



**GUILLAUME
TELL**





SCHENKUNG
ALBERT GIER

Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica



Ministero per i Beni e le Attività Culturali



Regione Marche

Enti fondatori



Comune di Pesaro



Provincia di Pesaro e Urbino



Fondazione

Cassa di Risparmio
di Pesaro

1841



BANCA DELL'ADRIATICO



Fondazione Scavolini



SCHENKUNG
ALBERT GIER

Il Rossini Opera Festival è una fondazione promossa dal Comune di Pesaro, dalla Provincia di Pesaro e Urbino, dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, dalla Banca dell'Adriatico e dalla Fondazione Scavolini.

Il Festival si avvale della collaborazione scientifica della Fondazione Rossini.

Il Festival 2013 si attua

con il contributo di: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Comune di Pesaro, Regione Marche, Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, Provincia di Pesaro e Urbino;

con l'apporto di: Banca Marche, Banca dell'Adriatico, Peter Moores Foundation;

con la partecipazione di: Abanet Internet Provider, AMI-Azienda per la mobilità integrata e trasporti, Carifano, Concessionaria Hyundai F. Boattini, Harnold's, Grand Hotel Vittoria - Savoy Hotel - Alexander Museum Palace Hotel, Ratti Boutique, Retina Web Agency;

collaborano: ASPES Spa, Azienda Ospedaliera San Salvatore, Centro IAT- Informazione e accoglienza turistica, Conservatorio di musica G. Rossini.

Il Festival è membro dell'Associazione Europea dei Festival.



Presidente
Luca Ceriscioli
Sindaco di Pesaro

Consiglio d'amministrazione
Maurizio Gennari
Stefano Pivato
Riccardo Paolo Uguccioni
Maria Rosaria Valazzi

Collegio sindacale
Alessandro Cicoella (presidente)
Gabriele Angelini
Franco D'Angelo



Sovrintendente
Gianfranco Mariotti

Direttore artistico
Alberto Zedda

Direttore generale
Flavio Cavalli

Amministrazione e coordinamento
sicurezza del personale
Marco Angelozzi

Assistente del Sovrintendente
Maria Rita Silvestrini

Segreteria artistica
Sabrina Signoretti

Segreteria Sovrintendenza
Alexia Mariotti

Contabilità, Economato
e Servizi informatici
Loris Ugolini

Segreteria amministrativa
Paola Vitali

Servizi di Biglietteria e Promozione
Patricia Franceschini

Edizioni e Archivio storico
Carla Di Carlo

Archivio musicale
Federica Bassani

Direzione allestimenti scenici
Mauro Brecciaroli

Coordinamento tecnico
Claudia Falcioni

Ufficio tecnico
Katia Ugolini

Coordinamento di Produzione
Caterina de Rienzo

Ufficio Produzione
Daniela Ridolfini

Produzioni e Relazioni esterne
Francesca Battistoni

Pubbliche Relazioni
Welleda Fochesato Donovan

Collaborazioni esterne
Ludovico Bramanti

Ufficio Stampa
Simona Barabesi

Segreteria Ufficio Stampa
Giacomo Mariotti

La Fondazione Rossini

La Fondazione Rossini è il referente musicologico del Rossini Opera Festival: ad essa compete la responsabilità scientifica delle partiture eseguite mentre il Festival è partner istituzionale e primo referente teatrale della Fondazione. La Fondazione ha oggi come scopo precipuo quello dello studio e della diffusione della musica del Maestro. A tale fine, con la nomina di Bruno Cagli alla direzione artistica nel 1971, ha avviato la pubblicazione in Edizione critica dell'intera produzione rossiniana con un primo comitato, del quale facevano parte Philip Gossett e Alberto Zedda. Il grandioso progetto si sta puntualmente realizzando con l'apporto dei più importanti studiosi internazionali con un nuovo comitato scientifico composto da Ilaria Narici (direttore dell'Edizione critica), Emilio Sala, Annalisa Bini, Damien Colas, Davide Daolmi, Renato Meucci, Reto Müller, Cesare Scarton, Benjamin Walton. La Fondazione si fregia della presenza di un Comitato d'onore, presieduto da Bruno Cagli, di cui fanno parte Jeremy Commons, Johan Eeckeloo, Maurizio Pollini, Antonio Pappano, Salvatore Settis.

Il piano editoriale è articolato in otto sezioni: Opere Teatrali; Musiche di Scena e Cantate; Musica Sacra; Inni e Cori; Musica Vocale da Camera; Musica Strumentale; Péchés de Vieillesse; Varie. La ricerca che è alla base dell'Edizione critica ha portato, nel corso degli anni, a scoperte fondamentali nel campo delle fonti autografe e documentarie e al recupero di musiche considerate perdute, come, per fare qualche esempio, Il viaggio a Reims o il Finale tragico del Tancredi, e alla riproposta al pubblico di titoli dimenticati, come Sigismondo, Demetrio e Polibio, Ciro in Babilonia. Accanto all'Edizione critica si è sviluppata la ricerca sui documenti storico-biografici, ricerca approvata nel 1992 all'avvio della pubblicazione del nuovo epistolario rossiniano che, col titolo Lettere e Documenti e la cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, ha visto la pubblicazione dei primi quattro volumi.

L'attività editoriale della Fondazione si è inoltre arricchita nel corso del tempo di collane destinate ad ulteriori aspetti della produzione rossiniana: "Saggi e Fonti" ospita atti di convegno e studi specialistici; "I libretti di Rossini" riproduce, in versione anastatica e con un ampio commento introduttivo, le fonti letterarie e le principali edizioni del libretto di ogni opera; "Iconografia rossiniana" include volumi dedicati all'analisi delle fonti iconografiche (bozzetti, figurini, materiali scenici, ecc.); l'ultima collana creata riguarda le "Tesi rossiniane". A queste si affianca la pubblicazione del "Bollettino del Centro rossiniano di studi", rivista di studi musicologici di alto profilo internazionale. Questo grande lavoro di ricerca e di acquisizione di fonti bibliografiche e documentarie ha portato all'apertura della Biblioteca, punto di riferimento sia per il pubblico che per gli specialisti della musica di Rossini e di tutta la produzione coeva.

La Fondazione, insieme al Rossini Opera Festival e a Casa Ricordi, è membro del "Comitato per la Restituzione rossiniana", che ha lo scopo di coordinare e rafforzare l'azione delle tre istituzioni.

Il Presidente

Oriano Giovanelli

GUILLAUME TELL

Rossini Opera Festival 2013

**A cura dell'ufficio edizioni e archivio storico
del Rossini Opera Festival**

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Immagine grafica coordinata

Massimo Dolcini

Progettazione grafica

Antonio Trebbi

Service

Fotoedit, Repubblica di San Marino

Stampa

Studiostampa, Repubblica di San Marino

luglio 2013

*Stampato su carta Pordenone Vergata / Laid Avorio
del Gruppo Cordenons spa*

Gruppo Cordenons

Quando non diversamente indicato, fonte dell'apparato iconografico sono i volumi *Guillaume Tell di Gioachino Rossini. Fonti iconografiche*, a cura di M. Elizabeth C. Bartlet con la collaborazione di Mauro Bucarelli, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996 e *Rossini sulla scena dell'Ottocento. Bozzetti e figurini dalle collezioni italiane*, a cura di Maria Ida Biggi e Carla Ferraro, Pesaro, Fondazione Rossini, 2000.

Sommario

<i>Quel horizon immense!</i> <i>di Giovanni Carli Ballola</i>	p. 13
<i>Quel horizon immense!</i> <i>by Giovanni Carli Ballola</i>	p. 23
<i>Guillaume Tell, melodramma epico</i> <i>di Franco Ferrucci</i>	p. 35
<i>Guillaume Tell, an Epic Opera</i> <i>by Franco Ferrucci</i>	p. 39
<i>Uno qualcuno centomila</i> <i>di Bruno Cagli</i>	p. 43
<i>One in a Thousand</i> <i>by Bruno Cagli</i>	p. 57
<i>Ma quale tenore per Arnold?</i> <i>di Marco Beghelli</i>	p. 75
<i>But what kind of Tenor should sing Arnold?</i> <i>by Marco Beghelli</i>	p. 79
<i>Soggetto</i>	p. 84
<i>Story</i>	p. 86
<i>Argument</i>	p. 88
<i>Handlung</i>	p. 90
<i>Argomento</i>	p. 93
<i>あらすじ</i>	p. 95
<i>Schema musicale</i>	p. 98
<i>Libretto</i>	p. 103
<i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>	p. 163

**Ritratto di Gioachino Rossini. Incisione
di Masson da una fotografia di Nadar.
Parigi, dopo il 1856 (Collezione Reto
Müller, Basel)**



GUILLAUMIE TELL

Opéra en Quatre Actes
di **Victor-Joseph-Étienne de Jouy**
e **Hippolyte-Louis-Florent Bis**

Musica di
Gioachino Rossini

Personnages

Guillaume Tell, Suisse conjuré
Arnold Melcthal, Suisse conjuré
Walter Furst, Suisse conjuré
Melcthal, père d'Arnold
Jemmy, fils de Guillaume Tell
Gesler, gouverneur des cantons de Schwitz et d'Uri
Rodolphe, chef des archers de Gesler
Ruodi, pêcheur
Leuthold, berger
Mathilde, princesse de la maison de Hapsbourg,
destinée au gouvernement de la Suisse
Hedwige, femme de Guillaume Tell
Un chasseur

Trois Fiancés et leurs compagnes, Paysans et Paysannes
des trois cantons, Chevaliers allemands, Pages,
Dames d'honneur de la princesse, Chasseurs, Gardes
de Gesler, Soldats autrichiens, Tyroliens et Tyroliennes

Prima rappresentazione
Parigi, Théâtre de l'Académie Royale de Musique
3 agosto 1829

Quel horizon immense!

Non è biografia romanzata né fantascienza musicologica immaginare che al capolinea del *Guillaume Tell* Rossini pensasse fin da quell'agosto 1824 in cui, accettando la nomina a sovrintendente del Théâtre Italien offertagli dalla Corte e dal ministero delle Belle Arti, diveniva l'anello di turno di quell'ininterrotta catena di operisti italiani che da Piccinni in poi si erano identificati nella rigenerazione della *tragédie lyrique*, giunta con Spontini alla sua estrema espressione storica e insieme alla sua saturazione stilistica. A considerare quanto precedette quella serata del 3 agosto 1829 all'Académie Royale de Musique con un occhio alla parabola del musicista e l'altro alla dimensione psicologica dell'uomo, non è infatti arbitrario ravvisarvi un vasto panorama cui sovrasti l'ombra densa e sempre più inquietante di un imminente nubifragio.

Che altro è quel prender tempo (tirando per le lunghe la definizione del proprio contratto in un estenuante braccio di ferro con l'amministrazione) attorno ai rifacimenti francesi del *Mosè in Egitto* e del *Maometto II* – grandiosi e drastici rifacimenti, ma non novità di zecca –; che altro è quel rimpasto che trasformerà gli estremi, scintillanti rossinismi della celebrativa cantata scenica *Il viaggio a Reims* nel meta-rossinismo freddo e ambiguo de *Le Comte Ory*, se non l'ansiosa attesa di una vibratile creatività che sente incombere su di sé il rendiconto

finale delle proprie responsabilità creative?

Era ben chiaro infatti, alla coscienza di un artista non lontano dal venire inchiodato da uno stolto pregiudizio critico allo stoltissimo stereotipo del facitore di musica allegramente spontaneo e *naïf*, che l'inevitabile impegno professionale di un'opera francese tutta nuova e attesa dall'opinione pubblica con crescente impazienza, sarebbe stato di gran lunga il più traumatico e defaticante in una carriera vorticoso e disseminata di ansie e paure del foglio bianco, passate all'aneddotica come cronica fannullaggine. Non si sarebbe più trattato, infatti, della periodica impennata temeraria che lungo una linea perpetuamente segmentata aveva prodotto (limitandoci al genere serio) cose abnormi come *Otello*, *Mosè*, *Ermione*, *La donna del lago*, *Maometto II*, *Semiramide*; non della sfrenata sperimentazione per le scene di un teatro, come il San Carlo, che poteva dirsi in quegli anni eroici di sua proprietà personale. Ad attenderlo al varco era bensì un prodotto da collocare nell'ambito di una civiltà melodrammatica dai connotati non eludibili, in un teatro dai meccanismi rigidamente istituzionalizzati, per un pubblico *savant* (Verdi) e con uno stragrande concetto dei propri giudizi e pregiudizi, comunque ben diverso da quello italiano, che ieri ti aveva fischiato e oggi ti staccava i cavalli dalla carrozza.

E capolavoro voleva essere: a tutti i

costi. Eccola, in definitiva, la Sfinge tremenda in attesa del nostro Edipo alla svolta fatale. Ce n'era abbastanza per un ingorgo di nevrosi tale da dare la più ampia spiegazione al presunto mistero del Grande Addio al teatro, addio che il Nostro già si premurava di preannunciare in ambigue mezze frasi. Un assaggio di queste ansie in gran parte di nuovo conio gli viene subito dal libretto, il cui soggetto, il mito di Wilhelm Tell nel quadro storico della emancipazione elvetica dal dominio asburgico, si addiceva a quella curiosa brezza indipendentistica che in quegli anni increspava le acque della Senna e che già aveva gonfiato le vele de *Le siège de Corinthe*: un'aria che non contraddiceva affatto all'oltranzistico illiberalismo di Carlo X, essendo semmai favorita dai suoi gallicani puntigli nazionalistici e dalla speranza (poi andata delusa) della Corte di sistemare un Borbone sul trono di una Grecia prossima a liberarsi dalla Sublime Porta.


Per questo soggetto, adocchiato fin dal 1827, Rossini aveva scartato un *Gustave III* e una *Juive* (in seguito musicati rispettivamente da Auber e da Halévy) propostigli tramite l'amministrazione dal premiato *atelier* Scribe, lo stesso dal quale era uscito l'*Ory*. L'autore di base del nuovo libretto, Victor-Joseph-Étienne Jouy (1764-1846; il "de" aristocratico è una licenza autopromozionale e fa il paio con quella di Calzabigi) era un teatrante della passata generazione, noto come collaboratore di Méhul, Catel, Cherubini e soprattutto Spontini, cui fornirà i testi di *Milton* (con Joseph-Marie Dieulafoi), *La vestale*, *Fernand Cortez* (con Joseph Esménard), *Pélage, ou Le Roi et la Paix*. Non nuovo a intendersela con Rossini per avere, tra l'altro, messo mano al rifacimento del *Mosè in Egitto* in *Moïse*, col poème di Guillaume Tell Jouy concluderà una carriera intrapresa all'insegna

dell'*opéra comique* e approdata alla dignità dell'Académie Française e della ufficialità letteraria francese. Ma Rossini non accetta tal quale quel lungo dramma scritto anni prima e non più rispondente alle nuove esigenze spettacolari dell'Opéra, per tacere di quelle personali del compositore. Sarà Hippolyte-Louis-Florent Bis (1789-1853), orleanista dichiarato e autore di scritti giornalistici e di tragedie ideologiche sempre nel mirino della censura, a sfofitire il testo di Jouy e ad apporrtarvi le modifiche richieste, cospicue soprattutto negli ultimi due atti. Al dire di Edmond Michotte, nell'estate del 1828, a composizione musicale già intrapresa nella residenza estiva del banchiere Alexandre Aguado, Rossini avrebbe inoltre richiesto l'aiuto di una terza e di una quarta mano, quelle di Armand Marrast, segretario del banchiere Aguado, e di Adolphe Crémieux, suo ospite occasionale. Due altre teste calde, «futurs conspirateurs contre le gouvernement de Louis Philippe, qui se trouvant également en villégiature chez Aguado, me vinrent en aide, dans les transformations du texte et de la versification qui m'étaient nécessaires, pour ourdir, comme il le fallait, le plan de mes conspirateurs à moi contre Gessler»: parole del Maestro a Wagner, riportate nella storica conversazione raccolta da Edmond Michotte nel 1860 e pubblicata nel 1906. Una testimonianza che verrà accolta da tutta la bibliografia rossiniana, ma che Elizabeth Bartlet, curatrice dell'Edizione critica dell'opera, ha giudicato inattendibile, accreditando piuttosto l'ipotesi che a dare gli ultimi ritocchi al libretto possa essere stato il primo Arnold, quell'Adolphe Nourrit stimato come persona dotata di talenti letterari, «que j'ai nommé depuis longtemps mon poète adjoint», come Rossini medesimo si compiacque di definirlo in una lettera a Bis.

GUILLAUME TELL,

OPÉRA EN QUATRE ACTES,

REPRÉSENTÉ POUR LA PREMIÈRE FOIS, A PARIS,
SUR LE THÉÂTRE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE,
LE LUNDI 3 AOUT 1829.



A PARIS,
CHEZ ROULLET,
LIBRAIRE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE,
AUE VILLEDOT, N° 9;
AIMÉ ANDRÉ, QUAI MALAQUAIS, N° 13,
1829

Guillaume Tell: frontespizio del libretto stampato per la prima rappresentazione dell'opera

L'accanimento rossiniano sui versi originari di Jouy era certo proporzionale alla crucialità di un impegno compositivo che già ardeva alto nel cuore dell'artista. Ma non dovrà stupirci più di tanto, consapevoli ormai dell'atteggiamento tutt'altro che indifferente o passivo assunto anche addietro dall'operista nei confronti dei suoi poeti di teatro italiani. La composizione dell'immensa partitura si protrasse ben oltre quell'ottobre 1828 previsto da Rossini come termine del «difficile e lungo lavoro», anche per il puntiglioso contendere (conclusosi solo l'8 maggio del nuovo anno in favore del richiedente) tra l'amministrazione e il musicista che aveva chiesto radicali modifiche al contratto originario: composizione di un'opera ogni due anni per 15.000

GUGLIELMO TELL

MELO-DRAMMA TRAGICO
DA RAPPRESENTARSI
IN LUCCA
NEL R. TEATRO DEL GIGLIO
SOTTO LA PROTEZIONE
DI SUA ALTEZZA REALE
CARLO LODOVICO DI BORBONE
INFANTE DI SPAGNA E DUCA DI LUCCA
L' AUTUNNO 1831.



STAMPERIA BENEDETTI E ROCCHI

Guglielmo Tell: frontespizio del libretto stampato per la rappresentazione in traduzione italiana di Calisto Bassi a Lucca nell'autunno del 1831

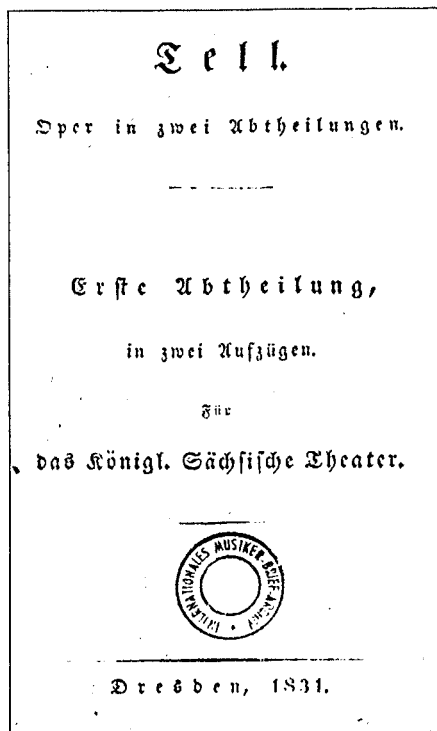
franchi oltre alle beneficiate (l'intero incasso di una serata) e un vitalizio annuo di 6.000 franchi.

Si giunse così alla sera del 3 agosto, tra l'attesa bruciante di un *tout Paris* che aveva espressamente rinunciato alla villeggiatura. Gli interpreti erano il basso Henri-Bernard Dabadie, protagonista, il tenore Adolphe Nourrit (Arnold), il basso Nicolas-Prosper Levasseur (Walter Furst), il basso [?] Bonnel (Melcthal), il basso Alexis Prévost (Gessler), il tenore Jean-Étienne Massol (Rodolphe), il tenore Alexis Dupont (Ruodi, il pescatore), il basso Ferdinand Prévost (Leuthold), il soprano Laure Cinti-Damoreau (Mathilde), il soprano Louise-Zulme Dabadie (Jemmy), il soprano [?] Mori (Hed-

wige). Direttore e concertatore era Antoine-François Habeneck, il neofondatore della Société des Concerts du Conservatoire (1828) con la quale si era fatto promotore della rinascita di una cultura sinfonica mediante l'esecuzione delle opere dei classici viennesi. Autore dell'apparato scenografico era Pierre-Luc-Charles Cicéri che si era documentato compiendo un viaggio in Svizzera; i costumi erano di Henri Lecomte, le coreografie (cui prenderà parte la celebre Maria Taglioni) di Jean-Pierre Aumer.

Com'era prevedibile, se di successo si poté parlare, esso fu di stima da parte del grande pubblico, di *élite* presso gli ascoltatori più responsabili. E già durante le prove avevano avuto inizio le complicate vicissitudini delle varie mutilazioni e manipolazioni cui verrà sottoposta la partitura nel corso del suo cammino sulle scene dell'Opéra (dove, almeno sino al 1876, apparve ogni anno, salvo il 1849, per 617 riprese complessive, ma non sempre al completo dei suoi quattro atti) e degli altri teatri europei. Modifiche cui in parte provvederà l'autore (approntando anche una riduzione dell'opera in tre atti) allo scopo di evitare il peggio dovuto ad altre mani, e circa le quali è difficile sceverare le ragioni eminentemente estetiche da quelle dovute a forza maggiore. Sarà un teatro secondario, quello del Giglio di Lucca, a sobbarcarsi l'onore e l'onere della prima italiana del capolavoro, nella traduzione di Calisto Bassi.

Come già a proposito del libretto di *Otello* raffrontato a Shakespeare, sarebbe ozioso impuntarsi sui dirottamenti dalle strutture drammaturgiche e dai contenuti ideali della tragedia di Schiller, operati dai collaboratori letterari di Rossini nel confezionargli un libretto giusta le esigenze della massima istituzione melodrammatica francese. E ciò



Guillaume Tell: frontespizio del libretto per la rappresentazione dell'opera a Dresda nel 1831 in traduzione italiana di Luigi Balocchi (Collezione Ragni, Napoli)

anche prescindendo dalle contaminazioni (in primo luogo da Jean-Pierre Claris de Florian e dall'*opéra comique Guillaume Tell* di Grétry e Sedaine) cui Jouy e Bis possono avere sottoposto quella che comunque va considerata la loro fonte primaria. L'idea di libertà quale poteva essere recepita nel 1804, l'anno del *Wilhelm Tell* schilleriano, da una Germania in un tempo umiliata e ammalata dall'imperialismo napoleonico, era ben diversa da quella, mutuata dalla *grandeur* nazionale e dall'espansionismo economico, della borghesia francese della Restaurazione. Inoltre, se in Schiller Wilhelm Tell è il pacifico e schivo padre di famiglia coinvolto suo malgrado nella lotta contro la tirannide a seguito di

un imperativo morale scaturito dalla solidarietà con altri umili e semplici, nell'opera di Rossini è l'Eroe a tutto sesto, erede di un *epos* melodrammatico che ha radici profonde nella tragedia musicale francese e del quale le opere di Spontini erano state la più recente e paradigmatica espressione. Eliminando il personaggio di Werner Stauffacher, che in Schiller è il vero promotore politico della rivolta; ricavando dalla coppia originaria costituita da Ulrich von Rudenz, giovane aristocratico svizzero che vuol far carriera sotto le armi imperiali, e da Bertha von Bruneck, nobile tirolese votata alla causa svizzera, un Arnold, «simple habitant de ces campagnes» che ama riamato Mathilde, principessa asburgica, i librettisti di Rossini adattavano la *fabula* schilleriana alla coeva ricezione del pubblico, adottando strutture drammaturgiche soltanto in parte debitorie alla tradizione della *tragédie lyrique*.

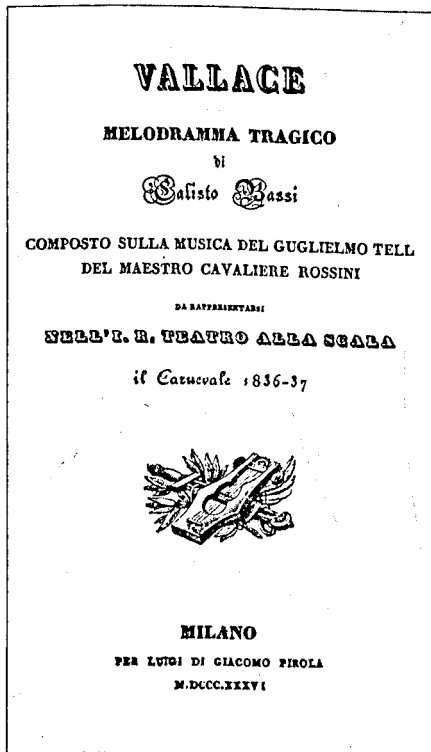
Esse, in sintesi, giustappongono al classico, tradizionale eroe dalla virtù carismatica, il *topos* moderno della coppia travagliata da un amore impossibile che verrà immolato sull'altare, romantico per definizione, della rinunzia, a causa della disparità della condizione sociale e dei divergenti destini politici. Si aggiunga che quell'elemento alpestre che in Schiller è cornice riservata alle affascinanti didascalie e al mondo di personaggi minori dai nomi e nomignoli rustici (dei quali nell'opera il pescatore Ruodi è il solo superstite), nel libretto diverrà quella onnipresente *couleur locale* che in mano a Rossini si tramuterà magicamente nel respiro cosmico di una numinosa natura.

S'è detto della necessità, da Rossini avvertita e tremendamente sofferta, di una rigenerazione stilistica che in un qualche modo fornisse risposta definitiva alle molte avvisaglie già

disseminate nei rifacimenti francesi del *Mosè* e del *Maometto* e voltasse pagina nei confronti del rossinismo: quell'eredità a doppio taglio nella quale il Maestro si sentiva catturato come in una gabbia dorata, prima ancora che in tal guisa venisse considerato dalla critica malevola. Colui che veniva ritenuto, ed era a tutti gli effetti, il massimo operista vivente, non poteva semplicemente adattarsi al ruolo di nuovo maestro del melodramma francese, ruolo nel quale era stato preceduto, ciascuno a suo modo, da Spontini e dall'Auber della *Muette de Portici*.

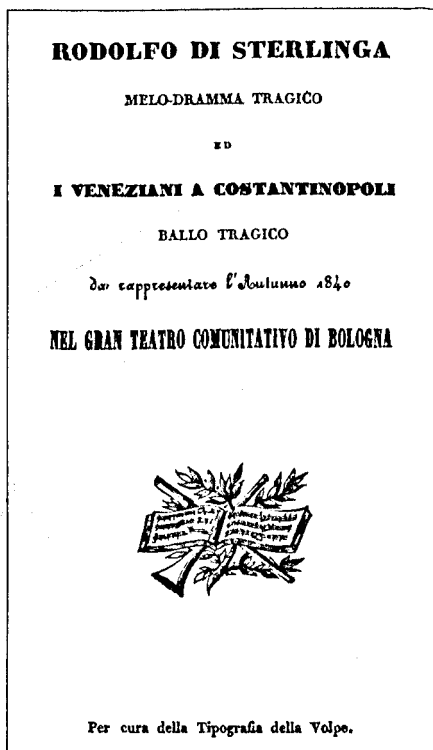
Non spettava alla *tragédie lyrique* di acquisire Rossini, ma viceversa. Non va quindi enfatizzato più di tanto il fatto che *Guillaume Tell* sia ascrivibile *de iure* all'aulico genere ormai prossimo a spaccarsi come frutto troppo maturo nelle mani di Meyerbeer, divenendo *grand opéra*. Giacché *Guillaume Tell* non è prodotto in tutto assimilabile a una tradizione della quale utilizza solo in parte le tipologie e per farne qualcosa di inaudito, e dalla quale, a ben vedere, si discosta in uno dei suoi elementi costitutivi: quell'aulico decoro da gran cerimoniale teatrale, che proprio Spontini nella *Vestale* aveva clamorosamente restaurato, dopo la svolta intimistico-borghese dei Piccini e dei Sacchini, e nell'*Olympie* sublimato.

Mentre il cuore del capolavoro rossiniano batte forte di là di un apparato spettacolare pur splendidamente realizzato, di là di una gestualità drammatica purgata da ogni enfasi e ridotta al segno incisivo e nervoso di un recitativo assai semplice e nudo, di evidente ascendenza italiana e che certo dovrà avere sconcertato non poco ascoltatori usi ai sontuosi declamati della tradizione francese. Fondamentale a tal proposito suona ancora l'intuizione di Fedele D'Amico, il quale avvertì nel celebre "Allegro maestoso" in Do



Frontespizio del libretto con il titolo modificato in *Vallace* per motivi di censura, Milano 1836 (Collezione Ragni, Napoli)

magg. dell'epilogo «che tutta l'opera era lode alle radici della vita, liberazione di energie cosmiche», esaltata pulsazione dionisiaca: la stessa che freme in tutte le fibre della musica rossiniana e che in questo glorioso estuario trova il suo sbocco supremo. Ciò spiega il respiro lungo e profondo di questa musica, che pure si articola in forme aliene da ripetizioni e lungaggini; musica per la quale sembra di prammatica la qualifica di monumentale, quando invece di grandiosità e vitale possanza si tratta, pari alle acque di un grande fiume giunto alla foce. E spiega il suo aprirsi alle voci della natura: voci che già ancor prima di *Mosè* e de *La donna del lago* (si pensi alla straordinaria scena V del Secondo Atto di *Aureliano in Palmira*) avevano



Frontespizio del libretto con il titolo modificato in *Rodolfo di Sterlinga*, Bologna 1840 (Collezione Ragni, Napoli)

aperta una breccia nello splendido artificio del palazzo rossiniano e che ora, dalla sinfonia all'apoteosi finale, irrompono impetuosamente come vere protagoniste della vicenda, istituendo un'alternativa vitalistica e antropocentrica a quelle, oscure e paniche, di Weber o feeristiche di Mendelssohn. Giacché l'onni-presente natura rossiniana non è l'arcano, terrifico regno romantico delle Grandi Madri, ma è natura classicamente amica e compagna all'uomo nel suo viaggio terreno, ove il male è avvertito come incidente di percorso e dove le stesse vicende della storia vengono considerate da una prospettiva trascendente permeata di religioso ottimismo. Da ciò lo sguardo lungo e a vasto orizzonte col quale Rossini sembra

GIUDA MACCABEO

MELODRAMMA SAGRO

DA CANTARSI

NELLA GRAN SALA

DEL PONTIFICIO SEMINARIO ROMANO

NEL CARNEVALE 1844

MUSICÀ

GUGLIELMO TELL

DEL MAESTRO ROSSINI

Adattato della Poesia e della Musica

SIG. GIUSEPPE NEGRI

Direttore

SIG. MAESTRO EUGENIO TERZIANI



ROMA

TIPOGRAFIA GISMONDI

Con permesso

Frontespizio del libretto con il titolo modificato in *Giuda Maccabeo*, Roma 1844 (Collezione Ragni, Napoli)

contemplare il mondo via via nascente dalla propria immaginazione: ove le passioni degli uomini, dall'amore senza speranza che affanna Arnold e Mathilde al patriottismo dei montanari svizzeri, dalla tenerezza che lega Tell ai propri cari alla crudeltà dei tiranni, sono avvertite come momenti di una liturgia della libertà celebrata nel tempio della natura. Un'ottica essenzialmente antirealistica che mal si accorda con i casi futuri del *grand opéra*, con il suo sforzo di mimesi storica, la sua plastica, violenta immediatezza di comunicazione espressiva, la rinuncia ad ogni esemplarità idealizzante a beneficio di un crudo laicismo di matrice radicalmente borghese. Tutto ciò non poté non coinvolgere taluni procedimenti compositivi qui

per la prima volta adottati dal compositore, come l'utilizzo sistematico di materiali tematici provenienti da un repertorio presunto etnofonico, ossia quei *ranz des vaches*, melodie cantate o suonate dai mandriani svizzeri e presumibilmente tracciate da un repertorio, *Recherches sur les ranz des vaches ou sur les chansons pastorales des bergers de la Suisse*, pubblicato a Parigi nel 1813 da Georges Tarenne. Lunghi dall'impiegare questi motivi nella realistica immediatezza della citazione testuale, Rossini ne assimila le peculiarità al codice genetico del proprio linguaggio tematico, colorandolo di una specifica impronta che invano si cercherebbe nelle opere precedenti. Aggirando l'aneddotica della *couleur locale* (un'idea fissa del gusto romantico, massime di quello francese), il lessico melodico del *Tell* uscirà così rigenerato come da un sottile metabolismo nel quale verranno praticamente dissolte le scorie di quel rossinismo cui si era già votata anima e corpo la retorica melodrammatica coeva: percorrendo anche in questo la strada maestra dei grandi artisti, che si rinnovano lasciando sistematicamente in secco i propri imitatori. Tale era stato l'impulso innovatore impresso alla propria produzione (che è dire *tout court* al melodramma italiano che conta) degli ultimi, mirabili anni napoletani e proseguito a Parigi nelle rielaborazioni del *Mosè* e del *Maometto*, che Rossini si era trovato per così dire proiettato fuori orbita, in una posizione privilegiata che gli permetteva di dominare le strutture dell'opera sia francese sia italiana dall'alto di un'autonomia stilistica che non ha eguali storici, tranne forse che nell'*Idomeneo* mozartiano. Ben lunghi, quindi, dall'adeguarsi, egli adattò spregiudicatamente a propria misura il patrimonio estetico-strutturale dell'opera francese, creando quell'*unicum* che



Ritratto di Henri-Bernard Dabadie, primo interprete dell'opera nel ruolo del titolo. Litografia Vigneron (Collezione Cavallari, Milano)

contemporanei e successori per lo più doppiavano come un'isola erta e perigliosa, preferendogli modelli più accessibili: per gli operisti italiani, quelli offerti da Auber, Halévy, Meyerbeer.

A rendere più inattaccabili le mura di diaspro di questa nuova Gerusalemme del teatro in musica, soccorreva la loro classica perfezione formale, esaltata da una scrittura orchestrale di rinnovata ricchezza e finezza, concepita in termini di sostanziale autonomia a fronte degli esempi di Cherubini e di Spontini

come del sinfonismo viennese. Quella stessa che cementando in unità non meno strutturali che ideali i diversi episodi che formano l'introduzione al Primo Atto e il finale del Secondo, ne faceva dalle macrostrutture d'inaudita ampiezza e novità di concezione, sciolte da qualsiasi ipotesi storica nei confronti delle civiltà melodrammatiche italiana e francese: temeraria sfida stilistica conclusasi con una strepitosa vittoria.

Per altro verso, chi mai potrebbe avvertire sentore di polvere di palcoscenico francese nella *romance* di Mathilde «Sombre forêt, désert triste et sauvage», introdotta da uno tra i più trafiggenti preludi sinfonici mai inventati, non che da Rossini, da tutto

il teatro musicale romantico e proiettata in un anelito schellinghiano verso l'unità tra spirito e natura? E come assimilare il «Sois immobile» di Tell, col suo incontenibile empito lirico accolto entro una cornice di classica e si direbbe religiosa compostezza, alla tradizionale retorica del declamato francese? (qualcosa di analogo è semmai da ravvisare nei brevi, fervidi ariosi che nelle opere di Spontini – si veda quello di Licinius nella *Vestale*, II, 3 – tengono il luogo di un *récit* o di un *air*).

Altrove vediamo Rossini muoversi in tutto lo spirito di libertà e spregiudicatezza lessicale che è proprio ai sommi artisti giunti al vertice della propria ascesa, i quali (si vedano l'ultimo Mozart o l'ultimo Beethoven) assimilano presente e passato in una realtà stilistica polimorfa, ma dall'impronta inconfondibilmente univoca. Ecco quindi, nel finale primo, dove assistiamo alla violenza degli sgherri di Gesler contro gli abitanti di Burglen, pervenire a piena definizione quel concertato dalla parte centrale improntata a una cantabilità dispiegata su progressioni armoniche di crescente empito emotivo, maturato da Rossini negli anni napoletani e prossimo a diventare tipico del melodramma italiano degli anni Trenta-Quaranta. Ed ecco invece, nell'Aria di Mathilde «Pour notre amour plus d'espérance», posta ad apertura del Terzo Atto e malauguratamente destinata a sparire assai presto dalla prassi esecutiva, Rossini recuperare per la seconda volta, dopo il *Moïse* (Aria di Anaï «Quelle affreuse destinée», IV, 2) un tipo di «Allegro agitato» vocale d'impronta classicheggiante e sonatistica, del quale abbiamo un riscontro egregio risalendo a *Otello* (Aria di Desdemona «Che smania! ohimè! che affanno!», II, 9) ma che ormai, a fronte della struttura formale costituita da cantabile-tempo di mezzo-cabaletta, in auge in quegli

anni (e di fatto utilizzata nell'Aria di Arnold «Asile héréditaire», IV, 1) poteva considerarsi desueto.

Tra le scelte di assoluta autonomia stilistica e quasi tra le pieghe di una ricchezza e multiformità inventiva che fanno del *Tell* un cemento stilistico unico e non ripetibile, figurano infine certi episodi che preludono alle pagine decantate e cesellatissime dei *Péchés de vieillesse* per pianoforte, o iperstilizzate della *Petite Messe Solennelle*. Si osservi a tale proposito il *chœur* «Ciel, qui du monde» e il preludio orchestrale che lo precede (I, 6) e vi si noterà quel gusto, tutto cameristico e qualche poco calligrafico, di miniare con sempre cangianti e delicate ombreggiature armoniche frasi, semifrasi, incisi ricorrenti nel decorso inventivo.

La libertà di movimenti lungo un arco di opzioni lessicali e formali d'impressionante ampiezza; la massima attenzione rivolta ai valori drammatici fatti coincidere con quelli formali in virtù di uno sforzo di identificazione che ha del miracoloso; l'anelito, infine, a una continuità drammaturgica avvertibile in tutta l'opera come progetto ideale e almeno nei primi due atti come realtà effettivamente conseguita, sono dunque i tre elementi basilari sui quali Rossini ha eretto il proprio monumento, o se più piace, mausoleo. Di essi è manifesto l'atipica *ouverture* quadripartita che assimila e supera la pur incantevole componente descrittivistica in un *epos* esaltante e commosso: quell'"atmosfera morale" che il più enigmatico ma perciò stesso più spiritualmente grande tra i nostri maggiori musicisti poneva alle radici della propria arte.

Giovanni Carli Ballola

Adolphe Nourrit, primo interprete dell'opera nel costume di Arnold. Litografia colorata su disegno di Lacauchie (Collezione Ragni, Napoli)



Quel horizon immense!

We are guilty neither of historical romance nor of musicological science fiction if we imagine that Rossini was already thinking of his farewell masterpiece *Guillaume Tell* as far back as that August in 1824 when, having accepted the nomination to the directorship of the *Théâtre Italien* offered him by the Court and by the Minister of Fine Arts, he became the latest link in that uninterrupted chain of Italian operatic composers who from *Piccinni* onwards had identified themselves with the work of regenerating the *tradédie lyrique*, which reached its historical high point and its stylistical saturation point with the contribution of *Spontini*. When we take into consideration all that went before that opening night of 3 August 1829 at the *Académie Royale de la Musique*, with one eye upon the creative career of the musician and the other upon the psychological dimension of the man, it is by no means far-fetched to recognize therein a vast panorama overshadowed by the black and ever more worrying shadow of an approaching thunderstorm.

What otherwise is the meaning of his taking so much time (stretching the terms of his contract to breaking point in an exhausting tug of war with the administration) over the French adaptations of *Mosè in Egitto* and *Maometto II* – monumental and drastic revisions, but scarcely novelties –; what otherwise is the meaning of the reshuffling that turned the scintillating, inflated-to-

the-utmost *Rossini-isms* of the festive scenic cantata *Il viaggio a Reims* into the meta-*Rossini-ism*, cold and ambiguous, of *Le Comte Ory*, if it was not the anxious waiting period of a vibratile creative force that feels the threat of a final reckoning of its own creative responsibilities hanging over its head?

To the conscience of an artist who would very soon be classified for ever, by a stupid critical prejudice, and by the equally stupid stereotype of having been a purveyor of spontaneously happy and naïf music, it was in fact all too clear that the inevitable obligation to write a completely new French opera, awaited by public opinion with ever increasing impatience, would represent by far the most traumatic and exhausting undertaking in a whirlwind career strewn with anxieties and haunted by the fear of the blank page, well known at the time and attributed to chronic laziness.

In fact, this time he could not get away with the periodical, reckless flights of fancy that had produced a long line of such very differing and superlative works as *Otello*, *Mosè*, *Ermione*, *La donna del lago*, *Maometto II* and *Semiramide*, limiting ourselves to mentioning the serious operas; he would no longer be experimenting without restraint for the stage of a theatre, like the *San Carlo*, which in those heroic years he might have called his own. The work that he was now called upon to compose was rather a production that



Guillaume Tell: schizzo della scena del tiro alla mela di Pierre-Luc-Charles Cicéri. Matita e inchiostro a guazzo, 1827-28

would have to take its place in the setting of an operatic world whose requirements were inescapable, in a rigidly institutionalized theatre, before an audience that Verdi described as savant (knowledgeable), entertaining an enormously high opinion of its own judgements and prejudices, who might have booed you yesterday but today would untie the horses from your carriage to drag you through the streets.

