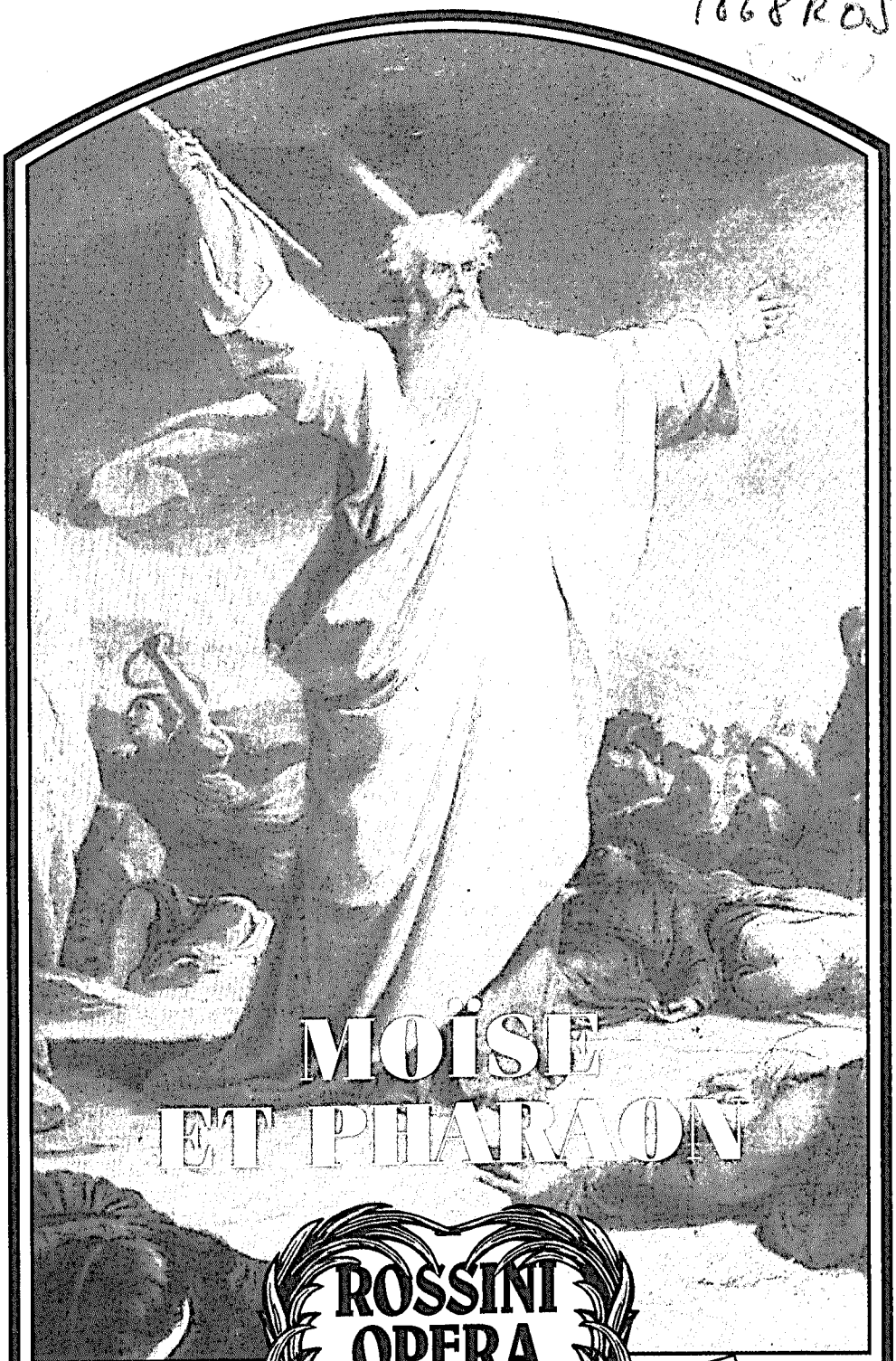
1868ROS



MOÏSE ET PHARAON

ROSSINI OPERA FESTIVAL

SCAVOLINI
SPONSOR

1827

Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica

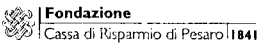
Presidenza del Consiglio dei Ministri
DIPARTIMENTO DELLO SPETTACOLO

Ministero per i Beni Culturali e Ambientali

Regione Marche

Comune di Pesaro

Provincia di Pesaro e Urbino



ROSSINI OPERA FESTIVAL

Membro dell'Associazione Europea dei Festival.

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

Il Festival si avvale della collaborazione scientifica della Fondazione Rossini.

Il Festival 1997 si attua:

con il contributo della Presidenza del Consiglio dei Ministri - Direzione generale dello Spettacolo, del Ministero per i Beni Culturali, del Comune di Pesaro, della Regione Marche, della Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, della Provincia di Pesaro e Urbino;

con la partecipazione di: Scavolini Spa, Banca delle Marche, Banca Popolare dell'Adriatico, Peter Moores Foundation;

con l'apporto di: Buffet e Catering Gorini, Generalmusic, Cartiere Miliani Fabriano, Ratti Abbigliamento, Sidauto-SAAB, Vittoria & Savoy Hotels;

collaborano il Conservatorio di musica «G. Rossini», il Comune di Bologna, l'Associazione Pesarese Albergatori, l'Azienda di Promozione Turistica.

ROSSINI OPERA FESTIVAL

Presidente
Oriano Giovanelli

Sovrintendente
Gianfranco Mariotti

Direttore artistico
Luigi Ferrari

Consiglio d'amministrazione
Rosaria Rita Bonatti, Germano Buzzi, Gioia Marchi Falck, Renato Raffaelli, Rolando Tittarelli

Collegio sindacale
Flavio Cavalli (presidente), **Lorella Megani, Renata Balestrieri**

Segretario generale
Dario Zini

Direttore amministrativo
Marco Angelozzi

La Fondazione Rossini

La Fondazione Rossini è il referente musicologico del Festival. Ad essa compete la responsabilità scientifica dei testi eseguiti. Sorta nel 1869, come ente morale, per volontà del Comune di Pesaro, che in tal modo rendeva autonomo il complesso patrimoniale pervenutogli quale erede di Gioachino Rossini, ha sempre dedicato la sua attività allo studio e alla diffusione della musica del Maestro. Dal 1974, in collaborazione con Casa Ricordi, ha avviato la pubblicazione degli Opera Omnia rossiniani in edizione critica che prevede l'uscita di ottanta volumi. Sotto la responsabilità del "Comitato di Redazione delle Edizioni Critiche" collaborano al progetto, come curatori delle singole edizioni, i maggiori studiosi in campo internazionale. Assieme al Rossini Opera Festival e a Casa Ricordi la Fondazione è membro del "Comitato per la Restituzione Rossiniana", che ha lo scopo di coordinare e rafforzare l'azione delle tre istituzioni.

FONDAZIONE ROSSINI

Presidente
Alfredo Siepi

Vice Presidente
Alberto Berardi

Consiglio d'Amministrazione
Sandro Forlani, Cesarina Gattoni, Michele Marvulli

Direttore artistico
Bruno Cagli

Vice Direttore
Paolo Fabbri

Direttore dell'edizione critica
Philip Gossett

Comitato di redazione
Bruno Cagli, Patricia B. Brauner, Paolo Fabbri

Segretario culturale
Catia Amati

Segretario ragioniere
Vincenzo Lacetera

MOÏSE ET PHARAON

Rossini Opera Festival 1997

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

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Grafica
Dolcini Associati (Antonio Trebbi)
Art Direction
Massimo Dolcini

Service
AD Studio, Pesaro

Stampa
Arti Grafiche Editoriali, Urbino
luglio 1997

Stampato su Carta Grifo Avorio vergata delle Cartiere Miliani Fabriano

Sommario

Tra cielo e terra *di Bruno Cagli*	*p. 11*
Between Heaven and Earth *by Bruno Cagli*	*p. 37*
La prima parigina di *Moïse* (26 marzo 1827) e il suo contesto *di M. Elizabeth C. Bartlet*	*p. 65*
The Parisian Première of *Moïse* (26 March 1827) and Its Context *by M. Elizabeth C. Bartlet*	*p. 87*
Schema musicale dell'opera	*p. 108*
Libretto	*p. 111*
La trama, con una premessa	*p. 151*
The Story of the Opera, with a Premise	*p. 157*
L'argument, avec une introduction	*p. 163*
Einleitung und Handlung	*p. 167*
Gioachino Rossini, elementi biografici	*p. 173*

Ritratto di Gioachino Rossini. Litografia di Haze da una litografia di F. Lieder. Paris, Décrouan, 1824 ca. (Collezione Müller, Sissach)

MOÏSE ET PHARAON

Opéra en quatre actes
di **Luigi Balocchi**
e **Étienne de Jouy**

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

Moïse
Pharaon
Aménophis
Éliézer
Osiride
Aufide
Sinaïde
Anaï
Marie
Hébreux, Égyptiens

La scène est dans le camp des Madianites
près de Memphis, et à Memphis

Prima rappresentazione
Parigi, Théâtre de l'Académie Royale de Musique
26 marzo 1827

Laura Cinti-Damoreau, prima interprete dell'opera nel ruolo di Anaï. Litografia di Sharp da Grévedon (Collezione Ragni, Napoli)

Tra cielo e terra

Quando il 23 marzo 1822 Rossini, fresco sposo di Isabella Colbran, giunse a Vienna per il suo primo soggiorno fuori d'Italia, doveva aver chiara coscienza della svolta che una città così importante per la musica poteva significare per lui. Da tempo il suo interesse si era rivolto verso le grandi capitali europee, nelle quali le sue opere erano largamente rappresentate. Difficilmente però poteva aspettarsi l'accoglienza che gli fu riservata, tale da non trovar riscontro nella storia precedente di nessun altro compositore. Già cinque giorni dopo il suo arrivo, l'editore Artaria offriva in vendita per tre fiorini «il riuscito ritratto del Signor Rossini», il quale non poteva lasciare il suo maestoso albergo sulla Seilerstraße senza toccare con mano i pregi e gli inconvenienti di una popolarità senza eguali: «Dovunque Rossini si faccia vedere per le strade, le finestre si riempiono di curiosi e gli vien dietro una folla».[1] La 'Rossinimania', oltre a coinvolgere massicciamente l'editoria e la stampa, ebbe altre manifestazioni curiose e si estese alle cravatte, ai cappelli, ai fermacarte. Rossini inoltre fu al centro della vita mondana e strinse fruttuosi rapporti con nobili e potenti, a cominciare da Metternich, che sarebbe rimasto per sempre un suo ammiratore ed amico. Il tutto ebbe naturalmente un valido riscontro sul piano musicale. Durante i quattro mesi del soggiorno, nei due teatri appaltati da Barbaja furono allestite dieci opere rossiniane per un totale di oltre sessanta rappresentazioni. Per quanto Rossini dominasse da anni il repertorio di tutta Europa, si trattava di un record assoluto, tale da far ingelosire la maggior parte dei compositori che vivevano a Vienna, a cominciare da Beethoven. Pure la posizione conquistata da Rossini realizzava - con le esagerazioni conseguenti del divismo - quella nuova posizione dell'artista nella società per la quale Beethoven più di ogni altro si era battuto. Spento Napoleone, mentre le potenze si spartivano le sue spoglie e codificavano la restaurazione, il gran sole del figlio del 'trombetta' pesarese splendeva in tutta Europa nel massimo fulgore. Dinanzi a lui si inchinavano principi e banchieri e non stupisce che, pur senza montarsi troppo la testa, Rossini abbia sempre ricordato con commozione il «beato soggiorno in Vienna» e che il 30 agosto successivo scrivesse da Castenaso a Metternich: «L'accoglienza de' Viennesi ocupa il primo posto nella mia eterna gratitudine».[2] Furono, quelle viennesi, quasi tutte rose senza spine, il fastoso e festoso inizio dei rapporti diretti tra Rossini e l'Europa. Rapporti che certo avrebbero avuto momenti altrettanto inebrianti, ma portato con sé non poche spine. A Vienna infatti Rossini era stato protagonista di una intensa ma circoscritta stagione, per la quale aveva fatto eseguire le sue opere italiane (e quelle napoletane soprattutto), compresa *Zelmira* che per Vienna era stata di fatto pensa-

Rosalia Mori, prima interprete dell'opera nel ruolo di Marie. Ritratto litografico attribuibile a Vigneron (Collezione Cavallari, Milano)

ta. Ogni altro impegno futuro fuori d'Italia avrebbe comportato l'obbligo di comporre 'in loco' e la necessità di venire incontro alle esigenze di un mondo assai diverso da quello italiano. Regola valida per tutte le città, ma soprattutto per Parigi, meta ambita da oltre un secolo da tutti i musicisti, ma unica a chiedere ai compositori che accoglieva tra le sue possenti e complicate braccia di scrivere opere in francese, in uno stile peculiare e con regole del tutto particolari che investivano la drammaturgia, gli allestimenti, lo stile di canto e insomma ogni aspetto del teatro musicale.

Il successo viennese fu dunque determinante per spingere Rossini al salto decisivo fuori d'Italia. Ma prima di Parigi egli preferì impegnarsi per una stagione londinese che, sulla carta, sembrava promettere quanto Vienna e che invece, se fu ricca di successi mondani e finanziari, risultò molto meno soddisfacente sul piano musicale a causa dell'avventata conduzione degli impresari, conclusasi con il fallimento del teatro e la conseguente rinuncia di Rossini a comporre la promessa opera nuova. Pure quando, dopo essersi congedato alla grande dall'Italia con *Semiramide*, egli si mise finalmente in viaggio per Londra, il terreno sembrava ancora tutto pianeggiante e le prospettive rosee, cosa che gli dovette essere confermata in modo perfino eccessivo dalla tappa a Parigi dell'autunno 1823. Le accoglienze parigine furono infatti, se possibile, ancora più memorabili di quelle viennesi e Rossini pas-

Louise-Zulme Dabadie, prima interprete dell'opera nel ruolo di Sinaïde. Litografia di Brégeant (Collezione Ragni, Napoli)

sò da una serata di gala ad un'altra, da un ricevimento all'altro con un crescendo culminato nel celebre banchetto al ristorante *Au veau-quitette* il 16 novembre: salutato dalle note dell'ouverture de *La gazza ladra,* il compositore fece il suo ingresso solenne nella sala in cui si erano raccolti per rendergli omaggio oltre centocinquanta invitati: il fior fiore della vita culturale e sociale parigina. Le reazioni della stampa si spinsero all'isteria e la fecondissima penna di Eugène Scribe trasse spunto dall'evento per il brillante vaudeville *Rossini à Paris ou le grand diner* andato in scena a spron battuto il 29 novembre, e cioè tredici giorni dopo. Questo ebbe un suo *pendant* molto complesso e altrettanto succoso dietro le quinte, nel mondo della politica o, se si vuol essere più espliciti, della gestione politica della vita musicale. La Francia restaurata di Carlo X era infatti decisa ad avere Rossini per sé e a farne il punto di forza della propria immagine artistica. Lauriston, ministro della Maison du Roi (cui faceva capo la gestione dei teatri), gli fece precise proposte alle quali Rossini contrappose le proprie. Alla firma di un contratto si giunse solo il 24 febbraio 1824, mentre il compositore era già a Londra e con la mediazione del principe di Polignac, ambasciatore di Francia, che si era incaricato di superare le obiezioni di Lauriston alle eccessive richieste economiche della controparte. Quel contratto, a dire il vero, se era oneroso per la Real Casa, lo era quasi altrettanto per Rossini che si

Ritratto di Nicholas-Prosper Levasseur, primo interprete dell'opera nel ruolo di Moïse. Litografia di Alexandre Lacauchie (Collezione Ragni, Napoli)

Bonnel, primo interprete dell'opera nel ruolo di Osiride, in una litografia di Engelmann (Collezione Cavallari, Milano)

impegnava a scrivere due opere nuove, una per il Théâtre Italien e una per l'Opéra e ad adattare alle scene francesi altre due opere precedenti non ancora lì rappresentate. Il tutto in un anno di tempo. Per poter onorare un contratto simile sarebbe stato necessario che Rossini tornasse ai primi anni della sua vulcanica attività creativa e non avesse a che fare con i teatri parigini, per i quali ogni allestimento era soggetto a mille ripensamenti e condizionamenti. Quanto fosse ardita l'offerta che aveva fatto, lo dimostra, col senno del poi, il fatto che per realizzare quanto previsto in quel contratto Rossini avrebbe impiegato cinque anni e cioè la sua intera stagione teatrale parigina. Non sorprende dunque che, firmato il primo contratto, abbia iniziato i suoi tentativi di rivederlo, in ciò favorito dal nuovo capo della Maison du Roi, il visconte de La Rochefoucauld, insediatosi nell'agosto del '24, che sarebbe stato il protettore e in qualche modo la vittima di Rossini. La Rochefoucauld pretendeva di associare in modo diretto il compositore alla guida dei teatri parigini. Il contratto ridefinito assegnava così a Rossini la direzione del Théâtre Italien (costringendolo a restare a Parigi e ad essere al centro della sua vita musicale), ma era molto meno impegnativo sul piano della composizione. Esso infatti, mentre fissava i compensi (extra incarico) per le opere nuove (5.000 franchi per quelle in un atto e 10.000 per quelle in due), restava sufficientemente aperto per le date. Per giungere ad ottenere queste nuove clausole Rossini

si era certo fatto forza della propria fama e prestigio, ma difficilmente può sfuggire il continuo ritrarsi dalla composizione che, già evidenziatosi nell'ultimo periodo italiano, si rese sempre più evidente a Parigi. Fatto sta che, mentre la stampa invocava sempre più insistentemente nuova musica rossiniana, iniziò un esasperante gioco di scherma fatto di proposte, di rinvii, di ripensamenti. Con accanimento portato alle estreme conseguenze, Rossini proseguì da un lato una continua rinegoziazione dei propri 'diritti', dall'altro subì, ma anche sfruttò con abilità i regolamenti complessi dei teatri parigini, i cui risultati nefasti consistevano soprattutto nei rinvii e nella soppressione di progetti anche già ampiamente avviati. Per giungere ad una specie di contratto ideale che gli assicurasse il più roseo avvenire mai concesso ad un compositore, Rossini non esitò a scendere ad ogni forma di ricatto come quella che, in piena preparazione del *Tell*, lo spinse al gesto estremo di ritirare per ben due volte la partitura già in prova. Questo gioco del gatto col topo non sarebbe stato pensabile senza la debolezza intrinseca dei teatri francesi, colossi dai piedi di argilla proprio per gli innumerevoli condizionamenti, i quali lasciavano ampio spazio alla nevrosi degli autori nel momento stesso in cui a loro volta la provocavano. Per rinviare ci si poteva servire, o all'occasione, si poteva essere vittime, dei vari juries, della macchinosità della messa in scena, degli interventi della stampa, o di quelli assai frequenti dall'alto. E tuttavia difficilmente Rossini avrebbe potuto spingersi tanto oltre se non avesse goduto di un potere contrattuale quasi illimitato. Il suo prestigio era al culmine e per conseguenza poteva permettersi tutto. Ma, dietro le quinte e dietro l'apparenza di un cinismo spinto all'estremo, tanto più forti dovevano essere i suoi dubbi e le sue incertezze. Ecco dunque i lavori progettati e mai realizzati, come *Le vieux de la montagne* o *La figlia dell'aria,* quelli realizzati e ritirati malgrado il successo, come *Il viaggio a Reims,* ed anche la scelta, apparentemente più facile, di affrontare l'opera francese con due rifacimenti invece che con lavori scritti ex-novo. Accidentata al massimo e tutta in salita, quella stagione francese di Rossini, si concluse nel 1829 con la firma del definitivo contratto (8 maggio) e con la gloriosa prima del *Guillaume Tell* (3 agosto), due ambiziosissimi punti di arrivo. Raggiunti i quali non restava a Rossini che il compito di comporre come meglio gli piaceva. Ma la storia aveva in serbo una sceneggiatura diversa e non contemplata dal contratto d'oro sottoscritto con Carlo X. Con la caduta dell'ultimo dei Borboni, nel luglio del '30, Rossini fu costretto a riaprire il contenzioso, la cui conclusione - ironia della sorte - gli avrebbe sì fatto salvare la 'pensione', ma non l'obbligo di scrivere.

I frutti musicali di quel quinquennio parigino sono, come è ben noto, un lavoro italiano, la cantata scenica *Il viaggio a Reims*, due rifacimenti in francese di opere serie napoletane, *Le siège de Corinthe* e *Moïse et Pharaon*, e due opere scritte direttamente per le scene francesi, una comica, *Le comte Ory* (che riciclava peraltro una buona metà della musica del *Viaggio*) e una seria, *Guillaume Tell.* Il tutto equamente distribuito con cadenza annuale. La prima del *Viaggio* cadde infatti nel giugno 1825, quella del *Siège* nell'ottobre del '26; seguì *Moïse* nel marzo del '27, mentre agosto, rispettivamente del '28 e del '29, fu il mese delle prime del *Comte Ory* e del *Tell.* A conti fatti, ad onta delle accuse di pigrizia e dei rinvii, la quantità del-

la musica fornita da Rossini fu enorme, senza contare la qualità, conseguita a prezzo di uno sforzo di adattamento e di reinvenzione drammaturgico-stilistica non indifferente.
Il primo problema era legato proprio alla drammaturgia. Né l'opera buffa italiana tradizionale, né quella seria elaborata con tanta audacia da Rossini a Napoli potevano funzionare a Parigi se si voleva venire incontro, almeno in parte, alla tradizione e al gusto locali. Ovviamente le più fortunate opere comiche italiane di Rossini erano in repertorio al Théâtre Italien e in altre sale parigine, come nel resto della Francia e di qualunque altro paese dove si facesse l'opera. L'esperienza dell'opera buffa italiana era però conclusa da un pezzo per il Pesarese, il quale non avrebbe potuto ignorare le varie forme di teatro comico o leggero sviluppatesi in Francia, che offrivano un ventaglio di proposte sconosciuto a qualunque altro teatro coevo. Non abbiamo notizia di orientamenti precisi di Rossini in favore di uno o di altro soggetto comico. Le feste predisposte per l'incoronazione di Carlo X gli offrirono un pretesto felicissimo per reinventare, con *Il viaggio a Reims,* un tipo di opera celebrativa ed ironica insieme, leggera e paradossale, ricca di sottintesi anche se mai spinta, almeno all'apparenza, oltre il limite consentito dall'obbligo imposto dalla circostanza. Musicalmente Rossini ricorse ancora alle forme chiuse della tradizione italiana, ma ingigantite al punto da renderle paradigmatiche, secondo una tendenza già manifestatasi con tutta evidenza nei suoi più recenti melodrammi. Il risultato fu straordinario (come apparve nelle poche esecuzioni dell'epoca e come è apparso nelle riprese dei nostri giorni), anche se del tutto anomalo. Non tale comunque da poter avere un seguito. Altrettanto e forse ancor più audace fu l'operazione successiva, quella del *Comte Ory.* Per essa Rossini attinse finalmente alla tradizione locale, adottando la trama allusiva e procace di un vaudeville la cui fonte risaliva addirittura ad una ballata medioevale. Ma invece di trattare l'argomento con le agili strofette e gli stilemi brillanti dell'opéra-comique, lo trattò alla grande, inserendoci tra l'altro, come si è già detto, una parte della musica del *Viaggio.* L'esito finale fu del tutto nuovo: non un'opera buffa italiana, né un opéra-comique o un lavoro di leggerezza francese, ma un capolavoro nel quale Rossini aveva fatto proprie, a suo modo e con audacissime soluzioni, alcune suggestioni offertegli dalla lingua e dal gusto parigino. Ambedue i soggetti erano comunque lontanissimi da quanto Rossini avesse mai preso in considerazione in Italia.
Assai più arduo era affrontare l'opera seria, quella del resto da cui ci si aspettava di più. Erede della paludata e rigidamente regolamentata *tragédie-lyrique,* l'opera del periodo della rivoluzione e poi del periodo napoleonico non aveva rinunciato da un lato a celebrare il potere politico di volta in volta in carica, dall'altro a trasmetterne i messaggi al popolo e più ancora a quella borghesia che affollava le sale. In questo si erano impegnati a fondo non i soli compositori francesi, ma anche gli ospiti come Spontini il quale col *Fernand Cortez* (1809) aveva offerto un modello di soggetto 'moderno' trattato in modo da spianare la strada alla nuova forma del grand-opéra. Questo, sia che attingesse alla storia (come di preferenza), sia che attingesse ad episodi tratti da leggende o tradizioni, imponeva comunque una moltiplicazione di effetti ed un accumulo di colpi di scena tali da coinvolgere, accanto alle vicende dei protagonisti, quelle dei popoli e delle nazioni e non solo e non tanto come sfondo delle vicende individuali, ma

poste in primo piano. In questo l'ideologia rivoluzionaria era stata determinante, al pari, subito dopo, di quella napoleonica, volta a tracciare, sulla scena come nella politica, una superiore sistemazione del mondo e dei popoli. La restaurazione non rinunciò a quegli ideali, che comportavano anche simpatia per le popolazioni alla ricerca della libertà, come appunto i Greci, venuti di gran moda in quegli anni. A ciò si aggiungeva l'eredità, in nessun luogo coltivata e persistente come in Francia, dell'illuminismo, il cui teatro, Voltaire in testa, aveva combattuto a tutto campo superstizione e fanatismo. Anche questo aspetto era stato ereditato dalla restaurazione. Si consideri infine il gusto scenico sfarzoso e l'amore per l'ambientazione esotica, ed ecco il proliferare di soggetti che trattano di guerre di popoli e di conquiste nelle più svariate parti del globo (dal Messico di Spontini si passerà agevolmente alla Svizzera del *Tell* e ai paradisi esotici del *Dom Sébastien* di Donizetti e dell'*Africaine* di Meyerbeer). Ecco anche condottieri e capi-popolo, dal Masaniello della *Muette de Portici* di Auber allo stesso Guillaume Tell e una serie di soggetti che, nel trattare le vicende dei popoli, toccavano da vicino i conflitti religiosi. Auspice soprattutto Voltaire, si moltiplicarono testi elaborati con una libertà di impostazione che non sarebbe stata ammessa in Italia, ma che la Francia poteva permettersi per la sua tradizione gallicana, illuminista e post-rivoluzionaria. Occorrerà certo la caduta di Carlo X per vedere le guerre di religione diventare protagoniste con *Les Huguenots* e più tardi con *Le Prophète* di Meyerbeer e per vedere il teatro dominato dalle minoranze e dalle sette, siano essi gli Ebrei de *La Juive*, i protestanti o gli anabattisti e per vedere sulla scena con sinistra evidenza gli orrori dell'inquisizione come nel *Don Carlos* di Verdi. La Francia cattolica non temerà di ospitare all'interno dei suoi libretti le invettive contro lo strapotere clericale, il papato e contro quanto poteva imparentarsi con la superstizione, musulmana o cattolica che fosse. Di questa libertà non mancheranno di servirsi i compositori italiani, soffocati in patria da una censura sempre più ottusa. Nulla meglio, per indicare la distanza tra quei mondi, di due battute tratte dal dialogo tra Alfonso XI e Don Gaspar nella prima scena del secondo atto de *La favorite* di Donizetti (1840):

Don Gaspar

Du Saint-père on annonce un important message.

Le Roi

(avec impatience et à part) De son sceptre sacré le poids devient trop lourd.

Il passo venne reso in italiano nell'ineffabile 'traduzione' di Jannetti (malauguratamente ancora in uso) con

Gasparo

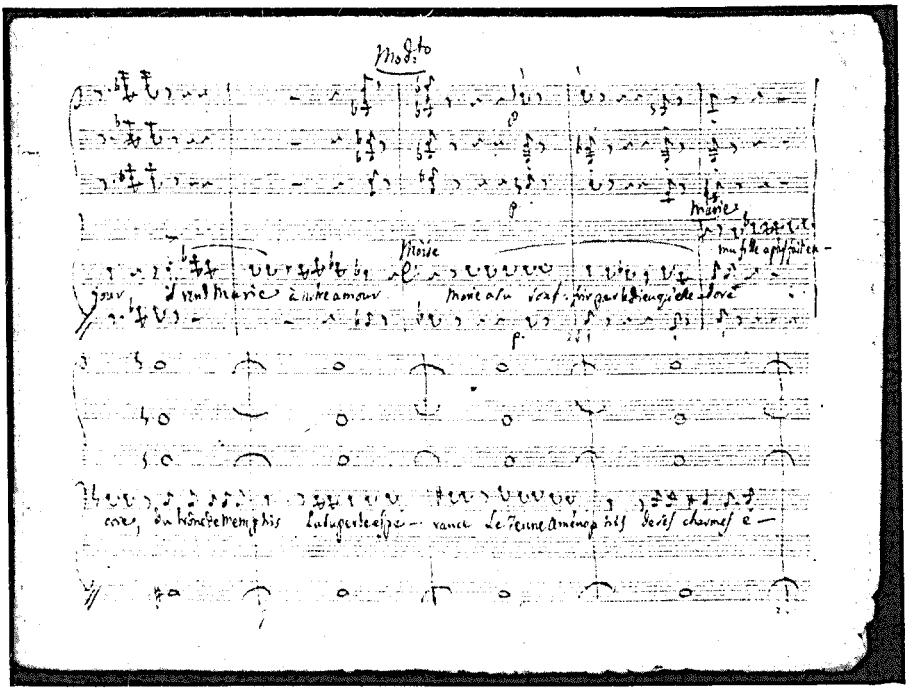
Della tua sposa or giunse sdegnoso il genitor.

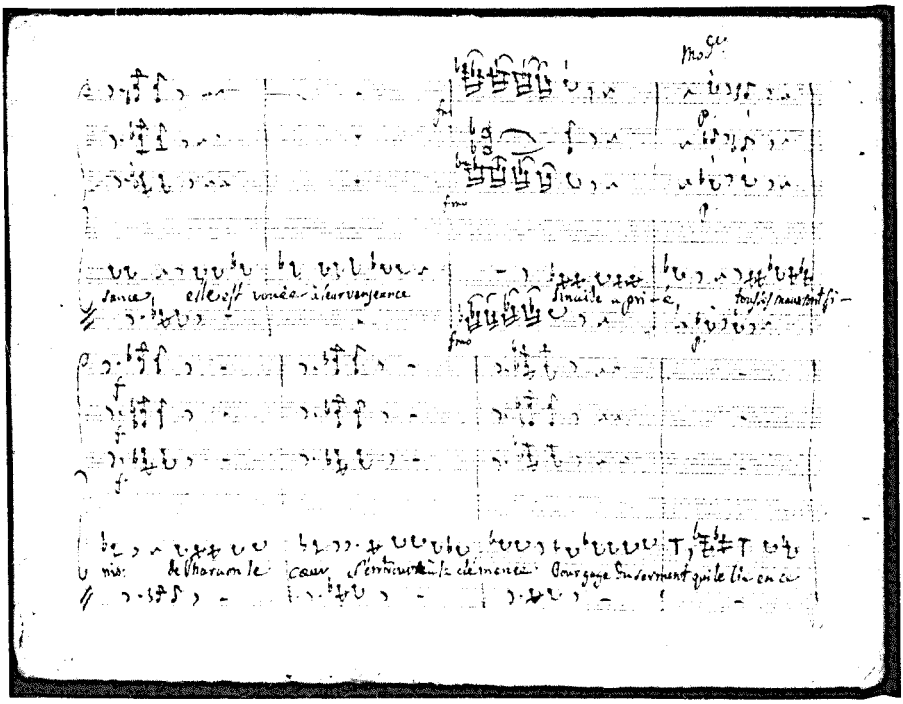
Alfonso

(con impazienza) Alcun gli fea già chiaro il mio pensier.

Dell'originale resta solo l'«impazienza», dato che evidentemente la sola citazione del papa e del suo potere metteva in imbarazzo Jannetti, ottuso interprete di volontà superiori. Non stupisce che i compositori italiani, pur snervati dal modo di lavorare in uso a Parigi, vedessero nell'Opéra come teatro e nelle grandi strutture del grand-opéra come genere, un punto di arrivo e un campo aperto a sperimentazioni ignote da noi, come lo stesso Donizetti ebbe a scrivere a Duprez:

***Moïse*: due pagine autografe dal Primo Atto dell'opera (Collezione Ragni, Napoli)**



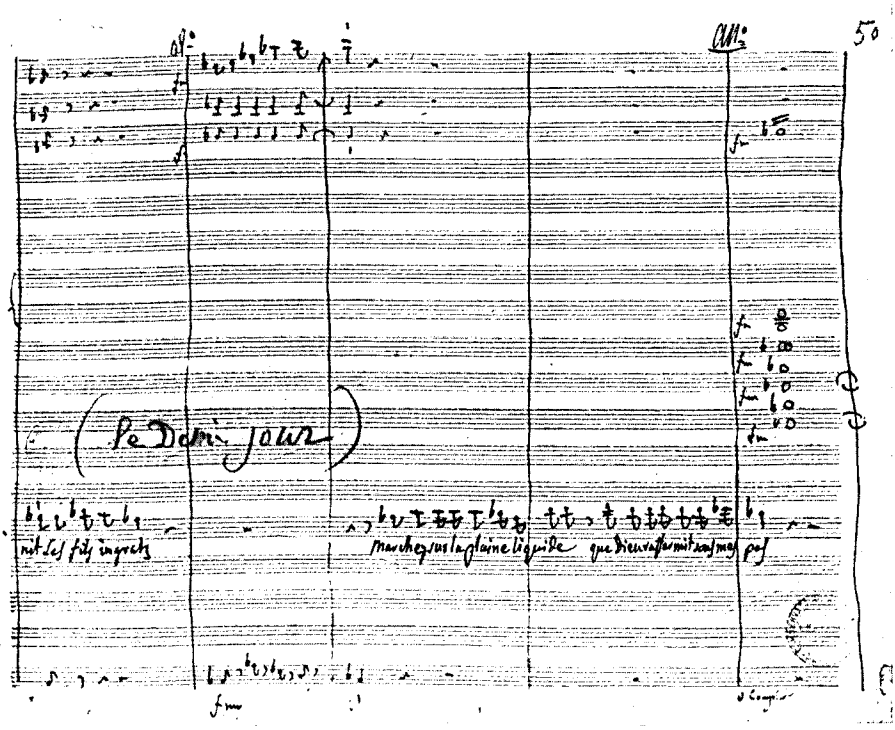


io vorrei seccare i..... come tutti gli altri con un'opera in 5 atti. Gli vorrei ben corti come il *Masaniello*, ma, cinque ne vorrei e vorrei altresì un Dramma Caratteristico con due o tre situazioni interessanti e commoventi e che sortissero dalle ordinarie fatte mille volte in Italia.....[3]

Era il 1838 e Donizetti aveva modo di esser soddisfatto anche per il fatto che, rifiutato il suo *Poliuto* a Napoli perché «sacro», esso trovava ospitalità proprio a Parigi, notevolmente ampliato e col titolo assai più scoperto di *Les Martyrs*.
Tutto questo non era ancora esplicitato al massimo durante il regno di Carlo X (le monache invasate di *Robert le Diable* sono dell'anno successivo alla sua caduta), ma le premesse c'erano tutte e non sarà un caso che le tre opere serie allestite da Rossini a Parigi trattino di popoli alla ricerca della libertà: i Greci ne *Le siège de Corinthe*, gli Svizzeri nel *Tell* e, sia pure in modo diverso, gli Ebrei nel *Moïse*. Comunque, come prima opera francese, Rossini si era impegnato a musicare un testo di Jouy, *Le vieux de la montagne*, centrato sulla lotta tra il profeta della setta segreta musulmana degli Assassini (consumatori di hashish, onde il loro nome, e dediti all'omicidio politico) e un difensore della libertà persiana. Il testo di Jouy fu adattato per Rossini, la messa in scena discussa e abbandonata quando la sua rappresentazione era già stata programmata. Se realizzata, l'opera avrebbe probabilmente anticipato con molta forza alcune delle tendenze del teatro parigino immediatamente successivo. È certo possibile, come è stato ipotizzato, che il suo abbandono sia stato determinato da scrupoli di natura religiosa, ma il fatto stesso che l'Amministrazione dell'Opéra abbia accettato e anzi quasi suggerito quel soggetto e lo abbia coltivato per mesi, la dice lunga sulle tendenze che si andavano sempre più evidenziando.
Si spiega dunque, al di là dei contenuti musicali, perché - una volta deciso di far precedere un'opera del tutto nuova da alcuni rifacimenti - la scelta sia caduta prima sul *Maometto II* e poi sul *Mosè in Egitto*. In tutta la produzione seria italiana di Rossini, queste erano le uniche due opere in cui le vicende di popolo assurgevano a ruolo di protagoniste e non costituivano un semplice sfondo. Sulla scelta di *Maometto* pesò probabilmente, come si è accennato, anche l'ondata di simpatia che la lotta dei Greci, impegnati da anni nel tentativo di liberarsi dal giogo ottomano, suscitava in Europa. Sull'esempio di Byron, dall'Inghilterra, dalla Francia e dall'Italia molti si mossero per offrire il loro braccio in difesa dell'Ellade, simbolo della civiltà, in parecchi casi lasciandoci la vita. I governi non furono da meno, anche se mossi da motivi non altrettanto idealistici. Rinnovando una vecchia politica francese e napoleonica di interessamento attivo in quella zona geografica, il governo borbonico inviò nel 1825 il generale Roche con il compito tutt'altro che segreto di 'liberare' la Grecia costituendovi un regno il cui trono si voleva affidare al Duca di Orléans. Si sarebbe ottenuto così un doppio risultato: in patria togliere di mezzo uno scomodo pretendente di presunte simpatie liberali, ai confini dell'Europa costituire uno stato satellite della Francia. La preparazione del *Siège* e il suo allestimento caddero di fatto nel bel mezzo di queste mene e dell'eroica resistenza dell'Acropoli di Atene.
Se il *Siège* aveva funzionato per la coincidenza con gli eventi della Grecia, *Mosè in Egitto* si prestava altrettanto e forse ancor di più alle scene francesi perché vicenda di popolo anch'essa, attinta dal racconto ricco di eventi miracolosi della Bib-

***Moïse*: una pagina autografa dall'Introduzione dell'opera. Nel testo originale si legge: «[Moï-]se, approche-toi. / Je remplis ma promesse. / Dans une sainte ivresse, / viens recevoir ma loi». Nel testo corretto, di penna del capo copista dell'Opéra, Le Borne: «[Moï-]se, approche-toi. / Le Seigneur remplit sa promesse. / Dans une sainte ivresse, / viens recevoir sa loi». Nell'originale, Moïse riceve i Dieci Comandamenti direttamente da Dio; nella revisione da un messaggero divino, Une voix mystérieuse (Bibliothèque Nationale, Fonds du Conservatoire, ms. 2435, c. 29*v*, Paris)**

bia (e dunque sfruttabili per le mirabilia sceniche) e infine per quell'ambientazione esotica che tanto affascinava all'Opéra (anche l'Egitto era divenuto di moda nel periodo napoleonico ed esso ricomparirà trionfalmente quando con l'*Aida* di Verdi la vicenda del grand-opéra darà il suo ultimo abbagliante prodotto). Che quella singolare opera quaresimale di Rossini fosse la più adatta per Parigi, l'aveva compreso per primo Hérold, spedito nel 1821 in Italia dall'amministrazione dell'Opéra alla ricerca di talenti e di opere suscettibili di aver successo.[4] Come ha ricostruito Elizabeth Bartlett nel saggio che accompagna il presente libretto, in pratica la direzione del teatro non smise mai di tenere in considerazione *Mosè,* del quale si apprezzava grandemente la musica, ma che veniva giudicato debole sul piano drammaturgico. Dal che si poteva ben arguire dove si intendesse andare a parare: mettere da parte il povero Tottola e ancor più la sua fonte letteraria, quell'*Osiride* di Padre Ringhieri di stretta osservanza delle regole del teatro edificante, e rendere tutto il più possibile mirabolante. Del rifacimento del libretto italiano furono chiamati ad occuparsi Luigi Balocchi (che fu collaboratore assiduo di Rossini per tutto il periodo francese e che, dopo



***Moïse*: una pagina autografa dal Finale. «Le Demi jour» aggiunto a penna rossa indica che il palcoscenico era parzialmente illuminato (Bibliothèque Nationale, Fonds du Conservatoire, ms. 2435, c. 50*r*, Paris)**

aver scritto il testo del *Viaggio a Reims,* aveva lavorato con Alexandre Soumet al rifacimento del *Maometto II)* e Étienne de Jouy. Nativo di Vercelli, Balocchi (1766-1832) (il cui nome compare alternativamente come Ballocchi e Balochi, ma che probabilmente originariamente si chiamava Balloco), si era stabilito a Parigi nel 1802. Compositore e librettista, ebbe per 25 anni l'incarico di poeta e direttore di scena del Théâtre Italien. Anche in questa veste Rossini lo ebbe a fianco durante tutto il periodo in cui fu a capo del teatro e non stupisce che gli fungesse da consigliere per introdursi nei segreti delle scene locali. Maggior gloria poetica circondava la figura di Étienne de Jouy (1764-1846) che, dopo una burrascosa giovinezza in armi, si era dedicato alla letteratura producendo tragedie, novelle e altri lavori assai stimati. Come librettista era stato tra l'altro il fortunato collaboratore di Spontini, per il quale aveva scritto *La Vestale* e il *Cortez*. La coppia aveva dunque tutte le carte in regola, comprendendo un uomo di teatro eminentemente pratico associato ad uno scrittore di celebrata eleganza. È un tipo di 'duo' che ritroveremo nel *Tell* e, molto più tardi, nella premiata ditta pucciniana di Illica e Giacosa, dove il primo era piuttosto incaricato della trama, il secondo di dare bellezza e nobiltà al verso e all'eloquio. Nel caso di Jouy c'era anche da risarcire la mancata realizzazione de *Le vieux de la montagne* col quale Rossini si era baloccato per mesi.

Il lavoro dei due fu tutt'altro che una semplice traduzione con qualche

L'OSIRIDE.

TRAGEDIA

DEL P. D. FRANCESCO

RINGHIERI

MONACO ULIVETANO,

E

LETTORE DI TEOLOGIA.

BIBLIOTECA COMUNALE DI BOLOGNA

IN PADOVA, MDCCLX.

NELLA STAMPERIA CONZATTI.

Con Licenza de' Superiori.

8

PERSONAGGI.

FARAONE, Re di Egitto.

AMALTEA, sua moglie.

OSIRIDE, loro Primogenito, e Amante di Elcia.

ANGELO.

MOSE'.

ARONNE.

GIOELE, Principe Ebreo, Padre di Elcia, e Scudiere di Osiride.

ELCI'A, figlia di Gioele, e Amante di Osiride.

ITTACO, Ambasciadore d' Armenia.

MAMBRE, Mago Egiziano, e Confidente di Osiride.

CORO di Egiziani, e d' Israeliti.

La Scena si rappresenta dentro alla Reggia di Faraone nella Città di Tani Capitale allora dell' Egitto, e posta sulle sponde del Nilo.

AT-

Frontespizio e personaggi della tragedia *Osiride* di Francesco Ringhieri, da cui venne tratto il soggetto per il *Mosè in Egitto* (Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna)

aggiunta. Una prima risistemazione avvenne con i personaggi. A parte Mosè e Faraone, gli altri cambiarono o ruolo o nome. Nella versione italiana accanto a Faraone c'era Amaltea, "sua consorte" che diviene in francese Sinaïde. Mosè ha un fratello che, seguendo la Bibbia, viene in italiano chiamato Aronne, ma che in francese diviene Éliezér senza alcuna giustificazione logica (nella Bibbia in verità un Eleazar figura tra i figli di Aronne). Il figlio di Faraone, in italiano Osiride, viene chiamato Améndphis, nome che Tottola aveva considerato femminile e che aveva assegnato alla sorella di Mosè (Amenofi) che a sua volta in francese diviene Marie. Il nome Osiride non viene però abbandonato, ma assegnato ad un comprimario che guida i sacerdoti nel terzo atto, mentre il malvagio consigliere di Faraone, Mambre, trova un corrispondente nel francese Aufide. Infine il nome della donna amata dal figlio di Faraone, in italiano Elcia, diviene in francese Anaï. I due librettisti, con scelta pilatesca, evitarono di mettere il loro nome sul frontespizio del libretto stampato (che, non figurandovi nemmeno il nome di Tottola, risultò sulla carta praticamente senza padre) ma poi fecero precedere il testo da un *Avertissement* (anch'esso senza firma) che, come soleva avvenire per simili proteste, metteva le mani avanti. Dopo aver affermato che «Une excellente traduction lyrique est une oeuvre à-peu-près impossible», vi si dichiarava che non era per un'operazione «aussi sterile» che ci si era messi al lavoro. La conclusione è particolarmente sprezzante per il libretto italiano:

nous n'avons conservé quelques traces du poëme italien que pour y introduire les morceaux les plus remarquables de la subli-

me partition de *Mosè*. Inspirés nous-mêmes par le caractère austère et religieux que M. Rossini, en conservant sa fougue brillante, a su imprimer à son ouvrage, nous avons pour ainsi dire composé notre poëme sur sa musique, et nous lui avons fourni l'occasion d'ajouter des beautés nouvelles à l'une des oeuvres les plus originales dont l'art musical puisse se vanter.

