Fin del bosco i cupi orrori
 Spiran dolce maestà...!

Scena quinta

Giungono i Numi: dal seno delle acque viene Nettuno con Anfitrite circondato da' Tritoni, e dalle Nereidi: si apre la terra, e concorrono ancora Plutone, e Proserpina ecc. Finalmente si veggono i Numi dell'Olimpo, e Giove che discende dall'etra. Tosto che i Numi sono collocati ne' rispettivi loro posti: Giove interloquisce.

Giove, Teti, Peleo, Coro.

Giove

Numi, fra voi dall'etra
 Io qui discesi pel sentier lucente
 Dell'Iride felice, onde raggiunsi
 All'Olimpo la Terra; e qui vi trassi
 Testimonj immortali al sacro rito
 Di Teti, e di Peleo, che fida immago
 Sarà d'altro Imeneo, quando la Pace
 Il tremendo mio telo
 Già spento alfin mi riconduca in cielo:
 Or Voi, Sposi felici
 Tra le danze festive all'ara accanto
 Il gran patto a giurar venite' intanto.
(Segue il gran ballo: gli sposi s'avvicinano all'altare tra le danze, ed i Cori.)

Cori

Deh venite: sull'ara d'Imene
 Già dal cielo balenan gli auguri,
 E già l'alme di figli venturi
 Stan le vite d'interno a cercar.
 Deh venite: sull'ara d'Imene
 Già la fiamma secondano i venti,
 E i bei germi de' fiori languenti
 Van giulivi d'intorno a recar.

Peleo, Giove e Teti

Per te/me regni alfin la Pace,
 Abbia solo Amor gli strali.
 Ci/Vi ricopra Imen coll'ali
 Ci/Vi sia scudo ognor la Fe.

Peleo

Prendi... oh Dio!... la destra.

Teti

Accetta

L'amor mio...

Peleo

Qual suon terribile
 L'aura intorno, e i colli empie...
 Non temer

Teti

Tanto può dunque, ancora
 Sperar dagli Immortali eccelso nodo
 Da voi prescritto in ciel...

Peleo

Non sai qual forse
 Simbolo avventuroso in noi disegni
 La mente degli Dei...

Teti

Ma se costanti
 Non vegliasser su noi, mirasti in quale
 Crudel cimento ci traeva la forza
 D'iniquo fato?...

Cerere

Ciò che in ciel fu scritto
 Poter d'Averno non cancella... io sola
 Benché non surta a brandir l'asta ultrice,
 Traendo alla tenzon le stelle anch'esse
 Sfidar sola saprei l'Erinni istesse.

Ah non potrian resistere
 Sol d'una Diva al guardo
 Pria che scendesse il dardo
 L'Erinni a fulminar.
 Frenar non san le tenebre
 Del sole il giro eterno,
 Non può l'intero Averno
 Con una Dea pugnar.
 Ah che d'umane lagrime
 Bevvero i campi assai,
 Scese la Pace ormai
 Sul mondo a dominar.

Coro

Già sul mondo il Sol prepara
 Più felice amica età.

Cerere

E d'Imene intorno all'ara
 Senza strali Amor più brilla,
 E raccende la favilla
 Dell'altrui felicità.

Coro

Già balena una scintilla
 Di più chiara amica età.

Giove

M'udite o genti... arcana immago è questa
 Di quella età, che quasi in fido specchio
 Mi dipinge il futuro... Altro Peleo
 Sorgerà sulla Senna, ed altra Teti
 Porterà dal Sebeto a Lui la speme
 Del fecondo Connubio... un Prence Augusto
 Padre invocato dalle Franche genti
 Ne' Regi Sposi rifiorir giulivi
 I bei Gigli vedrà sù d'uno stelo...
 Ed or gli Augusti Volti
 Di que' candidi giorni una favilla
 Oltre il tardo avvenir vi pinga in cielo...

(Giove fà un cenno: Si scopre dipinto a tratti di luce un quadro magico ove si veggono i Reali Sposi paternamente accolti dal Cristianissimo Re Luigi XVIII in trono. Prosegue la danza, ed i Cori cantano in atteggiamento di gioja rispettosa.)

Cori

Liete danze per queste pendici
 Or la gioja conduca su' i fior,
 Delle pronube stelle felici¹
 Imitando l'alterno tenor.
 Prole Augusta che agli Avi somigli
 Dia quel nodo che è sacro all'Amor,
 E la speme de' Gigli ne' Gigli
 Rifiorisca d'Europa all'onor.

Cerere

Sacro ad Ausonia
 Vedrassi il Giglio
 E in Patria reduce
 Dall'Etna un Figlio
 Fedele immagine
 Del Genitor.

Giunone

Egli una tenera
 Figlia amorosa
 Dolce reliquia
 D'Austriaca Sposa
 Dell'Avo ai palpiti
 Renda e all'amor:

Giove

Un'altra Tetide
 Dal lido Etneo
 Adorni i talami
 D'altro Peleo
 Sul lido indigeno
 De Regj fior...