It had, at all costs, to be a masterpiece. Here at last, definitively, was the fearful Sphinx lying in wait for our Oedipus. Although Rossini's retirement from composing has always been represented as a mystery (Rossini himself, however, was already announcing it in ambiguous half sentences), there was surely enough in this situation to create a block of neuroses such as might

easily explain his withdrawal. The libretto already gave him a foretaste of these anxieties, in great part new ones; the subject, the legend of William Tell set against the historical background of the emancipation of the Swiss from Hapsburg dominion, caught the tone of the wave of feeling for national independence, a breeze that was ruffling the waters of the Seine at that time and which had already filled the sails of *Le siège de Corinthe*: a breeze that did not in any way disturb the bitter anti-liberalism of Charles X, being even favoured in some ways by his obstinately French nationalism and by the Court's hopes (later to be disappointed) of placing a Bourbon on the throne of Greece, about to free herself from the Turkish yoke.

Before deciding upon this subject, which he had been glancing at since 1827, Rossini had rejected a Gustave III and a Juive (later set to music by auber and Halévy, respectively) which the celebrated Scribe "libretto factory" had pro-

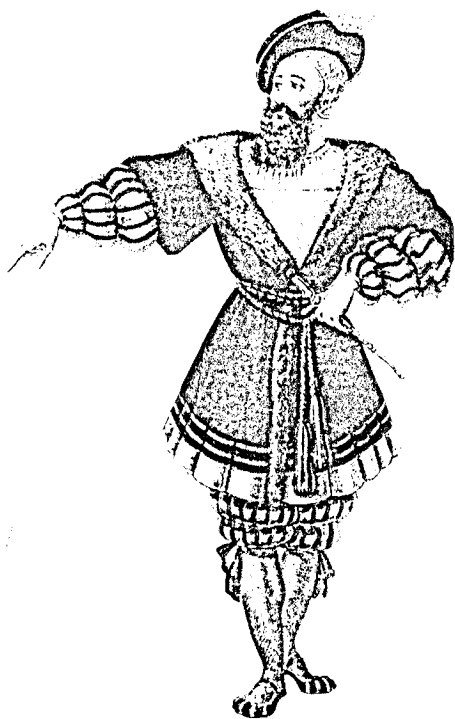
posed to him through the medium of the administration; Le Comte Ory had come from the same source. The principal author of the new libretto, Victor-Joseph-Étienne Jouy (1764-1846; the aristocratic "de" was supplied by the author himself, who "ennobled" his own name in the same way that Calzabigi had) was a poetaster of the previous generation, a well-known collaborator of Méhul, Catel, Cherubini and, above all, Spontini, for whom he had written the texts of Milton (in collaboration with Joseph-Marie Dieulafoi), *La Vestale*, Fernand Cortez (with Joseph Esménard), and *Pélage, ou Le Roi et la Paix*. He had already collaborated with Rossini by having worked on the transformation of *Mosè in Egitto* into *Moïse*, amongst other things, and with the text of Guillaume Tell Jouy would bring to a stormy end a career that had begun under the auspices of the opéra comique and then been solemnized by membership of the Académie Française and of the literary Pantheon of French officialdom.

Rossini, however, would not accept as it stood that long libretto written so many years before and no longer capable of satisfying the requirements of Rossini or of the Opéra. He turned to Hippolyte-Louis-Florent Bis (1789-1853), an open supporter of the House of Orléans and author of newspaper articles and ideological tragedies that were always attracting the attention of the censor, to thin out Jouy's text and to make the necessary changes, noticeable above all in the last two acts. According to Edmond Michotte, during the summer of 1828, when Rossini had already begun composing the music at the summer residence of the banker Alexandre Aguado, he asked a third and then a fourth writer to help him out: these were Armand Marrast, the banker Aguado's secretary, and Adolphe Crémieux, a guest of his.

In their historic conversation transcribed by Edmond Michotte in 1860 and published in 1906, Rossini told Wagner that they were two more hot-heads: "futurs conspirateurs contre le gouvernement de Louis Philippe, qui se trouvent également en vil-légiature chez Aguado, me vinrent en aide, dans les transformations du texte et de la versification qui m'étaient nécessaires, pour ourdir, comme il le fallait, le plan de mes conspirateurs à moi contre Gessler" (conspirators in the future against Louis Philippe's government, they were both on holiday at Aguado's house, they helped me with the changes I needed in the text and in the versification, to hatch the plot of my own conspirators against Gessler). This evidence would be faithfully repeated by subsequent writers on Rossini, but now Elizabeth Bartlet, editor of the critical edition of the opera, has judged it spurious, opting rather for the hypothesis that it may have been the first Arnold who gave the final retouchings to the libretto, that very Adolphe Nourrit already respected for his literary talents, "que j'ai nommé depuis longtemps mon poète adjoint" (whom I dubbed my assistant poet long ago), as Rossini himself was pleased to say in a letter to Bis. Rossini's rage against the poor verses originally supplied by Jouy was certainly in proportion to the crucial importance of an important commission that was already aflame in the artist's heart. This should not come as a particular surprise to us when we remember his attitude in the past, quite the opposite of indifferent or passive, towards Italian theatre poets. The composing of the immense score dragged on well beyond the October of 1828, a date provisionally fixed by Rossini as the likely moment that he would have finished the "long and difficult task", not least because of the long and obstinate quarrel



Figurini di Louis Maleuvre: Laure Cinti-Damoreau in abito di Mathilde, Prévost fils in abito di Gesler, Maria Taglioni e Simon con Mademoiselle Elie in costume per i balletti

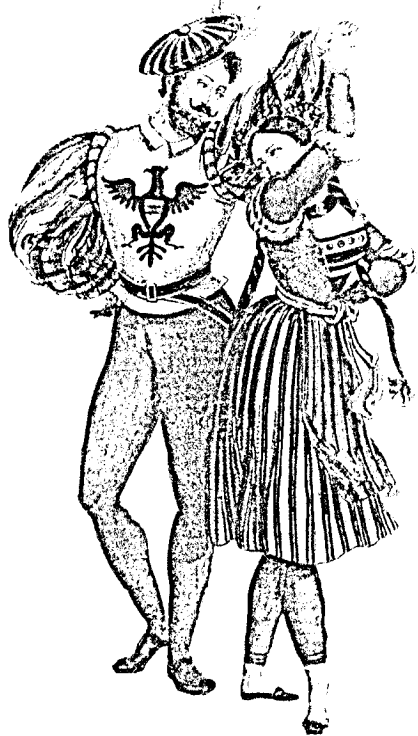


Nicolas-Prospér Levasseur (Walter Furst), the bass Bonnel (Melcthal), Alexis Prévost, bass (Gesler), Jean-Étienne Massol, tenor (Rodolphe), Alexis Dupont, tenor (Ruodi, the Fisherman), Ferdinand Prévost, bass (Leuthold), Laure Cinti-Damoreau, soprano (Mathilde), Louise-Zulme Dabadie, soprano (Jemmy), and the soprano Mori (Hedwige). The opera was conducted by Antoine-François Habeneck, who by his recent institution of the Société des Concerts du Conservatoire (1828) had taken the lead in reviving a culture of symphonic works by performing the classics of the Viennese masters. The scenery was by Pierre Cicéri, who had done the necessary research by paying a visit to Switzerland; the costumes were by Henri Lecomte, the choreography by Jean-Pierre Aumer, and the prima ballerina was the great Maria Taglioni.

between the administration and the composer, who had asked for radical alterations in his original contract, by which he was to compose an opera every two years for 15.000 Francs, besides which he was to receive the takings of various benefit performances and an annual maintenance sum of 6.000 Francs. The parties did not come to terms until 8 May of the following year, when a decision was made in Rossini's favour.

The evening of 3 August arrived at last, the evening awaited with such impatience by tout Paris; everyone had had to postpone going away on holiday in order to be present. The cast consisted of the bass Henri-Bernard Dabadie in the title role, the tenor Adolphe Nourrit (Arnold),

As might have been foreseen, such success as the first night may be



said to have enjoyed was a succès d'estime where the gallery was concerned, and a succès d'élite with the upper-class patrons. Even during the rehearsal period a beginning had been made to the painful history of cuts and manipulations to which the score would be subjected during its lifetime on the stage of the Opéra (where it would be performed every season until at least 1876, with the sole exception of 1849, reaching a total of 617 performances, though not all of these were performances of all four acts of the opera) and in other European theatres. The composer himself saw to some of these changes (even reducing the opera to a three-act version) in an attempt to avoid worse savagery at the hands of other arrangers, and considering these alterations of his today it is difficult to determine which were made for aesthetic reasons and which simply from force of circumstances. It would, in fact, be a minor theatre,

the Teatro del Giglio of Lucca, that would undertake the honour and the responsibility of the first performances in Italy of the masterpiece, in Calisto Bassi's translation.

Just as in the case of the libretto of *Otello* in comparison with Shakespeare, it would be futile to make a fuss about the distortions of the dramatic structure and the idealistic content of Schiller's tragedy operated by Rossini's literary collaborators in concocting a libretto for him that would fit the needs of France's leading opera house. Neither should we make a fuss about any possible contamination to which Jouy and Bis might have subjected the play that must in any case be considered their principal source (they might have dipped into Jean-Pierre Claris de Florian, or into Guillaume Tell, the opéra comique by Grétry and Sedaine). The idea of freedom as it might have been understood in 1804,



«Portraits de Monsieur et Madame Taglioni. Valse Tyrolienne» (Collezione Ragni, Napoli)

the year in which Schiller's *Wilhelm Tell* was produced, by a German humiliated and at the same time fascinated by Napoleonic imperialism, was quite different from any conception of freedom, borrowed from national grandeur and from economic expansion, that the French bourgeoisie of the Restoration might have. Furthermore, if in Schiller *Wilhelm Tell* is a peace-loving and retiring paterfamilias, unwillingly involved in the struggle against tyranny in obedience to moral compulsion arising out of his feelings of solidarity with other humble and simple folk, in Rossini's opera he

becomes the true all-round hero, heir to an operatic epic tradition deeply rooted in French musical tragedy of which Spontini's operas had been the most recent and most exemplary expression. By eliminating the character of Werner Stauffacher, who is the real political organizer of the revolt in Schiller; by turning the original couple consisting of Ulrich von Rudenz, a young Swiss nobleman who wants to make a career in the Imperial armies, and Bertha von Bruneck, a noblewoman from the Tyrol who has embraced the Swiss cause, into a character like Arnold, "simple habitant de ces campagnes", who loves and is loved in return by Mathilde, a Hapsburg princess, Rossini's librettists adapted the Schillerian fabula to the tastes and

understanding of their audience, taking over dramatic structures that only partly corresponded to the traditions of the *tragédie lyrique*.

In synthesis, these structures take the classic, traditional hero of charismatic virtue and superimpose him on the modern topos of a pair of lovers in the throes of an impossible love-affair; which in true Romantic style they are called upon to immolate on the altar of renunciation because of their different social backgrounds and political destiny. Furthermore, whereas in Schiller the Alpine element is limited to the fascinating stage directions and to the world of the minor characters with rustic names and nicknames (of whom the fisherman Ruodi is the sole survivor in the opera), in the libretto it becomes the omnipresent local colour that Rossini magically transforms into the cosmic breathings of a godlike Nature.

As we have already said, Rossini sensed the need to renew his style and suffered greatly from the burden of this responsibility: his stylistic regeneration would have to constitute a definite fulfilment of the many foreshadowings that he had already scattered through the scores of the French re-workings of *Mosè* and *Maometto*; it would have to completely change the face of Rossini-ism, that deadly, treacherous inheritance in which the composer felt himself imprisoned as in a gilded cage, long before spiteful critics began to accuse him of just this. He who was considered the greatest living operatic composer, and which in fact he was, in every sense, could not simply limit himself to founding a new school of French opera, a role in which he had been preceded by Spontini and in a different way by Auber; in his *La Muette de Portici*. The *tragédie lyrique* was not about to enrol Rossini; rather, he was about

to enlist it among his conquests. We should not therefore underline too strongly the fact that *Guillaume Tell* belongs *de iure* to that old-fashioned genre, which was by now about to burst like an overripe fruit in the hands of Meyerbeer and turn into grand *opéra*. For *Guillaume Tell* is not a completely typical product of the traditions that led up to it, employing only a part of the stylistic peculiarities of *tragédie lyrique* and then only to transform them into something startlingly new; also, if we look more closely into it, we can see that it departs from the old-fashioned style in one of its basic characteristics: that courtly decorum as of a high ceremony in the theatre, which Spontini himself had restored with *éclat* in *La Vestale* and sublimated in *Olympie*, eclipsing the fashion for the intimate and bourgeois operas of the *Piccinnis* and the *Sacchinis*. Quite aside from its spectacular qualities, no matter how splendidly realized, and aside from its dramatic postures purged of all emphasis and reduced to the incisive and vigorous language of a simple and unadorned kind of recitative, of obviously Italian origin and no doubt puzzling to an audience trained to the sumptuous declamation of the French tradition, the heart of Rossini's masterpiece beats strongly. In this regard *Fedele D'Amico's* intuition still seems fundamentally appropriate; listening to the famous *Allegro maestoso* in C major of the *Epilogue*, he sensed "that the whole opera was a hymn to the roots of life, a liberation of cosmic energy", an elated Dionysiac pulsation: the same pulsation that we can hear vibrating in the very fibre of Rossini's music and which finds its supreme outlet in this glorious estuary.

This explains the serene lengths and profound depths of the opera, written though it be in forms that



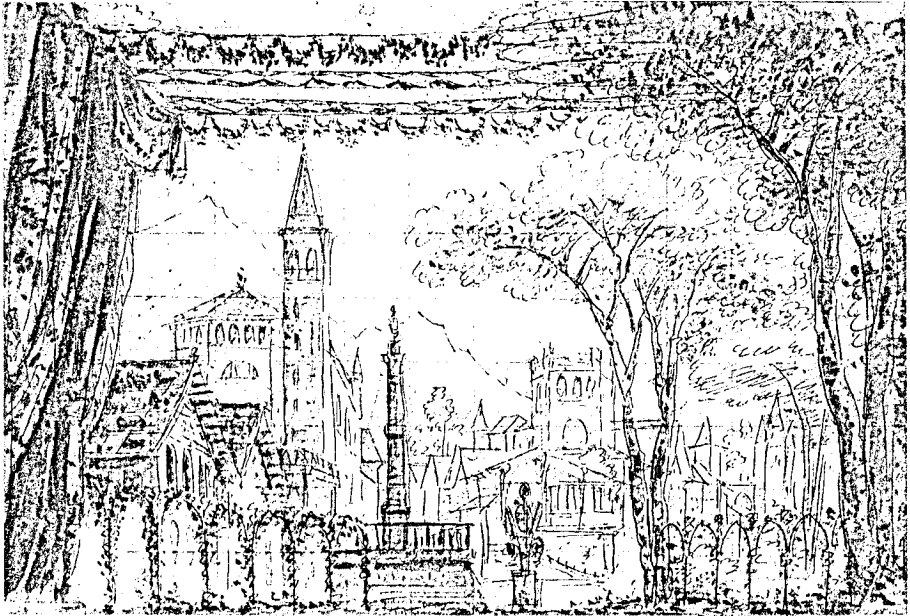
Guillaume Tell: bozzetti di Giuseppe Bertoja per una rappresentazione dell'opera al Teatro Regio di Torino nel carnevale 1839-40

admit no repetition or tediousness; music which it might seem obligatory to describe as monumental, whereas it is really characterized by grandeur and vital force, like the waters of a great river pouring forth from its final outlet. It also explains the way that the music is permeated by the voice of Nature, a voice that even before Mosè and La donna del lago (think of the extraordinary Act Two, Scene Five of Aureliano in Palmira) had forced a breach in the splendid artifice of Rossini's style and that here, from the Overture to the final Apotheosis, comes flooding impetuously in as the true protagonist, establishing a vital and anthropocentric alternative to the sinister, pagan voice of Weber's music or the fairyism of Mendelssohn's. For, in Rossini's music, ubiquitous Nature is not like the arcane, terrifying Romantic realm of the Great Mothers, but rather Nature seen in the classical sense as man's companion in his earthly sojourn, in which evil is considered an incident along the way and in which historical events

are themselves viewed from a transcendental prospective imbued with religious optimism.

This explains the distant stance, taking in vast horizons, with which Rossini seems to contemplate the world that is born scene by scene from his own imagination: where human passions, from the hopeless love afflicting Arnold and Mathilde to the patriotism of the Swiss mountaineers, from the tenderness binding Tell to his dear ones to the cruelty of the tyrants, are felt as episodes in a liturgy of freedom celebrated in the temple of Nature. This is, essentially, an anti-realistic point of view that would be out of sympathy with the future development of grand opéra, with its efforts to achieve historical mimesis, its elastically violent immediacy of expressive communication, its renunciation of ideal figures of exemplary types in favour of a coarse laicism fundamentally bourgeois in its origins.

All this could not help but involve certain composing procedures which the composer was now using for the first time, such as the systematic employment of themes coming from some presumed source of ethnological music, in this case those ranz des vaches, tunes sung or played by



Swiss herdsmen and taken, presumably, from a collection entitled Recherches sur les ranz des vaches ou sur les chansons pastorales des bergers de la Suisse, published in Paris by Georges Tarenne in 1813. Far from using these themes in a realistic manner, such as quoting them literally, Rossini assimilates their peculiarities into the genetic code of his own thematic language, which remains stamped with this specific colouring, not to be found in his earlier operas. Avoiding the use of local colour in the manner of subtitles (an idée fixe of Romantic taste, especially of the French variety), the melodic lexicon of Guillaume Tell would be born anew as though a subtle metabolism had dissolved the scoriae of the kind of Rossini-ism that contemporary operatic rhetoric had committed itself to, body and soul: in this way, too, Rossini trod the highway of the great artists, who renew themselves continually, leaving their imitators high and dry. In his last, marvelous Neapolitan years and then in Paris during his work on the new versions of Mosè

and Maometto, the impulse of innovation that Rossini had been able to impress upon his own work (the only Italian operas that counted, in short) was so great that he found himself, as it were, catapulted beyond his own orbit, in a privileged position permitting him to master the structures of both Italian and French opera by means of a stylistic autonomy without equal in the annals of music, except perhaps for Mozart in Idomeneo. Therefore, far from adapting himself to it, he fearlessly adapted to his own stature the ethical and structural patrimony of French opera, creating a unique work that his contemporaries and successors would, on the whole, view as a steep and dangerous island, preferring models more easy to grasp: where Italian composers were concerned, their models would be auber, Halévy and Meyerbeer.

The classical, formal perfection of the jasper walls of this new operatic Jerusalem rendered them even more impregnable, a perfection exalted by the renewed richness and refinement of the orchestral writing, conceived



Louise-Zulme Dabadie, prima interprete dell'opera nel ruolo di Jemmy. Litografia Vigneron

in terms of decided autonomy when compared with the example of Cherubini and Spontini on the one hand, and the symphonic school of Vienna on the other. In a unity of ideals no less than of structure, he constructed the various episodes making up the Introduction in Act One and the Finale of Act Two, building them into macrostructures of unheard-of proportions and newness of conception, owing nothing to Italian or French operatic precedent: a reckless stylistic challenge resulting in a triumphant victory.

To put it in another way, whoever could claim to detect the odour of

French theatrical dust in Mathilde's romance "Sombre forêt, désert triste et sauvage"? It opens with one of the most piercing orchestral preludes ever invented, not just by Rossini, but by any composer for the Romantic stage; it takes the form of a Schelling-like yearning for the unity of Nature and the spirit. And, in the whole range of the traditional rhetoric of French declamation, to what could we compare Tell's "Sois immobile", with its uncontainable lyrical impetuosity framed in a classical and, one might almost say, religious dignity? (Something similar is perhaps to be found in the short and fervid arioso that take the place of a récit or an air in Spontini's operas, as in Licinius's arioso in Act Two Scene Three of La Vestale).

Elsewhere we see Rossini operating in all the spirit of freedom and audacity of language typical of great masters who have reached the summit of their development, and who (for example, Mozart and Beethoven in their last works) assimilate present and past in a polymorphous stylistic reality, stamped, however, with their own individual and unmistakable voices. And so, in the *Finale* to *Act One*, at the point where Gesler's bravos fall upon the people of Burglen, we find a fully matured example of the kind of ensemble in which the central section is based on an unfurling vocal line supported by emotionally charged and increasingly impetuous harmonic progressions, brought to a fine art by Rossini in his Neapolitan period and which would soon become typical of Italian opera of the thirties and forties. And so again, in marked contrast, in *Mathilde's* aria "Pour notre amour plus d'espérance", placed at the beginning of *Act Three* and unfortunately destined to disappear fairly quickly from stage performance, Rossini revives a type of vocal *Allegro agitato*, would-be classical and sonata-like in form, which he had used in *Mosè* (*Anai's* aria "Quelle affreuse destinée", *Act Four, Scene Two*) and which we can compare with a distinguished example dating from *Otello* (*Desdemona's* aria "Che smania! ohimè! che affanno!", *Act Two, Scene Nine*) but which by now might be considered old-fashioned and replaced by the formal structure consisting of cantabile – middle section – cabaletta, much in favour at the time (and which is, in fact, employed in *Arnold's* aria "Asile héréditaire", *Act Four, Scene One*). Lastly, amongst Rossini's manifestations of absolute stylistic autonomy and almost lost in the layers of inventive richness and multiplicity of format that make *Guillaume Tell* into a unique and unrepeatable trial

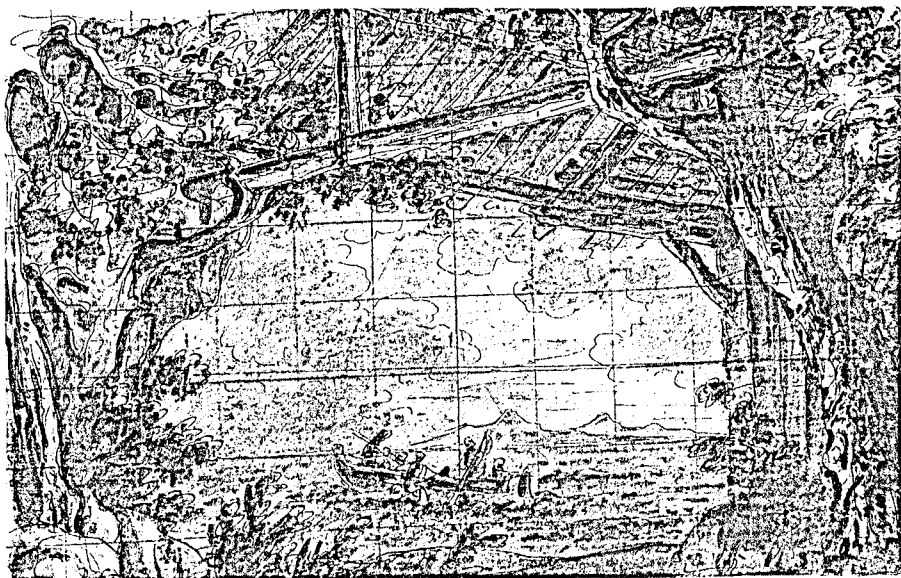
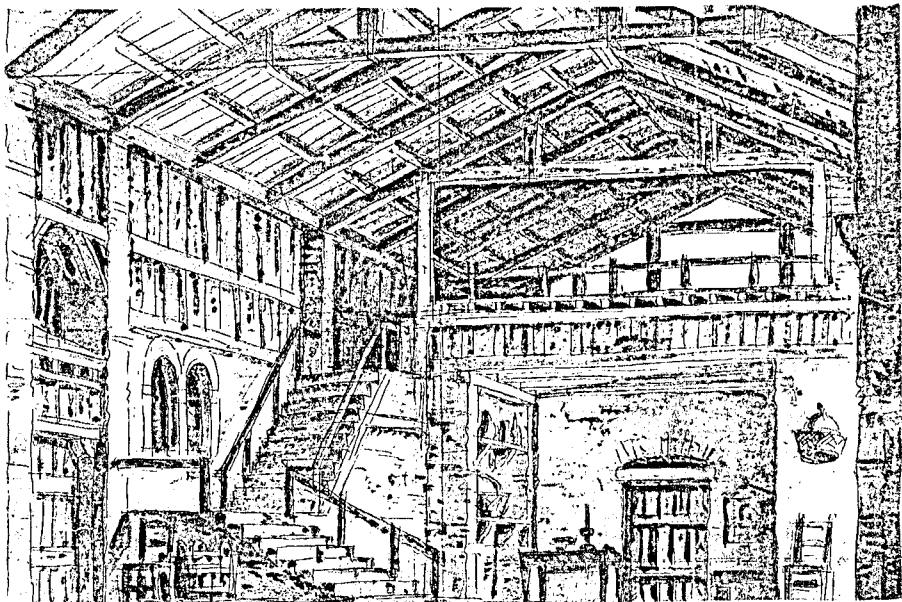
of style, we may find certain passages that anticipate the extremely finely wrought and highly praised pages of the *Péchés de vieillesse* for piano, or the hyperstylized music of the *Petite Messe Solennelle*. See, for example, the chorus "Ciel, qui du monde" and its preceding orchestral prelude (*Act One, Scene Six*) and note the composer's passion for colouring phrases and half phrases, accents recurring in the flow of invention, with delicately changing harmonic shadings; a taste clearly deriving from a love of chamber and intimate music, a somewhat finicky taste.

Freedom of movement throughout an impressively wide range of possibilities in form and language; the greatest care devoted to matching features of dramatic and formal value by means of a miraculous effort at identification; and lastly the aspiration towards continuity of action, recognizable in all the opera as an ideal which is effectively achieved at least in the first two acts: these are, therefore, the three basic elements upon which Rossini has constructed his own monument, or, if it seems a better word, his mausoleum. The atypical four-part *Overture* is a manifesto of these three features: it assimilates and surpasses the descriptive content (enchanting though this is), developing it into an exciting and emotional epos, that "moral atmosphere" which the most enigmatic but for this very reason the most spiritually great of our leading musicians regarded as the foundation of his own art.

Giovanni Carli Ballola

Translation by Michael Aspinall

Guillaume Tell: bozzetti di Giuseppe Bertoja per una rappresentazione dell'opera al Teatro Regio di Torino nel carnevale 1839-40



Guillaume Tell, melodramma epico

Il *Guillaume Tell* fu commissionato a Rossini dal governo monarchico francese, e la richiesta dovette tener conto del vento libertario e progressista che circolava nell'aria culturale del tempo. Nell'Europa del 1829 mettere in musica un simile libretto (tratto da un dramma di Schiller che era pervaso da uno spirito ancor più rivoluzionario) era come riconoscere che il clima era mutato dal tempo della prima Restaurazione. I palcoscenici parigini avrebbero presto risuonato dei clamori della battaglia di *Hernani*; e anche il teatro avrebbe scoperto l'attrattiva della tragedia di libertà.

La nuova posizione fu servita con accortezza. Venne scelto un dramma di libertà che era stato originariamente scritto da un autore tedesco, e la cui azione si svolgeva nella Svizzera medievale, un territorio – politicamente, geograficamente e storicamente – abbastanza neutro da farvi fiorire un eroe dell'indipendenza nazionale; e ripresentato con un testo che attenuava gran parte dell'ispirazione epica originaria. La musica venne affidata a un grande maestro italiano: quel Rossini che si era cimentato in ogni specie di composizioni operistiche, anche di carattere storico-legendario; e che garantiva un perfetto affidamento professionale. Da questa improvvisata ricetta creativa doveva nascere un prodotto eccezionale, e uno dei capolavori assoluti del melodramma italiano. Ma questo avvenne perché il grande cuoco fu appunto Rossini:

il quale era giunto al culmine del suo talento, ed ambiva a creare un capolavoro che fosse, al tempo stesso, antico e moderno.

Il *Guillaume Tell* rappresenta l'ultimo *exploit* di Rossini operista (dopo di esso il maestro disdegnò il melodramma, che in fondo, e malgrado il proprio genio, gli era sempre sembrato una forma di elegante intrattenimento mondano). Ma esso appare a distanza come un vero spartiacque nella storia del melodramma, e non solo di quello italiano. È una di quelle opere in cui convergono filoni diversi e quasi opposti, e da cui si irradiano direzioni molteplici: un punto d'arrivo e un punto di partenza al tempo stesso, come accade alle creazioni di debordante vitalità espressiva.

Il *Guillaume* è sotto il segno della coralità più estesa e più profondamente radicata nel tessuto dell'opera. Non soltanto il numero dei cori lo testimonia; ma anche il fatto che ogni altra sezione musicale dell'opera contiene un rimando, o attesta un legame, con l'ispirazione corale dell'insieme. La stessa Ouverture è una serie di allusioni a una fioritura corale che viene annunciata in forma strumentale ancor prima che vocale. Talvolta i dialoghi tendono a farsi "coro a due" (Guillaume e Arnold, nell'Atto Primo). Talvolta un'aria si mescola a un coro (Arnold e il Coro dei Confederati, all'inizio dell'Atto Quarto). Talvolta il coro è parte diretta dell'azione, né più né meno che se fosse un personaggio



Guillaume Tell: bozzetto di Giuseppe Bertoja per una rappresentazione dell'opera al Teatro La Fenice di Venezia nell'estate 1856

singolo (Finale dell'Atto Primo). Talvolta due cori si confrontano e collutano (Coro di Soldati austriaci e Coro di Svizzeri, alla fine dell'Atto Primo, e poi nell'Atto Terzo; il Coro di Cacciatori e il Coro di Pastori all'inizio dell'Atto Secondo). Guillaume, Arnold e Walter danno vita a un piccolo "coro a tre" nell'Atto Secondo. Anche le danze fanno parte del clima di festività corale che pervade l'insieme.

Certo Rossini non era del tutto nuovo a questo, come testimoniano altre sue opere. Ma la forza dell'esperienza corale del *Guillaume Tell* non trova riscontri, a me pare, nell'intera esperienza melodrammatica che lo precede. Tale rimarrà anche in seguito, malgrado il passaggio di Verdi; fino a reperire un solo emulo in Wagner, il maggiore ammiratore di Rossini e, in particolare – e non certo a caso! – della sua ultima fiammata operistica. Al vecchio maestro si potevano riconoscere alcuni debiti

di ispirazione. Chi, ascoltando *l'Idillio di Sigfrido*, non pensa al *ranz des vaches* e al lontano suono di caccia in apertura del *Guillaume*? E la tessitura di *leitmotiv* che percorre l'opera wagneriana ha certo un antecedente nei pensosi "a solo" di strumenti quali il corno nell'opera di Rossini. Aprire la strada verso Verdi e verso Wagner al tempo stesso non appare un merito insignificante.

Quest'opera eminentemente corale contiene anche melodie indimenticabili, e le più belle sono quelle intonate da Mathilde. Nel Secondo Atto la stupenda romanza «Sombre forêt, desert triste et sauvage»; nel Terzo «Pour notre amour plus d'espérance» (un'Aria estremamente complessa, e articolata attraverso almeno tre sezioni diverse di grande difficoltà vocale). Si ricordi anche «Asile héréditaire», cantata da Arnold nell'Atto Quarto; e il commovente Trio di Mathilde, Jemmy e Hedwige «Je rends à votre amour un fils digne de vous», sempre nell'Atto Quarto. Sono pagine che si pongono almeno sullo stesso piano della più famosa fra tutte, il «Sois immobile, et vers la terre» di Guillaume Tell nel Terzo

Atto, all'acme teatrale della vicenda. Non manca, nel Finale dell'opera, l'intervento delle grandi potenze naturali. Il grande passo della tempesta sul lago ne fornisce l'occasione, e sembra ispirare le direttive per una messa in scena. Il corrucio della natura è il momento più "romantico" dell'opera, e si integra con il carattere vastamente unitario dell'insieme. Non mi pare (ma anche qui gli esperti decideranno) che prima del *Guillaume Tell* la natura avesse mai avuto un simile ruolo e una simile presenza in alcun melodramma. Il mirabile Finale, nelle sue premonizioni nuovamente wagneriane, tocca il punto più alto raggiunto da Rossini nella celebrazione epica dei combattenti per l'indipendenza nazionale; ma tocca anche un vertice di grandiosità musicale di immensa suggestione poetica e armonica. La bellezza di questo Finale basterebbe a coronare l'intera opera; ma essa non è che il risultato di un intero percorso.

C'è una domanda a cui non riesco a dare una vera risposta. Io non so bene perché un'opera come questa, che è un vero dramma e apoteosi della libertà, non abbia preso posto nell'immaginario risorgimentale accanto alla musica di Verdi; e perché un «Viva Rossini» sarebbe stato impensabile accanto al famoso «Viva Verdi» intonato dai patrioti dei loggioni. Forse era soltanto una questione di "tempi", e di una situazione di anticipo rispetto a una richiesta collettiva che pur si annunciava all'orizzonte della storia. Forse, in tanta profluvie di bella musica che abbonda nel *Guillaume Tell*, è mancato un singolo brano dalla intonazione melodica abbastanza immediata e diretta, oltre che profonda, da catturare per sempre la memoria di chi ascolta, come in quel coro verdiano del *Nabucco*. Forse Rossini ha tutto del sommo musicista drammatico, tranne l'istinto

popolaresco: quello che gli sorge così spontaneo come compositore comico. Il *Guillaume Tell* si libra in un'atmosfera elitaria e altissima, pur nella sua evidente passione; non contiene una sola nota demagogica o "pompieristica"; il dettato musicale tende al meditativo e al sublime piuttosto che al patetico o al sentimentale. È un'opera di gran classe e di fortissima dignità espressiva, in una tradizione di eloquenza mozartiana. È una delle ultime opere aristocratiche, di un'aristocrazia dello spirito illuminata e fiduciosa; e la serenità non è mai stata fonte di ispirazione per i rivoluzionari.

Anche per questo essa giunge fino a noi come immersa in «un'aura senza tempo»; ed è impossibile scrollare la testa con indulgenza retrospettiva di fronte ad un solo passaggio di questa musica. Secondo le parole stesse di Wagner a Rossini, dopo aver ascoltato quest'opera: «avete fatto musica per tutti i tempi, che è la migliore».

Franco Ferrucci

Guillaume Tell: scena del Trio «Quand l'Helvétie est un champ de supplices». Litografia Rigo da un originale di Célestin Deshays (Collezione Ragni, Napoli)



Guillaume Tell, an Epic Opera

Rossini was commissioned to write *Guillaume Tell* by the French monarchical government, and the choice of title must have been influenced by the waves of progressive and anarchical thought that were sweeping through the cultural circles of the day. In the Europe of 1829 to set to music a libretto such as this (based on a play of Schiller's that breathed an even more revolutionary spirit) was tantamount to acknowledging that times had changed since the early days of the newly restored monarchy. Soon the theatres of Paris would resound to the battle-cries of *Hernani*, and the straight theatre, too, would discover the attractions of the freedom play.

Some shrewdness was shown in taking advantage of the new position. The freedom play on which the opera was to be based had originally been written by a German author; the action took place in mediaeval Switzerland, a territory – both politically, geographically and historically – neutral enough to risk using it as a background to the tale of a hero of national independence; it was remodelled into a libretto that toned down a large part of the epic inspiration of the original. The composition of the music was entrusted to a great Italian master, that very same Rossini who had already proved himself capable of producing any kind of operatic work, including the historical-legendary variety, and whose name was a guarantee of completely professional results.

This improvised recipe would result in an extraordinary end-product, one of the supreme masterpieces of Italian operatic literature. But this happened simply because the “cook” was the great Rossini, who had reached the prime of his talents, and who aimed at creating a masterpiece that would be ancient and modern at the same time.

Guillaume Tell represents Rossini's last operatic achievement (after this the maestro would have nothing to do with opera, which, when all was said and done, and despite his own genius, had always seemed to him to be a form of elegant social entertainment). But at this distance of time the opera seems to us a veritable watershed in the history of opera, not only of Italian opera. It is one of those works into which differing and almost opposing currents are seen to converge, and out of which multiple roads spread out: at one and the same time it is a finishing post and a point of departure, as happens in the case of artistic works brimming over with expressive vitality.

Guillaume Tell is a choral work in its very essence: the participation of the chorus is widely dispersed and deeply rooted in the very texture of the opera. This is clear not only from the number of choruses, but also from the fact that every other musical number in the score contains a reference to, or manifests a connection with, the choral inspiration of the whole. The Overture itself is a series of allusions to a choral blos-



Guiglielmo Tell e il figlio: illustrazioni per un'edizione della tragedia di Schiller. Incisioni Pecht



soming that will come later on, the instruments playing the themes that the chorus will sing. Sometimes dialogues tend to turn into "two-voice choruses" (Guillaume and Arnold, in Act One). Sometimes an aria blends into a chorus (Arnold and the Confederates' Chorus, at the beginning of Act Four). Sometimes the chorus takes a direct part in the action, just as if it were a single person (in the Finale to Act One). Sometimes two choruses challenge and grapple with one another (Chorus of Austrian soldiers and Chorus of Swiss, at the End of the first act, and then again in Act Three; the Hunters' Chorus and the Shepherds' Chorus at the beginning of Act Two). Guillaume, Arnold and Walter lend their voices to a little "Chorus of Three" in the second act. Even the dances form a part of the general air of choral festivity pervading the whole.

It is true that other Rossini operas testify to the fact that none of this was new to him. But the overwhelming employment of choral

forces in *Guillaume Tell* seems to me to have no counterpart in the whole operatic repertoire written before it. This would be true of the future, too, despite Verdi's work; Rossini's only emulator would be Wagner, his greatest admirer, who particularly appreciated – and not surely by chance! – this last flaring up of his operatic genius. In several of his works he was indebted to the older composer for his inspiration. Who, listening to the Siegfried Idyll, is not reminded of the ranz des vaches and the far-off sounds of the hunt in the opening scenes of *Tell*? The pensive solos given to such instruments as the horn in Rossini's opera certainly foretell the system of *Leitmotifs* threading their way through Wagnerian opera. It would seem no mean feat to have shown the way to Verdi and Wagner at the same time. This predominantly choral opera does also contain unforgettable arias, the loveliest being those sung by Mathilde. In the second act the splendid romance "Sombre forêt, desert triste et sauvage"; in the third "Pour notre amour plus d'espérance" (an extremely complex aria, divided into at least three separate sections

of enormous technical difficulty for the voice). One thinks also of "Asile h ereditaire", sung by Arnold in Act Four, which also contains the moving Trio for Mathilde, Jemmy and Hedwige "Je rends   votre amour un fils digne de vous". These numbers are worthy to be compared with the most famous of them all, "Sois immobile, et vers la terre", sung by William Tell in the third act, at the climax of the story.

In the Finale of the opera the great forces of Nature herself intervene to influence the action. The occasion is the great scene of the storm over the lake, which seems to lay down the lines for the stage production. The wrath of Nature is the most "Romantic" moment of the opera, and it blends perfectly with the monumental vastness of the whole. It does not seem to me (but, here again, the experts will decide) that, before Guillaume Tell, Nature had ever played such an important role in any opera. The admirable Finale, with its premonitions of Wagner, signals the highest point attained by Rossini in the epic celebration of national independence fighters; but it also reaches the highest levels of music splendour, immensely moving in its poetry and harmony. The beauty of this Finale would alone suffice to crown the whole opera, but it is merely the natural outcome of what has gone before it throughout the work. There is one question to which I cannot give a satisfactory answer. I can not imagine why such an opera as this, a veritable apotheosis of the freedom play, did not find a place among the operas considered sacred by the spirit of the Risorgimento, alongside those of Verdi; if the patriots in the gallery shouted out their famous "Viva Verdi", why does it seem so unlikely that they might have shouted "Viva Rossini" as well? Perhaps it was just a question of chronology, the work may have been born too soon,

even though the time was ripe for everyone soon to need it. Perhaps, for all the great superabundance of fine music that is to be found in Tell, it lacks just that one single piece with a noble tune, immediately recognizable and never to be forgotten by the listener; such as Verdi's Nabucco chorus. Perhaps Rossini has all the qualities of the supremely great composer of serious operas except for a feeling for the pulse of the man in the street, a feeling that he realizes so spontaneously as a composer of comic operas. Guillaume Tell is poised in an atmosphere both élite and refined, despite its obviously impassioned nature; it contains not one single note that could be defined as brassy or demagogic; the musical language tends towards the meditative and the sublime rather than to the pathetic or the sentimental. It is a opera of great distinction and of marked dignity of expression, in the tradition of Mozartian eloquence. It is one of the last aristocratic operas, of an enlightened and confident nobility of the spirit; and serenity has never been a source of inspiration for revolutionaries.

For this reason, too, the opera comes down to us as though surrounded by a timeless aura, and there is no single passage of this music over which we might feel inclined to shake our heads with the wisdom that comes after the event. As Wagner himself said to Rossini, after hearing the opera: "You have written music for all times, and that is the best".

Franco Ferrucci

Translation by Michael Aspinall

Ritratto di Laure Cinti-Damoreau, prima interprete dell'opera nel ruolo di Mathilde. Litografia Grevedon



LAURE CINTI-DAMOREAU.

Mathilde, Guillaume Tell.

Grevedon.