La falsa umiltà non dovrebbe trarre in inganno sull'approccio pretenzioso nei confronti del testo italiano, svalutato al punto di affermare che i pochi (?!) passi tradotti sopravvivevano per salvare i pezzi musicali più sublimi: come se si potesse scrivere musica sublime sulla "lista del bucato"! Ma tant'è: su questa linea si è adagiata la critica per oltre un secolo, almeno fino a quando la ripresa della versione napoletana non ha fatto giustizia del suo valore. In realtà il libretto napoletano (come da me già indicato ai primordi della mia esperienza rossiniana) ha pregi drammaturgici grandissimi per la sua mirabile essenzialità e per essere centrato su pochi ma altamente significativi eventi e momenti. Questa era appunto una delle doti che meno interessavano il teatro francese dell'epoca e massimamente il grand-opéra in formazione. Tottola aveva iniziato l'opera, *in medias res*, con la desolazione della scena delle tenebre, aveva concluso il secondo atto con la morte terribile del figlio di Faraone, fulminato in attuazione della condanna di tutti i primogeniti, e basato il terzo quasi esclusivamente sulla scena del Mar Rosso cui fu aggiunta, l'anno dopo la prima, la famosa Preghiera. La versione francese, portata a quattro atti, non può accontentarsi di questi tre nodi e anzi deve in qualche modo allargarli, ma anche edulcorarli. Muove dunque da lontano, nell'intento di moltiplicare gli effetti. Per gran parte nuovo è il primo atto, in cui agli Ebrei gementi nella schiavitù Mosè annuncia di aver inviato suo fratello Éliézer a chiedere a Faraone la libertà. Quando Éliézer ritorna con la notizia che si potrà partire per la terra promessa, appare in cielo l'arcobaleno, simbolo dell'alleanza tra Dio e il suo popolo. Lo spunto viene dalla Genesi (IX, 12-17) in cui l'arcobaleno suggella il patto di conciliazione tra Dio e Noè dopo il diluvio. Se questo accadimento biblico viene posticipato, avviene il contrario per il successivo. Una voce misteriosa invita Mosè a ricevere le tavole della legge, che vengono esposte al popolo prostrato. Si anticipa così al soggiorno in Egitto quanto narrato nell'Esodo (XX) a proposito del decalogo. All'adorazione delle tavole della legge segue la consacrazione dei primogeniti, anch'essa anticipata, dato che nell'Esodo (XI) figura durante la dimora nel deserto. Ce n'era abbastanza per riempire un atto, ma Balocchi e Jouy non si accontentano, e procedono alla sua conclusione alla moltiplicazione degli effetti. Dopo che, su istigazione di Aménophis (irato perché Anaï ha rifiutato di restare con lui) Faraone ha revocato l'ordine di libertà, Mosè invoca la vendetta di Dio sui nemici del suo popolo. Ed ecco oscurarsi e tremare la terra e crollare una piramide che si muta in vulcano. L'atto si chiude mentre tutti fuggono, atterriti dalla pioggia di lava ardente che cade dal cielo. A questo punto il finale dell'atto coincide con quello del primo napoletano che si chiudeva con la pioggia di fuoco.

La scena delle tenebre, che nella prima versione apriva con tanta efficacia l'opera, è spostata nel *Moïse* all'inizio del secondo atto. Ma qui gli effetti vengono stemperati. La morte del figlio di Faraone viene eliminata e ad Aménophis il padre chiede di sposare la figlia del Re d'Assiria. Aménophis, pur senza svelare il proprio amore per Anaï, rifiuta di

acconsentire. Anche buona parte del terzo atto è nuova. La scena si svolge nel tempio di Iside, della quale si celebra la festa, occasione per il balletto obbligatorio all'Opéra. All'ennesima richiesta di libertà da parte di Mosè, Faraone chiede che prima gli Ebrei si prostrino davanti agli dei dell'Egitto. Al rifiuto di Mosè, che con la sua verga spegne le are, ordina che gli Ebrei siano incatenati e condotti fuori delle mura. Il fatto che il figlio di Faraone nella versione francese non muoia fulminato consente di arricchire il quarto atto, corrispondente al terzo napoletano, con l'ultimo incontro tra Aménophis e l'amata Anaï. Per essa Aménophis sarebbe disposto a rinunciare al trono, ma in Anaï, pur combattuta, finisce per prevalere il senso del dovere e la fedeltà al proprio Dio. Al suo rifiuto, il figlio di Faraone promette vendetta. Il popolo ebreo si raccoglie in preghiera e il finale coincide con quello napoletano con la differenza che qui tra gli egiziani inseguitori travolti dalle acque del Mar Rosso oltre al Faraone, c'è anche il figlio.

Tra i vantaggi dell'edizione francese, il maggiore riguarda soprattutto la figura di Mosè che campeggia, insieme al suo popolo, lungo tutti e quattro gli atti. Anche il rapporto impossibile tra il principe egiziano e l'ebrea Anaï, proprio grazie al fatto che il figlio di Faraone sopravvive, guadagna in varietà e ricchezza di espressioni, soprattutto per la figura della donna, lacerata dal dissidio tra amore e dovere. Dunque ciò che si perde in intensità drammatica si guadagna non solo in ricchezza scenica, ma anche in sottigliezza psicologica. Solitamente in teatro il difetto maggiore delle trame d'amore inserite a forza nelle vicende di popoli è la loro inconsistenza e scarsa credibilità. A questo difetto, abbastanza evidente nell'originale di Tottola, i librettisti francesi tentano dunque di porre rimedio. Il nuovo testo offre in questo senso buoni spunti per Rossini, che dovrà cimentarsi con analoga situazione nel tratteggiare il rapporto tra Mathilde e Arnold nel successivo *Tell.*

La trasposizione musicale da *Mosè in Egitto* a *Moïse et Pharaon* comportò ovviamente l'eliminazione di alcuni pezzi, l'adattamento di altri e l'introduzione di diversa musica nuova (non tutta in verità composta all'occasione, dato che Rossini ricorse ad alcuni altri autoimprestiti). Tra le pagine eliminate, alcune arie che di fatto poco aggiungevano alla versione italiana, come quella di Faraone (in origine la sua musica era di Carafa, ma Rossini aveva già nelle riprese napoletane inserito un proprio pezzo) e l'aria di Mosè nel secondo atto, «Tu di ceppi ne aggravi la mano», anch'essa probabilmente di un collaboratore. Naturalmente non figura nemmeno l'aria di Amaltea «La pace mia smarrita» che, ripresa dal *Ciro in Babilonia*, era stata inserita da Rossini nella versione del 1818, ma eliminata in quella del 1819. Scomparve anche il brevissimo inciso strumentale che introduceva all'atto secondo con il recitativo tra Faraone e Aronne e il coro «Se a mitigar tue cure» che seguiva l'aria di Mosè. Come è evidente nessuna di queste perdite sacrificò musica essenziale e anzi in qualche caso eliminò pezzi decisamente modesti (come l'aria di Mosè del tutto inadeguata al ruolo e al personaggio). Diverso il caso di altra musica tolta per il nuovo assetto del libretto, come parte del mirabile quartetto «Mi manca la voce», di cui fu salvato nel finale terzo del *Moïse* soltanto l'*andantino*. Anche il lamento sulla morte di Osiride al centro del finale secondo fu eliminato in conseguenza della scomparsa del relativo accadimento scenico. Cambiò posto, infine, e fu

accorciato il duetto Elcia-Osiride dell'atto secondo che, sempre affidato ai due innamorati, fu spostato all'inizio del quarto.
Seguendo le ragioni del nuovo testo buona parte della musica nuova viene dunque a trovarsi nel primo e nel terzo atto. Nel primo atto è aggiunto tutto il blocco dell'introduzione e del successivo quartetto con il passo a cappella del popolo che adora le tavole della legge. Si tratta di una sezione monumentale, con musica di altissima qualità, non tutta integralmente nuova, dato che Rossini utilizzò un tema dall'aria di Gernando (n. 4) e poi il coro di ninfe «Qui tutto è calma» (n. 12) dall'*Armida*. Le due versioni, napoletana e francese, tornano a coincidere per gli ultimi tre numeri del primo atto, a partire dal duetto «Ah se puoi così lasciarmi» («Ah! Si je perds l'objet que j'aime»). Il secondo atto francese utilizza nella prima parte la meravigliosa scena delle tenebre e il successivo quintetto che aprivano la versione napoletana e prosegue poi con due pezzi del secondo atto napoletano, il duetto Faraone-figlio e il finale secondo. Questo però, come già accennato, ampiamente modificato. Nella versione napoletana questo finale consisteva in pratica in una grande aria di Elcia, «Porgi la destra amata», al cui centro si collocava la morte di Osiride fulminato, con il lamento «È spento il caro bene» e proseguiva poi con la drammaticissima cabaletta «Tormenti, affanni e smanie». Nella versione nuova, data l'eliminazione della morte del figlio di Faraone, la grande aria di Elcia si trasforma in un'aria per Sinaïde, moglie del Faraone, con interventi del coro interno. Rossini la tratta alla grande, ma la soppressione della straziante scena centrale rende questo finale meno incisivo, anche se più magniloquente. Il terzo atto con la «Marche et Choeur», i tre «Airs de danse» e il «Final» è pressoché tutto nuovo rispetto alla versione napoletana, dato che da esso si attinge solo per il citato *andantino* inserito nel finale. Va però detto che il tema del coro è ripreso dal primo atto dell'opera *Bianca e Falliero* (Coro «Viva Fallier», n. 2). Infine il quarto atto, dopo il citato duetto Anaï-Aménophis, comprende un'altra grande pagina nuova. È qui infatti che Anaï, sacrificata nel finale secondo, campeggia con il grande «Air et Choeur» «Quelle horrible destinée», una pagina che, oltre a conferire spessore alla sua vicenda privata, aggiunge anche grande valenza a tutto il quadro prima dell'arrivo degli egiziani, della preghiera e del finale. Proprio da questo confronto, per così dire sul campo, tra vicenda del singolo e vicenda collettiva, l'una e l'altra acquistano grandezza drammaturgica e musicale.

Alla revisione di *Mosè* si pensò concretamente dopo la prima del *Siège de Corinthe*, avvenuta il 9 ottobre 1826, e dopo che il 17 dello stesso mese Rossini aveva fatto un altro passo avanti nella sua carriera parigina con la nomina di «Compositeur du Roi et Inspecteur Général du chant»: un ulteriore titolo nella lista delle benevole attenzioni governative, che in realtà poco aggiungeva sul piano pratico (e non mancarono in tal senso i commenti ironici di parte della stampa). Decisivo per le sorti di *Moïse* fu soprattutto il mese di gennaio del 1827. Il giorno 13 si tenne una riunione alla quale, insieme a tutti i consiglieri, parteciparono Rossini, i librettisti e i responsabili delle singole sezioni (Gardet per il «ballet» e la «mise en scène», Hérold «chef de chant pour les rôles et choeurs», Ciceri «pour les decorations» e Le Comte per i costumi) per esaminare la situazione.[5] La speranza era di poter dare l'opera «quelques jours avant la Semaine

Sainte». Nell'occasione Rossini promise di consegnare il primo materiale al copista (snodo essenziale del lavoro dell'Opéra e tradizionalmente quello cui si imputavano molti ritardi) a partire dal giorno 20. Il 17 gennaio Paër (declassato nel Théâtre Italien dall'arrivo di Rossini) informa malignamente il suo corrispondente Benelli:

Rossini è tutto intento a impiastrare di nuovo parole francesi sopra il suo *vechio* Moisè. Ciò fa la delizia del suo Protettore il Viconte.[6]

Il 2 febbraio, mentre procedeva febbrilmente la preparazione delle scene, Ciceri chiese al Visconte de La Rochefoucauld l'autorizzazione a far lavorare le maestranze anche la domenica. La richiesta fu effettivamente rivolta all'Arcivescovo di Parigi che rispose negativamente. Di fatto però le insistenze del Visconte ebbero buon esito e le scadenze fissate furono mantenute con uno scarto di pochissimi giorni. E ciò anche per l'impegno di Rossini che, nel bel mezzo delle proteste per la lentezza del copista, non mancò di richiamare seccamente alla volontà superiore:

M.r L'Inspecteur de la musique observe qu'en general la copie occasionne toujours des retards soit par lenteur du copiste, soit aussi des changements que fait l'auteur. A cela M.r Rossini repond que l'ordre explicite (?) de M.r Le V.te de representer l'oratorio de Moise dans la Semaine Sainte cet suffisant pour que chaucun y apporte la plus grande celerité.

Così si legge in un brogliaccio di verbale del consiglio di amministrazione dell'Opéra, dove sono interessanti sia il richiamo ai ripensamenti dell'autore, sia alla sua decisa volontà di arrivare in porto, secondando almeno questa volta il suo potente protettore.
Rossini lavorò soprattutto nei mesi di gennaio e febbraio ed è dunque abbastanza corretta l'affermazione di Radiciotti: «in meno di due mesi il rimpasto del *Mosè* fu compiuto».[7] Nella preparazione, tanto per non smentire il clima tipico dell'Opéra, non mancò una *querelle* relativa ai diritti d'autore, dato che i librettisti del *Siège* e di conseguenza quelli del *Moïse* pretendevano di essere considerati come autori di opere nuove e non come semplici traduttori, cosa che fu loro accordata nonostante i due abbiano poi rifiutato di porre il loro nome sul frontespizio del libretto. Per Rossini si inserì anche una dolorosa vicenda privata. Sapeva che lo stato di salute di sua madre era ormai compromesso e avrebbe, a quanto pare, voluto correre a Bologna per riabbracciarla, ma ne fu sconsigliato. Doveva aver comunque compiuto il suo lavoro di revisione quando, mentre fervevano le prove, fu raggiunto dalla ferale notizia: Anna Guidarini era morta il 20 febbraio. Il figlio, che fu informato solo dopo qualche giorno, si affrettò a chiamare a Parigi il padre Giuseppe, rimasto solo. La morte della madre, cui lo legava un affetto morboso, fu certo per Rossini un colpo durissimo che dovette amareggiargli le soddisfazioni dell'esito della prima del *Moïse* e aggravare i sintomi in agguato della sua malattia nervosa. Le prove comunque procedettero e *Moïse et Pharaon ou Le Passage de La Mer Rouge* giunse in porto la sera del lunedì 26 marzo. Ad onta del fatto che Jouy preferisse decisamente parlare di «oratorio»,[8] sul libretto figurava *Opéra en quatre actes*. Ne furono interpreti il basso Nicholas-Prosper Levasseur e il bass-bariton Henri-Bernard Dabadie nei due ruoli titolari. Adolphe Nourrit era Aménophis e Laure Cinti-Damoreau era Anaï. Come dire il meglio di quanto poteva offrire l'Académie Royale de Musique. Si aggiungevano Louise-Zulmé Dabadie come Sinaïde (i due Dabadie,

***Moïse*: frontespizio della prima edizione della partitura. Paris, Troupenas, 1827**

marito e moglie nella vita, lo furono dunque anche sulla scena) e nei ruoli minori, Alexis Dupont (Éliézer), Bonnel (Osiride), Ferdinand Prévost (Aufide), e Rosalia Mori (Marie). L'esito fu trionfale e da parte della stampa, compresa quella tradizionalmente avversa a Rossini, ci si abbandonò a veri e propri inni, alla testa dei quali si pose il Fétis, autore nella *Revue Musicale* di una dettagliata analisi dell'opera. L'eco del successo si estese anche fuori di Francia e l'*Allgemeine musikalische Zeitung* si associò ad esso malgrado le sue puntate ironiche sul libretto:

Il genio di Rossini rifulge qui in tutto il suo splendore. Il successo ha superato ogni aspettazione ed è stato così straordinario, che anche i più fieri avversari non hanno potuto trovare una seria base di resistenza. La gloria acquistata dal Maestro con questo lavoro è tanto maggiore, se si pensa alla difficoltà del soggetto che ha dovuto trattare. Gli autori del libretto han fatto molto bene a tacere il loro nome e a dichiarare, nell'avvertimento ai lettori, che essi hanno voluto soltanto offrire al musicista l'occasione di mostrare tutte le risorse della sua immaginazione. E, in verità, la potenza inventiva del Rossini si è rivelata veramente grande nella vittoria ottenuta sopra un tal soggetto, la cui azione procede lenta e monotona e contiene 11 (dico 11) invocazioni e preghiere! [9]

Non del tutto a torto il corrispondente biasimava lo spreco di preghiere che avrebbe afflitto tutti i grand-opéras e tutti i soggetti affini, anche se nel caso specifico del *Moïse* era difficile far a meno delle invocazioni. Le quali dunque fecero scuola (non erano del resto una novità) senza che peraltro nessuna riuscisse ad acquistare la popolarità di quella finale di Rossini, già alla prima sua apparizione napoletana divenuta oggetto di parafrasi e parodie, ma che dopo l'esecuzione francese dilagò in tutte le versioni, religiose, ma anche patriottiche e civili.

Acclamato all'epoca, *Moïse* occupa un posto di assoluto rilievo nella fortuna posteriore di Rossini. «Il *Mosè* così migliorato, è riuscito tra le opere serie dello stesso autore la più vitale dopo il *Tell:* e, difatti, al pari di questo, ha resistito alle ingiurie del tempo». Così il Radiciotti, che nella sua visione progressiva dell'opera rossiniana considerava questo lavoro come l'ultimo gradino prima della perfezione, rappresentata appunto dal *Tell.* Una visione che presupponeva alcuni pregiudizi estetici che bollavano come inutili bellurie e puri sfoghi di edonismo tutti i tratti belcantistici. Di ciò lo stesso Radiciotti offre altrove giustificazione:

Dall'esame di questa interessante partitura si può vedere qual lavoro dovette fare quel mirabile intelletto prima di giungere alla sua ultima e suprema espressione. Rivedendo la vecchia partitura, il Maestro ebbe cura di omettere certi motivi saltellanti, che non confacevano alla serietà del soggetto, di togliere, in parte, ed in parte semplificare i gorgheggi, di accorciare i lunghi e numerosi recitativi e le solite cadenze dei finali; per contrario, diede nel dramma una maggior parte all'orchestra, che vi appare migliorata, tanto in riguardo al pensiero, con preludi ed intermezzi pieni di espressione, quanto materialmente, rendendola più vigorosa e sonora. Insomma il confronto delle due partiture mostra, come si esprime il critico Hanslick, «di quale profondità e di quali progressi era capace l'ingegno rossiniano, quando un'esteriore necessità lo allontanava dalla vecchia strada».[10]

Quando Radiciotti e, prima di lui Hanslick, parlavano di «vecchia strada» è chiaro che condannavano sommariamente due secoli di musica italiana e un'intera civiltà musicale, quella belcantistica appunto. Nel caso di Radiciotti poi, pur il più avvertito di quanti scrissero su Rossini per almeno mezzo secolo, pesava la scarsa comprensione del lavo-

ro di scavo compiuto da Rossini nel suo periodo napoletano nel campo dell'opera seria. È evidente, dopo le riscoperte dei nostri giorni e dopo che il 'vecchio Mosè' è stato valutato per tutti i suoi meriti, la necessità che il discorso vada ripreso su basi diverse. Per le quali la critica francese coeva appare assai più attrezzata e lungimirante di quanto non sia stata quella posteriore, inficiata di pregiudizi e spesso poco informata. Fu ben chiaro infatti a tutti coloro che scrissero dopo la prima del *Moïse* che in nessun modo Rossini si era francesizzato, ma, al contrario, che egli aveva rossinizzato la tradizione ormai asfittica della tragédie lyrique. Sottolineato da pressoché tutti i critici, ciò fu esplicitato al massimo dalla *Gazette de France*:

> Si tratta, nientemeno, di una rivoluzione lirica compiuta in quattr'ore dal Sig: Rossini. Oramai *l'urlo francese* è bandito per sempre: si va a cantare all'Opéra come si canta al Teatro Italiano.[11]

Il Fétis scrisse, meno succintamente, le stesse cose, sottolineando quanto sterile fosse stata la conduzione precedente dell'Opéra, fuorviata dal desiderio di sostenere come "gloria nazionale" una tradizione ormai esaurita. E non a torto concludeva:

> Si prevedeva che la tanto desiderata rivoluzione era imminente: alla fine essa è stata fatta. Cominciata con *Le siège de Corinthe*, ieri si è compiuta coll'oratorio *Moïse*.[12]

Col che - e anche questo andrà detto - si dava atto al Visconte de La Rochefoucauld di aver seguito la giusta strada e di aver riportato piena vittoria nella sua politica di gestione dei teatri reali. I risultati pratici non mancarono di dargli anch'essi ragione: i due rifacimenti di Rossini restarono a lungo in repertorio all'Opéra e la successiva tappa, quella del *Tell,* ci sarebbe rimasta ancor più a lungo. E tanto per concludere sull'apertura mentale della critica e del mondo culturale parigino dell'epoca, andrà sottolineato che il successo del *Moïse* non significò *tout court* un deprezzamento del *Mosè in Egitto* che rimase per anni nel repertorio del Théâtre Italien. Ancora alla fine degli anni '30 questa versione era nel cuore degli appassionati e nel 1839 Balzac gli rese omaggio con la pubblicazione di uno dei massimi capolavori che mai siano stati ispirati e dedicati ad un'opera musicale, il romanzo *Massimilla Doni*. Converrà dunque ripartire dalla lucida visione dei contemporanei per giudicare l'esperienza parigina di Rossini e per metterla in qualche modo a confronto con quella italiana precedente.

Quando nel 1815 Rossini si era trasferito a Napoli aveva iniziato, nella sede allora più avanzata d'Italia, una complessa operazione di ricerca nell'ambito delle possibilità offerte dall'opera seria, che già con i suoi contributi precedenti aveva cominciato a svecchiare. La sua prima opera napoletana, *Elisabetta regina d'Inghilterra,* aveva compiuto un ulteriore passo avanti nel semplificare il numero di personaggi e nel potenziare le architetture drammatiche (bando ai troppi comprimari e alle arie di sorbetto, ampliamento del numero chiuso, etc.). Nel campo dei soggetti, con quell'opera ci si avviava a quella esplorazione della storia dal medioevo in poi, e di quella inglese in particolare, amatissima dalla posteriore generazione romantica. Le opere napoletane successive proseguono il processo di liberazione totale da ogni residuo settecentesco e, per quanto riguarda i soggetti, si volgono nelle più svariate direzioni. Dalle opere fantastiche come *Armida* a quelle protoromantiche come *La donna del lago*, da quel-

le cavalleresche come *Ricciardo e Zoraide* al recupero di Shakespeare-Ducis con *Otello,* il campo è amplissimo e ad esso corrisponde, sul piano musicale, una estrema varietà di atteggiamenti. Il fiorire belcantistico di *Armida*, opera di seduzione vocale e di lussureggiante edonismo del tutto consono al soggetto, trova un esatto contrario nel clima venato di patetismo (patetismo rossiniano, s'intende) de *La donna del lago,* opera di pochi personaggi, di duetti e assoli che, mentre altrove Rossini ampliava al massimo le architetture dei concertati, non va oltre il terzetto. Una vocazione specifica alla tragedia nel suo senso più genuino si realizza infine con le lacerazioni interne dei personaggi di *Ermione*, una strada che Rossini aveva tutte le armi per percorrere ancora, ma che i tempi non gli consentirono di seguitare a coltivare. Quell'opera, a suo modo e per certi versi la più rivoluzionaria da lui scritta, fu la sola incapace di varcare le soglie di Napoli e nella stessa città partenopea ebbe effimera vita. Il dato, incredibile in anni in cui ogni impresario andava spietatamente a caccia di opere rossiniane, le sole che sostenessero il repertorio, dovrà pur trovare una giustificazione. Evidentemente il dramma dell'individuo spinto alle soglie di forzare un dilemma irresolubile e dunque destinato per questo a cadere (il nucleo, per intenderci, della tragedia greca) non era alla moda in anni in cui le anime inquiete sognavano la rivoluzione e il riscatto dei popoli e in cui, sotto l'apparente fulgore della restaurazione, covavano i fuochi di innumerevoli sette. I moti napoletani del '20, che ebbero grande influenza su Rossini, sia sul piano pratico che su quello psicologico, dovettero aprirgli gli occhi, e *Maometto II,* nato nel bel mezzo di quella vicenda e da essa condizionato, tenta con successo di collegare e

MOSÈ

Oratorio Sacro

MUSICA

Recentemente composta in Parigi

DAL CELEBRE MAESTRO

ROSSINI

Da Cantarsi come Accademia

NELLE SALE

DELLA SOCIETÀ DEL CASINO

IN BOLOGNA

L' Anno 1829

SOTTO LA DIREZIONE DEL MAESTRO

Signor Marchese Cavaliere

Francesco Sampieri

La Poesia è tradotta dal Francese; perciò ove non è stato possibile di adottare li versi ed i metri dell' antica partitura del Mose Italiano, la traduzione si risente della difficoltà di essere soggetta ad una Musica già fatta. I pezzi virgolati si tralasciano per Inovità.

Bologna

Dalla Tipografia del Sassi.

Frontespizio del libretto per una recita del *Mosè* (versione in italiano del *Moïse*) a Bologna nel 1829 (Collezione Ragni, Napoli)

di mettere a confronto la tragedia dell'individuo con quella di un popolo. Versante quest'ultimo che Rossini aveva esplorato proprio col *Mosè in Egitto* senza riuscire del tutto nella mediazione tra singolo e collettivo. Infatti il testo quaresimale di Tottola offre eccellenti spunti per la tragedia di Elcia e per la sua vicenda di amore col figlio di Faraone, ma nella conclusione riesce oratoriale (come del resto si richiedeva) più di quanto non riesca opera o dramma. Caduto il figlio di Faraone al termine del secondo atto, nel terzo non vi è più nemmeno l'eco delle vicende personali dei due innamorati. Un altro limite della versione napoletana è nella imprecisa identificazione dei ruoli di Mosè e Faraone, limite che Rossini (forse inconsciamente)

MOSÈ

Melodramma sacro in quattro atti

DA RAPPRESENTARSI

NEL REGIO TEATRO

nel Carnovale del 1839

ALLA PRESENZA

DELLE LL. SS. RR. MM.

TORINO. PER G. FAVALE E FIGLI,
TIPOGRAFI DELL' IMPRESA DEI REGII TEATRI
Con permissione.

Frontespizio del libretto per una recita del *Mosè* al Regio di Torino nel 1839 (Collezione Ragni, Napoli)

MOSÈ

IN EGITTO.

AZIONE TRAGICO-SACRA

DA RAPPRESENTARSI

NEL

REAL TEATRO S. CARLO.

NAPOLI
Dalla Tipografia Flautina.
1849.

Frontespizio del libretto per una recita del *Mosè in Egitto* al San Carlo di Napoli nel 1849 (Collezione Ragni, Napoli)

esplicitò a suo modo nell'atto di scrivere la musica. È sintomatico che le arie di Faraone e di Mosè siano state da lui affidate a collaboratori e che l'ultima sia riuscita debolissima. Ciò che Rossini comprese a Parigi e non aveva avuto forza di realizzare in modo esplicito a Napoli è che se Mosè può intonare, come guida del suo popolo, la preghiera collettiva, non può esprimere in un'aria solistica i propri sentimenti individuali che gli sono negati dal ruolo, così come sembrano negati a Faraone, meccanico promotore dell'azione il quale non ha molta ragione di esprimere sentimenti propri, fossero anche quelli di un padre straziato. Non a caso il vero lamento su Osiride fulminato è affidato ad Elcia e non al padre. Da questo punto di vista *Maometto II* aveva già costituito un fondamentale passo avanti. Qui infatti si era compiuta una perfetta fusione tra dramma singolo e collettivo e in ogni passo dell'opera la tragedia di Anna e di suo padre si confrontava con quella dei veneziani, così come il destino del vincitore Maometto era di soccombere nei suoi sentimenti privati. *Moïse*, nel momento stesso in cui adotta e fa proprio il gusto francese, fa tesoro di quella esperienza. L'opportuna aggiunta di arie con coro e lo stesso ampliamento delle scene di massa potenzia le passioni terrene, più di quanto non faccia degli influssi celesti, già sufficientemente tutelati nella prima versione.

Dove il popolo è protagonista, lo è musicalmente il coro. Ma anche da questo punto di vista nulla di nuovo. Napoli infatti vantava in questo

senso una grande tradizione che, nel periodo napoleonico e di Murat, aveva preso in prestito molto da quella parigina. In quegli anni si erano rappresentate le opere di Gluck e di Spontini e Rossini stesso aveva poi personalmente concertato il *Fernand Cortez*. Questo non vuol dire che egli usi il coro in tutte le opere con la stessa intensità e valenza. È il soggetto che gli suggerisce la sua presenza, limitata e di sfondo in certi lavori, in primo piano in *Mosè* e in *Maometto*. Ma vuol dire anche che Rossini era prontissimo a calarsi in certa tradizione - francese o gluckiana che fosse - e ad affrontare gli stilemi del grand-opéra nascente con una consapevolezza che nessun altro compositore francese allora attivo possedeva. Basterebbe il confronto tra *Moïse* o *Tell* e la più importante opera francese di quel periodo, quella *Muette de Portici* di Auber la cui prima nel 1828 (e dunque nell'anno intermedio tra le due prime rossiniane citate) codificava sul piano dell'assetto formale il grand-opéra (cinque atti, un ballo nel primo, uno più sviluppato nel terzo, un moto di popolo e un evento naturale, ecc.). Rileggendo la smaliziata e disinvolta musica del più prolifico musicista di quei giorni, si stenta a credere che quell'opera, al di là del soggetto, abbia potuto, come si afferma, dare il suo contributo alla ribellione anti-olandese scatenatasi in Belgio. Se influenza ci fu, dovette essere del soggetto, veicolato dalle facili melodie e dai ritmi, questi sì saltellanti, di quel piacevole prodotto. Parigino *pur sang*, anche se non di nascita, 'boulevardier' ante litteram imbevuto delle malizie del vaudeville, Auber, passando nella sua lunghissima carriera dalla restaurazione alla Comune, da Carlo X a Luigi Filippo e poi al secondo Impero, non avrebbe mai smentito l'etichetta del suo elisir spumeggiante e dalla facile e breve ebbrezza, laddove Rossini, musicista europeo, vedeva dall'alto della sua sommità l'esperienza del teatro e della musica coeva ed era in grado da un lato di assegnarle nuove vie, dall'altro di ritrarsi dall'agone quando non più in sintonia con quel mondo di rapidi mutamenti.

Tutto questo per dire che, a loro modo, i due rifacimenti francesi e comunque tutta la musica scritta da Rossini in Francia non smentirono in alcun modo quanto fino a quel momento egli aveva prodotto. Piuttosto approfondirono alcune sue esperienze, altre abbandonarono perché non perseguibili, senza che vi fosse alcuna vera ritrattazione. Al contrario, entrando nel tempio consacrato dell'Académie Royale de Musique, *Le siège* e ancor più *Moïse* spazzarono via molto della ormai inservibile e paludata tradizione locale. Della quale il Rossini francese aveva tratto quanto gli giovava e gli poteva servire.

Uno dei nodi spesso sottolineati riguarda lo stile di canto fiorito. L'argomento è vieto e superato anch'esso dalla conoscenza della integrità dell'opera rossiniana. Il bel canto e l'abuso di fioriture scompaiono, secondo certi critici, dal *Mosè nuovo* e poi dal *Tell*. Vero è che con l'ultima sua opera italiana, *Semiramide*, Rossini aveva in qualche modo voluto creare una summa marmorea e perfetta degli stilemi belcantistici. Ma non era stato sempre così. Non è *tout court* belcantistica *La donna del lago* e tanto meno il *Mosè in Egitto*, dal quale Rossini nella versione francese eliminò, come si è visto, alcune arie solistiche ma che tutto possono dirsi, fuorché di stile fiorito. Dunque non doveva rivoluzionare molto in questo campo, ma solo, con l'affermarsi sempre più evidente di un nuovo stile, evitare da un lato alcuni, ma solo alcuni stilemi della vecchia opera italiana, dall'altro formarsi un gruppo di can-

tanti duttili e pronti alle proprie esigenze, cosa che fece con la Cinti, i Dabadie, Nourrit e tutto quel gruppo di interpreti cui rimase fedele e che gli rimasero fedeli per tutto quel periodo. E va sottolineato che essi, per lo più, furono già da lui sperimentati al Théâtre Italien nel suo vecchio repertorio. In conclusione, come chiarisce Elizabeth Bartlett parlando degli interpreti della prima e come era ben evidente ai contemporanei, fu di fatto il Théâtre Italien a conquistare l'Opéra e non viceversa. A sua volta Rossini si adegua, e nelle prime scene della nuova versione dove il ruolo di Mosè viene così intensamente potenziato, ricorre ad un nobile declamato che estende quello già presente nel testo napoletano, dove pur figura la scena delle tenebre con l'invocazione «Eterno, immenso, incomprensibil Dio». Analogamente lo sfruttamento dell'orchestra parigina dell'Opéra, quanto di meglio un compositore dell'epoca potesse sperare di avere, arricchisce quanto Rossini aveva già sperimentato a Napoli dove c'era allora la prima orchestra d'Italia. Certo gli effetti e la ricchezza di trovate si moltiplicano nella versione parigina di pari passo con i suggerimenti del testo allargato. E a smentire un vecchio pregiudizio, questa volta di direzione opposta, il discorso vale anche per le danze dell'atto terzo, tradizionalmente considerate tributo agli obblighi imposti all'Opéra da un gusto deteriore. Il problema si trascinerà per decenni coinvolgendo tutti i compositori, da Rossini al Wagner renitente alla legge, da Donizetti a Verdi (e non solo a quello dei grandopéra, ma anche a quello dei rifacimenti parigini come *Otello*). Che le danze entrino sempre a giusto titolo nella drammaturgia di quei librettisti sarebbe assurdo affermarlo. È pur vero però che, una volta accettata la regola e la norma, c'è modo e modo di applicarla, e Rossini lo fece da par suo. Come ha dimostrato la ripresa integrale e fedele del *Tell,* la musica scritta per le danze della sua ultima opera si colloca a grandi altezze e non sfigura in nessun modo accanto ai mirabili concertati e alle stupende arie di quell'opera. Nemmeno le danze di *Moïse* sfigurano nel terzo atto, l'unico pressoché completamente nuovo, al pari di quelle del *Siège,* abitualmente tagliate nelle riprese moderne di quest'opera e che attendono ancora che sia resa giustizia alla loro bellezza.[13]

Quanto sopra detto spero chiarisca sufficientemente il senso reale della 'rivoluzione' operata da Rossini in Francia, meno radicale di quanto si credette decenni dopo (quando mancava la conoscenza approfondita e completa della sua opera), ma forse più sottile e profonda. Il mondo francese della restaurazione, così diverso da quello italiano, ritrovò grazie a Rossini il proprio teatro profondamente rinnovato e rivitalizzato. Più in generale va detto che la linfa inserita con le opere francesi di Rossini nel dramma musicale della prima metà dell'Ottocento fu estremamente vitale e feconda. A questa operazione *Moïse* contribuì in modo determinante. Con assoluto magistero il compositore inserì musica già sperimentata accanto ad altra nuova in un contesto drammaturgico più esuberante, con una gamma di soluzioni che, nella sua coerenza di fondo, è estremamente variata nei singoli esiti. Le nuove scene introduttive creano infatti un efficace contraltare alle scene di massa recuperate e l'aria aggiunta di Anaï, nella sua profondità, fa altrettanto rispetto agli «airs de danse» del terzo atto. Su tutto domina quel senso supremo dell'architettura e della distribuzione interna che fu caratteristica peculiare del genio di Ros-

sini: basti vedere come si inseriscono, tra i concertati e le invocazioni, i duetti (due nel primo atto, uno nel secondo e uno nel quarto) e le arie (soltanto due, quella di Sinaïde che funge da finale secondo e quella di Anaï nel quarto, ambedue ricche di interventi corali) e come egli utilizzi gli incisi strumentali. In questo senso si può certo parlare di evoluzione rispetto alla versione napoletana. Evoluzione che, pur secondando il gusto locale, fu assolutamente originale e coerente. Dato che a Parigi gli era impossibile godere della libertà di sperimentazione che aveva avuto a Napoli, fu miracoloso quanto gli riuscì di imporre a quella che sprezzantemente Verdi avrebbe di lì a qualche anno chiamato la *Grande Boutique*.

Dunque, superati i pregiudizi, le due versioni di *Mosè*, poste liberamente oggi di fronte al lettore moderno, possono essere ambedue accettate e gustate. Probabilmente la versione napoletana, nelle sue disuguaglianze più aperta, potrà offrire lo spunto per sognare un'evoluzione diversa dell'arte di Rossini e di quella del teatro musicale in generale, mentre quella francese, perfettamente suggellata, potrà apparire, e qui risiederà il suo fascino, assai più calata nella storia musicale del secolo diciannovesimo. Quanto lo sia stata a fondo lo potrà chiarire forse un esame della conclusione dell'opera e della sua vicenda esecutiva. *Mosè in Egitto* termina con una pagina puramente strumentale. Il mar Rosso si chiude sugli egiziani e il trionfo è affidato alla sola musica. Gli ultimi accordi sono peraltro in *forte*. Mancò allora il coraggio a Rossini di far scendere il sipario su un *pianissimo*. Nella versione francese la musica strumentale viene ripresa, ma dissolve in un *sottovoce* e poi in un *pianissimo*. L'opera tuttavia non finiva qui. Vi era subito dopo un *Cantique*, «Chantons, bénissons le Seigneur!», che esprimeva la gratitudine trionfante dei vincitori. I librettisti francesi non si limitarono a questo, ma volendo al solito strafare, prescrissero, alla fine del cantico, una gloria celeste e persino l'apparizione di Jéhova. Rossini non accompagnò questa presunta apparizione con musica apposita (forse non volendo mancare, proprio nell'opera che celebrava le tavole della legge, al comandamento che prescrive di «non nominare il nome di Dio invano»). Intonò però da par suo il cantico con accompagnamento di grande orchestra. La soluzione è del tutto consona al gusto trionfante del grand-opéra. Il sipario scendeva o sarebbe dovuto scendere su questa epifania, su questo suggello celeste di pura utopia che non sembra tollerare un *dopo*. Questo finale pone però un problema testuale non del tutto risolto. Esso figura nel libretto della prima e negli spartiti per canto e piano di Troupenas (che acquistò i diritti dell'opera), ma non nella partitura d'orchestra stampata dal medesimo editore. È possibile, come ipotizza Gossett, che il *cantique* sia stato tagliato subito dopo la prima rappresentazione o addirittura prima di essa (per questo l'esecuzione pesarese di questo brano costituirà una prima italiana, se non una prima esecuzione assoluta). Non sappiamo esattamente come siano andate le cose la sera del 26 marzo 1826. Sappiamo però come andarono dopo. La versione tagliata entrò in uso e la partitura Troupenas costituì la fonte primaria a cui attinsero tutte le altre, compresa quella italiana che, per oltre un secolo, assicurò la permanenza del "Mosè nuovo" in repertorio. Qui il cantico finale non risulta e il sipario cala con la musica in dissolvenza, sulle acque che tutto ricoprono. Queste acque trionfanti e silenziose tra cielo e terra costituirono dunque un terzo finale, diverso da quello di Na-

poli e da quello originale parigino. Quali le intenzioni reali di Rossini? Sul taglio del *cantique* dovette certo pronunciarsi. Ma nulla di concreto e definitivo possiamo oggi affermare in merito. Quelle acque tra cielo e terra restano un piccolo enigma che la storia interpretò per proprio conto. Certo il torbido Ottocento conobbe quest'ultimo finale. E ne trasse ammaestramento. Qualche decennio dopo l'opera monumentale di un grande rivale di Rossini sarebbe ripartita dallo scorrere silenzioso delle acque di un fiume, e su fuoco e acqua, dopo lunghissimo travaglio, si sarebbe conclusa quella che, come *Moïse*, era una vicenda di uomini e dei.

Bruno Cagli

[1] Si veda Leopold M. Kantner e Michael Jahn, *Il viaggio a Vienna*, in *Rossini 1792-1992. Mostra storico-documentaria,* a cura di M. Bucarelli, Electa, 1992, pp. 197-204.

[2] In *Lettere e Documenti*, a cura di B. Cagli e S. Ragni, Fondazione Rossini, Pesaro, 1996, vol. II, p. 39.

[3] Lettera del 12 maggio 1838, in *Studi Donizettiani,* I, pp. 48-49.

[4] Si veda la lettera di Hérold a Viotti del 13 aprile 1821 in *Lettere e Documenti,* cit., Pesaro, 1992, vol. I, pp. 493-497.

[5] I due documenti relativi (verbale e relazione di Du Plantys a La Rochefoucauld, in F-Pan O3 1678/V) figureranno nel terzo volume di *Lettere e Documenti* in preparazione presso la Fondazione Rossini.

[6] Si veda B. Cagli, *Rossini a Londra e al Théâtre Italien di Parigi*, in *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi,* 1981, n. 1-3, p. 41.

[7] G. Radiciotti, *Gioacchino Rossini: vita documentata, opere ed influenza sull'arte*, 3 voll., Arti Grafiche Majella, Tivoli, 1927-29, vol. II, p. 75.

[8] Nella citata relazione del 13 gennaio Du Plantys scrive: «Je dis Oratorio, parce que Mr Jouy lui même desire qu'on ne donne pas un autre nom à Son ouvrage».

[9] Citato in Radiciotti, vol. II, pp. 81-82.

[10] *Ivi*, vol. II, p. 84.

[11] *Ivi*, vol. II, p. 85.

[12] *Ivi*, p. 84.