Teti

Ne' tardi secoli
 Qual diva immago
 Mi serbi, o provido
 Nume presago
 Ai Numi, e agli uomini
 Di pace autor.

Peleo

Ne' tardi secoli
 Qual fausta immago
 Mi serbi, o provvido
 Nume presago,
 Che ai Rè la folgore
 Doni e il valor.

Teti, Cerere, Peleo, Giove e Coro

E in ciel s'abbracciano
 Virtude, e Amor.

Cerere e Peleo

Tu liba al candido
 Altar fervente
 Raccolte in concava
 Gemma lucente
 Le dolci lagrime
 De' Genitor.

Giunone e Giove

Del sol pe' lucidi
 Curvi sentieri,
 Degli indomabili
 Eoi destrieri
 Prendi le redini
 Possente Amor.

Teti

Le dolci lagrime
 De' Genitori.

A cinque

E in ciel s'abbraccino
 Virtude, e Amor.

Fine

I protagonisti





Robert Gambill

nato negli Stati Uniti; studia ad Amburgo con Hans Kagel dal '76 all'81. Durante questi anni si esibisce nei teatri di Ginevra, Francoforte e Wiesbaden.

Nell'81 debutta alla Scala nella prima mondiale di «Donnerstag aus Licht» di Stockhausen nella parte di Michael, scritta appositamente per lui, ripresa poi al Holland Festival, a Stoccarda, al Maggio Musicale Fiorentino e in una incisione discografica.

Dall'81 all'84 è membro del teatro di Wiesbaden; è quindi all'Opera di Zurigo dove interpreta: «Il ratto dal serraglio», «Il flauto magico», «L'olandese volante», «Salomè», «Le allegre comari di Windsor», «L'elisir d'amor» e «L'italiana in Algeri», in una produzione ripresa anche a Schwetzingen e trasmessa dalla televisione tedesca nell'87. È ospite, per le opere e i concerti, di importanti istituzioni musicali internazionali: interpreta lo «Stabat» di Rossini a Firenze con Muti, «Don Pasquale» a Santa Fé, «Il ratto dal serraglio» a Buenos Aires «Cenerentola» a Filadelfia, «La gazza ladra» a Parigi, «L'olandese volante» alla Scala di Milano. Al Wiener Festwochen dell'88 è Enginard nel «Fierrabras» di Schubert con Abbado. Nell'88/89 canta: «Il barbiere di Siviglia» (Monaco e Vienna), «Le donne curiose» di Wolf-Ferrari (Monaco), «Il flauto magico» (Vienna), «Il ratto dal serraglio» (tournée della Scala a Mosca), e «L'olandese volante» al Metropolitan. Nel '90 debutta al Covent Garden nei «Maestri cantori di Norimberga». Ha al suo attivo varie incisioni fra cui lo «Stabat» di Rossini e il «Messia» di Händel.

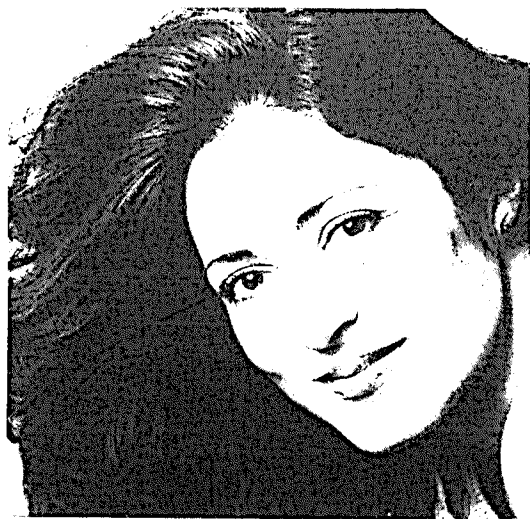


Kathleen Kuhlmann

nasce a San Francisco, studia alla Lyric Opera School di Chicago, dove canta la sua prima «Carmen», una parte che interpreterà nei teatri di tutto il mondo: Sydney, Montreal, Tel Aviv, Colonia, Amburgo, Napoli e Vienna. È tuttavia la parte di Arsace nella «Semiramide» di Rossini (da lei interpretata a Parma, Bilbao, Napoli, Vienna, Bonn, Tolosa e Monaco di Baviera) quella che, più di ogni altra, contribuisce a portare la Kuhlmann nel novero delle maggiori cantanti di coloratura, anche se a completare la sua immagine di interprete rossiniana concorrono altre parti, come Rosina (San Francisco, Chicago, Covent Garden, Vienna, Amburgo, Düsseldorf, Colonia, Parma, Bilbao e Miami); Angelina nella «Cenerentola» (Glyndebourne, Colonia, Stoccarda); Isabella nell'«Italiana in Algeri» (Pisa), Falliero (Miami); Andromaca in «Ermione» (Napoli), Tancredi (Wexford) e Malcom nella «Donna del lago» (Parma, 1989).