Uno qualcuno centomila

Parigi e l'Académie Royale de musique

Per comprendere le vicende, compositive prima, editoriali e della fortuna poi, di un'opera emblematica come *Guillaume Tell*, occorre rifarsi alla particolare gestione del teatro musicale in Francia e particolarmente dell'Académie Royale de Musique (vulgo Opéra) che era ben diversa da quella in vigore in Italia. Negli innumerevoli teatri italiani dell'epoca di Rossini, che bruciavano novità con un ritmo impressionante, il compositore rispondeva per lo più al solo impresario e alla compagnia prescelta per la stagione nella quale era scritturato. Al di sopra e al di là non c'era che l'obbligo di rispettare i principi sanciti in ciascuno stato dalle varie censure, il cui intervento si esauriva ovviamente quasi sempre nella fase iniziale della stesura ed approvazione del libretto. Terminata la prima stagione, l'opera rappresentata, se di successo, poteva avere una sua fortunosa circolazione in altri teatri e in altre piazze, dove veniva adattata alle esigenze e ai capricci delle singole compagnie senza che l'autore si preoccupasse o potesse anche semplicemente intervenire. Capitava ovviamente che lo stesso compositore, se presente sulla piazza, venisse invitato a predisporre i cambiamenti: in questi casi poteva fornire nuovi pezzi o pagine sostitutive, anche queste per secondare le esigenze della nuova compagnia. Questo procedimento, artigianale nel modo


più stretto ad autentico del termine, e che era stato comune per secoli ai musicisti – italiani e non – sia nella conduzione dei teatri, sia in quella delle cappelle musicali deputate a fornire musica sacra, raramente prevedeva ripensamenti dovuti ad esigenze estetiche qualsivoglia. Di conseguenza sono minimi i casi in cui le versioni autentiche successive alla prima delle opere di Rossini (e cioè quelle da lui stesso predisposte) evidenziano una esplicita o riservata intenzione di migliorare la precedente versione. Si può citare forse in questo ristrettissimo ambito la versione ferrarese del *Tancredi* che, accanto ad altri cambiamenti che certo furono richiesti dalla nuova compagnia (ma che miglioravano decisamente l'architettura interna dell'opera) introdusse il famoso finale tragico. Intervenne in questa scelta, destinata all'epoca a non aver successo né seguito, una visione culturale ben precisa, ispirata probabilmente dal letterato Luigi Lechi. Ad un soprassalto di orgoglio compositivo si può anche attribuire il fatto che, riprendendo a Napoli *Matilde di Shabran*, Rossini abbia riscritto quei pezzi che nella precedente versione romana aveva per la fretta fatto comporre da un illustre collega, Giovanni Pacini. Anche questa fu eccezione, dato che diverse altre opere del Pesarese circolarono con inserti dovuti ad anonimi collaboratori senza che l'autore si premurasse di fornire un proprio pezzo definitivo. Questo modo di

lavorare spiega facilmente le ragioni per cui, dopo uno o due anni (quelli in cui una nuova opera poteva essere da lui stesso presentata nelle varie piazze) Rossini mostrava un profondo disinteresse (almeno compositivo) per i propri lavori che pur seguitavano a trionfare sui palcoscenici di tutta Europa. Nel 1826 nemmeno le lusinghe di Giuditta Pasta poterono indurlo a comporre un'aria sostitutiva per il finale di *Tancredi*, che seguitava a darsi con le più svariate ed apocrife interpolazioni. Ed è significativo che Rossini si sia invece adattato a fornire alla Diva degli abbellimenti per l'aria di Nicolini che eseguiva in luogo dell'originale. Singolare rinuncia ad ogni forma di amor proprio, si direbbe, ma che sottintendeva anche un reale disinteresse economico. Nessuna forma di diritto d'autore era infatti prevista per i compositori italiani dell'epoca per le riprese delle loro opere, per cui sarebbe stata impensabile in quei beati giorni la sublime sfrontatezza di un sommo "artigiano" della musica del Novecento, Igor Stravinskij, intento a riorchestrare o risistemare le pagine della sua prima produzione col non celato intento di recuperare i perduti diritti (il che ovviamente non esclude esiti artistici di altissimo profilo). Questa la situazione italiana che Rossini si era lasciato alle spalle all'indomani della prima di *Semiramide* nel 1823, nel momento in cui si era accinto ad intraprendere una nuova carriera a Parigi.

Ben diverso era il mercato musicale francese e la situazione dei teatri parigini, in particolare dell'Opéra. Qui la programmazione degli spettacoli rispondeva ad una serie di condizionamenti – tormentosi e senza fine – nell'intento di soddisfare le più svariate ed autorevoli pretese e anche nella presunzione che ogni spettacolo, e il relativo investimento finanziario, fossero destinati a du-

rare nel tempo. Il che comportava, accanto alle sofferenze e alla obiettiva riduzione del numero degli ingaggi, anche qualche vantaggio per i compositori. All'autore che riusciva a piazzare un'opera in repertorio si assegnavano infatti prebende e pensioni a seconda del numero delle rappresentazioni raggiunte. Ma chi sostitutiva a Parigi la figura, colorita, forse rozza, ma tutto sommato bonaria, dell'impresario italiano? Impossibile definirlo o ridurlo ad una mera entità, come quella del Re o del suo delegato, il Ministro della "Maison du Roi". In realtà al di sopra dei teatri dominava una politica occhiuta ed esigente, cui nulla sfuggiva e che seguiva la scelta dei testi da musicare, la realizzazione scenica e compositiva dell'opera e la sua presentazione al pubblico in ogni minima fase. Essa agiva direttamente o anche attraverso gruppi di lavoro o comitati (come il *jury de lecture* che sceglieva o bocciava i testi poetici da musicare) e al cui interno a sua volta facevano sentire il loro peso le più svariate forme di pressione (non ultime quelle degli autori locali). Altrettanto forti pressioni venivano poi anche esercitate (come avverrà sempre più diffusamente in seguito) dalla stampa, dai potentati economici e anche dai clan rivali, per cui fondamentale era l'appoggio di cui l'autore poteva disporre nelle alte sfere o la posizione che si era conquistato all'interno stesso dell'amministrazione dei teatri. Questa situazione, pur in evoluzione quando Rossini giunse a Parigi (fu durante il suo periodo che si istituì un'ulteriore commissione, un *comité de mise en scène* che si occupava degli allestimenti) non era certo nuova, ma risaliva ben addietro nel tempo ed era frutto della natura "regia" dell'Académie. Le conseguenze di questa conduzione all'Opéra, dato il prestigio e l'importanza che rivestiva quel teatro, furono senza

IL GOVERNATORE GESSLER
E
GIUGLIELMO TELL.
MELODRAMMA TRAGICO IN QUATTRO ATTI,
TRADOTTO DAL FRANCESE DAL SIG.
CALISTO BASSI,
DA RAPPRESENTARSI
NEL REAL TEATRO DI S. CARLO
Nella Primavera del 1833.



Napoli,
Dalla Tipografia Plantina.
1833.


Prezzo fisso grana venti.

Giuglielmo Tell: frontespizio del libretto per una rappresentazione a Napoli nel 1833 (Collezione Ragni, Napoli)

fine e non circoscritte alle singole epoche. È infatti ben nota l'influenza decisiva esercitata dai gruppi contrapposti nella famosa *querelle* che in pieno secolo XVIII aveva opposto Gluck a Piccini. (Pochi però saranno disposti ad ammettere che la vittoria definitiva di Gluck ha significato nel tempo ed ancor oggi una vera e propria sopravvalutazione di un autore e sottovalutazione di un altro. Esito finale e perdurante che non regge, ad avviso del sottoscritto, ad un esame degli autentici valori musicali).

Non c'è dunque da stupirsi della difficoltà dei rapporti tra i singoli compositori e l'Opéra, e della vera e propria esasperazione cui poteva essere condotto un singolo musicista. Nel tormentoso calderone di concessioni e di divieti, nel continuo rigurgito di

SOLOS, DUETS, TRIOS, RECITATIVE,
CHORUSES, CONCERTED PIECES, &c.
IN
ROSSINI'S CELEBRATED OPERA
ENTITLED
GUILLAUME TELL!
PERFORMED FOR THE FIRST TIME AT
THE THEATRE ROYAL, DRURY LANE
ON MONDAY, DECEMBER 26th, 1832.



BY ALFRED BUNN,
*Author of "The Maid of Artois," "Gustave and Mercedes," "Lectures,"
"Bronze Horse," "My Neighbour's Wife," &c. &c. &c."*

ADAPTED TO THE ENGLISH STAGE BY
MR. H. R. BISHOP.
The Scenery by
Mr. GRIEVE, Mr. T. GRIEVE, & Mr. W. GRIEVE
The Dresses by Mr. PALMER, and Mrs. BENTON.
The Properties, and Decorations. by Mr. BLAMIRE.
The Machinery by Mr. SUTHERLAND.

LONDON:
PRINTED BY W. WRIGHT, THEATRE ROYAL, DRURY LANE.
Price Fifteen-Pence

Guillaume Tell: frontespizio del libretto per una rappresentazione a Londra nel 1838 (Collezione Ragni, Napoli)

ripensamenti e di richieste, potevano annegare o abortire capolavori progettati e inseguiti per anni, come *Le Duc d'Albe* o *Jeanne la folle* di Donizetti, bruciarsi carriere e crearsi le più svariate illusioni. Sono ben noti i crucci e le umiliazioni che dovette subire Wagner col *Tannhäuser* e col libretto dell'*Olandese volante* (accettato come testo drammatico, ma assegnato da musicare ad altro compositore) e si giustificano gli sbotti irosi di un Verdi contro quella che, con felice quanto spregiativa definizione, definì la «grande boutique» e cioè l'Opéra. Meglio andava a quegli autori che erano fatti della stessa pasta dell'amministrazione (e cioè per i quali dubbi e ripensamenti erano connaturati), come Spontini e Meyerbeer. Ambedue riuscirono e tenere in scacco l'amministrazione

del teatro, il primo con le rinnovate e tortuose pretese e con le continue correzioni sui testi del *Fernand Cortez* e di *Olympie*, il secondo con l'exasperante lentezza nel decidersi a licenziare, qualche volta dopo anni, le proprie opere.

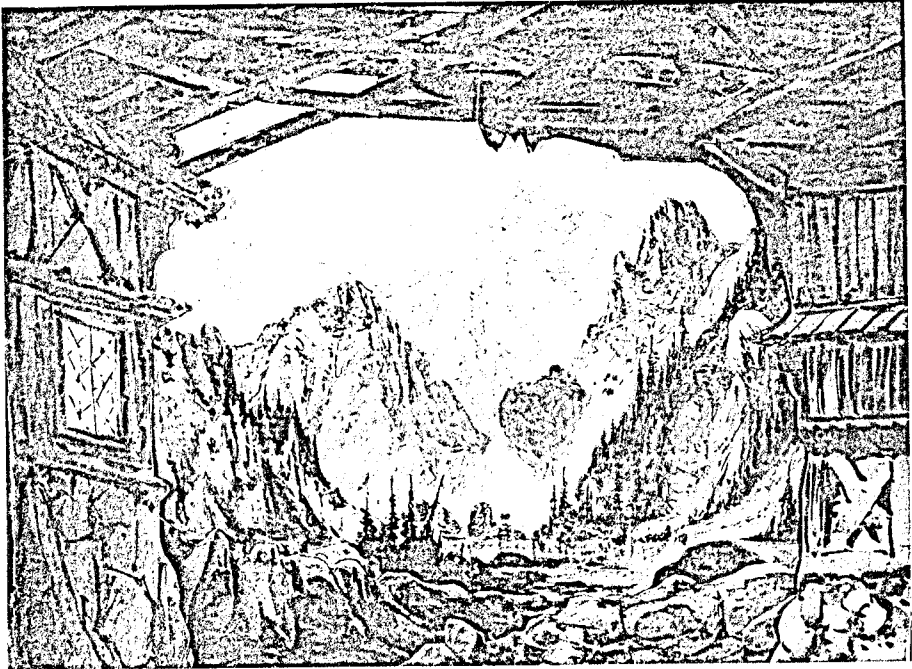
Tutto questo spiega abbondantemente il cauto approccio di Rossini all'opera francese, iniziatosi con progetti annullati, ritiri di musiche composte ed applaudite (come *Il viaggio a Reims*), proseguito poi con il rifacimento di precedenti opere italiane e approdato a due soli lavori "definitivi", *Le Comte Ory* e *Guillaume Tell*. E spiega anche la determinazione di Rossini nel far approvare il (o forse meglio *un*) suo contratto definitivo, il quale, al pari di qualcuno dei melodrammi destinati all'Opéra, fu sottoposto a continue revisioni e rinegoziazioni, per essere partorito in versione ultima in coincidenza e in stretta connessione con la prima del *Tell*. Paradossalmente, in realtà, nulla ci fu di definitivo né nella musica, né nel contratto, dato che per l'opera proseguirono aggiustamenti di varia natura e peso, e quanto al contratto, la sua durata "a vita" doveva cedere dopo poco più di un anno all'urto demolitore della rivoluzione di luglio. Sarebbe peraltro errato ridurre a motivazioni meramente finanziarie questo parallelismo tra vicende contrattuali e vicende creative. Agiva certo in Rossini (che si mostrò in alcuni momenti di durezza estrema al limite del ricatto) l'intento di creare e mantenere una posizione di potere e di prestigio tale da renderlo sufficientemente forte di fronte ad ogni pressione. Del che fece qualche volta le spese il suo diretto interlocutore, quel Visconte de La Rochefoucauld, Ministro de la Maison du Roi dal 1824, nel quale Rossini trovò un fervido ammiratore ed un potente protettore nei momenti difficili, in nessun caso tuttavia

disposto a rinunciare alle proprie prerogative. Poco sappiamo dei rapporti privati tra i due, ma essi, insieme ai rapporti generali con il potere politico francese, potrebbero offrire una illuminante spiegazione di certi aspetti della sofferta vicenda creativa dell'ultimo Rossini e infine della sua definitiva rinuncia.

Avant la première

Gli studi più recenti e soprattutto la preparazione dell'Edizione critica del *Tell* e della nuova edizione dei carteggi rossiniani, se da un lato hanno sfrondato la vicenda compositiva della massima opera rossiniana da molte leggende ed imprecisioni, dall'altro hanno fornito notizie assai più sicure sull'iter creativo dell'opera e sulle vicende che seguirono alla prima esecuzione.

All'origine vi fu un libretto di Victor-Joseph-Étienne de Jouy (il poeta che aveva già collaborato con Rossini per il rifacimento parigino del *Mosè*) tratto in gran parte dal *Wilhelm Tell* di Schiller. Malgrado la prolissità della stesura, il soggetto si prestava egregiamente, con la sua vicenda legata alla libertà dei popoli, con l'ambientazione e le possibilità spettacolari che offriva, ai gusti che si andavano imponendo nel teatro parigino di quegli anni e del nascente *grand-opéra*. Quando Rossini decise di musicarlo (non sappiamo esattamente in quale momento, ma certo almeno nei primi mesi del 1828) il testo era già stato scritto da alcuni anni e necessitava comunque di una revisione della quale, essendo Jouy anziano e malandato in salute, fu incaricato Hippolyte-Louis-Florent Bis, un drammaturgo di recente affermazione. L'aspettativa per la nuova grande opera francese di Rossini era tale che, mentre si procedeva alla revisione del libretto, già si pensava alla preparazione scenica e lo scenografo designato, il celebre Cicéri, ebbe l'incarico di recarsi in



Guillaume Tell: bozzetto di Felice Donghi per una rappresentazione dell'opera al Teatro alla Scala nella quaresima del 1858

Svizzera a spese dell'amministrazione per ispirarsi al paesaggio locale. Intanto si sollecitavano preventivi, nella speranza di poter mettere in scena l'opera già alla fine del 1828. Quanto alla musica, Rossini stesso doveva sperare di finirla per la stessa epoca, dato che secondò per un certo periodo il progetto di darla in prima italiana a Parma nella primavera del '29. È ben difficile però che si sia dedicato alla composizione prima di aver messo in scena all'Opéra *Le Comte Ory*, il cui successo, il 20 agosto 1828, dovette finalmente dare l'impulso definitivo all'opera massima, alla quale iniziò a lavorare nella quiete del Petit-Bourg, la villa di recente acquistata dall'amico Aguado. Ma proprio da quel momento iniziarono da un lato le peripezie, dall'altro la vendita e la propaganda intorno ad un prodotto

che era ben lontano dall'essere compiuto. Elizabeth Bartlet, curatrice dell'Edizione critica, ha spiegato con sufficiente chiarezza questa prima fase convulsa.

Quando alla fine di agosto 1828 fu fissata una riunione del *comité de mise en scène* per decidere dei problemi di allestimento, Rossini non aveva consegnato alcunché della partitura. Analogamente, e sulla sola presunzione di vendere «un ouvrage de la plus grande importance» e «celui auquel il [Rossini] attache sa réputation en France» l'editore Troupenas, a cui il compositore aveva concesso i diritti di stampa, si preoccupava in settembre di trattare la cessione per la Germania al collega Artaria. Prima ancora di essere scritto insomma *Guillaume Tell* veniva indicato come *opus maximum* del suo autore. Su questa scia si mise lo stesso Rossini che nel novembre, rinunciando all'invito di dare *Bianca e Falliero* a Parma, proclamava:

Qualunque spartito meno il Guillaume Tell sarebbe indegno di figurare in una circostanza sì brillante per la mia patria.

Buttando a mare la sua precedente produzione e intonando il peana patriottico, Rossini bruciava le tappe della storia e batteva sul tempo gli esegeti prossimo-venturi. Mirabile esempio di chiaroveggenza, fornito peraltro a cose tutt'altro che decise. A fine novembre infatti Rossini aveva consegnato la partitura-scheletro (e cioè con le sole parti vocali e una semplice traccia della strumentazione) dei soli primi due atti e su questi i copisti dell'Opéra iniziarono a trarre i materiali per i cantanti. Un primo arresto era infatti intervenuto perché la stessa preparazione del libretto era tutt'altro che terminata e navigava anzi in acque agitate. Nei primi due atti Bis si era tenuto sostanzialmente fedele al testo di Jouy, limitandosi a qualche taglio e qualche risistemazione metrica e di dettaglio. Il vero problema si palesò per il terzo e soprattutto per il quarto atto. Durante tutto il mese di dicembre il *jury de lecture* e il Visconte de La Rochefoucauld si occuparono dei problemi nati soprattutto dal desiderio di snellire il finale e tutta l'ultima parte dell'opera: per conferire al tutto maggior vigore drammatico si dovevano sopprimere alcuni episodi ed evidenziarne altri. Compito da affidare a Bis, ma che andava ben oltre quello che egli aveva svolto per la prima parte. Poiché l'anziano Jouy conservava il diritto di ritirare il proprio testo (mandando così a rotoli l'intera impresa) si doveva realizzare il tutto senza urtare la sua suscettibilità. Da buon diplomatico il Visconte riuscì nell'impresa di mediazione e di convincimento. Di conseguenza Bis ebbe mano libera per sottoporre quanto rimaneva ad una revisione assai più profonda. I suoi interventi furono infatti decisivi per la seconda

parte del terzo atto e soprattutto per l'intero quarto. Qui, anche dove alcuni versi e suggerimenti della prima versione furono conservati, l'apporto del giovane collaboratore fu essenziale. Su questa vicenda "dietro le quinte" fiorirono numerose leggende che finirono per chiamare in causa vari presunti collaboratori, come Armand Marrast e Isaac Adolphe Crémieux (due futuri oppositori del governo di Luigi Filippo) che avrebbero aiutato Rossini insoddisfatto a mettere a punto la famosa scena del giuramento. Alla luce dei documenti sembra da escludere un vero e proprio coinvolgimento dei due e forse la leggenda, suffragata dal Michotte, nacque posteriormente con l'intento di conferire una paternità di nobile patriottismo ad una scena-chiave che in realtà già esisteva nell'originale di Jouy. Analogamente sembra da escludere una vera partecipazione di Emile Barateau chiamata in causa, tra l'altro, da Azevedo. Probabile invece, come ipotizzato dalla Bartlet, che nella versificazione di un'altra pagina memorabile, la scena di Arnold all'inizio del quarto atto, sia intervenuto ad aiutare Rossini il primo interprete, Adolphe Nourrit, cantante eccelso, ma anche colto e raffinato. In realtà i versi di questo numero subirono varie modifiche e ripensamenti anche dopo che Rossini ne aveva composta la musica. Fu solo a sistemazione del testo ultimata che Rossini dovette pensare a musicare terzo e quarto atto. Ciò avvenne presumibilmente nei primi mesi del 1829. Altri ritardi furono dovuti alla preparazione delle scene e alla gravidanza ormai avanzata della Cinti-Damoreau per la quale Rossini stava scrivendo il ruolo di Mathilde. Riusciti vani i tentativi di sostituire l'interprete favorita, si decise di attendere il suo ritorno sulle scene per allestire l'opera. Ma al di là dei problemi relativi alla

preparazione, i più gravi ritardi furono dovuti alle trattative per il rinnovo del contratto tra Rossini e la Maison du Roi, contratto che, come si è accennato sopra, avrebbe dovuto assicurare al compositore una sistemazione a vita. Pur di ottenere il massimo, Rossini sembrava deciso a tutto. Nel mese di febbraio, quando i cantanti avevano già imparato i primi due atti e si accingevano ad affrontare gli ultimi due da poco consegnati, egli li ritirò. Le prove ripresero per l'intervento del Visconte, ma nel mese di aprile ci fu un secondo ritiro. Solo dopo questo secondo gesto, l'8 maggio, Carlo X firmava il contratto tra i più favorevoli che un compositore abbia mai ottenuto. Ma tutto questo non bastò al compositore, deciso a sfruttare oltre ogni limite la sua posizione di forza. Nel mese di luglio egli riuscì ad ottenere, in barba ad ogni precedente, la pensione che era assegnata ai compositori che avevano avuto tre opere date in prima all'Opéra e rappresentate per più di quaranta sere ciascuna. Si dovette passar sopra al fatto che delle tre opere chiamate in causa per la richiesta (*Siège de Corinthe*, *Moïse* e *Comte Ory*) due erano rifacimenti di precedenti lavori.

Intorno alla "prima"

Mentre si discuteva del contratto, la Cinti dava alla luce il suo bambino (destinato a poche settimane di vita), la stampa suonava la gran cassa con quasi quotidiane indiscrezioni, ferveva la preparazione che, come d'uso all'Opéra, riservò una serie quasi ininterrotta di cambiamenti *in itinere* protrattisi anche dopo la prima e sui quali vale la pena di dare alcune informazioni almeno sommarie. È intanto fondamentale distinguere, per il *Tell* (come del resto per molti altri lavori scritti per l'Opéra), tra i cambiamenti che furono fatti ai versi, alla linea del canto e ai dettagli minori nel corso delle

prove (alle quali assistevano tanto Rossini che Bis) e che certamente furono volti a migliorare il dettato del testo sia poetico che musicale, da quelli che coinvolsero l'impianto generale dell'opera. I primi cambiamenti, abbastanza ben documentati dalle fonti (principalmente dall'autografo e dal lavoro dei copisti e in parte anche dall'edizione a stampa di Troupenas), interessano esclusivamente il musicologo e quanti vogliano ricostruire il cammino creativo di questo ultimo Rossini, così diverso da quello che poteva in pochi giorni sfornare un capolavoro per un teatro italiano.

Ben diversa è l'importanza degli altri cambiamenti, alcuni dei quali furono volti a ridurre l'eccessiva lunghezza dell'opera, ma anche a migliorarne la tenuta drammatica, e che spesso comportarono tagli e spostamenti ed anche il sacrificio di interi brani di valore musicale notevolissimo. La partitura dell'Edizione critica consente oggi di recuperare queste pagine *ad libitum* degli interpreti e persino di mirare ad una esecuzione la più completa possibile che comunque non potrebbe comprendere tutta la musica scritta per *Guillaume Tell*. A prescindere infatti da quella aggiunta in seguito per le due edizioni in tre atti (francese ed italiana), questo non sarebbe possibile nemmeno per la musica composta a Parigi per la prima stagione. Non lo consentirebbe infatti, come si vedrà più oltre, la presenza di soluzioni alternative non sovrapponibili tra loro.

Altri problemi riguardano la natura dei tagli apportati. Certamente, come si è accennato, in alcuni casi prevalse la semplice intenzione di ridurre la lunghezza dell'opera, in altri però dovette essere preponderante un intento più squisitamente drammaturgico. Non sempre è tuttavia possibile distinguere la prevalenza dell'una o dell'altra intenzione

e soprattutto recuperare *in toto* le intenzioni dell'autore o degli autori. L'esecutore moderno si trova dunque di fronte a possibilità alternative che richiedono una libera scelta in un *mare magnum* di musica tutta, o quasi, di altissimo livello con un capolavoro che, se nella sua complessità può apparire unitario al massimo, nei particolari presenta una serie infinita di sfaccettature. Per orientare l'ascoltatore converrà forse, sempre parlando della prima edizione parigina e partendo da un ideale *Urtext* comprendente tutta la musica scritta in quel periodo, arrivare a due tappe fondamentali che corrispondono ad altrettante partiture: quella eseguita alla prima del 3 agosto 1829 (già ampiamente sfrondata) e quella (ancora più snellita) lasciata da Rossini alla vigilia della sua partenza per l'Italia all'indomani della sesta replica.

Poiché durante le prove del mese di luglio si era visto chiaramente che l'opera era troppo lunga, già prima della generale (più volte procrastinata e svoltasi finalmente il 1 agosto), erano stati tagliati brani importanti, come un'aria di Jemmy inserita nel corso del finale terzo (nella scena della mela) immediatamente prima del recitativo e dell'Aria di Guillaume, la celeberrima «Sois immobile». Un altro taglio, che sacrificò una pagina notevolissima, ma che giovò molto a snellire il finale dell'opera fu quello del recitativo e della preghiera di Hedwige con coro inserite nel cuore del finale ultimo. Oltre a questo furono modificati e alleggeriti diversi altri numeri dell'opera. Un discorso a parte va fatto per il tormentatissimo balletto, delizia dei parigini e croce di ogni compositore. I *divertissements* coreografici, pur contenendo musica di superiore qualità, apparvero subito eccessivi, per cui numerosi furono i ripensamenti, i tagli e le conseguenti modifiche,

alcune delle quali comportarono anche spostamenti da un atto all'altro (tradizionalmente nei *grand-opéra* si andava affermando l'uso di mettere un balletto nel primo atto e uno più ampio nel terzo). Per realizzare questi cambiamenti Rossini seguì a comporre pezzi di musica di raccordo, come il coro conclusivo del *pas de trois* (proprio quello spostato dal terzo atto al primo). Nemmeno nei due giorni che separarono la prova generale dalla prima ci si astenne dai ripensamenti e si decise anzi di tagliare il *pas de six* nel "divertissement" del primo atto. Ulteriori dettagli su questi e sui successivi rimaneggiamenti sono elencati nel riepilogo di Elizabeth Bartlet, tratto dalla prefazione dell'Edizione critica e ripubblicato in calce al presente articolo.

Dopo questi interventi l'opera fu presentata al pubblico il 3 agosto in una serata a cui partecipò il *tout Paris* e che segnò un trionfo per Rossini. Ad onta però dell'ammirazione tributata alla musica non mancarono riserve per il testo e in generale si ritenne che l'opera fosse comunque troppo lunga e che bisognasse intervenire per compensare e correggere in qualche modo alcuni difetti, come la debolezza (sottolineata da alcuni critici) degli ultimi due atti rispetto ai primi due. Ci si accinse dunque ad una serie ulteriore di interventi che furono realizzati in tre successive ondate (dopo la prima, dopo la seconda e dopo la sesta recita) e riguardarono in primo luogo il balletto col ritorno del *pas de trois* al terzo atto e l'eliminazione di un *pas de deux* del primo atto. In tal modo il primo atto era alleggerito. A quanto pare fin troppo (bisognava pur rispettare la suscettibilità dei danzatori e delle *étoiles* del balletto!), dato che Rossini decise di ripristinare in luogo dei due brani tagliati quel *pas de six* che era stato eliminato dopo la generale. Successivamente fu tagliato un *trio*

Ritratto di Mademoiselle Mori, prima interprete nel ruolo di Hedwige. Litografia Vignerou (Collezione Cavallari, Milano)



per voci femminili nel quarto atto: una delle ragioni di questo taglio fu dovuta al fatto che la figura di Mathilde era stata giudicata debole e incoerente. Di conseguenza si intervenne anche nel finale ultimo eliminandone la presenza, col che l'infelice principessa scompariva del tutto dall'ultimo atto risparmiandosi una poco credibile trasformazione da aristocratica in repubblicana.

Fatti questi ulteriori alleggerimenti e ricevuta dal Re la Legion d'Onore, Rossini, partendo alla fine di agosto alla volta di Bologna, poté lasciare una partitura notevolmente snellita (della durata di circa quattro ore) che in qualche modo rappresenta una sua volontà *ultima* e che certamente può costituire la base più accessibile ad ogni moderna esecuzione. Ciò però non impedì che, senza contare le vicende posteriori, altri tagli e modifiche minori venissero introdotti in sua assenza anche nelle recite della restante stagione 1829-30.

Nel frattempo, dando inizio ad una storia parallela che avrà enorme rilievo nella vicenda posteriore del *Tell* fuori di Parigi, l'editore Troupe-nas si era affrettato a predisporre il materiale a stampa dell'opera. Lo spartito fu pronto pochi giorni dopo la prima. Questa rapidità, obbediente alle leggi di mercato prima che a quelle musicali, fece sì che l'edizione in molti punti non rispecchiasse alcuna delle decisioni finali prese dagli autori. Come ha scritto la Bartlet, in esso non troviamo «una versione coerente di *Guillaume Tell*: né il testo originale, né quello della "prima", né quello stabilito in seguito alle revisioni dopo la "prima"». A rendere poco credibile l'edizione si aggiungano i numerosi refusi. Eppure fatalmente, salvo sporadiche e parziali eccezioni, il *Tell* fuori Parigi circolò sulla base di quella edizione ed è merito precipuo dell'Edizione critica offrire la possibilità di eliminarne le nefaste influenze.

Il *Tell* in tre atti

Entrata stabilmente nel repertorio dell'Académie Royale, furono i cantanti i primi a intervenire ulteriormente sul contenuto dell'opera. Già dal gennaio 1830 si stabilì nel teatro parigino l'uso di eliminare all'inizio del terzo atto la seconda Aria di Mathilde (n. 13). Ancor più legata agli umori degli interpreti la sorte della grande Aria di Arnold all'inizio del quarto. Non sempre Nourrit cantò tutta la spaventosa parte lì assegnatagli, ma solo più tardi e con altri tenori si giunse, sporadicamente a dire il vero, all'eliminazione totale del numero 18, con sacrificio di una delle pagine più eccelse dell'intero repertorio operistico. A questi problemi, legati ai singoli interpreti e alla loro maggiore o minore prestanza vocale, se ne aggiunsero altri, sempre legati alla lunghezza dell'opera. Quattro ore di musica del *Tell* costituivano evidentemente un ostacolo se nella stessa serata, in omaggio ad una prassi corrente, si voleva affiancare all'opera un balletto autonomo. Per questo già nella primavera del 1830 la direzione del teatro ipotizzò un'edizione in tre soli atti alla quale Rossini e Bis si accinsero nella primavera del 1831. In questa edizione rimase integro il solo secondo atto. Notevoli tagli furono invece fatti ancora una volta nei *divertissements*, altri numeri furono eliminati o ridotti, altri infine spostati, come la grande Aria di Arnold che andò a collocarsi all'inizio del terzo atto. Questa versione, battezzata il 1 giugno 1831, si concludeva con l'originale finale dell'atto terzo ma rimaneggiato con l'aggiunta di una conclusione basata sul *pas redoublé* dell'ouverture. Conclusione certamente ad effetto, ma che in nessun modo può giustificare il sacrificio del finale originale dell'opera col suo respiro cosmico. Se di questi cambiamenti fu responsabile ultimo Rossini, certamente

nel desiderio di impedire che fossero altri a manomettere il suo lavoro, altri furono dovuti negli anni seguenti a quella vera e propria rinascita della fortuna dell'opera conseguente all'assunzione del ruolo di Arnold da parte di Duprez. Il grande tenore (che aveva dato la prima italiana dell'opera a Lucca nel 1831) a partire dal suo trionfale ingresso nella parte all'Opéra nel 1837, non solo introdusse modifiche allo stile vocale che avrebbero fatto epoca (come il famoso "Do di petto"), ma anche altre manomissioni, alcune delle quali difficilmente accettabili. La versione Duprez comunque ebbe il merito di mantenere in repertorio l'opera anche quando, scomparso Nourrit ed altri della prima stagione, la sua sopravvivenza sarebbe divenuta precaria.

L'ultimo importante intervento sulla propria opera "definitiva" Rossini lo fece a Bologna nel 1840. Anche in Italia l'opera era sempre sembrata troppo lunga e in più aveva dovuto subire pesanti interventi censori per cui, dopo essere stata battezzata a Lucca con il nome del legittimo protagonista, era divenuta di volta in volta *Vallace* (Milano, 1836) o più spesso ancora *Rodolfo di Sterlinga*. In questa veste i bolognesi ammirarono l'opera il 3 ottobre 1840, in una serata che comprendeva anche il ballo in sei atti *I Veneziani in Costantinopoli!* Piacque l'opera, piacque il ballo, ma il tutto era evidentemente troppo lungo e, lungi dal tagliare *I Veneziani*, si riuscì a convincere il "concittadino" Rossini ad intervenire per ridurre ancora una volta la sua opera a tre soli atti. Probabilmente non fu estraneo a questa compiacenza il fatto che l'Arnoldo bolognese era Nicola Ivanoff, pupillo di Rossini che ne seguiva la carriera con un ruolo di vero e proprio "agente". Poiché mancava il tempo per predisporre un'esecuzione del finale dell'edizione parigina

in tre atti e per farlo imparare al coro, il compositore ne scrisse uno nuovo ancora più breve che chiudeva l'opera alla svelta e con la necessaria festevolezza. Fu questa l'unica aggiunta al *Tell* che Rossini operò con versi italiani. In essa Rodolfo entra in scena ad annunciare con poche battute la morte del tiranno. Segue subito il Coro festante, sempre sul tema del *pas redoublé* della sinfonia. Del che, a quanto pare, i bolognesi si ritennero ampiamente soddisfatti.

Dio e il suo genio

Non è agevole intuire cosa pensasse Rossini e cosa passasse nel suo animo di fronte alle tante manomissioni del suo capolavoro, di quell'opera alla quale aveva voluto affidare, a chiusura della carriera di operista, la sua fama imperitura. Sappiamo che si tormentò a lungo intorno alla traduzione italiana e anzi ne fece predisporre una da Luigi Balocchi, che però fu data a Dresda e non in Italia, dove prevalse invece quella di Calisto Bassi che alterava assai di più il dettato dell'originale, ma consentì (non sempre, come si è visto) di edulcorare il testo troppo audace per le censure locali: essa servì anche per i travestimenti, come il *Rodolfo di Sterlinga*. Al compositore ritiratosi dal teatro restava certo la soddisfazione di vedere il *Tell* sempre in repertorio nel mondo e soprattutto all'Opéra, dove in qualche modo fu soggetto a continue resurrezioni. Di quella di Duprez si è detto. Un'altra ce ne fu quando, dopo tante inutili sollecitazioni a ripristinare la versione in quattro atti (tra gli altri di Berlioz), questa fu riproposta il 20 agosto 1856. Nel cast sopravviveva un solo interprete del 1829, quel Prévost che all'occasione cantò ancora una volta il ruolo di Leuthold. Il ripristino dei quattro atti non fu però indolore, in quanto consentì una serie di nuovi arbitri. Rinverdi comunemente il successo di

una partitura sempre ammirata, anche dopo che tante opere serie di Rossini erano definitivamente uscite di repertorio. Il resto del mondo non fu da meno, anche se in Italia prevalse l'ammirazione sulla fruizione. Ancora negli ultimi anni di vita di Rossini l'opera seguitava ad essere eseguita, pur con i limiti testuali a cui abbiamo accennato. Un incontro-scontro tra la tradizione parigina e quella derivata dall'edizione Troupenas si ebbe quando l'Opéra, nel 1860, scritturò Carlotta Marchisio per il ruolo di Mathilde. La cantante volle ripristinare l'aria del terzo atto caduta in disuso a Parigi dal 1830 e il teatro predispose il testo utilizzato all'epoca dalla Cinti. Ma la Marchisio aveva in repertorio la pagina secondo la versione nota in Italia e ci si dovette adeguare alla sua volontà. L'autore viveva ormai a Parigi la sua singolarissima *vieillesse* e, al solito, evitava di comparire all'Opéra. I giornalisti scrissero però che le cadenze introdotte dalla cantante nelle due arie fossero state "provate" in casa Rossini. Forse era vero, forse era solo un modo di conferire autorevolezza a quella esecuzione. Un ultimo diretto contatto, se non con la sua opera, almeno con gli interpreti, Rossini lo ebbe il 10 febbraio 1868 quando l'Opéra festeggiò la 500a rappresentazione. Al termine dell'esecuzione, nella gelida notte parigina, direttore, strumentisti e il baritono Faure si recarono alla Chaussée d'Antin per fare una serenata sotto le finestre della casa del compositore malato e che di lì a pochi mesi sarebbe scomparso. Rossini poté affacciarsi brevemente alla finestra, mentre toccò ad Olympe il compito di scendere in strada per ringraziare ed invitare gli interpreti a salire nell'appartamento. Qui, a nome di tutto il personale dell'Opéra, fu offerta al compositore una corona predisposta in ricordo della serata. Pochi giorni dopo – era

l'anno bisestile – l'ultimo compleanno di Rossini fu festeggiato con un massiccio profluvio di messaggi provenienti da ogni parte del mondo a testimonianza di quella gloria a cui *Guillaume Tell* aveva tanto e tanto giustamente contribuito. In fondo le manomissioni, così numerose e intricate, non erano che il risultato, o uno dei risultati, di quella gloria: non c'è che il materiale inerte che non si manipola. Il resto, a conferma di una vitalità enorme, fu soggetto a mutamenti ed acquisizioni tra i quali l'Edizione critica si è assunta il compito di metter ordine fornendo agli interpreti i necessari orientamenti. A fronte di arbitri da scartare con decisione, resta un ventaglio assai ampio di scelte possibili, con alcuni punti fermi tuttavia. Come spesso nel caso del Pesarese, una reazione di fronte a tante vicende esecutive è affidata ad un aneddoto, non si sa quanto autentico, narrato dal Radiciotti:

Un giorno, mentre si trovava a Parigi per la famosa causa, il Rossini incontrò per via il direttore dell'Opéra, che gli disse: «Maestro, spero che ora non avrete a lagnarvi di me; stasera si darà il secondo atto del *Guglielmo Tell*», «Ah! Davvero?» – rispose il Maestro – «Tutto intero?»

Vera o falsa che sia questa battuta resta il fatto che nell'opera dalle innumerevoli versioni il secondo atto era rimasto quasi del tutto integro e anzi aveva avuto (legittimamente a parer nostro) una vitalità superiore e in qualche modo autonoma. Non solo non era stato facile intervenire in ossequio alla libido eliminativa e ai capricci degli interpreti, ma aveva assunto un suo superiore significato strettamente legato all'affermazione solenne della libertà e anche del numinoso. Non a caso, interrogato sul *Tell*, Donizetti (che evidentemente aveva sott'occhio la versione tagliata in tre atti) avrebbe esclamato: «Il

primo e il terzo atto li ha scritti Rossini, il secondo lo ha scritto Iddio!». A voler trarre un insegnamento da questa supremazia e gerarchia all'interno delle stesse alte sfere, si dovrebbe concludere che di immutabile non c'è che l'opera divina, mentre quella del genio postula un contatto vitale continuo con gli interpreti e con i fruitori. Contatto che le nuove generazioni potranno stabilire con il *Tell* in modo assai più consapevole. Non solo grazie all'Edizione critica conosciamo al meglio la volontà dell'autore o, per essere più precisi, *le sue volontà*, ma il *Tell* non è più, come avveniva nella seconda metà del secolo scorso, un onorevole e acclamato residuo di una produzione amplissima e importante caduta in disuso e di fatto inesplorata, quando non considerata con noncuranza. La conoscenza e la rinascita delle restanti opere serie rossiniane e dei grandi capolavori che Rossini aveva scritto prima del *Tell* dovrebbero, con un paradosso soltanto apparente, conferire nuova e diversa vitalità anche all'opera che sola tra quella produzione era stata proclamata vitale.

Bruno Cagli

La seguente cronologia, tratta dalla *Prefazione* dell'Edizione critica del *Guillaume Tell*, curata da Elizabeth Bartlet, riassume la vicenda compositiva dell'opera e gli interventi effettuati nel corso delle prime recite.

1828 - Entro la primavera Rossini aveva già scelto il libretto di Jouy scritto parecchi anni prima; l'amministrazione dell'Opéra iniziò poi nel corso di quell'anno a progettare l'allestimento.

entro novembre Rossini scrisse almeno le parti vocali dei primi due atti (tranne il *Divertissement* dell'atto I).

dicembre Mentre Bis si dedicava alle modifiche al libretto degli ultimi due atti, iniziarono le prove dei primi due coi cantanti.

1829 gennaio-febbraio Mentre Rossini componeva gli atti III e IV, continuarono le prove coi cantanti finché non ebbero imparato gli atti I e II. In febbraio il compositore ritirò la partitura (probabilmente dell'atto III), ma le prove ripresero dopo l'intervento di La Rochefoucauld (metà febbraio).

aprile-maggio Rossini era in trattative con Lubbert e La Rochefoucauld e giunse a minacciare di impedire la rappresentazione di *Guillaume Tell*. Le prove, sospese in aprile dietro l'insistenza del compositore, ripresero in maggio.

giugno Rossini aveva finito le parti vocali e l'orchestrazione almeno degli atti I e II (e probabilmente della maggior parte del III). Scrisse forse i *Divertissements* entro la fine del mese.

luglio-1 agosto Rossini completò l'orchestrazione degli atti III e IV entro la fine di luglio e scrisse l'*Ouverture*. Le prove con l'orchestra cominciarono il 5 luglio. Fra i tagli ci furono il *Récitatif obligé* «Des antiques virtus» di Melthal e lo slancio patriottico di Guillaume «Gesler proscrit ces vœux» (*Récitatif* après le Chœur, N. 3), il *Final du Divertissement* (N. 16bis), l'*Air Jemmy* (N. 17-IIbis) e il *Récitatif, Prière Hedwige et Chœur* (N. 19a-I). In più, il *Récitatif* après le Duo (N. 10) fu riscritto, e il *Pas de trois et Chœur tyrolien* (N. 15a) modificato (N. 15) e spostato dal III al I atto. Il *Pas de deux* (N. 5bis-I, con l'introduzione più lunga, N. 5bis-II) fu aggiunto all'atto III, e poi anch'esso spostato al I con un'introduzione più breve. Da ultimo, il *Pas de six* (N. 5) fu tagliato dopo la prova generale.

agosto Per la seconda recita, il *Pas de deux* (N. 5bis-I) fu tagliato e il *Pas de six* (N. 5) reintrodotta, mentre il N. 15 ritornò all'atto III. Rossini fece molti altri cambiamenti prima di tornare a Bologna, fra cui delle modifiche ai Nn. 3, 12, 13, 17 e 19, come pure l'eliminazione del *Trio* (N. 18bis).