[13] Paradossalmente almeno una delle danze tagliate del *Siège* riceve la sua dose di giusti apprezzamenti. Quella che si chiama comunemente *Ouverture del Viaggio a Reims* (opera che non ha avuto mai un'ouverture) è spesso eseguita ed è stata incisa più volte anche da grandi direttori. Ma essa non è altro che un *air de danse* del *Siège.*

Adolphe Nourrit, primo interprete dell'opera nel ruolo di Aménophis, ritratto da Léon Noel nel 1832 (Collezione Cavallari, Milano)

Between Heaven and Earth

When Rossini, just married to Isabella Colbran, reached Vienna on 23 March 1822, his first journey beyond the bounds of Italy, he must have had a very good idea that a city of such musical importance was going to represent a turning point in his life. For some time now he had been focussing his attention on the great European capital cities where his operas had been widely performed. However, he could never have imagined how enthusiastically he was to be welcomed there; no other composer in history had ever enjoyed such a triumph. Already, only five days after his arrival in Vienna, the publisher Artaria would offer for sale (for three florins) «the successful portrait of Signor Rossini», who was unable to leave his sumptuous hotel in the Seilerstraße without directly experiencing the advantages and disadvantages of an unrivalled popularity: «Wherever Rossini is seen on the streets, the windows are filled with the curious and a crowd follows in his footsteps».[1] *This 'Rossini-mania', besides involving the press and the publishers on a huge scale, was manifested in other curious ways and spread to ties, hats and paperweights. Furthermore, Rossini found himself at the centre of high life and was able to form useful contacts with the noble and powerful, beginning with Metternich, who would remain a lifelong friend and admirer. Naturally, all this also had positive repercussions on the musical level. During the four months of his stay, the two theatres let to Barbaja put on ten Rossini operas to a total of over sixty performances. Although Rossini had been dominating the repertoire all over Europe for years, this was a unheard-of record, to such a degree that the greater part of the musicians resident in Vienna, from Beethoven down, were struck with jealousy. And yet the position that Rossini had won for himself - making due allowance for the exaggerations of lionizing - represented just that new position of the artist in society for which Beethoven, more than any other, had been fighting. Napoléon was dead, and whilst the powers fought over the division of his spoils and codified the Restoration, the sun that shone out in the meridian of its glory all over Europe was that of the Pesarese trumpet player's boy. Princes and bankers bowed before him and it is not surprising that, even though it never went to his head, Rossini always remembered his «blessed stay in Vienna» with emotion, and that on the 30 August that year he should write from Castenaso to Metternich: «My reception by the Viennese will always take first place amongst the things I have to be eternally grateful for».*[2]

Those Viennese roses were almost entirely without thorns, the magnificently joyful inauguration of Rossini's personal experiences of European capitals. His relations with other cities might certainly offer

moments equally intoxicating, but amongst the roses there would be no small quantity of thorns. In fact, in Vienna Rossini had been the central figure of an intense even though short season, during which he had had his Italian - above all, his Neapolitan - operas performed, including Zelmira, *which he had, in fact, composed with Vienna in mind. In future, whenever he worked outside Italy, the engagement would include the obligation to compose a new opera on the spot and he would have to come to terms with the requirements of the local musical world, which would be rather different from the Italian one. This rule held true for all cities, but above all for Paris, for more than a century the goal of all composers, but the only city to demand of the composers whom she welcomed into her powerful and complex embrace that they write operas in French, in a particular style and following rather particular regulations involving the drama, the productions, the singing style and, in other words, every aspect of opera.*

Rossini's success in Vienna was, therefore, instrumental in persuading him to try his fortunes outside Italy. But before Paris he thought it better to sign a contract for London that, on paper, seemed to promise as much as Vienna, but that instead, even though it brought a great deal of social and financial success, turned out much less satisfactory on the musical side because of rash management by the impresarios and ended up with the bankruptcy of the theatre and Rossini's consequent refusal to write the promised new opera. And yet, when he had bid an impressive farewell to Italy with Semiramide, *on his finally setting off for London the path still seemed smooth and the prospects rosy; these ideas can only have been confirmed, perhaps too much confirmed, by his brief stop in Paris in the autumn of 1823. His reception in Paris was, if possible, even more memorable than in Vienna and Rossini passed from one gala evening to another, from one reception to another in a crescendo culminating in the famous banquet at the restaurant* Au veau-qui-tette *on the 16 November: greeted by the strains of the* Gazza ladra *Overture, the composer made his solemn entrance into the room in which over one hundred and fifty guests were gathered to pay him homage; they represented the cream of Parisian cultural and social life. Press reactions were almost hysterical and the event inspired the highly prolific pen of Eugène Scribe into creating the brilliant vaudeville* Rossini à Paris ou le grand dîner *which was rushed onto the stage on 29 November, that is to say, thirteen days later. This led to a very complex and equally juicy sequel behind the scenes, in the political world or, if we must be more explicit, in the world of political supervision of musical life. Restoration France under Charles X had, in fact, decided to monopolize Rossini and make him the mainspring of her artistic image. Lauriston, minister of the Maison du Roi (upon which devolved the management of the theatres), made him some definite proposals, which Rossini countered with some proposals of his own. A contract was not signed until 24 February 1824, whilst the composer was already in London, and through the mediation of the French Ambassador, the Prince de Polignac, who had undertaken to overcome Lauriston's objections to the excessive financial demands of the other party. It must be said that if the contract represented a heavy obligation for the Royal Household, it was almost as bad for Rossini, who undertook to write two new operas, one for the Théâtre Italien and one for the*

Alexis Dupont, primo interprete dell'opera nel ruolo di Éliézer. Litografia di Colin, 1824 (Collezione Cavallari, Milano)

Opéra, and to adapt for the French stage two operas chosen from those works of his not yet performed in Paris. All this was to happen in the space of a year. In order to honour such a contract, Rossini would have had to go back to the frenetic activity of the first years of his artistic life and not have anything to do with the Parisian theatres, in which every new production was the subject of infinite second thoughts and stipulated conditions. The extent to which he had overreached himself in agreeing to such terms is amply demonstrated, in retrospect, by the fact that Rossini took five whole years - the entire length of his Parisian operatic career - to fulfil them. It is therefore not at all surprising that, having once signed the initial contract, he should have begun negotiations to have it revised, assisted in this by the new head of the Royal Household, the Vicomte de La Rochefoucauld, who took office in August 1824, and who would become Rossini's protector and, to some extent, his victim. La Rochefoucauld aimed at associating the composer directly with the management of the Paris theatres. Thus the revised contract assigned to Rossini the management of the Théâtre Italien (in this way forcing him to remain in Paris and to figure at the centre of her musical life), but where the composition of operas was concerned it was much less demanding. In fact, whilst it fixed his remuneration (extra incarico) for the new operas (5,000 francs for those in one act and 10,000 for those in two) it was quite flexible about dates. To succeed in getting these new clauses inserted

Rossini had relied on his own personal fame and prestige, but it scarcely escapes one's notice that his tendency to withdraw from active composition, already noticeable in his last years in Italy, was becoming increasingly obvious in Paris. The fact is that, whilst the press was constantly demanding new operas from Rossini, he was beginning that exasperating fencing match consisting of proposals, postponements and second thoughts. With ruthless obstinacy carried to its logical extremes, Rossini on the one hand carried on a continuous re-negotiation of his own "rights", whilst on the other he suffered from, though also skilfully exploited for his own purposes, the complex regulations of the Parisian theatres, the dire results of which mostly consisted of postponements and the suppression of projects that were already well under way. In order to get himself a kind of ideal contract that would ensure him the rosiest future ever conceded to any composer, Rossini did not hesitate to stoop to every kind of blackmail, such as, for example, going so far as to withdraw the score no less than twice during the rehearsals of Tell. *This cat-and-mouse game would not have been remotely possible but for the intrinsic weakness of the French theatres, giant statues whose feet of clay consisted in just those innumerable traditional conditions that gave full play to composers' neuroses at the very same time that they provoked them. To get something postponed one could make use of (or be made use of by, if the cards fell that way) the various juries, the unwieldiness of the production team, paragraphs in the press, or, as so often happened, intervention from on high. All the same, Rossini would scarcely have been able push his luck so far if he had not enjoyed an almost unlimited contractual power. His prestige was at its peak and therefore he could do whatever he wanted. However, behind the scenes and behind his façade of cynicism carried to extremes, his doubts and fears must have loomed even more strongly. This explains the operas that he planned but never realized, like* Le vieux de la montagne *or* La figlia dell'aria, *those that he composed and then withdrew despite their success, like* Il viaggio a Reims, *and also explains his choosing to make his debut on the French stage with two revised rather than new works, apparently an easier way out. Rossini's French period, mined with every conceivable hitch and uphill work all the way, came to an end in 1829 with the signing of the definitive contract (8 May) and with the glorious first night of* Guillaume Tell *(3 August), two highly ambitious goals. Having achieved all this Rossini had only to compose whatever and however he liked. But history had a different ending to the story up her sleeve, not contemplated by the golden contract that Rossini had just signed with Charles X. When the last of the Bourbons fell, in July 1830, Rossini was forced to re-open legal discussions, with the result - by an irony of fate - that his "pension" would be guaranteed without his being obliged to compose anything.*

The musical fruits of those five years in Paris are, as is well know, one Italian work - the scenic cantata Il viaggio a Reims *- two revisions in French of serious operas previously written for Naples,* Le siège de Corinthe *and* Moïse et Pharaon, *and two operas expressly composed for the French stage, the comic* Le Comte Ory, *(which, however, re-cycled a good half of the music of* Il viaggio*) and the serious* Guillaume Tell. *The operas were regularly turned out at one-year intervals. In*

fact, the first night of Il viaggio *took place in June 1825, that of* Le siège *in October 1826;* Moïse *followed in March 1827, whilst* Le Comte Ory *and* Tell *were first produced in the month of August 1828 and 1829 respectively. Summing all this up, and despite all the accusations of laziness and procrastination, Rossini turned out an enormous quantity of music, without taking its quality into consideration, and it must have cost him a considerable effort considering the amount of adaptationt and stylistic and dramatic re-invention involved.*

The first problem, in fact, stems from the dramaturgy. Neither traditional Italian opera buffa *nor the opera seria that Rossini had been so boldly expanding in Naples could function in Paris if lip service were to be paid, at least in part, to local taste and tradition. Obviously, the most successful of Rossini's Italian comic operas were already in the repertoire of the Théâtre Italien and other Parisian theatres, as they were also in the rest of France and in any other country where opera was given. However, for some time now he had given up writing Italian* opera buffa, *and he could not have been unaware of the various forms of comic or light theatre that had developed in France, offering a range of possibilities not to be found on the contemporary stage in any other country. We have no documentary evidence of Rossini's having favoured any particular comic subject. The celebrations ordained for the coronation of Charles X gave him a happy pretext for re-inventing, with* Il viaggio a Reims, *a type of opera both festive and ironic at the same time, light and paradoxical, rich in hidden meanings even though never, at least on the surface, pushed beyond the limits imposed by the circumstances. Musically, Rossini still had recourse to the traditional Italian set pieces, but blown up in size so as to make them paradigmatic, continuing a tendency already evident in his more recent Italian operas. The result was extraordinary (as was obvious in the few public performances at the time and as has been made clear in modern revivals), even though it was anomalous. Not extraordinary enough, though, to warrant a sequel. The next operation,* Le Comte Ory, *was equally daring and perhaps even more so. For this, Rossini at last drew upon local tradition, adapting the saucy and suggestive plot of a vaudeville whose origins went back to a mediaeval ballad, no less. However, instead of setting the story to the agile couplets and the brilliant mannerisms of opéra-comique, he treated it in the grand manner, going so far, as I have already said, to insert into it part of the music of* Il viaggio. *The end result was something absolutely novel: not an Italian* opera buffa, *nor an opéra-comique nor a work of typically French frivolity, but a masterpiece in which Rossini has adopted and made his own, in his own way and with the boldest strokes, various things that had been suggested to him by Parisian language and tastes. Both these subjects, in any case, were very different from anything that Rossini had ever considered setting to music in Italy.*

It was a far more difficult matter to undertake an opera seria, *from which, moreover, everyone would expect an even higher class of work. Descended from the mummified and rigidly tradition-bound* tragédie-lyrique, *the opera of the Revolutionary and Napoleonic periods had clung to a tendency to exalt, on the one hand, the current political powers, and on the other to transmit the politicians' messages to the people - even more so to the bourgeoisie that was flocking to the theatres. Com-*

Ritratto di Henri-Bernard Dabadie, primo interprete dell'opera nel ruolo di Pharaon (Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli», Milano)

posers exerted themselves manfully to this end; not only French musicians, but also guests like Spontini who, with his Fernand Cortez *(1809), had offered a model "modern" subject treated in such a way as to open the doors to the coming form: grand-opéra. This art-form, whether drawing its subjects from history (as was preferred), or depending upon episodes taken from legend or tradition, absolutely demanded in any case the piling up of effect upon effect, of sensation upon sensation, so as to involve the affairs of the main characters inextricably with those of the common people and of the nations, and this latter aspect not merely as a background to the protagonists' activities, but placed fully in the foreground. The ideology of the Revolution had been a determining factor in all this, but later on the Napoleonic ideology was equally influential, intent as it was upon sketching - on the stage as well as in politics - a superior ordering of the world and of its peoples. The Restoration did not give up these ideals, which also involved sympathy with those peoples who were struggling to regain their independence - like the Greeks, in fact, who had lately become very fashionable. Add to all this the inheritance of the age of enlightenment, nowhere more persistently cultivated than in France, which had battled, Voltaire at the helm, in the theatre against superstition and fanaticism. This aspect, too, had been passed on to the Restoration. We must also remember the vogue for scenic splendour and the love of exotic settings, leading to a proliferation of plots*

dealing with popular uprisings and conquests in the most far-flung corners of the globe (from Spontini's Mexico it was an easy step to Switzerland of Tell and the exotic paradises of Donizetti's Dom Sébastien and Meyerbeer's L'Africaine). And so we also encounter condottieri and leaders of the people, from Masaniello in Auber's La Muette de Portici to William Tell himself and a series of plots that, in dealing with the troubles of the people, touched closely upon various religious conflicts. With Voltaire more than any other responsible for setting things going, more and more theatrical texts were written with a freedom of expression that would have been unthinkable in Italy, but which France could afford to tolerate because of her various traditions, Gallic, enlightened, and post-Revolutionary. It is true that Charles X would have to fall from power before religious wars could take the centre of the stage, with Meyerbeer's Les Huguenots, followed later by Le Prophète, or for leading roles to be played by minorities and sects, whether these be the Jews in La Juive, the protestants or the anabaptists, and to see the horrors of the Inquisition represented on the stage in Verdi's Don Carlos as something reprehensible. France, a Catholic country, would not be afraid to authorize libretti containing invectives against the abuse of clerical power, against the Papacy and against whatever might be linked to superstition, whether Moslem or Catholic. This freedom would be eagerly made use of by Italian composers, suffocated in their own country by an ever more obtuse censorship. Nothing could better illustrate how far apart were these two worlds than the following two lines of dialogue between Alfonso XI and Don Gaspar in the first scene of the second act of Donizetti's La favorite (1840):

Don Gaspar
Du Saint-père on annonce un important message.

Le Roi
(avec impatience et à part)
De son sceptre sacré le poids devient trop lourd.

(«An important message from the Pope is announced». «The weight of his holy sceptre is becoming too heavy».)

This passage is translated into Italian in the unspeakable version by Jannetti (still, alas, in use to this day) as:

Gasparo
Della tua sposa or giunse sdegnoso il genitor.

Alfonso
(con impazienza) *Alcun gli fea già chiaro il mio pensier.*

(«Your father-in-law is approaching, in high dudgeon». «Someone has already told him what I am thinking of doing»).

Of the original text only the impatience of the King remains, for evidently the mere mention of the Pope and his power was embarrassing to Jannetti, the obtuse scribe serving the interests of the powers that be. It is not at all surprising that Italian composers, however irritating the Parisian way of working might have been, considered the Opéra as a theatre and the whole structure of grand-opéra *as a genre, to be an end in themselves and a field open to experiment unavailable in Italy, as Donizetti himself wrote to Duprez:*

Just like all the others I'd like to bore your ..... off with an opera in five acts. I'd like the acts to be quite short, as in Masaniello, *but five I should like and I should also like a*

Laura Cinti-Damoreau, prima interprete dell'opera nel ruolo di Anaï. Litografia dello stabilimento Caboche (Collezione Cavallari, Milano)

Dramma Caratteristico [a libretto in an unusual setting] with two or three interesting and moving situations far removed from what has been done over and over again in Italy.....[3]

It was 1838 and Donizetti had good reason to be pleased, if only because though Naples had turned down Poliuto *because it was a "sacred" subject, it had found a home in Paris, greatly amplified and lengthened and its title changed to the more explicit* Les Martyrs.
All this had not come completely out into the open during the reign of Charles X (the possessed nuns of Robert le Diable *date from the year following his fall), but all the premises were already there and it cannot be an accident that the three serious operas that Rossini staged in Paris all dealt with nations seeking their freedom: the Greeks in* Le siège de Corinthe, *the Swiss in* Tell *and, even though the situation is different, the Jews in* Moïse. *However, as his first French opera, Rossini had undertaken to set a libretto by Jouy,* Le vieux de la montagne, *dealing with the struggle between the prophet of a secret Moslem sect, the Assassins (consumers of hashish, from which their name was derived, and dedicated to political assassination) and a defender of Persian liberty. Jouy's text was adapted for Rossini, the stage setting was discussed and then abandoned when the opera had already been announced to the pub-*

Louise-Zulme Dabadie, prima interprete dell'opera nel ruolo di Sinaïde. Incisione di Benoist su disegno di Lacauchie (Collezione Cavallari, Milano)

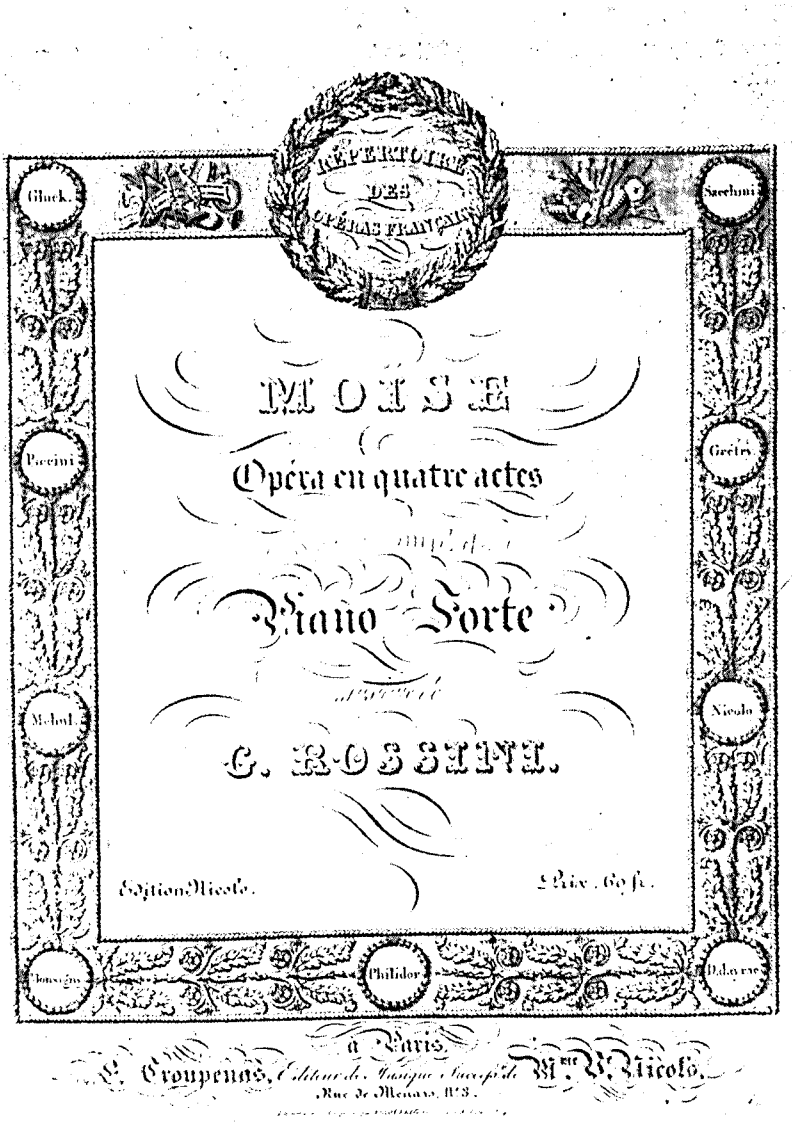
lic. If it had ever been completed, the opera might well have offered a strong foretaste of some of the tendencies of the Parisian theatre in the period immediately following. It is certainly possible, as has been theorized, that the subject was given up because of religious scruples, but the very fact that the management of the Opéra had accepted, indeed even suggested, such a subject and worked on it for months strongly indicates which way the wind was blowing.

Musical content apart, this explains why - once it had been decided to revise some old operas before attempting a completely new one - the choice fell firstly upon Maometto II *and then upon* Mosè in Egitto. *Among all Rossini's Italian serious operas, these were the only two in which the affairs of the people assumed the main story interest in the work rather than functioning simply as a background. The choice of* Maometto *was probably also influenced, as has been said, by the wave of sympathy for the Greeks in their long struggle to cast off the yoke of the Ottoman Empire that was noticeable all over Europe. Inspired by Byron's example, many men from England, France and Italy came forward to fight in defence of Greece, symbol of civilization, and in many cases they lost their lives. Governments did not lag behind, though their motives could not be described as equally altruistic. Renewing an old French and Napoleonic policy of*

active interest in that geographical zone, in 1825 the Bourbon government sent General Roche out there with the mission, far from secret, of "freeing" Greece and creating a kingdom whose throne they would like to see occupied by the Duke of Orléans. This would have killed two birds with one stone: at home they would get rid of an uncomfortable pretender to the throne who was believed to sympathize with liberal ideals, and at the same time on the outer confines of Europe they would establish a satellite state of France. The preparation of Le siège and its production fell, in fact, right in the middle of this intrigue and at the time of the heroic resistance of the Acropolis in Athens.

If Le siège had worked well because of the coincidence with these events in Greece, Mosè in Egitto was similarly suitable (and perhaps even more so) for the French stage, because it was also the story of a nation, taken from a chapter of the Bible rich in miraculous events (and therefore highly adapted to marvellous scenic effects) and, finally, because it was yet another story set in one of those exotic lands so dear to the Opéra (Egypt, too, had become fashionable in the Napoleonic period and would re-appear triumphally in Verdi's Aida, the last glorious example of grand-opéra). That Rossini's anomalous opera, written to be performed in Lent, was the most suitable for Paris had already been realized by Hérold, who was sent to Italy in 1821 by the management of the Opéra to seek out singers and operas that might be successful there.[4] As Elizabeth Bartlett has been able to re-construct in her essay in this booklet, the directors had never, in effect, ceased to consider Mosè as a possibility, for the music was held in the highest esteem even though the libretto was considered weak. From this it it easy to guess what they were thinking of doing: they wanted to get rid of poor Tottola and, even more so, of his literary source, the play Osiride by Padre Ringhieri, which clung so tenaciously to the rules of the theatre of edification, whereas instead they wanted to introduce as many miracles as possible. The writers summoned to collaborate on the re-working of the Italian libretto were Luigi Balocchi (who worked assiduously with Rossini throughout all his Paris period and who, after having written the libretto of Il viaggio a Reims, had collaborated with Alexandre Soumet on the revision of Maometto II) and Étienne de Jouy. Born in Vercelli, Balocchi (1766-1832) (his name also appears as Ballocchi and Balochi, but it is likely that originally he was called Balloco), had settled in Paris in 1802. A composer and librettist, he was engaged by the Théâtre Italien for 25 years as librettist and stage director. He worked beside Rossini in these capacities too during the whole period in which the composer was director of that theatre and it is not surprising that he played the role of adviser when Rossini wanted to know the secrets of the local theatres. Greater poetic fame and glory surrounded the figure of Étienne de Jouy (1764-1846) who, after a tempestuous youth in the army, had dedicated himself to literature, producing tragedies, short stories and other works, fairly well received. As a librettist he had, apart from other things, enjoyed a happy collaboration with Spontini, for whom he had written La Vestale and Cortez. Both the writers, therefore, came with the best recommendation, the one pre-eminently a practical man of the theatre and the other a writer renowned for his elegant style. It is a kind of "dual act" that we shall meet with again in Tell, and, many years later, in Puccini's well-tried and

***Moïse*: frontespizio della prima edizione dello spartito per canto e pianoforte. Paris, Troupenas, 1827 (Collezione Ragni, Napoli)**



trusty firm of Illica and Giacosa, the first of whom was concerned largely with the plots, the second with adorning verse and speech with beauty and elegance. In Jouy's case, he had also to be compensated for Rossini's failure to do anything with Le vieux de la montagne *after toying with it for months.*
The job facing the two fellow-workers was far from being a mere translation with a few additions. First of all the characters were re-organized. Apart from Moses and Pharaoh, all the others changed their role or their name. In the Italian version Pharaoh was accompanied by "his consort" Amaltea, who becomes Sinaïde in French version. Moses has a brother, Aaron, who becomes Aronne in the Italian version, but in French he becomes Éliézer, without any logical justification (in the Old Testament, in fact, one of the sons of Aaron is called Eleazar). Pharaoh's son, Osiride in the Italian, becomes Aménophis, a name that Tottola had considered feminine and had given to Moses's sister (Amenofi) who, in turn, becomes Marie in the French. However, the name Osiride is not laid on one side, but rather given to a smaller role - the leader of the priests in Act Three - whereas Pharaoh's evil counsellor, Mambre, finds his corresponding part in the French Aufide. Lastly, the name of the woman loved by Pharaoh's son, Elcia in Italian, becomes Anaï in French. The two librettists, following in the footsteps of Pilate, chose not to put their names on the frontispiece of the printed libretto (which, as Tottola's name did not appear there either, had all the appearance of a fatherless child) but then placed an Avertissement *before the beginning of the text, this too unsigned, which, as was usually the case with such protests, tried to be on the safe side. After claiming that «Une excellente traduction lyrique est une oeuvre à-peu-près impossible» (a first-class operatic translation is well nigh impossible to obtain), the declare that it was not for so sterile a reason that they had set to work. Their conclusion is particularly condescending towards the Italian libretto:*

nous n'avons conservé quelques traces du poëme italien que pour y introduire les morceaux les plus remarquables de la sublime partition de Mosè. *Inspirés nous-même par le caractère austère et religieux que M. Rossini, en conservant sa fougue brillante, a su imprimer à son ouvrage, nous avons pour ainsi dire composé notre poëme sur sa musique, et nous lui avons fourni l'occasion d'ajouter des beautés nouvelles à l'une des oeuvres les plus originales dont l'art musical puisse se vanter.*
(Our only reason for including a few traces of the Italian libretto was in order to introduce the most remarkable numbers from the sublime score of Mosè. *Ourselves inspired by the austere and religious character with which M. Rossini, whilst preserving his brilliantly fiery style, has been able to imbue his work, we have, one might say, composed our poem to his music, and we have made it possible for him to add new beauties to one of the most original works of which the art of music can boast).*

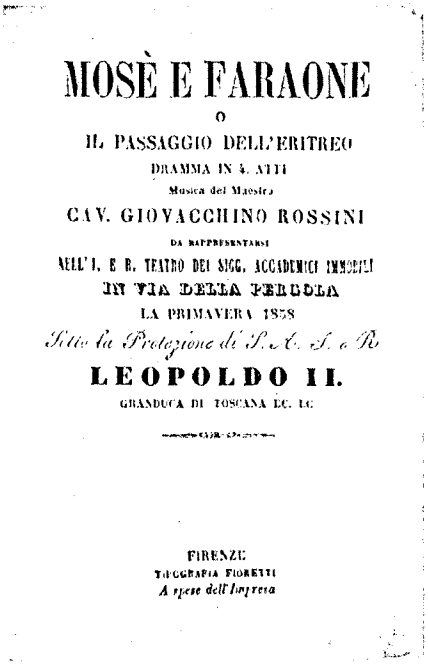
This false humility should not blind us to the pretentious attitude towards the Italian text, belittled to the point of their claiming that the few (?!) translated passages remaining had been allowed to stand for the sake of the sublime music: as if anyone could write sublime music to set a "laundry list"! But there you are: for more than a century critical opinion would toe this line, at least until the revival of the Neapolitan version caused it to be appreciated for what it is. Truth to tell, the Neapolitan libretto (as I myself wrote when I first came into contact with Rossini's music) has enormous dramatic qualities in its admirable con-

ciseness and its concentration upon certain moments and events, few but highly significant. This concentration was not a quality that would particularly interest the French theatrical world of that time, least of all the world of grand-opéra, *beginning to take shape then. Tottola had begun the opera,* in medias res - *in the middle of things - with all the desolation of the plague of darkness, had ended the second act with the terrible death of Pharaoh's son, struck down by lightning in fulfilment of the curse on all the firstborn sons of Egypt, and based the third act almost entirely upon the Red Sea scene to which was added, the following year, the famous prayer. The French version, expanded to four acts, can no longer afford to limit itself to these three incidents and, rather, is forced to amplify them, but worse, dilutes their effect in the process. And so the new version moves from afar in the effort to extend the spectacular effects. To a great extent the first act is new: Moses announces to the Hebrews, groaning under the yoke of slavery, that he has sent his brother Éliézer to ask Pharaoh to set them free. When Éliézer returns with the news that they will be allowed to set out for the Promised Land, a rainbow appears in the sky, symbol of the covenant between God and His People. The source for this is Genesis IX, 12-27, where the rainbow seals the pact of reconciliation between God and Noah after the flood. If this particular Biblical event has been postponed in time, the opposite happens with the next one. A mysterious voice invites Moses to receive the tables of the Law, which are exhibited to the prostrate people. In this way what we read about the Ten Commandments in Exodus XX is brought forward to the time when the Hebrews are still in Egypt. The adoration of the tables of the Law is followed by the consecration of the firstborn sons, which is also brought forward in time, seeing that in Exodus XI this episode takes place during the sojourn in the desert. All this was already more than enough to fill up one act, but not enough for Balocchi and Jouy, who went on piling up one effect upon another until the end of the act. After Pharaoh has revoked his order to free the Hebrews, instigated by Aménophis (who is enraged by Anaï's refusal to stay with him), Moses invokes God's vengeance upon his people. And now the skies darken, the earth trembles and a pyramid collapses, turning into a volcano. As the curtain falls everyone is fleeing in terror from the burning lava that rains down from Heaven. Here the finale coincides with the first Neapolitan version, in which the first act ends with a rain of fire.*

The scene of the plague of darkness, which so effectively opens the opera in the first version, is transported to the beginning of the second act in Moïse. *Here, however, the effects are diluted. The death of Pharaoh's son is eliminated and here Pharaoh orders Aménophis to marry the daughter of the King of Assyria. Without revealing his love for Anaï, Aménophis refuses. A large part of Act Three is also new. The scene is laid in the Temple of Isis, whose feast day is being celebrated, offering the opportunity for the regulation ballet so dear to the habitués of the Opéra. When Moses yet again requests liberty for his people, Pharaoh demands that first the Hebrews bow down before the gods of Egypt. When Moses refuses and quenches the sacred flames with his rod, Pharaoh orders the Hebrews to be chained up and led out beyond the walls. The fact that, in the French version, Pharaoh's son does not get struck down enables the authors to expand the fourth act, corresponding to the Neapolitan Act Three,*

adding a last meeting between Aménophis and his beloved Anaï. Aménophis declares that he is ready to renounce his right to the throne for her, but Anaï, though severely torn this way and that, feels in the end that she must cling to her sense of duty and her faith in God. When she rejects him, Pharaoh's son promises to be revenged. The Hebrews gather together in prayer and the finale is the same as in the Neapolitan version except that the Egyptian troops, hotly pursuing the fleeing Hebrews, are led to their deaths in the waters of the Red Sea not only by Pharaoh but also by his son.
The most important of the various advantages of the French version concerns the figure of Moses who, together with his people, takes a prominent part in all four acts. Even the impossible relationship between the Egyptian Prince and the Hebrew maiden Anaï, thanks to the son of Pharaoh's surviving into Act Four, gains in variety and richness of expression, above all in the woman's part, torn as she is by the conflict between love and duty. Therefore, what is lost in dramatic intensity is gained not only in scenic splendours but also in psychological subtlety. Usually, the principal problem with love stories forcibly inserted into plays or operas dealing with the affairs of the people is their lack or consistency and credibility. This defect is reasonably obvious in Tottola's Neapolitan version, and so the French librettists do their best to improve matters. In this sense the new libretto offers good opportunities to Rossini, who will later find himself dealing with a similar situation in depicting the relationship between Mathilde and Arnold in Guillaume Tell.

The musical transformation of Mosè in Egitto *into* Moïse et Pharaon *obviously involved cutting some pieces,*

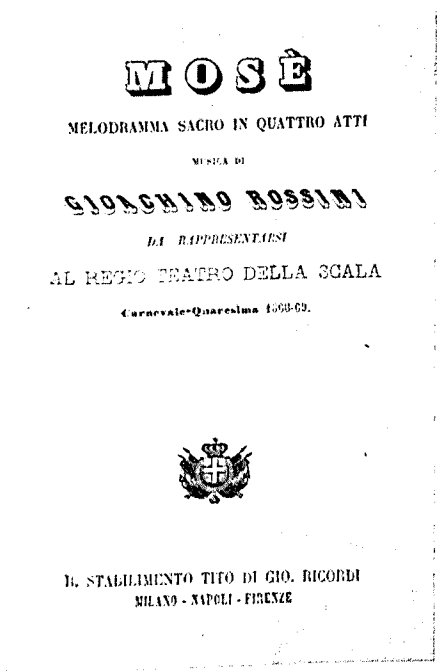


MOSÈ E FARAONE
O
IL PASSAGGIO DELL'ERITREO
DRAMMA IN 4. ATTI
Musica del Maestro
CAV. GIOVACCHINO ROSSINI
DA RAPPRESENTARSI
NELL' I. E R. TEATRO DEI SIGG. ACCADEMICI IMMOBILI
IN VIA DELLA PERGOLA
LA PRIMAVERA 1858
Sotto la Protezione di S. A. I. e R.
LEOPOLDO II.
GRANDUCA DI TOSCANA ECC. ECC.

FIRENZE
TIPOGRAFIA FIORETTI
A spese dell'Impresa

***Mosè e Faraone*: frontespizio del libretto per una recita al Teatro della Pergola di Firenze nel 1858 (Collezione Ragni, Napoli)**

adapting others, and introducing quantities of new music (not all of it, to tell the truth, specially composed for the occasion, seeing that Rossini occasionally resorted to self-borrowing). Amongst the numbers discarded were some arias that could hardly be considered as being up to the general high level of the Neapolitan score, such as Pharaoh's (originally set to music by Carafa, but for the revival in Naples Rossini had already replaced this with an aria of his own composition) and Moses's Act Two aria «Tu di ceppi ne aggravi la mano», also probably the work of some collaborator. Naturally we shall not find Amaltea's aria «La pace mia smarrita», borrowed from Ciro in Babilonia, *which Rossini had inserted into the 1818 version only to eliminate it in 1819. Other cuts include the short orches-*


MOSÈ

MELODRAMMA SACRO IN QUATTRO ATTI

MUSICA DI

GIOACHINO ROSSINI

DA RAPPRESENTARSI

AL REGIO TEATRO DELLA SCALA

Carnevale-Quaresima 1868-69.

R. STABILIMENTO TITO DI GIO. RICORDI

MILANO - NAPOLI - FIRENZE

***Mosè*: frontespizio del libretto per una recita alla Scala di Milano nella stagione 1868-69 (Collezione Ragni, Napoli)**

tral passage introducing Act Two with the recitative between Pharaoh and Aronne, and the chorus «Se a mitigar tue cure» that followed Mosè's aria. As will be noticed, none of these cuts involved the loss of any significant music and in some cases weeded out decidedly mediocre pieces (such as Mosè's aria, totally inadequate to the character and his role). It is a different matter in the case of the music that was cut to accomodate the new ordering of the libretto, such as part of the admirable quartet «Mi manca la voce», of which only the andantino *was preserved in the third act finale of* Moïse. *The lament for the death of Osiride at the centre of the second act finale was also eliminated, as the scenic event which it describe had been cut out. Lastly, the duet between Elcia and Osiride, in Act Two changed its position as well as being abbreviated: still sung by the lovers, it was moved to the beginning of Act Four.*

The needs of the new libretto being such as they were, therefore, a good deal of the newly composed music is to be found in Acts One and Three. In the first act we find the addition of all the large block forming the introduction and the quartet following it, including the unaccompanied passage in which the people adore the tables of the Law. All this amounts to a truly monumental block of music of the highest quality, not all absolutely new as Rossini makes use of a tune from Gernando's aria (No. 4) and then the chorus of nymphs «Qui tutto è calma» (No. 12) from Armida. *The two versions, Neapolitan and French, become once more identical for the last three numbers of Act One, starting from the duet «Ah se puoi così lasciarmi» («Ah! Si je perds l'objet que j'aime»). The opening of the French Act Two makes use of the marvellous scene of the plague of darkness and the following quintet, which were the opening numbers of the opera in the Naples version, and then continues with two pieces from the Neapolitan Act Two, the duet for Pharaoh and his son and the second act finale. This, however, as I have explained above, was considerably modified. In the Neapolitan version this finale practically consists of Elcia's great aria «Porgi la destra amata», in the middle of which Osiride is struck down by lightning, her lament «E' spento il caro bene» and then followed her highly dramatic cabaletta «Tormenti, affanni e smanie». In the new version, as Pharaoh's son no longer dies at this point, this great aria for Elcia is converted into an aria for Pharaoh's wife, Sinaïde, with an offstage choral part. Rossini gives it the grandest treatment, but the cutting of the heart-rending middle section makes this version of the*

finale less telling, even though it is more sumptuous. The third act with its «Marche et Choeur», the three «Airs de danse» and the «Final» is almost all new with respect to the Neapolitan version, given that all the older opera has contributed is the andantino *inserted into the finale, which I have already mentioned. It should be pointed out, however, that the tune of the chorus is borrowed from the first act of the opera* Bianca e Falliero *(Chorus «Viva Fallier», No. 2). Lastly, the fourth act, after the already mentioned duet between Anaï and Aménophis, contains another great new composition. Here it is that Anaï, who was robbed of any chance to shine in the finale of Act Two, comes into her own with the great air with chorus «Quelle horrible destinée», a number that, whilst filling out the musical description of Anaï's private sufferings, also adds considerable musical weight to the whole scene preceding the arrival of Egyptians, the prayer and the finale. It is from this very confrontation, on the field of battle as one might say, between personal drama and the drama of the people that both one and the other acquire their dramatic and musical greatness.*

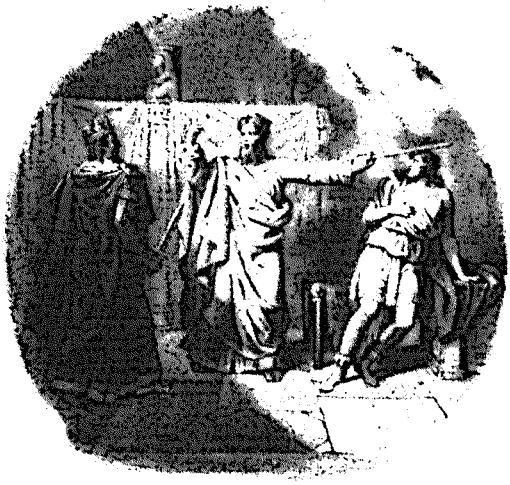
The revision of Mosè *was taken in hand seriously after the first night of* Le siège de Corinthe, *which took place on 9 October 1826, and after Rossini had taken another step forward in his Parisian career on the 17th of the same month by being nominated «Compositeur du Roi et Inspecteur Général du chant»: yet one more title in the list of benevolent governmental recognition, which in reality amounted to very little on the purely economic side (and ironical comments to this effect were not lacking in certain newspapers). The month of January 1827 was particularly significant for the future of* Moïse. *On the 13th a meeting was held at which Rossini, together with all the board of directors, encountered the librettists and all the heads of the various departments (Gardet for the «ballet» and the «mise en scène», Hérold «chef de chant pour les roles et choeurs», Ciceri «pour les decoration» and Lecomte for the costumes) to look into the situation.*[5] *It was hoped to be able to put on the opera «quelques jours avant la Semaine Sainte» (a few days before Holy Week). On this occasion Rossini promised to consign the first lot of material to the music copyist (an essential link in the chain of any work done for the Opéra and, traditionally, a cause of constant delays) beginning from the 20th. On the 17 January Paer (whose position at the Théâtre Italien had fallen lower in the scale after Rossini's arrival) wrote malignantly to his correspondent Benelli:*

Rossini is hard at it, plastering new French words over his old *Moisè. This delights his protector the Viconte.*[6]

On 2 February, whilst they were feverishly building the scenery, Ciceri asked the Vicomte de La Rochefoucauld for permission to have the skilled workers continue to work on Sundays too. In effect this request was aimed at the Archbishop of Paris, who refused his sanction. However, in the event the pressure exerted by the Vicomte had its effect and the work was finished within the stipulated time, with a few days to spare. This was also due to Rossini's having interested himself in the matter; in the middle of all the complaints about the slowness of the copyist he did not fail to make a sharp retort to the powers that be:

M.r L'Inspecteur de la musique observe qu'en general la copie occasionne toujours des re-

***Moïse*: frontespizio di una delle prime edizioni dello spartito nella riduzione per canto e pianoforte. Paris, Schlesinger (Collezione Ragni, Napoli)**



MOÏSE

Opéra en quatre Actes

Composé et Arrangé

avec Accompagnement de

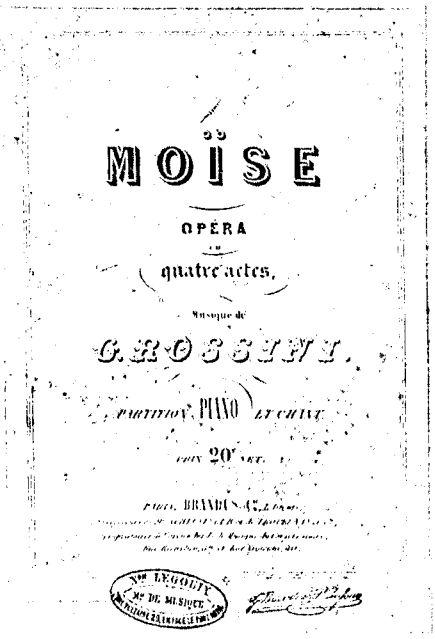
Piano-Forte

PAR

G. ROSSINI.

Prix: 60 Fr.

A PARIS, chez Maurice SCHLESINGER, Md de Musique du Roi, Editeur des Œuvres de Mozart, Hummel etc
Rue de Richelieu N.97



***Moïse*: frontespizio dello spartito nella riduzione per canto e pianoforte. Paris, Brandus (Collezione Ragni, Napoli)**

tards soit par lenteur du copiste, soit aussi des changements que fait l'auteur. A cela M.r Rossini repond que l'ordre explicite (?) de M.r Le V.te de representer l'oratorio de Moise dans la Semaine Sainte cet suffisant pour que chaucun y apporte la plus grande celerité.

(M. L'Inspecteur de la musique observes that in general the copying always involves delay either because of the copyists' slowness or because of changes made by the composer. To this M. Rossini's reply is that M. Le Vicomte's explicit order that the oratorio of Moïse should be performed in Holy Week is enough to spur all of us to be as quick as possible).

This is what we read in the surviving hash of a minutes book of the board of directors of the Opéra, interesting not only for the reference to the composer's second thoughts, but also to his determination to arrive safely in port, at least on this occasion at one with the intentions of his powerful protector.

Rossini worked above all during the month of January and February, and so Radiciotti was basically correct when he wrote: «The re-working of Mosè *was accomplished in less than two months».*[7] *The typical working atmosphere of the Opéra made itself felt as usual during the period of preparation with a* querelle *on the subject of authors' rights, since the librettists of* Le siège *and, consequently, those of* Moïse *claimed the right to be recognized as authors of original works and not simply of mere translations, a claim that was recognized despite the fact that, in the event, both of them refused to allow their names to figure on the frontispiece of the libretto. A painful private problem came up for Rossini in person, too. He knew that his mother's health was by now fatally undermined and, it seems, he would have liked to rush to Bologna to embrace her for the last time, but he was dissuaded from doing this. In any case he must have completed his work on the revision when, in the midst of the flurry of rehearsals, the fatal news reached him: Anna Guidarini had died on the 20 February. Her son, who only received the news some days later, lost no time in begging his father, Giuseppe, left all alone, to join him in Paris. Seeing that he was obsessively fond of his mother, her death must have been a terrible blow to Rossini, embittering all the satisfaction that he might have enjoyed at the successful first night of* Moïse *and aggravating the lurking symptoms of his own nervous disorder. However, rehearsals went on and* Moïse et Pharaon ou Le Passage de La Mer Rouge *reached the stage on Monday evening, the 26 March. Despite Jouy's decided preference for the definition «oratorio»,*[8] *the libretto described the work as an* Opéra en quatre actes. *The singers taking part were the bass Nicholas-Prosper*

Levasseur and the bass-baritone Henri-Bernard Dabadie in the two title roles. Adolphe Nourrit was Aménophis and Laure Cinti-Damoreau was Anaï. That means, the very best that the Académie Royale de Musique could offer. In addition to these, Louise-Zulmé Dabadie was Sinaïde (the two Dabadies, husband and wife offstage, were husband and wife onstage too) and the minor roles were taken by Alexis Dupont (Eliézer), Bonnel (Osiride), Ferdinand Prévost (Aufide) and Rosalia Mori (Marie). It was an authentic triumph and the press, even including those newspapers traditionally opposed to Rossini, let itself go in hymns of praise, led by Fétis, author of a detailed analysis of the opera that appeared in the Revue Musicale. *Echoes of the success resounded beyond the frontiers of France, and the* Allgemeine musikalische Zeitung *joined in the praise, despite its ironical strictures upon the libretto:*

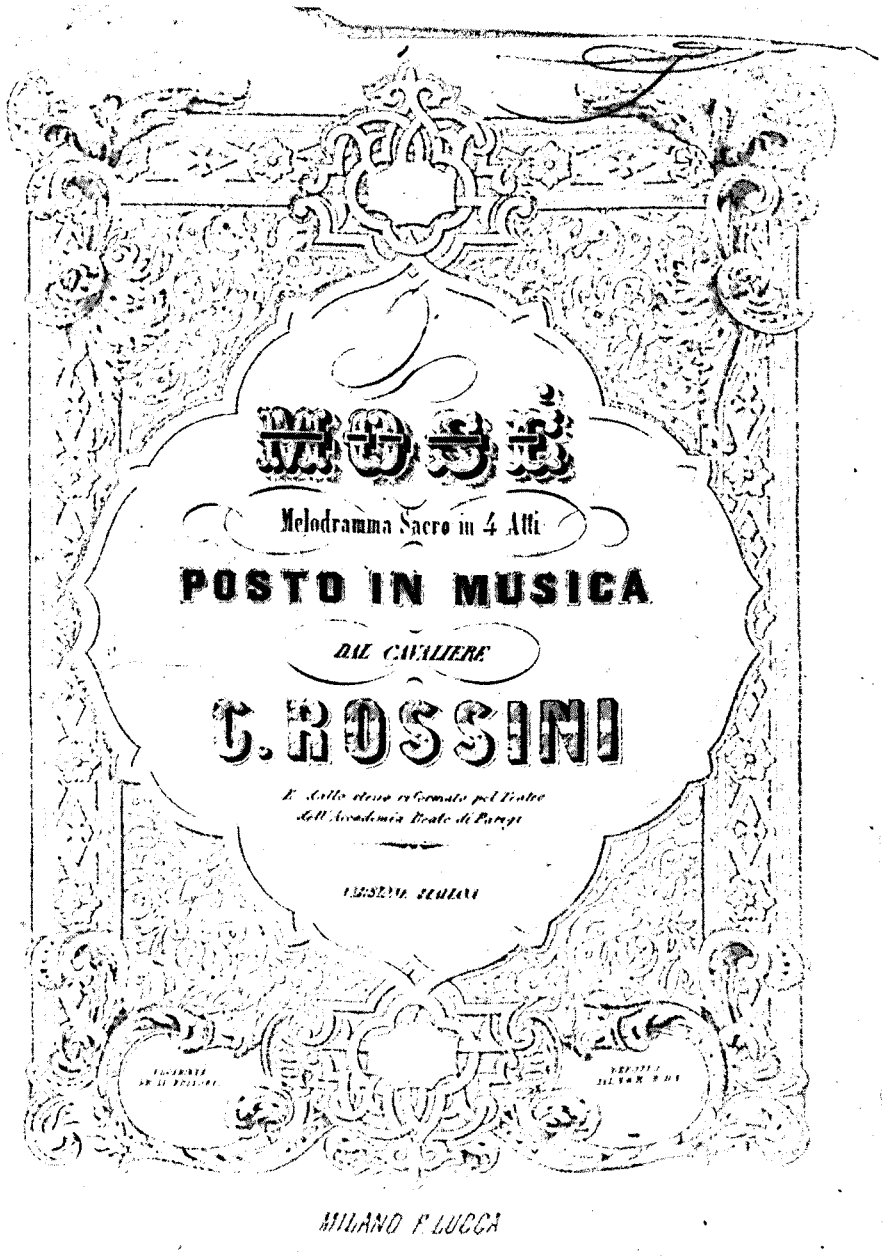
Rossini's genius shines out here in all its glory. His success is way beyond anything that could have been anticipated and has been so extraordinary that even his fiercest adversaries have not been able to discover any sure ground of attack. The glory that the Maestro has acquired with this work is all the greater when one considers the difficulties involved in the subject that he had to deal with. The authors of the libretto have done very well to suppress their own names and to declare, in a notice to readers, that all they had tried to do was to offer the composer every opportunity to show off the resources of his imagination. And, truth to tell, Rossini's powers of invention are revealed as truly great in the victory he has obtained in struggling with such a subject, in which the story crawls along monotonously and which contains eleven, yes, I said eleven, invocations and prayers![9]

The correspondent was not far wrong in complaining about the excessive number of prayers which would eventually clutter up grand-opéra *and similar works, even though in a story like* Moïse *it would have been difficult to do without invocations. These invocations became models for later composers (though the idea was far from new) without, however, any of their prayers being able to rival the popularity of Rossini's finale, which received the compliment of paraphrase and parody immediately upon its first performance in Naples, but which, after the first French performances, spread all over the world in various forms, not only sacred but also arranged as patriotic or civil pieces.*

Acclaimed by his contemporaries, Moïse *came to occupy an outstanding place in the performing history of Rossini's works after his death. «This improved version of* Mosè *has been recognized as the most successful of the composer's serious operas after* Tell*: and, in fact, rivals this masterpiece in the way that it has defied the passage of time». This is the judgement of Radiciotti, who, in his general outlook on Rossini's progress as an opera composer, considered this opera as the penultimate step towards the perfection that was represented, of course, by* Tell. *This outlook was typical of a man living in a period whose aesthetic prejudices damned any traits of* bel canto *in music as useless frippery and mere eruptions of pure hedonism. Radiciotti himself justifies this outlook in another passage:*

Examining this interesting score we can see what an effort this admirable intellect must have had to make before rising to its last and supreme manifestation. On revising the old score, the Maestro was careful to leave out certain jaunty tunes that were inappropriate to the seriousness of the subject, to cut out some florid passages and simplify others, to shorten the numerous and lenghty

***Mosè*: frontespizio dello spartito a stampa per canto e piano di una delle prime versioni italiane. Milano, F. Lucca (Collezione Ragni, Napoli)**



recitatives and the usual cadential divisions in the finales; on the other hand, a larger part in the drama was entrusted to the orchestra, whose part appears much improved both with regard to the inspiration, with preludes and intermezzi full of expression, and with regard to the material effect, the sound being now more vigorous and powerful. In other words, a comparison between the two scores demonstrates, as the critic Hanslick expresses it, «of what profundity and of what progress Rossini's genius was capable, once external necessity turned him away from his old path».[10]

When Radiciotti and Hanslick before him talk about «the old path» it is clear that they were summarily condemning two centuries of Italian music and an entire musical civilization, the bel canto school *to be precise. Radiciotti furthermore, whilst remaining undoubtedly the most sagacious of all the critics who wrote about Rossini in a period of about half a century, suffered from not having really understood much about the steady pioneer work done by Rossini in the field of* opera seria *during his Neapolitan period. It is obvious, after the rediscoveries of our own time, and after the "old Mosè" has been revived and so much appreciated for all its merits, that the subject now has to be discussed on entirely different premises. From our point of view, the French critics of Rossini's day appear much better equipped and far-seeing than those of succeeding generations, who were often short on knowledge and full of prejudice. It was quite clear, in fact, to all those who wrote after the première of* Moïse *that Rossini had not frenchified himself in any way, but, on the contrary, that by an injection of Rossinism he had galvanized the by now asphyxiated traditions of the* tragédie-lyrique. *This was stressed by almost all the critics, and delineated most clearly by the* Gazette de France*:*

It amounts to nothing less than an operatic revolution brought off in four hours by Sig. Rossini. From now on the French shout *is banished for ever: at the Opéra singing will be as good as at the Théâtre Italien.*[11]

Fétis wrote the same things, less succinctly, stressing the sterility of the previous state of the Opéra, which had been led astray by the desire to sustain a tradition that was by now worn out as though it were a national glory. And he concluded by saying, with some justification:

We had felt that the longed-for revolution was imminent: at last it has been achieved. It began with Le siège de Corinthe, *and was fulfilled last night with the oratorio* Moïse.[12]

Thus it was acknowledged, as it is only right to point out, that the Vicomte de La Rochefoucauld had chosen the right path and had won an out-and-out victory in his managerial policy in the royal theatres. Before long, practical results were also confirming his point of view: Rossini's two revised operas remained in the repertoire for years at the Opéra and the next development, Guillaume Tell, *would remain even longer. And to say just one last word about the open-mindedness of the representatives of culture and criticism in the Paris of that period we must underline the fact that the success of* Moïse *did not by any means imply an automatic declassification of* Mosè in Egitto, *which remained in the repertoire of the Théâtre Italien for years. As late as the end of the 1830s this opera was still dear to the hearts of operagoers and in 1839 Balzac paid tribute to it with the publication of one of the greatest masterpieces ever to have been inspired by and dedicated to a musical work: his novel* Massimilla Doni. *It would, therefore, be a good idea for us to go back to the lucid*

vision of Rossini's contemporaries to judge his work in Paris and compare it with what he had previously achieved in Italy.