Predilige la parte Charlotte nel «Werther» di Massenet, con cui debutta al Metropolitan nel 1989 e si esibisce in numerose altre produzioni in Germania, ma ama anche cimentarsi nell'interpretazione delle opere di Monteverdi («Il ritorno di Ulisse in patria» nell'orchestrazione di H.W. Henze a Salisburgo), Händel («Alcina» nella parte di Bradamante, di cui esiste anche un'incisione discografica), Gluck («Orfeo ed Euridice» a Colonia, Parma, ecc...).

Ha impegni per il «Werther» ad Amburgo, «Semiramide» (Londra), «Carmen» (San Francisco, Colonia, Barcellona e Parma), «Alcina» (Londra).



Patricia Schuman

nasce in California. All'inizio della carriera canta la parte di Ruggiero in un'incisione del «Tancredi» e Carmen nella «Tragedia di Carmen» di P. Brook. In seguito si dedica al repertorio mozartiano, grazie alla collaborazione con il M° Harnoncourt, con cui interpreta Sifare in «Mitridate, re di Ponto» a Vienna, Donna Elvira in «Don Giovanni» a Nizza, Zurigo e Amsterdam; Ilia in «Idomeneo» e Pamina nel «Flauto magico» all'Opera di Stato di Vienna; la Contessa nelle «Nozze di Figaro». Altre parti mozartiane della Schuman sono: Zerlina nel «Don Giovanni» e alcune apparizioni in «Lucio Silla» e «Davide penitente»; il suo repertorio operistico spazia, tuttavia, in altri autori: è Rosina nel «Barbiere di Siviglia» con la Canadian Opera Company, Mimi in «Bohème» a Zurigo, Blanche nei «Dialoghi delle Carmelitane» a Seattle; interpreta inoltre: «Il viaggio a Reims» (Madama Cortese) alla Scala con Abbado, «L'incoronazione di Poppea» a Parigi e Washington, «I racconti di Hoffmann» a Miami, «Manon» a Boston. In campo concertistico ha al suo attivo l'incisione del «Messia» di Händel e le registrazioni del «Miserere» e «Veni Creator» di Bertoni, con Scimone e I solisti veneti; ha cantato i «Vier letzte Lieder» di R. Strauss con Mark Elder a Birmingham, lo «Stabat Mater» di Pergolesi a Philadelphia e alla Carnegie Hall di New York, la Messa in si bemolle minore di Bach a Vienna, «Das klagende Lied» di Mahler a Cincinnati. Ha impegni per «Idomeneo» alla Scala con Muti, «Don Giovanni» al Metropolitan, «I pagliacci» a Vienna, «La Bohème» a Seattle e «Le nozze di Figaro» a Nizza.



Alberto Zedda

nasce a Milano, dove compie gli studi musicali e universitari.

Ha diretto concerti sinfonici presso tutte le istituzioni italiane e in molte straniere, e opere nei principali teatri del mondo.

Ha al suo attivo numerose incisioni di musica sinfonica e operistica, tra le quali: «Il barbiere di Siviglia», «La gazza ladra» e «Adelaide di Borgogna» di Rossini, «Fra Diavolo» di Auber, «Rita» di Donizetti, «Beatrice di Tenda» di Bellini, «Juditha Triumphans» di Vivaldi.

Di prossima pubblicazione è la produzione discografica dell'«Incoronazione di Poppea» di Monteverdi e un disco con sinfonie di Prokofiev. Alberto Zedda svolge altresì attività di musicologo, curando edizioni critiche di opere liriche, oratori e cantate.

È membro del Comitato editoriale della Fondazione Rossini di Pesaro, direttore dell'Accademia di Osimo, dove tiene un corso di filologia musicale, e consulente artistico del Rossini Opera Festival.



Antonín Šídlo

ha studiato pianoforte al Conservatorio di Praga e direzione d'orchestra all'Università della stessa città.

Si è poi dedicato al canto come membro del coro giovanile di Kian e, infine, del Coro Filarmonico di Praga, del quale è Maestro da circa quarant'anni, dirigendolo fra l'altro nell'esecuzione della «Nona Sinfonia» di Beethoven al Festival di Primavera di Praga nel 1959, con George Solti, e «Jean d'Arc» di Honeger con J. Giardini.

Ha partecipato a numerosi concerti e rappresentazioni di opere anche all'estero, soprattutto in Italia, dove ha eseguito «Salambo» di Musorgskij al Teatro San Carlo di Napoli, con la direzione di Pesko, il «Lohengrin» di Wagner alla Scala, con Sawallish, il «Requiem» di Ligeti, con Osawa, ecc.

Attualmente insegna al Conservatorio di Praga e riveste una posizione importante nel Coro Teachers, con il quale ha partecipato a molte tournées in Europa.



**ROSSINI
OPERA
FESTIVAL**

1- 19 AGOSTO 1990

SCAVOLINI

*Sponsor ufficiale
del ROSSINI OPERA FESTIVAL*