Ritratto di Adolphe Nourrit, primo interprete dell'opera nel ruolo di Arnold.
Litografia Vignerou (Collezione Ragni, Napoli)



One in a Thousand

Paris and the Académie Royale de Musique

If we are to understand the events involved in the composing, the publishing and the subsequent success in the theatre of so symbolic an opera as Guillaume Tell, we shall have to consider the way the opera houses of France, and in particular the Académie Royale de Musique (commonly referred to as the Opéra), were managed: it was very different from the Italian system. In the countless Italian theatres of Rossini's day, which devoured unheard-of quantities of new operas, the composer was in the main answerable to the impresario alone and to the company of singers engaged for the season in which his opera was to be produced. Above and beyond this his one obligation was to respect the principles laid down by the censorship in each of the different states, and they obviously interfered only in the initial phases of submitting a draft of the libretto for approval. Once its first season of performances had come to an end, the opera, if it had been successful, was free to try its luck in other theatres and other cities, where it would be adapted to the needs and the whims of each individual company without the composer's having to bother with it, or even being able to interfere at all. It obviously happened that if the composer were in town, he might be invited to make the necessary adaptations himself: in this case he might write some new numbers,

making the work more suited to the new cast. This manner of procedure, redolent of craftsmen in the strictest meaning of the word, and which had been the order of the day for all musicians – Italian and otherwise – whether in writing for the theatre or in supplying sacred music for use in churches with a regular musical tradition, rarely took into consideration the possibility that anyone might want to change his music because of any second thoughts about trying to improve it from an aesthetic point of view. As a result there are very few cases in which authentic revisions made by Rossini after the first performances of any of his operas (that is, changes written out by Rossini himself) show either an explicit or even an implicit intention of improving the former version. In this very limited group of compositions we might perhaps include the Ferrara version of Tancredi, which introduced the famous tragic ending together with other changes that were certainly made at the request of the new cast, but which decidedly improve the internal architecture of the opera. Rossini was probably inspired to change to a tragic ending by his friendship with Luigi Lechi, a man of letters, but it met with scant success and was rapidly discarded. When he staged Matilde di Shabran for the first time in Naples, Rossini re-wrote those pieces that for lack of time he had asked an illustrious colleague of his, Giovanni Pacini, to compose for him for the première

of the opera in Rome, and we might attribute this to a sudden flaring-up of amour propre. This was also an exception to the rule, because various other operas of Rossini's were going the rounds of the theatres including pieces that had been tacked on by anonymous collaborators, and the composer never bothered to replace them with definitive pieces of his own writing. This manner of working easily explains why Rossini, after the first year or two in which he himself might travel round to present his operas in their first performances in important cities, showed a total lack of interest (at least so far as composing additional numbers was concerned) in his own works, which none the less continued in their triumphant career on all the leading stages of Europe. In 1826 not even Giuditta Pasta succeeded in beguiling him into writing her an extra aria to sing in the Finale of Tancredi, which was performed everywhere with all sorts of interpolations by all sorts of composers. It is also significant that although Rossini did not give the Diva a new aria, he did write her embellishments for the aria by Nicolini that she introduced in place of the original one. One might say that this represents a singular lack of amour propre, but it also demonstrates a lack of interest in mere commercial exploitation. In those days Italian composers enjoyed absolutely no royalties on revivals of their works, so nobody could ever have imagined the sublime effrontery of such a great "artisan" of twentieth-century music as Igor Stravinskij, who set about re-orchestrating or re-organizing all his earliest compositions when they threatened to fall into the public domain, and did not bother to conceal the fact that his sole aim was to ensure continued payments of royalties that otherwise would have dried up (obviously, this procedure could

very easily yield artistic results of the highest class). This was the Italian way of doing things that Rossini left behind him on the day after the first performance of Semiramide in 1823, when he girded up his loins to face a new career in Paris.

The French musical market and the situation in the French theatres, especially the Opéra, was altogether different. Here the repertoire was drawn up with a view to fulfilling an endless and bothersome list of requirements, in the hope of satisfying the wildly differing demands of important people, and also starting from the basic assumption that every new production would remain a long time in the repertoire and so pay for itself. All this, apart from the reduction in number of possible contracts and various other trials, was not to a composer's disadvantage. In fact, the composer who succeeded in lodging an opera firmly in the repertoire was awarded salary and pension calculated on the number of performances achieved. But, in Paris, who took the place of that colourful, possibly coarse but on the whole kind-hearted figure, the Italian impresario? It is impossible to define who or what took his place, or reduce it to a simple entity like "The King" or his delegate, the Minister of the Royal Household. The fact is that the theatres were governed by a shrewd and demanding policy which missed no detail, from the choice of the libretti to be set to music to the building of the scenery, the composition of the music and every tiny step in its progress towards actual performance. It operated directly, but also through working groups or committees (such as the jury de lecture which approved or rejected the poetical texts to be set to music) within which various pressure groups would in their turn make their presence felt (the local composers were not the least of these).



Ritratto di Alexis Dupont, primo interprete dell'opera nel ruolo di Ruodi, pêcheur. Litografia Colin (Collezione Cavallari, Milano)

As would happen with increasing frequency later on, equally strong pressures would be brought to bear by the press, by economic potentates and by rival clans, making it essential for the composer to be able to count on support in high places or to have himself reached a strong position in the internal administration of the theatres. Though this situation was in an evolutionary phase when Rossini arrived in Paris (whilst he was there a new committee was set up, the comité de mise en scène

which supervised the staging), it was of course nothing new, but it went back in time considerably and was a symptom of the "Royal" origins of the Académie. Given the prestige of the Opéra and its widely-recognized importance, such a manner of conducting its affairs led to endless consequences not limited to any particular epoch. In fact, everyone knows how decisive was the influence exerted by opposing factions in the famous quarrel between the admirers of Gluck and Piccinni when the eighteenth century was at its height. (Few people, however, would commit themselves by admitting that the conclusive victory of Gluck has led to the over-estimation of one



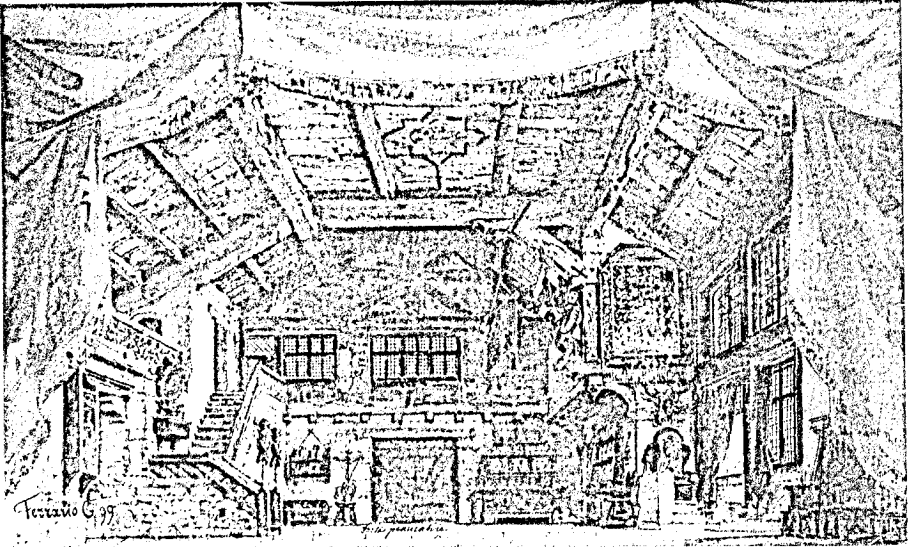
Guillaume Tell: bozzetti di Carlo Ferrario per una rappresentazione dell'opera al Teatro alla Scala nel carnevale 1899

composer at the expense of the other, the effects of which are still felt today. In the present writer's opinion, a close inspection of real musical values will not substantiate the glib decision of history).

We need not be at all surprised, then, by the difficulties experienced by individual composers in their relations with the Opéra, or by the real exasperation that a composer might be goaded to. In the stormy cauldron of concessions and prohibitions, in the continual bubbling up of requests and second thoughts, masterpieces that had been worked on for years, like *Le Duc d'Albe* or *Jeanne la folle* by Donizetti, might drown or be burnt out, careers might be wrecked and all sorts of delusions might be created. Everyone knows the humiliations and worries that Wagner was subjected to over *Tannhäuser* and over the libretto to the *Flying Dutchman* (the libretto was accepted but the job of setting it to music was assigned to another composer); Verdi was quite right when,

in his wrath, he coined the happy term "grande boutique" to describe the Opéra. Composers like Spontini and Meyerbeer, who were cut out of the same cloth as the members of the administration (that is, for them it was natural to be constantly assailed by doubts and second thoughts), fared much better at the Opéra. Both of them succeeded in getting the theatre administration in the palm of their hands, the former by his frequently renewed and tortuous pretensions and with ceaseless corrections to the scores of *Fernand Cortez* and *Olympie*, the latter with his exasperating reluctance to authorize the first performances of his operas, sometimes years after they had been written.

All of this easily explains Rossini's cautious approach to French opera, a career which began with cancelled projects, the withdrawal of music that had been composed and successfully performed (*Il viaggio a Reims*), continued with re-workings of earlier Italian operas and culminated in only two "definitive" works, *Le Comte Ory* and *Guillaume Tell*. It also explains Rossini's determination to ratify his definitive contract



(or, perhaps, one of his contracts), which, just as if it were an opera destined for production at the Paris Opéra, was subject to continual revision and re-negotiation, to be cast in its final form at last at the same time as, and in close connection with, the première of *Guillaume Tell*. Paradoxically, there turned out to be nothing definitive either in the score or in the contract, since the opera was subjected to further adjustments of differing nature and importance, and as for the contract, which was supposedly of lifelong duration, little over a year later it crumpled beneath the sad blow of the July Revolution. In any case it would be wrong to restrict this parallel between creative activity and contractual activity to the merely financial side of possible motivation. Rossini (who at certain moments proved capable of being tough almost to the point of blackmail) certainly felt the need to create and to maintain for himself a position of power and prestige so as to make himself strong enough to face up to any kind of pressure. He who would occasionally have to suffer from this was the man who wrote to him on behalf of the

administration, that very Vicomte de La Rochefoucauld, Minister of the Royal Household since 1824, in whom Rossini found a fervent admirer and a powerful protector in difficult moments, although in no wise disposed to give up any of his own prerogatives. We know very little of the private relations between the two, but they could be a key to understanding certain aspects of his tormented last days as an opera composer and even of the reasons behind his giving it all up.

Avant la première

The most recent studies and, above all, the preparation of the critical edition of *Guillaume Tell* and the new edition of Rossini's letters have, on the one hand, stripped the ups and downs of the composition of his greatest work of many a legend and inaccuracy, whilst they have also given us rather more precise information about the gestatory period of the work and the vicissitudes it suffered after its first performance. It all began with a libretto by Victor-Joseph-Étienne de Jouy (the poet who had already collaborated with Rossini on the Paris adaptation of

Mosè) based largely on Schiller's *Wilhelm Tell*. Despite the prolixity of the treatment, the subject was highly suitable to the taste then gaining ground in the Parisian theatres of the day, the day in which grand-opéra was dawning, given the story dealing with a people's struggle for liberty, and the opportunities it offered for scenic splendour and the re-creation of a spectacular natural setting. When Rossini decided to set it to music (we do not know exactly when, but certainly at least as early as the beginning of 1828) the libretto was already several years old and therefore in need of revision, which, as Jouy was an old man and in precarious health, Hippolyte-Louis-Florent Bis, a dramatist who had recently attracted the attention of audiences, was called upon to furnish. Expectation for the great new French opera of Rossini's ran so high that, whilst the revision of the libretto was still going on, the scenery was already being prepared and the chosen scene-designer, the famous Cicéri, was sent to Switzerland at the administration's expense to get inspiration from the landscape. Meanwhile quotations were hurriedly solicited, for it was hoped to mount the opera by the end of 1828. With regard to the music, Rossini himself must have hoped to finish it by this date, seeing that for a while he encouraged the idea of giving the first Italian performances of it in Parma in the spring of 1829. However, he would scarcely have begun to work on it before having brought out *Le Comte Ory* at the Opéra, the great success of which on 20 August 1828 must have given him the last spurt of encouragement to begin his greatest opera, upon which he started working in the quiet seclusion of *Petit-Bourg*, the villa he had recently acquired from his friend Aguado. But it was at this very moment that there began, on one side the vicis-

situdes and on the other the sales mechanism and propaganda all over a work that was very far from being finished. Elizabeth Bartlet, who has edited the critical edition, has been able to shed a great deal of light on this initial, convulsed phase of composition. When, at the end of August 1828, a meeting of the comité de mise en scene was summoned to resolve various problems about the staging, Rossini had still not handed in a single page of the score. Likewise, acting merely upon the assumption that he was selling "un ouvrage de la plus grande importance" (a work of major importance), and "celui auquel il [Rossini] attache sa réputation en France" (the one which Rossini intends shall make his name in France), the publisher Troupenas, to whom the composer had granted exclusive printing rights, busied himself in September dealing with his colleague Artaria for the concession of these rights in Germany. In other words, before it had been written *Guillaume Tell* was being described as the composer's greatest work. Rossini himself took this line when, in November, he declined an invitation to give *Bianca e Falliero* at Parma, announcing:

No score of mine except William Tell would be worthy of shining in circumstances so bound up with my country's glory.

In turning his back on all his previous works and in sounding this patriotic note, Rossini burnt his boats and beat the clairvoyants to the winning post. It is a remarkable example of prediction, even more so when you consider that there was very little of a concrete nature to go on. In fact, by the end of November Rossini had handed in the skeleton score (that is, the vocal parts only with a mere sketch of the orchestral accompaniment) of Acts One and Two only, and the Opéra copyists be-

Nicolas-Prosper Levasseur, primo interprete dell'opera nel ruolo di Walter Furst. Litografia Lemercier (Collezione Ragni, Napoli)





Arnold e Gesler: illustrazioni per un'edizione della tragedia di Schiller. Incisioni Pecht



gan to copy out parts for the singers from this. There had, in fact, been a first hold-up because the drawing-up of the libretto itself was far from complete; quite the reverse, it was having a rough passage. Bis had more or less followed Jouy's text for the first two acts, limiting his intervention to a few cuts and changes to the poetry and other details. The real problem turned out to be the third, and especially the fourth act. Throughout the whole month of December the jury de lecture and the Vicomte de La Rochefoucauld busied themselves with the problems arising from the desire to cut down the *Finale* and all the last part of the opera: some episodes would have to be cut and others heightened in order to give more dramatic impact to the whole. A job that naturally fell to Bis, but which went far beyond anything that he had done in Acts One and Two. Since the elderly Jouy reserved the right to withdraw his libretto (and thus wreck the entire project) everything had to be arranged

without hurting his susceptibilities. The Vicomte mediated between the parties with excellent diplomacy and succeeded in convincing Jouy. As a result Bis was given a free hand to subject everything that was left to a more thorough revision. His efforts did, in fact, change the face of the second part of Act Three and, even more, the whole of Act Four. Here, even where some lines and suggestions from the original version were left, the young collaborator's contribution was fundamental. Many legends have grown up about these backstage vicissitudes, and various other supposed collaborators on the text have been mentioned, among them Armand Marrast and Isaac Adolphe Crémieux (two future opposers of Louis Philippe's government) who, it is said, helped Rossini, who was unhappy about the oath-taking, to get this famous scene to his liking. As far as can be learned from surviving documents it does not seem that these two men were really involved with the opera, and perhaps the legend, supported by Michotte, was created after the event in an attempt to invent a nobly patriotic origin to this key scene which, truth to tell, was

already there in Jouy's original text. Likewise, it does not seem that Emile Barateau really had anything to do with it, although Azevedo, among others, names him as a collaborator. On the other hand it seems highly likely, as Miss Bartlet hypothesizes, that Adolphe Nourrit, who created the role, and was not only a great singer but also an educated and cultured man, might have helped Rossini with the versification of another memorable scene, Arnold's aria at the beginning of Act Four. Truth to tell these lines were subjected to considerable modification and re-working even after Rossini had set them to music.

It was only when the libretto had been finally completed that Rossini could think about setting the third and fourth acts to music. This presumably happened in the early months of 1829. Other delays were caused by the preparation of the scenery and by the fact that Laure Cinti-Damoreau, for whom Rossini was writing the role of Mathilde, was now in the late stages of pregnancy. When all attempts to replace the popular favourite had failed, it was decided to await her return to the stage before mounting the opera. However, aside from all these problems relating to the preparation of the opera, the worst delays were due to the negotiations for the renewal of Rossini's contract with the Royal Household, a contract that, as we have seen above, should in theory have assured the composer an income for life. Rossini seemed capable of anything in order to get the most advantageous terms. In February, when the singers had already learned the first two acts and had just received copies of the last two and were about to get down to learning them, Rossini withdrew the parts. Rehearsals were resumed thanks to the Vicomte's intervention, but the composer withdrew

the parts again in April. Only after this second manoeuvre did Charles X, on 8 May, sign one of the most favourable contracts ever obtained by a composer. However, not even all this could satisfy the composer, who was determined to wring every possible advantage from his powerful position. In the month of July he succeeded in obtaining, in the face of all precedent, the pension that was awarded to composers who had had three operatic premières staged at the Opéra and which had been performed more than forty times. It had been necessary to overlook the fact that of the three operas named in the application (*Le siège de Corinthe*, *Moïse* and *Le Comte Ory*) two were revisions of works already existing.

About the First Night

Whilst the contract was being haggled over, Cinti gave birth to a son (destined to live only a few weeks), the press was trumpeting forth daily indiscretions, and rehearsals were frantically going on with, as was usual at the Opéra, an endless series of changes along the route which continued even after the first performance and which it would be worth while to give an abbreviated account of here.

Meanwhile, where *Guillaume Tell* is concerned (and one might say the same of many works written for the Opéra) it is essential to make a distinction between changes made to the words, to the vocal line and to other minor details during the course of rehearsals (at which both Rossini and Bis were present) and which certainly aimed at improving the effect of both words and music, and those changes which affected the construction of the opera. Changes of the first type, quite well documented from our sources (principally the autograph score and the copyists' work, but also to some extent the printed Troupenas score) are of interest only

Figurini per i costumi del *Guillaume Tell*
Tell. Litografia colorata

Tell



Gott.



Tell



to the musicologist or whoever wants to trace Rossini's creative methods in his last opera, so different from those that he had been able to turn out in a few days for some Italian theatre. A lot more importance must be attached to the other kind of change, some of which aimed at reducing the excessive length of the opera, but also at increasing its dramatic tension, and which often involved cutting and transferring and even the sacrificing of whole numbers of remarkable musical value. The publication of the critical edition of the score now allows performers to restore these numbers if they feel like doing so, or even to try for as complete a performance as possible; however, this could never include all the music written for Guillaume Tell. In fact, leaving out of consideration the music Rossini subsequently added to the two three-act versions of the opera (one French, the other Italian), it would not even be possible to perform all the music composed for the first run of the opera in Paris. As we shall see later on, the project would be frustrated by the existence of alternative numbers that cannot be made to neatly overlap one another.

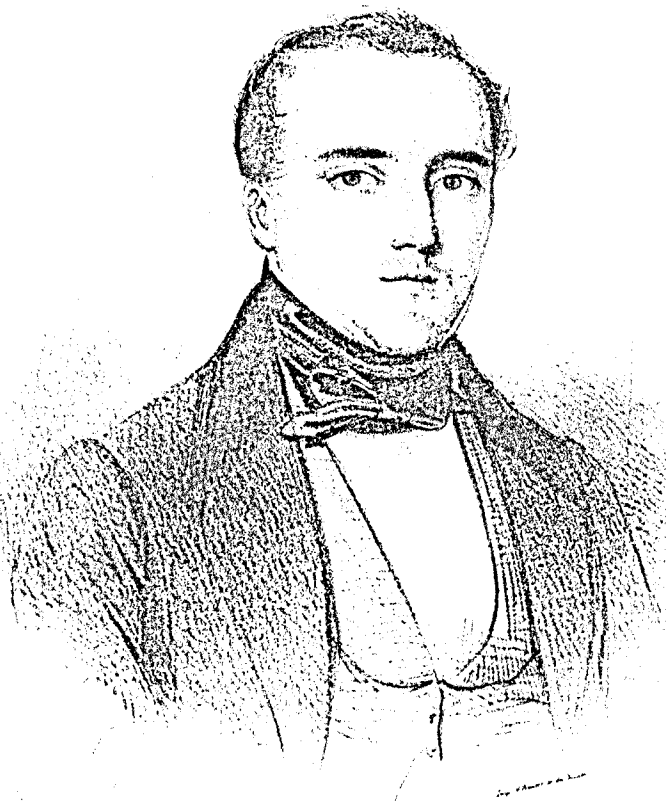
Other problems have to do with the kind of cuts practised. Of course, as we have hinted, in some cases all that was desired was to shorten the opera, but in others dramatic intentions must have prevailed. However, it is not always possible to distinguish where one or other of these intentions might have operated, and, above all, we can never know the whole intentions of the author or authors. The modern performer, therefore, is faced with alternative possibilities requiring a free choice among a *mare magnum* (an ocean) of music all of which, or nearly all, is of the finest quality as befits a masterpiece which, if viewed as a whole, may well appear as unified

as possible, and yet presents an infinite variety of facets in its detail. To guide the listener we should, perhaps, whilst still discussing the first performances in Paris and taking as our starting point an ideal Urtext including all the music written at that time, mention two fundamental mile-stones corresponding to two different scores: the one performed at the première on 3 August 1829 (already much whittled down) and the one (even more ruthlessly trimmed) that Rossini left behind him on the day before he left Paris for Italy the day after the sixth performance.

As it became obvious during the July rehearsal period that the opera was too long, several important numbers had already been cut out before the dress rehearsal (put off more than once and then finally held on 1 August), including an aria for Jemmy inserted into the apple scene in the Finale to Act Three, immediately before William Tell's celebrated recitative and aria "Sois immobile". Another cut sacrificing a magnificent piece of music but helping to make the Finale of the opera more concise was that of a recitative and prayer for Hedwige with chorus inserted in the very heart of the Act Four Finale. Besides these, many other numbers in the opera were modified and shortened. The ballet, which gave Rossini an enormous amount of trouble, a favourite with the Parisians but the cross borne by every unhappy composer, merits separate mention. The choreographic diversissements, although made up of music of the finest quality, were seen at once to be too many in number, and were subjected to endless re-thinkings, cuts and modifications; some dances were even switched from one act to another (traditionally grand-opéra was establishing the custom of having a ballet in the first act and a longer one in the

third). To effect these modifications Rossini went on composing linking passages, such as the chorus that ends the *pas de trois* (which was just that piece transferred from Act Three to Act One). He went on having second thoughts even in the two days between the dress rehearsal and the first night, and he decided to cut the *pas de six* out of the Act One *divertissement*. Further details about these and later changes are listed in Elizabeth Bartlet's summing up, taken from the Preface to the critical edition and reprinted at the foot of the Italian version of this article. After all these modifications the opera finally reached its First Night on 3 August, a gala evening to which all Paris flocked and which was a personal triumph for Rossini. Despite the admiration lavished on the music, however, there was no lack of criticism where the libretto was concerned, and the opera was generally considered to be too long; it was thought that revision was needed to adjust and correct some defects, such as the weakness of the last two acts in comparison with the first two (a fact pointed out by several critics). And so they set to work upon a further series of modifications which were effected in three stages: after the First Night, after the second and after the sixth. These mainly concerned the ballet: the *pas de trois* was moved back to Act Three and a *pas de deux* was cut out of Act One. This served to shorten the first act. Apparently, too much so (one had to consider the vanity of the leading dancers, male and female!) seeing that Rossini decided, in place of the two dances that he had omitted, to re-insert the *pas de six* that had been excised after the dress rehearsal. Later a trio for women's voices was cut out of the fourth act: one of the reasons for this cut was that the figure of Mathilde had been judged weak and inconsistent. In consequence she was cut out

of the Act Four finale, with the result that the unhappy princess disappeared altogether from the last act, sparing herself the scarcely credible transformation from aristocrat into republican. Having made these last cuts and having received the Legion of Honour from the King, Rossini, leaving for Bologna at the end of August, was able to leave behind him a score notably whittled-down (about four hours of music) which might in some ways be thought to represent his last word on the subject and which may certainly represent the most readily accessible basis for a modern performance. This did not prevent other cuts being made in his absence even during the remaining performances in the 1829-30 season, not to mention what happened later. Meanwhile, starting off a parallel saga that would have an enormous influence upon the later history of Guillaume Tell outside Paris, the publisher Troupenas had hurried to get the opera into print. The vocal score was on sale a few days after the première. This hurry, spurred on by commercial rather than by musical impulses, ended in the printed score's not corresponding at all in many places to the authors' final decisions. As Elizabeth Bartlet has written, we shall not find this score to be a consistent version of Guillaume Tell; it does not correspond either to the original text, nor that used on the First Night, nor the one that became current later on, after the numerous revisions. The many misprints do not help. And yet fate decreed that performances of Guillaume Tell outside Paris would be based on this flawed edition (with sporadic and partial exceptions) and one of the main merits of the critical edition is in offering us a basis for finally getting rid of the pestilential influence of the old Troupenas score.



Ritratto di Prosper Dérivis, cantante della centesima rappresentazione del *Guillaume Tell* all'Opéra, avvenuta il 17 settembre 1834. Litografia di anonimo

The three-act version of Tell

Once the opera had entered into the regular repertoire of the Académie Royale, it was the singers who began to make further changes in the score. Already from January 1830 it had become usual in the Parisian opera house to cut Mathilde's aria (N. 13) from the beginning of Act Three. Arnold's great air at the beginning of the fourth act became even more a victim to singers' caprices. Nourrit did not always sing all of the terribly difficult music assigned to him here, but it was only much later that other tenors went so far (not always, it

must be confessed) as to eliminate N. 18 completely, thus sacrificing one of the most superb pieces in the entire operatic repertoire. These particular problems had to do with individual singers and their greater or lesser vocal prowess, but other problems arose from, as always, the inordinate length of the opera. The four hours of music in *Guillaume Tell* obviously constituted a serious obstacle if, on the same evening, following the current fad, a separate ballet were to be performed. For this reason the directors of the theatre were already proposing, in the spring of 1830, an edition of the opera in only three acts, and Rossini and Bis sat down to write this in the spring of 1831. In this version only Act Two remained intact. On the other hand large cuts

Ritratto di Louis-Gilbert Duprez, Arnoldo della prima rappresentazione italiana dell'opera. Litografia Aubert



were once again made in the diversissements, other numbers were eliminated or cut down in length, others were moved: Arnold's great aria, for example, was transferred to the beginning of Act Three. This version, first produced on 1 June 1831, ended with the original *Finale to Act Three* but re-worked, with the addition of an ending based on the *pas redoublé of the Overture*. An effective ending, certainly, but in no way justifying the sacrifice of the original *Finale of the opera* which breathes cosmic air.

If, in the last resort, Rossini himself was responsible for these changes, undoubtedly preferring to do the work himself rather than leave it to be done by less expert hands, other modifications were made in later years when the opera enjoyed a real resurrection thanks to Duprez's taking over the role of Arnold. The great tenor (who had created the role in Italy at the first performances in Lucca in 1831), from the time of his triumphant assumption of the role at the *Opéra* in 1837, not only introduced changes in the vocal style of the music that caused a revolution (like the famous "chest high C"), but also other tamperings, some of them scarcely acceptable. The Duprez version, however, had the merit of keeping the opera in the repertoire even when, with Nourrit and other members of the original cast no longer in the company, its survival would have become precarious.

Rossini made his last important alteration to his own "definitive" opera in Bologna in 1840. In Italy, too, the opera had always seemed too long and, furthermore, had suffered ruthless mangling from the censors, and so, after having been introduced in Lucca under its original title, it had subsequently been turned into *Vallace* (Milan, 1836) or, rather more often, *Rodolfo di Sterlinga*. The Bolognese public were able to

admire the opera under this guise on 3 October 1840, the evening also including a ballet in six acts entitled *I Veneziani in Costantinopoli!* The opera was successful, the ballet too, but the whole thing was obviously too long, and as nobody seems to have contemplated cutting *I Veneziani*, Rossini, after all a local resident, was persuaded to take pen in hand to reduce his opera once more to a three-act version. Probably Rossini's readiness to comply was due to the fact that the Arnold in Bologna was Nicola Ivanoff, a protégé of Rossini's and for whom the composer did not disdain to act as agent in the full meaning of the term. Since there was not enough time to rehearse the Parisian finale from the earlier three-act version or get the chorus to learn it, the composer wrote a new one, even shorter, which closed the opera snappily and with the required festive air. This was the only addition to *Tell* that Rossini wrote with Italian words. In this version Rodolfo enters and in a few bars announces that the tyrant is dead. The chorus immediately burst into rejoicing, and this version, too, uses the theme of the *pas redoublé of the Overture*. It seems that the Bolognese were perfectly satisfied with this.

God and genius

It is not easy to imagine what Rossini thought, and how sensitive he may have been, about these frequent tamperings with his masterpiece, with the very opera to which he had wanted to entrust his eternal fame as an opera composer, at the end of his career. We know that he fretted a long time over the Italian translation and that he ordered one from Luigi Balocchi, which however was heard in Dresden and not in Italy, where Calisto Bassi's translation gained ground; this changed the original text rather more, though purging it (not always, as we have

seen) enough to pass muster with the local censorship. It was used for versions "in disguise", too, like Rodolfo di Sterlinga. When the composer had stopped writing for the theatre he had the satisfaction of seeing Guillaume Tell still included in the repertoire of theatres all over the world and especially at the Opéra, where it was continually being resurrected in one form or another. We have already mentioned Duprez's version. Another was given on 20 August 1856 when, after many repeated and useless requests (from Berlioz among others), the four-act version was finally revived. The cast included only one singer left over from the 1829 First Night, Prévost, who again sang his old part of Leuthold. The revival of all four acts was not, however, painless, as it involved a whole new series of cuts. However, it served to renew the success of a score that had always been admired, even after so many of Rossini's serious operas had been dropped from the repertoire. The rest of the world followed suit, even though in Italy the opera was admired more than it was performed. Even during the last years of Rossini's life the opera was still given, though with the modifications that we have referred to. In 1860 the Opéra engaged Carlotta Marchisio to sing the role of Mathilde, which led to a head-on collision between the Paris tradition and the performing tradition based on the Troupenas score. The singer wanted to revive the third act aria that had not been sung in Paris since 1830 and the theatre supplied the parts used by Cinti-Damoreau in the original performances. But Marchisio was familiar with the version performed in Italy and the Opéra had to bow to her will. The composer was then passing his extraordinary old age in Paris and, as usual, avoided going to the Opéra. However, the newspapers reported that the cadenzas

introduced into the two arias by the singer had been "rehearsed" chez Rossini. This could have been true, but perhaps it was just an attempt to give a semblance of authenticity to the performance. Rossini had one last direct contact with his interpreters, if not with his opera, on 10 February 1868 when the Opéra celebrated the 500th performance of the work. When the performance was over, in the freezing Paris night, the baritone Faure, the conductor, the chorus and some orchestral players went over to the Chaussée d'Antin to play a serenade under the old composer's windows (he would die a few months later). Rossini was able to appear briefly at his window, whilst it was Olympe's duty to go down to the street to thank the musicians and invite them to come upstairs. Here, in the name of all the staff of the Opéra, a laurel wreath was presented to the composer as a memorial of the evening. A few days later – it was leap year – Rossini's last birthday was celebrated with an avalanche of messages from everywhere in the world, testifying to the glory to which Guillaume Tell had contributed so much and so worthily. When all is said and done, the tamperings, though many and complex, were nothing more or less than the result, or one of the results, of that glory: the only thing you cannot tamper with is inert matter. The work's enormous vitality allowed of its being subjected to changes and accretions, which the critical edition has engaged to put in order, giving performers the necessary guidelines. Alongside interpolations that can be firmly thrown out there remains a wide range of possible alternatives, but including some things which must remain firmly fixed. As often happens with Rossini, one possible reaction in the face of so many vicissitudes in performance is mirrored in an anecdote, we do not know how

authentic, related by Radiciotti:

One day, whilst he was in Paris for his well-known lawsuit, Rossini met the Director of the Opéra in the street, who said to him: "Maestro, I hope you won't complain of my treatment of you now; this evening we are performing the second act of William Tell". "Really?" – answered the Maestro – "All of it?".

Whether this witticism be true or false, the fact remains that the second act of this opera-of-so-many-versions had always remained practically intact and had even (quite rightly in our view) demonstrated a superior vitality, being frequently performed on its own. Not only had it resisted attacks from the pruning shears and from singers' whims, but it had taken on a higher meaning directly connected with the solemn declaration of liberty and also of the Godhead. It is no accident that when someone asked Donizetti's opinion about Guillaume Tell, he is supposed to have exclaimed: "The first and third acts were written by Rossini, the second by God!" (he obviously knew the three-act version). If we want to draw a lesson from this supremacy and hierarchy within the higher spheres themselves, we must draw the conclusion that only God's works are unchangeable, whilst the works of genius demand a perpetual living contact with those who perform them and those they benefit. Today's listeners will be able to establish this contact in a more knowing way. Not only do we know the composer's intention, or rather, the composer's intentions much better now that we have the critical edition, but Guillaume Tell is no longer, as it was in the second half of the last century, an honourable and applauded residue from a large number of important and forgotten works allowed to languish unstudied and even despised. Our knowledge, gained through the study and the

revival of the other serious operas of Rossini and the great masterpieces that he had composed before Guillaume Tell ought, paradoxical though it might seem, to infuse new vitality and a different vitality into that one opera out of all the long line of works that had been thought to have a vitality of its own.

Bruno Cagli

Translation by Michael Aspinall



Ma quale tenore per Arnold?

Attorno al *Guillaume Tell* si è scritta una storia importante della vocalità tenorile, fra leggenda e realtà. Per riassumerla in poche righe, basta leggere quanto scriveva trent'anni fa un esperto di voci quale fu Rodolfo Celletti: «Dopo il Sol₃ Nourrit usava con grande perizia il falsettone e con questo tipo di fonazione eseguì tutte le pagine e le frasi del *Guglielmo Tell* che noi oggi siamo assuefatti ad udire da tenori che cantano con piglio eroico e voce stentorea, emettendo tutti gli acuti "di petto", compreso il Do₄. Fu proprio nel *Guglielmo Tell* che un altro cantante francese, Duprez, acerrimo rivale di Nourrit, introdusse con enorme successo il cosiddetto "Do di petto", nota che per tutto il periodo romantico contribuì in maniera decisiva a creare il mito del tenore». ¹

Questo è quanto si legge comunemente in enciclopedie, storie dell'opera e testi divulgativi d'ogni genere. In assenza di registrazioni sonore che documentino la reale qualità d'emissione di Adolphe Nourrit, primo interprete di Arnold nel 1829, e quella di Louis-Gilbert Duprez, sorta di ricreatore del personaggio a dieci anni di distanza, non possiamo che rivolgerci alle fonti verbali pervenute dal passato e alle poche certezze sulla fisiologia umana che oggi possediamo. Ed ecco dunque i fatti.

1) Il cosiddetto "Do di petto" non esiste, nel senso che non può fisiologicamente esistere, così come non può esistere il "Si di petto" o

il "Sib di petto": la salita agli acuti estremi senza applicare il cosiddetto "passaggio di registro" (in termini foniatrici: il passaggio dal "registro modale con consonanza di petto" impiegato per le note medio-gravi al "registro modale con consonanza di testa" adottato per quelle acute) è infatti umanamente impossibile, come ben sanno quegli stessi tenori che pur sbandierano a parole i loro presunti "Do di petto", ma che come tutti i colleghi "girano" per forza di cose la voce fra il Mi e il Sol acuti, a scampo di un inevitabile *break* vocale. ²

2) Non v'è traccia documentaria di una presunta rivoluzione tecnica attuata da Duprez neppure nel trattato di canto scritto e pubblicato da Duprez stesso, che anzi prescrive, come tutti i trattatisti prima di lui, appositi esercizi «per far che gli allievi imparino a passare con garbo dalla voce di petto [per le note gravi: Do₂-Do₃] alla voce mista [per le note centrali: Do₃-Sol₃], e dalla mista alla voce di testa [per le note acute: Sol₃-Do₄]». ³ A livello della laringe, dove hanno sede le corde vocali, il meccanismo basilare di produzione del suono non doveva quindi essere sostanzialmente diverso fra Duprez e Nourrit, né pare verosimile che Nourrit usasse il registro di falsetto (per quanto rinforzato in un sedicente "falsettone" di cui non v'è comunque traccia fra i documenti dell'epoca) per emettere le note acute e solo quelle, costellando così il suo normale canto tenorile con

sporadici suoni assimilabili a quelli prodotti dai moderni controtenorini che tentano di ricreare la vocalità degli antichi castrati.

3) È altresì vero che Duprez e altri tenori adottarono nel corso degli anni '30 un iscurimento artificioso della voce prodotto non al livello della laringe (dove la voce si forma in base al registro vocale attivato dalle corde), ma al livello della faringe (dove il suono emesso dalle corde viene amplificato e "timbrato" in base alla conformazione e all'atteggiamento interno della bocca). Grazie a un incartamento inusitato del palato molle e a un abbassamento forzato della radice della lingua, la cavità di risonanza congegnata all'interno della bocca si ampliava fino a raggiungere dimensione e conformazione tali da imprimere alla voce un colore scuro (*voix sombrée*) perfettamente in linea con la nuova voga romantica del tenore "tenebroso", nonché un volume di suono amplificato che ben si conciliava con la scrittura orchestrale dell'epoca, sempre più massiccia. Se spinto all'esagerazione, l'effetto veniva comunque stigmatizzato dai critici più sensibili, per la conseguente perdita di chiarezza nella dizione e nell'articolazione delle note, ridotte a un indistinto magma di suoni cavernosi: ricordando Domenico Donzelli, già tenore rossiniano, nel *Bravo* di Mercadante (Scala 1839), Alberto Mazzucato denuncia che invece di «Par che un nemico Iddio m'abbia sul petto nell'ira sua questo pugnol cacciato», si udiva qualcosa di simile a «Por che un nemico Iddio m'obbio sul pettmuo nell'iro suo questo pugnol cocciotmuo», proprio a causa della nuova fonazione adottata.⁴

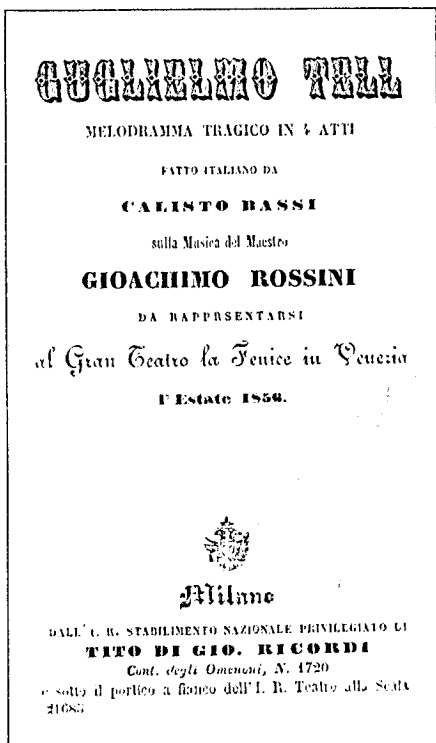
4) All'inedito effetto vocale si affiancava in Duprez e in altri tenori un'esagerazione nel gesto e nell'espressione che portava a compimento l'ingigantimento drammatico del personaggio. Così appuntava



Guiglielmo Tell: frontespizio del libretto per una rappresentazione dell'opera a Torino nel 1840 (Collezione Ragni, Napoli)

nelle sue memorie il cantante Gustave Roger, dopo aver udito il collega nell'*Otello* rossiniano: «Duprez ci ha elettrizzati. Quale coraggio! Quale passione! È un leone che ruggisce! Come getta le sue viscere in faccia al pubblico! Giacché non sono più delle note quelle che udiamo, ma l'esplosione d'un petto schiacciato dal piede di un elefante: è il suo sangue, è la sua vita che egli spinge fuori dal suo corpo per strappare al pubblico quell'applauso che i Romani accordavano al gladiatore morente».⁵ Ogni aspetto dell'esecuzione sembrava quindi amplificato, al limite dell'esagerazione.