When in 1815 Rossini moved to Naples he began, in what was then the most advanced musical centre in Italy, a complex operation of research into the possibilities offered by opera seria, which he had already begun to re-juvenate with his preceding contributions to the genre. His first Neapolitan opera, Elisabetta regina d'Inghilterra, achieved another step forward by reducing the number of characters and tightening up the dramatic structure (by sweeping away superfluous bit-players and their so-called "sherbert arias", amplifying the musical set-pieces, etc.). Where the plots were concerned, this very opera began that exploration of history from the middle ages onwards, English history in particular, which would be so dear to the Romantic generation so soon to follow. His following Neapolitan works carry on this process of freeing opera from every last residue of the eighteenth century and, where plots are concerned, an enormous variety of subjects was tried. From fantastic operas like Armida to protoromantic ones like La donna del lago, from heraldic ones like Ricciardo e Zoraide to the revival of Shakesperare / Ducis with Otello, the field is vast and matched in its amplitude by a wide range of musical treatments. The blossoming of bel canto in Armida, a work of vocal seduction and luxurious hedonism all of a piece with the subject matter, finds its exact opposite in the pathos tinting the atmosphere of La donna del lago (rossinian pathos, naturally), an opera with few characters; whilst elsewhere Rossini builds up massive architectural constructions in his ensembles, here there is nothing more complicated than a trio to add to the various duets and arias. In the internal sufferings of the various characters so brilliantly depicted in Ermione we recognize the triumph of Rossini's specific vocation for tragedy in its most genuine sense, and though he was uniquely endowed to follow up this success with other operas in the same vein, history decreed otherwise and he got no further opportunity to cultivate this particular talent. This opera, in its way and in certain aspects the most revolutionary that he ever wrote, was the only opera of his that never got heard outside Naples and only had a short run even there. This fact, incredible when one considers that at the time every impresario was desperately hunting out Rossini operas, which alone could draw crowds into the theatres, must have some kind of explanation. Evidently the drama of an individual driven to the point of forcing an answer to an insoluble problem and therefore predestined to succumb for this very reason (the very nucleus of Greek tragedy) was not fashionable in those years when restless souls were dreaming of revolution and the freeing of the people and when, beneath the apparent brilliance of the Restoration of the monarchy, innumerable secret sects were smouldering. The Neapolitan uprising of 1820, which had a profound effect upon Rossini, both practically and psychologically, must have opened his eyes, and Maometto II, born right in the middle of this political situation and influenced by it, tries successfully to compare and confront the tragedy of individual characters with the tragic destiny of a nation. Rossini had already explored this conflict in Mosè in Egitto without completely succeeding in depicting the interaction between the individual and the crowd. In fact, the

libretto of Tottola's lenten opera offers excellent opportunities to depict the tragedy of Elcia and her love story with the son of Pharaoh, but it ends up as more an oratorio than an opera or drama (but, after all, that is exactly what the occasion required). Once Pharaoh's son has been struck dead at the end of Act Two, in the third act we find not event an echo of the personal vicissitudes of the lovers. Another limitation in the Neapolitan version is the lack of musical definition and characterization in the roles of Moses and Pharaoh, a limitation that Rossini himself (perhaps unconsciously) made clear in his own way in the act of writing the music. It is typical that he entrusted to collaborators the writing of the solo arias for both Pharaoh and Moses, and that the latter turned out particularly weak. What Rossini came to understand in Paris and had not yet been able to explicitly realise in Naples is this: if Moses, as the spiritual leader of his people, can intone the collective prayer, then he is denied the ability to express his own personal feelings in a solo aria, for the very nature of his role seems to exclude this. In the same way Pharaoh himself, the mainspring of all the action in the story, does not seem to have the right to express his own personal feelings, even the anguish of a father who loses his son. It is not by chance that the lament over the body of the stricken Osiride is given to Elcia and not to his father. From this point of view Maometto II had already marked a fundamental step forward. Here, in fact, a perfect fusion had been achieved between the personal drama and the collective drama; at every point in the opera the tragedy of Anna and her father was compared with that of the Venetians, just as the destiny of the victorious Maometto was to suffer defeat in his love life. Moïse, at the same time that it adapts itself to and re-fashions French taste, benefits from this earlier experience. The successful addition of arias with chorus and the enlarging of the massed choral scenes reinforces the impression made by the earthly passions, and has more effect on these than on the scenes of supernatural miracles, which were already effective enough in the first version.

Where the people take the limelight, musically the chorus leads the way. But there was nothing new even in this. Naples, in fact, boasted a great choral tradition that, during the time of Napoleon and Murat, had borrowed largely from the Parisian tradition. At that time operas by Gluck and Spontini had been performed in Naples and Rossini had personally conducted Fernand Cortez. This does not mean that in all his operas he uses the chorus with the same intensity or to the same effect. The amount of choral intervention is suggested to him by the story; in some works it is limited and forms a background, in others, such as Mosè or Maometto, it takes the centre of the stage. But this also means that Rossini was ready to dip into a certain tradition - French, Gluckian, or whatever - and tackle the style of grand-opéra, just then being born, with an expertise shared by no French composer of the period. Just compare Moïse or Tell with the most important French opera of the day, that very Muette de Portici of Auber's that from its first night in 1828 (that is in the year between the two Rossini first nights above mentioned) codified the formal ground-plan of grand-opéra: five acts, dances in the first act and a more ambitious ballet in the third, a popular uprising, a natural disaster, etc. Playing through the cunning and carefree music of this, the most prolific composer of the period, it is hard to believe that the opera,

its subject matter apart, could ever have had a part in inspiring - as is reported - the rebellion against the Dutch that broke out in Belgium. If it had any influence at all this must have been due to the plot of this agreable confection, set to catchy melodies and foot-tapping rhythms. A throughbred Parisian, even though not born there, anticipating the boulevardier of later days and full of the wit of vaudeville, Auber, passing in his extraordinarily long career from the Restoration to the Comune, from Charles X to Louis Philippe and then to the Second Empire, remained ever true to his personal style, his patented frothy musical elixir that easily gave you a temporary sense of inebriation, whereas Rossini, a European musician, viewed the contemporary musical and theatrical scene from a great height and was able, on the one hand, to open new paths for the art and, on the other, to quit the field of combat when he no longer felt himself in tune with a world of constant change.

What I mean to say with all this is that, in their way, the two French revisions and, in any case, all the music written by Rossini in France is perfectly consistent with everything that he had produce beforehand. Rather, in his new music he pursued more intently paths he had already trodden, abandoning others because they no longer seemed pertinent, without his in any way retracting from any previous convictions. On the contrary, on their entrance into the sacred precincts of the Académie Royale de Musique, Le siège and especially Moïse swept away many of the by now no longer useful and antiquated local traditions. From these traditions the French Rossini had extracted whatever suited him and was useful to him.

One of the problems to which attention is frequently drawn regards the florid decoration of the vocal parts. When one is familiar with Rossini's entire operatic output this subject is clearly seen to be old hat. According to what a certain type of critic always writes, bel canto and the abuse of fioriture disappear from the scores of the revised Mosè and from Tell. It is true that in his last Italian opera, Semiramide, Rossini had more or less set down on paper a grandiose and perfectly detailed grammar of the bel canto style. But this had not always been the case. La donna del lago is far from being pure bel canto, and Mosè in Egitto is even less so; as we have seen, Rossini eliminated several solo arias from the new French version, but of these one might say anything but that they represent the florid style. He cannot, therefore, have revolutionized very much in this field, but limited himself, as a new style developed, on the one hand to avoiding a few, but only a few, vocal figurations typical of the older Italian opera, whilst on the other hand he built up a group of singers who were malleable and ready to do whatever he demanded of them, which is the case with Cinti, the Dabadie couple, Nourrit and all that group of interpreters to whom he remained faithful and who remained faithful to him throughout this period. Furthermore, it must be stressed that, for the most part, they had already been tried out by him in his old operas at the Théâtre Italien, To sum up, as Elizabeth Bartlett clarifies when discussing the first-night cast and as was quite clear to their contemporaries, it was, in fact, the Théâtre Italien that conquered the Opéra and not the other way round. Rossini adapts himself to the circumstances in his turn, and, in the opening scene of the new version, in which the role of Moses

is so intensely reinforced, he recurs to a nobly declamatory style expanding that of the Neapolitan version, which already includes the plague of darkness and the invocation «Eterno, immenso, incomprensibil Dio». In the same way, no composer of the day could have wished for a better orchestra than that of the Paris Opéra, and Rossini exploited it to the full to enrich the score that he had already written for the best orchestra in Italy, that of the San Carlo, Napoli. Certain it is that in the Paris version the effects and the richness multiply hand in hand with the opportunities offered by the augmented libretto. And let us take the opportunity to give the lie to yet another hoary old prejudice, working this time in the opposite direction: he also made the most of his opportunities with the dances in the third act, which are traditionally considered a mere tribute to the outmoded conditions imposed by the Opéra. The problem was to drag on for decades, involving every composer, from Rossini to Wagner - reluctant to bow to the law - from Donizetti to Verdi (not only with regard to his efforts at grand-opéra, *but also in the Paris versions of other works, such as* Otello*). It would be absurd to pretend that the dances always take their place naturally in the plot structure of all those librettists. It is however true that, once the conditions have been accepted, there is more than one way of carrying them out, and Rossini does this as only he can. As was made clear by the uncut and faithful revival of* Guillaume Tell, *the music written for the ballet in his last opera is of the highest calibre and does not suffer at all from comparison with the admirable ensembles and magnificent arias in that work. The dances in* Moïse, *too, are entirely worthy of the third act, the only one that is entirely new, and equally fine are those in* Le siège, *habitually cut from modern revivals of the work and still awaiting justice to be done to their beauty.*[13]

I hope that what I have said above will make sufficiently clear the true meaning of the "revolution" performed by Rossini in France, much less radical than was believed some decades later (when people were no longer sufficiently well-informed about his operatic production), but perhaps more subtle and far-reaching. The French world at the time of the Restoration, so different from contemporary Italy, had Rossini to thank for a profound renewal and revitalization of its theatres. Speaking more generally it most be said that the new life-blood injected into opera in the first half of the nineteenth century by Rossini's French works was extremely vital and fertile. Moïse *made a determining contribution to this operation. With total mastery the composer inserted well-tried music beside completely new music in a much more vital dramatic context, using a range of technical resource to create effects both consistent at their root and extremely varied in their different results.*

In fact, the newly composed introductory scenes satisfactorily balance the choral scenes saved from the earlier work, and the aria added for Anaï, in its deep feeling, similarly balances the «airs de danse» in the third act. Everything is dominated by that superior sense of outward architecture and internal balance that was a peculiar characteristic of Rossini's genius: a sufficient example would be to notice how, between the ensemble and the invocations, he inserts the duets (two in Act One, one in Act Two and one in Act Four) and the arias (two only, Sinaïde's which forms the second act finale and Anaï's in Act Four, both enriched

with chorus), and how he uses the orchestral interjections. In this sense one may indeed talk of evolution in comparison with the Naples version. An evolution that, whilst observing local taste, was absolutely original and consistent. Seeing that in Paris he could never enjoy the freedom of experiment that he had had in Naples, it is a miracle that he managed to force so many of his own ideas upon the organization that Verdi, a few years later, would scathingly refer to as the Grande Boutique.

And so, prejudices laid aside, modern listeners may enjoy and accept both versions of Mosè. *Probably the Neapolitan version, easier to grasp in all its inequalities, may suggest dreams of a different evolution in Rossini's art and that of opera in general, whilst the French version, perfectly finished, might appear - and in this lies its fascination - a much more integral part of nineteenth century musical history.*

How fundamental a part it played may perhaps become clear when one glances at the end of the opera and considers its performing history. Mosè in Egitto *ends with a purely orchestral passage. The Egyptians are engulfed in the Red Sea and the triumph is celebrated by the orchestra. The last chords, however, are* forte. *At the time Rossini did not yet have the courage to bring the curtain down on a* pianissimo. *In the French version this orchestral piece is retained, but at the end it fades out in a* sottovoce *followed by a* pianissimo. *The opera, however, does not end here. There follows at once a* Cantique, *«Chantons, bénissons le Seigneur!», expressing the triumphal gratitude of the winners. The French librettists did not stop here but, as usual wanting the overdo things, prepared not only a celestial Gloria at the end of the hymn but also the apparition of Jehovah. Rossini did not set this proposed apparition to music (perhaps, particularly in an opera celebrating the tables of the Law, he did not want to disobey the Commandment that bids us «Thou shalt not take the name of the Lord thy God in vain»). However he did his best in the setting of the hymn with full accompaniement for band and orchestra. The number fits in perfectly with the love of splendour typical of* grand-opéra. *The curtain fell, or was intended to fall, upon this epiphany, upon this celestial seal of pure Utopia that would not seem to admit of any sequel. This finale, however, poses a textual problem that has not yet been satisfactorily resolved. It appears in the first night libretto and in the vocal score published by Troupenas (who bought the rights to the opera), but not in the orchestral score published by the same company. It is possible, as Gossett hypothesizes, that the* cantique *was cut immediately following the first performance or even beforehand (for this reason the Pesaro performance of the number will be the first in Italy and maybe the first anywhere). We do not know exactly what happened on the evening of the 26 March 1826. However, we do know what happened thereafter. The cut version passed into everyday use and the Troupenas orchestral score constituted the main source from which all the others stem, including the Italian version that, for more than a century, enabled the* Mosè nuovo *to keep a permenent place in the repertoire. Here there is no sign of the closing hymn and the curtain falls with the music in fade-out, the waters covering everything. These silent but triumphant waters, spread between Heaven and earth, constitute therefore a third version of the finale, different from either the Naples or the Paris versions. What did Rossini*

really want? He must have had his say with regard to the cutting of the hymn. Today, however, we can know nothing definite as to his decision. Those waters spreading between Heaven and earth remain a little enigma that history interpreted in its own way. Certain it is that the troubled nineteenth century knew this last version of the finale, and learned a lot from it. A few decades later the monumental work of a great rival of Rossini's would begin its story in the silent flowing of the waters of a river, and after much heartbreak the tale of men and gods - like Moïse *- would come to an end in fire and water.*

Bruno Cagli
Translation by **Michael Aspinall**

[1] See Leopold M. Kanter & Michael Jahn, *Il viaggio a Vienna*, in *Rossini 1792-1992. Mostra documentaria*, edited by M. Bucarelli, Electa, 1992, pp. 197-204.

[2] In *Lettere e Documenti*, edited by B. Cagli & S. Ragni, Rossini Foundation, Pesaro, 1996, vol. II, p. 39.

[3] Letter of 12 May 1838, in *Studi Donizettiani*, I, pp. 48-49.

[4] See Hérold's letter to Viotti of 13 April 1821 in *Lettere e Documenti*, op. cit., vol. I, Pesaro, 1992, pp. 493-497.

[5] The two relative documents (minutes and description by Du Plantys to La Rochefoucauld, in F-Pan O3 1678/V) will appear in volume three of *Lettere e Documenti* which the Rossini Foundation is currently preparing for the press.

[6] See: B. Cagli, *Rossini a Londra e al Théâtre Italien di Parigi*, in *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi*, 1981, no. 1-3, p. 41.

[7] G. Radiciotti, *Gioacchino Rossini: vita documentata, opere ed influenza sull'arte*, three volumes. Arti Grafiche Majella, Tivoli, 1927-29, vol. II, p. 75.

[8] In the report of 13 January quoted above Du Plantys writes: «I call it an Oratorio, because M. Jouy himself desires that his work be given this and no other name».

[9] Quoted by Radiciotti, vol. II, pp. 81-82.

[10] Op. cit., vol. II, p. 84.

[11] Op. cit., vol. II, p. 85.

[12] Op. cit., vol. II, p. 84.

[13] Paradoxically, at least one of the dances cut out *Le siège* gets its share of appreciation. The piece normally billed as *The Viaggio a Reims Overture* (no Overture was ever written to that opera) is frequently performed and has been recorded by famous conductors. However, it is nothing more nor less than an *Air de danse* from *Le siège*.

«Rossini soutenant à lui seul tout l'Opéra Italien», caricatura di Eugène Delacroix (1798-1863). Litografia tratta da «Le Miroir des spectales», 13 agosto 1821 (Musée Carnavalet, Paris)

La prima parigina di *Moïse* (26 marzo 1827) e il suo contesto

Questa magnifica produzione segnerà un'epoca negli annali del teatro lirico, non solo perché lo stile di canto era finora sconosciuto sulla scena della Académie Royale de Musique [l'Opéra], ma anche perché [la produzione] ha sferrato il colpo fatale al vecchio regime e consolidato una rivoluzione attesa con ansia già da qualche tempo. Il Rubicone è passato; invano l'opera vecchio stile con tutto il suo apparato ha alzato la testa sull'altra sponda. Alla vista del conquistatore di Pesaro, essa ha tremato fino alle fondamenta ed è crollata a terra esanime.[1]

Così scrisse un critico dopo la prima del *Moïse*. Alla sua apparente iperbole fecero eco i suoi colleghi: il concetto di "rivoluzione", in senso positivo, era un tema ricorrente nelle recensioni. Inoltre, come osservarono i critici, alla fine della rappresentazione il pubblico invocò ad alta voce Rossini e, quando questi apparve sul palco, fu accolto da ovazioni interminabili.
Altri recensori esaminarono il testo e paragonarono *Moïse* al suo progenitore italiano, *Mosè in Egitto* (azione tragico-sacra, libretto di Andrea Leone Tottola, prima rappresentazione: Teatro San Carlo, Napoli, 5 marzo 1818). Gli obiettivi del mio saggio sono due: innanzitutto descrivere a grandi linee gli antefatti che fecero approdare *Moïse* a Parigi e il posto che occupò all'inizio della carriera di Rossini in Francia; in secondo luogo, analizzare quegli aspetti della produzione, oltre alla musica, che il pubblico percepì come innovativi.

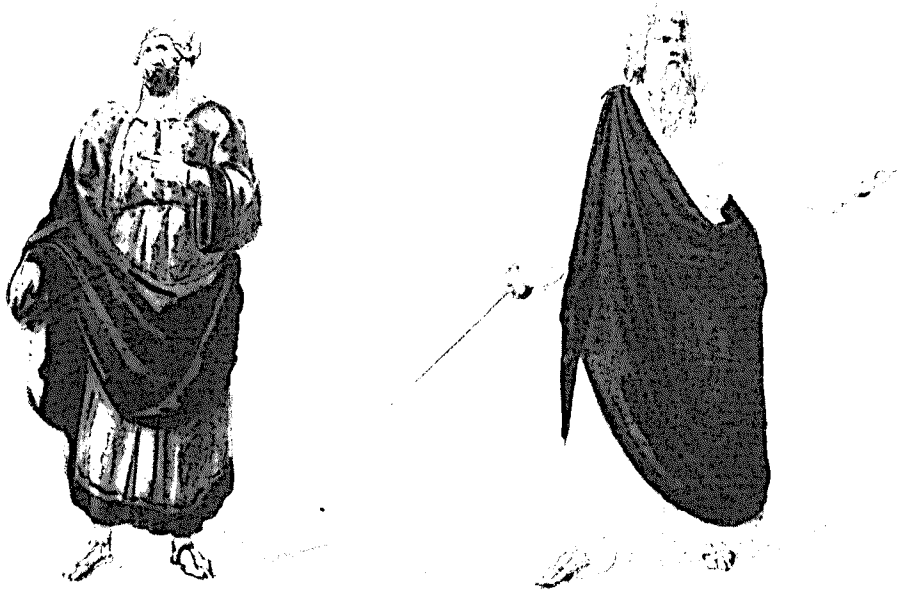
I retroscena

Nella primavera del 1821, Giovanni Battista Viotti, in qualità di amministratore di due istituzioni parigine, l'Opéra e il Théâtre Royal Italien, inviò in Italia un promettente compositore e maestro al cembalo al Théâtre Italien, il giovane Ferdinand Hérold, per scoprire nuovi cantanti di talento. A Firenze, al Teatro della Pergola, Hérold rimase molto colpito da una rappresentazione di *Mosè*. Una volta arrivato a Napoli, ne ricercò il compositore e subito descrisse in una lettera alla madre l'accoglienza che ricevette:

Rossini mi ha colmato di grandi dimostrazioni d'amicizia; egli non vede l'ora di venire a Parigi; e, mettendo da parte la gelosia, farò del mio meglio nell'interesse dell'amministrazione [del Théâtre Italien]. Tra l'altro, lo stesso Rossini mi sta procurando qui una reputazione doppia rispetto a quella di cui ho goduto finora, lodandomi dappertutto come il solo compositore e pianista francese che abbia un senso della melodia e dell'estetica musicale.[2]

Alcuni giorni più tardi, Hérold scrisse a Viotti una relazione sui cantanti che aveva ascoltato e colse l'occasione per raccomandargli caldamente *Moïse*:

L'oratorio di Rossini, il *Mosè in Egitto*, è una delle sue opere migliori. Solo poche cose andrebbero cambiate affinché la musica possa produrre un grande effetto al nostro Opéra [...]. Fra tutte le opere serie di Rossini credo che *Mosè* sia l'unica il cui libretto e genere



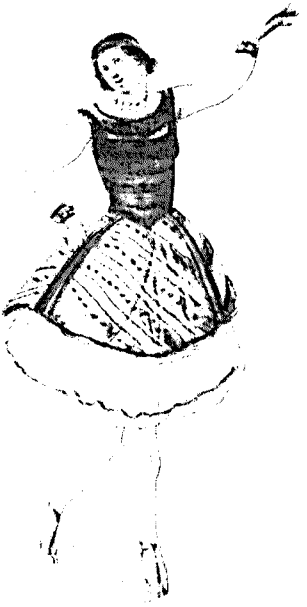
Figurini per la rappresentazione del *Mosè* al Teatro Canobbiana di Milano nel 1852 (Museo Teatrale alla Scala, Milano)

musicale possano essere adeguati alle norme dell'opera francese, e allo stesso tempo, penso che avrebbe un effetto dirompente: ho parlato di quest'idea a Rossini, che si è detto felice e disponibile ad apportare le modifiche necessarie.[3]

Al suo ritorno, Hérold consegnò a Viotti un manoscritto della partitura, preparata da Ricordi, e una lettera di Rossini, primo contatto diretto del compositore pesarese con l'Opéra:

L'oratorio *Moyse*, che ho composto tre anni fa, sembra al nostro comune amico la partitura più adatta ad essere tradotta in francese. Poiché mi fido molto del gusto e dell'amicizia di Hérold, lavorerò volentieri al fine di rendere la partitura il meno imperfetta possibile, vale a dire che comporrò nuovi brani di carattere più religioso di quelli già esistenti, e che cercherò, per quanto mi sarà possibile, di fare in modo che questa revisione non arrechi vergogna né a colui che l'ha composta, né a colui che ne sarà, in un certo qual modo, il padre putativo. Si, signor Viotti, voi che godete di una grande reputazione siate il mio mecenate e l'interprete delle mie note.[4]

Nel frattempo, a Parigi, la reputazione di Rossini continuava a crescere. Negli anni che seguirono il 1820, parecchie sue opere riscossero un grande successo al Théâtre Italien, tanto che nel 1821 Eugène Delacroix disegnò una caricatura, «Rossini soutenant à lui seul tout l'Opéra Italien», che dipinge il compositore mentre sostiene tre dei suoi personaggi più famosi: Otello, Desdemona e Figaro. Traduzioni, adattamenti e pasticci che utilizzavano la sua musica vennero presentati in altri teatri parigini. Castil-Blaze, critico musicale e instancabile arrangiatore di opere straniere, fu attirato dalle partiture di Rossini; la sua versione de *Il barbiere di Siviglia* (in francese) fu la prima opera ad essere rappresentata all'Odéon (6 maggio 1824), e questo non poté non richiamare l'attenzione dei suoi contemporanei, come dimostra la divertente statuetta caricaturale di



Jean-Pierre Dantan che lo raffigura mentre attinge al genio di Rossini.

All'inizio del 1821 Castil-Blaze negoziò un contratto estremamente vantaggioso con l'Opéra, secondo il quale avrebbe ricevuto i diritti d'autore non solo in quanto librettista, ma anche come compositore (naturalmente ciò era contrario alle normali procedure del teatro), oltre a un sostanzioso anticipo. Con l'approvazione dell'amministrazione dell'Opéra, egli cominciò quello stesso anno ad adattare *Tancredi*, ma dato che anche il Théâtre Italien aveva intenzione di rappresentarlo (e lo fece con notevole successo a partire dal 23 aprile 1822), nell'agosto del 1821 gli venne chiesto di sostituirlo con *Mosè*, quasi sicuramente dietro la sentita raccomandazione di Hérold. Sfortunatamente per Castil-Blaze, quando il suo lavoro era finito, erano già iniziati i contatti con lo stesso Rossini per la realizzazione di un adattamento, e l'amministrazione si rese conto del problema di dover pagare due volte i diritti d'autore. Ricorrendo ad una scappatoia 'legale', costrinsero l'arrangiatore a presentare il suo libretto al *jury de lecture*, l'organismo cui spettava il compito di approvare i testi da rappresentare all'Opéra. Per fare cosa gradita all'amministrazione, il 24 luglio 1822 il *jury* lo rifiutò in quanto «gravemente debole nello svolgimento dell'azione drammatica».[5] Castil-Blaze protestò con veemenza, ma tutto quello che riuscì ad ottenere dal teatro e dal governo, ben felici di poter ridurre al minimo le loro perdite, fu l'acconto previsto dal suo contratto.

E così, in attesa dell'arrivo di Rossini a Parigi, i progetti per *Moïse* vennero momentaneamente accantonati. Tuttavia, nell'aprile 1822, il "Concert Spirituel" fece conoscere al pubblico parigino diversi brani del *Mosè* eseguiti dai membri della compagnia del Théâtre Italien. Si dimostrò una strategia formidabile per stimolare l'interesse del pubblico per l'opera nel suo insieme, che venne rappresentata la prima volta all'Opéra il 20 ottobre 1822 in uno spettacolo a beneficio di Giuditta Pasta e poi trasferita al palcoscenico del

Théâtre Favart (dal 22 ottobre in poi). Due dei cantanti impegnati apparvero più tardi in *Moïse*: si tratta di Nicolas-Prosper Levasseur nel ruolo principale e Laure Cinti (in seguito Cinti-Damoreau) nel ruolo di Amaltea (Sinaïde nella versione francese), la moglie del Faraone. Sia loro, sia gli altri componenti la compagnia, in particolare Pasta nella parte di Elcia (Anaï), furono calorosamente applauditi e la musica fu giudicata degna dell'alta reputazione di Rossini; ma il libretto e ancor di più la *mise en scène*, penalizzata da un palcoscenico troppo piccolo, furono duramente criticati. Il dramma *Mosè* non era considerato alla stessa altezza dell'*Otello* di Rossini (libretto di Berio di Salsa), che aveva di recente riscosso successo al Théâtre Italien (prima rappresentazione: 5 giugno 1821), mentre le scenografie, prese di seconda mano dalla corte e ritoccate, non piacquero a nessuno, e sia le scene delle piaghe, sia quella del passaggio finale del Mar Rosso mancavano di impatto teatrale. Sebbene il 'passaggio' non suscitasse l'ilarità che, secondo la descrizione di Stendhal, scoppiò alla prima napoletana, quest'ultima scena risultava così debole che dovette essere tagliata nelle rappresentazioni successive. Hérold arrangiò lo spartito per canto e pianoforte, rendendo così la musica accessibile a musicisti e cantanti dilettanti.

Rossini era ovviamente entusiasta all'idea di conquistare di persona Parigi e il suo *premier théâtre lyrique*. Nell'autunno del 1823, mentre si stava recando a Londra, vi si fermò e fu festeggiato dall'élite della società mondana, musicale e teatrale. Una volta raggiunta la capitale inglese, iniziò le trattative con il governo francese. Il risultato fu un contratto eccezionalmente vantaggioso per scrivere per l'Opéra e il Théâtre Italien. Dopo il suo ritorno a Parigi nell'autunno del 1824, Rossini ricevette una proposta diversa, anche questa approvata dal governo, e divenne Direttore Musicale del Théâtre Italien, ma secondo i termini del contratto era tuttavia ancora incoraggiato a scrivere opere destinate all'Opéra. Sia que-

sti, sia i successivi contratti, pensioni e onorificenze ufficiali si devono molto agli sforzi del rappresentante governativo, Louis-François-Sosthène, visconte di La Rochefoucauld, di recente nominato direttore del Dipartimento delle Belle Arti. Spesso bersagliato dai giornalisti e da altri per il suo puritanesimo - ordinò, ad esempio, di allungare gli indumenti intimi delle ballerine in nome del buoncostume -, La Rochefoucauld aveva a cuore gli interessi dell'Opéra, la supervisionava da vicino e insistette affinché venissero approvate diverse riforme istituzionali che si dimostrarono molto utili. Oltre a ciò, La Rochefoucauld divenne uno dei più accesi sostenitori di Rossini; dal 1824 in poi, fece del suo meglio per soddisfare le richieste sempre più numerose del compositore e per promuovere le sue opere, come nel caso di *Moïse*. Inoltre tra i due nacque una vera amicizia, attestata dal tono affettuoso della loro corrispondenza.

Per la delusione di La Rochefoucauld e del pubblico parigino amante del melodramma, dovettero passare altri due anni prima che un'opera di Rossini fosse rappresentata all'Opéra, ma il compositore utilizzò questo intervallo di tempo per prendere confidenza con la lingua francese, per fare conoscenza con letterati francesi e familiarizzare con i cantanti e il personale del teatro. Il suo debutto poi non avvenne con *Moïse*, ma con *Le siège de Corinthe* (libretto di Alexandre Soumet e Luigi Balocchi, prima rappresentazione: 9 ottobre 1826), una rielaborazione di *Maometto II* (Napoli, San Carlo, 3 dicembre 1820). La resistenza dei greci contro i nemici stranieri era un tema attuale, poiché in Francia vi era molta solidarietà per i loro combattimenti contro i turchi. La produzione fu nell'insieme eccellente e la musica fu applaudita calorosamente. A questo punto l'interesse che il pubblico dimostrava di fronte alla prospettiva di assistere ad una nuova opera francese di Rossini era decisamente forte.

I preparativi per *Moïse*

La Rochefoucauld si occupò in pri-

ma persona della promozione di *Moïse* e di Rossini. Nel gennaio 1827 diede istruzioni all'Opéra di allestirlo per una rappresentazione da effettuarsi verso la fine della Quaresima. Il portavoce amministrativo gli assicurò il sostegno del personale del teatro, ma espresse parecchie preoccupazioni. Rossini non progettava di presentare la partitura del primo atto prima del 21 gennaio e poi ci sarebbe voluta un'altra settimana per dar modo al copista di preparare le parti vocali. Inoltre, il portavoce dell'amministrazione credeva che Rossini, come tanti altri compositori, non si sarebbe sentito in dovere di completare la partitura fino a quando le prove non fossero iniziate. Egli sottolineò che allestire la messinscena di un'opera così impegnativa come *Moïse* in sessanta giorni sarebbe stato un *tour de force* che avrebbe richiesto numerose - e costose - eccezioni alle regole (che, come fece capire, non erano gradite), e, in aggiunta, espresse il rammarico che l'Opéra desse l'impressione di arricchire il proprio repertorio a danno di quello del Théâtre Italien. Richiese un rinvio di un anno, altrimenti, ribadì, l'Opéra avrebbe corso un grosso rischio. Nonostante questa motivazione non fosse senza fondamento, la risposta di La Rochefoucauld fu concisa ed efficace: *Moïse* doveva essere rappresentato nel tempo stabilito, cioè durante la Settimana Santa e, per la gioia di Rossini, l'amministrazione dell'Opéra sarebbe stata responsabile della sua messa a punto. Durante la riunione del 13 gennaio con l'amministrazione dell'Opéra, quando Rodolphe Kreutzer, violinista e in quel momento Ispettore Musicale del teatro, osservò che «in generale la copiatura provoca sempre dei ritardi, sia per la lentezza del copista, sia per i cambiamenti apportati dall'autore», Rossini rispose che «l'esplicito ordine espresso da Monsignore il Visconte [...] è sufficiente a garantire che ognuno lavori il più velocemente possibile».[6] Oltre a ciò, il compositore era fiducioso dell'appoggio all'interno del teatro da parte dei cantanti principali, del direttore d'orchestra Henri Valentino e del suo 'amico' Hérold, che ora occu-

pava la posizione di *maître des chœurs*.

Il visconte approvò, dietro richiesta dell'amministrazione, la divisione del lavoro di costruzione delle scene - su disegno di Pierre-Luc Cicéri - tra Grommaire, capo macchinista, e Henri Bruyas, detto Bursay. Oltre ad accelerare la produzione, che esigeva molti effetti speciali, la divisione permise al giovane Bursay di affrontare la sfida del passaggio del Mar Rosso. Dietro nuove pressioni dell'amministrazione, il visconte chiese all'Arcivescovo di Parigi il permesso di poter lavorare agli allestimenti scenici nel laboratorio di Cicéri anche la domenica, ma l'Arcivescovo rifiutò. E La Rochefoucauld fu obbligato ad ammonire Cicéri affinché lavorasse ancora più alacremente. Egli informò inoltre l'Opéra che avrebbe dovuto pagare gli autori di *Moïse*, così come quelli de *Le siège de Corinthe*, come se le opere fossero lavori del tutto nuovi, piuttosto che adattamenti, con grosso vantaggio pecuniario per Rossini e i suoi collaboratori. Infine, fedele alla sua reputazione, ordinò parecchie volte al Prefetto di Polizia di ripulire dalle prostitute l'area adiacente al teatro, cosicché le signore rispettabili che avessero assistito all'opera non si sarebbero sentite offese. Il prefetto, sottoposto a una tale pressione, pur assicurando che avrebbe fatto del suo meglio per soddisfare la richiesta, fece anche notare che erano proprio altri spettatori dell'Opéra ad attirare le prostitute.

Nel frattempo circolarono delle voci sull'imminente produzione, e giunsero all'orecchio di Augustin Hapdé, che nel 1817 aveva messo in scena con grande successo il suo *mélodrame*, *Le passage de la Mer Rouge*, al Théâtre de la Gaîté. Questi si offrì volontario come *metteur en scène* per il finale del *Moïse*. Tuttavia, l'amministrazione dell'Opéra non desiderava la partecipazione di un estraneo, per di più proveniente da un modesto teatro di *boulevard*. La versione ufficiale che fornirono fu perciò che il lavoro sulle scene di Bursay era in uno stadio troppo avanzato per considerare l'offerta. Al ché Hapdé s'infuriò e si lamentò di

un presunto plagio. Sebbene egli avesse presentato delle forti motivazioni, il visconte si rifiutò di ascoltarlo.

Moïse raggiunse il palcoscenico dell'Opéra dopo un paio di rinvii della prima, originariamente annunciata per il 21 marzo e poi per il 23 marzo. Il secondo rinvio fu per lo meno spiegato ufficialmente con una malattia della Cinti. Il debutto di un "oratorio" messo in scena finalmente durante la Settimana Santa, l'ambientazione nell'Egitto dei tempi biblici - che capitalizzò il fascino di vecchia data che la storia e la cultura di quel paese suscitavano nei francesi, in parte alimentato dalla spedizione di Bonaparte nel 1798-99 e dalle ultime pubblicazioni di studiosi francesi - l'eccellente compagnia, i costumi nuovi, le scene per la maggior parte nuove - a parte alcuni elementi presi in prestito nel primo atto - e gli effetti speciali contribuirono senza dubbio all'entusiastica accoglienza del pubblico, ma come i critici osservarono all'unanimità, il vero eroe della serata fu Rossini.

Victor Étienne de Jouy e Luigi Balocchi: i librettisti ed il loro contributo

Jouy, membro della prestigiosa Académie de France e famoso uomo di lettere, era il librettista principale dell'Opéra della generazione precedente. Tra i suoi successi le opere di Spontini: *La vestale* (15 dicembre 1807) e *Fernand Cortez* (28 novembre 1809). Nonostante la sua reputazione per le *tragédies lyriques*, non disdegnava forme più leggere: scrivere *vaudevilles* lo rese ferrato nella parodia, vale a dire nell'adattamento di versi a musica già esistente. Pur avvicinandosi alla fine della sua carriera teatrale, Jouy fu scelto da Rossini quale suo collaboratore per *Le vieux de la montagne*, un progetto del 1824-26 per un'opera francese originale che non venne mai realizzata, e per *Guillaume Tell* (prima rappresentazione: Opéra, 3 agosto 1829), l'ultima opera di entrambi. In Balocchi, poeta 'ufficiale' del Théâtre Italien, Rossini trovò un partner che parlava correntemente sia l'italiano che il francese e che era, come Jouy, un abile parodista. Oltre al suo contributo per *Le siège de Corinthe*, Balocchi scrisse per Rossini il libretto de *Il viaggio a Reims* (prima rappresentazione: Théâtre Italien, 19 giugno 1825), in onore dell'incoronazione di Carlo X, e preparò una traduzione italiana di *Guillaume Tell*. L'amministrazione dell'Opéra, in violazione alle regole e forse su pressione di La Rochefoucauld, non richiese ai librettisti di presentare il testo al *jury de lecture*, contrariamente a quanto era successo al povero Castil-Blaze, a causa del poco tempo a disposizione e dell'esperienza di Rossini con questi due uomini, dato che senza dubbio la scelta fu sua, anche se indicativa di una notevole fiducia in Jouy e Balocchi da parte dell'amministrazione dell'Opéra. I librettisti accettarono la sfida imposta dai limiti di tempo, insolita per gli autori francesi, e si misero all'opera per produrre un testo su cui lavorare. Le loro fonti furono naturalmente il libretto originale di Tottola, basato a sua volta sulla tragedia di Francesco Ringhieri, *L'Osiride*, la Bibbia e la loro fantasia.

Sebbene il libretto pubblicato definisse *Moïse* un "opéra", Jouy preferiva la denominazione di "oratorio", che gli sembrava più vicina all'originale "azione tragico-sacra" di Tottola e in armonia con la tradizione francese di mettere in scena gli oratori, come la rielaborazione di Steibelt della *Creation* di Haydn per l'Opéra nel 1801. Nonostante i francesi non fossero d'accordo su una definizione ben precisa, il termine "oratorio" conservava per il pubbli-

Mosè con Elisero, figurini. Da «Il Cosmorama Pittorico», II serie, 1851 (Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli», Milano)

co parigino connotazioni di una forma meno rigida. Quindi, sui cartelloni dell'Opéra apparve la denominazione di "oratorio", e tra i critici si aprì un dibattito se il termine fosse o meno appropriato. Un titolo più lungo, *Moïse et Pharaon, ou le passage de la Mer Rouge*, adottato per un breve periodo durante le prove, fu abbandonato alla vigilia della prima, forse per cercare di evitare paragoni con il *mélodrame* di Hapdé. Se così fu, la strategia non funzionò. Provato in quattro o tre atti, *Moïse* fu presentato in "quattro parti", ma diviso in tre atti, in cui le parti due e tre formavano il secondo atto. Questa soluzione provocò confusione nei recensori dell'epoca, e non solo.

Forse per cercare di disarmare i critici - i francesi insistevano nel giudicare un libretto come opera letteraria -, Jouy e Balocchi inserirono una prefazione al loro libretto con-

tenente un'affermazione delle difficoltà tecniche nella traduzione di un poema lirico e della sensibilità richiesta. Nonostante ciò, conclusero così:

> Non è assolutamente un compito sterile quello che ci siamo imposti con l'opera *Moïse*, in quanto le uniche tracce rimaste del poema italiano sono servite a includere i brani migliori della sublime partitura di *Mosè*. Noi stessi, ispirati dal carattere austero e religioso che il signor Rossini, pur conservando la sua brillante vivacità, ha saputo imprimere alla sua opera, abbiamo per così dire composto il nostro poema sulla sua musica, e gli abbiamo fornito l'occasione per aggiungere nuove bellezze a una delle opere più originali che l'arte musicale possa vantare.[7]

Come si legge tra le righe, essi non seguirono pedissequamente il testo italiano originale; cercarono piuttosto di creare nuovi versi al servizio della musica di Rossini e della loro concezione del dramma. Un cambiamento in particolare ha sorpreso alcuni commentatori. In *Mosè* Elcia, alla fine del secondo atto, lamenta la morte improvvisa del marito segreto ed erede del Farone; in *Moïse* è Sinaïde che gioisce per il consenso del figlio ai desideri del padre, il Faraone. La conclusione delle loro arie insieme al coro è la seguente:

Mosè in Egitto
Tormenti! affanni! e smanie!
Voi fate a brani il core!
Tutto di Averno, o furie,
Versate in me il furore...
Straziate voi quest'anima,
Che regge al duolo ancor!

Moïse
Qu'entends-je? ô douce ivresse!
Il est fidèle à l'honneur.
Je dois à sa tendresse
La calme de mon coeur.
Dieux protégez sans cesse
Sa gloire et son bonheur.

Tuttavia l'adattamento è riuscito, non perché la musica sia 'emotivamente neutra', ma perché esprime forti passioni, come riconobbero i librettisti del *Moïse*; è un caso di opposti che s'incontrano.
Anche quando i sentimenti e la situazione sono molto simili, i librettisti evitano una traduzione fedele. Prendiamo ad esempio l'inizio del duetto del secondo atto tra Osiride/Aménophis e il Faraone. Il figlio canta

Mosè in Egitto
Parlar, spiegar non posso
Quel, che nel petto io sento!
Ah no... del mio tormento
Darsi non può maggior!