5) Tutto questo doveva avere ben poco a che fare con il modo di cantare e di atteggiarsi di Nourrit, primo



Guiglielmo Tell: frontespizio del libretto per una rappresentazione dell'opera a Venezia nel 1856 (Collezione Ragni, Napoli)

interprete di Arnold. In mancanza di un confronto sonoro fra le due voci può soccorrerci almeno il confronto visivo fra due celebri rappresentazioni grafiche della loro interpretazione nel *Guillaume Tell* (qui riprodotte nelle pp. 74 e 80): alla grazia ed eleganza settecentesca dell'uno si contrappone il fuoco quasi scomposto, romanticamente scomposto, dell'altro. Si può obiettare che Nourrit viene ritratto mentre intona un'espressione amorosa («Ah! Mathilde, idole de mon âme!»), mentre Duprez è colto nel pieno del furore patriottico («Amis, amis, secondez ma vengeance»); ma il solo fatto che i rispettivi disegnatori abbiano pensato di ritrarre i due artisti in questo piuttosto che

in quel momento del dramma è già significativo della percezione che se ne aveva comunemente.

6) Certo *Guillaume Tell* – da sempre considerato il testo che ha traghettato definitivamente la storia dell'opera dagli ultimi fasti classicistici (per non dire tardobarocchi) alla nuova estetica romantica – si prestava evidentemente bene anche alla nuova lettura imposta da Duprez, se su tale rilettura crebbe persino il mito di una rivoluzione canora epocale. Ma il personaggio drammatico ideato dai librettisti Jouy e Bis, nonché quello vocale costruitogli sopra da Rossini, guardava verso altri modelli. Per tutta l'opera Arnold non si mostra affatto né un patriota né un rivoluzionario, ma un sognatore un po' apatico e qualunquista, che a fatica Tell riesce a smuovere; solo in estremo – e più per vendicare la morte del padre che per riscattare la patria – verrà assalito da un improvviso moto di rivalsa contro il nemico. Similmente, per tre atti su quattro la vocalità di Arnold si barcamena in gran parte fra toni elegiaci e toni patetici, acquistando la tinta eroica solo nella cabaletta conclusiva della grande aria posta a ridosso del finale. Non si dimentichi che l'interprete di riferimento in fase di composizione era quel medesimo Nourrit che furoreggiava a Parigi quale Orfeo nella revisione francese dell'opera di Gluck (una parte acutissima, da *haute-contre*, pensata cioè senza acuti sfogati e di forza, ma sempre morbidi e “raccolti”); Nourrit era anche l'interprete per il quale Rossini aveva già scritto la parte titolare del *Comte Ory*, di natura brillante e leggera, così diversa dall'immagine tragica ed eroica di cui Arnold fu presto caricato. È nondimeno innegabile che, nel corso della composizione, Rossini si sia fatto prendere la mano dal personaggio, giungendo a dipingerlo nel rigurgito patriottico dell'ultimo atto con toni

che gli erano estranei nei primi tre e che hanno poi pesantemente condizionato la lettura dell'intera parte vocale. Nelle sue tardive memorie, a sottolineare l'estraneità di quella cabaletta al vecchio metodo di canto, Duprez diffonderà la voce che già dalla seconda recita Nourrit la sopprimesse: i documenti in nostro possesso sembrano smentire la notizia, ma il solo fatto che essa si sia diffusa è significativo per il problema in esame. Viceversa, nel corso delle repliche, Duprez riuscì ad ottenere che la cabaletta eroica venisse trasferita a conclusione dell'opera, deformando così ulteriormente la natura del testo e del personaggio, sospinti verso nuovi orizzonti estetici.

Questi, in breve, i fatti. A dispetto delle intenzioni di Rossini, per buona parte dell'Ottocento e per quasi tutto il Novecento l'immagine canora di Arnold risultò dunque stravolta. Anche in forza della definitiva acquisizione dell'opera al repertorio italiano (per lingua d'esecuzione e stile d'interpretazione), il nuovo Arnoldo fu ben presto considerato il fratello maggiore di Manrico nel *Trovatore* di Verdi, o perlomeno del Manrico venutosi a consolidare nel corso dei decenni: eroico, tonitruante, sanguigno. Un siffatto approccio a una parte concepita con ben altri intendimenti ha comportato la fama di eccezionalità, quasi di incantabilità del ruolo, giacché affrontare la tessitura acuta da *haute-contre* con un calibro di voce da tenore drammatico risultava impresa assai ardua, oltre che stilisticamente inopportuna. Già lo stesso Duprez era costretto ad abbassare di tono le frasi più impervie, come dimostrano gli interventi sulle parti d'orchestra tuttora conservate nel museo dell'Opéra.⁶ Solo la restituzione del personaggio a una vocalità più rossiniana e meno verdiana, solo il ritorno da Arnoldo ad Arnold (in ter-

mini di fonazione, la lingua francese aiuta non poco a indirizzare il cantante verso una più idonea posizione della cavità faringea, responsabile del colore vocale), solo una rilettura più elegiaca e meno patriottica del personaggio può garantire un ritorno alle origini, alla concezione iniziale dell'opera.

Guardata con la distanza di quasi venti anni, l'operazione promossa dal Rossini Opera Festival nell'agosto 1995, affidando Arnold al tenore Gregory Kunde, fu l'avvio di un "restauro vocale" che soltanto oggi viene compreso pienamente: ricondotta alla sua reale natura, anche la vocalità di Arnold perde infatti quel carattere di eccezionalità, ai limiti delle possibilità umane, che le era stato attribuito da un approccio sbagliato, recuperando altresì la medesima dimensione vocale che l'accomuna a tante parti tenorili dell'opera francese coeva.

Marco Beghelli

¹ Rodolfo Celletti, *Storia del belcanto*, Fiesole, Discanto, 1983, p. 168.

² Per ulteriori dettagli, cfr. Marco Beghelli, *Il "Do di petto". Dissacrazione di un mito*, «Il Saggiatore musicale», III, n. 1, 1996, pp. 105-149.

³ Gilbert Duprez, *L'art du chant*, Paris, s.e., [1845]; trad. it.: *L'arte del canto*, Milano, Ricordi, [1847], p. 6.

⁴ Alberto Mazzucato, *Il vecchio ed il moderno metodo di canto*, «Gazzetta musicale di Milano», I, n. 14, 3 aprile 1842, pp. 55-56.

⁵ Gustave-Hippolyte Roger, *Le carnet d'un ténor*, Paris, Ollendorf, 1880, pp. 183-184.

⁶ Per ulteriori dettagli, si rimanda all'*Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini*, sez. I, vol. 39: *Guillaume Tell*, a cura di M. Elizabeth C. Bartlet, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, p. XLVI.

But what kind of Tenor should sing Arnold?

An important chapter in the history of tenor singing, half legend and half reality, has been written around Guillaume Tell. To sum it up in a few words, we need only read what an expert on voices such as Rodolfo Celletti wrote thirty years ago: "Above the G3 Nourrit employed, very skillfully, the falsettone [a reinforced falsetto] and with this kind of vocal emission performed all the numbers and all the phrases in William Tell that we are used to hearing from tenors who sing with heroic stance and at stentorian volume, emitting all the high notes 'from the chest', including the C4. It was in this same William Tell that another French singer, Duprez, a fierce rival of Nourrit, introduced with enormous success the so-called 'chest high C', a note that for the whole Romantic period contributed decisively to the creation of the tenor myth".¹

This is what we commonly read in encyclopedias, histories of the opera and educational texts of all kinds. As we have no sound recordings documenting the true vocal emission of Adolphe Nourrit, who created Arnold in 1829, or of Louis-Gilbert Duprez, who practically re-created the role ten years later, all we can do is refer to the verbal sources handed down from the past and the few certainties about human physiology that we possess. Here, then, are the facts.

1) The so-called "chest high C" does not exist, in the sense that physiologically it cannot exist, just as the

"high B from the chest" or the "B flat from the chest" cannot exist either: to reach up to the highest notes without using the co-called "passaggio di registro" [blending of the registers] (in medical terms: the passage from the "modal register with chest resonance" used for the medium-low notes to the "modal register with head resonance" adopted for the high notes) is in fact humanly impossible, as is well known to those very tenors who brag about their supposed "chest high Cs" but who, like all their colleagues, must perform "girare" [or "spin"] their voices between the upper E and G, unless they want to incur the inevitable vocal break.²

2) There is no documentary evidence of the supposed technical revolution effected by Duprez even in the singing method written and published by Duprez himself; quite the reverse – like all authors of singing tutors before him, he advocates special exercises "to teach pupils to pass gracefully from chest voice [for the low notes: C2-C3] to mixed voice [for the medium notes: C3-G3], and from mixed voice to head voice [for the high notes: G3-C4]".³ From the point of view of the larynx, where the vocal cords are situated, the basic mechanism of sound production could not, therefore, have been substantially different between Duprez and Nourrit, neither does it seem plausible that Duprez used the falsetto register (however reinforced into a so-called falsettone, a term of which no trace can be found in documents of the



period) to produce the high notes and those only, thus sprinkling his normal tenor singing with sporadic notes sounding like those produced by modern counter-tenors when they try to recreate the singing of the old castrati.

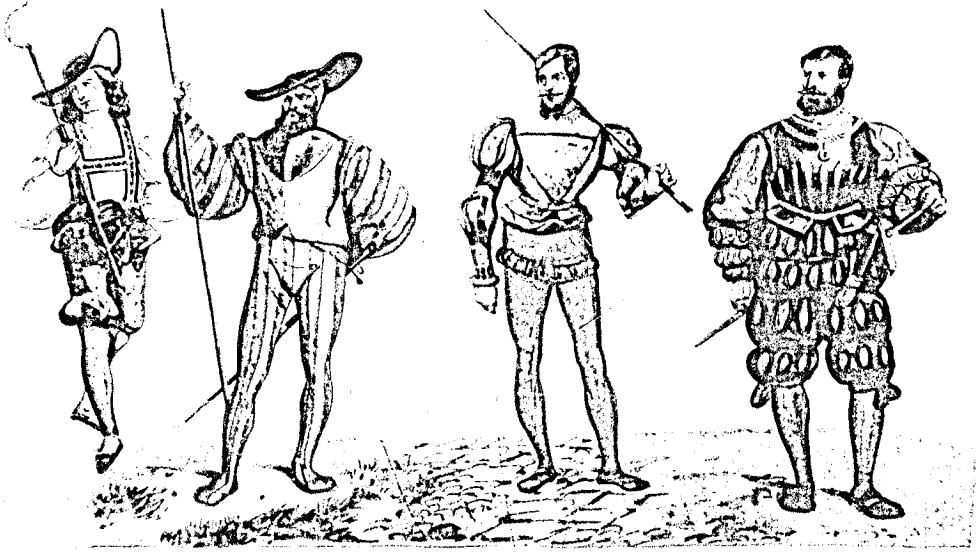
3) It is no less true that Duprez and other tenors during the 1830s adopted an artificial darkening of the voice which was not induced by the larynx itself (which is where the voice is formed according to the vocal register set in motion by the vocal cords), but at the level of the pharynx (where the sound emitted by the cords is amplified and coloured by the conformation of the mouth and by its interior movements). Thanks to an unusual arching of the soft palate and an enforced lowering of the root of the tongue, the resonance cavity thus formed inside the mouth was increased to the point of reaching such dimensions and conformation as to impart a dark colour (*voix sombrée*) to the voice, perfectly suited to the new Romantic fashion for the "dark tenor", and also to impart a greater volume of sound, which fitted the increasingly heavy orchestration of the period. However, if this technique were pushed to extremes, the more sensitive critics decried it, because it tended to lead to a loss of clear diction and precise articulation of the notes, which were reduced to an indistinct magma of cavernous sounds: describing Domenico Donzelli – once a Rossini tenor – in Mercadante's *Il bravo* (*La Scala*, 1839), Alberto Mazzucato complains that instead of "Par che un nemico Iddio m'abbia sul petto nell'ira sua questo pugnol cacciato", one heard something more like "Por che un nemico Iddiho m'obbio sul pettmuo nell'iro suo questo pugnol cocciotmuo", simply because he had adopted this new kind of phonation.⁴

4) This previously unknown vocal effect in Duprez and other tenors was

accompanied by an exaggeration of gesture and expression that rounded off the dramatic overemphasis of the character. And so, in his memoirs, the singer Gustave Roger recalls having seen his colleague in Rossini's *Otello*: "Duprez electrified us. What courage! What passion! He is a roaring lion! How he hurls his bowels at the audience! For what we hear are no longer notes, but the explosion of a bosom crushed by an elephant's foot: it is his blood, it is his very life that he forces out of his body to compel the audience to give him the kind of applause that the Romans awarded to the dying gladiator".⁵ So every aspect of the performance seemed to be amplified, dangerously risking exaggeration.

5) All of this must have been very far from the manner of singing and the deportment of Nourrit, creator of the role of Arnold. In the absence of any sound recordings we may at least get an idea of comparison from looking at two famous prints of their performances in *Guillaume Tell* (v. the reproductions on pp. 74 and 80): the eighteenth-century grace and elegance of the one contrasts strongly with the almost agitated, romantically agitated, fire of the other. One might object that Nourrit is portrayed whilst he is singing lovingly ("Ah! Mathilde, idole de mon âme!"), whilst Duprez is caught in full patriotic outburst ("Amis, amis, secondez ma vengeance"); but even the fact that the portraitists chose to represent the two singers in this rather than that moment of the drama is significant, indicating their shared perception of the two.

6) Certainly *Guillaume Tell* – which has always been considered the story that dragged the history of Opera definitively away from the last splendours of the classical (not to say late baroque) towards the new Romantic aesthetic – was evidently also well adapted to the new reading



Quattro figurini di Francesco Gonin rappresentanti costumi svizzeri del XV secolo. Acquerello e inchiostro

imposed upon it by Duprez, if this new reading led even to the myth of an epoch-making revolution in singing. But both the character in the drama as envisaged by the librettists Jouy and Bis and the vocal character constructed upon this by Rossini, were inspired by quite different models. Throughout the opera Arnold is not seen at all either as a patriot or as a revolutionary, but rather as a dreamer, rather listless and politically indifferent, whom Tell has to work hard to inspire; only in the last resort – and more to avenge his father's death than to save his country – will he suddenly be inflamed with a desire to wreak his revenge on the enemy. Similarly, for three acts out of the four Arnold's vocal style alternates between elegiac and pathetic tones, acquiring a heroic cast only in the cabaletta ending the great aria placed close to the finale. Let it not be forgotten that the singer that the composer had in mind while he was writing the opera was that very Nourrit who triumphed in Paris

as Orpheus in the French version of Gluck's opera (a very high part, for *haute-contre*, that is intended to be sung without forced or trumpeted high notes, but smoothly and perfectly focused ones); Nourrit was also the singer for whom Rossini had already composed the title role in *Le Comte Ory*, a light and brilliant part, so different from the tragically heroic view of Arnold that soon became widespread. None the less, it is undeniable that Rossini, composing the opera, had let the character get a grip on him, going so far as to depict him, in the patriotic outburst of the last act, in tones that had nothing to do with his singing in the first three and that, later on, would heavily influence the way the whole vocal part would be performed. In his memoirs, written much later, Duprez would spread the story that as early as the second performance Nourrit had cut the cabaletta, thus underlining its small connection with the old school of singing; documents in our possession would seem to refute this information, but just the fact that the tale was spread is significant for the problem in question. On the other hand, during the run of perform-

ances, Duprez managed to arrange for the heroic cabaletta to be moved to the end of the opera, in this way deforming even more the nature of the text and the character, both being pushed in the direction of new aesthetic horizons.

These, in short, are the facts. Contrary to all Rossini's intentions, for a large part of the nineteenth century and for almost all the twentieth our conception of the vocal style of Arnold's part was turned upside down. Furthermore, as a result of the definitive incorporation of the opera into the Italian repertory (through the language in which it was sung and through the style of interpretation it received), this new Arnold soon came to be considered an elder brother of Manrico in Verdi's *Il trovatore*, or at least the version of Manrico that came to be stereotyped over the years: heroic, thundering, bloodthirsty. Such an approach to a part conceived with quite different intentions has resulted in the rôle's acquiring a reputation as something quite exceptional, almost unsingable, since to undertake the high *haute-contre* tessitura with a dramatic tenor voice always turned out to be an arduous task, besides being stylistically inappropriate. Even Duprez himself was obliged to transpose down the most inaccessible phrases, as can be seen from the changes in the surviving orchestral parts in the museum of the Paris Opéra.⁶ Only by restoring the character to a style of singing more redolent of Rossini than of Verdi, only by turning Arnoldo back into Arnold (where vocal emission is concerned, the French language helps considerably to direct the singer towards a more suitable position of the pharyngeal cavity, which is responsible for vocal colour), only by reconsidering the character in a manner more elegiac than patriotic can we guarantee a return to its origins, to the initial conception of

the opera.

At a distance of almost twenty years, the operation promoted by the Rossini Opera Festival in August 1995, when the role of Arnold was entrusted to the tenor Gregory Kunde, marked the beginning of a "vocal restoration" that is fully understood only today: once it has been brought back to its real nature, even the vocal style of Arnold loses its reputation as exceptional and stretching human possibilities to their limits, which it had acquired through misunderstandings, and can now be seen rather as typical of many other tenor parts in French operas of the period.

Marco Beghelli

Translation by Michael Aspinall

¹ Rodolfo Celletti, *Storia del belcanto, Fiesole, Discanto, 1983, p. 168.*

² For further details, c.f. Marco Beghelli, *Il "Do di petto". Dissacrazione di un mito, "Il Saggiatore musicale", III, N. 1, 1996, pp. 105-149.*

³ Gilbert Duprez, *L'art du chant, Paris, n.d., [1845]; Italian, L'arte del canto, Milano, Ricordi, [1847], p. 6.*

⁴ Alberto Mazzucato, *Il vecchio ed il moderno metodo di canto, "Gazzetta musicale di Milano", I, N. 14, 3 April 1842, pp. 55-56.*

⁵ Gustave-Hippolyte Roger, *Le carnet d'un ténor, Paris, Ollendorf, 1880, pp. 183-184.*

⁶ For further details, see the Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini, section I, vol. 39: *Guillaume Tell*, edited by M. Elizabeth C. Bartlet, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, p. XLVI.

Soggetto

Atto Primo

La scena si apre in un villaggio svizzero del cantone di Uri: poche capanne rustiche tra le montagne, presso un torrente. Guillaume Tell, in disparte pensoso, con la moglie Hedwige e il figlioletto Jemmy. Più in là, un pescatore canta una canzone e una piccola folla di contadini, cacciatori e abitanti del villaggio si prepara a festeggiare le nozze di tre coppie di pastori. Mentre si appresta a benedirle, il saggio Melcthal esorta il figlio Arnold ad accostarsi anch'egli presto alle gioie del matrimonio. Arnold reagisce con stizza. Il suo cuore, infatti, batte segretamente per una principessa degli Asburgo, Mathilde, che vive alla corte del governatore austriaco, Gesler. Egli se ne è innamorato dopo averla salvata da una valanga; ma il suo sentimento è privo di speranza, poiché troppa è la differenza di rango che lo divide dalla principessa. E Mathilde è molto vicina a Gesler, l'odiato tiranno che opprime la comunità svizzera. Mentre cerca di allontanarsi, avendo udito la fanfara dei corni da caccia di Gesler e sperando perciò di rivedere l'amata, Arnold incontra Guillaume, che lo invita ad unirsi ai ribelli decisi a liberare la patria dallo straniero. Tell, ignaro della sua passione, non ne comprende il turbamento, ma sa che il giovane si è arruolato nell'esercito nemico e tenta perciò di riconquistarlo agli ideali di patria e di libertà. Arnold gli promette che, il giorno in cui si dovrà davvero lottare, si unirà ai ribelli. Poi, inosservato, si allontana. Iniziano i festeggiamenti per le nozze e Melcthal esorta i novelli sposi a perpetuare, attraverso la loro discendenza, le tradizioni degli avi,

mentre Guillaume, dopo un'estrema imprecazione contro tutti i tiranni, va in cerca di Arnold. La festa continua, si intrecciano le danze e Jemmy, il figlio di Tell, vince la gara di tiro al bersaglio con la balestra. L'esultanza generale è però bruscamente interrotta dal pastore Leuthold, che giunge impugnando ancora la scure insanguinata con cui ha ucciso un soldato di Gesler, che aveva tentato di rapire sua figlia. Inseguito dai soldati del Governatore, Leuthold deve attraversare il torrente per mettersi in salvo. Il pescatore si rifiuta di aiutarlo, ed è Guillaume che lo traghetta sull'altra sponda. Mentre la barca si allontana, irrompono gli inseguitori, comandati da Rodolphe, che inutilmente cerca di scoprire chi stia aiutando Leuthold. Melcthal, che impone al popolo di tacerne il nome, viene arrestato e trascinato via.

Atto Secondo

Al calar della notte, in una valle profonda sul lago dei Quattro Cantoni, mentre risuona il corno di Gesler, cacciatori e pastori rientrano alle loro case. La principessa Mathilde sa che Arnold l'ha seguita; in realtà, anch'essa lo ama. Nel silenzio della natura, la donna invoca la luna per sapere dove sia Arnold. Il giovane non tarda ad arrivare e manifesta i propri sentimenti a Mathilde: egli l'ama al punto che, non potendo realizzare il suo sogno, fuggirà in terre straniere per cercare l'oblio o la morte. Mathilde lo esorta a partire per coprirsi di gloria e ritornare così vittorioso a sposarla. I due si promettono un incontro per il giorno successivo, poi Mathilde si allontana, mentre Arnold è sorpreso

da Guillaume e Walter, che cercano di distoglierlo dalla sua passione amorosa per incitarlo al fervore patriottico, rivelandogli che suo padre Melcthal è stato ucciso da Gesler. Arnold, affranto, giura di combattere accanto ai compatrioti contro l'oppressore. Si radunano così i rappresentanti di vari cantoni e Tell sollecita la formula del giuramento, che tutti pronunciano mentre sorge l'aurora.

Atto Terzo

Presso una vecchia cappella in rovina nei giardini del palazzo di Altorf, Arnold confida a Mathilde di voler vendicare il padre. Pur essendo innamorato di lei, egli sa che la nuova situazione politica minaccia di dividerli per sempre. La donna, disperata, lo implora di salvarsi invitandolo a fuggire, mentre Arnold è deciso a difendere la propria terra. Intanto giungono gli echi di una festa che Gesler ha fatto bandire nel villaggio di Altorf per celebrare il diritto di sovranità che l'impero germanico esercita da oltre un secolo sui paesi svizzeri. In segno di sottomissione, tutti dovranno inchinarsi davanti a un trofeo d'armi eretto nella piazza. Durante la cerimonia, i soldati portano davanti a Gesler il ribelle Guillaume con il figlio Jemmy, perché entrambi rifiutano di rendere l'omaggio dovuto. Rodolphe riconosce in lui l'uomo che ha posto in salvo Leuthold: Gesler ordina perciò di arrestarlo e gli impone, per aver salva la vita sua e del figlio, la prova della mela, ossia di colpire con una freccia il pomo posto sulla testa del figlio. Tra la commozione generale, Guillaume abbraccia il figlio raccomandandogli di rimanere immobile, e supera poi la prova brillantemente, tra l'esultanza del popolo. Per l'emozione Guillaume cade quasi svenuto e dalle pieghe della giacca gli cade un'altra freccia: Gesler esige una spiegazione e

Guillaume confessa che gli sarebbe servita per ucciderlo qualora avesse mancato il bersaglio. Gesler, adirato, fa arrestare di nuovo Guillaume condannandolo a morte. A questo punto interviene Mathilde che prende sotto la sua protezione il ragazzo, mentre Guillaume è condotto a morte. Gli svizzeri imprecano contro il crudele Gesler.

Atto Quarto

Arnold si aggira nella casa paterna, in attesa di vendetta. Da fuori giungono le grida degli svizzeri che vengono a cercare armi per liberare il loro eroe. Arnold sa dove il padre le aveva nascoste e parte con i compagni per la battaglia. La scena torna sul lago dei Quattro Cantoni, orlato da dense nubi di tempesta. Un gruppo di donne tenta di trattenere la moglie di Guillaume che vorrebbe unirsi al marito e al figlio per morire con loro. Ma Jemmy riappare, salvo, accompagnato da Mathilde. Poco dopo, scoppia la bufera che sconvolge il lago. Jemmy incendia la casa per dare il segnale della rivolta a tutti gli abitanti dei luoghi vicini, mentre Hedwige rivolge a Dio la preghiera più ardente perché salvi Tell. Guillaume viene trasportato al luogo del supplizio, ma sul lago imperversa la burrasca: Guillaume riesce ad accostare l'imbarcazione alla riva e balza sopra uno scoglio, quindi respinge la barca su cui si trovano Gesler e le sue guardie. Dopo aver riabbracciato la moglie e il figlio, colpisce il tiranno con una freccia mortale: Gesler cade tra i flutti agitati dall'uragano. Mentre tutti acclamano Tell, sopraggiunge Arnold annunciando che Altorf è stata liberata. La tempesta si quietava: acclamazioni di vittoria e di libertà si levano verso il cielo.

Story

Act One

The story opens in a village in the Swiss Canton of Uri: just a few rustic chalets among the mountains, near a rushing river. On one side we see William Tell, in pensive mood, with his wife Hedwige and his young son Jemmy. Further off, a fisherman is singing a song and a little group of villagers, peasants and huntsmen are getting ready to celebrate a triple wedding: three couples of shepherds and their brides. Whilst he prepares to go and bless them, the wise old shepherd Melcthal urges his son, Arnold, to think seriously about getting married himself soon. Arnold reacts angrily to this. Secretly, in fact, he is in love with the Hapsburg Princess Mathilde, who lives at the Court of Gesler, the Austrian governor. He fell in love with her after saving her life in an avalanche, but it is a hopeless passion because of the difference of rank that divides them. Mathilde, furthermore, is too near Gesler, the hated tyrant who oppresses the Swiss. In the distance Arnold hears the sound of Gesler's hunting horns, but whilst he is trying to slip away in the hopes of meeting his beloved princess, he meets William Tell, who urges him to join the rebels intent upon freeing their country from the foreign yoke. Tell does not know anything about Arnold's secret love affair and so cannot understand why the young man is so perturbed and why he has enrolled in the Austrian army; he tries to persuade him to be faithful to the Swiss ideals of patriotism and freedom. Arnold promises that, when the day dawns that they must fight for their freedom, they will join the rebel army. Then he goes

off, unobserved. The wedding festivities begin and Melcthal exhorts the young couples to perpetuate the traditions of their ancestors through their children, whilst William, having once more cursed all tyrants, goes off to look for Arnold. The celebrations continue, the dancing begins and Jemmy, Tell's young son, wins the crossbow shooting competition. The general rejoicings are, however, brusquely interrupted when pastor Leuthold runs in, waving the bloody axe with which he has just killed one of Gesler's soldiers, who had been trying to carry off his daughter. Hotly pursued by the Governor's soldiers, Leuthold is forced to cross the dangerous river to save himself. The fisherman refuses to ferry him across, and it is William Tell who offers to row him to the opposite bank. When the boat is disappearing into the distance the soldiers rush in, headed by Rodolphe, who tries in vain to discover who it is that has helped Leuthold. Melcthal, who orders the people not to give away the name of Leuthold's rescuer, is arrested and dragged away.

Act Two

At nightfall, whilst Gesler's hunting horn resounds through a deep valley on the Lake of the Four Cantons, huntsmen and shepherds are returning home. Princess Mathilde knows that Arnold is following her; she loves him, too. As all Nature falls silent, she implores the moon to tell her where Arnold is. Soon the young man joins her and declares his love: he loves her so much that, unable to realize his dreams, he has decided to run away into foreign parts in search of death or oblivion. Mathilde encourages him to go away, win glory and fame, and come back victoriously to marry her. They promise to meet each other the following day, then Mathilde goes off whilst Arnold is surprised by William and

Walter, who try to distract him from his amorous passion and incite him to patriotic fervour, revealing that his father Melcthal has been put to death by Gesler. Arnold, heart-broken, swears to fight the tyrant alongside his countrymen. The representatives of the various cantons gather together and William Tell leads them all in swearing an oath to free their country of its oppressors; dawn breaks, symbol of victory.

Act Three

In an old, ruined chapel Arnold tells Mathilde that he wants to avenge his father. Although he loves her, he realizes that this new political situation threatens to separate them for ever. In despair, Mathilde begs him to save himself by running away, but Arnold is firm in his decision to defend his native land. Meanwhile distant echoes can be heard of a celebration organized by Gesler in the village of Altorf in honour of the Germanic Empire's more than one hundred-year rule over the Swiss. Everyone is ordered to bow in token of humble submission to Gesler's hat, which has been set up as a military trophy in the village square. During this ceremony William and his son Jemmy are brought before Gesler by the soldiers because both of them have refused to offer homage to the symbol. Seeing Tell, Rodolphe recognizes him as the man who helped Leuthold to escape: Gesler has him arrested and tells him that to save his own and his son's life he must pass the test of the apple: that is, with his arrow he must pierce an apple placed on his son's head. Whilst every bystander holds his breath, Tell embraces his child, telling him to stand quite still, and then he passes the test triumphantly to the great joy of the people. Overcome by the nervous stress of the trial, William falls to the ground, almost fainting, and another arrow falls out of the folds of

his jacket: when Gesler demands an explanation William confesses that if he had missed his aim in the test, he would have fired this second arrow at Gesler. Gesler angrily orders Tell to be arrested again and condemns him to death. At this point Mathilde makes her presence felt by taking the boy under her protection, whilst William Tell is led off to die. The Swiss curse the tyrant Gesler.

Act Four

Awaiting the moment of vengeance, Arnold has come to his father's house. From offstage the Swiss are heard crying out for arms to free their hero, William Tell. Arnold knows where his father had hidden a cache of arms and leads his friends off to fight. The scene changes back to the Lake of the Four Cantons, over which thick storm clouds are gathering. A group of women try to restrain Tell's wife, who wants to join her husband and son to die with them. But now Jemmy comes on, safe and sound, accompanied by Mathilde. Now the storm breaks, turning the lake into a maelstrom. Jemmy sets their house on fire to give the signal for the revolt to the inhabitants of all the neighbouring areas, whilst Hedwige implores God to save her husband's life. William Tell is taken to the place of execution, but the storm overtakes the boat in which he is being transported and he manages to jump out onto a rock near the shore, pushing off the boat again with Gesler and his guards still on board. He embraces his wife and son and then takes up his crossbow to aim a deadly arrow at Gesler: the tyrant falls dead into the raging waters. Whilst everyone acclaims Tell, Arnold comes on to announce that Altorf has been liberated. The storm dies away, and the heavens resound to songs of victory and freedom.

Translation by Michael Aspinall

Argument

Premier Acte

La scène se passe dans un village suisse du canton d'Uri; quelques cabanes rustiques parmi les montagnes, au bord d'un torrent. Guillaume Tell se tient à l'écart, pensif, en compagnie de sa femme Hedwidge et de son petit garçon Jemmy. Un peu plus loin, un pêcheur chante une chanson et un groupe de paysans, de chasseurs et de villageois s'apprête à fêter les noces de trois couples de pasteurs. Alors que les préparatifs sont en train, le sage Melcthal exhorte son fils Arnold à goûter bientôt, lui aussi, aux joies du mariage. Arnold réagit avec irritation. En effet, son cœur bat en secret pour une princesse des Habsbourg, Mathilde, qui vit à la cour du gouverneur autrichien, Gesler. Il est tombé amoureux d'elle après l'avoir sauvée d'une avalanche: mais son sentiment est sans espoir, étant donné la différence de rang qui le sépare de la princesse. Et Mathilde est trop proche de Gesler, le tiran exécré qui opprime la communauté suisse. Comme Arnold cherche à s'éloigner, car il a entendu la fanfare des cors de chasse de Gesler et espère donc revoir sa bien-aimée, il rencontre Guillaume, qui l'invite à s'unir aux rebelles décidés à libérer la patrie de l'étranger. Tell, qui ignore sa passion, ne comprend pas son trouble, mais il sait que le jeune homme s'est engagé dans l'armée ennemie et il tente alors de le rallier aux idéals de patrie et de liberté. Arnold lui promet que le jour où il faudra vraiment lutter, il se joindra aux rebelles. Puis il s'éloigne sans être vu. Les festivités des noces commencent et Melcthal exhorte les nouveaux époux à perpétuer par leur descendance les traditions de leurs aïeux, tandis que Guillaume

part à la recherche d'Arnold après avoir proféré une dernière malédiction contre tous les tyrans. La fête continue, les danses s'entrecroisent et Jemmy, le fils de Tell, gagne le concours de tir à la cible avec son arbalète. Mais voici que l'allégresse générale est brusquement interrompue par l'apparition du pâtre Leuthold tenant encore à la main la hâche ensanglantée avec laquelle il a tué un soldat de Gesler, qui avait tenté de ravir sa fille. Poursuivi par les soldats du Gouverneur, Leuthold doit traverser le torrent pour se mettre en sécurité. Le pêcheur refuse de l'aider, et c'est Guillaume qui le fait passer sur l'autre rive. Alors que la barque s'éloigne, les poursuivants surgissent, commandés par Rodolphe, qui cherche en vain à savoir qui est en train d'aider Leuthold. Melcthal, qui impose au peuple de taire son nom, est arrêté et emmené.

Deuxième Acte

À la tombée de la nuit, dans une vallée profonde dominant le lac des Quatre-Cantons, les chasseurs et les pasteurs rentrent chez eux, tandis qu'on entend résonner le cor de Gesler. La princesse Mathilde sait qu'Arnold l'a suivie; en réalité elle l'aime, elle aussi. Dans le silence de la nature, la jeune femme invoque la lune pour savoir où se trouve Arnold. Le jeune homme ne tarde pas à arriver et manifeste à Mathilde ses propres sentiments: il l'aime à tel point que, dans l'impossibilité de réaliser son rêve, il fuira en terre étrangère à la recherche de l'oubli ou de la mort. Mathilde l'exhorte à partir se couvrir de gloire et revenir ainsi victorieux pour l'épouser. Les deux jeunes promettent de se rencontrer le jour suivant, puis Mathilde s'éloigne. Au moment même, Arnold est surpris par Guillaume et Walter, qui cherchent à le détourner de sa passion amoureuse pour l'inciter à la ferveur patriotique, en lui révélé-

lant que son père Melcthal a été tué par Gesler. Accablé, Arnold jure de combattre l'opresseur aux côtés de ses compatriotes. Les représentants de divers cantons se rassemblent alors et Tell les invite à formuler le serment, qu'ils prononcent tous aux premières lueurs du jour.

Troisième Acte

Près d'une vieille chapelle en ruine dans les jardins du palais d'Altorf, Arnold confie à Mathilde qu'il veut venger son père. Malgré son amour pour elle, il sait que la nouvelle situation politique menace de les séparer pour toujours. La jeune femme, désespérée, l'implore de sauver sa vie et l'invite donc à fuir, tandis qu'Arnold est bien décidé à défendre sa propre terre. Mais voilà que parviennent les échos d'une fête que Gesler a organisée dans le village d'Altorf pour célébrer le droit de souveraineté que l'empire germanique exerce depuis plus d'un siècle sur les pays suisses. En signe de soumission, toute la population devra s'incliner devant un trophée d'armes élevé sur la place. Pendant la cérémonie, les soldats amènent devant Gesler Guillaume le rebelle accompagné de son fils Jemmy, car ils refusent tous les deux de rendre l'hommage dû. Rodolphe reconnaît là l'homme qui a sauvé Leuthold: Gesler ordonne alors de l'arrêter et, pour que Jemmy et lui aient la vie sauve, il lui impose l'épreuve de la pomme, qui consiste à percer d'une flèche une pomme posée sur la tête de son fils. Dans la commotion générale, Guillaume embrasse l'enfant, en lui recommandant de rester immobile. Puis il surmonte brillamment l'épreuve, au milieu de l'allégresse populaire. Mais alors qu'il s'écroule presque évanoui d'émotion, une autre flèche s'échappe des plis de sa veste: Gesler exige une explication et Guillaume avoue qu'elle devait lui servir à se tuer, au cas où il aurait

manqué la cible. Gesler irrité fait arrêter de nouveau Guillaume en le condamnant à mort. C'est alors qu'intervient Mathilde qui prend l'enfant sous sa protection, tandis que Guillaume est emmené vers son destin. Les Suisses lancent des imprécations contre le cruel Gesler.

Quatrième Acte

Arnold erre dans la maison de Melcthal, en attendant l'heure de la vengeance. De l'extérieur parviennent les cris des Suisses qui viennent chercher des armes pour libérer leur héros. Arnold sait où son père les avait cachées et il part avec ses compagnons pour la bataille. La scène se déroule de nouveau sur le lac des Quatre-Cantons, que cernent de lourds nuages orageux. Un groupe de femmes tente de retenir l'épouse de Guillaume qui voudrait se joindre à son mari et à son fils pour mourir avec eux. Mais Jemmy réapparaît, indemne, accompagné de Mathilde. Soudain éclate la tempête qui soulève les eaux du lac. Jemmy incendie la maison pour donner à tous les habitants du voisinage le signal de la révolte, tandis qu'Hedwige adresse à Dieu sa prière la plus ardente pour que Tell revienne sain et sauf. Guillaume est transporté vers le lieu du supplice, mais la bourrasque fait rage sur le lac: il réussit à rapprocher son embarcation de la rive et bondit sur un rocher, puis il repousse la barque où se trouvent Gesler et ses gardes. Après avoir embrassé sa femme et son fils, il frappe le tyran d'une flèche mortelle: Gesler tombe au milieu des flots agités par l'ouragan. Toute la population acclame Tell, lorsque Arnold survient pour annoncer qu'Altorf a été libéré. La tempête se calme: des acclamations de victoire et de liberté s'élèvent vers le ciel.

Traduction de **Brigitte Pasquet**

Handlung

Erster Akt

Die Szene zeigt ein schweizer Dorf im Kanton Uri. Von Bergen umgeben, nahe eines Wildbaches befinden sich einige ländliche Hütten. Wilhelm Tell steht etwas abseits zusammen mit seinem Weib und seinem Sohn Walter; er sieht sehr nachdenklich aus. Ein Fischer trällert ein Liedchen, und eine kleine Schar von Bauern, Jägern und Dorfbewohnern macht sich für das Hochzeitsfest von drei Hirtenpaaren bereit. Während der weise Melchtal sich vorbereitet, die Trauung zu vollziehen, ermuntert er seinen Sohn Arnold, doch auch bald in den heiligen Stand der Ehe zu treten. Arnold reagiert verärgert, denn sein Herz schlägt bereits heimlich für eine Prinzessin von Habsburg, Mathilde, die am Hofe des österreichischen Reichsvogts, Geßler, lebt. Er hat sich in sie verliebt, nachdem er sie aus einer Lawine gerettet hat; jedoch ist er ohne Hoffnung, daß seine Gefühle erwidert werden, da der Rangesunterschied zwischen ihm und der Prinzessin zu groß ist. Außerdem steht Mathilde dem verhassten Tyrannen Geßler zu nahe, der das Schweizer Volk unterdrückt. Als er plötzlich die Fanfare der Jagdhörner Geßlers vernimmt, versucht er sich zu verstecken, in der Hoffnung seine Geliebte wiederzusehen. Da stößt er auf Wilhelm Tell, der ihn auffordert, sich den Aufständischen anzuschließen, die entschlossen sind, die Heimat von dem fremden Herrscher zu befreien. Tell weiß nichts von Arnolds Leidenschaft

und versteht seine Erregung nicht. Obwohl ihm bekannt ist, daß der junge Mann in das feindliche Heer eingetreten ist, versucht er ihn erneut für Ideale wie Vaterland und Freiheit zu gewinnen. Arnold verspricht ihm, sich an dem Tag, an dem man wahrhaftig kämpfen müsse, den Rebellen anzuschließen. Daraufhin entfernt er sich unbeobachtet. Die Feierlichkeiten für die Hochzeiten sind im vollen Gange, und Melchtal ermahnt die frisch Vermählten, durch ihre Nachkommenschaft die Traditionen ihrer Vorfahren weiterzuführen. Nachdem Tell jegliche Gewalt Herrschaft verflucht hat, macht er sich auf die Suche nach Arnold. Das Fest geht weiter, es wird getanzt und Walter, Tells Sohn, gewinnt den Wettkampf im Armbrustschießen. Die allgemeine Freude wird jäh durch den Hirten Leuthold unterbrochen, der noch die blutverschmierte Axt in der Hand hält, mit der er soeben einen von Geßlers Soldaten getötet hat, weil dieser versuchte, seine Tochter zu entführen. Da er nun von den Soldaten des Reichsvogts verfolgt wird, muß er den Fluß überqueren, um sich in Sicherheit zu bringen. Der Fischer verweigert ihm jegliche Hilfe und nur Wilhelm Tell ist bereit, ihn an das andere Ufer zu bringen. Während sich das Boot entfernt, preschen die Verfolger heran, angeführt von Rudolf, der von dem Volk erfahren möchte, wer Leuthold geholfen hat. Er erhält jedoch keine Antwort. Melchtal hat dem Volk befohlen, den Namen zu verschweigen

und wird daher festgenommen und weggeführt.

Zweiter Akt

Bei Sonnenuntergang in einem tiefen Tal am Vierwaldstättersee erklingen die Hörner Geßlers, und Jäger und Schäfer kehren heim. Prinzessin Mathilde hat bemerkt, daß Arnold ihr gefolgt ist und weiß nun endlich, daß sie ihn auch liebt. In der Stille der Natur ruft Mathilde den Mond an, um zu erfahren, wo Arnold ist. Der junge Herr läßt nicht auf sich warten und gesteht Mathilde seine Gefühle: Er liebe sie so sehr, daß er in fremde Länder flüchten würde, um sie zu vergessen oder um den Tod zu suchen, falls sich sein Traum nicht erfüllen könne. Mathilde ermuntert ihn, sich aufzumachen und ruhmvoll und siegreich zu ihr zurückzukehren, um sie anschließend zur Gemahlin zu nehmen. Die Beiden geben sich das Versprechen, sich am nächsten Tag wiederzutreffen. Mathilde entfernt sich, während Arnold von Wilhelm und Walter überrascht wird, die alles tun, um ihn von seiner Leidenschaft abzubringen. Sie enthüllen ihm, daß sein Vater Melchtal von Geßler getötet wurde und versuchen so, seinen patriotischen Eifer zu entfachen. Arnold, völlig niedergeschlagen, schwört an der Seite seiner Landsleute gegen den Unterdrücker zu kämpfen. So vereinigen sich die Vertreter verschiedener Kantone und Tell spricht die Eidesformel, die alle gemeinsam wiederholen. Indessen geht die Sonne auf.