Moïse
Moment fatal!... que faire?
Hélas, il faut me taire.
Le sort m'accable, ô peine amère!
Mon coeur succombe à sa douleur.
Ah! plaignez ma misère!
Mon coeur succombe à sa douleur.

Un'occhiata alla partitura è sufficiente a dimostrare la preoccupazione dei librettisti nella creazione di versi che si adattassero alle melodie di Rossini, variandoli occasionalmente nelle ripetizioni musicali, e allo stesso tempo riuscendo a non 'scandalizzare' i francesi con veri e propri barbarismi nell'adattamento del testo alla musica. Nella maggior parte dei casi, grazie alla ricca natura del materiale, essi ebbero successo, molto di più di Castil-Blaze, la cui traduzione era alquanto più letterale, fino al punto di mantenere le pause che interrompevano il senso di brevi frasi e persino di tagliare singole parole senza che ciò fosse giustificato da una particolare lettura del testo o da esigenze di interpretazione musicale dello stesso.
Ad altri livelli, come nei cambiamenti della struttura drammatica e del-

Carlo Zucchelli nel ruolo di Faraone. Figurino per la prima parigina del *Mosè in Egitto*. Litografia di Langlumé da disegno di Colin, XIX sec. (Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli», Milano)

la definizione dei personaggi, Jouy, con l'aiuto di Balocchi, mostrò di essere sensibile a ciò che per un pubblico francese del 1827 sarebbe stato inaccettabile. Una tresca amorosa - come in Tottola e anche in Ringhieri - era normale in un'opera, e quindi fu mantenuta. Ma una moglie, per quanto virtuosa, non avrebbe dovuto neanche prendere in considerazione l'idea di abbandonare un marito amorevole, come in *Mosè*; la soluzione fu quella di trasformare la moglie in amante, che, con notevole sacrificio personale, avrebbe potuto vincere la sua colpevole passione per seguire i dettami famigliari e religiosi. Un'ulteriore giustificazione è data dall'aver descritto Aménophis come un violento e un egocentrico. E poi, il pubblico parigino non avrebbe tollerato che il tenore principale morisse prima dell'ultimo atto; quindi, contrariamente al *Mosè* e al resoconto biblico, il figlio del Faraone non muore nella piaga finale, ma in un accesso d'ira guida le truppe egiziane all'inseguimento degli ebrei e resta inghiottito dalle acque del Mar Rosso durante il finale. Naturalmente, ciò rese necessario un ripensamento su come utilizzare l'aria di Elcia alla fine del secondo atto. Anche il primo atto - per la maggior parte nuovo - di *Moïse* soddisfece quelle che erano le aspettative francesi nel 1827. Piuttosto che iniziare *in medias res* con il popolo che lamentava la piaga del buio, come in *Mosè*, il testo descrive i motivi che avevano causato le piaghe: la promessa non mantenuta del Faraone di lasciar liberi gli ebrei e la collera di Dio per il continuo asservimento del suo popolo.

Altri tre tipi di revisioni furono fatte in funzione delle risorse dell'Opéra e delle aspettative del suo pubblico. Innanzitutto, l'introduzione di un lungo *divertissement* in cui apparivano alcuni dei ballerini principali del teatro. Jouy e Balocchi introdussero una *fête* in onore della dea Iside nella terza parte, e Rossini riutilizzò parte della musica per balletto dalla sua *Armida* (libretto di Giovanni Schmidt, prima rappresentazione: Teatro San Carlo, 11 novembre 1817). Secondo il costume di allora, abbinare danza e dramma non era sentito come una forzatura, e questa parte ottenne un tale successo nei due decenni successivi che fu spesso rappresentata in serate di "frammenti": una serie di lavori brevi e/o di atti singoli. La seconda revisione consistette nell'assegnare al coro un rilievo maggiore rispetto al *Mosè*. Rossini prese a prestito del materiale supplementare da *Armida* e da *Bianca e Falliero* (libretto di Felice Romani, prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 26 dicembre 1819), ma anche alcuni dei numeri o delle sezioni appena composti prevedevano il coro; per esempio, alla prima rappresentazione *Moïse* terminò con un *cantique* cantato dal popolo ebraico, «Chantons, bénissons le Seigneur», in armonia con la dichiarata intenzione del compositore di rafforzare l'atmosfera religiosa. Infine, la terza revisione consistette nell'aumento delle occasioni propizie alla spettacolarità, anche a spese della narrazione biblica. Basti citare un solo esempio: nella prima parte la "voix mystérieuse" da un arbusto in fiamme non esorta il patriarca a guidare il suo popolo lontano dall'Egitto (Moïse si è già impegnato a farlo), ma, piuttosto, gli consegna i Dieci Comandamenti, che vengono accolti dagli ebrei; una strana commistione dei capitoli 3 e 20 dell'Esodo! Una revisione di questo passaggio durante le prove mostra una certa attenzione a un'altra questione potenzialmente delicata: originariamente la "voix mystérieuse" doveva essere quella di Dio, ma una rappresentazione così diretta era ritenuta di cattivo gusto; nella

Faraone con sacerdote, figurini. Da «Il Cosmorama Pittorico», II serie, 1851 (Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli», Milano)

versione definitiva dell'opera la voce divenne quella del messaggero di Dio.
È difficile distinguere completamente il lavoro dei due librettisti. Prove documentarie ci permettono di assegnare a Jouy la responsabilità del piano generale (e cambiamenti notevoli del testo), e parecchi nuovi brani, come anche, molto probabilmente, le scene e i duetti degli amanti. Un critico, a conoscenza dei retroscena, attribuiva a Balocchi i versi di due 'nuovi' brani: il coro «Dieu de la paix, Dieu de la guerre» nel primo atto - per la verità basato su un brano dell'*Armida* - e «Quelle horrible destinée», l'aria di Anaï nella quarta parte.
Nel 1827 la maggior parte dei critici si mostrò indulgente verso il contributo dei librettisti: indipendentemente da qualsiasi debolezza drammatica o poetica del testo, questi erano scusati dalla natura stessa del loro compito, e in ogni caso il risultato era, per i critici, superiore al *Mosè*. Jouy e Balocchi furono elogiati per gli sforzi prodigati nel far rivivere *Moïse* per il pubblico parigino.

Rossini e i suoi cantanti

Ciò che stupì molti critici fu la novità, per l'Opéra, dello stile di canto: era "*ultramontane*" e bandiva "l'urlo francese". Mentre dai cantanti che

si erano esibiti in *Mosè* al Théâtre Italien qualche stagione prima ci si aspettava che adottassero questo stile, il fatto che anche gli altri, educati nelle istituzioni francesi - il Conservatorio e l'Opéra - l'avessero imparato alla perfezione aveva del miracoloso. Non persero tempo a dichiarare che il *premier théâtre lyrique* di Francia possedeva ora la compagnia migliore: cantanti eccellenti, che - diversamente, secondo loro, dalla maggior parte di quelli appartenenti alla più 'pura' tradizione italiana - sapevano anche recitare in maniera convincente.

Rossini lavorò con parecchi degli stessi cantanti della sua prima opera francese, *Le siège de Corinthe*. Laure Cinti nel ruolo di Anaï e Adolphe Nourrit nella parte di Aménophis erano i giovani e sfortunati amanti. Nicolas-Prosper Levasseur, come la Cinti, aveva cantato al Théâtre Italien cinque anni prima nel *Mosè*; anche lui, sebbene fosse francese, era come lei ferrato nella tecnica vocale italiana. Henri-Bernard Dabadie, nel ruolo di Faraone, e sua moglie Louise-Zulme Dabadie, nel ruolo della consorte del Faraone, Sinaïde, erano stati educati nella tradizione francese, ma solo di recente erano stati ingaggiati dall'Opéra, ed erano quindi meno legati a questa tradizione rispetto ad altri loro colleghi. I cantanti, che in generale avevano ora più familiarità con lo stile lirico che Rossini richiedeva, ricevettero grandi elogi. Un recensore osservò che «forse ancora più straordinario [del valore musicale intrinseco dell'opera] è stato il fatto che [Rossini] sia riuscito a farla eseguire [l'opera] con notevole precisione e senso d'insieme; ha fatto in modo che i cantanti dell'Opéra *cantassero*».[8] E proseguì sostenendo che persino i Dabadie avevano fatto passi da gigante nell'apprendimento del nuovo stile.

Ci furono comunque delle critiche,

Figurino del costume di Laura Cinti-Damoreau, prima interprete dell'opera nel ruolo di Anaï (Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli», Milano)

in particolare rivolte alla Cinti per la sua elaborata *fioreture*, troppo 'italiana' per l'Opéra. Levasseur, le cui frasi musicali furono deliberatamente semplificate da Rossini e rese più declamatorie, sfuggì a tali critiche. Constance Jawurek, il doppio di Cinti, che provò sotto la direzione del compositore e che la sostituì spesso anche durante le prime stagioni, assimilò bene la lezione, e come mostra il suo spartito, eliminò o riscrisse parecchi degli abbellimenti scritti dal compositore. Sarebbe un errore pensare che i critici del 1827 lasciassero intendere che lo stile di canto italiano fosse stato trasferito senza modifiche all'Opéra; ci fu, piuttosto, un compromesso e una sintesi di elementi francesi e italiani nella tecnica vocale e nello stile melodico. Si trattò di un'espe-

Figurino di Faraone per l'opera *Mosè in Egitto*. Dall'«Almanacco Teatrale», 1820 ca. (Collezione Cavallari, Milano)

rienza che si sarebbe dimostrata utile per le successive opere scritte per l'Opéra. Inoltre, Rossini rimase di certo completamente soddisfatto, in quanto insistette nel mantenere sostanzialmente la stessa compagnia per *Le comte Ory* e *Guillaume Tell*, al punto da insistere che il pensionamento di Louis Bonel, interprete dei ruoli minori di Osiride e della *voix mystérieuse* in *Moïse*, fosse posticipato, così che egli potesse cantare Melcthal - un altro ruolo minore - durante la prima stagione del *Tell*.

All'Opéra, nel corso del XIX secolo, *Moïse* si dimostrò un veicolo ottimo per altri celebri cantanti delle opere francesi di Rossini: il 1831 segna il fortunato debutto di Prosper Dérivis (figlio di Henri Étienne Dérivis, Mahomet II ne *Le siège de Corinthe*) nel ruolo di Moïse, e l'anno successivo quello di Cornélie Falcon nella parte di Anaï. Le importanti riprese del 1852 e del 1863 presentarono parecchi artisti che godevano dell'ammirazione del compositore, come Louis Gueymard (che interpretò il ruolo di Henri ne *Les vêpres siciliennes* di Verdi) nel ruolo di Aménophis nel 1852 e di Moïse nel 1863, e Jean-Baptiste Faure (un eccezionale Guillaume Tell, amico del compositore ed artista abituale nelle serate musicali che si tenevano a casa di Rossini). La storia delle sue rappresentazioni si dimostra una testimonianza eloquente dell'importanza di *Moïse* per il *grand opéra*.

La messinscena

Alcuni aspetti della produzione delle opere rossiniane per l'Opéra mostravano le preoccupazioni di allora per il 'realismo', secondo gli standard del Romanticismo francese, e mettevano alla prova le limitazioni inerenti al mezzo teatrale. Come tante altre opere che, tra la metà e la fine del secondo decennio del XIX secolo, richiesero un'imponente *mise en scène*, *Moïse* riflette, dal punto di vista teatrale, il suo tempo turbolento. Le soluzioni trovate per risolvere le esigenze del suo allestimento scenico, e i problemi posti ma non del tutto risolti, stabilirono precedenti importanti o sfide per i successivi *grands opéras* di Meyerbeer e altri. Qui di seguito vorrei mettere in evidenza tre aree principali: le scene e i costumi, gli effetti speciali e i movimenti sul palcoscenico, specialmente dei popoli ebraico ed egiziano, rappresentati dalla massa corale.

Scene e costumi. Al fine di economizzare, La Rochefoucauld, in qualità di sorvegliante governativo dei teatri statali, pensò all'inizio che si sarebbero potuti utilizzare i costumi già realizzati per la produzione parigina di *Mosè*, o di altre opere,

che giacevano nei magazzini dell'Opéra; le scene di *Mosè*, già di seconda mano, non potevano essere utilizzate, in quanto le dimensioni del palcoscenico dell'Opéra erano maggiori rispetto a quelle del Théâtre Italien. L'amministrazione dell'Opéra lo disilluse quasi subito. Gli spettatori si aspettavano qualcosa di meglio e così si crearono nuovi costumi e nuove scenografie - a parte alcuni elementi presi a prestito per la prima scena - che erano, per la verità, molto sontuosi, per soddisfare il gusto del pubblico per l'esotico.

Lecomte, costumista, e Cicéri, scenografo, fecero molta attenzione alla mania francese per l'Egitto, allora in voga, e al crescente desiderio di 'realismo' nella rappresentazione degli ambienti e dei costumi. Come osservarono diversi critici, Lecomte modellò i costumi sulle ricerche di Jean-François Champollion, un eminente egittologo (il primo che interpretò correttamente i geroglifici) e curatore principale dell'ala egizia al Musée du Louvre, che sarebbe stata aperta di lì a poco.

Lecomte ignorò, tuttavia, le questioni cronologiche, così che i suoi disegni fondono dettagli di secoli molto distanti fra loro. Questa cosa non importava ai francesi nel 1827: ciò che essi ammiravano era la riproduzione di un colore locale 'autentico' e la ricreazione del periodo storico. Anche Cicéri trovò ispirazione negli studi specialistici di quegli anni; per il palazzo del Faraone nella seconda parte e per il tempio di Iside nella terza si ispirò alle incisioni pubblicate dalla Commissione Franco-Egizia. È un fatto significativo che queste incontrarono il favore del pubblico e della critica, che le lodarono per la loro esattezza. Tuttavia il suo contributo non fu esente da critiche. Secondo parecchi critici Cicéri aveva iniziato ad apprendere molte tecniche dai recenti esperimenti nei teatri di *boulevard*. In particolare aveva imparato, anche se non completamente, la tecnica del diorama, cioè la capacità di rappresentare in modo convincente ampi spazi. Memphis, le rive del Nilo e il Mar Rosso, resi per la maggior parte con i mezzi tradizionali dell'Opéra, sembravano troppo artificiali e inadeguati. Nel *tableau* finale, ad esempio, la rappresentazione degli ebrei nella Terra Promessa resa sull'ultimo fondale e con figure di legno dipinte aggiunte allo *châssis* apparve ridicolo, e non paragonabile al livello di opulenza della produzione fino a quel momento. Hapdé non aveva bisogno di preoccuparsi: la sua versione del passaggio fu giudicata di molto superiore. In breve, Cicéri doveva diventare moderno fino in fondo: le sue scenografie successive mostrarono che aveva assimilato la lezione.

Gli effetti speciali. All'Opéra si prestava particolare attenzione a questo aspetto. Naturalmente il teatro era da molto tempo all'avanguardia nell'utilizzo dei macchinari, e *Moïse*, con le sue piaghe, costituiva, come credeva Hérold, una scelta più che adatta. Cicéri, appoggiato dal capo *machiniste*, Grommaire, e dal suo assistente, Bursay, cercò di dimostrarsi all'altezza della sfida, ma i loro sforzi ottennero un successo parziale.

Alla prima rappresentazione non andò proprio tutto per il verso giusto: l'arbusto in fiamme non arse; l'arcobaleno aveva poca iridescenza e nessuna verosimiglianza; il posizionamento sbagliato delle luci nel finale della prima parte (l'eruzione vulcanica che distrugge una piramide) creò l'impressione di ombre cinesi, che provocarono risatine fra il pubblico. È nella fretta di montare l'opera che deve essere probabilmente ricercata la causa di alcuni di questi inconvenienti, ma non di tutti.

Figurino del costume di Adolphe Nourrit, primo interprete dell'opera nel ruolo di Aménophis (Casa Natale di Rossini, Pesaro)

Le luci sul palcoscenico furono posizionate meglio per la seconda rappresentazione. Ad esempio, la pratica diffusa di abbassare un ponte su cui erano fissate candele o lampade ad olio per ottenere un'ambientazione notturna (sfruttata in *Moïse*, e in molte altre opere dal XVIII secolo in avanti) è indicativa dell'intenzione di utilizzare le luci in modo innovativo. E in quanto tale stabilì un precedente importante. Con l'avvento, proprio in questo periodo, del gas e, più avanti nel secolo, dell'elettricità, l'uso delle luci per ottenere effetti speciali assunse una crescente importanza. L'arbusto 'bruciò'. L'arcobaleno dipinto alla vecchia maniera, con l'annessa nuvola, venne soppresso. Gli effetti tradizionali che funzionavano furono mantenuti; ad esempio, l'oscurità, parecchie volte, e gli angeli volanti che benedicevano i bambini devoti alla causa di Dio nella prima parte. Altri effetti che non funzionavano, come ad esempio l'apoteosi con una *gloire* nel finale, furono eliminati o modificati.

Gli effetti speciali nel *Moïse* del 1827 erano bivalenti come Giano: anticipavano quegli sviluppi esemplificati dalle opere di Meyerbeer e dei suoi contemporanei, e nello stesso tempo guardavano al passato nel cercare di mantenere gli elementi di una lunga tradizione francese. Si trattava di un compromesso che sarà tipico della successiva storia del *grand opéra*.

I movimenti sulla scena. *Moïse*, *Le siège de Corinthe* e parecchie altre opere rappresentate all'Opéra dalla Restaurazione in poi misero a dura prova i modi convenzionali di posizionare gli attori sul palcoscenico e i movimenti loro richiesti. Solitamente la massa corale, che rappresentava le folle, si trovava sul proscenio. Di nuovo, l'accoglienza della prima rappresentazione di *Moïse* e il responso dell'Opéra sono istruttivi in questo senso.

Fino ad allora il coro dell'Opéra veniva solitamente posizionato in formazioni statiche (in un semicerchio oppure a colonne parallele), ed entrava sul palcoscenico (oppure usciva) in processioni maestose. Nel *Moïse* queste formule non erano sufficienti. Il coro, lodato da alcuni critici come il migliore d'Europa, trovò che muoversi e cantare allo stesso tempo era troppo impegnativo (ciò richiedeva un numero maggiore di movimenti rispetto alle opere precedenti!).

La parte finale, in particolare, si dimostrò la prova più impegnativa. Al coro dell'Opéra, insieme ad alcuni figuranti, fu chiesto di rappresentare due popoli - gli ebrei e gli egiziani - ma ciò non rese l'idea della presenza di folla in modo soddisfacente. Un recensore osservò che si sarebbero potute riempire le fila con membri del *corps de ballet*, e il suo suggerimento fu adottato non solo per *Moïse*, ma anche per le opere successive, come ad esempio *Guillaume Tell*. Qualcun altro trovò inquietante la mancanza di movimenti che fossero adeguati all'azione scenica. È un fatto importante che, per rispondere a questa e ad altre critiche, l'Opéra costituì una commissione speciale che desse consigli sulla *mise en scène*. Rossini ne era membro, uno dei pochi esterni all'istituzione e l'unico compositore (ciò è particolarmente indicativo di quale sfida ponessero in termini di effetti speciali le sue prime due opere all'Opéra). Fu ingaggiato un *directeur de la scène* professionista, Jacques Solomé. Una delle sue prime responsabilità fu quella di rivedere i movimenti sul palcoscenico nel *Moïse*. Sotto la sua supervisione il coro imparò a recitare: la mimica dei coristi, espressioni facciali e gesti, il loro posizionamento sul palco, a volte meno stereotipato o prevedibile, e i

Figurino dei costumi dei ballerini per la prima rappresentazione dell'opera (Casa Natale di Rossini, Pesaro)

loro movimenti, più vari, sostenevano l'azione. Nell'ultima scena, ad esempio, con le loro fila ingrossate, gli egiziani dovevano esprimere furore, e gli ebrei gioia per la liberazione. Anche un miglioramento degli effetti contribuì a rendere l'azione più credibile: una tempesta più convincente con le nuvole che nascondevano ciò che stava accadendo, la foschia (ottenuta grazie a un sipario di garza), il buio che si trasformava in luce splendente (grazie all'illuminazione a gas). Quando le nuvole si aprivano e tornava il sole, gli ebrei riconoscenti cantavano in ginocchio il *cantique* con la schiena rivolta al pubblico. Questo modo di affrontare la *mise en scène* indicava la strada del futuro.

L'accoglienza a Parigi e altrove

Moïse ottenne un grande successo a Parigi. I critici, anche quelli generalmente ostili a Rossini, notarono l'entusiastica accoglienza del pubblico. I posti nei palchi si esaurirono velocemente, e l'opera, ritenuta originariamente un lavoro stagionale (meglio adatto alla Quaresima), rimase in cartellone per tutta l'estate e l'autunno del 1827, e per buona parte del 1828.

La Rochefoucauld era molto soddisfatto: il giorno dopo la prima recita scrisse una lettera di felicitazioni insolitamente cordiale all'amministrazione dell'Opéra, lodando quasi tutti gli aspetti della produzione, dalle scene e costumi ai cantanti e ballerini; quanto a Rossini, concluse dicendo che «qualsiasi lode sembrerebbe fredda e superflua dopo le ovazioni tributategli dal pubblico».[9] Il compositore, riconoscente, dedicò la partitura al visconte. Circolarono delle voci circa l'offerta a Rossini della prestigiosa *Légion d'honneur*, che egli umilmente rifiutò, in quanto *Moïse* non era un'opera del tutto originale (la accettò dopo il trionfo di *Guillaume Tell*), e perché esistevano già compositori francesi, come il suo amico Hérold, che la meritavano (Hérold la ricevette poco tempo dopo).

All'Opéra *Moïse* raggiunse un totale più che ragguardevole di sessanta rappresentazioni entro il 1832. Ritornò in Italia nella traduzione di Calisto Bassi nel dicembre 1827 come "Mosè nuovo", e mentre l'originale *Mosè* non scomparve del tutto, "Mosè nuovo" ottenne un notevole successo in Italia e altrove. Di nuovo a Parigi, la sua terza parte fu rappresentata in programmi di "frammenti" e opere più brevi nel periodo 1835-45, fino ad una importante ripresa dell'intera opera (prima rappresentazione 5 novembre 1852), seguita da un'altra ancora più imponente (prima rappresentazione 28 dicembre 1863, ultima recita 13 febbraio 1865). Per la seconda ripresa, l'ultima durante la vita del compositore, Rossini fu consultato, e nonostante fossero circolate voci sulle riserve espresse dal compositore circa la rappresentazione di un'opera ormai fuori moda, non era dello stesso parere il pubblico parigino. Finalmente il passaggio del Mar Rosso ricevette una *mise en scène* appropriata e imponente, beneficiando degli sviluppi nella messinscena dei *grands opéras*, avviati in parte dalla produzione del 1827. In tutto, *Moïse* fu rappresentato in versione integrale o in parti circa duecento volte all'Opéra, eloquente testimonianza della calorosa accoglienza tributata a questo capolavoro 'serio' del compositore.

M. Elizabeth C. Bartlet
Traduzione di **Sabrina Signoretti**

[1] «Cette magnifique représentation fera époque dans les fastes lyriques, non-seulement parce qu'on y a entendu des chants jusqu'alors inconnus sur la scène de l'Académie Royale de Musique, mais encore parce qu'elle a porté le coup fatal à l'ancien système, et consolidé une révolution à laquelle on préludait depuis quelque temps. Le Rubicon est franchi; en vain le vieil opéra avec tout son appareil s'est levé sur l'autre bord. A l'aspect du vainqueur de Pesaro, il a chancelé sur sa base, et il est tombé de toute sa hauteur».

[2] «Rossini m'a fait mille amitiés; il brûle de venir à Paris; et, mettant de côté la jalousie, je fais tout pour le bien et l'avantage de l'administration. Ce même Rossini m'a fait ici une réputation double de ce qu'elle était en me vantant partout comme le seul compositeur et pianiste français qui ait du chant et de la philosophie musicale».

[3] «L'oratorio de Rossini *il Mosè in Egitto* est un de ses meilleurs ouvrages. Il y a peu de chose à y changer pour que la musique fasse grand effet en notre grand opéra français [...]. De tous les ouvrages sérieux de Rossini, je crois que *Mosè* est le seul dont le poème et le genre de musique puisse s'adapter à l'opéra français, mais en même tems je pense qu'il y peut faire beaucoup d'effet: j'ai parlé de cette idée à Rossini, qui en serait enchanté et qui ferait plusieurs changements».

[4] «L'oratorio de *Moyse*, que j'ai composé il y a trois ans, paraît à l'ami commun, la partition la plus susceptible de recevoir des paroles françaises. Comme j'ai beaucoup de confiance dans le goût et l'amitié d'Hérold, je concourrai volontiers à rendre cette partition la moins imparfaite que possible, c'est à dir[e] que je composerai de nouveaux morceaux d'un caractère plus religieux que ceux qui s'y trouvent et je chercherai, autant qu'il me sera possible, à ce que son effet ne fasse honte ni à celui qui l'a composé, ni a celui qui en sera, en quelque sorte, le père putatif. Oui, M. Viotti, vous qui jouissez d'une grande réputation, soyez mon Mécène et l'interprète de mes notes».

[5] «Vicieux sous le rapport de la conduite du Drame».

[6] «L'Inspecteur de la partie musicale [Rodolphe Kreutzer] observe qu'en général la copie occasionne toujours des retards, soit par lenteur du copiste, soit aussi par des changements que fait l'auteur. A cela M. Rossini répond que l'ordre expresse de Monseigneur le Vicomte, de représenter l'oratorio de *Moïse* dans la Semaine Sainte, est suffisant pour que chacun y apporte la plus grande célérité».

[7] «Ce n'est point une tâche aussi stérile que nous nous sommes imposée dans l'opéra de Moïse, où nous n'avons conservé quelques traces du poème italien que pour y introduire les morceaux les plus remarquables de la sublime partition de *Mosè*. Inspirés nous-mêmes par le caractère austère et religieux que M. Rossini, en conservant sa fougue brillante, a su imprimer à son ouvrage, nous avons pour ainsi dire composé notre poème sur sa musique, et nous lui avons fourni l'occasion d'ajouter des beautés nouvelles à l'une des oeuvres les plus originales dont l'art musical puisse se vanter».

[8] «Ce qui est peut-être plus merveilleux encore, il [Rossini] est parvenu à faire exécuter la musique avec un ensemble et une précision remarquables; il a fait chanter les chanteurs du grand opéra».

[9] «Tout éloge serait froid et superflu après le juste accueil que lui a fait le public».

Figurino per il costume di Pharaon, Henri-Bernard Dabadie, per la prima rappresentazione dell'opera. Disegno acquerellato di H. Lecomte (Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris)

The Parisian Première of *Moïse* (26 March 1827) and Its Context

This magnificent production will mark an important date in the annals of lyric theatre, not only because was the style of singing hitherto unheard at the Académie Royale de Musique [the Opéra], but even more because it [the production] has dealt a fatal blow to the old system and consolidated a revolution anticipated quite recently. The Rubicon has been crossed; in vain did old-style opera with all its apparatus rose up on the other bank. At the appearance of the victor from Pesaro, it trembled to its very foundation and fell flat on its face.[1]

So wrote one critic after the première of Moïse. *His seeming hyperbole found echoes among his confrères: "revolution", in a positive sense, was a recurring theme. Furthermore, as they noted, at the end of the performance the audience loudly called for Rossini and, when he appeared on stage, welcomed him with lengthy ovations.*
Others have examined the score and compared Moïse *to its Italian progenitor,* Mosè in Egitto *(an* azione tragico-sacra, *libretto by Andrea Leone Tottola, première: Teatro San Carlo, Naples, 5 March 1818). My goals here are two: first, to outline how* Moïse *came to be given in Paris and what was its place in Rossini's early French career, and second, what aspects of the production, besides the music, struck the audience as innovative.*

The Background

In the spring of 1821 Giovanni Battista Viotti, as administrator of the Opéra and the Théâtre Royal Italien, both in Paris, sent the young Ferdinand Hérold, a budding composer and maestro al cembalo *at the latter, on a trip to Italy to scout possible singers. At the Teatro della Pergola in Florence he was impressed by a performance of* Mosè. *On reaching Naples he sought out its composer and soon reported to his mother the reception he received:*

Rossini has showered me with marks of his friendship. He is burning to come to Paris, and, putting aside any jealous instinct, I'll do my best, as it is in the [Théâtre Italien] administration's interest. In addition, Rossini is giving me here twice the reputation I've had up till now by praising me everywhere as the only French composer and pianist who has a sense of melody and musical aesthetics.[2]

A few days later Hérold wrote Viotti reporting on singers that he had heard and using the opportunity to recommend highly Moïse*:*

Rossini's oratorio, il Mosè in Egitto, *is one of his best works. Very little will need changing for it to have a powerful impact at our Opéra.... Of all of Rossini's serious works, I believe that* Mosè *is the only one whose libretto and musical genre can be adapted to French opera [norms], and at the same time, I think it will have a striking effect. I have spoken about this to Rossini, who is delighted and plans to make revisions.*[3]

When Hérold left the city, he brought Viotti a manuscript copy of the score,

Figurino per il costume di Aménophis, Adolphe Nourrit, per la prima rappresentazione dell'opera. Disegno acquerellato di H. Lecomte (Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris)

Figurino per il costume di Sinaïde, Louise-Zulme Dabadie, per la prima rappresentazione dell'opera. Disegno acquerellato di H. Lecomte (Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris)

prepared by Ricordi, and a letter from Rossini, his first direct contact with the Opéra:

The oratorio Moyse, *which I composed three years ago, seems to our common friend, the score best suited for translation into French. As I respect highly Hérold's taste and friendship, I'll gladly work towards the goal of making this score the least flawed possible; that is, I'll write new pieces in a more religious style than those already included, and I'll try, as best I can, to ensure that its effect will not be embarrassment to the composer or to the person who will be, in a manner of speaking, the putative father. Ah yes, Monsieur Viotti, you who enjoy such a high reputation, please be my patron and interpreter of my notes.*[4]

Meanwhile back in Paris, Rossini was gaining an ever-increasing reputation. During the early 1820s several of his operas were highly successful at the Théâtre Italien, so much so that in 1821 Eugène Delacroix issued a caricature «Rossini soutenant à lui seul tout l'Opéra Italien» depicting the composer holding aloft three of his most successful characters, Otello, Desdemona and Figaro. Translations, adaptations and pasticci using his music appeared at other Parisian theatres. Castil-Blaze, music critic and an indefatigable arranger of foreign operas, was, of course, drawn to Rossini's scores; his version of Il barbiere di Siviglia *(in French) was the first opera performed at the Odéon (on 6 May 1824) - and this did not escape the attention of his contemporaries, as the amusing caricature statuette by Jean-Pierre Dantan who depicted him as «picking the brains» of Rossini.*

In early 1821 Castil-Blaze negotiated a contract with the Opéra

Figurino per il costume di Anaï, Madame Cinti-Damoreau, per la prima rappresentazione dell'opera. Disegno acquerellato di H. Lecomte (Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris)

Figurino per il costume di Éliézer, Alexis Dupont, per la prima rappresentazione dell'opera. Disegno acquerellato di H. Lecomte (Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris)

highly advantageous to him, whereby he was to receive author's royalties as librettist and *composer (of course, contrary to the theatre's usual procedures), as well as a substantial advance. With the approval of the administration, he began to adapt* Tancredi *that year, but because of the Théâtre Italien's plans to perform it (and they did with considerable success starting 23 April 1822), in August 1821 he was asked to substitute* Mosè, *almost certainly because of Hérold's warm recommendation. Unfortunately for Castil-Blaze, by the time his work was finished, contact with Rossini himself about an adaptation had been made - and the administration realized that there was a problem. Why pay twice composer's royalties, surely they must have asked themselves. They had a 'legal' way out: they forced the arranger to submit his libretto to the* jury de lecture, *whose responsibility it was to approve texts for performance at the Opéra. Obligingly, on 24 July 1822 the* jury *rejected it as «gravely flawed in the conduct of the dramatic action».*[5] *Furious, Castil-Blaze protested, but the best he could receive was the promised advance, according to his contract. Cutting their losses, the theatre and government granted this.*

So, pending Rossini's arrival in Paris, plans for Moïse *were put aside for the time being. Still, the Concert Spirituel during April 1822 introduced Parisian audiences to several pieces from* Mosè *performed by members of the troupe of the Théâtre Italien. It was an excellent strategy to whet the public's appetite for the opera as a whole. This first occurred in a benefit performance for Giuditta Pasta, held at the Opéra 20 October*

Figurino per il costume di Osiride, Bonnel, per la prima rappresentazione dell'opera. Disegno acquerellato di H. Lecomte (Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris)

Figurino per il costume di Aufide, Ferdinand Prévost, per la prima rappresentazione dell'opera. Disegno acquerellato di H. Lecomte (Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris)

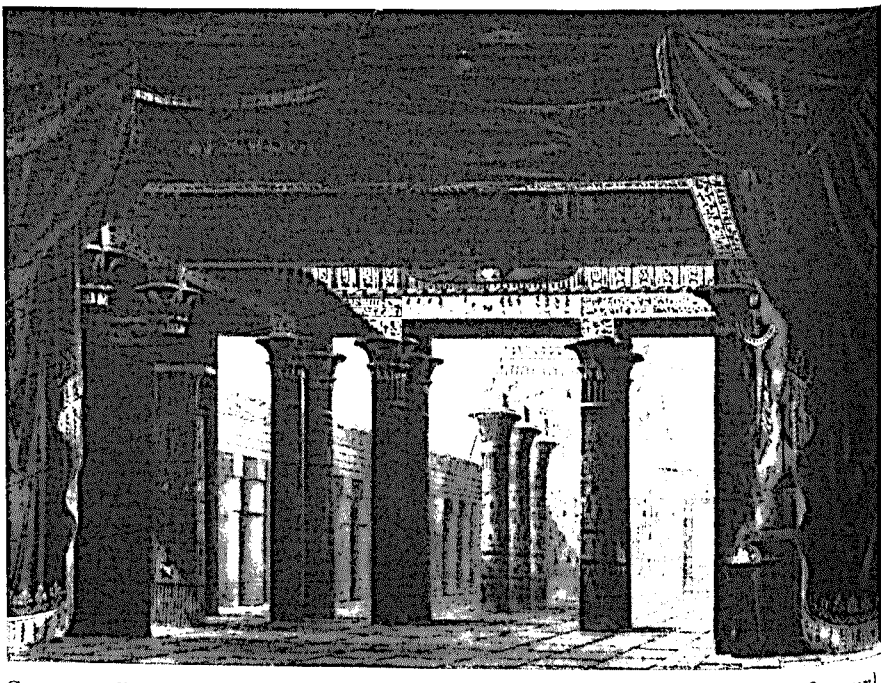
1822 and later transferred to the own stage at the Théâtre Favart (from 22 October on). Two of the singers involved later appeared in Moïse: *Nicolas-Prosper Levasseur in the title role and Laure Cinti [later Cinti-Damoreau] as Amaltea [=Sinaïde in the French version], Pharaoh's wife. They and other members of the cast, notably Pasta as Elcia [=Anaï], were warmly applauded; the music, deemed worthy of Rossini's high reputation; but the libretto and, even more so, the* mise en scène, *limited by a stage too small, were strongly criticized.* Mosè *as drama was thought not the equal of Rossini's* Otello *(libretto by Berio di Salsa), a recent success at the Théâtre Italien (première there: 5 June 1821), while the sets, second-hand ones from the court (retouched), found no supporters, and the plagues and the concluding crossing of the Red Sea lacked theatrical impact. Although the passage was not greeted with quite the derision it inspired at the Naples première, described vividly by Stendhal, it was so weak that it had to be cut in subsequent performances. Hérold arranged the piano-vocal score, thus making the music available to amateurs.*

Rossini was, indeed, keen to conquer in person Paris and its premier théâtre lyrique. *In the autumn of 1823 on his way to London, he stopped there and was fêted by the élite of society,* mondaine, *musical and theatrical. Once he reached the English capital, he entered into negotiations with the French government. The result was an exceptionally favourable contract to write for the Opéra and the Théâtre Italien. After returning to Paris in the autumn of 1824, Rossini received a different proposition, also approved by*

Bambino ebreo, giovane egizio e bambino egizio. Figurini per la prima rappresentazione dell'opera. Disegno acquerellato di H. Lecomte (Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris)

the government: that of music director for the Théâtre Italien, but, according to it, he was also still encouraged to write works destined for the Opéra. These and subsequent official contracts, pensions and honours owe much to the efforts of the government's representative, Louis-François-Sosthène, vicomte de La Rochefoucauld, newly named to the position of director of the Département des Beaux-Arts. Oft the target of journalists and others for his prudishness (he ordered, for example, the lengthening of the ballerinas' undergarments for the sake of modesty), he had the Opéra's interests at heart, supervised it closely and insisted on several institutional reforms that proved beneficial. In addition, La Rochefoucauld became one of Rossini's strongest supporters; in 1824 and later he did his best to meet the composer's ever increasing demands and to promote his operas, as is the case of Moïse. *Furthermore, a real friendship arose between the two, as the familiar tone of their correspondence attests.*

Much to the disappointment of La Rochefoucauld, and the Parisian opera-going public, it was to be almost two years before a work by Rossini would be given at the Opéra, but the composer used the interval to become accustomed to the French language, to make the acquaintance of French men of letters and to become familiar with the singers and other theatre personnel there. Then his début was not Moïse, *but* Le siège de Corinthe *(libretto by Alexandre Soumet and Luigi Balocchi, première: 9 October 1826), a reworking of* Maometto II *(Naples, San Carlo, 3 December 1820). The theme of Greeks resisting foreign enemies held considerable topical appeal, for there was much sympathy in France for their current struggles against the Turks. The production was excellent over all, and the music was warmly applauded. Public interest for another French opera*

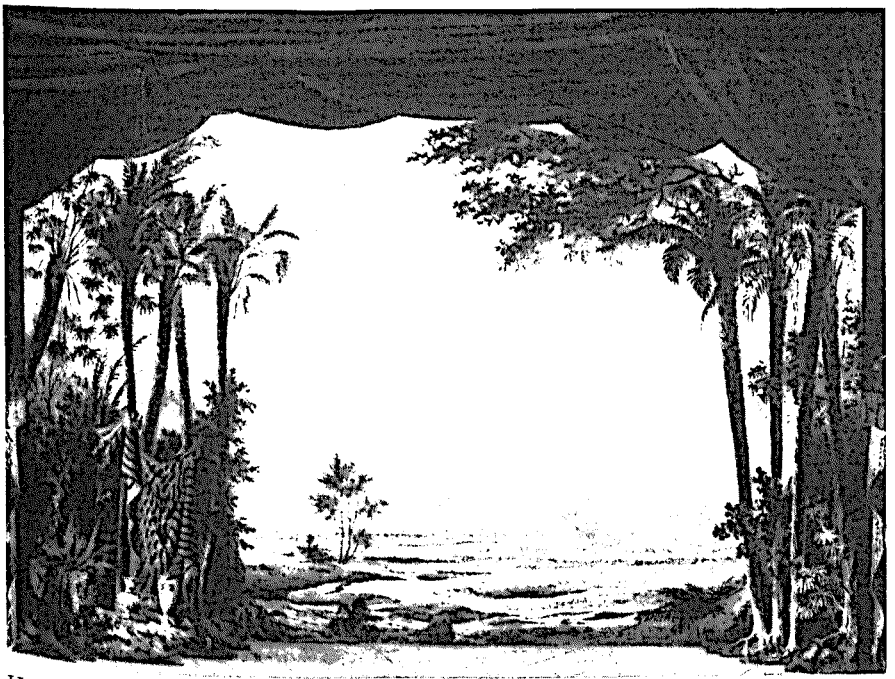


Scenografie per la prima rappresentazione dell'opera. Acquerelli di A. Caron da disegni di P.L. Cicéri (Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris)

by Rossini was very keen, indeed.

Preparations for *Moïse*

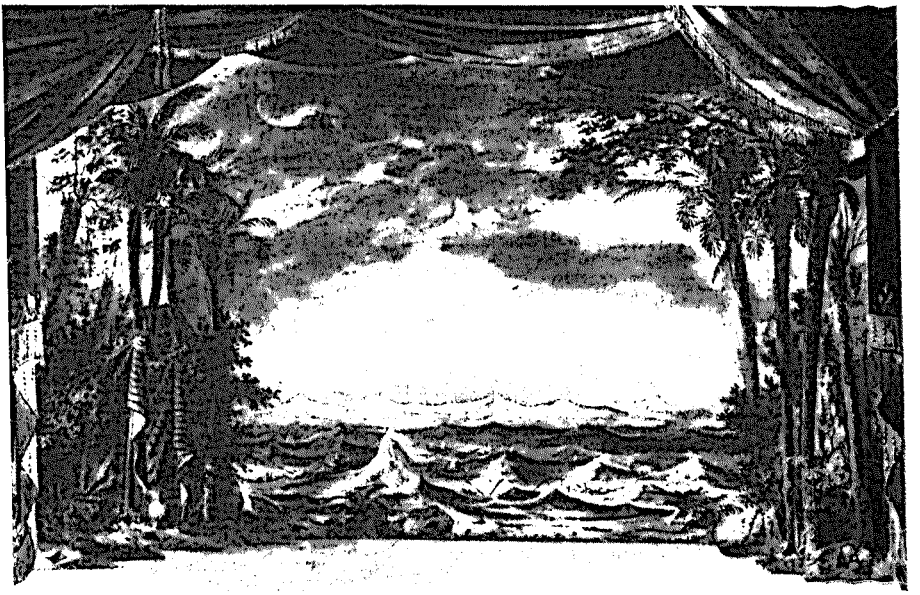
La Rochefoucauld took an active interest in the promotion of Moïse *and Rossini. In January 1827 he instructed the Opéra to prepare it for a late Lent performance. The administration's spokesman assured him of the support of the theatre's personnel, but expressed several concerns. Rossini did not plan to submit the score for the first act before 21 January, and another week would be necessary to allow the copyist to prepare the vocal parts. Furthermore, he believed that Rossini, like some other composers, would not feel under pressure to finish his score until rehearsals had started. He underlined that to stage a work as substantial as* Moïse *in sixty days would be a "tour de force", requiring numerous (and costly) exceptions to the rules (which, he hinted, he did not favour), and, in addition, he expressed regret that the Opéra seemed to be enriching its repertory by depriving that of the Théâtre Italien. He requested a year's postponement - otherwise, he maintained, the Opéra would be taking a highly risky gamble. While this argument was not without justification, La Rochefoucauld's answer was brief and to the point:* Moïse *had to be performed on time during Holy Week, and he held the Opéra administration responsible for seeing to it - to Rossini's delight. During the 13 January meeting of the Opéra administration, when Rodolphe Kreutzer, violinist and current Music Inspector for the theatre, observed that «in general copying always caused delays, whether the scribe was slow or the composer made changes», Rossini retorted that «the explicit order of Monseigneur le vicomte... sufficed to ensure that everyone work as quickly as possible».*[6] *In addition, the composer was confident of support within the theatre: key singers, the conductor Henri*



Valentino and his "friend" Hérold, who now held a position there as maître des choeurs.

The vicomte did, at the administration's request, approve the splitting of the work of constructing the sets (after Pierre-Luc Cicéri's designs) between Grommaire, chief machiniste, and Henri Bruyas, dit Bursay. As well as speeding up the production, which required numerous special effects, the division allowed the younger Bursay to tackle the challenge of the crossing of the Red Sea. Again at the administration's urging, the vicomte asked the Archbishop of Paris for permission to allow work on the sets in Cicéri's atelier on Sundays; the Archbishop refused. And La Rochefoucauld was obliged to recommend that Cicéri work even harder. He also informed the Opéra that the authors of Moïse (as well as those of Le siège de Corinthe) were to be paid as if the operas were entirely new works, rather than adaptations - a financial boon to Rossini and his collaborators. Finally, true to his reputation, he instructed (several times) the Préfet de Police to rid the theatre's immediate area of prostitutes so that respectable ladies attending the opera would not be upset: while protesting that he would do his best to meet the demands, the hard-pressed Préfet pointed out that prostitutes were drawn by some of the Opéra's other clients.

Meanwhile rumours circulated about the forthcoming production, and they reached the ears of Augustin Hapdé, who had in 1817 staged his highly successful mélodrame, Le passage de la Mer Rouge, at the Théâtre de la Gaîté. He volunteered his services as metteur en scène for the similar conclusion of Moïse. However, the Opéra administration had no desire to have the participation of an outsider - and certainly, not an author from a lowly boulevard theatre. Officially, they reported that the Bursay's sets were too advanced to consider the offer. Whereupon, Hapdé cried foul and complained of likely plagiarism. Though he presented a strong argu-



«Mar Rosso», scenografia per la prima rappresentazione dell'opera. Acquerello di A. Caron da disegno di P.L. Cicéri (Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris)

ment, the vicomte brushed him aside.