Dritter Akt

Bei einer alten, verfallenen Kappelle in den Gärten des Altorfspalasts vertraut Arnold Mathilde an, daß er seinen Vater rächen will. Obwohl er weiß, daß die neue politische Lage sie für immer trennen könnte, schmälert dies seine Liebe zu ihr nicht. Mathilde ist ganz verzweifelt

und fleht ihn an, zu fliehen und sich in Sicherheit zu bringen. Aber Arnold ist entschlossen, sein Land zu verteidigen. Da hört man ein Fest in der Ferne, das Geßler in Altorf veranstaltet hat, um das Hoheitsrecht zu feiern, welches das Germanische Reich seit über einem Jahrhundert auf die schweizer Dörfer ausübt. Als Zeichen der Unterwerfung werden sich alle vor einem Siegesmal vorbeugen müssen, das auf dem Platz aufgebaut ist. Während der Feier wird der Rebell Wilhelm mit seinem Sohn Walter zu Geßler geführt, weil sie sich weigern, dem Reichsvogt die gebührende Hochachtung entgegen zu bringen. Rudolf erkennt in ihm den Mann wieder, der Leuthold zur Flucht verholpen hat. Geßler läßt Wilhelm Tell daher festnehmen und erlegt ihm die Probe des Apfels auf. Um sein Leben und das seines Sohnes zu retten, muß er nun mit einem Pfeil einen Apfel vom Haupt seines Sohnes schießen. In der allgemeinen Aufregung umarmt Wilhelm seinen Sohn und flüstert ihm zu, sich nicht zu rühren. Und da hat er auch schon die Probe glänzend bestanden. Das Volk jubelt ihm zu. Vor lauter Rührung wird Wilhelm fast ohnmächtig und es fällt ihm ein weiterer Pfeil aus der Jacke: Geßler wünscht eine sofortige Erklärung und Wilhelm gesteht ihm, daß er ihn im Falle eines Mißerfolgs mit diesem Pfeil getötet hätte. Geßler ist außer sich und läßt Wilhelm erneut verhaften. Diesmal verurteilt er ihn zum Tod. An dieser Stelle fährt Mathilde dazwischen und nimmt den Jungen unter ihren Schutz, während Wilhelm zur Hinrichtung geführt wird. Die Schweizer verfluchen den grausamen Geßler.

Vierter Akt

Arnold geht in seinem Vaterhaus unruhig auf und ab und wartet auf Rache. Plötzlich hört er die Schreie der Schweizer, die auf der Suche nach



Figurino per il costume di un Paggio.
Litografia Aubert (Collezione Ragni,
Napoli)

Waffen sind, um ihren Helden zu befreien. Arnold holt sofort die Waffen aus dem Versteck seines Vaters und zieht mit den anderen in den Kampf. Die darauffolgende Szene spielt erneut am Vierwaldstättersee, über dem schwarze Gewitterwolken hängen. Einige Frauen versuchen Tells Frau zurückzuhalten, die zusammen mit ihrem Mann und ihrem Sohn sterben möchte. Aber da erscheint ihr Sohn Walter unversehrt zusammen mit Mathilde. Kurz darauf bricht ein Unwetter los, das den See erschüttert. Walter zündet das Haus an, um den Bewohnern der umliegenden Dörfer das Zeichen zum Aufstand zu geben. Hedwig richtet an Gott ihr inbrünstigstes Gebet, damit er Tell rette. Wilhelm

wird zur Hinrichtung gebracht, aber am See tobt der Sturm. Wilhelm gelingt es, das Boot dem Ufer zu nähern und springt auf einen Felsen. Anschließend schiebt er das Boot, auf dem sich Geßler mit seinen Wachen befindet, weg. Nachdem er seine Frau und seinen Sohn umarmt hat, tötet er den Tyrannen mit einem Pfeil: Geßler fällt in die vom Sturm aufgewühlten Wogen. Während alle Tell zujubeln, erscheint Arnold und verkündet, daß Altorf frei ist. Das Unwetter beruhigt sich, und Jubelrufe des Sieges und der Freiheit erheben sich zum Himmel.

Übersetzung Sabine Schmidt

Argumento

Acto primero

La escena se abre en una aldea suiza del cantón de Uri. Pocas cabañas rústicas entre las montañas, cerca de un torrente. Guillermo Tell, pensativo, en un aparte con su mujer Hedwige y su hijito Jemmy. Más allá, un pescador canta una canción y una pequeña multitud de campesinos, cazadores y habitantes de la aldea se prepara para festejar las nupcias de tres parejas de pastores. Mientras se apresta a bendecirlos, el sabio Melchtal exhorta a su hijo Arnold a sumarse dentro de poco a las alegrías del matrimonio. Arnold reacciona con rabia. De hecho, su corazón late secretamente por una princesa de los Habsburgo, Matilde, que vive en la corte de Gesler, el gobernador austriaco. Se enamoró él tras salvarla de un alud pero su sentimiento es desesperado porque es muy grande la diferencia de rango que lo separa de ella. Y Matilde está demasiado cercana a Gesler, el odiado tirano que oprime a la comunidad suiza. Mientras intenta alejarse, habiendo escuchado los cuernos de caza de Gesler y esperando, por ello, rever a la amada, Arnold encuentra a Guillermo, que lo invita a unirse a los rebeldes que luchan para liberar la patria del extranjero. Tell, ignorante de su pasión, no comprende la turbación del joven, pero sabe que se ha enrolado en el ejército enemigo e intenta por ello reconquistarlo para los ideales de patria y libertad. Arnold le promete que el día en que se deba luchar verdaderamente, se unirá a los rebeldes. Después, a escondidas, se aleja. Comienzan los

festejos de boda y Melcthal exhorta a los flamantes casados a perpetuar, a través de sus hijos, las tradiciones de los ancestros, en tanto Guillermo, tras una violenta imprecación contra los tiranos, va a buscar a Arnold. La fiesta continúa, se entretienen las danzas y Jemmy gana un concurso de tiro al blanco con la ballesta. La exultación general se ve bruscamente interrumpida por el pastor Leuthold, que aparece empuñando todavía el hacha ensangrentada con la cual ha matado a un soldado de Gesler que había intentado raptar a su hija. Seguido por los soldados del gobernador, Leuthold debe atravesar el torrente para ponerse a salvo. El pescador rehusa ayudarlo y es Guillermo quien lo traslada a la otra orilla. En tanto la barca se aleja, irrumpen los perseguidores al mando de Rodolphe, quien intenta en vano descubrir quién ha ayudado a Leuthold. Melcthal, que impone al pueblo callar el nombre, es arrestado y arrastrado.

Acto segundo

Al caer la noche, en un profundo valle sobre el Lago de los Cuatro Cantones, mientras resuena el cuerno de Gesler, cazadores y pastores vuelven a casa. La princesa Matilde sabe que Arnold la ha seguido. En realidad, también ella lo ama. En el silencio de la naturaleza, la mujer invoca a la Luna para saber dónde está Arnold. El joven no tarda en llegar y manifiesta sus sentimientos a Matilde. La ama hasta el punto de que, no pudiendo realizar sus sueños, huirá a extranjeras tierras en busca del olvido o la muerte. Matilde lo exhorta a partir para cubrirse de gloria y volver así, victorioso, a desposarla. Ambos conciertan un encuentro para el día siguiente, Matilde se aleja mientras Arnold es sorprendido por Guillermo y Walter, que intentan disuadirlo de su pasión amorosa para incitarlo

al fervor patriótico, revelándole que su padre Melcthal ha sido muerto por Gesler. Arnold, destrozado, jura combatir junto a los compatriotas contra el opresor. Se reúnen así los representantes de varios cantones y Tell solicita la fórmula del juramento que todos pronuncian mientras despunta la aurora.

Acto tercero

Cerca de una vieja capilla en ruinas en los jardines del palacio Altorf, Arnold confía a Matilde que quiere vengar a su padre, aunque estando enamorado de ella, sabe que la nueva situación política amenaza con dividirlos para siempre. La mujer, desesperada, le implora salvarse invitándolo a huir, en tanto Arnold se ha decidido ya a luchar por su tierra. En tanto llegan los ecos de una fiesta que Gesler ha ordenado montar en la aldea de Altorf para celebrar el derecho de soberanía que el imperio germánico ejerce desde hace más de un siglo sobre los países suizos. En señal de sumisión todos habrán de inclinarse ante un trofeo de armas levantado en la plaza. Durante la ceremonia los soldados llevan al rebelde Guillermo con su hijo Jemmy a la presencia de Gesler porque ambos se niegan a rendir el homenaje ordenado. Rodolphe reconoce al hombre que puso a Leuthold a salvo. Gesler ordena arrestarlo y le impone, para salvar su vida y la de su hijo, la prueba de la manzana, o sea atravesar con una flecha una poma colocada sobre la cabeza de su hijo. Tras la conmoción general, Guillermo abraza a su hijo pidiéndole que permanezca inmóvil y supera brillantemente la prueba entre la exultación del pueblo. A causa de la emoción, Guillermo cae casi desvanecido y de entre los pliegues de su chaqueta se desliza una segunda flecha. Gesler exige una explicación y Guillermo le confiesa que le habría servido para matarlo en caso de

fallar el blanco. Gesler, airado, hace arrestar de nuevo a Guillermo, condenándolo a muerte. En este momento interviene Matilde que pone bajo su protección al muchacho, mientras Guillermo es conducido a la muerte. Los suizos imprecaban al cruel Gesler.

Acto cuarto

Arnold se dirige a la casa paterna en busca de venganza. Desde fuera llegan los gritos de los suizos que vienen en busca de armas para liberar a su héroe. Arnold sabe dónde su padre las había escondido y parte con los compañeros hacia la batalla. La escena vuelve al Lago de los Cuatro Cantones, orlado con densas nubes de tormenta. Un grupo de mujeres intenta detener a la esposa de Guillermo, que quiere unirse a él y a su hijo para morir con ellos. En eso reaparece Jemmy, salvo, en compañía de Matilde. Poco después, estalla la tempestad que encabrita el lago. Jemmy incendia la casa para dar la señal de la revuelta a todos los habitantes de los lugares cercanos. En tanto, Hedwige eleva a Dios la plegaria más ardiente, pidiendo la salvación de Tell. Guillermo es conducido al cadalso pero sobre el lago insiste la tormenta. Guillermo logra aproximar la barca a un escollo, salta a él y empuja la barca donde están Gesler y sus guardias. Abraza a su mujer y a su hijo y atraviesa con una flecha al tirano, que cae al agua revuelta del lago. Mientras todos aclaman a Tell, aparece Arnold anunciando que Altorf ha sido liberada. La tempestad se aquieta y aclamaciones de victoria y libertad se elevan al cielo.

Traducción de Blas Matamoro

あらすじ

第一幕

舞台はスイスのウリ州にある小さな村。急流のほとりに数軒の質素な山小屋があるばかりの小さな集落である。その川の岸辺では、妻エドゥヴィーと幼い息子ジェミーを傍らに、ギヨーム・テルが思案に暮れている。そして彼らから少し離れたところでは漁師が歌い、農夫や猟人たちが三組の羊飼いたちの婚礼をとりに行い準備にいそいでいる。その祝いの準備のさなか、長老メルクタールは、はやく身を固めるよ息子アルノールは、この父親の言葉を立ててしまう。というのも、彼には密かに想う相手がいるのであった。その相手とはオーストリアの総督ジェスレルの居城で暮らすハプスブルク家の王女マティルデであり、雪崩から王女を救い出したこと縁で、アルノールは彼女に恋をしたのであった。しかしあまりの身分の隔たりに、彼の恋はかなうはずもない。しかも王女マティルデは、スイスの民から忌み嫌われる暴君ジェスレルにあまりに近い存在であった。そこへ総督ジェスレルの狩笛の音が鳴り渡る。それを聞きつけ、王女マティルデにひと目会いたうとしたアルノールは、ギヨーム・テルとばったり出くわしてしまった。そして、異国の支配からの独立を目指す反乱軍に加わるよう、アルノールの秘めた恋など知る由も

ないギヨーム・テルは、彼が狼狽するのを見ていぶかしく思うが、アルノールが敵であるオーストリア軍に入隊したことを知っているため、彼に愛国心と独立心を取り戻させるべく説得を試みたのである。そしてとうとうアルノールは、蜂起の時は訪れた暁には反乱軍とともに戦うことをテルに約束し、その場を立ち去った。やがて、婚礼の宴がはじまった。アルノールの父メルクタールは、家系を絶やすことなく先祖から受け継いだ伝統を引き継ぐよう、新郎新婦たちを激励している。いっぽうギヨーム・テルは、自分達を苦しめる圧政者たちを激しくのしめると、アルノールを探すためその場を立ち去った。宴もたけなわ、人々が踊りに興じるなか、ギヨーム・テルの幼い息子ジェミーが、石弓の競技でみごと優勝を果たした。皆はおおいに喜び喝采するが、そこへ血だらけの斧を振りかざし、羊飼いのルートルドが駆け込んできた。娘を連れ去ろうとした敵方の兵士を殺してしまい、後を追われているのである。追っ手であるジェスレルの兵士たちからのがれるには逆巻く急流の向こう岸へ渡るしかないが、船頭は船を出すことを尻込みする。しかしそこへギヨーム・テルが船頭役を買って出た。やがてふたりが乗った船が遠ざかると、そこへロドルフとその兵士たちが流れ込んできた。そしてルートルドを手助けしたものは誰かと問ひ質すが、長老メルクタールに口をつぐんでいるよう命じ

られ、誰ひとり答えるものはいない。やがて長老メルクタールは捕らえられ、連れ去られてしまった。

第二幕

夜の帳が降りると、深い谷に囲まれた湖に総督ジェスレルの狩笛の音が響き渡る。狩人や羊飼いたちが家路につくなか、ハブスブルク家の王女マティルデは、自分の後をつけるアルノールに気づいていた。実は彼女もアルノールを愛しているのであった。あたりが静寂に包まれると、アルノールはどこにいるの、と彼女は月に向かって問いかける。するとそれを聞いてすぐさま姿をあらわしたアルノールが、彼女への想いを打ち明けた。報われることのない愛に苦しむよりは、見知らぬ国へでも行き彼女を忘れ去るか、あるいはそこで死んでしまった方がましだということである。しかしマティルデは、もし自分を残して去るというのなら、死のためではなく武勲を立てるために旅立ってほしい、そして勝者として凱旋したあかつきには、晴れて結婚しましょうとアルノールを励ました。翌日の逢瀬を約束し王女マティルデが去っていくと、そこへギヨーム・テルとヴァルターが姿をあらわした。そして、彼の父である長老メルクタールが、総督ジェスレルによって殺されてしまったと告げると、今は色恋よりも祖国への愛にこそ身を捧げるべき時ではないかとアルノールに説いて聞かせる。父の死に打ちのめされたアルノールは、圧政者を倒すため、同胞たちとともに戦うことを誓う。やがて、さまざまな州の代表者たちが一堂に集結した。ギヨーム・テルに扇動され皆が蜂起を誓ったとき、夜が白々と明けはじめる。

第三幕

アルトルフの宮殿の庭園にある崩れかけた古い礼拝堂のかたわらで、

アルノールがマティルデに、父の仇を討ちたいと打ち明けている。政局が変化したことにより、彼はもう二度と王女マティルデに会うことはできないだろうと感じていた。悲嘆に暮れるマティルデは、身の安全をはかるため、どこかへ逃れてほしいとアルノールをかきくどく。しかし、祖国を守りたいという彼の決意を変えることはできなかった。

さて、アルトルフの村では、ドイツ皇帝によるスイスの治世100年を記念し、総督ジェスレルが催した祝宴の最中である。広場の真中にはこれ見よがしに戦勝記念碑が飾られており、村人たちはこの前でひざまずいて恭順の意を表さなくてはならない。そしてその祭りの最中、戦勝記念碑の前にひざまずくことを拒んだ謀反人として、ギヨーム・テルとその幼い息子のジェミーが、総督ジェスレルのもとに引き立てられてきた。ギヨーム・テルをひと目見るや、ロドルフは、彼こそが兵士を殺したルートルドの逃亡を手助けした張本人であると気づく。これを聞いた総督ジェスレルは、ギヨーム・テルを捕らえるよう命じると、息子とみずからの命が惜しければ、『林檎の腕だめし』を受けるようギヨーム・テルに命じた。幼い息子の頭の上におかれた林檎を矢で射てみせよというのである。村人たちが不安げに見守るなか、テルは息子を抱きしめると、決して動かないよう言い聞かせた。そしてテルが射た矢は、みごと息子の頭上に置かれた林檎を貫いた。村人たちは歓喜に沸くが、緊張のあまり失神して倒れ伏したテルの上着から、もう一本の矢がぼとりと落ちる。それを見た総督ジェスレルは、矢を二本持っていた理由をテルに問い質した。するとテルは、万一林檎を射損ねるようなことがあったら、その二本目の矢でジェスレルを射殺すつもりであったと答えた。これを聞いて怒り狂ったジェスレルは

ふたたびギヨーム・テルを拘束させると、彼に死刑を言い渡す。そこへ、幼いジェミーを守ろうと王女マティルデが割って入るが、ギヨーム・テルは刑場へと引き立てられてしまう。スイスの民はただ、総督ジェスレルのむごい仕打ちを呪うばかりであった。

第四幕

報復のときを待つアルノールが、父の家へとやってきた。するとそこへ、英雄ギヨーム・テルを救い出すための武器を捜し求めるスイスの同胞たちの叫び声が聞こえてくる。亡き父メルクタールが隠し持っていた武器を手にとると、同胞たちとともに戦うため、アルノールは飛び出していった。舞台は一転し、嵐を呼ぶ暗雲が垂れ込めるルツェルン湖。夫や幼い息子とともに死んでしまいたいと嘆くギヨーム・テルの妻を、女たちがなんとか思いとどませようとしている。しかしそこへ王女マティルデに伴われ、息子のジェミーが傷ひとつない姿をあらわしたのであった。やがて、巻き起こった嵐に湖が荒れ狂う。ギヨーム・テルの息子ジェミーは、村人たちに蜂起を知らせるため、家に火を放った。そしてテルの妻エドゥヴィージュは、火がますます燃え盛り夫の命が助かるよう、ただひたすら神に祈るばかりである。やがて、ギヨーム・テルを乗せ刑場へと向かう小船がやってきた。すると突如として暴風が荒れ狂い、テルが乗せられていた小船に襲いかかる。辛うじて岸辺ちかくの岩場へと飛びついたギヨーム・テルは、総督ジェスレルと兵士たちがしがみついた小船を波間へと押しやった。そして妻と息子を抱きしめると、ジェスレルへとどめの一矢を放つ。ギヨーム・テルの矢に斃れたジェスレルは、荒れ狂う湖の波間へと消えていった。ギヨーム・テルを称える拍手喝采のなか、アルノールが

やってきて、アルトルフ村が解放されたと告げる。やがて嵐も去り、勝利と自由を称える喝采が天高く沸き起こったのであった。

訳：千葉健一(ミレニウムツーリスト)

Schema musicale

Ouverture

PREMIER ACTE

- N. 1** **Introduction** Quel jour serein le ciel présage!
(Jemmy, Hedwige, Arnold, Ruodi, Guillaume, Melcthal,
Chœur de Suisses)
-
- N. 2** **Récitatif** Contre les feux du jour que mon toit solitaire
(Arnold, Guillaume, Melcthal)
[et] Duo [Arnold-Guillaume]
Où vas-tu? quel transport t'agite?
(Arnold, Guillaume)
-
- N. 3** **[Marche, Récitatif]** Sur nos têtes le soleil brille
(Hedwige)
[et Chœur] Ciel, qui du monde es la parure
(Jemmy, Hedwige, Arnold, Ruodi, Guillaume, Melcthal,
Chœur de Suisses)
[Récitatif] après le Chœur
Des antiques vertus vous nous rendez l'exemple
(versione originale)
(Jemmy, Hedwige, Arnold, Guillaume, Melcthal)
-
- N. 4** **[Chœur dansé]** Hyménée, ta journée
(Chœur de Suisses)
-
- [Divertissement]**
-
- N. 5** **Pas de six**
-
- N. 6** **Chœur dansé** Gloire, honneur au fils de Tell!
(Jemmy, Hedwige, Chœur de Suisses)
Récitatif après le Divertissement
Pâle et tremblant, se soutenant à peine
(Jemmy, Hedwige, Ruodi, Guillaume, Leuthold, Melcthal,
Chœur de Soldats)
-
- N. 7** **Final 1^{er}** Dieu de bonté, Dieu tout-puissant!
(Jemmy, Hedwige, Ruodi, Rodolphe, Melcthal, Chœur de Soldats,
Chœur de Suisses)
-

DEUXIÈME ACTE

- N. 8** **Chœur** Quelle sauvage harmonie
(Un chasseur, Chœur de Chasseurs, Chœur de Pâtres)
-
- N. 9** **[Récitatif]** Ils s'éloignent enfin... j'ai cru le reconnaître
(Mathilde)
[et Romance Mathilde] Sombre forêt, désert triste et sauvage
(Mathilde)
[Récitatif après la Romance Mathilde]
Ma présence pour vous est peut-être un outrage
(Mathilde, Arnold)
-
- N. 10** **Duo [Mathilde-Arnold]** Oui, vous l'arrachez à mon âme
(Mathilde, Arnold)
[Récitatif après le Duo (N. 10)] Vers nous quelqu'un s'avance
(versione originale delle battute 1-15)
(Mathilde, Arnold)
-
- N. 11** **Trio [Arnold-Guillaume-Walter]**
Quand l'Helvétie est un champ de supplices
(Arnold, Guillaume, Walter)
-
- N. 12** **Final 2^e** Des profondeurs du bois immense
(Arnold, Guillaume, Walter, Chœur d'Habitants d'Unterwald,
Chœur d'Habitants de Schwitz, Chœur d'Habitants d'Uri)
-

TROISIÈME ACTE

- N. 13** [Scène] Arnold, d'où naît ce désespoir?
(Mathilde, Arnold)
[et Air Mathilde] Pour notre amour plus d'espérance
(Mathilde, [Arnold])
-
- N. 14** [Marche et Chœur] Gloire au pouvoir suprême!
(Gesler, Chœur de Suisses et Soldats)
[Récitatif après la Marche et le Chœur]
Que l'empire germain de votre obéissance
(Gesler)
-
- [Divertissement]
-
- N. 15** Pas de trois [et Chœur tyrolien]
Toi que l'oiseau ne suivrait pas!
(Petit Chœur de Suisses, Chœur de Suisses et Soldats)
-
- N. 16** [Pas de Soldats]
-
- N. 17** [Final 3^e]
-
- N. 17-I** [Récitatif après le Divertissement]
Audacieux, incline-toi!
(Rodolphe, Guillaume, Gesler)
-
- N. 17-II** Quatuor C'est là cet archer redoutable
(Jemmy, Rodolphe, Guillaume, Gesler, Chœur de Soldats)
-
- N. 17-III** [Récitatif après le Quatuor] Rejoins ta mère, je l'ordonne
(Jemmy, Guillaume, Gesler)
-
- N. 17-III** [Air Jemmy] Ah, que ton âme se rassure
bis (Jemmy)
-
- N. 17-IV** [Récitatif] Je te bénis en répandant des larmes
(Jemmy, Guillaume, Gesler, Chœur de Suisses)
[et Air Guillaume] Sois immobile, et vers la terre
(Guillaume)
-
- N. 17-V** [Récitatif] Victoire! sa vie est sauvée
(Jemmy, Guillaume, Gesler, Chœur de Suisses)
[et] Final 3^e Qu'ai-je appris? sacrifice affreux!
(Mathilde, Jemmy, Rodolphe, Guillaume, Gesler,
Chœur de Soldats, Chœur de Suisses)
-

QUATRIÈME ACTE

N. 18 [Récitatif] Ne m'abandonne point, espoir de la vengeance!
(Arnold)

[Air Arnold et Chœur] Asile héréditaire

(Arnold, Chœur de Confédérés [suisses])

[Récitatif après l'Air Arnold (N. 18)]

Où vas-tu? La douleur t'égare.

(Jemmy, Hedwige, Chœur de Femmes suisses)

N. 18bis [Trio (Mathilde - Jemmy - Hedwige)]

Je rends à votre amour un fils digne de vous

(Mathilde, Jemmy, Hedwige)

N. 19a [Final 4^e]

N. 19a-I [Récitatif] Quoi! dans nos maux, acceptant un partage
(Mathilde, Jemmy, Hedwige)

[Prière Hedwige et Chœur] Toi, qui du faible es l'espérance

(Mathilde, Hedwige, Chœur de Femmes suisses)

N. 19 [Final 4^e] Suivez-moi, suivez-moi! Guillaume sur ces rives,
(Leuthold, Hedwige, Jemmy, Guillaume, Gesler, Walter,
Mathilde, Arnold, Chœur de Soldats, Chœur de Suisses)



Libretto

secondo l'Edizione critica
della Fondazione Rossini,
in collaborazione con Casa Ricordi,
a cura di M. Elizabeth C. Bartlet.

A fronte e nelle pagine 104, 136 e 152,
tavole tratte da *Il teatro di Federico
Schiller tradotto da Andrea Maffei*,
Firenze 1881



Premier Acte

Scène I

L'action se passe à Burglen, canton d'Uri: à droite se trouve la maison de Guillaume Tell; à gauche débouche le torrent de Schachental, sur lequel un pont est jeté; une barque est attachée au rivage. Des paysans entourent de verdure des cabanes destinées à trois nouveaux ménages; d'autres se livrent à divers travaux agrestes. Jemmy s'essaie à tirer de l'arc, Guillaume, pensif et appuyé sur sa bêche, est arrêté au milieu d'un sillon. Hedwige assise près d'un châlet assemble les joncs d'une corbeille et regarde alternativement son époux et son fils.

Guillaume Tell, Hedwige, Jemmy, [Ruodi] le Pêcheur, le Chœur [de Suisses].

Chœur de Suisses

Quel jour serein le ciel présage!
Célébrons-le dans nos concerts;
Que les échos de ce rivage
Élèvent nos chants dans les airs!
Par nos travaux, rendons hommage
Au Créateur de l'univers.

[Ruodi,] pêcheur

(dans sa barque)

Accours dans ma nacelle,
Timide jouvencelle;
Du plaisir qui t'appelle
C'est ici le séjour.

Je quitte le rivage;
Lisbeth, sois du voyage,
Viens; le ciel sans nuage
A promis un beau jour.

Guillaume

(à demi-voix)

Il chante en son ivresse,
Ses plaisirs, sa maîtresse;

De l'ennui qui m'opresse
Il n'est pas tourmenté.

Quel fardeau que la vie!
Pour nous plus de patrie!
Il chante, et l'Helvétie
Pleure sa liberté.

[Ruodi,] pêcheur

Des fleurs ceignent sa tête;
Leur puissance secrète,
Conjurant la tempête,
Nous répond du retour.

Et toi, lac solitaire,
Témoin d'un doux mystère,
Ne dis pas à la terre
Le secret de l'amour.

Hedwige et Jemmy

Son imprudent courage
Appelle le naufrage,
Et défiant l'orage
Ne pense qu'au retour.

Vers l'écueil qu'on redoute,
S'il dirigeait sa route,
Un chant de mort, sans doute,
Suivrait les chants d'amour.

Ici l'on entend le ranz des vâches.

Chœur de Suisses

On entend des montagnes
Le signal du repos;
La fête des campagnes
Abrège nos travaux.

Cette fête champêtre,
Qu'ignore l'œil du maître,
Nous fera reconnaître
Le doux pays natal.

Scène II

*Les mêmes, le vieux Melcthal, appuyé sur son fils
Arnold, descend de la colline.*

**Jemmy, Hedwige, [Ruodi] pêcheur, Guillaume
et Chœur de Suisses**

Salut, honneur, hommage
Au vertueux Melcthal!

Hedwige

La fête des pasteurs, selon l'antique usage,
De trois jeunes amants fait trois heureux époux.

Arnold

(à part)

(Des amants! des époux!
Ah! quel penser m'assiège!...)

Hedwige

Bénis par vous.

Melcthal

Par moi?

Hedwige

Vous nous bénirez tous.

Guillaume

De l'âge et des vertus c'est le saint privilège,
Et des bienfaits du Ciel un présage bien doux.

Melcthal

Pasteurs, que vos accents s'unissent,
Qu'au loin vos trompes retentissent!
Célébrez tous en ce beau jour,
Le travail, l'hymen et l'amour.

Chœur de Femmes suisses

Aux chants joyeux qui retentissent,
Que nos accents plus doux s'unissent!
Célébrons aussi tour à tour,
Le travail, l'hymen et l'amour.

**Arnold, [Ruodi] pêcheur, Guillaume, Melcthal,
Chœur de Suisses, Jemmy, Hedwige**

Célébrons tous en ce beau jour,
Le travail, l'hymen et l'amour.
Près des torrents qui grondent,
Que les cors se répondent!

Et l'écho de ces monts,
Retenant nos chansons,
En dira les doux sons
Aux forêts, aux vallons!

Célébrons par nos jeux
Et l'amour et ses feux,
Célébrons par nos jeux
Et l'hymen et ses nœuds.

Par nos chants, par nos jeux,
Des pasteurs amoureux,
Célébrons les doux nœuds,
Et volons auprès d'eux.

[Ruodi sort.]
Le chœur sort.

Scène III

Guillaume, Melcthal, Arnold, Hedwige, Jemmy.

Guillaume

Contre les feux du jour que mon toit solitaire
Vous offre un abri tutélaire!
C'est là que dans la paix ont vécu mes aïeux,
Que je fuis les tyrans, que je cache à leurs yeux
Le bonheur d'être époux, le bonheur d'être père!

Il embrasse son fils.

Melcthal

(à Arnold)

Le bonheur d'être père!...
Tu l'entends, ô mon fils! c'est le suprême bien.
Veux-tu tromper toujours le vœu de ma vieillesse?
La fête des pasteurs, par un triple lien,
Va consacrer, dans ce jour d'allégresse,
Le serment de l'hymen, et ce n'est pas le tien!

Le vieux Melcthal entre avec Guillaume, Hedwige et Jemmy dans un châlet.

Scène IV

Arnold seul.

Arnold

Il me parle d'hymen! jamais, jamais le mien!
Que ne puis-je taire à moi-même
De quel fatal objet tous mes sens sont épris!
Toi, dont le front aspire au diadème,
Ô Mathilde! je t'aime,
Je t'aime, et je trahis
Le devoir et l'honneur, mon père et mon pays!
Contre l'avalanche homicide
Ma force te servit d'égide:
Je te sauvai, toi, la fille des rois,
Toi qu'une puissance perfide
Destine à nous donner des lois.

Ivre d'un fol espoir, ma jeunesse insensée
A prodigué son sang pour des maîtres ingrats:
Avoir connu sous eux la gloire des combats,
Voilà ma honte! aussi, mes pleurs l'ont effacée:
Par un funeste amour ne la rappelons pas.
Mais quel bruit? des tyrans qu'a vomis l'Allemagne
Le cor sonne sur la montagne.

Gesler est là; Mathilde l'accompagne;
Il faut la voir encor, entendre encor sa voix;
Soyons heureux et coupable à la fois!

Scène V

Guillaume, Arnold.

Guillaume

Où vas-tu? quel transport t'agite?
L'approche d'un ami n'arrête point ta fuite?

Arnold

Non.

Guillaume

Pourquoi trembles-tu?

Arnold

(à part)

(De feindre aurai-je le courage?)

(haut)

Sous le fardeau de l'esclavage
Quel grand cœur n'est pas abattu?

Guillaume

Je comprendrais des maux que je partage;
Arnold ne m'a point répondu!

Arnold

(à part)

(Suis-je assez malheureux!)

Guillaume

[à part]

(Malheureux? il me cache un mystère.)
Pourquoi te taire?

Arnold

Qu'espères-tu?

Guillaume

Rendre à ton cœur la force et la vertu.
Arnold!

Arnold

(à part)

(Ah! Mathilde, idole de mon âme!
Il faut donc vaincre ma flamme?)

Guillaume

(observant Arnold, à part)

(Je sais lire dans son cœur.

Arnold

Ô ma patrie!
Mon cœur te sacrifie
Et mon amour et mon bonheur!)

Guillaume

Il rougit de son erreur;
En servant la tyrannie
S'il fut traître à sa patrie,
Son remords du moins expie
Un moment de déshonneur.)

(haut)

Pour nous plus de crainte servile,
Soyons hommes, et nous vaincrons.

Arnold

Et comment venger nos affronts?

Guillaume

Tout pouvoir injuste est fragile.

Arnold

Contre des maîtres étrangers
Quels sont nos appuis?

Guillaume

Les dangers;
Il n'en est qu'un pour nous, pour eux il en est mille

Arnold

*(montrant la maison qui renferme la femme et le fils de
Guillaume)*

Songe aux biens que tu perds!

Guillaume

Qu'importe!

Arnold

Quelle gloire espérer des revers?

Guillaume

Je ne sais trop ce que c'est que la gloire,
Mais je connais le poids des fers.

Arnold

Ton espérance...

GuillaumeEst la victoire:
La tienne aussi, j'ai besoin de le croire.**Arnold**

Nous serions libres!...

Guillaume

C'est mon vœu.

Arnold

Mais où combattre?

Guillaume

Dans ce lieu.

Arnold

Vaincus, quel sera notre asile?

Guillaume

La tombe.

Arnold

Et notre vengeur?

Guillaume

Dieu!

Arnold*(à part)*(Ah! Mathilde, idole de mon âme!
Il faut donc vaincre ma flamme?)**Guillaume***(Je sais lire dans son cœur.***Arnold**Ô ma patrie!
Mon cœur te sacrifie
Et mon amour et mon bonheur!)**Guillaume**Il rougit de son erreur;
En servant la tyrannie
S'il fut traître à sa patrie,
Son remords du moins expie
Un moment de déshonneur.)

Arnold

Du danger, quand sonnera l'heure,
Ami, je serai prêt...

Le cor se fait entendre, et Arnold cherche à s'éloigner.

Guillaume

Demeure.

Arnold

Ô contre-temps fatal!

Guillaume

Melcthal! Melcthal!

Le cor résonne de nouveau.

Guillaume

Qu'entends-je? C'est Gesler!

Quoi! tandis qu'il nous brave,
Voudrais-tu, volontaire esclave,
D'un regard dédaigneux implorer la faveur?

Arnold

Quel sévère langage!
Pour moi c'est un outrage.
Je vais sur son passage
Braver l'insolent oppresseur.

Guillaume

Point d'entreprise téméraire;
Songe à ton père: il faut le protéger;
À ta patrie: il faut la venger.

Arnold

(à part)

(Mon père... mon pays... ma tendresse... Que faire?)

Guillaume

[à part]

(Il hésite, il pâlit! Quel est donc ce mystère?)

Arnold

(à part)

(Ô Ciel! tu sais si Mathilde m'est chère,
Mais à la vertu je me rends.)

(haut)

Haine, malheur à nos tyrans!

Guillaume

Entends au loin les chants de l'hyménée;
N'attristons pas la fête des pasteurs:

À leurs plaisirs ne mêlons pas des pleurs;
Et que, du moins une journée,
Un peuple échappe à ses malheurs.

Arnold

[à part]

(À ses regards cachons mes pleurs,
Je n'en dois plus qu'à nos malheurs.
Ô Ciel! tu sais si Mathilde m'est chère;
Mais à la vertu je me rends.)

Guillaume

[à part]

(Il combattra dans nos rangs.)

Arnold et Guillaume

[haut]

Haine, malheur à nos tyrans!

Scène VI

Les mêmes, Melcthal, Hedwige, Jemmy, le Chœur [de Suisses], formant un cortège pour les trois mariés. Trois vieillards vont chercher les trois fiancées dans les châlets qui se trouvent sur la scène.

Hedwige

Sur nos têtes le soleil brille,
Et semble s'arrêter au milieu de son cours,
Pour voir la fête de famille.
Vénérable Melcthal, honneur des anciens jours,
C'est à vous de bénir leurs pudiques amours.

Pendant ce chœur, Melcthal bénit les époux qui sont agenouillés à ses pieds.

Arnold

(Quel tableau!)

Melcthal

Quand le Ciel entend votre promesse,
Est-ce à moi de la consacrer?

Guillaume

Oui, rendre hommage à la vieillesse,
Mon Dieu, c'est encor t'honorer!
*(il conduit le vieux Melcthal sous un dôme de verdure,
préparé pour lui)*

**Chœur [de Suisses], Jemmy, Hedwige,
[Ruodil] pêcheur, Guillaume, Melcthal**
Ciel, qui du monde es la parure,
Pour eux fais luire un doux augure;
Car leur tendresse est aussi pure
Que ta lumière en un beau jour!

Arnold

(à part)

(Ils vont s'unir... Qu'ils sont heureux!
Ils vont s'unir... Le Ciel bénit leurs vœux.
Ivresse pure! ô chaste amour!)

Melcthal

(aux jeunes époux)

Des antiques vertus vous nous rendez l'exemple.
Songez, jeunes pasteurs, que la Suisse, qui vous contem^{ple}
Demande à votre hymen des appuis, des vengeurs.
Des jeunes montagnards, ô fidèles compagnes,
Dans votre chaste sein dort leur postérité.
Que vos fils soient nombreux! Votre fécondité
Est la richesse des campagnes.

Le bruit de la chasse se rapproche.

Guillaume

Encor Gesler!

Arnold

(sortant sans être aperçu)

(Suivons Mathilde!)

Scène VII

Les mêmes, moins Arnold.

Guillaume

(s'élançant au milieu des époux)

Gesler proscrit ces vœux! Écoutez le tyran,
Écoutez, il vous crie: qu'il n'est plus de patrie,
Que pour jamais elle est tarie
La source du sang généreux,
Qui bouillonnait au cœur de nos aïeux.
Un peuple sans vertus n'enfante plus de braves.
Que légueriez-vous à vos fils?
Les fers dont vos bras sont meurtris.
Femmes, de votre couche exilez vos maris;
Il est toujours assez d'esclaves!

Hedwige

Quels transports viennent t'agiter?

Pour les laisser librement éclater
Le jour approche-t-il?

Guillaume

Peut-être.

Melcthal

Ah, puisse-t-il bientôt paraître!

Guillaume

Je ne vois plus Arnold.

Jemmy

Il nous quitte.

Guillaume

Il me fuit;

Il me dérobe en vain le trouble qui le suit.
Je cours l'interroger; toi, ranime la fête.

Hedwige

Tu me glaces de crainte, et tu parles de fête!

Guillaume

(bas)

Qu'elle cache aux tyrans le bruit de la tempête!

Étouffe-la sous des accents joyeux:

Elle ne doit gronder pour eux

Qu'en tombant sur leur tête!

[il sort]

Scène VIII

Les mêmes, moins Guillaume.

Chœur de Suisses

Hyménée,

Ta journée

Fortunée

Luit pour nous.

Ton beau jour

Luit pour nous.

Des couronnes

Que tu donnes

Ces époux

Sont jaloux.

D'allégresse,

De tendresse,

Leur jeunesse

S'embellit.

Sur nos têtes
Les tempêtes
Sont muettes;
Tout nous dit:

Hyménée,
Ta journée
Fortunée
Luit pour nous.
Ton beau jour
Luit pour nous.

Par tes flammes,
Dans nos âmes,
Tu proclames
Notre espoir;

Ton ivresse
Joint sans cesse
La tendresse
Au devoir.

Hyménée,
Ta journée
Fortunée
Luit pour nous.

Des couronnes
Que tu donnes
Ces époux
Sont jaloux.

Les trois mariés et leurs compagnes forment un pas de six.

À ces danses succède le jeu de l'arc; plusieurs tireurs s'essayent sans réussir; Jemmy plus heureux atteint le but dès le premier coup.

Chœur de Suisses

Gloire, honneur au fils de Tell!
Il obtient le prix de l'adresse.

Jemmy

(venant déposer le prix entre les mains d'Hedwige)
Ah, ma mère!

Hedwige

Ô moment plein d'ivresse!

Chœur de Suisses

Il obtient le prix de l'adresse,
C'est l'héritage paternel.
Gloire, gloire!

Les archers forment un pas entre eux pendant lequel on chante le chœur suivant

Chœur de Suisses

Enfants de la nature,
Le simple habit de bure
Nous tient lieu de l'armure
Qui défend les guerriers.

Mais au but qui l'appelle
Notre flèche est fidèle,
Et l'espoir avec elle
Renaît dans nos foyers.

Scène IX

Les mêmes, Leuthold, blessé, et s'appuyant sur une hache.

Jemmy

Pâle et tremblant, se soutenant à peine,
Ma mère, un pâtre accourt vers nous.

[Ruodi,] pêcheur

C'est le brave Leuthold! quel malheur nous l'amène?

Leuthold

Sauvez-moi! sauvez-moi!

Hedwige

Que crains-tu?

Leuthold

Leur courroux.

Hedwige

Leuthold, quel pouvoir te menace?

Leuthold

Le seul qui n'a jamais fait grâce,
Le plus cruel, le plus affreux de tous!
Ô mes amis! sauvez-moi de ses coups.

Melcthal

Qu'as-tu fait?

Leuthold

Mon devoir. De toute ma famille
Le Ciel ne me laissa qu'un enfant, qu'une fille;
Du gouverneur un infâme soutien,
Un soldat l'enlevait, elle, mon dernier bien!