After two postponements of the première (originally announced for 21 March and then 23 March), the second, at least, officially because of Cinti's illness, Moïse *reached the stage of the Opéra. The timely appearance of a staged "oratorio" during Holy Week, the setting in Egypt during Biblical times (which capitalized on a long-standing fascination with that country's history and culture among the French, in part sparked by Bonaparte's expedition there in 1798-99 and current publications by French scholars), an excellent cast, new costumes and mostly new sets (except for some borrowed elements in the first act), and special effects doubtless contributed to the audience's enthusiastic reception, but, as critics unanimously noted, the hero of the evening was Rossini.*

The Librettists, Victor Étienne de Jouy and Luigi Balocchi, and Their Contribution

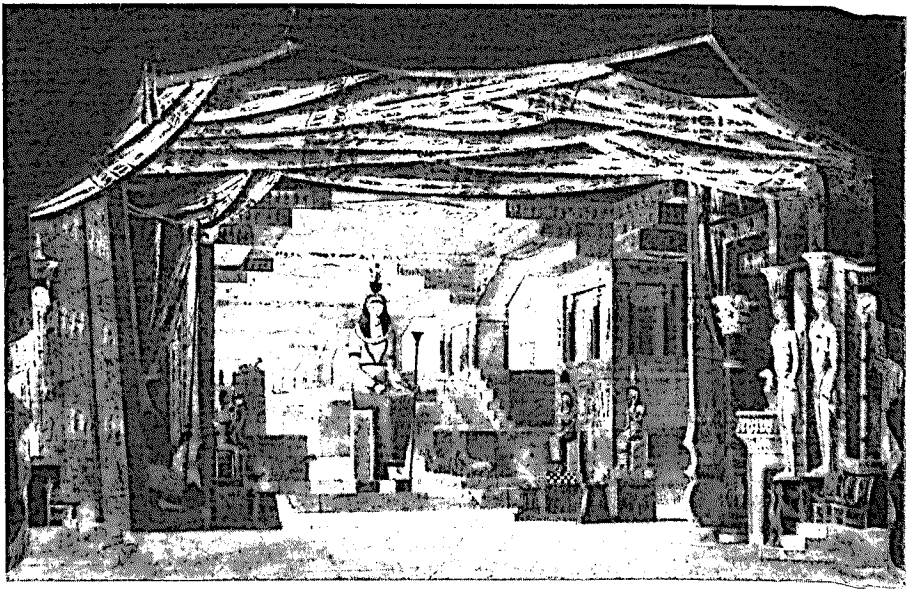
Jouy, a member of the prestigious Académie de France and noted man of letters, was the leading librettist for the Opéra of the previous generation: among his successes were Spontini's operas, La vestale *(15 December 1807) and* Fernand Cortez *(28 November 1809). But in spite of his reputation for* tragédies lyriques, *he did not disdain lighter forms: writing* vaudevilles *gave him experience in parody, i.e., fitting verses to pre-existent music. Nearing the end of this theatrical career, Jouy was nonetheless Rossini's choice as collaborator: for* Le vieux de la montagne, *an 1824-26 project for an original French opera that was never realized, and for* Guillaume Tell *(première: Opéra, 3 August 1829), the final opera by both. In Balocchi, resident poet of the Théâtre Italien, Rossini had a partner fluent in Italian and French and, like Jouy, a capable parodist. As well as his contribution to* Le siège de Corinthe, *Balocchi wrote for Rossini the libretto of* Il viaggio a Reims

«Mer rouge», maquette di E. Despléchin. Acquerello (Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris)

(première: Théâtre Italien, 19 June 1825), in honour of the coronation of Charles X, and prepared an Italian translation of Guillaume Tell. *Given the shortness of time and Rossini's experience with these two men, doubtless the choice was his, but it is also a mark of considerable confidence in Jouy and Balocchi that, in violation of the rules, the Opéra administration, perhaps under pressure from La Rochefoucauld, did not require them to submit their text to the* jury de lecture - *unlike poor Castil-Blaze. The librettists set to work and met the challenge of time constraints, unusual for French authors, to produce a workable text. Their sources were, of course, Tottola's original libretto (based in turn on Francesco Ringhieri's tragedy,* L'Osiride*), the Bible and their imagination.*

Although the published libretto terms Moïse *an "opéra", Jouy preferred the designation "oratorio", which seemed to him closer to Tottola's original "azione tragico-sacra" and in keeping with the French tradition of staged oratorios (as Steibelt's reworking of Haydn's* Creation *for the Opéra in 1801), and which, though the French did not agree on a precise definition, had connotations of a less strict form for the Parisian audience. So, "oratorio" appeared on the Opéra posters, and critics debated whether or not it was apt. A longer title, briefly considered during rehearsals,* Moïse et Pharaon, ou le passage de la Mer Rouge, *was dropped before the première, perhaps to try to avoid a comparison with Hapdé's* mélodrame *(if so, the strategy did not work). Rehearsed in four or three acts,* Moïse *was presented in "four parts", but three acts (in which parts 2 and 3 formed the second act) - a compromise that caused confusion among the contemporary reviewers, who had a four-act libretto in their hands, and misunderstandings till today.*

Perhaps seeking to disarm criticism (the French insisted on judging a libretto as a work of literature), Jouy and Balocchi prefaced their libretto



«Atrio del tempio d'Iside», scenografia per la prima rappresentazione dell'opera. Acquerello di A. Caron da disegno di P.L. Cicéri (Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris)

with a disclaimer about the technical difficulty of a lyric poem's translation and the sensitivity required. Still, they concluded,

It was not a fruitless task that we undertook Moïse, *for which we only kept some indications of the Italian libretto so that the best numbers from the sublime score of* Mosè *could be included. Ourselves inspired by the austere and religious character that M. Rossini, while retaining his brilliant verve, knew how to mark his work, we have, as it were, composed our verses over his music, and we have given him the opportunity to add new beauties to one of the most original works of which musical art can boast.*[7]

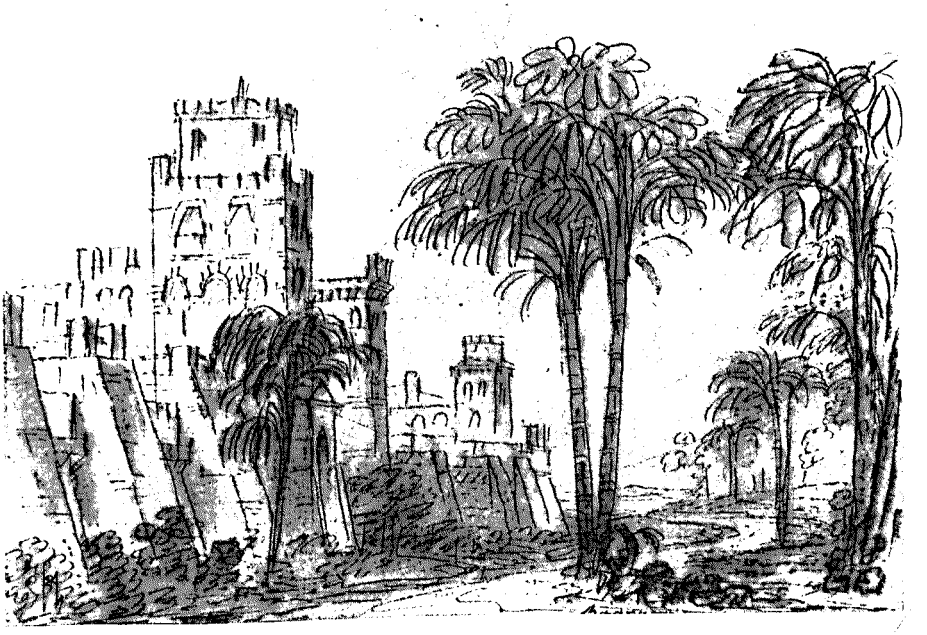
As they hint here, they did not slavishly follow the original Italian text; rather, they sought to create new verses that served Rossini's music and their conception of the drama. One change of character and text has surprised some commentators. In Mosè *Elcia bemoans the sudden death of her secret husband and the Pharaoh's heir at the end the second act; in* Moïse *Sinaïde rejoices at her son's acquiescence to the wishes of his father, the Pharaoh. The conclusions of their airs with chorus are:*

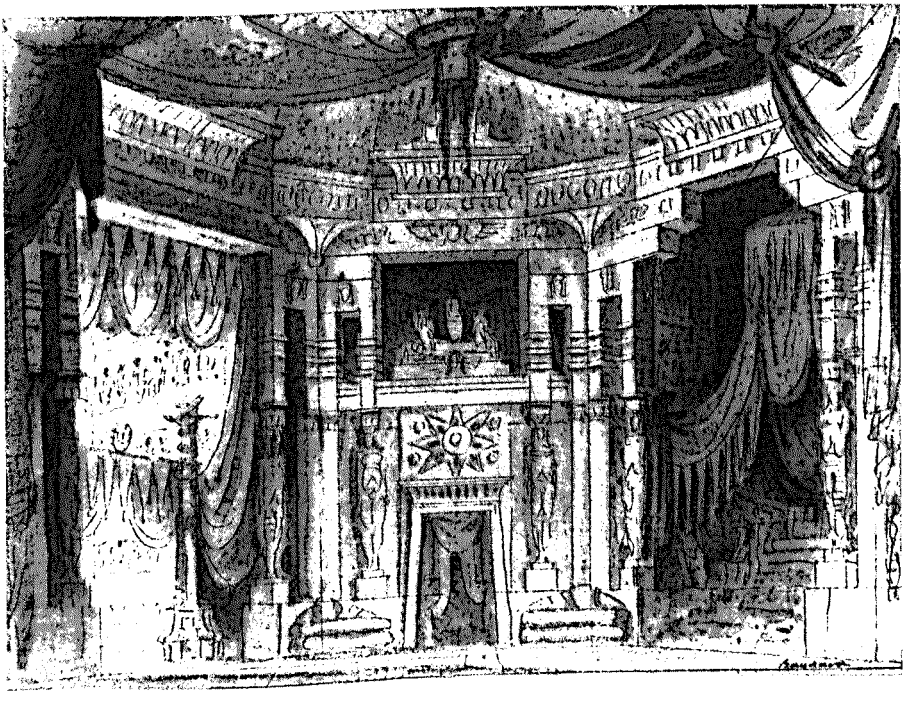
Mosè
Tormenti! affanni! e smanie!
Voi fate a brani il core!
Tutto di Averno, o furie,
Versate in me il furore...
Straziate voi quest'anima,
Che regge al duolo ancor!

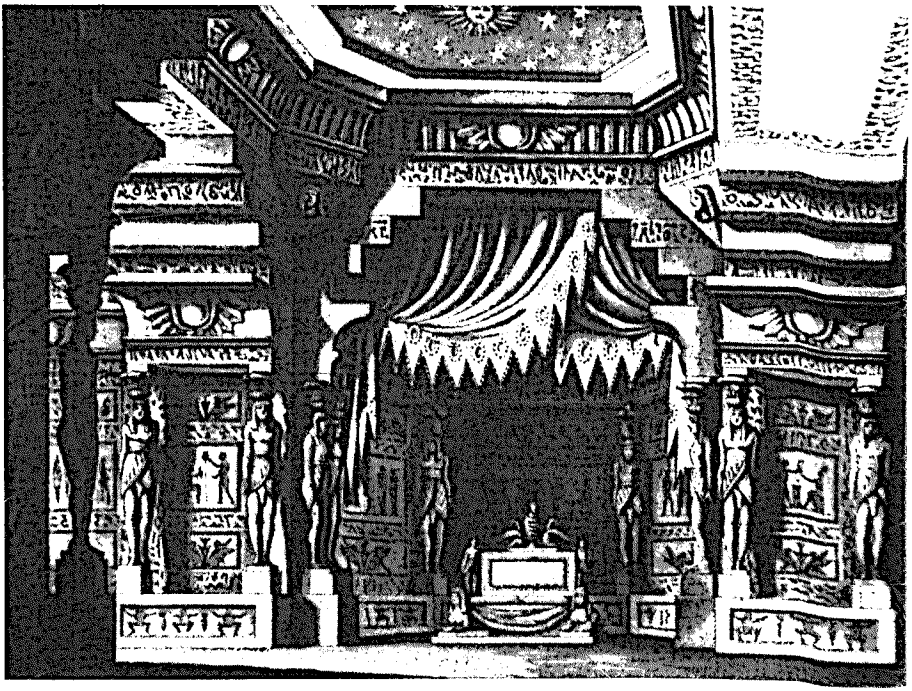
Moïse
Qu'entends-je? ô douce ivresse!
Il est fidèle à l'honneur.
Je dois à sa tendresse
La calme de mon coeur.
Dieux protégez sans cesse
Sa gloire et son bonheur.

However, the adaptation is successful - not because the music is 'emotionally neutral', but because, as the librettists of Moïse *recognized, it expresses strong passions: it is a case of opposites meeting.*
Even when the sentiments and situ-

Scenografie di F. Bagnara per una rappresentazione del *Mosè* al Teatro La Fenice di Venezia (Civico Museo Correr, Venezia)







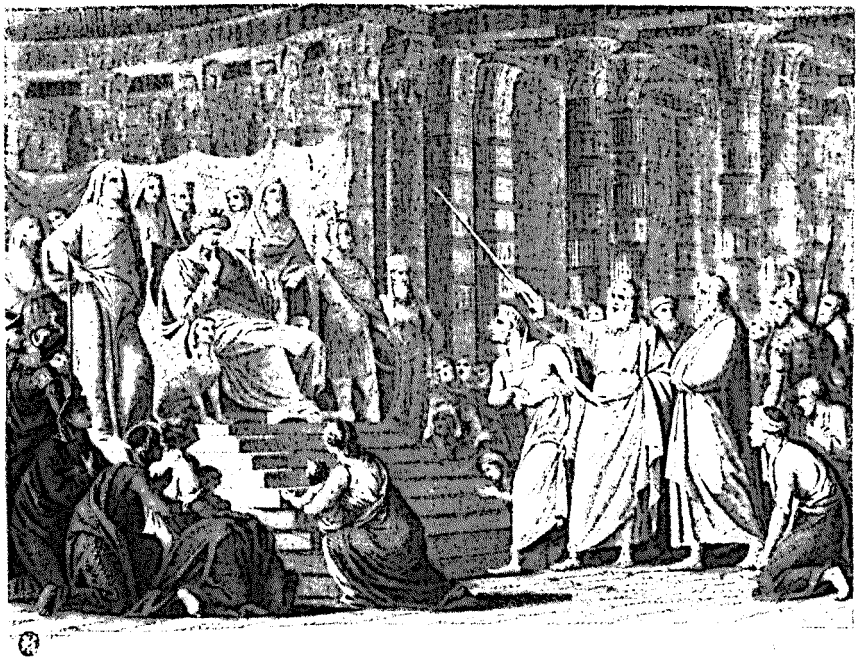
«Gabinetto», scenografia di A. Sanquirico per il *Mosè in Egitto*. Incisione su rame (Museo Teatrale alla Scala, Milano)

ation are very similar, they avoided a straightforward translation. To take but one example, the opening of the second-act duet between Osiride / Aménophis and the Pharaoh. The son sings,

Mosè
Parlar, spiegar non posso
Quel, che nel petto io sento!
Ah no... del mio tormento
Darsi non può maggior!

Moïse
Moment fatal!... que faire?
Hélas, il faut me taire.
Le sort m'accable, ô peine amère!
Mon coeur succombe à sa douleur.
Ah! plaignez ma misère!
Mon coeur succombe à sa douleur.

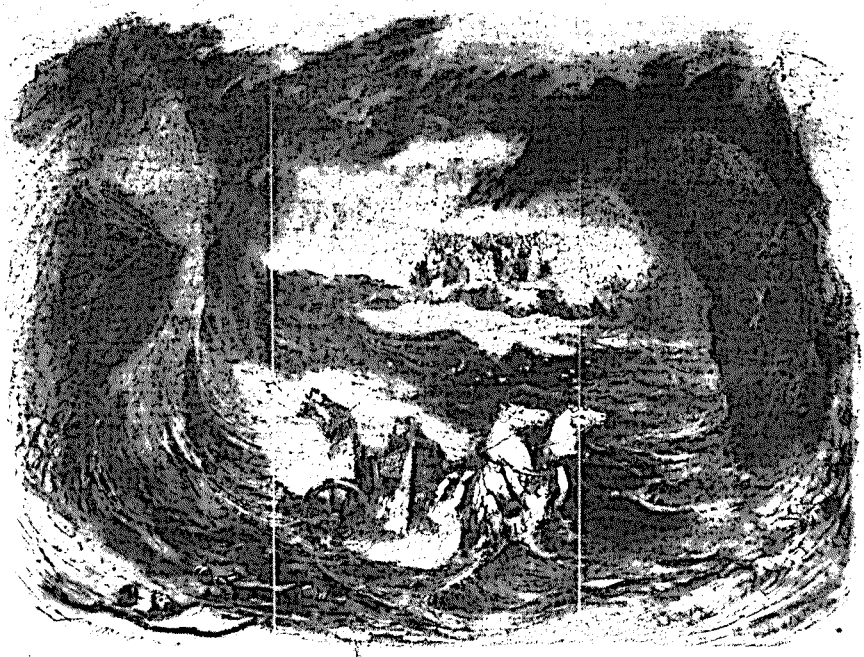
A glance at the score shows the librettists' preoccupation with creating verses that matched Rossini's melodies, occasionally varying lines in musical repetitions, while not shocking French ears with outright barbarisms in text setting. For the most part, allowing for the florid nature of the material, they were successful (much more so than Castil-Blaze, whose translation was somewhat more literal to the point of retaining the rests which disrupted the sense of short phrases and even cut apart individual words without sufficient justification for a literary reading / musical interpretation of the text).
At other levels (changes in dramatic structure and definitions of character), Jouy, with Balocchi's support, showed sensitivity to what a French audience of 1827 would find acceptable. A love intrigue (as in Tottola, and indeed in Ringhieri) was normal for an opera; so, it was retained. But, a wife however virtuous, should not even consider deserting a loving husband (as in Mosè*); the solution*



«Mosè chiede al Faraone la libertà di Israele». Incisione di Zuliani, 1818 (Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli», Milano)

was to transform wife into lover, who, at a considerable personal sacrifice, could overcome her guilty passion to follow the dictates of her family and religion (an additional justification is offered by depicting Aménophis as violent and self-centred). Nor would Parisian operagoers tolerate the death of the leading tenor before the final act; thus, contrary to Mosè, *and contrary to the Biblical account, Pharaoh's son does not die in the final plague: in a fit of pique, he leads Egyptian troops in pursuit of the Hebrews and is engulphed in the waters of the Red Sea during the finale. (This also, of course, necessitated a reconsideration of how to use Elcia's air at the end of the second act). The (mostly) new first act in* Moïse *also met French expectations in 1827: rather than beginning* in medias res *with people bemoaning the plague of darkness, as in* Mosè, *it outlined the reasons for the plagues: the Pharaoh's reneging on his promise to let the Hebrews leave and God's wrath at the continued enslavement of his people.*

Three other types of revisions catered to the Opéra's strengths and its audience's expectation. First, the introduction of a substantial divertissement *featuring some of the theatre's leading dancers. Jouy and Balocchi introduced a* fête *to honour the goddess Isis in the third part, and Rossini partly re-used dance music from his* Armida *(libretto by Giovanni Schmidt, première: Teatro San Carlo, 11 November 1817). By current standards the connection to the drama was unforced, and this part proved so popular that it was frequently given on evenings of "fragments" (consisting of a variety of short works and / or individual acts)*

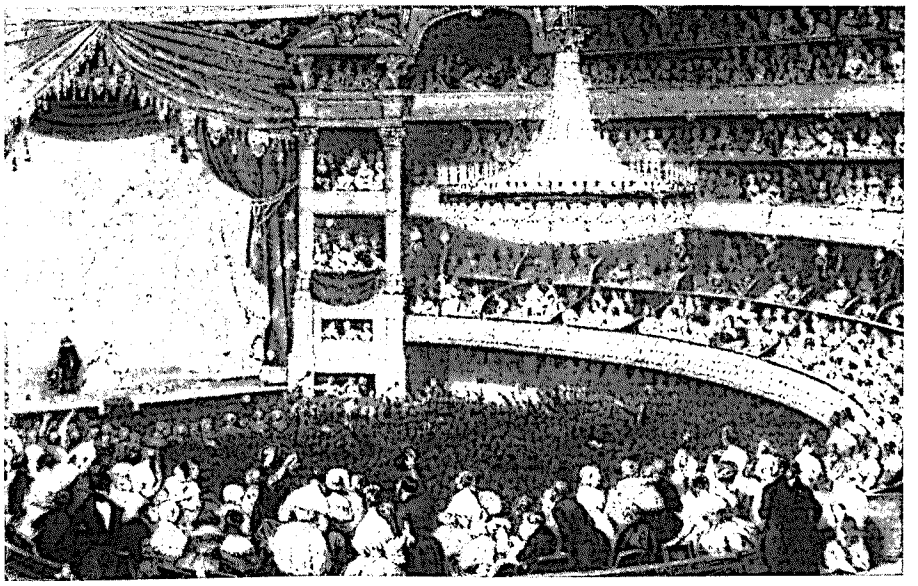


Théâtre Impérial de l'Opéra. — Reprise de Moïse. — Pharaon englouti dans les flots.

Scena del passaggio del Mar Rosso, nella ripresa dell'opera al Théâtre Imperial de l'Opéra di Parigi nel gennaio 1864. Illustrazione tratta da «L'Univers Illustré», 7 gennaio 1864 (Collezione Ragni, Napoli)

during the 1830s and 1840s. Second, the chorus is assigned a more prominent role than in Mosè. *Rossini borrowed additional material from* Armida *and* Bianca e Falliero *(libretto by Felice Romani, première: Milan, Teatro della Scala, 26 December 1819), but some of the newly composed numbers or sections involved the chorus as well; for example, at the première* Moïse *closed with a* cantique *sung by the Hebrew people,* Chantons, bénissons le Seigneur *in keeping with the composer's avowed intention to strengthen the religious atmosphere. Third, the opportunities for spectacle in general were increased, even at the expense of violating the Biblical narrative. To cite but one example: in the first part the «voix mystérieuse» from a burning bush does not summon the patriarch to lead his people out of Egypt (Moïse is already committed to doing that), but rather, presents him with the Ten Commandments, which are welcomed by the Hebrews - an odd conflation of Exodus, chapters 3 and 20! (A revision of this passage during rehearsals shows attention to another potentially sensitive issue: originally the «voix mystérieuse» was to have been God's, but so direct a representation was deemed in poor taste; as performed, the voice became God's messenger's).*

It is difficult to separate the work of the two librettists entirely. Documentary evidence permits us to assign Jouy the responsibility for the general plan (and substantial changes to the drama), and the texts of several new pieces, including most likely the scenes and duets for the lovers. One critic, who seemed privy to behind the scenes information, credited Balocchi with the verses for

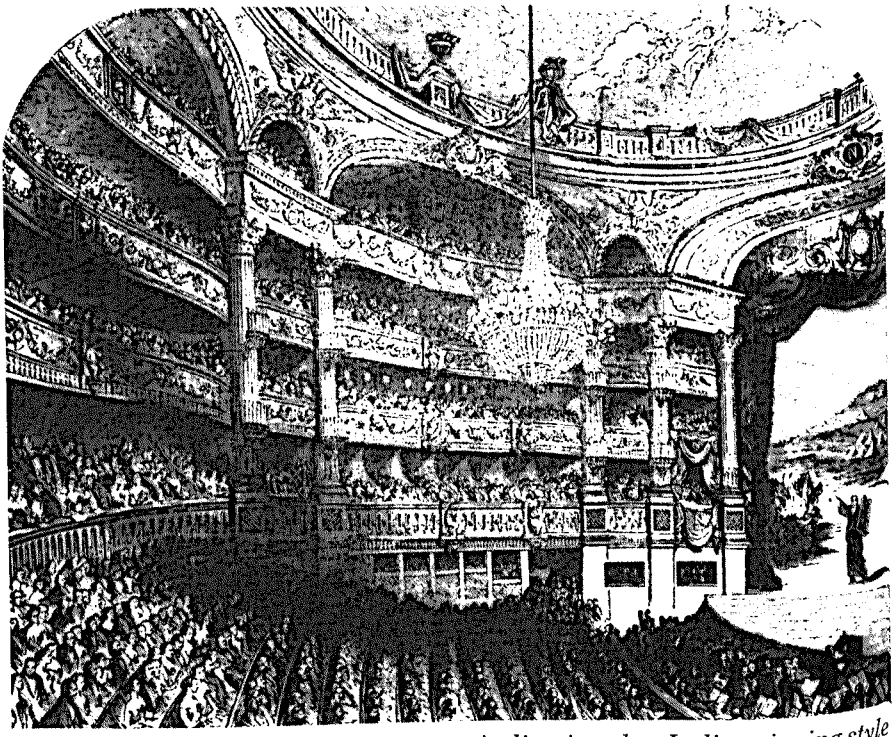


Interno del Théâtre Italien a Parigi durante una rappresentazione. Incisione di C. Mottran, 1843 (Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli», Milano)

two "new" pieces: the chorus Dieu de la paix, Dieu de la guerre *in act one (actually based on a piece from* Armida*) and* Quelle horrible destinée, *Anaï's air in the fourth part.*
In 1827 most critics were indulgent of the librettists' contribution: whatever dramatic and poetic weaknesses it had were excused by the nature of the task, and in any case, the result was superior to Mosè, *in their opinion. Jouy and Balocchi were lauded for their efforts to make* Moïse *live for Paris audiences.*

Rossini and His Singers

What amazed many critics was that the singing style was new to the Opéra: it was "ultramontane" *and banished the* "urlo francese". *While they expected those who had performed in* Mosè *at the Théâtre Italien a few seasons earlier to adopt this, that others nurtured in French institutions (the Conservatoire and the Opéra) had also mastered it was little short of a miracle. They were quick to declare that now France's* premier théâtre lyrique *possessed the best troupe: excellent singers, who (unlike most in a 'pure' Italian tradition, in their opinion) could act convincingly as well.*
Rossini worked with several of the same singers as for his first French opera, Le siège de Corinthe. *Laure Cinti as Anaï and Adolphe Nourrit as Aménophis were the young ill-fated lovers. Like Cinti, Nicolas-Prosper Levasseur in title role had sung in the Théâtre Italien's* Mosè *five years earlier; also like her, he, though French, had a grounding in Italian vocal technique. Henri-Bernard Dabadie as Pharaoh and his wife, Louise-Zulme Dabadie, as Pharaoh consort. Sanaïde, were trained in the French tradition, but quite recently hired at the Opéra and thus less entrenched in it than some of their colleagues. The singers, in general now more familiar with the lyrical style Rossini required, received strong praise. One reviewer noted that «perhaps even more marvelous [than the work's intrinsic musical worth] was that he*



Interno dell'Opéra durante una rappresentazione di *Moïse et Pharaon*. Stampa di Evans (Musée Carnavalet, Paris)

[Rossini] succeeded in having it performed with a remarkable precision and sense of ensemble; he got the singers of the Opéra to sing».[8] *He went on to insist that even the Dabadies had made strides in mastering the new style.*
There were, however, a few criticisms, notably of Cinti for her elaborate fioreture, *too "Italian" for the Opéra. Levasseur, whose lines Rossini deliberately simplified and made more declamatory, escaped such censure. Constance Jawurek, Cinti's understudy, who rehearsed under the composer's direction and frequently replaced Cinti even during the first seasons, took the lesson to heart, and as her part shows, removed or rewrote several of the composer's written-out ornamentations. To interpret, then, 1827 critics as indicating that Italian singing style was transferred without modification to the Opéra would be a mistake: rather, there was a compromise between and synthesis of Italian and French elements in vocal techniques and melodic styles. It was an experience that would stand Rossini in good stead for his later works for the Opéra. Furthermore, he must have been pleased in general, for he insisted on retaining essentially the same cast for* Le comte Ory *and* Guillaume Tell *- even to the point of insisting that the retirement of Louis Bonel, creator of the minor roles of Osiride and* la voix mystérieuse *in* Moïse, *be delayed so that he could sing Melcthal (another minor role) during the first season of* Tell.
At the Opéra during the nineteenth century Moïse *proved an excellent vehicle for other noted singers of Rossini's French operas: in 1831 Prosper Dérivis (son of Henri Étienne Dérivis, Mahomet II in* Le siège de Corinthe*) as Moïse, and the next*

Jean-Pierre Dantan (1800-1869): Castil-Blaze «cherchant des poux» nella testa di Rossini. Bronzo, 1833 (Musée Carnavalet, Paris)

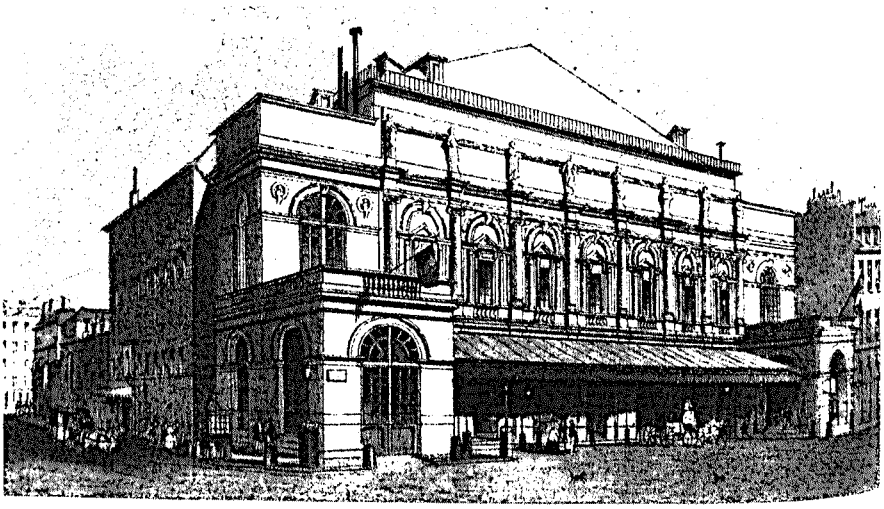
year *Cornélie Falcon as Anaï made highly successful débuts. The major revivals of 1852 and 1863 featured several performers admired by the composer: as Aménophis in 1852, Louis Gueymard (creator of the role of Henri in Verdi's* Les vêpres siciliennes*) and as Moïse in 1863, Jean-Baptiste Faure (an outstanding Guillaume Tell, a friend of the composer's and frequent performer at chamber music evenings held in his home). This performance history is eloquent testimony for the importance of* Moïse *for* grand opéra.

The *Mise en Scène*

Aspects of the production of Rossini's works for the Opéra showed current concerns for 'realism', according to standards of French Romanticism, and tested the limits of what the theatre could do. One of several during the mid - to late -1820s to require an impressive mise en scène, Moïse *reflects its turbulent times, theatrically speaking. The solutions found for the demands of its staging and the problems, posed but not entirely resolved, set important precedents or challenges for the later* grands opéras *by Meyerbeer and others. Here I would like to highlight three broad areas: costumes and sets, special effects and movement on stage, especially by the Hebrew and Egyptian peoples (represented by the chorus).*

Costumes and Sets. *To promote economy, La Rochefoucauld, as the government overseer of state theatres, at first believed that existing costumes from the Parisian production of* Mosè*, or others in the Opéra's reserves, could be used: the (already second-hand) sets of* Mosè *could not, since the stage's size at the Opéra was larger than that at the Théâtre Italien. The Opéra administration quickly disabused him. Their spectators expected better. Costumes were new, and so were the sets (except for some borrowed elements in the first set): they were very lavish, indeed, catering to the audience's taste for the exotic.*

Lecomte, costumer designer, and Cicéri, set designer, paid attention to the current French Egytomania and a growing desire for "realism" in depiction of setting and costumes. As several critics noted, Lecomte modelled the costumes after the research of Jean-François Champollion, a distinguished Egyptologist (the first to interpret correctly hieroglyphics) and the principal curator of the Egyptian wing of the Musée du Louvre, soon to be opened. Lecomte did, however, ignore issues of chronology so that his designs incorporate details several centuries apart. That did not matter to the French in 1827:



La facciata dell'Opéra lungo Rue Le Peletier (Collezione Cavallari, Milano)

what they admired was a regional authenticity and a re-creation of the historic.
Cicéri, too, found some inspiration in recent scholarship: for Pharaoh's palace in the second part and the temple of Isis in the third in engravings published by the French Egypt Commission. Significantly, these found favour with the public and the critics, who praised them for their exactitude. His contribution, though, did come in for some criticism as well. According to several critics, he had begun to learn from recent experiments at the boulevard theatres, notably the techniques of diorama, *i.e., the ability to represent convincingly vast expanses, but he had not fully mastered the technique. Memphis, the banks of the Nile and the Red Sea, rendered mostly by traditional Opéra means, all seemed too obviously artificial and puny. In the final* tableau, *for example, the depiction of the Hebrews in the Promised Land on the final backdrop and in painted wooden figures added to chassis seemed derisory - and out of keeping with the opulence of the production up to that point. Hapdé need not have worried: his version of the passage was judged much superior. In short, Cicéri needed to become more thoroughly modern (his later sets show that he took the lesson to heart).*

Special Effects. *At the Opéra close attention was paid to this area. Of course, the theatre had a long history of excelling in the use of machines, and* Moïse *with its plagues was, as Hérold believed, a most suitable choice. Cicéri, seconded by the chief* machiniste, *Grommaire, and his assistant, Bursay, tried to rise to the challenge. Their efforts were not entirely successful.*
At the première there were several glitches: the burning bush failed to burn; the rainbow lacked iridescence and any verisimilitude; misplaced lights during the finale of the first part (the volcanic eruption destroying a pyramid) created the impression of shadow puppets, causing the audience to snicker. The haste in mounting the opera was likely the cause of some, but not all.
The lights on stage were better placed at the second performance. In addition to the well-established lowering of candles or oil-fuelled lamps on a ramp to achieve a night setting

(exploited in Moïse, and many operas from the eighteenth century on), this example points to a concern to use lighting in innovative ways. As such, it set a significant precedent. (With the advent of gas about this time, and, much later in the century electricity, lighting to achieve special effects took on increasing importance). The bush 'burned'. The old-fashioned painted rainbow, with its attached cloud, was suppressed. Traditional effects that worked were retained; for example, darkness (several times) and flying angels (to accept the dedication of children to God's cause in the first part). Others that did not, such as the apotheosis with a gloire at the conclusion, were removed or revised.

The special effects in the 1827 Moïse were Janus-like: looking forward to developments for the operas of Meyerbeer and his contemporaries and looking backward to retain elements of a long French tradition. It was a compromise, and one typically adopted in later grand opéra.

Movement on Stage. Moïse, Le siège de Corinthe and several other works at the Opéra since the Restoration sorely tested the conventional methods of positioning people on stage and the movement required of them. In these the chorus, representing crowds, was in the forefront. Again, the reception of the première of Moïse - and the Opéra's response - is instructive.

The Opéra chorus was hitherto usually positioned in stationary formations (in a semi-circle or parallel columns) and entered on stage (or exited) in stately processions. For Moïse these formulae were insufficient. The chorus, praised by some critics as the best in Europe, found it too challenging to move and sing at the same time (requiring much more activity than in earlier operas!).

The final part, in particular, proved an exacting test. Asking the Opéra chorus, with a few extras, to represent two peoples - Hebrews and Egyptians - made the crowd presence less than satisfactory. Why not fill out the ranks with members of the corps de ballet, one reviewer asked, and his suggestion was adopted, not only for Moïse, but also for later works, such as Guillaume Tell. Another found the lack of movement to match the drama disturbing. Significantly, to answer this and similar criticisms, the Opéra set up a special committee to advise on mise en scène. Rossini was a member, one of the few exterior to the institution and the only composer (no doubt a testimony to the challenges in this area that his first two works for the Opéra!). A professional directeur de la scène, Jacques Solomé, was hired. One of his first responsibilities was to revise the stage movement in Moïse. Under his supervision, the chorus learned how to act, and their pantomime (facial expressions and gestures), as well as their positioning on stage, sometimes less formulaic or predictable, and their movements, more varied, supported the action. In the last scene, for example, their ranks swelled, the Egyptians had to express fury, and the Hebrews, joy at their deliverance. Improved effects - a better storm with clouds hiding what was going on, a mist (achieved with a gauze curtain), darkness changing to bright daylight (thanks to gas lighting) - helped. When the clouds parted and the sun returned, the thankful Hebrews sang the cantique on their knees with their backs to the public. This approach to mise en scène pointed the way of the future.

Reception in Paris (and Elsewhere)

Moïse was a success in Paris. Critics, even those generally hostile to

Rossini, noted the audience's enthusiastic response. Boxes quickly sold out, and the initial run of the opera, originally considered a seasonal work (best suited to Lent), was extended throughout the summer and autumn of 1827 and much of 1828. La Rochefoucauld was very pleased: the day after the première he wrote an unusually warm letter of congratulations to the Opéra administration, praising almost all aspects of the production from the sets and costumes to the singers and dancers; as for Rossini, he concluded, «any praise would seem cool and superfluous after the public's just ovation».[9] *The grateful composer dedicated his score to the vicomte. Rumours circulated that the composer was offered the prestigious Légion d'honneur, but humbly declined it, as* Moïse *was not an entirely original work (he accepted it after the triumph of* Guillaume Tell*) and as there were French composers, like his friend Hérold, who merited it (Hérold received it soon thereafter). At the Opéra* Moïse *achieved a very respectable total of over sixty performances by 1832. In Calisto Bassi's translation, it returned to Italy in December, 1827 as "Mosè nuovo", and while the original* Mosè *did not entirely disappear,* Mosè nuovo *had substantial success in Italy and elsewhere. Back in Paris, its third part was given in programmes of "fragments" and shorter works during the period 1835-45, until a major revival of the entire opera, première 5 November 1852, followed by another, more impressive one (première 28 December 1863, last performance 13 February 1865). For the latter, the last during the lifetime of the composer, Rossini was consulted, and while, it was rumoured, he expressed reservations about presenting a work now out of fashion, the Parisian public did not agree. Finally, the crossing of the Red Sea received an appropriately impressive* mise en scène*; it benefited from developments in the staging of* grand opéra*, in part sparked by the 1827 production. In all,* Moïse *was given in whole or in part close to two hundred times at the Opéra - eloquent testimony to the warm reception of this, among the composer's masterworks in serious style.*

M. Elizabeth C. Bartlet

---

[1] «Cette magnifique représentation fera époque dans les fastes lyriques, non-seulement parce qu'on y a entendu des chants jusqu'alors inconnus sur la scène de l'Académie Royale de Musique, mais encore parce qu'elle a porté le coup fatal à l'ancien système, et consolidé une révolution à laquelle on préludait depuis quelque temps. Le Rubicon est franchi; en vain le vieil opéra avec tout son appareil s'est levé sur l'autre bord. A l'aspect du vainqueur de Pesaro, il a chancelé sur sa base, et il est tombé de toute sa hauteur».

[2] «Rossini m'a fait mille amitiés; il brûle de venir à Paris; et, mettant de côté la jalousie, je fais tout pour le bien et l'avantage de l'administration. Ce même Rossini m'a fait ici une réputation double de ce qu'elle était en me vantant partout comme le seul compositeur et pianiste français qui ait du chant et de la philosophie musicale».

[3] «L'oratorio de Rossini *il Mosè in Egitto* est un de ses meilleurs ouvrages. Il y a peu de chose à y changer pour que la musique fasse grand effet n notre grand opéra français [...]. De tous les ouvrages sérieux de Rossini, je

crois que *Mosè* est le seul dont le poème et le genre de musique puisse s'adapter à l'opéra français, mais en même tems je pense qu'il y peut faire beaucoup d'effet: j'ai parlé de cette idée à Rossini, qui en serait enchanté et qui ferait plusieurs changements».

[4] «L'oratorio de *Moyse*, que j'ai composé il y a trois ans, paraît à l'ami commun, la partition la plus susceptible de recevoir des paroles françaises. Comme j'ai beaucoup de confiance dans le goût et l'amitié d'Hérold, je concourrai volontiers à rendre cette partition la moins imparfaite que possible, c'est à dir[e] que je composerai de nouveaux morceaux d'un caractère plus religieux que ceux qui s'y trouvent et je chercherai, autant qu'il me sera possible, à ce que son effet ne fasse honte ni à celui qui l'a composé, ni à celui qui en sera, en quelque sorte, le père putatif. Oui, M. Viotti, vous qui jouissez d'une grande réputation, soyez mon Mécène et l'interprète de mes notes».

[5] «Vicieux sous le rapport de la conduite du Drame».

[6] «L'Inspecteur de la partie musicale [Rodolphe Kreutzer] observe qu'en général la copie occasionne toujours des retards, soit par lenteur du copiste, soit aussi par des changements que fait l'auteur. A cela M. Rossini répond que l'ordre expresse de Monseigneur le Vicomte, de représenter l'oratorio de *Moïse* dans la Semaine Sainte, est suffisant pour que chacun y apporte la plus grande célérité».

[7] «Ce n'est point une tâche aussi stérile que nous nous sommes imposée dans l'opéra de Moïse, où nous n'avons conservé quelques traces du poème italien que pour y introduire les morceaux les plus remarquables de la sublime partition de *Mosè*. Inspirés nous-mêmes par le caractèere austèere et religieux que M. Rossini, en conservant sa fougue brillante, a su imprimer à son ouvrage, nous avons pour ainsi dire composé notre poème sur sa musique, et nous lui avons fourni l'occasion d'ajouter des beautés nouvelles à l'une des oeuvres les plus originales dont l'art musical puisse se vanter».

[8] «Ce qui est peut-être plus merveilleux encore, il [Rossini] est parvenu à faire exécuter la musique avec un ensemble et une précision remarquables; il a fait chanter les chanteurs du grand opéra».

[9] «Tout éloge serait froid et superflu après le juste accueil que lui a fait le public».

Schema musicale

	Ouverture
	ACTE I
N. 1	**Introduction** Dieu puissant, du joug de l'impie **Quatuor et Chœur** Dieu de la paix, Dieu de la guerre **Récitatif** Forts de la divine assistance (Chœur, Moïse, Marie, Anaï, Éliézer, Voix mistérieuse)
N. 2	**Chœur** La douce aurore **Récitatif** Ce jour finit notre esclavage **Scène** Anaï, toi me fuir (Chœur, Moïse, Anaï, Aménophis)
N. 3	**Duo** Si je perds celle que j'aime **Récitatif** Par les ordres du Roi (Aménophis, Anaï)
N. 4	**Marche et Chœur** Oh jour heureux, jour solennel! (Chœur, Éliézer, Marie)
N. 5	**Duo** Dieu, dans ce jour prospère (Anaï, Marie)
N. 6	**Final** Qu'entends-je... (Moïse, Aménophis, Éliézer, Anaï, Marie, Pharaon, Aufide, Sinaïde, Chœur)
	ACTE II
N. 7	**Introduction** Ah! Quel désastre! **Récitatif** Ta voix m'appelle (Chœur, Aménophis, Pharaon, Sinaïde, Moïse)
N. 8	**Invocation** Arbitre suprême **et Quintetto** O toi dont la clémence **Récitatif** Vous avez entendu quelle est ma volonté (Moïse, Sinaïde, Éliézer, Pharaon, Aménophis, Chœur)
N. 9	**Duo** Moment fatal!.. que faire? (Aménophis, Pharaon) **Récitatif** Quel abîme de maux (Aménophis, Sinaïde)
N. 10	**Air et Chœur** Ah! d'une tendre mère (Sinaïde, Aménophis, Chœur)

ACTE III

N. 11 **Marche et Chœur** Reine des cieux
Récitatif Quel tout respire un saint délire
(Chœur, Osiride, Pharaon)

1er Air de Danse
2e Air de Danse
3e Air de Danse (Chasse)

N. 12 **Final** Je réclame la foi promise
(Moïse, Pharaon, Osiride, Aménophis, Sinaïde, Aufide, Anaï, Marie, Éliézer, Chœur)

ACTE IV

N. 13 **Entr'acte,**
Récitatif Où me conduisez-vous?
et Duo Jour funeste, loi cruelle!
(Anaï, Aménophis)

Récitatif Ce grand jour, mes enfants, termine vos malheurs.
(Moïse, Marie, Anaï, Aménophis)

N. 14 **Air et Chœur** Quelle horrible destinée!
(Anaï, Moïse, Aménophis, Marie, Éliézer, Chœur)

Récitatif Vous entendez sa réponse.
(Moïse, Aménophis, Chœur)

Marche

Récitatif Dans ce moment terrible
(Moïse, Anaï, Marie, Eliézer)

N. 15 **Prière et Chœur** Des cieux où tu résides
(Moïse, Anaï, Marie, Éliézer, Chœur

N. 16 **Scène et Orage** Quel bruit!..
(Éliézer, Marie, Anaï, Moïse, Pharaon, Aménophis, Chœur)

N. 17 **Cantique** Chantons, bénissons le Seigneur!
(Marie, Anaï, Éliézer, Moïse, Chœur)

Ritratto di Victor-Joseph Étienne de Jouy (1764-1846), librettista dell'opera. Incisione anonima (Musée Carnavalet, Paris)

Libretto

secondo l'edizione Casa Ricordi.*

* Il presente libretto riproduce il testo musicato da Rossini, come ricavato dalla partitura Troupenas. A lato vengono riportati i corrispondenti versi che si leggono nell'edizione del libretto stampata in occasione della prima rappresentazione, da cui sono tratti anche i nomi dei personaggi e le didascalie delle descrizioni di scena.

Acte I.

SCÈNE I.
Le théâtre représente le camp des Madianites sous les murs de Memphis. On distingue la tente de Moïse, au-devant de laquelle s'élève un autel de gazon: un bois de palmiers sur la gauche, et sur la lisière de ce bois quelques buissons dont l'un se fait remarquer par sa forme et son épaisseur.
Hébreux et Madianites des deux sexes.

Chœur

Dieu puissant, du joug de l'impie
Délivre aujourd'hui tes enfants,
Et permets que dans leur patrie
Les Hébreux rentrent triomphants!

Les Vieillards

De notre espoir quel est le gage?
Un tyran, un prince sans foi,
Qui fit ses dieux à son image
Et foule à ses pieds notre loi.

Un monarque sans foi,
Adorateur des dieux qu'il fit à son image,
Le perfide ennemi de notre sainte loi!

Les Femmes

En proie aux plus vives alarmes,
Est-il temps d'essuyer nos larmes?
Dieu tout puissant reverrons-nous
Nos fils, nos pères, nos époux?

Hélas! reverrons-nous

SCÈNE II.
Les mêmes, Moïse.

Moïse

Cessez ces plaintes parjures,
Dieu, Moïse sont avec vous;
Madïanites, vos murmures
Ont offensé le Dieu jaloux.

Retenez ces plaintes parjures,
L'Éternel a parlé, Moïse est avec vous;

Chœur

Pardonne à l'infortune
Une plainte importune,
Songe aux maux qu'on a soufferts.

Moïse; songe aux maux que nous avons soufferts.

Moïse

Pleins d'amour et de confiance,
Livrez vos cœurs à l'espérance,
Dieu saura punir les pervers.
De Dieu la puissance infinie
Veille toujours sur ses enfants
Et les Hébreux dans leur patrie
Vont bientôt rentrer triomphants.
J'attends le retour de mon frère;
Envoyé près de Pharaon,
Éliézer parle en mon nom:
Il demande à ce roi que l'Égypte révère
D'apaiser le ciel irrité,
Et de rendre à la liberté
Les Hébreux exilés sur la terre étrangère.

Chœur

Nos cœurs, livrés à l'espérance,
Craignent encor les pièges des pervers.

Sur leurs crimes secrets mes yeux seront ouverts.

Chœur des Femmes

Dieu paternel, reverrons-nous
Nos fils, nos pères, nos époux?

SCÈNE III.

Les mêmes, Éliézer, Anaï, Marie.

Éliézer, Marie, Anaï

Gloire au Seigneur! gloire à Moïse!

Moïse

O bonheur! ô surprise!
Est-ce vous, Anaï?.... ma sœur!

Marie

Le ciel finit notre misère.

Anaï

Nous avons retrouvé notre appui, notre père!

Moïse

De ce nouveau bienfait rendons grâce au Seigneur.
Éliézer, c'est à toi de m'apprendre
Ce que de Pharaon nous avons droit d'attendre.

Éliézer

J'ai vu la superbe Memphis
Où depuis quinze années
Nos tribus enchaînées
Invoquaient les vengeurs qui lui furent promis;
Au pied du trône admis,
J'ai rappelé la mémoire
Du prophète Jacob et de Joseph son fils,
Qui tous les deux couverts de gloire
Furent honorés dans Memphis:
Pharaon, ai-je dit, quand le Juge suprême
Par la voix de Moïse affranchit les Hébreux,
Sur toi, sur ton peuple, anathème
Si ton cœur repousse nos vœux!

Invoquaient les vengeurs qui leur furent promis;

En vain l'idolâtre Osiride,
L'indigne grand-prêtre d'Isis,
Fait parler ses dieux ennemis,
Et contre les Hébreux proscrits
Souffle dans tous les cœurs une haine homicide;
L'Éternel en notre faveur
A suscité la reine Sinaïde,
Elle se déclare pour nous;
Du Dieu qu'elle a trahi seconde le courroux, *Du Dieu qu'elle a trahi secondant le courroux,*
Menace, conjure, intimide, *Elle menace, elle intimide,*
Et jetant l'épouvante au cœur de son époux. *Et jette l'épouvante au cœur de son époux.*
Pharaon des Hébreux promet la délivrance.
Marie, esclave dans Memphis,
Des faux dieux bravait la puissance, *Des faux dieux bravant la puissance,*
Elle est vouée à leur vengeance; *Était vouée à leur vengeance;*
Sinaïde a prié: tous ses maux sont finis:
De Pharaon le cœur s'entrouvre à la clémence;
Pour gage du serment qui le lie en ce jour,
Il rend Marie à notre amour.

Moïse
Marie a su souffrir pour le Dieu qu'elle adore.

Marie
Ma fille a plus fait encore;
Du trône de Memphis
La superbe espérance,
Le jeune Aménophis,
De ses charmes épris,
N'avait pu sans l'aimer jouir de sa présence;
Anaï, tendre avec candeur,
Ne distingua pas dans son cœur
L'amour de la reconnaissance:
Elle aima; mais ce sentiment,
Que ma tendresse éclaire,
Ne balança pas un moment,
Dans cette âme pure et sincère,
Son ardeur pour son Dieu, son amour pour sa mère.

Moïse
Peuple, réjouis-toi!
Anaï de Moïse a rempli l'espérance,
Du Dieu vivant Marie a confessé la foi;
Peuple, réjouis-toi!
(L'arc-en-ciel paraît.)
Voyez-vous dans les airs briller cet arc immense?
Avec son peuple l'Éternel *O fortuné présage! avec nous l'Éternel*
En ce jour solennel
A confirmé son alliance.
(Un météore lumineux tombe sur un buisson qu'il embrase sans le consumer.)

Chœur
Quel prodige nouveau!

Voix mystérieuse
Moïse, approche-toi.
Le Seigneur remplit sa promesse, *Je remplis ma promesse,*

Dans une sainte ivresse
Viens recevoir sa loi. *Viens recevoir ma loi.*
Hébreux, préparez-vous à des fureurs nouvelles,
Allez vers Pharaon,
Soyez à Dieu fidèles, *Marchez, soyez fidèles,*
Vous combattrez pour lui, vous vaincrez en son nom. *Vous combattrez pour moi, vous vaincrez en mon nom.*
(Moïse va prendre les Tables de la loi sur le buisson éteint, qui s'est couvert de fleurs; il les apporte et les présente aux Hébreux, qui se prosternent.)

Moïse et Chœur
Dieu de la paix, Dieu de la guerre,
Maître des peuples et des rois,
Le front prosterné vers la terre
Nous jurons d'observer tes lois!

Moïse
Forts de la divine assistance,
A tous nos cœurs sont préparés;
Témoignons au Seigneur notre reconnaissance;
Que nos fils premiers-nés, aux autels consacrés,
Soient le gage et le prix de notre délivrance!

Chœur *(pendant la consécration des premiers-nés)*
La douce aurore *Du mariage*
Qui vient d'éclore *Ce premier gage*
Promet encore *Est un hommage*
Un plus beau jour. *De notre amour:*
Peuple fidèle,
Ton Dieu t'appelle,
L'ange rebelle
Fuit sans retour.
Du mariage *La douce aurore*
Ce premier gage *Qui vient d'éclore*
Est un hommage *Promet encore*
De notre amour: *Un plus beau jour.*
Douce espérance!
Cette alliance
De l'innocence
Avec le ciel
Rend à la terre
Le roi, son père; *Son roi, son père;*
Gloire et prière
A l'Éternel!

Moïse
Ce jour finit notre esclavage; *Ce jour finit votre esclavage;*
Du Nil qu'on se prépare à quitter le rivage.
Bientôt sous d'autres cieux
Nous reverrons les champs où dorment nos aïeux.
(Il sort; Éliézer, Marie et les Hébreux l'accompagnent.)

SCÈNE IV.
Anaï.

Anaï
Pardonne au trouble de mon âme,
Dieu clément qui veilles sur moi!
J'éteindrai ma coupable flamme.....
O ciel! est-ce lui que je vois?

SCÈNE V.
Aménophis entre avec quelques gardes qui se rangent à l'écart.
Anaï, Aménophis. Anaï veut s'éloigner.

Aménophis
Anaï, toi me fuir.....

Anaï
J'obéis à ma mère.

Aménophis
Ah! de tous mes bienfaits voilà donc le salaire!
Le voilà cet amour que tu m'avais promis!

Anaï
Oui, je vous aime Aménophis,
Et près de vous j'eusse été trop heureuse;
Mais du sort la loi rigoureuse,
En nous séparant à jamais,
Ne saurait m'imposer l'oubli de vos bienfaits.

Aménophis
Crois-tu que je consente
A briser tes liens?
Esclave, tu m'appartiens.

Anaï
Je fléchis sous la main plus puissante
Et plus chère qui m'enchaîne en ce lieu.

Je fléchis sous la main puissante
Qui m'enchaîne en ce lieu.

Aménophis
Que m'importe Moïse, et sa race, et ta mère!
Ne suis-je pas le fils du maître de la terre?

Anaï
Ce maître a le sien..... c'est mon Dieu.

Aménophis
Pour la dernière fois, parle: veux-tu me suivre?

Anaï
Du combat que l'amour me livre
Je ne cache pas la rigueur;
Pour vous Anaï ne peut vivre.....

Il faut vous fuir. Adieu, seigneur. *Je dois vous fuir. Adieu, seigneur.*

Aménophis

Si je perds celle que j'aime, *Ah! si je perds l'objet que j'aime,*
Mon amour, mon bien suprême! *Mon espoir, mon bien suprême!*
Si tu pars, ô peine extrême! *Si tu pars, ô trouble extrême!*
Tout doit craindre ma fureur. *Tu dois craindre ma fureur.*

Anaï

Vous voyez quelle est ma peine..... *Hélas! vous voyez ma peine.....*
Un devoir sacré m'enchaîne,
Loin de vous le ciel m'entraîne; *Loin de vous c'est Dieu qui m'entraîne;*
Il condamne votre ardeur. *Il condamne mon ardeur.*

Aménophis

Près de moi, sois sans alarmes,
Anaï, sèche tes larmes;
Suis-moi; loin de toi, *Songe que, loin de tes charmes,*
Je mourrais de douleur.

Anaï

O douleur! ô jour d'alarmes! *O tourment! ô jour d'alarmes!*
Rien ne peut tarir mes larmes.
Et rien n'égale mon malheur. *Dieu, prête-moi des armes*
Contre mon propre cœur.

Aménophis

Loin de moi son Dieu l'entraîne.
Sort cruel! funeste jour!

Anaï

Un devoir sacré m'enchaîne,
Dieu s'oppose à notre amour.
(On entend dans le lointain le chant des Hébreux.)
Ah! le signal se fait entendre,
Près de mes sœurs il faut me rendre. *Près de mes sœurs je dois me rendre.*
(Elle va pour sortir, Aménophis la retient.)

Aménophis

Qui pourrait ici prétendre
Me ravir l'objet de ma foi?

Anaï

Grâce, grâce.....

Aménophis

Vaine espérance.....

Anaï

Dieu l'ordonne.....

Aménophis

Injuste loi! *Affreuse loi!*
Viens, Anaï..... je veille à ta défense,
De ton Dieu je brave la puissance..... *De ton Dieu bravons la puissance.....*

Anaï
Ah! malheur à qui l'offense!

Aménophis
Je méprise sa fureur:
Viens, mon bras va te soustraire — *Mon bras saura te soustraire*
Au pouvoir d'un Dieu sévère; — *Au joug d'un maître sévère;*
Ne crains plus le ciel contraire. — *Viens, réponds à mon ardeur.*

Anaï
Ah! du Dieu que je révère
Ne bravez pas la colère; — *N'irritez pas la colère;*
Roi du ciel et de la terre,
Son pouvoir est immortel.

Aménophis
C'est à moi d'assurer ton bonheur. — *C'est à moi de te soustraire*
Brave la colère, le pouvoir d'un Dieu cruel. — *Au pouvoir d'un Dieu cruel.*
Pourquoi ces larmes, bannis tes larmes.

Anaï
Il faut partir..... — *Je dois vous fuir.....*

Aménophis
Arrête.....

Anaï
Adieu.

Aménophis
O ciel!
Je saurai bien te soustraire — *C'est à moi de te soustraire*
Au pouvoir d'un Dieu cruel.

Anaï
Ah, du Dieu que je révère
Le pouvoir est immortel. — *Craignez son pouvoir immortel.*

Aménophis
Quand tu trahis l'amour, tu me rends à la haine;
Non; je ne contrains plus la fureur qui m'entraîne.

Par les ordres du roi
Tous les Hébreux sont soumis à ma loi.
J'allais les délivrer.
Tu me rends à la haine;
Non, je ne contiens plus la fureur qui m'entraîne
Et je vais à Moïse annoncer mes décrets.
Ils doivent dans les fers gémir tous pour jamais.

Anaï
Ah quelle horrible destinée! — *Fatale destinée!*
Aux coups les plus cruels je suis donc condamnée!

SCÈNE VI.
Anaï, Marie, Éliézer, Hébreux.

Chœur
Oh jour heureux, jour solennel! *Jour de gloire, jour solennel!*
Offrons nos vœux à l'Éternel.

Éliézer
Sa bonté paternelle
Nous comble de bienfaits;
Sur ton peuple fidèle,
Grand Dieu, veille à jamais.

Chœur des Femmes
Dieu d'Israel, gloire à jamais *Gloire, gloire à jamais*
A ta puissance, à ses bienfaits! *A sa justice, à ses bienfaits!*

Marie
Célébrons la clémence *Célébrons la puissance*
Du Roi de l'univers.
Il a comblé nos vœux, il fait tomber nos fers.

Éliézer
A sa puissance
Gloire à jamais!

Marie
A sa justice *A sa clémence*
A ses bienfaits.

Éliézer
Tout nous révèle
Sa gloire immortelle.
Que tout bénisse et chante l'Éternel.

Chœur
Offrons nos vœux au Roi du ciel,
Gloire au Seigneur, Dieu d'Israël!
Qui nous protège et nous défend: *Il nous protège, il nous défend:*
Hommage, hommage au Tout-Puissant.

(Le chœur se retire au fond de la scène.)

Anaï
Dieu, dans ce jour prospère
Termine nos malheurs.....
Et moi seule, ô peine amère! *Et moi seule, douleur amère!*
Je dois verser des pleurs. *Je verse encor des pleurs.*
Dieu clément, si ma flamme
Est digne de ta rigueur, *Mérite ta rigueur,*
Daigne éteindre dans mon âme *Étouffe dans mon âme*
Une coupable ardeur.

Marie *(s'approchant de sa fille)*
Ma fille..... ô ciel que vois-je! *Ma fille..... quel présage!*

Anaï
Je succombe à ma douleur.

Marie
Quoi! ce jour de bonheur.....

Anaï
Épuise mon courage.

Marie
Ma fille.....

Anaï
Oh trouble.....

Marie
Ma fille.....

Anaï
Oh! douleur..... *Ah! plaignez mon malheur.*

Marie
Éteins l'ardeur profane
Que notre Dieu condamne.

Anaï
Du ciel qui me condamne
J'implore la faveur.

Marie
Du ciel qui te condamne
Implore la faveur.

SCÈNE VII.
Les mêmes, Moïse, Aménophis, sortant de la tente.

Moïse *(à Aménophis)*
Qu'entends-je.....

Aménophis
Tel est ton sort. *Tel est leur sort.*

Moïse
Pharaon trahit sa promesse!

Éliézer *(à Aménophis)*
Crains de Dieu la main vengeresse.

Aménophis *(à Éliézer)*
Toi, perfide, crains la mort.
Vous braviez notre puissance; *Tu bravais notre puissance.*
On punit votre arrogance. *Pour les Hébreux plus d'espérance,*
Plus d'espoir, de délivrance, *Plus de délivrance,*
Subissez votre sort.

Éliézer
Ah! quelle audace! *Dieu! quelle audace!*

Anaï , Chœur ***Aménophis*** (appellant)
O Ciel! *A moi!*
(Aufide et les gardes d'Aménophis sortent du bois.)

Moïse *(s'adressant au ciel)*
J'espère en sa clémence, *J'espère en ta vengeance.*
Il nous protégera.

Aménophis *(avec ironie)*
Craignez ma vengeance. *Compte sur son assistance.*

Moïse, Éliézer
Tremblez!....

Chœur des Hébreux
Dieu vous punira.

Anaï
Prince, ah le Ciel!

Aménophis
Je brave sa colère.

Anaï *(à Aménophis)*
Écoutez ma prière!

Moïse
Tremblez.....
Bientôt la foudre meurtrière
Sur l'Égypte éclatera.

Éliézer *(aux Égyptiens)*
Tremblez.....

Aménophis
Quelle audace! *Il nous menace!*
(A ses gardes.)
Frappez qui nous menace. *Punissez tant d'audace.*

Anaï *(à Aménophis)*
Qu'entends-je, de grâce!.... *Qu'allez-vous faire, hélas!*
Oh Dieu!

Chœur
Pour sa défense
Affrontons tous les trépas.

Aménophis *(à ses gardes)*
Frappez ce perfide. *Saisissez ce perfide.*

Marie *(aux Hébreux)*
Ah, servez-lui d'égide. *Vous, servez-lui d'égide.*

Éliézer
Ah, servons-lui d'égide.

Chœur *(entourant Moïse)*
N'espérez pas. *De lui n'approchez pas.*

SCÈNE VIII.
Les mêmes, Pharaon, Sinaïde, Aufide, suite du roi.

Anaï
On ose!

Pharaon
O ciel, que vois-je, soldats? *Que faites-vous, soldats!*

Aufide, Pharaon
Ciel on ose, ah quelle offense! *Quel délire! quelle offense!*
On doute de ma puissance! *On méprise ma puissance!*
Le désir de la vengeance
Trouble, enflamme tout mon cœur!

Aménophis
Ciel quel trouble, oh quelle offense!
On doute de ma puissance!
De l'amour et de la haine
Tour à tour la voix m'entraîne.
Tout redouble hélas ma peine
Tout augmente ma fureur.
O jour de deuil et de terreur!

Sinaïde, Anaï, Marie
Dieu l'on ose que ta puissance *Quel délire! quelle offense!*
Veille sur l'innocence. *Veille, ô ciel, sur l'innocence!*
Quel délire! quelle offense! *Ah! désarme leur vengeance.*
On insulte à sa puissance!
Défenseur de l'innocence
Mets un terme à leur fureur.
Jour de douleur!

Moïse, Éliézer
Dieu l'on ose, oh quelle offense! *Quel délire! quelle offense!*
Quel délire! quelle offense! *Dieu l'on brave ta puissance!*
Dieu l'on brave ta puissance! *Défenseur de l'innocence,*
Que bientôt de ta vengeance *Mets un terme à leur fureur;*
Ils éprouvent la rigueur. *Que bientôt de ta vengeance*
Oh jour d'horreur! *Ils éprouvent la rigueur.*

Aménophis *(à Pharaon)*
Ah! mon père!

Moïse *(au même)*
Seigneur!

Aménophis *(à Pharaon)*
Vengeance!

Qu'ils éprouvent ta rigueur!

Moïse
Qu'oses-tu dire? Quoi?
Pharaon pourrait trahir sa foi. *Pharaon trahirait sa foi!*

Pharaon *(à Moïse)*
Tremble!
Tout cède à mon empire.

Moïse
Ah! Que dis-tu? *Tu révoques ta loi!*

Pharaon
Obéis en silence,
Ou ma vengeance.....

Sinaïde *(à Pharaon)*
Calmez votre fureur! *Grâce pour lui, seigneur!*

Aménophis *(à ses gardes)*
Qu'on entraîne l'imposteur!

Anaï *(à Aménophis)*
Qu'entends-je! *Calmez votre fureur.*

Pharaon *(à Moïse)*
Implore ma clémence,
Redoute ma fureur. *Ou crains ma fureur.*

Moïse *(à Pharaon)*
Du Dieu que tout révère *Du Dieu que je révère*
Désarme la colère;
Il en est temps encor
Abjure ton erreur.

Pharaon *(à Moïse)*
Rentre dans la poussière,
Esclave téméraire;
Adore ma puissance
Et tombe à mes genoux. *Tu vas tomber sous mes coups.*

Moïse
Dieu signale ta puissance *Signale ton pouvoir immense*
Sur celui qui t'offense, *Sur l'idolâtre qui t'offense,*
Grand Dieu! fais éclater ton immortel courroux.
(Moïse étend la main sur la pyramide à laquelle est appuyée la tente de Moïse.)

Pharaon
O ciel! que vois-je! *O ciel! la terre s'ouvre.*

Sinaïde
O jour trop malheureux! *Jour malheureux!*

Aménophis
La terre s'ouvre!

Anaï, Aufide
Oh jour affreux!

Chœur général
Le ciel se couvre
D'un voile affreux.

(Le soleil s'obscurcit, la terre tremble, les arbres se brisent, la pyramide s'écroule et se transforme en volcan d'où s'échappe un ruisseau de lave enflammée qui semble inonder la plaine de Memphis.)

Moïse, Éliézer, Chœur des Hébreux
O race exécrable!
C'est Dieu qui t'accable;
Terrible, indomptable,
Sa main redoutable *Son bras redoutable*
Punit du coupable
Les noirs forfaits. *Les lâches forfaits.*

Tous ***Anaï, Marie, Sinaïde***
Quel désastre épouvantable!
O trouble, ô peine insupportable! *C'est notre Dieu qui les accable.*
Sort déplorable! *Oui, c'est leur Dieu qui nous*
Mortels regrets! *O tardifs regrets!*

Fin du Premier Acte.

Acte II.

SCÈNE I.
Galerie intérieure du palais de Pharaon. Pharaon, Sinaïde, Aménophis, Aufide, Grands de la cour, prêtres, guerriers, dispersés par groupes. La plus profonde obscurité règne sur la scène.

Chœur général
Ah! quel désastre! Oh ciel!
Qui nous délivrera
De cette sombre horreur!

Désastre affreux! peine mortelle!
Quelle nuit! quelle sombre horreur!

Aménophis
Mes sens sont tous glacés.
Dieu, quel effroi mortel!
Ah, je succombe à ma douleur!

Non, cette obscurité cruelle
Ne saurait effrayer mon cœur.

Pharaon
Cette effroyable nuit
Fait palpiter mon cœur.
Ah, je succombe à ma douleur!

De cette nuit cruelle
Qui percera la profondeur?

Sinaïde
Du ciel par la prière
Apaisons la rigueur.

Chœur
Puissant Dieu d'Israel,
Frappe cet imposteur
Qui fit au roi trahir sa foi.

La mort au conseiller coupable
Qui, séduisant le roi,
Lui fit trahir sa foi!

Pharaon
Je pleure et je maudis
Ma trop funeste erreur
Du trouble qui m'accable
N'augmentez pas l'horreur.

Par une plainte coupable,
Du malheur qui m'accable
N'augmentez pas l'effroi.

Aménophis *(à part)*
O peine insupportable!
Le remord me poursuit.

En vain le sort m'accable,
Je suis maître de moi.

Sinaïde
O sort épouvantable
Ah quelle affreuse nuit.

Chœur *(aux genoux de Pharaon)*
De tes enfants, seigneur, ranime l'espérance, *Grand roi, de tes enfants ranime*
Respecte la puissance *l'espérance,*
Du Dieu qui nous poursuit.

Pharaon *(à sa suite)*
Qu'on appelle Moïse.

Aménophis
Qu'entends-je! *Que dit-il?..*

Sinaïde
Ciel!....
Ah! vous comblez vos vœux!

Chœur
Douce surprise, Moïse, Moïse.

Pharaon
Allez, qu'on l'introduise.

Aménophis
Ordre fatal!

Sinaïde
J'espère. *Pharaon, comble tous nos vœux!*

Chœur
Un doux rayon d'espoir luit encore à nos yeux.

Aménophis *(à Pharaon)*
Fatal danger, ô peine amère, *Mais, seigneur.....*
Ah, le sort trahit nos vœux.

Chœur général
Puissant Dieu d'Israel *Fais trêve à ta rigueur,*
De cette affreuse nuit *Dieu puissant, vainqueur des ténèbres;*
Dissipe enfin l'horreur. *Dissipe enfin l'horreur*
Fais trêve à la rigueur *De ces voiles funèbres.*
Pardonne notre erreur
Dieu tout puissant!

SCÈNE II.
Les mêmes, Moïse, Éliézer, Aufide.

Moïse
Ta voix m'appelle, eh bien, que me veux-tu? *Pharaon, me voici; parle, que me veux-tu?*

Sinaïde *(à part)*
Quel langage sévère! *Je tremble..... et cette voix sévère.....*

Pharaon
Sous le poids du malheur tout ce peuple abattu
Implore ton secours.....

Aménophis
Je frémis de colère. *Vous le priez, mon père!....*

Moïse *(à Pharaon)*
Par des serments trompeurs qu'un jour dicte et détruit,
Esclave du prêtre Osiride,
Prétendrais-tu, perfide,
Braver encore le Dieu qui te poursuit? *Braver encore mon Dieu qui te poursuit?*

Aménophis *(à part)*
Quel outrage!

Pharaon
Séduit par la fatale adresse d'un perfide imposteur *Moïse, si ton dieu dès ce jour nous délivre*
Souvent je le confesse je t'ai manqué de foi; *De cette affreuse obscurité,*
Mais confus..... agité, je reconnais mes torts. *Je reconnais sa volonté,*
Si ta main nous délivre *Je te laisse partir, et les tiens vont tesuivre.*
Et dissipe l'horreur de cette obscurité,
Je te laisse partir, les tiens pourront te suivre.

Sinaïde *(à Moïse)*
Doux espoir..... *Tu l'entends.....*

Aménophis
Je frémis!

Moïse *(à Pharaon)*
Du divin Créateur
Pour toi je veux encore implorer la clémence.

Éliézer *(à Pharaon)*
Mais songe bien que Dieu lit dans ton cœur. *Songe bien qu'il lit dans ton cœur.*

Moïse
Redoute sa vengeance. *Crains sa vengeance.*

Éliézer
Crains sa juste fureur.

Aménophis
Quel orgueil!

Moïse
Pharaon, promets-tu?

Pharaon
Je le jure.

Moïse
Malheur, malheur à toi
Si ta bouche parjure osait encore..... *Si tu trahis ta foi!....*

Pharaon
Non..... compte sur ma foi. *Je garderai ma foi.*

Moïse
Arbitre suprême du Ciel et de la terre.
O toi, Dieu tout-puissant
Qu'on révère et qu'on aime,
Qui punis le coupable et sauves l'innocent;
Roi des roi, qui des ans précédas la naissance;
Source de vérité,
Dieu juste, adorable, immense,
Qui d'un peuple endurci punis l'impiété,
Pardonne leur offense,
Écoute ma prière,
Et du sein de la nuit
Dont l'horreur les poursuit
A l'instant fais jaillir des torrents de lumière.
(La lumière reparaît.)

Arbitre suprême
Toi que l'on craint, toi que l'on aime,
Dieu tout-puissant

A ma voix suspends ta vengeance;
Leurs forfaits ne sont pas plus grands que
ta bonté;

Fais jaillir à leurs yeux des torrents de
lumière:

Sinaïde, Éliézer, Aménophis, Pharaon, Chœur ***Chœur***
Ah! quel prodige incomparable!
Il nous rend la lumière.

O prodige éclatant! / Il parle, la lumière
Docile à sa prière / Reparaît à l'instant.

Moïse, Éliézer, Sinaïde
O toi dont la clémence
Apaise leur souffrance,
Ta gloire et ta puissance
Égalent ta bonté!

A calmé leur souffrance,

Aménophis *(à part)*
Malheur à qui l'offense
Tout cède à sa puissance;
Mon cœur maudit en silence
Sa gloire et sa bonté!

Quelle est cette puissance
Qui me prescrit l'obéissance?
Qu'Anaï soit ma récompense,
Et j'accomplis sa volonté.

Pharaon *(à part)*
O toi dont la clémence
Termine ma souffrance,
Ta gloire et ta puissance
Égalent ta bonté.

Quelle est cette puissance
Formidable, invincible, immense,
Qui soumet à sa dépendance
Mon orgueilleuse volonté?

Éliézer
Roi d'Égypte.

Moïse
Roi d'Égypte, et vous peuple, au jour qui
vous éclaire,
Ouvrez enfin les yeux,
Adorez l'Éternel, abjurez les faux dieux.

Moïse
Et vous peuple.

Éliézer
Au jour qui vous éclaire,
Ouvrez enfin les yeux.

Moïse
Adorez l'Éternel, abjurez les faux dieux.

Pharaon
Hébreux , cette nuit même
Au Maître qui vous guide,
Dans le désert aride,
Allez porter vos vœux.

Hébreux, dans le désert aride,
Cette nuit même, au Maître qui vous guide
Vous irez adresser vos vœux.

Aménophis
Songez mon père.

(à Pharaon)
Quoi! vous craignez.....

Sinaïde
Ah, crains le courroux céleste.

Je crains la colère céleste.

Moïse
Impie!

Aménophis (à part)
Je saurai m'opposer à ce départ funeste.

Éliézer
Dieu punit les pervers.

(à Aménophis)
Renonce à des complots pervers.

Sinaïde
Ah! craignez sa colère.

(à Pharaon)
Cédez à ma prière.

Pharaon
Oui, je brise leurs fers.

(à Sinaïde)
Je briserai leurs fers.

Aménophis
Quoi! vous craignez.....

Éliézer
Crains le courroux céleste.

Ensemble, excepté Aménophis
Les dieux font trêve à leur colère
Un jour prospère
Paraît à nos yeux.

Mon Dieu
Leur Dieu *fait trêve à sa colère,*
Un jour prospère
Luit à nos yeux.

Aménophis *(à part)*
Dieu redoutable,
Ta loi m'accable,
Sort déplorable!
O jour affreux!
Mon cœur succombe à sa misère.
O peine amère, ô jour affreux!

Seul misérable,
Le sort m'accable;
Regret coupable!
Jour odieux!

Tous, excepté Aménophis
Douce allégresse,
O sort prospère,
Tout nous annonce un calme heureux.

Douce lumière,
Bienfait des cieux,
Tu nous promets des jours heureux.

(Tout le monde sort, excepté Pharaon et Aménophis.)

SCÈNE III.
Pharaon, Aménophis.

Pharaon

Je veux que ce grand jour signal ma clémence;
Aux enfants de Jacob je rends la liberté;

Vous avez entendu quelle est ma volonté,
Apprenez maintenant quelle est mon espérance.
Il est temps que l'hymen vous soumette à ses lois,

Une jeune princesse a qui le sang nous lie,
La fille du roi d'Assyrie,
Était digne de votre choix:
Vous obtenez sa main et de cette alliance,
D'Elegyne et d'Aménophis,
Je dois au peuple de Memphis,
Donner aujourd'hui connaissance
Vous vous taisez,
D'où nait le trouble, où je vous vois?

Vous l'avez obtenue et de cette allian
ce,
Dans le temple d'Isis,
Dès ce jour donner connaissance.
Eh quoi! vous vous taisez, mon fils?

Aménophis

Moment fatal!.... que faire?
Hélas!.... Il faut me taire.
Le sort m'accable, ô peine amère,
Mon cœur succombe à sa douleur.
Ah! Plaignez ma misère!

Cruel moment!.... que faire?
O ciel!.... je dois me taire.
Que je souffre!.... Mon père,
Prenez pitié de ma douleur.

Pharaon

Le ciel toujours contraire
Met fin à sa colère,
Il te rendra bientôt, j'espère,
Le calme et le bonheur.
Et ce bienfait doit ranimer ton cœur.

Ah! quand le ciel contraire
N'afflige pas ton père,
Parle, ouvre-lui ton cœur.

Aménophis

Ah! plaignez ma misère.

Pharaon

Quel est donc ce mystère?

Aménophis

Oh ciel, je dois me taire.

Pharaon

Parle!

Aménophis

Ce mystère
Doit mourir avec moi.

Pharaon

Quel est donc ce mystère?
De grâce, explique-toi!
Parle, mon fils!

Mon fils, pourquoi se taire?
Pourquoi ce trouble, cet effroi?

Aménophis *(à part)*

O ciel! que mon martyre
Apaise ta rigueur!
Grands dieux, voulez-vous
Que j'expire d'amour et de douleur?

O ciel! que mon supplice
Faut-il que je périsse
D'amour et de fureur?

Pharaon *(à part)*

Quel trouble, quel délire
S'empare de son cœur?
Viens dans les bras d'un père,
Tu dois m'ouvrir ton cœur.

Quel trouble, quel supplice
Viens, ouvre-moi ton cœur.

Aménophis
Mais du destin contraire
Il faut braver la fureur.

Hélas! je dois me taire.....
Vous voyez ma douleur.

Pharaon *(à part)*
De cet affreux mystère
Il faut sonder l'horreur.

J'ai pénétré l'horreur.

(Pharaon sort.)

SCÈNE IV.
Aménophis.

Aménophis
Quel abîme de maux
Quel déplorable sort
Tout me poursuit, hélas
Tout accroît ma misère
Que vais-je devenir
Que résoudre, que faire
Moi trahir Anaï?
Non, non plutôt la mort.

Non, dût-il m'écraser du poids de sa colère,
Je n'obéirai pas à l'ordre de mon père!
Ses effort seront vains:
Anaï, rien ne peut t'arracher de mes mains.
Que Moïse par ses prestiges
Brise les fers de ses Hébreux,
J'y consens; mais l'amour fait aussi des prodiges.
Il saura m'inspirer..... On s'avance en ces lieux.

SCÈNE V.
Aménophis, Sinaïde, dames et seigneurs de la cour.

Sinaïde
Eh quoi! mon fils, quand tout s'apprête
De la reine des cieux à célébrer la fête,
Vous restez étranger aux soins d'un si grand jour!

Aménophis
Vous connaisez mon cœur.....

Sinaïde
Je connais votre amour.
Je sais quel est l'espoir où votre âme se livre.

Aménophis
Sans Anaï je ne puis vivre.

Sinaïde
Le devoir vous présente un plus noble lien;
Je respecte Moïse, et son Dieu fut le mien:
Pour vous j'ai le cœur d'une mère;
Mais songez à l'état, songez à votre père;
Votre amour les trahit tous deux.
Hériter du pouvoir suprême,
En vous perdant vous-même,
Vous perdez Anaï, Moïse, et les Hébreux.

Le devoir vous prescrit un plus noble lien;

Sinaïde *(à Aménophis)*
Ah! d'une tendre mère

Écoute la prière;
Triomphe de toi-même et comble enfin, *Sois fidèle à la gloire, à l'honneur, au devoir;*
Comble mon espoir, calme ma peine amère, *Triomphe de toi-même et comble*
Sois fidèle à l'honneur, au devoir. *notre espoir!*

Chœur
Ah! d'une auguste mère
Comblez enfin l'espoir. *Écoute la prière.*

Sinaïde
Sois fidèle à la gloire, à l'état, à l'honneur.

Aménophis *(à part)*
Non, l'amour seul m'enflamme et règne dans mon cœur,

Sinaïde
Ah! d'une tendre mère
Écoute la prière;
Triomphe de toi-même et calme ma douleur!
Tu gardes le silence
Et laisses couler mes pleurs! *Et vois couler mes pleurs!*

Aménophis
J'aspire à la vengeance:
Moïse qui m'offense
Doit payer nos malheurs.

Sinaïde
Qu'entends-je! quel délire!
Mon fils.....

Aménophis
Bravons l'empire
De ce fourbe inhumain.

Sinaïde
Ah! bannis de ton âme
Un funeste dessein.

Aménophis *(à part)*
Cet imposteur infâme
Doit périr de ma main. *Périra de ma main.*

Sinaïde
Ciel!

Chœur *(dans la coulisse)*
Allons, allons au temple
Fêter la mère des dieux!
Du haut des cieux,
Isis nous contemple. *Isis qui nous contemple*
Allons offrir nos vœux. *Va recevoir nos vœux.*

Sinaïde *(à Aménophis)*
Écoute..... on nous appelle
A la fête solennelle.....
Propice à ma prière, calme ta fureur, *Mon fils, calme ta fureur,*

Triomphe de ta flamme, apaise ma douleur.

Aménophis

Calmez vos alarmes, je vais suivre vos pas. *Je vous suivrai, calmez votre douleur.*

Sinaïde

Qu'entends-je! ô douce ivresse, *Aménophis!.... il céde à ma prière,*
Il est fidèle à l'honneur; *Il est fidèle à son père, à l'honneur;*
Je dois à sa tendresse *Je dois à ta tendresse*
Le calme de mon cœur;
Dieux, protégez sans cesse
Sa gloire et son bonheur!

Chœur

Jour de gloire et d'allégresse! *Quel bonheur! quelle allégresse!*
L'espoir renaît dans mon cœur! *Gloire à nos dieux!*

Aménophis *(à part)*

Jour de deuil et de tristesse!
Oh sort trop malheureux! *Destin trop rigoureux!*

Chœur

Oh gloire, oh douce ivresse!
Allons au temple, allons fêter nos Dieux.

Sinaïde

Oh bonheur, oh douce ivresse!
Il a comblé mes vœux.
Allons au temple, allons offrir nos vœux.

(Ils sortent.)

Fin du Second Acte.

Acte III.

SCÈNE I.
Le théâtre représente le porche du temple d'Isis.
Pharaon, Osiride, prêtres, Grands de la cour, cortège, etc.

Chœur général *(pendant la marche du cortège)*
Reine des cieux
Et de la terre,
De tous les dieux *De tous nos dieux*
Auguste mère,
Comble les vœux *Préside aux jeux*
D'un peuple heureux.
(A cinq voix)
Soumis au monde,
Du Nil alors
L'urne féconde
Va sur nos bords
Verser son onde
Et ses trésors.

Osiride
Que tout respire
Un saint délire!
Peuples et rois,
Isis m'inspire,
Et par ma voix
A cet empire
Dicte ses lois.

Pharaon *(sur son trône)*
Divins appuis de ma couronne,
Vous tous ministres des autels, *Ministres de nos saints autels,*
Ordonnez, et des dieux appelez sur mon trône
Les regards immortels.

Osiride
Que ce jour pour Memphis soit un jour d'allégresse!
Dans les mêmes honneurs
Unissons nos dieux protecteurs,
Apportez vos offrandes, *Et qu'une sainte ivresse,*
Suspendez vos guirlandes *S'emparant de nos cœurs,*
Et le front couronné de fleurs, *De la grande déesse*
Dans une sainte ivresse de la grande déesse
Que tout signale ici les célestes faveurs! *Nous assure à jamais les célestes faveurs!*

(Fête d'Isis.)

SCÈNE II.
Moïse, Éliézer, Marie, Anaï, Hébreux.

Moïse *(à Pharaon)*
Je réclame la foi promise;
Pharaon n'a pas oublié
Par quel serment lié
Il jura d'acquitter le bienfait de Moïse.

Pharaon
Je tiendrai ma parole: allez dans les déserts, *Je remplis mes serments: allez dans les*
Sous de tristes auspices, *déserts,*
Offrir vos sacrifices
A ce dieu qui vingt ans vous laissa dans mes fers.

Osiride *(à Moïse)*
Avant de quitter ce rivage,
Ton peuple, en sortant d'esclavage,
Doit de nos dieux *Doit de nos dieux jaloux*
Apaiser le courroux.
(Aux Hébreux)
Rendez-leur un tardif hommage,
Hébreux; devant Isis fléchissez les genoux!

Moïse
(à Osiride, arrêtant les Hébreux, qui vont pour se prosterner)
Qui? nous! prodiguer nos hommages
A de vaines images!
Tu connais mal Moïse, et son peuple, et sa foi;
Pour nous il n'est qu'un Dieu, qu'un Maître, qu'une loi.

Osiride
Pharaon, c'est l'instant de punir tant d'outrages.

Moïse *(à Osiride)*
Je crains peu ta menace, et je parle à ton roi.

Osiride *(à Pharaon)*
Tu l'entends.....

Aménophis *(à Anaï)*
Anaï.....

Sinaïde *(à Moïse, à part)*
Redoutez Osiride.

SCÈNE III.
Les mêmes, Aufide.

Aufide
Grand roi, délivre-nous des plus cruels fléaux!
Le Nil a vu rougir ses eaux,
Et son urne sanglante

Vomit avec ses flots
La mort et l'épouvante!
L'écho répète au loin les accents de la guerre;
Des foudres souterrains ont ébranlé la terre;
D'insectes destructeurs on voit les tourbillons
S'abattre sur nos champs, dévorer nos moissons, *S'abattre sur nos champs, ravager nos sillons,*
Et le vent du désert dans sa course rapide
Exhale le poison de son souffle homicide.

Pharaon *(descendant de son trône)*
Que faire, que résoudre en ce commun effroi?

Osiride, les prêtres, les soldats
Punissez.....

Le Peuple, les Femmes
Pardonnez.....

Sinaïde
Vous êtes père et roi.

Osiride *(à Pharaon)*
Étouffez leur fureur.

Aménophis *(à Moïse, à part)*
Tu connais mon ardeur.

Moïse *(aux Égyptiens)*
Abjurez votre erreur.

Sinaïde *(à Pharaon)*
Pardonnez leur erreur.

Moïse *(à Pharaon)*
Monarque, ouvre les yeux, il en est temps encore.
Peuple, rendez hommage au seul Dieu que j'adore.

Osiride
Quel blasphème!....

Sinaïde
Il se perd.....

Les Hébreux
O patrie!
O douleur!

Chœur, Osiride, Pharaon
Vengeance, vengeance!

Sinaïde, Peuple, Femmes
Grâce, grâce, clémence!

Chœur
Isis, Osiris, vengez-nous!

Les Hébreux
Seigneur, Seigneur, secourez-nous?

Ensemble.

Moïse, Osiride
Jéhova, / Sérapis, dieu de la lumière,
Tu disposes des éléments:
Signale ta juste colère;
Confonds ce prêtre sanguinaire, / cet Hébreux téméraire;
Fais connaître tes jugements.

Moïse
Au nom du Dieu vivant!....

(En disant ces mots, Moïse étend les bras vers l'autel des faux dieux; dans le même moment, les feux allumés sur les autels s'éteignent; la statue d'Isis s'écroule, et l'arche sainte se montre resplendissante de lumière au milieu d'un nuage d'or et d'azur.)

Pharaon, Aménophis, Chœur
Qu'ai-je vu! quel prestige?....

Osiride
Tous nos dieux, irrités,
Manifestent leur volonté.

Moïse
L'Eternel, irrité,
Manifeste sa volonté.

Morceau à quatre voix.

Anaï, Sinaïde
Je tremble et soupire,
Mon cœur se déchire;
Funeste délire!
Mortelle douleur!

Aménophis
Funeste délire!
Mon cœur se déchire;
Tout céde à l'empire
D'un lâche imposteur. *D'un vil imposteur.*

Éliézer
On tremble, on soupire, *Il tremble, il soupire,*
Leur cœur se déchire;
Tout cède à l'empire
Du Maître des cieux.

Les Égyptiens
Funeste délire!
On brave nos dieux. *Ils bravent nos dieux.*

Les Hébreux
Tout cède à l'empire
Du Maître des cieux.

Moïse
Pharaon, remplis ta promesse. *Pharaon, il est temps de remplir ta promesse.*

Osiride *(à Pharaon)*
Frappe le peuple hébreux. *Frappe donc les Hébreux, Pharaon! le temps presse.*

Chœur
Hâte-toi! le temps presse.

Moïse
Au nom du Dieu vivant.....

Osiride
Au nom d'Isis.....

Pharaon
Eh bien!

(à Moïse)
J'accomplis les décrets de mes dieux, et du tien: *J'accomplis donc l'arrêt de mes dieux, et du tien:*

(à ses gardes)
Qu'on les charge de fers, et, dans cette journée,
Des esclaves hébreux que la foule enchaînée *Que leur foule enchaînée*
Soit conduite à l'instant
Hors des murs de Memphis. *Quitte les murs de Memphis.*

Éliézer
O ciel!....

Aménophis *(à Aufide, à part)*
Viens Anaï..... *Suis Anaï.....*

Anaï *(s'éloignant)*
Jamais Aménophis! *Cruel Aménophis!*

Aménophis *(à Aufide, à part)*
Tu m'en réponds..... veille sur elle.

Ensemble.

Moïse
De Jacob vous êtes les fils,
Votre ardeur, votre foi chancelle! *Hébreux, et votre foi chancelle!*
Vous craignez les fers, le trépas.
Redoublez d'amour et de zèle; *Redoublez d'ardeur et de zèle;*
Du Seigneur la voix nous appelle, *Le Seigneur vous appelle,*
De Moïse suivez les pas. *Marchez, suivez mes pas.*

Anaï
Dieu, soutiens mon ardeur qui chancelle, *Dieu, soutiens mon cœur qui chancelle,*
Toi qui vois mon cœur, mes combats: *Tu vois mes craintes, mes combats:*

Ah j'entends ta voix qui m'appelle;
Et bientôt du peuple fidèle
Au désert je suivrai les pas.

J'écoute la voix qui m'appelle;
Mais d'un œil infidèle
Je suis la trace de ses pas.

Sinaïde

Dieu, soutiens leur ardeur qui chancelle,
Toi qui vois leurs cœurs, leurs combats:
Allez qu'on les entraîne
Au loin dans les déserts.

Marie, Éliézer

Dieu, soutiens mon ardeur qui chancelle,
Sous les fers qui chargent nos bras.

Les Hébreux

Soutiens notre foi qui chancelle!
De fers ils ont chargé nos bras;

Moïse, Marie, Éliézer

Mais de Dieu la voix nous appelle,
Il remplit nos cœurs de son zèle,
Nous bravons les fers, le trépas.

Mais tu parles, Dieu nous appelle:
Embrasés d'un saint zèle,
Marchons, suivons tes pas.

Améndphis

Détruisons une race rebelle,
Et livrons nos captifs au trépas.
Quoi, tu veux me fuir, o cruelle,
Malgré toi, tendre et fidèle,
Je suivrai pour toujours ses pas.

Rien ne peut me séparer d'elle!
Les fers sont-ils faits pour son bras?
En vain tu veux me fuir, cruelle,
Et mon regard fidèle
Suivra la trace de tes pas.

Auphide, Pharaon, Améndphis, Osiride, Chœur

Détruisons une race rebelle,
Et livrons nos captifs au trépas.
Allez qu'on les entraîne
Au loin dans les déserts.

Les Égyptiens

Frappons une race rebelle,
Livrons les Hébreux au trépas!
Contre Isis, la reine immortelle,
A son courroux fidèle,
Leur dieu ne les défendra pas.

Moïse, Anaï, Marie, Éliézer

Le ciel bénit ma chaîne,
Allons dans les déserts,
Et Dieu malgré leur haine
Saura briser nos fers.

Moïse, Hébreux

Dieu bénit notre chaîne,
C'est lui qui nous entraîne
Loin des cités, dans les déserts:
Notre race proscrite,
Par les faux dieux maudite,
Croîtra, grandira dans les fers

Sinaïde, Améndphis, Auphide, Pharaon, Osiride, Chœur

Objet d'horreur, de haine,
Qu'ils meurent dans les fers.
Allez qu'on les entraîne
Au loin dans les déserts.