Hedwige, je suis père, et j'ai su la défendre.
 Ma hache sur son front ne s'est pas fait attendre.
 Voyez-vous ce sang?... c'est le sien.

Melthal

Il eut le courage d'un père;
 Mais pour lui du tyran redoutons la colère.

Leuthold

Un refuge assuré m'attend sur l'autre bord.
(au pêcheur)
 Conduis-moi.

[Ruodi,] pêcheur

Ce torrent, cette roche,
 Du rivage opposé ne permet point l'approche;
 Affronter ces écueils, c'est courir à la mort.

Leuthold

Ah! puisses-tu, barbare, à ton heure dernière,
 Trouver Dieu sourd à ton remord,
 Comme tu l'es à ma prière!

Scène X

Les mêmes, Guillaume.

Guillaume

(rentrant)

Arnold a disparu, mes pas n'ont pu l'atteindre.

Chœur de Soldats

(dans l'éloignement)

Leuthold! malheur à toi, malheur!

Leuthold

Grand Dieu, sois mon libérateur!

Guillaume

J'entends menacer et se plaindre.

Leuthold

Guillaume! le destin m'accable,
 On me poursuit, je ne suis point coupable;
 Je meurs pourtant si je ne fuis soudain:
 Pour mon salut il n'est qu'un seul chemin.
(il montre le bord opposé)

Guillaume

Ta barque est là, pêcheur, tu l'entends.

Leuthold

C'est en vain;
Comme le gouverneur, il est impitoyable.

Guillaume

Du Ciel il méconnaît la loi;
Il te refuse! eh bien! suis-moi.

Chœur de Soldats

(se rapprochant)

C'est du sang que le meurtre exige.
Malheur à toi, Leuthold!

Guillaume

(après avoir embrassé son fils)

Hâtons-nous, les voilà.

Adieu.

Hedwige

Tu vas périr.

Guillaume

Ah! ne crains rien, Hedwige.

Les périls sont bien grands, mais le Pilote est là!
(montrant le Ciel)

Scène XI

Melcthal, Hedwige, Jemmy, [Ruodi] le Pêcheur, Rodolphe, Soldats et Habitants des Cantons.

Hedwige veut retenir son mari; Jemmy cherche de son côté à suivre son père; Guillaume les confie tous deux au vieux Melcthal et, guidant les pas mal assurés de Leuthold, il parvient à le faire entrer dans la barque à l'instant où les soldats vont les saisir tous deux; la barque s'éloigne aussitôt.

Chœur de Suisses

Dieu de bonté, Dieu tout-puissant!
Des oppresseurs confonds la rage,
Daigne dérober au naufrage
Le défenseur de l'innocent.

Rodolphe et Chœur de Soldats

De la justice voici l'heure!
Malheur au meurtrier, qu'il meure!

Ici l'on voit la barque traverser de nouveau la scène et disparaître emportée par le torrent.

Jemmy et Hedwige
Il est sauvé!

Rodolphe
Que vois-je? ô rage!

Chœur de Soldats
Il a franchi le funeste passage.

Hedwige, Jemmy et Melcthal
De Dieu je reconnais l'ouvrage.

Rodolphe
Leur joie est un nouvel outrage;
Esclaves, malheur à vous tous!

Melcthal et Jemmy
(Quelle insolence! pourquoi l'âge
Ne sert-il pas mieux mon courroux?)

Chœur de Suisses
(Sur nos têtes gronde l'orage,
Éloignons-nous, éloignons-nous.)

Rodolphe
Restez! il est plus d'un coupable:
Au meurtrier qui prêta son secours?
Nommez ce traître, il y va de vos jours.

Jemmy et Hedwige
Ils vont parler; la terreur les accable.

Rodolphe
(faisant cerner la foule par ses soldats)
Obéissez, il y va de vos jours,
Je les vois tous tremblants.

Chœur de Soldats
Il y va de vos jours,
Les vois-tu tous tremblants?

Jemmy, Hedwige et Chœur de Suisses
(elles se mettent à genoux)
Vierge que les chrétiens adorent,
Entends nos voix, elles t'implorent;
Dérobe au glaive des méchants
Et leurs maris et leurs enfants!
nos nos

[Ruodi,] pêcheur
Il y va de nos jours,
Ah, craignons nos tyrans.

Melthal

Il y va de nos jours,
Je les vois tous tremblants.
Comme lui nous aurions dû faire.
Amis, calmez votre frayeur:
Il ose agir, osez vous taire.

Chœur de Suisses

Il ose agir, osons nous taire.

Rodolphe

Tremblez, tremblez!
Nommez le traître, parlez!

Melthal

Dis au tyran que cette terre
Ne porte point de délateur.

Rodolphe

Qu'on saisisse ce téméraire
Qui brave en nous le gouverneur.

Que du ravage,
Que du pillage,
Sur ce rivage
Pèse l'horreur!

Honte et misère
Sont le salaire
Que ma colère
Lègue au malheur!

Jemmy

Si du pillage,
Si du ravage,
Sur ce rivage
Pèse l'horreur!

Vil mercenaire,
L'arc de mon père
Peut nous soustraire
À ta fureur!

Rodolphe et Chœur de Soldats

Que du ravage,
Que du pillage,
Sur ce rivage
Pèse l'horreur!
Honte et misère
Sont le salaire
Que ^{ma}sa colère
Lègue au malheur!

Ah, craignez ^{ma}
sa fureur!

**Jemmy, Hedwige, [Ruodi] pêcheur, Melcthal,
et Chœur de Suisses**

Si du ravage,

Si du pillage,

Sur ce rivage

Pèse l'horreur!

Vil mercenaire,

L'arc de ^{mon}
son père

Peut nous soustraire

À ta fureur!

Nous bravons ta fureur!

*Les soldats s'emparent de Melcthal; les Suisses
cherchent à le délivrer; mais ils sont sans armes, et l'on
entraîne violemment sous leurs yeux le vieillard qu'ils
voudraient suivre, quand une haie de hallebardes les
arrête. La toile baisse sur ce tableau.*

Deuxième Acte

Scène I

Le théâtre représente les hauteurs du Rutli d'où l'on plane sur le lac des Waldstettes ou des Quatre-Cantons. On aperçoit aux bornes de l'horizon la cime des montagnes de Schwitz; au bas est le village de Brunnen. Des sapins touffus qui s'élèvent des deux côtés du théâtre complètent la solitude.

Des soldats, tenant des flambeaux, ouvrent la marche; des piqueurs dirigent la meute; des paysans arrivent transportant des cerfs, des renards et des loups tués; des dames et des seigneurs à cheval, ayant le faucon au poing, et suivis de pages, traversent le théâtre; enfin des chasseurs à pied font une halte, et vident les gourdes dont ils sont munis.

Chœur de Chasseurs

Quelle sauvage harmonie
Au son des cors se marie!
Le cri du chamois mourant
Se mêle au bruit du torrent.

L'entendre exhaler sa vie,
Est-il un plaisir plus grand?
Des tempêtes la furie
N'a rien de plus enivrant.

Un chasseur

Quel est ce bruit?

Chœur de Pâtres

(au loin dans les montagnes)

Au sein de l'onde qui rayonne
Le soleil fuit;
Des monts que la neige couronne
L'éclat s'évanouit.
Du village la cloche sonne,
C'est notre retour qu'elle ordonne.
Voici la nuit!

Un chasseur

Des pâtres la voix monotone
 Encor, encor nous poursuit;
 Du gouverneur le cor résonne,
 C'est notre retour qu'il ordonne.
 Voici la nuit!

Chœur de Chasseurs

C'est notre retour qu'il ordonne.
 Voici la nuit!
 Le cor résonne, voici la nuit!

Ils sortent.

Scène II

Mathilde, seule. Elle paraît s'être séparée à dessein du gros de la chasse.

Mathilde

Ils s'éloignent enfin... j'ai cru le reconnaître:
 Mon cœur n'a point trompé mes yeux;
 Il a suivi mes pas, il est près de ces lieux.
 Je tremble... s'il allait paraître!...
 Quel est ce sentiment profond, mystérieux,
 Dont je nourris l'ardeur... que je chéris peut-être!
 Arnold! Arnold! est-ce bien toi?
 Simple habitant de ces campagnes,
 L'espoir, l'orgueil de tes montagnes,
 Qui charme ma pensée et cause mon effroi!
 Ah! que je puisse au moins l'avouer à moi-même!
 Melcthal, c'est toi que j'aime; tu m'as sauvé le jour;
 Et ma reconnaissance excuse mon amour.

Sombre forêt, désert triste et sauvage,
 Je vous préfère aux splendeurs des palais:
 C'est sur les monts, au séjour de l'orage,
 Que mon cœur peut renaître à la paix;
 Et l'écho seulement apprendra mes secrets.

Toi, du berger astre doux et timide,
 Qui, sur mes pas, viens semant tes reflets,
 Ah! sois aussi mon étoile et mon guide!
 Comme lui tes rayons sont discrets,
 Et l'écho seulement redira mes secrets.

Arnold s'est montré pendant les dernières mesures de la Romance.

Scène III*Arnold, Mathilde.*

Arnold

Ma présence pour vous est peut-être un outrage;
Mathilde, mes pas indiscrets
Ont osé jusqu'à vous se frayer un passage.

Mathilde

On pardonne aisément un tort que l'on partage;
Arnold, je vous attendais.

Arnold

Ce mot où votre âme respire,
Je le sens trop, la pitié vous l'inspire;
Vous plaignez mon égarement:
Je vous offense en vous aimant.
Que ma destinée est affreuse!

Mathilde

La mienne est-elle plus heureuse?

Arnold

Il faut parler, il faut, dans ce moment
Si cruel et si doux, si dangereux peut-être,
Que Mathilde effrayée apprenne à me connaître;
J'ose le dire avec un noble orgueil,
Pour vous le Ciel m'avait fait naître.
D'un préjugé fatal j'ai mesuré l'écueil;
Il s'élève entre nous de toute sa puissance;
Je puis le respecter, mais c'est en votre absence.
Mathilde, ordonnez-moi de fuir loin de vos yeux,
D'abandonner ma patrie et mon père,
D'aller mourir sur la terre étrangère,
De choisir pour tombeau des bords inhabités,
Prononcez sur mon sort, dites un mot.

Mathilde*(tendrement)*

Restez!

Oui, vous l'arrachez à mon âme
Ce secret qu'ont trahi mes yeux;
Je ne puis étouffer ma flamme,
Dût-elle nous perdre tous deux!

Arnold

Il est donc sorti de son âme
Ce secret qu'ont trahi ses yeux!
Sa flamme répond à ma flamme,
Dût-elle nous perdre tous deux!

Arnold

Je retourne aux champs de la gloire,
Je vole à de nouveaux exploits:
Puis-je douter de la victoire
Lorsque j'obéis à vos lois?

Mathilde

Retournez aux champs de la gloire,
Volez à de nouveaux exploits:
On s'anoblit par la victoire;
Le monde approuvera mon choix.

Vers nous quelqu'un s'avance.

Arnold

Juste Ciel!

C'est Guillaume, évitez sa présence.

Elle sort.

Scène IV

Arnold, Guillaume, Walter.

Guillaume

(à Arnold)

Tu n'étais pas seul en ces lieux?

Arnold

Eh bien!

Guillaume

Nous craignons de troubler un si doux entretien.

Arnold

Je ne m'informe pas de vos desseins.

Walter

Peut-être

Plus qu'un autre dois-tu chercher à les connaître.

Guillaume

Non; qu'importe à Melcthal s'il déserte nos rangs,
S'il aspire en secret à servir nos tyrans?

Arnold

Qui te l'a dit?

Guillaume

Ton trouble, et Mathilde et sa fuite.

Que de Gesler tes armes soient complices;
Combats et meurs pour nos tyrans!

Arnold

Les camps rappellent mon courage;
Aux camps règne la loyauté.
Déjà la gloire y marqua mon passage;
Elle remplace aussi la liberté.

Walter

Pour toi, Gesler préludant aux batailles,
D'un vieillard a tranché les jours;
Cette victime attend des funérailles,
Elle a des droits à tes secours.

Arnold

Ah! quel affreux mystère!
Un vieillard, dites-vous!

Walter

Que la Suisse révère.

Arnold

Son nom?

Walter

Je dois le taire.

Guillaume

Parler c'est te frapper au cœur.

Arnold

Mon père!...

Walter

Oui, ton père, Melcthal, l'honneur de nos hameaux,
Ton père, assassiné par la main des bourreaux!

Arnold

Qu'entends-je? ô crime! hélas! j'expire!
Ses jours qu'ils ont osé proscrire,
Je ne les ai pas défendus!
Mon père, tu m'as dû maudire!
De remords mon cœur se déchire.
Ô Ciel! ô Ciel! je ne te verrai plus.

Guillaume et Walter

Il frissonne
à peine il respire,
Il pâlit, le remords le déchire;
De l'amour tous les nœuds sont rompus.
Son effroi remplace son délire,
Son malheur lui rendra ses vertus.

Arnold

Il est donc vrai?...

Walter

J'ai vu le crime.

Arnold

Toi?

Walter

J'ai vu se débattre et tomber la victime.

Arnold

Grand Dieu! que faire?

Guillaume

Ton devoir.

Arnold

Il faut mourir?

Guillaume

Il faut vivre.

Arnold

Contre Gesler servez mon désespoir.
Dans Altorf voulez-vous me suivre?

Guillaume

Modère les transports où ton âme se livre.

Walter

Reste, et venge à la fois ton père et ton pays.

Arnold

Achievez donc!

Guillaume

La nuit, à nos desseins propice,
Nous entoure déjà d'une ombre protectrice.
Tu vas voir dans ces lieux, que Gesler croit soumis,
Surgir de tous côtés de généreux amis:
Ils comprendront tes larmes.
Au soc de la charrue ils empruntent des armes
Pour conquérir un digne sort,
Ou l'indépendance ou la mort!

Guillaume, Walter et Arnold

Ou l'indépendance ou la mort!
(Ils se donnent la main)

Embrasons-nous d'un saint délire!
La liberté pour nous conspire;

Des Cieux ^{ton} père nous inspire,
 ^{mon}
Vengeons-le, ne le pleurons plus.

Pour son pays quand il expire,
Son beau destin semble nous dire:
C'était aux palmes du martyre
À couronner tant de vertus!

Guillaume

Des profondeurs du bois immense,
Un bruit confus semble sortir.
Écoutons!

Arnold

Écoutons!

Guillaume

Silence!

Walter

J'entends de pas nombreux la forêt retentir.

Arnold

Le bruit approche...

Scène V

Les mêmes, Habitants d'Unterwald.

Guillaume

Qui s'avance?

Chœur d'Habitants d'Unterwald

(à demi-voix)

Amis de la patrie!

Guillaume

Ô bonheur!

Arnold

Ô vengeance!

Guillaume, Walter et Arnold

Honneur à leur présence!

Chœur d'Habitants d'Unterwald

Nous avons su braver, nous avons su franchir
Les périls comme la distance.
Les torrents, les forêts n'ont pu nous retenir;
Sous l'escorte de la prudence,
Notre audace au Rutli nous a fait parvenir.

Guillaume

Du canton d'Unterwald, ô vous généreux fils,
Ce noble empressement n'a rien qui nous étonne.

Walter

On saura l'imiter: de nos frères de Schwitz
J'entends la trompe qui résonne;
De tes enfants sois fier, ô mon pays!

Scène VI

Les mêmes, Habitants de Schwitz.

Chœur d'Habitants de Schwitz

En ces temps de malheurs
Une race étrangère
Épient nos douleurs,
Nous condamnne au mystère.
Que ce bois solitaire
Seul connaisse nos pleurs.

Guillaume

(à Arnold et à Walter)

On pardonne la crainte à de si grands malheurs;
Mais croyez-en mon espérance,
Leurs cœurs répondront à nos cœurs.
Honneur à leur présence!

**Guillaume, Arnold, Walter
et les Habitants de Schwitz**

Honneur à leur présence!

Walter

Du seul canton d'Uri nous regrettons l'absence.

Guillaume

Pour dérober la trace de leurs pas,
Pour mieux cacher nos saintes trames,
Non frères, sur les eaux, s'ouvrent avec leurs rames
Un chemin qui ne trahit pas.

Walter

De prompts effets la promesse est suivie,
N'entends-tu pas?...

Guillaume

Qui vient?

Scène VII

Les mêmes, Habitants d'Uri.

Chœur d'Habitants d'Uri

Amis de la patrie!

Tous

(moins les Habitants d'Uri)

Honneur aux soutiens de nos droits!

Les Chœurs

Guillaume, tu le vois,
Trois peuples à ta voix,
Sauront fiers de leurs droits
Braver un joug infâme.

Parle, et tes fiers accents,
Jaillissant de ton âme,
Soudain en traits de flamme
Embraseront nos sens!

Guillaume

(se plaçant au milieu des députés des trois cantons)

L'avalanche roulant du haut de nos montagnes,
Lançant la mort sur nos campagnes,
Renferme dans ses flancs
Des maux moins dévorants
Que n'en sème après lui chaque pas des tyrans.
C'est désormais à nous, c'est à notre courage
À purger ce rivage
De maîtres détestés.

Walter

Amis, contre ce joug infâme
En vain l'humanité réclame;
Nos oppresseurs sont triomphants.

Guillaume

Un esclave n'a point de femme,
Un esclave n'a point d'enfants.

Les Chœurs

Un esclave n'a point de femme,
Un esclave n'a pas d'enfants.
C'est trop souffrir, que faut-il faire?

Arnold

(se réveillant tout à coup de l'abattement où il était resté plongé)

Venger le trépas de mon père.

Les Chœurs

Melcthal? Quel crime était le sien?

Arnold

Son crime... il aimait sa patrie.

Les Chœurs

Meurtre abominable, impie!

Guillaume

Soyons dignes enfin du sang dont nous sortons;
 Dans l'ombre et le silence,
 Du glaive et de la lance
 Armez les trois cantons.

Les Chœurs

Dans l'ombre et le silence,
 Du glaive et de la lance
 Armons les trois cantons.

Guillaume

Près du lac, quand luiront les signaux de vengeance,
 Nous seconderez-vous?

Les Chœurs

N'en doute pas, oui, tous.

Guillaume

Prêts à vaincre?

Les Chœurs

Oui, tous.

Guillaume

Prêts à mourir?

Les Chœurs

Oui, tous.

Guillaume

Que de nos mains les loyales étreintes
 Confirment ces promesses saintes!

Chœur général

Jurons, jurons par nos dangers,
 Par nos malheurs, par nos ancêtres,
 Au Dieu des rois et des bergers,
 De repousser d'injustes maîtres.

Si parmi nous il est des traîtres,
 Que le soleil de son flambeau
 Refuse à leurs yeux la lumière,
 Le Ciel l'accès à la prière,

Et la terre un tombeau!
Tous, nous le jurons!

Arnold
Voici le jour!

Walter
Pour nous c'est un signal d'alarmes.

Guillaume
De victoire!

Walter
Quel cri doit y répondre?

Arnold
Aux armes!

Guillaume et Walter
Aux armes!

Tous
Aux armes!



Troisième Acte

Scène I

Intérieur d'une vieille chapelle en ruines, attenante aux jardins du palais d'Altorf.

Arnold, Mathilde.

Mathilde

Arnold, d'où naît ce désespoir?

Est-ce là cet adieu si tendre

Que j'espérais entendre?

Vous partez, mais bientôt nous pourrons nous revoir.

Arnold

Non, je reste où m'enchaîne un terrible devoir;

Je reste pour venger mon père.

Mathilde

Qu'espérez-vous?

Arnold

C'est du sang que j'espère.

Je renonce aux faveurs du sort,

Je renonce à tout ce que j'aime,

À la gloire, à vous-même!...

Mathilde

À moi, Melthal?

Arnold

Mon père est mort;

Il est tombé sous l'homicide glaive.

Mathilde

Dieu!

Arnold

Savez-vous qui dirigea le fer?

Mathilde

Ah! je frémis, achève!

Arnold

Votre effroi l'a nommé... Gesler!

Mathilde

Gesler!...

Pour notre amour plus d'espérance;
Quand ma vie à peine commence,
Pour toujours je perds le bonheur.

Oui, Melthal, d'un barbare
Le forfait nous sépare;
Ma raison, qui s'égare,
A compris ta douleur.

Du sort bravant la servitude,
En vain je t'ai donné ma foi;
Dans ma cour quelle solitude!
Tu ne seras plus près de moi.

Enfin, pour comble de misère,
Un crime te prive d'un père,
Et je ne puis le pleurer avec toi.

Destin, malgré ta rage,
Toujours ce triste cœur
Conservera l'image
De mon libérateur.

Arnold

Quel bruit arrive à mon oreille?
Des chants? des cris?

Mathilde

Gesler s'éveille.

Arnold

Le jour le rend à ses forfaits!

Mathilde

Hélas! d'une fête guerrière
Ces chants annoncent les apprêts.
Du gouverneur fuis le palais,
Toujours sa joie est meurtrière;
Fuis, si jamais je te fus chère.

Arnold

Moi fuir!

Mathilde

Sur la rive étrangère,
Si je ne puis à ta misère

Offrir mes soins consolateurs,
Mon âme te suit tout entière;
Elle est fidèle à tes malheurs.

Arnold

Ces chants étouffent ta prière,
Leur joie insulte à mes douleurs.
Les entends-tu, les entends-tu?

Mathilde

Les entends-tu?
Leur joie insulte à mes douleurs.
Ah! prends pitié de mes pleurs,
Fuis, si jamais je te fus chère.

Arnold

Moi fuir!

Mathilde

Sur la rive étrangère,
Si je ne puis à ta misère
Offrir mes soins consolateurs,
Mon âme te suit tout entière;
Elle est fidèle à tes malheurs.
Et songe...

Arnold

Je songe à mon père!

Mathilde

En renonçant à nos amours,
C'est lui donner plus que nos jours.
Adieu, Melcthal, adieu, c'est pour toujours!

Arnold

En renonçant à mes amours,
C'est lui donner plus que mes jours.
Adieu, Mathilde, adieu, c'est pour toujours!

[Arnold fuit par la gauche, et Mathilde sort par la droite du Public]

Scène II

Grande place d'Altorf, où l'on fait des préparatifs de fête. On voit çà et là des pommiers et des tilleuls. Le château-fort de Gesler est au fond. Des ouvriers sont occupés à élever une estrade où doit se placer la cour; d'autres plantent, vers le fond du théâtre, un trophée composé des armes du gouverneur et surmonté de son chaperon.

Gesler, Rodolphe, Gardes, Soldats, Peuple [suisse].

Chœur d'hommes

Gloire au pouvoir suprême!
 Crainte à Gesler qui dispense ses lois!
 Oui, c'est l'empereur même,
 Qui lance l'anathème
 Par sa terrible voix.

Chœur de femmes

Paix au pouvoir qu'on aime!
 De Mathilde espérons les lois!
 Qu'est-il besoin d'un diadème?
 L'amour est un pouvoir suprême
 Égal à celui des rois.

Gesler

Vainement dans son insolence,
 Le peuple brave ma vengeance,
 Il doit se soumettre à ma loi:
(en montrant le trophée)
 Devant ce signe de puissance
 Que chacun se courbe en silence,
 Comme il s'incline devant moi!

Chœur d'hommes

Gloire au pouvoir suprême!
 Crainte à Gesler qui dispense ses lois!
 Oui, c'est l'empereur même,
 Qui lance l'anathème
 Par sa terrible voix.

Chœur de femmes

Paix au pouvoir qu'on aime!
 De Mathilde espérons les lois!
 Qu'est-il besoin d'un diadème?
 L'amour est un pouvoir suprême
 Égal à celui des rois.

On fait passer les habitants par groupe, et on les force à s'incliner devant le trophée.

Gesler

(placé sur l'estrade)

Que l'empire germain de votre obéissance
Reçoive le gage aujourd'hui;
Depuis un siècle, sa puissance
Daigne à votre faiblesse accorder un appui.
À pareil jour, nos droits, scellés par la victoire,
S'étendirent sur vos aïeux.
D'un jour si glorieux,
Par vos chants, par vos jeux
Célébrez la mémoire:
Je le veux!

Un des officiers de Gesler fait entrer forcément un Tyrolien et deux Tyroliennes qui dansent au son des voix seulement.

Chœur de femmes

Toi que l'oiseau ne suivrait pas!
Sur nos accords règle tes pas!

Accompagnement d'hommes

À nos chants viens mêler tes pas!
Étrangère
Si légère,
Veux-tu plaire?
Ah! ne fuis pas.

Fleur nouvelle
Est moins belle,
Quand près d'elle
Vont tes pas.

Chœur d'hommes et de femmes

Dans nos campagnes,
Les fils des montagnes
À leurs compagnes
Apprendront tes pas.

Accompagnement d'hommes

Moins belle
Fleur nouvelle
Est près d'elle
Pâle et sans appas!

Chœur de femmes

Toi qui n'es pas
De ces climats,
Vers nos frimats
Tu reviendras.

Accompagnement d'hommes

Etrangère en ces climats,
Veux-tu plaire?
Ah! ne fuis pas.

Les soldats de Gesler contraignent des femmes suisses à danser avec eux; les habitants témoignent par leurs gestes leur indignation de cette violence.

Tout le monde se prosterne devant le poteau.

Scène III

Les mêmes, Guillaume, Jemmy.

Des soldats entraînent sur l'avant-scène Guillaume et son fils qu'ils ont remarqués debout au milieu de la foule.

Rodolphe

Audacieux, incline-toi!

Guillaume

Tu peux, t'armant de sa faiblesse,
Avilir ce peuple, mais moi,
Je ne reconnais point la loi
Qui me prescrit une bassesse.

Rodolphe

Gouverneur, on brave ta loi.

Guillaume

Quel est l'audacieux?

Rodolphe

J'ai su le reconnaître; c'est Guillaume,
C'est ce traître qui ravit à nos coups
Leuthold le meurtrier.

Gesler

Saisissez-le!

Chœur de Soldats

(hésitant)

C'est là cet archer redoutable;
C'est là cet intrépide nautonnier...

Gesler

Point de pitié coupable;
C'est là mon prisonnier.

Guillaume

Puisse-t-il être le dernier!

Gesler

Tant d'orgueil me lasse,
La foudre s'amasse,
Sur toi qu'elle passe,
Et tu fléchiras!

Rodolphe

Quel excès d'audace!
Il brave, il menace.
Allons, point de grâce,
Désarmons son bras.

Gesler

Quel excès d'audace!
Tant d'orgueil me lasse,
Non, point de grâce,
Désarmez son bras.

Guillaume

Mortelle disgrâce!
(bas à son fils)
Espoir de ma race,
Ô toi que j'embrasse,
Porte au loin tes pas!

Gesler

Vois la peur le glace;
Il craint le trépas.

Jemmy

Que ta peur s'efface,
C'est ici ma place;
Laisse-moi par grâce
Mourir dans tes bras!

Rodolphe

Pour lui point de grâce!
Il court au trépas.

On retire des mains de Guillaume son arbalète et son carquois.

Guillaume

(à voix basse)

Rejoins ta mère, je l'ordonne,
Qu'au sommet de nos monts la flamme brille et donne
Aux trois cantons le signal des combats!

Gesler

(retenant l'enfant)

Arrête... leur tendresse éclaire ma vengeance;
Réponds, toi qui m'oses braver,
C'est ton enfant?

Guillaume

Le seul.

Gesler

Tu voudrais le sauver?

Guillaume

Le sauver, lui, quel est son crime?

Gesler

Sa naissance,
Tes discours, tes projets, ta coupable insolence.

Guillaume

Moi seul, je t'ai bravé, c'est moi qu'il faut punir.

Gesler

Sa grâce est dans tes mains et tu peux l'obtenir.
Pour un habile archer partout on te renomme;
(à Rodolphe, en détachant une pomme d'un arbre voisin)
Sur la tête du fils qu'on place cette pomme;
(à Tell)
Tu vas d'un trait certain l'enlever à mes yeux,
Ou vous périrez tous les deux.

Guillaume

Que dis-tu?

Gesler

Je le veux.

Guillaume

Quel horrible décret; sur mon fils!... je m'égare!
Tu pourrais ordonner, barbare!...
Non, le crime est trop grand.

Gesler

Obéis.

Guillaume

Ah, tu n'as pas d'enfant!
Il est un Dieu, Gesler!

Gesler

Un maître.

Guillaume

(montrant le ciel)

Il nous entend!

Gesler

C'est trop tarder, cède sur l'heure.

Guillaume

Je ne le puis.

Gesler

Que son fils meure!

Guillaume

Arrête!... Abominable loi!

Tu triomphes de ma faiblesse;

Le péril de Jemmy m'impose une bassesse,

Gesler; et je fléchis le genou devant toi.

(il s'agenouille)

Gesler

Voilà cet archer redoutable;

Voilà cet intrépide nautonier!

La peur l'atteint, un mot l'accable.

Guillaume

(se relevant)

Ce châtement du moins est équitable:

Tu me punis d'avoir pu m'oublier.

Jemmy

Mon père, songe à ton adresse.

Guillaume

Ah! je crains trop de ma tendresse.

Jemmy

Donne ta main, interroge mon cœur:

Sous ta flèche il battra sans peur.

Ah, que ton âme se rassure,

Le Ciel, les droits de la nature

Vont lui parler pour nous.

(à Gesler)

Vois sa douleur, songe à mon âge,

Tu veux contre son fils

Qu'il dirige ses coups!

Sur un enfant tu fais tomber ta rage,

Mais dans mon sein il a mis son courage.

Si même au gré de ton courroux

Le trépas devient mon partage,

Va, de sa main il me semble radoux.

Le but est prêt; l'épreuve est sûre,

Et je l'implore à tes genoux.
 La mort que j'envisage sourit à mon jeune âge;
 J'attends l'épreuve avec courage,
 Je l'implore à tes genoux.

Guillaume

Je te bénis en répandant des larmes,
 Et je reprends ma force sur ton sein:
 Le calme de ton cœur a raffermi ma main.
 Plus de faiblesse, plus d'alarmes;
 Qu'on me rende mes armes:
 Je suis Guillaume Tell enfin!

On rend à Guillaume son arbalète et son carquois qu'il vide à terre. Il choisit parmi les traits en se tenant baissé, et en place un sous ses vêtements, sans être aperçu.

Gesler

Qu'on attache son fils!

En ce moment on voit un des pages de Mathilde quitter la scène et se diriger, en courant, vers le château.

Jemmy

M'attacher? quelle injure!
 Non, non, libre au moins je mourrai.
 J'expose au coup fatal ma tête sans murmure,
 Et sans pâlir je l'attendrai.

Chœur de Suisses

Quoi! les accents de l'innocence
 Ne désarment pas sa vengeance?

Jemmy

(en voyant son père préparer ses armes)
 Courage, mon père!

Guillaume

À sa voix
 Ma main laisse échapper mes armes;
 Mes yeux sont obscurcis de dangereuses larmes...
 Mon fils!... que je t'embrasse une dernière fois!

Gesler fait un signe d'acquiescement, et Jemmy revient près de son père.

Sois immobile, et vers la terre
 Incline un genou suppliant.
 Invoque Dieu: c'est lui seul, mon enfant,
 Qui dans le fils peut épargner le père.

Demeure ainsi, mais regarde les cieux.
En menaçant une tête si chère,
Cette pointe d'acier peut effrayer tes yeux.
Le moindre mouvement... Jemmy, songe à ta mère!
Elle nous attend tous les deux!

Jemmy regagne le poteau avec rapidité; Guillaume parcourt d'un œil morne toute l'enceinte. Lorsque son regard s'arrête sur Gesler, il porte la main sur la place où la seconde flèche est cachée; il vise enfin, tire, et soudain la pomme est loin de l'enfant.

Chœur de Suisses

Victoire! sa vie est sauvée.

Jemmy

Mon père!

Guillaume

Ciel!

Gesler

Quoi! la pomme enlevée!

Chœur de Suisses

La pomme est enlevée;
Guillaume est triomphant.

Gesler

Ô fureur!

Chœur de Suisses

Ô bonheur!

Jemmy

Ma vie est conservée:
Mon père pouvait-il immoler son enfant?

Guillaume

Je ne vois plus, je me soutiens à peine;
Est-ce bien toi, mon fils? Je succombe au bonheur.

Jemmy

(entrouvrant les vêtements de Guillaume)
Ah! secourons mon père!...

Gesler

Il échappe à ma haine.
(apercevant la seconde flèche)
Que vois-je?

Guillaume

Ah! j'ai sauvé mon trésor le plus cher!

Gesler

À qui destinais-tu ce trait?

Guillaume

À toi, Gesler!

Gesler

Tremble!

Guillaume

(embrassant son fils)

Je n'ai plus peur.

Gesler

Rodolphe, qu'on l'enchaîne!

Scène IV

Les mêmes, Mathilde, et Pages de sa suite.

Mathilde

Qu'ai-je appris? sacrifice affreux!

Chœur de Suisses

Faut-il encor trembler pour eux?

Chœur de Soldats

Ils doivent périr tous les deux.

Gesler

(à Mathilde)

Je n'abrègerai point des jours si misérables,
Je l'ai promis; mais tous deux sont coupables,
Et tous deux dans les fers attendront le trépas.

Mathilde

Quoi? son fils?... un enfant! seigneur, il faut m'entendre.

Gesler

L'ordre est donné, rien ne le peut suspendre!
Le fils aussi!

Mathilde

Vous ne l'obtiendrez pas, non!
Au nom du souverain, je le prends sous ma garde.
Quand tout un peuple indigné vous regarde,
Osez l'arracher de mes bras!

Rodolphe

Cédez; Guillaume au moins nous reste.

Chœur de Suisses

Heureux secours! bonté céleste!

Chœur de Soldats

Cédons: Guillaume au moins nous reste.

Chœur de Suisses

Ô cher Guillaume, ô sort funeste!
Des fers puniront ta vertu.

Rodolphe

Ils murmurent, les entends-tu?

Gesler

L'audace du captif a passé dans leur haine.
Sur les eaux, cette nuit, vers Kusnac je l'entraîne.

Rodolphe

Sur les eaux; mais les vents, l'orage?...

Gesler

Vain effroi!

(en montrant Guillaume enchaîné)

L'habile nautonier, n'est-il pas avec moi?
Au château-fort, que le lac environne,
L'attend un supplice nouveau.

Chœur de Suisses

Grâce! grâce!

Gesler

Apprenez comment Gesler pardonne:
Aux reptiles je l'abandonne,
Et leur horrible faim lui répond d'un tombeau.

Jemmy

Ô mon père!

Guillaume

Ô Jemmy!

Chœur de Suisses

Grâce!

Gesler

Jamais.

Mathilde

Barbare!

Gesler

Quand l'orgueil les égare,
De leur sang être avare,
C'est trahir mon courroux.

Chœur de Soldats

(à *Gesler*)

Quand l'orgueil les égare,
De leur sang être avare,
C'est te perdre avec nous.

Mathilde

C'est sa mort qu'il prépare:
De son fils je m'empare,
Qu'il s'éloigne avec nous!

Jemmy

(à *Mathilde*)

Quand la loi d'un barbare
De ses bras me sépare,
Je n'espère qu'en vous.

Rodolphe

(à *Gesler*)

Quand l'orgueil les égare,
De leur sang être avare,
C'est te perdre avec nous.

Guillaume

Quand ma mort se prépare,
Que mon fils, ô barbare!
Se dérobe à tes coups!

Chœur de Suisses

C'est sa mort qu'il prépare:
La vertu la plus rare
Va tomber sous ses coups.

Gesler

Peuple, qu'on se retire,
Ou le coupable expire:
(*touchant sa dague*)
J'en atteste ce fer!

À ces mots succède un moment de stupeur parmi le peuple.

Rodolphe

(à *demi-voix*)

Ils gardent le silence.

Chœur de Soldats*(à demi-voix)*

Ils gardent le silence,
Ils craignent sa vengeance.

Gesler

Ils craignent ma vengeance.

Chœur de Suisses

Assurons en silence
Les coups de la vengeance.

Guillaume*(d'une voix très forte et secouant ses chaînes)*

Anathème à Gesler!
À tant de violence,
On répond par du fer!

Rodolphe

Subir tant d'insolence,
Ô tourments de l'enfer!

Jemmy*(s'agitant et se rapprochant)*

Écoutez la sentence:
Anathème à Gesler!
À tant de violence,
On répond par du fer!

Gesler*(montrant les Suisses)*

Si l'un d'entr'eux s'avance,
(désignant Tell)
Qu'il tombe sous le fer!
On connaîtra Gesler!

Mathilde

Ah, fuyons Gesler!
À tant de violence,
On répond par du fer!

Chœur de Suisses*(sur la place, sur les toits, sur les arbres)*

Anathème à Gesler!
À tant de violence,
On répond par du fer!

Chœur de Soldats

Vive, vive Gesler!



Quatrième Acte

Scène I

Habitation du vieux Melcthal.

Arnold, seul.

Arnold

Ne m'abandonne point, espoir de la vengeance!
Guillaume est dans les fers, et mon impatience
Presse le moment des combats.
Dans cette enceinte quel silence!
J'écoute: je n'entends que le bruit de mes pas.
Chassons une terreur secrète! Entrons...
Devant le seuil, malgré moi je m'arrête;
Mon père est mort: je n'y rentrerai pas.

Asile héréditaire,
Où mes yeux s'ouvriraient au jour!
Hier encore, ton abri tutélaire
Offrait un père à mon amour.

J'appelle en vain, douleur amère!
J'appelle, il n'entend plus ma voix!
Murs chéris qu'habitait mon père,
Je viens vous voir pour la dernière fois!

Chœur de Confédérés [suisses]

(dehors)

Vengeance!

Arnold

Quel espoir!... j'entends des cris d'alarmes.
Ce sont mes compagnons, je les vois accourir.

Scène II

Arnold, Confédérés.

Chœur de Confédérés [suisses]

Guillaume est prisonnier et nous sommes sans armes!
Nous voulons tous le secourir.

Des armes! des armes!
Et nous saurons mourir.

Arnold

Dès longtemps, Guillaume et mon père
Ont prévu l'heure des combats:
Sous le rocher, au fond du châlet solitaire,
Courez, armez vos bras.

Chœur de Confédérés [suisses]

Courons, armons nos bras.

[Ils sortent]

Arnold

Plus de crainte inutile,
Plus de larmes stériles:
Gesler, tu périras!
Pour toi, qui privés ma tendresse
De mon père et de ma maîtresse,
Est-ce assez que le trépas?

Chœur de Confédérés [suisses]

(en rentrant)

Melcthal, que ton espoir renaisse!
Enfin le glaive arme nos bras.

Arnold

Amis, amis, secondez ma vengeance:
Si notre chef est dans les fers,
C'est à nous qu'appartient sa défense;
D'Altorf les chemins sont ouverts.

Suivez-moi: d'un monstre perfide,
Trompons l'espérance homicide;
Arrachons Guillaume à ses coups!
Aux combats! Suivez-moi aux combats!
Aux armes! aux armes!

Chœur de Confédérés [suisses]

D'un tyran cruel et perfide,
Trompons l'espérance homicide:
Cette tâche est digne de nous.
Suivons-le aux combats!
Melcthal! Melcthal!

Ils sortent.

Scène III

Vue du rocher situé au pied de l'Achsenberg; il est baigné par le lac des Quatre-Cantons. Des nuages épais, précurseurs de la tempête, bornent l'horizon. On découvre pourtant sur une haute éminence la maison de Tell. Dans cette enceinte, hérissée d'écueils, les flots se brisent avec furie.

Hedwige, Femmes suisses.

Chœur de Femmes suisses

Où vas-tu? La douleur t'égaré.
N'entends-tu pas nos ennemis?

Hedwige

Je veux voir Gesler: je les suis.

Chœur

Et qu'obtiendrais-tu du barbare?
La mort! la mort!

Hedwige

Je la désire. Il triomphe, et je vis,
Quand je n'ai plus d'époux, quand je n'ai plus de fils!

Scène IV

Les mêmes, Mathilde, Jemmy, et Pages de la suite de la Princesse.

Jemmy

(hors de la scène)

Ma mère!

Hedwige

On parle! cette voix douce et tendre...

Jemmy

[plus rapproché]

Ma mère!

Hedwige

Je crois l'entendre!

C'est lui! c'est mon enfant! ô bonheur! Mais, hélas!
Ton père ne suit point tes pas.

Jemmy

[il entre]

Ô bonheur!

À son indigne chaîne il saura se soustraire:

(en montrant Mathilde)

Crois-en notre appui tutélaire.

Hedwige

Princesse, en l'écoutant, je ne vous voyais pas.

Ô protectrice auguste et chère,

Hedwige tombe à vos genoux!

Mathilde

Je rends à votre amour un fils digne de vous.

Ce fils, malgré son âge,

Est grand de son courage;

Et quand ma voix présage

Un terme à vos douleurs,

Ce n'est qu'un juste hommage

Offert à vos malheurs.

Hedwige et Jemmy

Mathilde à nos châlets promet des jours plus doux.

Du ciel après l'orage

Elle est pour nous l'image;

Et quand sa voix présage

Un terme à nos douleurs,

L'espoir prend son langage

Et vient sécher nos pleurs.

Hedwige

Quoi! dans nos maux, acceptant un partage,

Vous demeurez sur ce triste rivage,

Vous, l'ornement, vous, l'orgueil d'une cour!

Mathilde

De Guillaume captif je veux être l'otage,

Et ma présence ici répond de son retour.

Hedwige

Son retour! n'est-ce point une espérance vaine?

D'Altorf que ne l'arrachons-nous?

Jemmy

Il n'est plus dans Altorf.

Mathilde

Sur le lac on l'entraîne.

Hedwige

Sur le lac? et déjà l'ouragan se déchaîne:

Partout la mort pour mon époux!

Jemmy

Quel souvenir m'éclaire!

Réparons un oubli fatal;

Que de la liberté brille enfin le signal!

Hedwige

Qu'espères-tu?

Jemmy

Sauver mon père.

Tout un peuple se lève à ce feu tutélaire;
Et quels que soient les bords où Gesler descendra,
La vengeance l'y recevra!
(*Il sort*)

Scène V

Les mêmes, moins Jemmy.

Mathilde

Quel bruit éclate sur nos têtes?

Hedwige

C'est la mort qui s'avance à la voix des tempêtes:
Guillaume périra!...

Hedwige

Toi, qui du faible es l'espérance,
Sauve Guillaume, ô Providence!
Dans leurs projets, dans leur vengeance,
Trompe et confonds nos ennemis.

Brise le joug qui nous opprime;
Dans l'oppresseur punis le crime,
Sauve Guillaume! Il meurt victime
De son amour pour son pays.

**Hedwige, Mathilde et le Chœur
de Femmes suisses**

Sauve Guillaume! Il meurt victime
De son amour pour son pays.

Scène VI

Les mêmes, Leuthold.

Leuthold

Suivez-moi, suivez-moi! Guillaume sur ces rives,
Par la tempête est rejeté.
Ses mains cessent d'être captives:
Le gouvernail cède à sa volonté.

Hedwige

Si Guillaume, malgré l'orage,
Peut approcher de ce rivage,
Je réponds de sa liberté.

Mathilde
Courons à lui.

Tous
Courons à lui.

[Ils sortent.]

Scène VII
Guillaume, Hedwige, Jemmy.

Hedwige
Je te revois!

Jemmy
Mon père!

Hedwige
Ô retour plein de charmes!

Guillaume
(montrant la maison qui brûle)
Quelle flamme brille à mes yeux?

Jemmy
Au défaut d'un bûcher d'alarmes,
Moi-même j'embrasai le toit de mes aïeux.
Mais du moins je te sauve des armes.

Guillaume
(saisissant l'arc et la flèche qu'on lui présente)
Gesler, tu peux venir!

Scène VIII
Les mêmes, Gesler, Soldats.

Chœur de Soldats
En vain il veut nous fuir:
Suivons, suivons sa trace.

Gesler et Chœur de Soldats
Qu'il ne trouve sa grâce
Que dans le coup mortel!

Hedwige, Jemmy et Chœur de Femmes [suisses]
C'est lui!

Guillaume*(à sa femme et à son fils)*

Retirez-vous... Que la Suisse respire!

[lançant la flèche]

À toi, Gesler!

Gesler*(frappé au haut du rocher)*

J'expire!

*(Il tombe dans le lac)***Chœur de Soldats***(fuyant)*

C'est la flèche de Tell!

Hedwige

Ô jour de délivrance!

Jemmy et Hedwige

Sa mort termine enfin nos maux.

Guillaume

De Dieu reconnais l'assistance.

Jemmy

Rien n'a pu le soustraire au trait de la vengeance:

Ses richesses ni sa puissance,

Ses supplices ni ses bourreaux.

Scène IX*Les mêmes, Walter et des Confédérés.*

Walter

À ces signaux de flammes enfin cessons de craindre;

Il faut du sang pour les éteindre,

Il faut le sang de l'oppresser.

Mais, que vois-je? Guillaume! il est libre, ô bonheur!

Volons vers le tyran!

Guillaume

Que veux-tu?

Walter

Qu'il succombe!

Guillaume

Dans le lac va chercher sa tombe!

Mathilde entre à cette réponse de Guillaume.

Jemmy et Hedwige

Honneur, honneur,
Au bras libérateur!

Tous

Honneur, honneur,
Au bras libérateur!

Guillaume

Point de vaine espérance,
Tant que d'Altorf les créneaux orgueilleux
Commanderont à notre obéissance.

Scène X

Les mêmes, Arnold et le Reste des Trois Cantons.

Arnold

*(présentant à Guillaume le drapeau qui flottait au
Troisième Acte sur le château d'Altorf)*

Tu n'as plus à former de vœux;
Altorf est en notre puissance!

Tous

Victoire! Altorf est en notre puissance!

Hedwige

Vous ici, Mathilde?

Mathilde

Oui, c'est moi:
Des fausses grandeurs détrompée,
Ton égale je te revois;
Et, m'appuyant sur ton épée,
Jusqu'à la liberté je m'élève avec toi.

Arnold

Pourquoi ta présence, ô mon père!
Manque-t-elle au bonheur de l'Helvétie entière?

*L'orage, entièrement dissipé, laisse voir, dans toute
sa beauté, une partie de la Suisse. Une multitude
de barques pavoisées voguent sur le lac des Quatre-
Cantons. Les montagnes qui dominent Fluelen, et
surmontées encore par les grands glaciers frappés des
rayons du soleil, couronnent le tableau.*

Guillaume

Tout change et grandit en ces lieux.
Quel air pur!

Hedwige

Quel jour radieux!

Jemmy

Au loin quel horizon immense!

MathildeOui, la nature sous nos yeux
Déroule sa magnificence.**Guillaume**À nos accents religieux,
Liberté, redescends des cieux,
Et que ton règne recommence!**Tous**Liberté, redescends des cieux,
Et que ton règne recommence!*Fin.*



Gioachino Rossini

Elementi biografici e cronologia delle opere

a cura di Marco Mauceri

-
- 1792** Nasce a Pesaro il 29 febbraio da Giuseppe detto "Vivazza" e da Anna Guidarini. Il padre, proveniente da Lugo di Romagna, è a Pesaro dalla fine del 1788, ma vi si stabilisce definitivamente solo nel 1790, dopo un breve soggiorno a Ferrara. È suonatore di corno e di tromba nella banda cittadina e nei teatri.
-
- 1797** Ai primi di febbraio le armate napoleoniche durante la prima campagna d'Italia del 1796-1797 occupano Pesaro. Giuseppe si schiera con i Francesi, ma restaurato il governo pontificio è costretto a fuggire.
-
- 1798** Giuseppe tenta di avviare, senza successo, l'attività di impresario teatrale, mentre Anna mette a frutto le sue naturali doti musicali, finora espletate solo da dilettante tra amici, esibendosi come cantante nei teatri marchigiani e dell'Emilia Romagna. La sua attività si protrarrà fino al 1808. In questi anni Gioachino segue i genitori nelle tournées.
-
- 1799** A Bologna Giuseppe viene arrestato e, riportato a Pesaro, processato come rivoluzionario e rinchiuso in carcere.
-
- 1800** I Rossini si trasferiscono a Bologna. Gioachino è affidato a Giuseppe Prinetti che lo avvia agli studi e gli impartisce lezioni di musica su una spinetta.
-
- 1801** Nel Carnevale il giovane Gioachino, nove anni non ancora compiuti, è presente come viola nell'orchestra del Teatro della Fortuna di Fano, occasione in cui si esibisce anche la madre.
-
- 1802** Un nuovo trasferimento conduce la famiglia Rossini a Lugo, dove Gioachino viene affidato al canonico don Giuseppe Malerbi che gli impartisce lezioni di basso cifrato e composizione.
-
- 1804** Durante le vacanze estive trascorse nella villa del proprietario terriero e contrabbassista dilettante Agostino Triossi al Conventello, presso Ravenna, scrive le *Sei sonate a quattro*. Si esibisce anche come cantante a Imola.
-
- 1805** Sostiene la parte del piccolo Adolfo nella *Camilla ossia il sotterraneo* di Ferdinando Paër, rappresentata nella stagione autunnale al Teatro del Corso di Bologna.
-
- 1806** Dopo aver preso lezioni da padre Angelo Tesei, il 14 aprile entra nel Liceo Musicale di Bologna, di recente fondazione (1804), nelle classi di violoncello di Vincenzo Cavedagna e pianoforte, e in seguito in quella di contrappunto con padre Stanislao Mattei. Sostiene la parte contraltile di Maria Maddalena nell'oratorio *La passione di Cristo* di Mattei, dato al Liceo, e si esibisce, sempre come cantante, in alcune accademie private. Sembra che a questo periodo risalga la composizione della sua prima opera, *Demetrio e Polibio*, scritta su richiesta della famiglia Mombelli, che verrà però rappresentata solo nel 1812. È aggregato all'Accademia Filarmonica di Bologna come "cantore" e lì incontra per la prima volta Isabella Colbran, sua futura moglie, aggregata anch'essa all'Accademia.
-
- 1807** È impegnato come "maestro al cembalo" al Teatro di Faenza nella stagione di primavera, mentre il padre è "primo corno da caccia". Nei registri del Liceo di Bologna risulta assente nelle classi di violoncello, pianoforte e contrappunto da metà dicembre fino a metà marzo 1808.
-

- 1808 È un anno intenso per il giovane compositore che oltre a scrivere le due sinfonie del *Al Conventello* e *Obbligata a contrabbasso*, affronta per la prima volta il pubblico con la cantata *Il pianto di Armonia sulla morte di Orfeo* scritta come saggio di fine anno ed eseguita al Liceo Musicale l'11 agosto. Gli anni bolognesi vedono anche la nascita di almeno due composizioni sacre: le messe di *Ravenna* e di *Milano* (così denominate in relazione al luogo dove sono nate e/o conservate, mentre è ormai accertata la reale autenticità della cosiddetta *Messa di Rimini*).
- 1809 È incaricato dal Comitato degli insegnanti del Liceo di mettere in musica una cantata su testo di padre Ruggia. Sempre per la distribuzione dei premi di fine anno al Liceo scrive una *Sinfonia a più strumenti obbligati* e una *Sinfonia concertata* eseguite il 28 agosto. Nella stagione di Carnevale 1809-10 viene scritturato come "maestro al cembalo" al Teatro Comunale di Ferrara e al Teatro Comunale di Bologna.
- 1810 Sempre come "maestro al cembalo" si esibisce il 9 aprile e il 25 maggio in due concerti all'Accademia dei Concordi a Bologna. Il 3 novembre 1810 va in scena la sua prima farsa *La cambiale di matrimonio* al Teatro San Moisè di Venezia, su libretto di Gaetano Rossi. Il successo ottenuto gli procura l'incarico di scrivere un'opera buffa per il Teatro del Corso di Bologna.
- 1811 In maggio dirige *Le stagioni* di Haydn al Liceo. Nella stagione d'autunno al Teatro del Corso è "maestro al cembalo e direttore dei cori" nel *Ser Marcantonio* di Pavesi (21 settembre), mentre il 26 ottobre va in scena senza successo il suo "dramma giocoso" in due atti *Lequivoco stravagante*, ritirato dopo la terza replica per motivi di censura. Nel corso della stessa stagione dirige ancora la *Ginevra di Scozia* di Mayr e il *Quinto Fabio* di Domenico Puccini nel quale inserisce una sua cavatina per Maria Marcolini. Durante la prova generale di quest'ultimo (8 novembre) ha un alterco con i coristi che minaccia col bastone, e viene tradotto in carcere.
- 1812 Cinque opere (sei, se si include *Demetrio e Polibio*, rappresentata a Roma al Teatro Valle il 18 maggio) vedono la luce questo anno: tre farse date al Teatro San Moisè di Venezia, *L'inganno felice* (8 gennaio), *La scala di seta* (9 maggio) e *L'occasione fa il ladro* (24 novembre). Scrive anche la prima opera seria *Ciro in Babilonia, ossia La caduta di Baldassarre* (Ferrara, Comunale, stagione di Quaresima); e debutta alla Scala di Milano con una grande opera comica in due atti *La pietra del paragone* (26 settembre), su libretto di Luigi Romanelli, il cui successo gli vale l'esonero dal servizio militare.
- 1813 La carriera di Rossini prosegue intensamente nell'Italia settentrionale: il fiasco clamoroso de *Il signor Bruschino, ossia Il figlio per azzardo* (Venezia, San Moisè, 27 gennaio) è riscattato poco dopo dai trionfi del *Tancredi* (Venezia, La Fenice, 6 febbraio) e de *L'Italiana in Algeri* (Venezia, San Benedetto, 22 maggio); *Aureliano in Palmira*, su libretto di Giuseppe Felice Romani alla prima collaborazione con Rossini, cade alla Scala il 26 dicembre.
- 1814 Ancora su libretto di Romani, *Il Turco in Italia* (Scala, 14 agosto) viene accolto con freddezza dal pubblico milanese che considera il "dramma buffo" una parodia dell'*Italiana*. Non migliore accoglienza ha *Sigismondo* (Venezia, La Fenice, 26 dicembre).
- 1815 Il 5 aprile dirige al Teatro Contavalli di Bologna l'inno *Agli Italiani* su testo di Giambattista Giusti per l'ingresso di Gioacchino Murat in città. Inizia a comporre le musiche di scena per l'*Edipo Coloneo* di Sofocle tradotto da Giusti. In estate si trasferisce a Napoli, ingaggiato dall'impresario dei Teatri Reali Domenico Barbaja e il 4 ottobre va in scena il "dramma in due atti" *Elisabetta regina d'Inghilterra* con protagonista Isabella Colbran. Il clamoroso successo ottenuto gli spiana la strada e inaugura la nuova stagione creativa napoletana. Al contrario la semiserie *Torvaldo e Dorliska* viene accolta freddamente al Teatro Valle di Roma (26 dicembre).
- 1816 È l'anno di *Almaviva, ossia L'inutile precauzione* (poi *Il barbiere di Siviglia*) che va in scena al Teatro Argentina di Roma il 20 febbraio. L'iniziale fiasco si tramuta in un successo clamoroso alle repliche. Il 29 successivo firma il contratto per *La Cenerentola*.

Prosegue il suo impegno a Napoli con l'opera seria *Otello, ossia Il moro di Venezia* (Teatro del Fondo, 4 dicembre), preceduta tuttavia da due obblighi contrattuali: la cantata *Le nozze di Teti, e di Peleo*, composta per il matrimonio della Principessa Maria Carolina con il duca di Berry (Fondo, 24 aprile) e l'opera comica *La gazzetta* (Teatro dei Fiorentini, 26 settembre).

-
- 1817** L'anno vede Rossini fare la spola tra Napoli, Roma e Milano con la produzione di tre diversi capolavori: *La Cenerentola, ossia la bontà in trionfo* va in scena a Roma (Teatro Valle, 25 gennaio), *La gazza ladra*, grande opera semiseria, a Milano (Scala, 31 maggio), *l'Armida* a Napoli (San Carlo, 9 novembre) con protagonista ancora la Colbran. A Roma è la volta di *Adelaide di Borgogna* (Argentina, 27 dicembre).
-
- 1818** Di nuovo a Napoli per l'azione tragico-sacra *Mosè in Egitto* (San Carlo, 5 marzo) che riscuote un enorme successo. Recatosi a Bologna il compositore accetta l'invito dell'ispettore dei teatri del Portogallo Diego Ignácio de Pina Manique di scrivere la farsa *Adina*. L'opera andrà in scena solo il 12 giugno 1826 (Lisbona, San Carlo). Il 3 dicembre va in scena al Teatro San Carlo di Napoli *Ricciardo e Zoraide*.
-
- 1819** Il 7 marzo il *Mosè in Egitto* viene riproposto al San Carlo con l'aggiunta della preghiera «Dal tuo stellato soglio» nel terzo atto. Altre tre opere serie si aggiungono al catalogo rossiniano: *Ermione* (Napoli, San Carlo, 27 marzo), *La donna del lago* (Napoli, San Carlo, 24 ottobre), *Bianca e Falliero, ossia Il consiglio dei tre* (Milano, Scala, 26 dicembre). A Venezia presenta un centone, *Edoardo e Cristina* (San Benedetto, 24 aprile).
-
- 1820** Il 24 marzo viene eseguita la *Messa di Gloria* nella Chiesa di S. Ferdinando. Nonostante il lungo periodo di gestazione, *Maometto II* viene accolta da un insuccesso (Napoli, San Carlo, 3 dicembre).
-
- 1821** La rappresentazione di *Matilde di Shabran, ossia Bellezza e cuor di ferro* (Teatro Apollo, 24 febbraio) segna l'ultimo soggiorno romano di Rossini. Le lunghe trattative con la Deputazione dei Teatri di Roma per scrivere una nuova opera comica per il Carnevale 1821-22 infatti non hanno buon esito.
-
- 1822** Con *Zelmira* (San Carlo, 16 febbraio) si conclude il soggiorno napoletano di Rossini che un mese dopo a Castenaso sposa Isabella Colbran. Con lei e la compagnia del San Carlo, capeggiata da Barbaja, si reca a Vienna dove il 13 aprile viene allestita *Zelmira* (Kärntnertortheater) e la ripresa di altre sue opere. Dopo un breve soggiorno a Bologna, a dicembre è invitato dal principe di Metternich a Verona in occasione del Congresso delle Nazioni per scrivere quattro cantate (*La santa alleanza, Il vero omaggio, L'augurio felice, Il bardo*). Composizioni queste che negli anni successivi gli procureranno non pochi dissapori quando sarà accusato di essere reazionario.
-
- 1823** *Semiramide*, su libretto di Gaetano Rossi, il suo "papà di parole" (Venezia, La Fenice, 3 febbraio), conclude trionfalmente la carriera italiana di Rossini. Dopo una breve sosta a Parigi, si reca a Londra su invito di Giovanni Battista Benelli, impresario del King's Theatre, per dirigere alcune sue opere e scriverne una nuova. Sarebbe dovuta essere *Ugo, re d'Italia*, di cui compone forse un atto completo, ma il fallimento dell'impresa nel 1824 lo costringe ad abbandonare Londra e tornare a Parigi. Dell'opera non è stata finora ritrovata alcuna traccia.
-
- 1824** Il 9 giugno, a Londra, esegue la parte del tenore solo (Apollo) nella sua cantata *Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron*. Il 26 novembre è nominato "Directeur de la musique et de la scène" del Théâtre Italien di Parigi.
-
- 1825** Il periodo francese di Rossini si apre con la cantata *Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro* (Parigi, Théâtre Italien, 19 giugno) scritta per l'incoronazione di Carlo X.
-
- 1826** Sembra che stia lavorando a *La figlia dell'aria* per Giuditta Pasta, ma nessuna musica è stata finora ritrovata. Il 9 ottobre presenta al Théâtre de l'Académie Royale de Musique (l'Opéra) *Le siège de Corinthe*, radicale rifacimento del *Maometto II*, che viene accolto con entusiasmo.
-

- 1827' Alla vigilia della rappresentazione trionfale di *Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge* (Parigi, Académie Royale de Musique, 26 marzo) la morte della madre lo colpisce profondamente.
- 1828 Pronto a cimentarsi con un'opera nuova Rossini, nella primavera, ha già scelto il soggetto: *Guillaume Tell*. Ma nel desiderio di far rivivere parte della musica scritta per *Il viaggio a Reims*, propone *Le Comte Ory* (Parigi, Académie Royale de Musique, 20 agosto), su libretto di Scribe e Delestre-Poirson.
- 1829 *Guillaume Tell* è l'ultima fatica rossiniana nel teatro musicale. L'opera va in scena a Parigi il 3 agosto (Académie Royale de Musique) ottenendo solo un "succès d'estime" da parte del pubblico, mentre è esaltata dalla critica e dai musicisti (tra questi Bellini che la considera la sua "Bibbia musicale"). L'opera fa il giro d'Europa in edizioni più o meno amputate. Il 7 agosto Carlo X conferisce al compositore la *Légion d'honneur*. Sempre in agosto parte per Bologna con la moglie.
- 1830 Di ritorno a Parigi, nel frattempo sconvolta dalla rivoluzione di luglio che aveva visto la caduta di Carlo X, Rossini intenta una causa al nuovo governo di Luigi Filippo d'Orleans che non gli riconosce il contratto che aveva stretto con la precedente amministrazione.
- 1831 Ai primi di febbraio si reca in Spagna con l'amico banchiere Aguado, mentre Isabella viene affidata alle cure del padre Giuseppe a Bologna. Durante il soggiorno spagnolo Rossini accetta l'invito dell'Arcidiacono di Madrid Don Fernandez Varela di scrivere lo *Stabat Mater*. Riuscirà a comporre solo sei dei dieci pezzi finché, tornato a Parigi, non darà l'incarico a Tadolini di completarlo. Lo *Stabat* in questa versione viene eseguito il venerdì santo del 1833 nella cappella di San Filippo el Real a Madrid.
- 1832 Nel frattempo si avvertono i primi sintomi dell'esaurimento nervoso che colpirà gravemente il compositore, legatosi ormai a Olympe Pélissier. Ad essa dedica la cantata per soprano e pianoforte *Giovanna d'Arco*.
- 1835 Pubblica le *Soirées Musicales* scritte negli anni tra il 1830 e il 1835 e scrive altre brevi composizioni.
- 1836 Si conclude la causa contro il governo francese che gli riconosce una pensione vitalizia. Prima di tornare in Italia intraprende un viaggio in Germania e Belgio in compagnia del banchiere Rotschild.
- 1837 In settembre viene legalizzata la separazione da Isabella Colbran.
- 1839 In aprile accetta la nomina di Consulente perpetuo del Liceo Musicale di Bologna. Il 29 dello stesso mese muore il padre Giuseppe. Per un breve periodo si reca a Napoli.
- 1841 Riprende la composizione dello *Stabat Mater*, sollecitato dal pericolo che l'edizione ultimata da Tadolini venga data alle stampe dall'editore francese Aulagnier.
- 1842 Lo *Stabat Mater*, completato con l'aggiunta delle parti in sostituzione di quelle scritte da Tadolini, viene eseguito a Parigi il 7 gennaio. Segue l'esecuzione bolognese del 18 marzo diretta da Gaetano Donizetti.
- 1843 Dopo un breve soggiorno a Parigi, dove si reca per curare la malattia uretrale, i primi di ottobre è nuovamente a Bologna, città in cui probabilmente intende stabilirsi definitivamente.
- 1845 Il 7 ottobre assiste sconvolto alla morte di Isabella Colbran nella villa di Castenaso, presso Bologna.
- 1846 Il 16 agosto Rossini sposa in seconde nozze Olympe Pélissier.
- 1847 Il 1. gennaio viene eseguita la *Cantata in onore del Sommo Pontefice Pio Nono* (Roma, Senato del Campidoglio), approntata dal compositore su adattamenti delle proprie opere, per celebrare l'elevazione al soglio pontificio, il 16 giugno dell'anno precedente, del cardinale Giovanni Mastai Ferretti.

-
- 1848 Rossini non gode fama di simpatizzante per i moti liberali. La sera del 27 aprile a Bologna viene fatto oggetto di dimostrazioni ostili, mentre si presenta al balcone di casa per ringraziare la banda militare dei volontari che si è recata sotto le sue finestre per rendergli omaggio. Sconvolto, il giorno dopo parte per Firenze. Ugo Bassi si fa immediatamente latore delle scuse della cittadinanza bolognese e lo invita a scrivere un inno che sarà il *Coro della Guardia Civica di Bologna*, di cui Rossini scrive solo le parti vocali e un abbozzo dell'accompagnamento, incaricando Domenico Liverani di completarlo per banda. L'esecuzione ha luogo la sera del 21 giugno in Piazza Maggiore.
-
- 1850 Verso la metà di settembre torna a Bologna, ma solo per sistemare i suoi affari e prepararsi al definitivo trasloco a Firenze.
-
- 1855 Alla fine di aprile lascia Firenze per recarsi a Parigi. In questi anni la sua salute, resa malferma dalla malattia nervosa e da altri disturbi fisici, non ha avuto alcun giovamento. Un miglioramento comincia invece a riscontrarsi già dai primi giorni di permanenza nella capitale francese.
-
- 1857 Il 15 aprile regala alla moglie Olympe la *Musique Anodine*, album che fa parte dei *Pêchés de vieillesse*, titolo ironico sotto cui Rossini raccolse le sue ultime composizioni.
-
- 1859 In primavera la villa di Passy, fatta costruire appositamente (oggi distrutta), è pronta. I Rossini alternano il soggiorno parigino al numero 2 della Chaussée d'Antin, dove danno accademie musicali, a quello a Passy, diventato luogo di incontro della società musicale internazionale.
-
- 1860 In marzo, secondo il biografo Edmond Michotte, riceve la visita di Richard Wagner. Il 9 luglio all'Opéra viene rimessa in scena con grande sfarzo la *Sémiramis*, eseguita dalle sorelle Barbara e Carlotta Marchisio.
-
- 1863 Scrive la *Petite Messe Solennelle*.
-
- 1864 Il 14 marzo la *Petite Messe Solennelle* per soli, coro, due pianoforti e harmonium, viene eseguita in forma privata nel palazzo parigino della contessa Louise Pillett-Will, alla quale la messa è dedicata. Rossini la strumenterà per grande orchestra nel 1867, ma questa versione sarà eseguita solo il 24 febbraio 1869 dopo la sua morte. Il 21 maggio, suo giorno onomastico, la città di Pesaro gli dedica solenni festeggiamenti con lo scoprimento di una statua.
-
- 1867 Il 1. luglio prima esecuzione de l'*Hymne à Napoleon III et à son Vaillant Peuple* (Parigi, Palais de L'Industrie).
-
- 1868 Dopo una grave malattia spira nella villa di Passy il 13 novembre, mentre Parigi si appresta a tributargli grandi onoranze per il suo prossimo settantasettesimo compleanno. Viene tumulato nel cimitero di Père Lachaise.
-
- 1887 Il 30 aprile la salma di Rossini è esumata e trasportata in Santa Croce a Firenze dove viene tumulata il 3 maggio.
-
- 1902 Il 23 giugno viene inaugurato nella basilica di Santa Croce il monumento sepolcrale di Rossini realizzato dallo scultore Cassioli. Illustre testimone della cerimonia è Pietro Mascagni che dirige l'orchestra del Liceo Musicale Rossini di Pesaro, nella preghiera del *Mosè in Egitto* «Dal tuo stellato soglio», nella trascrizione sulla quarta corda di Paganini.
-



Tanti affetti

Amici del Rossini Opera Festival 2013

Presidente

Paola Pierangeli Tittarelli

Consiglio d'amministrazione

Eugenio Ceccolini

Maurizio Gennari

Vittorio Livi

Achille Marchionni

Francesco Merloni

Silvana Ratti

Luisa Rossi

Collegio sindacale

Roberto Riffelli, *Presidente*

Simona Corsini, *Sindaco*

Francesco Sanchioni, *Sindaco*

Sostenitori Platino

Sabine e Dan Stolerò, *Rishon Lezion*

Sostenitori

Maride Gagliardi, *Torino*

Alberto Bonetti, *Reggio Emilia*

Paul Butler, *London*

Rosaria e Guido Calvi, *Roma*

Maria Luisa Grassi Libonati, *Roma*

Paolo Mannelli, *Roma*

Mayri Voûte, *Paris*

Michael D. Watts, *Milano*

Heinz Willer, *München*

Anna Maria Ambrosini Massari, *Fano*

Paola Campilli De Angelis, *Roma*

Kiyoko e Tadao Kato, *Tokyo*

Opera Pesaro, *Pesaro*

Luciano Arcangeli, *Roma*

Aldo Battaini, *Varese*

Ada Bertozzini, *Pesaro*

Matelda Bisigotti, *Urbino*

Canducci Holzservice, *Pesaro*

Annalisa e Eugenio Ceccolini, *Pesaro*

Maria Grazia Ceccolini Pototschnig,
Pesaro

Liliana e Agostino Cesaroni, *Pesaro*

Wanda Del Gobbo, *Bologna*

Heinrich Dülp, *Seeshaupt*

Graziella e Marco Fazi, *Pesaro*

Patrick Furniss, *Norwich*

Rosy e Maurizio Gennari, *Pesaro*

Giovanna Maria e Salvatore Giordano,
Pesaro

Juana Herrera Marroquin, *Valencia*

Jean-Luc au Sablon Hair Colorist,
Bruxelles

Wolfgang Lambrecht, *Hamburg*

Vittorio Livi, *Pesaro*

Adriana Lora Totino Pagani, *Torino*

Beatrice Mangiameli Molinari, *Milano*

Achille Marchionni, *Pesaro*

Maria Teresa Mastromarino, *Roma*

Francesco Merloni, *Fabriano*

Dorotec Obsieger, *Bonn*

Grazia Paoletti, *Firenze*

Paolo Petrini, *Saint Satur*

Luciana Pierangeli, *Roma*

Paola Pierangeli Tittarelli, *Pesaro*

Milena Pierangeli Ugolini, *Roma*

Silvana Ratti, *Pesaro*

Luisa Rossi, *Pesaro*

Michela Scarpa, *Milano*

Wilhelm Schlötterer, *Pullach*

Mariadele e Marco Tamino, *Pesaro*

Antony Thomlinson, *London*
Ida e Giuseppe Ugolini, *Roma*
Peter Vandamme, *Brugge*
Villa Cattani Stuart, *Pesaro*
Umberto Walter, *Faggeto Lario*

Amici

Thibaud Dixneuf, *Pavant*
Karen Moylan, *Dublin*

Klaus P. Arnold, *Gauting*
Ghislaine e Christian de Menthon, *Paris*
Nelly e Guido Glaeser, *Ostra*
Uriel Weltsch, *Tel-Aviv*

Pierre Criquet, *Marseille*
Jean-François Pechberty, *Paris*

Hans L. Beck, *Stockholm*
Adam Hodgkin, *Firenze*
Guido Mastropaolo, *Paris*
Christos Mortzos, *Köln*
Liz e Nigel Peace, *Alton*
Herbert Robinson, *London*
Emanuele Stauffer, *Lugano*
Vincenzo Tessitore, *Palermo*
Kinji Yamamoto, *Hong Kong*

Werner Adam, *Karlsruhe*
Manlio Bassano, *Marmirolo*
Claude Fernandez, *Aubervilliers*
Giuseppe Ferreri, *Milano*
Werner Hayder, *Moedling*
Satomi Iritani, *Tokyo*
Bruno Recchia, *Zollikofen*
Nicholas Scott, *London*
Elke Wallat, *Rodgau*

David Adams, *Paris*
Francesco Agostini, *Magenta*
Kazumasa Akiyama, *Tokyo*
Ken Aldred, *Jersey*
Daphne Joyce Allen, *Roma*
Jean Allouis, *Aix-en-provence*
Christiane e Robert Arnaud, *Marseille*
Koichi Asano, *Tokyo*
Satoshi Asaoka, *Yokohama*
Gianluca Attanasio, *Faenza*

Catherine Bailey, *Tatsfield*
Maria Bazzoli, *Venezia Mestre*
Filippo Beck, *Zürich*
Ladislav Belanyi, *Kosice*
Alberto Benvenuti, *Vicenza*
Anna Berardi Marinuzzi, *Roma*
Teresa Berry, *Collazzone*
Angela Bertacchini, *Basilicanova*
André Birling, *Moscow*
Maria Luisa Biscuola, *Pesaro*
François Bise, *Villars-sur-Glâne*
Martine Blech, *Paris*
Laurent Boccon-Gibod, *Paris*
Marco Bonato, *S. Genesio ed Uniti*
Alfredo Bonetti, *Povo di Trento*
Pietro Boscolo, *Treviso*
Giuseppe Bosoni, *Piacenza*
Robert Botz, *Jetzelsdorf*
Marc Brisard, *Le Bourget*
Peter W. Brooke, *Halifax*
Valery Brown, *Karlsruhe*
Lucius Caffisch, *Gingins*
John Cant, *Guildford*
Renza Carloni Esposito, *Pesaro*
Marina Cascini, *Fara in Sabina*
François Casier, *Bruxelles*
Annie Cattan, *Paris*
Monella Cerri, *Bologna*
Sylvain Chambre, *Avon*
Akihiro Chiyoda, *Tokyo*
Vadim Chugunov, *Moscow*
Helen Mary Cogswell Marsili, *Roma*
Morella Cottam, *London*
Colin Craig, *Parede*
Salvador Crespo Picò, *Alicante*
Stephen Cutler, *Dorking*
Marcello d'Antonino, *Zürich*
Neil Dalrymple, *London*
Christopher C. Davy, *Leeds*
Pieter K. de Haan, *Harderwijk*
Mario de Martiis, *Genova*
Guillaume De Saint-Seine, *Paris*
Philippe Debet, *Paris*
Laura Del Monte Raffaelli, *Pesaro*
Michèle e Jean-Pierre Denies,
Dunkerque
Dominique Desjeux, *Paris*
Michael Dlabka, *Berlin*

Luis Domingo, *Barcelona*
Alan Dow, *Stirling*
Hugh Dumas, *Stockbridge*
Ulrike e Rainer Eisenmann, *Mannheim*
Hans Engler, *Berlin*
Ente Olivieri, *Pesaro*
Esatour Srl, *Pesaro*
Bodo Fahlbusch, *Paris*
François Falco, *Corenc*
Maria Luisa Faraguna Onida, *Trieste*
Farmacia Centrale Ruggeri, *Pesaro*
Paolo Fioretti, *Firenze*
Marina e Carlo Flamigni, *San Varano*
Henry Forgues, *Biarritz*
Giorgio Forni, *Bologna*
Lilly Fröhlich, *Nänikon*
Mauro Fuppi, *Macerata Feltria*
Hugo Furrer, *Bern*
Stefan Gagg, *Bangkok*
Galleria Franca Mancini, *Pesaro*
Philippe Gilbert, *Neuilly-sur-Seine*
Giorgio Girelli, *Roma*
Ferdinando Giugliano, *Fano*
Renato Giulietti, *Imola*
Felix Glättli, *Wallisellen*
Cecile Gordon, *London*
Vittorio Gorgoni, *Pesaro*
Stephan Grass, *Zürich*
Irene Evelyn Guest, *Roma*
Werner Gumbert, *Karlsruhe*
Joachim Hagen, *Hamburg*
Rose-Marie e Rainer Hagen, *Hamburg*
Susumu Hasegawa, *Tokyo*
Takashi Hasegawa, *Hadano*
Freya Hezel-Kübert, *München*
Toshihiko Hirabayashi, *Tokyo*
Chizuko Hironaka, *Yokohama*
Roger Holden, *Richmond*
Louise e Peter Hoobin, *Brisbane*
Philippe Hourcade, *Bayonne*
Denise Huon, *Paris*
Gerard Hurl, *Dublin*
Ferruccio Hurl, *Milano*
Yuriko Inouchi, *Tokyo*
Tino Inselmini, *Vezia*
Antonio Invernizzi, *Torino*
Howard Douglas Jones, *London*
Pierre Julien, *Limoges*

Bogdan Kakolecki, *Warsaw*
Tomio Kameoka, *Tokyo*
Noriko Kanai, *Tokyo*
Matsuki Katagiri, *Yokohama*
Yukie Kawaguchi, *Urayasu*
Bernd-Rüdiger Kern, *Taucha*
Neil King, *Calvi dell'Umbria*
Kazuo Kobayashi, *Kazo Saitama*
Michiko Kobayashi, *Tokyo*
Monika e Dieter Koch, *Herrsching*
Stefan Koch, *Bonn*
Takahiro Koida, *Osaka*
Hiroshi Kojima, *Tokyo*
Michael Kornby, *Aseda*
Anja Korpiola, *Helsinki*
Kremslehner Hotels, *Wien*
Gerhard M. Krenmeier, *Wien*
Yoshiko Kumakura, *Ichikawa*
Trevor Lau, *Auckland*
Jacques Libert, *Bruxelles*
Mariella e Francesco Lungarini, *Fano*
Gaetano Maccaferri, *Bologna*
Roberto Magro, *Milano*
Giovanna Marchi Baldini, *Imola*
Sylvie Marini, *Maisons-Allfort*
Isabel Martinez, *Zaragoza*
Daijiro Mashimo, *Tokyo*
Franco Masseroni, *Desenzano del Garda*
Louisa McDonnell, *Petworth*
Elio Menzione, *Berlin*
Yuko Miwa, *Tokyo*
Sai Miyazawa, *Kawasaki*
Françoise Moeller, *Paris*
Giuseppe Moreschini, *Firenze*
Rolf Mues, *München*
Reto Müller, *Basel*
Koichi Murakami, *Tokyo*
Mitsuko Murase, *Tokyo*
Kevin O'Hare, *Glasgow*
Masato Oikawa, *Tokyo*
Hiroshi Osawa, *Saitama*
Akiko Otokita, *Tokyo*
Thierry Paccoud, *Ankara*
Paolo Paolini, *Milano*
Ritta Peick, *München*
Jean Peters, *Esher*
François Poli, *Paris*

Sophie Pommerell-Wintringer,
Echternach
Alessandro Properzi, *Roma*
Cesare Questa, *Urbino*
Bernard Rein, *Paris*
Hans Renner, *Groningen*
Ruggero Ridolfi, *Forlì*
Dorothea e Gian Luigi Rinaldi, *Pesaro*
Lorenzo Rocchetti, *Ancona*
Andrée e Leonardo Rolla-Techeur,
Bruxelles
Ercole Romagna, *Pesaro*
Roberto Romano, *Roma*
Lionel Rosenblatt, *London*
Susan Ross Malpeli, *Roma*
Georg Roth, *Maria-Enzersdorf*
Thomas Row, *Wien*
Georg Salem, *Wien*
Christina Salerno, *Kreischa*
Maria Carolina Santini Buzzi, *Pesaro*
Isabella Segerer, *München*
Elena Sormani, *Pesaro*
Raewyn e Michael Sprinz, *London*
Robert William Stanton, *Milano*
Jürgen Steinberg, *Berlin*
Dirk Sterkendries, *Tienen*
Lucki Stipetic, *Wien*
Sergio Strata, *La Spezia*
Vadim Subbotin, *Moscow*
Masaya Suzuki, *Yokohama*
Yasuo Suzuki, *Tokyo*
Marek Szatanik, *Elblag*
Yasuo Takasaki, *Tokyo*
Masako Takase, *Tokyo*
Maria Rosanna Talevi, *Ancona*
Minoru Tamamura, *Tokyo*
Ichiro Tanaka, *Kanagawa*
Jacqueline Tarleton, *Exeter*
Floriana Tessitore, *Palermo*
Heinrich Tettinek, *Wien*
Irene Tomacelli, *London*
Mario Torre, *Napoli*
Pierre Touboul, *Montchaboud*
Jürgen Trabant, *Niedernhausen*
Erich Trachtenberg, *Wien*
Armin Trautmann, *Augsburg*
Masahiro Tsuji, *Tokyo*
Masaki Tsunooka, *Genève*

Kei Tsuruma, *Tokyo*
Giuseppe Ugolini, *Rimini*
Pierre Valentin, *Paris*
Nicole Vecchioli, *Paris*
Aart Velthuijsen, *Maarsen*
Maria Pia Vivanti, *Roma*
Rainer Voigt, *Sevenoaks*
Heidemarie Werbetz, *Hamburg*
Astrid Wilk, *Oberhaslach*
Rose Willis, *London*
Hans Winkler, *Wien*
Tatsuo Yamashima, *Tokyo*
Kazu Yoshida, *Tokyo*
Masashi Yoshida, *Tokyo*
Vittorio Zambon, *Legnano*
Tatiana Zatsepina, *Moscow*
Bernd Zeytz, *Gauting*

Amici under 30

Ilaria Badino, *Celle Ligure*
Michele Balistreri, *Quartu Sant'Elena*
Maria Angela Bellini, *Lecco*
Stefano Benucci, *Donnini-Reggello*
Emma Bonetti, *Povo di Trento*
Clementine Garcia Senecat, *Riviere*
Immanuel Gartner, *Wien*
Matteo Gerlegni, *Ghedi*
Astrid Iustulin, *Cervignano del Friuli*
Blagovest Biserov Kirov, *Gabicce Mare*
Davide Martini, *Cascina*
Marion Massonnat, *Paris*
Alessandro Morrone Mozzi, *Fermo*
Roberta Nuzzo, *Genova*
Eva Padovani, *Dunkerque*
Riccardo Rocca, *Castellamonte*
Fulvio Sammuri, *Livorno*
Nicholas Tagliatini, *Diano Castello*
Guido Tamino, *Milano*
Giulia Urbinati, *Macerata Feltria*
Marten H. Velthuijsen, *Utrecht*
Walter Vitale, *Palermo*

Francesco Esposito, *Lecco*



Tanti affetti

Friends
of the Rossini Opera Festival 2013

Board of Directors

Gary Gordon, *President*
Paola Pierangeli Tittarelli, *Vice President*
Alexander D. Crary, *Vice President*
Kay Bearman, *Treasurer*
James David Draper, *Secretary*
Welleda Donovan, *Development*

Honorary Board

Claudio Abbado
June Anderson
Rockwell Blake
Marilyn Horne
Chris Merritt
Samuel Ramey
Luca Ronconi

Patron

Isaacson-Draper Foundation, *New York NY*

Golden Supporters

Kay Bearman, *New York NY*
Alexander D. Crary, *Washington DC*

Supporters

Gary Gordon, *New York NY*
Susan M. Kelly, *Houston TX*
Beverly Kleiman, *Arlington MA*

Friends

Peter Yeomanson, *Miami FL*

Richard Beams, *West Roxbury MA*
Jack Belsom, *New Orleans LA*
Linda Bjelland, *Centennial CO*

George Dansker, *New Orleans LA*
J. Norman Dobbs, *Boston MA*
Peggy & Charles Jernigan, *Loveland CO*
Thomas Kelly, *Cambridge MA*
Jules P. Kirsch, *New York NY*
William F. Rogers, *Los Angeles CA*
John Teffenhart, *Hillside NJ*
Marilee Wheeler, *Brookline MA*

David Dodge, *Denver CO*

Il Festival ringrazia



Media partners



Soluzioni web



Le pubblicazioni del Rossini Opera Festival
sono realizzate con il contributo di



Amici del
Rossini Opera Festival



Friends of the
Rossini Opera Festival