Pharaon, Osiride, Prêtres

Allez, qu'on les entraîne / Sur la rive lointaine,
Loin des cités, dans les déserts;
Que leur race maudite, / Et pour jamais proscrite,
Soit en horreur à l'univers.

Fin du Troisième Acte.

Acte IV.

SCÈNE I.
Le théâtre représente des dunes, entre lesquelles on aperçoit une très petite partie du rivage de la Mer Rouge. Aménophis, Anaï. Ils entrent avec Aufide et quelques soldats: d'un geste, Aménophis les renvoie et reste seul avec Anaï.

Anaï
Où me conduisez-vous? dissipez mon effroi.

Aménophis
Que peux-tu craindre près de moi,
Près de l'amant qui t'adore?
Je pourrais commander, et c'est moi qui t'implore;
C'est moi qui ne veux t'obtenir
Que des mains de celui que je devrais punir.

Anaï
Quoi! je pourrais revoir et Moïse et ma mère!.... *O ciel! je reverrai et Moïse et ma mère!....*

Aménophis
A l'instant même..... en ce séjour:
Qu'ils te rendent à mon amour,
Et j'enfreins l'ordre de mon père;
Du courroux immortel des prêtres de Memphis
Je sauve les Hébreux proscrits.
Qu'importe à mon amour l'éclat qui m'environne!
T'aimer, te posséder est mon unique loi;
Dès ce jour je fais vœu de renoncer au trône,
Ou de n'y monter qu'avec toi.

Anaï
Jour funeste, loi cruelle!
Mon courage, hélas! chancelle.....

Aménophis
Anaï, sois-moi fidèle,
Et partage mon ardeur. *Ne repousse pas mes bienfaits.*

Anaï
D'une victime infortunée
Daignez plaindre la destinée!
Dieu m'appelle, et cette journée
Nous sépare et pour jamais. *Doit nous séparer pour jamais.*

Aménophis
Non, plus de crainte, plus d'alarmes;
Anaï séche tes larmes,
De ton amant accepte les bienfaits.

Anaï
Dieu puissant, Dieu de clémence,
Ah! ranime ma constance, *Prête-moi ton assistance!*
Prête-moi ton assistance! *Ah! ranime ma constance,*
Et soutiens mon faible cœur.
Jour funeste, loi cruelle,
Douleur mortelle!
Dieu j'implore ta faveur,
Prends pitié de ma douleur,
Ah! plains mon malheur!

Aménophis
Dieux vengeurs de l'innocence,
Prêtez-lui votre assistance! *Prêtez-moi votre assistance!*
Ranimez son espérance,
Protégez ma vive ardeur. *Et protégez notre ardeur.*
Calmez sa douleur.
Non, plus de crainte, plus d'alarmes;
Anaï séche tes larmes,
Viens partager mon bonheur.
(On entend dans le lointain le chant des Hébreux.)

Aménophis
Entends-tu ces chants d'allégresse?

Anaï
C'est Moïse!....

Aménophis
Il se croit au terme de ses vœux;
Il va m'entendre: puisse un refus orgueilleux
Ne pas changer ce jour heureux
En jour de deuil et de tristesse!

SCÈNE II.
Les mêmes, Marie, Moïse, Éliézer, Hébreux.
Aménophis et Anaï se retirent à l'écart et restent en vue.

Moïse
Ce grand jour, mes enfants, termine vos malheurs;
Sous la conduite de Moïse,
Bientôt vous entrerez dans la terre promise.

Marie
Seule j'y verserai des pleurs,
Anaï, ma fille chérie,
Victime d'un amour impie,
Hors des murs de Memphis n'a point suivi nos pas.

Moïse
Dieu veillera sur elle.....

Anaï
(courant se précipiter dans les bras de sa mère)
Elle est entre vos bras!

Marie
Ma fille! ô joie inattendue!
Anaï m'est rendue! *Anaï m'est encore rendue!*

Moïse
Béni soit le Seigneur!

Anaï *(montrant Aménophis)*
Vous voyez mon libérateur.

Moïse
Aménophis!....

Aménophis
Écoute: le temps presse,
Et je viens avec toi m'expliquer sans détour:
Tu vois pour Anaï jusqu'où va mon amour:
Je possédais l'objet de ma tendresse;
Je pouvais la forcer à vivre sous ma loi;
J'ai voulu la tenir de toi:
J'ai voulu consacrer sous les yeux de sa mère
Les serments d'un hymen.....

Moïse
Que réprouve ton père.
Anaï va choisir en ce jour, en ce lieu, *Anaï doit choisir en ce jour, en ce lieu,*
Entre Sinaïde et Marie,
Entre Memphis et sa patrie,
Entre son amant et son Dieu.
D'un mot je pourrai te confondre,
Anaï seule doit répondre. *Anaï seule va répondre, / Et fixer son avenir.*

Anaï *Quelle affreuse destinée!*
Quelle horrible destinée!
Ciel! que vais-je devenir?
Suis-je assez infortunée!
Quel tourment! quel avenir!
Sous mes pas je vois l'abîme.....
Tout espoir fuit sans retour,
Grand Dieu! sauve la victime
Du devoir et de l'amour.

Moïse *(à Anaï d'un ton sévère)*
Anaï!....

Aménophis *(à Moïse)*
Tremble, perfide!

Marie et Éliézer
Dieu clément, sois son appui!

Moïse *(à Anaï)*
Qu'attends-tu? parle, décide
Entre Dieu, ta mère et lui.

Anaï
Dieu! protège la victime
Du devoir et de l'amour.

Marie, Moïse, Éliézer
Sous ses pas s'ouvre un abîme;
Qu'elle quitte ce séjour.

Éliézer, Marie
Anaï,
Ma fille chérie, sois fidèle aux lois du Seigneur!

Marie, Moïse, Éliézer, Chœur
Songe au devoir, à ta patrie,
Crains de Dieu la juste fureur.

Anaï *(d'un air inspiré)*
C'en est fait! oui, le ciel m'inspire,
J'obéis aux lois du Seigneur!

Moïse, Éliézer, Marie, Chœur
Elle cède au Dieu qui l'inspire,
Elle a triomphé de son cœur!

Aménophis *(à part)*
Anaï brave mon empire,
Que tout succombe à ma fureur. *Éclate, ma juste fureur.....*

Anaï
Grand Dieu, j'implore ta clémence!
J'ose pour lui t'offrir mes vœux:
Qu'il cède enfin à ta puissance, *Qu'il reconnaisse ta puissance,*
Change son cœur, éteins ses feux:
Je l'aimais!.... je fuis sa présence;
Daigne, grand Dieu, combler mes vœux! *Qu'il m'oublie et qu'il soit heureux!*

Aménophis *(à part)*
Mon cœur aspire à la vengeance,
Oh Dieu, daigne combler mes vœux. *Je ne forme plus d'autres vœux.*

Moïse, Éliézer, Marie, Chœur
L'instant de notre délivrance
Va bientôt briller à nos yeux.
O jour de gloire et d'espérance!
Hommage, honneur au Roi des cieux. *Rendons hommage au Roi des cieux.*

Moïse *(à Aménophis)*
Vous entendez sa réponse.

Aménophis
C'est votre arrêt de mort
Que sa bouche prononce;
Hébreux, apprenez votre sort.
Contre vous Pharaon s'avance;
Cerné par une armée immense, *Plus de salut, plus d'espérance!*
De ton peuple chargé de fers *De ce peuple chargé de fers*
Le courage inutile

N'a désormais d'asile
Que le gouffre des mers.

Chœur *(avec effroi)*
Contre nous Pharaon s'avance!

Moïse
Nous bravons les pervers;
Dieu prend notre défense. *L'Éternel prend notre défense.*

Aménophis *(avec fureur)*
Eh bien! périssez tous;
Vous allez me revoir armé par la vengeance.
Hébreux, souvenez-vous,
Alors que ma fureur vengera mon injure,
Qu'une femme parjure
A dirigé mes coups.
(Il sort.)

SCÈNE III.
Les mêmes, moins Aménophis.

Moïse
Hébreux! ne craignez rien des puissants de la terre;
Suivez votre ami, votre père,
Et de Dieu seul redoutez le courroux.

(Le théâtre change et représente les bords de la Mer Rouge.)

Moïse
Dans ce moment terrible
Une force invincible
M'élève au-dessus d'un mortel.

Éliézer, Marie, Anaï
Et d'une âme soumise, *Tous, d'une âme soumise,*
Nous invoquons Moïse.

Moïse
Moïse invoque l'Éternel.
Des cieux où tu résides,
Grand Dieu, toi qui nous guides,
Souris aux vœux timides *Comble les vœux timides*
D'un peuple gémissant. *D'un peuple obéissant.*

Tous
Comble les vœux timides
D'un peuple gémissant,
Grand Dieu, grand Dieu!

Éliézer
Après un long orage,
Conduis-nous au rivage,
Et sauve du naufrage
Tes fidèles Hébreux.

Tous
Conduis-nous au rivage
Objet de tous nos vœux,
Grand Dieu, grand Dieu!

Marie
O toi que tout révère,
Aux cieux et sur la terre,
Écoute ma prière,
Protège tes enfants!

Tous
O toi que tout révère,
Écoute nos accents.
Grand Dieu, grand Dieu!
Des cieux où tu résides,
Grand Dieu, toi qui nous guides,
De tes enfants timides
Termine les revers,
Grand Dieu, grand Dieu! *Grand Dieu, tu vois nos fers.*

(A la dernière reprise de ce vers, les fers des Hébreux tombent de leurs mains.)

Éliézer
Quel bruit!....

Marie
O ciel!....

Anaï
Du haut de la montagne,
D'innombrables soldats inondent la campagne.

Marie
Ils s'avancent.

Anaï
Que d'ennemis!

Éliézer
La mort les accompagne.

Chœur *(à Moïse)*
Où sont-ils ces secours que tu nous as promis?

Éliézer
Comment combattre?

Marie
Où fuir?

Moïse
Au sein des flots soumis.
Hébreux, oubliez-vous que le Seigneur me guide,
Et qu'il punit les fils ingrats?
Marchez sur la plaine liquide,
Que Dieu raffermit sous mes pas.

(Moïse s'avance au milieu des flots, les Hébreux le suivent.)

Chœur *(au milieu des flots)*
Prodige! la vague timide
S'élance et ne nous couvre pas.
Nous marchons, la plaine liquide
Partout s'affermit sous nos pas!

SCÈNE IV.
Pharaon, Aménophis, troupe égyptienne.

Pharaon
Que sont-il devenus!.... au sein des mers profondes
Ont-ils trouvé la mort?

Aménophis
Non, à travers les ondes
Voyez-les s'ouvrir un chemin!

Pharaon *(à la troupe)*
Hâtons-nous, volons sur leur trace! *Suivez-moi, volons sur leur trace!*
Et le glaive à la main,
Exterminons une coupable race!

(Pharaon et Aménophis entrent dans les flots; tous les Égyptiens les suivent; une horrible tempête se déclare; Pharaon et les siens sont submergés.)

(Fragments de vers que l'on entend pendant l'orage.)

Grâce. - Grand Dieu. - Nous succombons.
Gloire au Seigneur. - Nous abordons.
Plus d'espoir. - Pardonne, Moïse.
Gloire au Seigneur. - Gloire à Moïse.
Nous mourons. - Nous touchons à la terre promise.

(Après la tempête, les nuages se dissipent, le ciel se calme, l'air s'épure et laisse voir le peuple israélite sur une rive fleurie, où ils chantent le cantique suivant.)

Marie, Moïse
Chantons, bénissons le Seigneur!
Nous avons souffert pour sa gloire;
Il nous a donné la victoire;
Il frappe le persécuteur:
Chantons, bénissons le Seigneur!

Le chœur répète.

(Vers la fin du cantique une gloire céleste se développe au fond de la scène: apparition de Jéhova; les Hébreux se prosternent. Le rideau tombe.)

Fin.

Stefanos Lazaridis: disegno preparatorio. Pesaro, 1997

La trama, con una premessa

È esperienza comune vedere al cinema, sceneggiata, una storia che si è conosciuta raccontata a parole nelle pagine di un libro: *I promessi sposi* di Mario Camerini (1941), o l'*Othello* di Orson Welles (1951), ad esempio. L'eventuale confronto tra la fonte e il risultato di tale elaborazione è assai utile, ma non certo per valutare il grado di fedeltà mantenuta nel trasferimento da un campo all'altro. Piuttosto che affannarsi a voler misurare quanto Camerini ha tradito (o rispettato) Manzoni, e Welles Shakespeare, più interessante mi pare mettere a fuoco come l'uno 'legge' l'altro: che cosa di quello gli interessa, quanto il nuovo mezzo gli consente e addirittura sollecita sia per quel che riguarda le risorse tecniche, sia per le convenzioni e le attese del suo proprio pubblico.
Assistendo a Venezia nel 1818 all'*Otello* di Berio-Rossini, Byron si scandalizzava delle infedeltà perpetrate a danno di tanto modello. Peccato non abbia potuto assistere alla versione romana di *Otello,* quella dove il protagonista non ammazza Desdemona, l'intrigo di Iago è smascherato, e la coppia vivrà felice e contenta: il crimine di leso Shakespeare che cosa avrebbe causato in chi mostrava una così ingenua fede nell'Arte e nell'Artista? Alle sue presumibili escandescenze, un ipotetico e ben informato vicino di palco gli avrebbe potuto legittimamente dare dell'impunito: Byron si era preso le sue belle libertà scrivendo nel 1821 *Caino?* e non potevano fare altrettanto Berio e Rossini?
Shakespeare è spesso divino, ma della storia che Byron aveva manipolato era autore Dio stesso.
Assistendo a *Moïse et Pharaon,* lo spettatore moderno non si attenda devozione al dettato biblico. Il pubblico dell'epoca ben sapeva che altro è il libro (compreso il *Libro* per eccellenza), altro è il palcoscenico, e soprattutto quello del teatro per musica. Il pubblico odierno ha visto forse *Mosè in Egitto* di Tottola-Rossini, o almeno *I dieci comandamenti* del 1956 di Cecil De Mille, e sa che le leggi dello spettacolo hanno *propria principia:* non si adonterà certo per l'intreccio a mo' di episodio della vicenda di Anaï e Aménophis (già Elcia e Osiride), che provvede alla materia amorosa indispensabile. E sarà pronto a giustificare, per ragioni rappresentative, certi disinvolti cortocircuiti della sceneggiatura, quali il roveto ardente che genera le Tavole della Legge (senza ascesa del Sinai e prima dell'affrancamento del popolo ebraico), o le piaghe d'Egitto ridotte alla sola nona (le tenebre). Attribuirà alle esigenze spettacolari crolli e apparizioni varie, terremoti e metamorfosi prodigiose non contemplate nella *Bibbia:* se davvero melomane, reputerà il vulcano fumante del Final I un'inconsapevole prova generale dell'eruzione del Vesuvio nel finale ultimo di *La muette de Portici* di Scribe-Delavigne e Auber (29 febbraio 1828).

Giovanna Buzzi: figurino per il costume di un bambino ebreo. Pesaro, 1997

Piuttosto, si chiederà dubbioso - ed io con lui - perché chiamare Éliézer il fratello di Moïse quando invece Éliézer era suo nipote, e soprattutto quando già nel *Mosè in Egitto* questi era correttamente indicato come Aronne. E, ancor più clamorosamente, perché il Mar Rosso è attraversato camminando sulle acque in *Moïse et Pharaon*, sul fondo marino dopo che le acque si sono divise in *Mosè in Egitto* (come vuole la *Bibbia).* Fosse successo l'inverso, si sarebbe potuto pensare a inadeguatezze scenotecniche del S. Carlo rispetto all'Opéra, ma è difficile credere che, dopo aver introdotto terremoti, visioni e trasformazioni del tutto gratuite (o almeno non richieste dalla fonte), ci si trovasse in imbarazzo di fronte a un problema del genere. La mancanza di una spiegazione non pregiudica però la possibilità di gustarsi la rappresentazione *à grand spectacle.*

Acte I

L'accampamento dei Madianiti presso le mura di Menfi.

Ebrei e Madianiti invocano Dio perché il popolo ebraico possa finalmente rientrare in patria: manterrà il re dell'Egitto la promessa di lasciarli andare? Giunge Moïse a rimproverarli della loro poca fede, e a rincuorarli: Dio è con loro, e lui - Moïse - saprà guidarli. Ripresisi dal temporaneo smarrimento, tutti si sentono più fiduciosi.

Moïse è in attesa che torni suo fratello Éliézer, inviato a chiedere a Pharaon la fine dell'esilio e la libertà per gli Ebrei. Poco dopo Éliézer ritorna insieme con sua sorella Marie e la di lei figlia Anaï, e racconta di come ha perorato la causa del suo popolo davanti al re, della fiera opposizione del gran sacerdote Osiride, del risoluto intervento in loro favore della regina Sinaïde. Indotto alla clemenza, come segno di buona volontà Pharaon ha decretato la liberazione di Marie, già destinata a morte per aver negato gli dei egizî. Marie esalta anche il comportamento esemplare di sua figlia, che ha anteposto la devozione a Dio e a sua madre, all'amore per il principe Aménophis. Mentre Moïse invita tutti a gioire, accadono alcuni eventi

Giovanna Buzzi: figurino per il costume di Marie. Pesaro, 1997

Giovanna Buzzi: figurino per il costume di una donna ebrea. Pesaro, 1997

prodigiosi: appare improvvisamente l'arcobaleno, interpretato come segno del favore divino; una meteora incendia un cespuglio, che brucia senza consumarsi. Si ode una voce misteriosa che dice a Moïse di accostarsi per ricevere la Legge, e annuncia nuove prove per gli Ebrei, che alla fine trionferanno. Placatosi il fuoco, ora il cespuglio è fiorito: Moïse gli si avvicina e ne trae le Tavole della Legge, che ostende al popolo ebraico. Tutti s'inginocchiano invocando Dio e giurando obbedienza ai suoi comandamenti. A suggello di questo patto, i primogeniti degli Ebrei vengono consacrati a Dio. Conclusa la cerimonia, Moïse esorta tutti a tenersi pronti: la partenza è ormai prossima. La scena si vuota.

Rimasta sola, Anaï è raggiunta da Aménophis, che le rimprovera di averlo abbandonato nonostante le promesse d'amore. Anaï gli protesta l'intensità del suo sentimento, ma più forte è il senso di fedeltà al suo Dio, di appartenenza al popolo ebraico e di sottomissione ai voleri di sua madre. Invano Aménophis la implora, minaccia, sfida Moïse e la sua famiglia: quando di lontano si sentono i segnali degli Ebrei che si preparano a partire, Anaï intende raggiungerli. Disperato, Aménophis sfida empiamente il loro Dio, mentre Anaï lo supplica di non metterlo alla prova. Furibondo, Aménophis intende far valere il suo diritto sugli ebrei schiavi ed entra nella tenda di Moïse per comunicarglielo, ma Anaï non si piega: pur consapevole che il suo rifiuto porterà sventura al suo popolo, è intenzionata a morire coi suoi.

In procinto di partire, gli Ebrei cantano inni al Signore. Solo Anaï appare infelice in un giorno così fausto: implora Dio di aiutarla a soffocare l'amore profano che la tormenta, e sua madre Marie prega con lei. Moïse ed Éliézer escono dalla tenda sdegnati contro Aménophis e minacciandogli l'ira divina. Il principe vorrebbe fare arrestare Moïse dalle guardie, ma gli Ebrei si apprestano a difenderlo. Attirato dal clamore, col seguito regale giunge Pharaon che, adirato, revoca la libertà per gli Ebrei e pretende la sottomissione di Moïse. Questi lo esorta a non suscitare la collera di Dio, cui chiede di manifestare la propria potenza. Nel terrore generale, il cielo si oscura e la terra inizia a tremare: cadono gli alberi e la grande piramide crolla, trasformandosi in un vulcano che pare sommergere di lava ardente tutta la piana di Menfi.

Acte II
Interno del palazzo reale di Menfi.
La tenebra in cui è precipitato l'Egitto ha gettato tutti nella disperazione. Alla fine Pharaon si decide a convocare Moïse e, provocando la rabbia di Aménophis e il sollievo di Sinaïde, gli promette libertà per gli Ebrei se saprà restituire al paese la luce. Moïse invoca Dio e in breve, tra la meraviglia generale, l'oscurità si dilegua: tutti sono variamente colpiti dalla potenza divina.

Mantenendo la parola data, Pharaon proclama che gli Ebrei potranno partire quella sera stessa. Aménophis si oppone vanamente al decreto paterno: la sua costernazione aumenta quando Pharaon, per festeggiare quella giornata, invita tutti al tempio di Isis dove ha intenzione di annunziare pubblicamente le nozze del figlio con una principessa siriana. Aménophis è disperato, ma non può rivelare al padre la vera ragione del suo dolore. In ogni caso, non intende rinunciare ad Anaï.

Sinaïde cerca ripetutamente di richiamarlo ai suoi doveri, ma il principe è tutto preso dal suo amore e dal desiderio di vendicarsi di Moïse. Si odono da lontano i cori che invitano al tempio: finalmente Aménophis dà l'impressione di cedere alla suppliche di sua madre.

Acte III
Il tempio d'Isis.
Tutti gli Egiziani invocano festosi la protezione della dea, e celebrano festeggiamenti in suo onore. Giungono Moïse, i suoi famigliari e gli Ebrei a pretendere il compimento della promessa di Pharaon. Questi non la rinnega, ma il gran sacerdote Osiride pretenderebbe un atto di omaggio agli dei egizî. Moïse rifiuta sdegnato facendo irritare i Sacerdoti e i Soldati che chiedono siano puniti, mentre il Popolo egizio invoca il loro perdono per non dover patire altre sventure. Mentre Ebrei ed Egiziani invocano ciascuno le proprie divinità, Moïse compie un nuovo prodigio: spegne i fuochi degli altari del tempio e fa crollare la statua d'Isis, mentre in lontananza appare l'Arca. Stupore generale. Incalzato dai Sacerdoti, Pharaon decreta la deportazione nel deserto per gli Ebrei.

Acte IV
Il deserto presso il mar Rosso.
Aménophis, che ha fatto rapire Anaï, si dirige con lei da Moïse con l'intenzione di rinunciare al trono pur di restare con l'amata. Ma Moïse dichiara che sarà Anaï a dover scegliere tra la sua famiglia, il suo popolo e la sua religione da un lato, e l'innamorato dall'altro. Per quanto lacerata, Anaï sceglie la fedeltà ai suoi e al suo Dio, pregandolo perché plachi l'insana passione dell'amato. Aménophis è sconvolto: furente, annuncia che in ogni caso gli Ebrei hanno poche speranze, dato che Pharaon sta marciando con un esercito contro di loro. Tutti sono disperati, ma Moïse invita a confidare in Dio.

Le rive del mar Rosso.
Moïse e gli Ebrei invocano l'aiuto divino. Durante la loro preghiera, le catene che li tenevano prigionieri si aprono miracolosamente. Ma un rumore minaccioso annuncia l'arrivo dei soldati egiziani. Moïse non si perde d'animo e si dirige verso il mare, iniziando a camminare sulle onde e invitando il suo popolo a seguirlo: tutti lo imitano. Gli Egiziani si slanciano all'inseguimento, ma una tremenda tempesta si scatena e le onde li sommergono. Placatosi l'uragano, si vedono gli Ebrei in salvo sulla sponda opposta: Moïse e i suoi famigliari intonano un canto di ringraziamento al Signore.

Paolo Fabbri

Giovanna Buzzi: figurino per il costume di Anaï. Pesaro, 1997

The Story of the Opera, with a Premise

It has happened to all of us to see on the cinema screen, acted out in dramatic form, a story that we first got to know by reading it in a book: for example, Mario Camerini's film of I promessi sposi *(1941) or Orson Welles's* Othello *(1951). It is quite useful to compare the original source with the re-elaboration, but not, of course, with a view to calculating the degree of fidelity to the original that has been observed in transferring it from one medium to another. Rather than struggling to measure how far Camerini has betrayed (or respected) Manzoni, or Welles Shakespeare, it seems to me more interesting to focus on how one artist "interprets" another: what interests him in the other's work, and to what extent the new medium permits him or even urges him to realise, both from the point of view of the technical resources available and of the conventionalities and the expectations of his regular audience.*

When Byron attended a performance of the Berio-Rossini Otello *in Venice in 1818, he was scandalized by the damage done to the famous original by so many distortions. What a pity that he had not been able to see the Roman version of* Otello, *the one in which the Moor does not murder Desdemona, Iago's intrigue is unmasked, and the loving couple look forward to a happy life together: such an example of crimes against Shakespeare would surely have deeply grieved a man who revealed such touching faith in Art and the Artist. In imagining what his rage might have been, we can also imagine the possible retort of some imaginary, cultured neighbour in the next box: had not Byron himself treated the story of* Cain *with a great deal of freedom in 1821? And were Berio and Rossini not to be allowed to take the same kind of liberties? Shakespeare may well often be God-like, but the story that Byron had twisted to suit his own ends had been written by God himself.*

When witnessing a performance of Moïse et Pharaon, *the modern operagoer does not expect meticulous respect for the Bible story. Audiences in Rossini's day were well aware that a book is one thing (the Good Book in particular) and the stage is another, above all the operatic stage. Today's audiences may perhaps have seen* Mosè in Egitto, *Rossini's earlier version of the opera to a libretto by Tottola, or at least* The Ten Commandments *filmed in 1956 by Cecil B. De Mille, and know that the rules of the theatre have their* propria principia: *they will certainly not be bothered by the rather episodic subplot concerning the loves of Anaï and Aménophis (Elcia and Osiride in the old opera), which furnishes the indispensable love interest. And they will be willing to excuse, for pratical reasons of the theatre, certain rather free-and-easy short cuts in the dramatization, such as the burning bush that gives birth to the tables of the Law (cutting out the ascent of Mount Sinai, and all taking place*

before the Hebrews leave Egypt), or the reduction of the plagues of Egypt to just one, the ninth (the plague of darkness). They will accept that theatrical effect demands various collapses and apparitions, earthquakes and marvellous transformations not mentioned in the Old Testament: the true opera fiend will consider the smoking volcano at the end of Act One as an unconscious dress rehearsal for the eruption of Vesuvius in the last scene of La muette de Portici *by Scribe, Delavigne and Auber (29 February, 1828).*

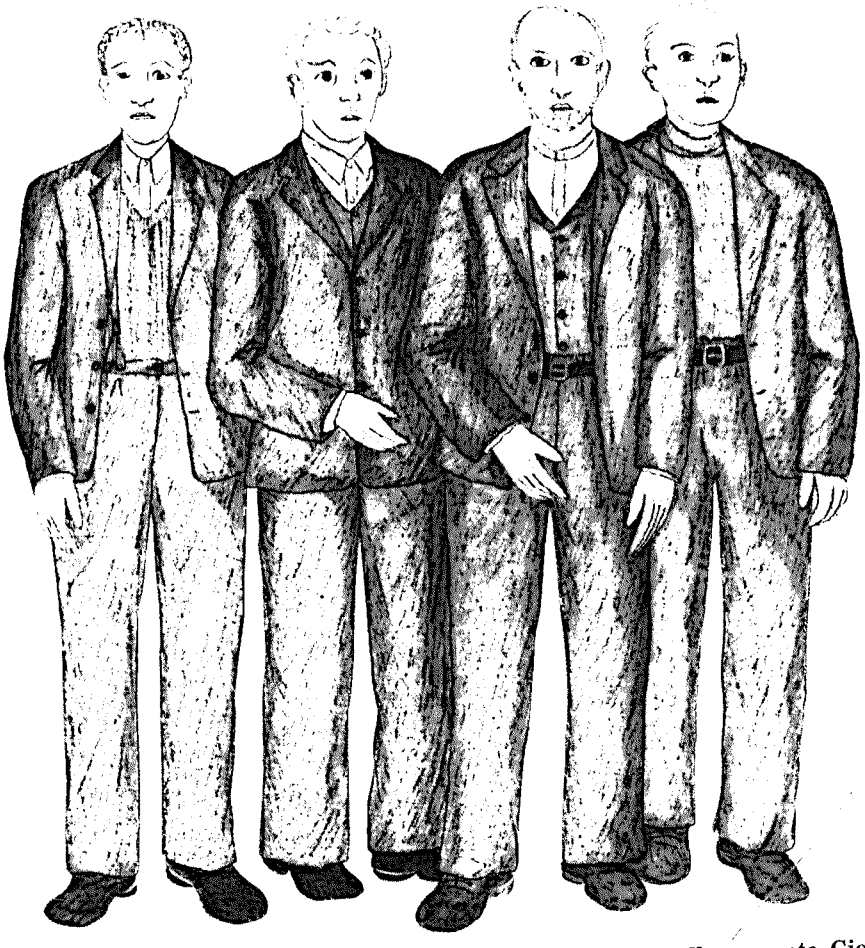
Today's audiences will rather join me in wondering why Moses's brother is given the name of Eliézer, when this was in fact his nephew's name, and, above all, when one reflects that in the original opera Mosè in Egitto *this character had been given his correct Old Testament name of Aaron. And, even more eagerly, they will want to know why in* Moïse et Pharaon *the Red Sea is crossed by walking over the surface of the water, whilst in* Mosè in Egitto *the waters are divided and the people cross by walking over the sea-bed, as in the Old Testament. Had the reverse been true, one might have attributed the change to the technical incompetence of the San Carlo stage staff as compared with their counterparts at the Paris Opéra, but it is difficult to believe that, after having introduced wholly gratuitous (or, at least, not present in the Biblical source) earthquakes, visions and transformations, the authors could have been reluctant to introduce a technical challenge of this sort. The lack of an answer to this question does not, however, prevent us from enjoying the spectacular effects in the show.*

Act One

The Midianites' encampment outside the walls of Memphis.

Hebrews and Midianites together call upon God to help the people of the Hebrews to return to their own country: will the King of Egypt fulfil his promise of letting them go? Moses enters; he reproves them for their lack of faith and bids them hope: God is on their side, and he, Moses, will guide them. Having recovered from their temporary bewilderment, the people all feel more hopeful.

Moses is awaiting the return of his brother Eliézer, who has been sent to ask Pharaoh to bring to an end the exile of the Hebrews by letting them go. Soon Eliézer comes back, accompanied by his sister Marie ad her daughter Anaï, and tells them how he has pleaded their people's cause before the King, how the High Priest, Osiride, has violently opposed them, and how Queen Sinaïde has resolutely supported them. Pharaoh, persuaded into a merciful frame of mind, has given them a sign of his good faith by releasing Marie, who had been condemned to death for having refused to worship the gods of Egypt. Marie descants upon the exemplary behaviour of her daughter, who has shown that her devotion to her God and to her mother mean more to her than her love for Prince Aménophis. Whilst Moses invites his people to rejoice, some supernatural phenomena take place: a rainbow, taken for a sign of God's favour, appears in the sky; a meteor sets fire to a bush, which burns without being consumed by the fire. A mysterious Voice orders Moses to draw near and receive the Law; it announces that the Hebrews will be subjected to new tests, but will win through in the end. The fire burns itself out and the bush flowers anew: Moses approaches and from the branches draws forth the tables of the Law, which he shows to the people of the Hebrews. All kneel down, invoke God's name and swear to obey His commandments. To seal this pact,



In questa pagina e nella seguente, Giovanna Buzzi: figurini per i costumi degli uomini ebrei. Pesaro, 1997

all the firstborn sons of the Hebrews are consecrated to God. When the ceremony is over, Moses urges them all to get ready; soon they will set out on their journey. Anaï is left alone onstage.

Anaï is joined by Aménophis, who complains that she has deserted him in spite of all her promises to love him. Anaï protests that she loves him sincerely, but she feels even more strongly her faith in God, her sense of belonging to the Hebrews and of needing to obey her mother. Aménophis alternately begs and threatens her, defies Moses and all his family, but in vain: when Anaï hears in the distance the sounds of the Hebrews preparing for their departure, she declares that she must go and join them. In despair, Aménophis impiously defies her God, whilst Anaï implores him not to challenge God's awful power. Furious, Aménophis intends to make his power over his Hebrew slaves felt, and goes into Moses's tent to tell him this, but Anaï remains firm in her purpose: although realizing that her refusal will bring grief upon her people, she is ready to die with them.

On the point of leaving, the Hebrews are offering hymns of praise to God. On this day of rejoicing she alone

seems to be unhappy: she begs God to help her to tame the worldly love that torments her, and her mother Marie prays with her.
Moses and Eliézer emerge from their tent, full of anger against Aménophis, whom they threaten with the wrath of God. The Prince tries to have Moses arrested by the guards, but the Hebrews prepare to defend him. Drawn to the scene by the uproar, Pharaoh appears, surrounded by his royal suite; angrily he countermands his order to free the Hebrews and orders Moses to submit himself to his power. Moses urges the King not to awaken the wrath of God, to whom he appeals to give a demonstration of His power. Amid the general terror, the sky grows dark and the earth begins to shake: trees fall down and the great pyramid collapses, turning into a volcano which is seen to submerge the entire plains of Memphis in molten lava.

Act Two

Inside the royal palace of Memphis.
The darkness into which the whole of Egypt has been plunged has caused everyone to despair. Pharaoh finally decides to send for Moses and, to the anger of Aménophis and to the relief of Sinaïde, promises him that if he can restore the light the Hebrews will be set free. Moses prays to God and soon, to the general amazement, the darkness is dispersed: each in his own way is struck by God's power.
True to his word, Pharaoh proclaims that the Hebrews may depart that very evening. It is in vain that Aménophis tries to oppose his father's edict: his consternation increases when Pharaoh, to mark the day by celebration, invites everyone to the Temple of Isis, where he intends to formally announce his son's forthcoming marriage to a Syrian princess. Aménophis is in despair,

but dares not reveal to his father the true reason for his unhappiness. In any case, he does not intend to give up Anaï.
Sinaïde tries repeatedly to make him return to dutiful behaviour, but the Prince can think of nothing but his love for Anaï and his desire to be revenged upon Moses. In the distance choirs are heard inviting people to the Temple: Aménophis finally lets it appear that he has yielded to his mother's persuasion.

Act Three

The Temple of Isis.
All the Egyptians jubilantly invoke the protection of their Goddess, and worship her with due festivity. Moses, followed by his relatives and his people, comes in to demand the fulfilment of Pharaoh's promise. The King is ready to comply, but the High Priest Osiride wants to compel them to make an act of homage to the Gods of Egypt. Moses's scornful refusal angers the priests and the soldiers, who demand the punishment of the Hebrews, but the people of Egypt are alarmed lest they should be subjected to more disasters, and urge that the Hebrews be pardoned. Whilst Hebrews and Egyptians in turn invoke their own Gods, Moses performs yet another miracle: he causes the sacred flames on the altar of the Temple to be extinguished and the statue of Isis to crumble, whilst an apparition of the Ark of the Covenant is seen in the distance. Everyone is amazed. Urged on by the priests, Pharaoh decrees that the Hebrews shall be deported into the desert.

Act Four

The desert near the Red Sea.
Aménophis has had Anaï carried off by force, and is now taking her to Moses with the intention of renouncing his claim to the throne in order to be able to stay with the woman he loves. But Moses declares that Anaï herself must choose between her family, her people and her religion on the one hand and her lover on the other. For all her suffering, Anaï chooses to remain faithful to her people and her God, praying to Him to restrain the mad passion of her lover. Aménophis is overwhelmed: in his fury, he exclaims that in any case the Hebrews have very little hope, as Pharaoh is marching against them at the head of his army. All are in despair, but Moses tells them to trust in God.

The shores of the Red Sea.
Moses and the Hebrews invoke God's help. Whilst they are praying, their chains miraculously fall off. However, a threatening rumble announces the imminent arrival of the Egyptian soldiers. Moses courageously advances towards the sea, and begins walking upon the surface of the water, inviting his people to follow him: all follow his example. The Egyptians rush after them, but a terrific storm bursts over their heads and they are drowned beneath the waves. When the storm dies down, the Hebrews are seen in safety on the opposite shore: Moses and his family sing a hymn of thanks to the Lord.

Paolo Fabbri
Translation by **Michael Aspinall**

Giovanna Buzzi: figurino per il costume di Moïse. Pesaro, 1997

L'argument, avec une introduction

Il est assez courant de voir au cinéma l'adaptation d'une histoire que l'on a découverte au fil des mots et des pages d'un livre, comme par exemple I promessi sposi *de Mario Camerini (1941), ou* Othello *d'Orson Welles (1951). La comparaison éventuelle entre la source et le résultat de cette élaboration est très utile, mais certainement pas pour évaluer le degré de fidélité qui a été conservé lors du transfert d'un secteur à l'autre. Plutôt que de vouloir vérifier à tout prix dans quelle mesure Camerini a trahi (ou respecté) Manzoni, et Welles Shakespeare, il me semble plus intéressant de mettre l'accent sur la manière dont l'un interprète l'autre: ce que le premier peut trouver d'intéressant chez le second, ce que le nouveau moyen lui permet et lui suggère même de faire, tant sur le plan des ressources techniques que des conventions et des attentes de son public.*

*Alors qu'en 1818 il assistait à l'*Otello *de Berio-Rossini à Venise, Byron se scandalisait des infidélités commises aux dépens d'un tel modèle. Dommage qu'il n'ait pu être présent à la version romaine d'*Otello*, celle où le héros ne tue pas Desdémone, où l'intrigue de Iago est démasquée et le couple vivra heureux et satisfait: qu'aurait provoqué ce crime de lèse-Shakespeare chez un individu qui manifestait une telle foi vis-à-vis de l'Art et de l'Artiste? Face à ses emportements probables, quelque voisin de loge bien informé aurait pu l'accuser en toute légitimité de ne pas manquer de culot: Byron n'avait-il pas pris les plus grandes libertés en écrivant* Caïn *en 1821? et Berio et Rossini n'avaient donc pas le droit d'en faire autant? Shakespeare est souvent divin, mais pour l'auteur de l'histoire que Byron avait manipulée, il s'agissait de Dieu en personne.*

Que le spectateur moderne qui assistera à Moïse et Pharaon, *ne s'attende pas à une grande vénération pour le texte biblique. Le public de l'époque savait bien que le livre était une chose (y compris le* Livre *par excellence), mais que la scène en était une autre, et surtout celle du théâtre musical. Le public d'aujourd'hui a peut-être vu* Mosè in Egitto *de Tottola-Rossini, ou du moins* I dieci comandamenti *de 1956 de Cecil De Mille, et il sait que les lois du spectacle ont des principes qui leur sont propres: il ne s'indignera sûrement pas à propos de l'aventure occasionnelle d'Anaï et Aménophis (précédemment Elcia et Osiride), qui fournit la matière amoureuse indispensable à l'intrigue. Et il sera prêt à justifier, pour des raisons de représentation, certains courts-circuits désinvoltes du scénario, comme le buisson ardent qui engendre les Tables de la Loi (sans ascension au Sinaï et avant l'affranchissement du peuple hébreu), ou les plaies d'Egypte qui se réduisent essentiellement à la neuvième (les ténèbres). Il attribuera aux exigences du spectacle des écroulements et des apparitions variées, des tremblements de*

terre et des métamorphoses prodigieuses qui ne sont pas envisagées dans la Bible: s'il est vraiment mélomane, il considèrera le volcan fumant du Finale I comme une répétition générale inconsciente de l'éruption du Vésuve dans le dernier finale de La muette de Portici *de Scribe-Delavigne et Auber (29 février 1828). Il se demandera plutôt avec incertitude - comme c'est mon cas - pourquoi appeler le frère de Moïse Eliézer alors qu'il s'agissait en revanche de son neveu, et que, par-dessus le marché, il était déjà correctement indiqué dans* Mosè in Egitto *sous le nom d'Aron. Et, d'une manière encore plus surprenante, pourquoi la Mer Rouge est traversée en marchant sur les eaux dans* Moïse et Pharaon, *et sur le fond marin après que les eaux se sont divisées dans* Mosè in Egitto *(comme le veut la Bible). Si l'inverse s'était produit, on aurait pu penser à des inexactitudes de la mise en scène du S. Carlo par rapport à l'Opéra, mais il est difficile de croire qu'après avoir introduit des tremblements de terre et des transformations tout à fait gratuites (ou du moins non demandées au départ), on se trouve embarrassé par un problème de ce genre. Toutefois, le manque d'explication ne compromet pas la possibilité de se délecter de cette représentation "à grand spectacle".*

Acte I

Le camp des Madianites sous les murs de Memphis.

Hébreux et Madianites invoque Dieu afin que le peuple hébreu puisse finalement retourner dans sa patrie: le roi d'Egypte maintiendra-t-il sa promesse de les laisser partir? Moïse arrive pour leur reprocher leur peu de foi, et leur redonner du courage: Dieu est avec eux, et lui - Moïse - saura les guider. S'étant repris de leur désarroi passager, ils se sentent tous plus confiants.

Moïse attend le retour de son frère Eliézer, envoyé auprès de Pharaon pour lui demander de mettre fin à l'exil des Hébreux et de leur accorder la liberté. Eliézer revient accompagné de sa sœur Marie et de la fille de celle-ci, Anaï. Il raconte la manière dont il a plaidé la cause de son peuple devant le roi, de la fière opposition du grand-prêtre Osiride, et de l'intervention résolue de la reine Sinaïde en leur faveur. Enclin à la clémence, Pharaon a décrété en signe de bonne volonté la libération de Marie, condamnée à mort pour avoir dénié les dieux égyptiens. Marie exalte alors le comportement exemplaire de sa fille qui a fait passer sa dévotion à l'égard de Dieu et de sa mère avant son amour pour le prince Aménophis. Tandis que Moïse invite tout son peuple à se réjouir, voilà que surviennent certains événements prodigieux: il apparaît brusquement un arc-en-ciel, interprété comme un signe de la faveur divine; un météore incendie un buisson, qui brûle sans se consumer. On entend une voix mystérieuse qui dit à Moïse de s'approcher pour recevoir la Loi, et annonce de nouvelles épreuves pour les Hébreux, qui finiront par triompher. Le feu s'étant apaisé, le buisson est à présent fleuri: Moïse s'en approche et en tire les Tables de la Loi, qu'il montre au peuple hébreu. Tous s'agenouillent en invoquant Dieu et en jurant obéissance à ses commandements. Pour sceller ce pacte, les aînés des Hébreux sont consacrés à Dieu. La cérémonie achevée, Moïse exhorte les présents à se tenir prêts: désormais, le départ est proche. La scène se vide.

Restée seule, Anaï voit arriver Aménophis, qui lui reproche de l'avoir abandonné malgré ses serments d'amour. Anaï lui proclame la profondeur de ses sentiments, mais le sens de fidélité à son Dieu, d'appartenance au peuple hébreu et de soumission à la volonté de sa mère sont

plus forts. C'est en vain qu'Aménophis l'implore, menace, défie Moïse et sa famille, mais on entend au loin les signaux des Hébreux qui se préparent à partir, et Anaï est décidée à les rejoindre. Désespéré, Aménophis défie leur Dieu avec impiété, tandis qu'Anaï le supplie de ne pas le provoquer. Furibond, Aménophis entend faire valoir son droit sur les esclaves hébreux et il entre dans la tente de Moïse pour le lui communiquer, mais Anaï ne cède pas: bien qu'étant consciente que son refus portera malheur à son peuple, elle a l'intention de mourir avec les siens.

Sur le point de partir, les Hébreux chantent des hymnes au Seigneur. Seule Anaï semble malheureuse en un jour aussi favorable: elle implore Dieu de l'aider à refréner l'amour profane qui la tourmente, et sa mère Marie prie avec elle.

Moïse et Eliézer sortent de la tente indignés contre Aménophis qu'ils menacent de la colère divine. Le prince voudrait faire arrêter Moïse par ses gardes, mais les Hébreux s'apprêtent à le défendre. Attiré par le bruit, Pharaon se présente avec sa suite royale: irrité, il révoque la liberté pour les Hébreux et exige la soumission de Moïse. Ce dernier l'exhorte à ne pas susciter la colère de Dieu, à qui il demande de manifester sa puissance. Dans la terreur générale, le ciel s'obscurcit et la terre commence à trembler: les arbres s'abattent et la grande pyramide s'écroule, en se transformant en un volcan qui semble submerger de lave brûlante toute la plaine de Memphis.

Acte II

Intérieur du palais royal de Memphis.

Les ténèbres où l'Egypte a été plongée ont jeté toute la population dans le désespoir. Pharaon se décide enfin à convoquer Moïse et, à la grande rage d'Aménophis et au soulagement de Sinaïde, il lui promet la liberté pour les Hébreux s'il est capable de de rétablir la lumière dans le pays. Moïse invoque Dieu et très vite l'obscurité se dissipe dans la stupeur générale: tous les présents sont frappés à différents titres par la puissance divine.

Conformément à la parole donnée, Pharaon proclame que les Hébreux pourront partir le soir-même. Aménophis s'oppose en vain au décret paternel: sa consternation augmente lorsque, pour fêter cette journée, Pharaon invite tout le monde au temple d'Isis où il a l'intention d'annoncer publiquement le mariage de son fils avec une princesse syrienne. Aménophis est désespéré, mais il ne peut révéler à son père la véritable raison de sa douleur. De toute manière, il n'a pas l'intention de renoncer à Anaï.

Sinaïde cherche à plusieurs reprises à le rappeler à ses devoirs, mais le prince est totalement absorbé par son amour et par le désir de se venger de Moïse. On entend au loin les chœurs qui invitent le peuple à se rendre au temple: Aménophis donne finalement l'impression de céder aux suppliques de sa mère.

Acte III

Le temple d'Isis.

Tous les Egyptiens en fête invoquent la protection de la déesse, et se livrent à des réjouissances en son honneur. Moïse arrive en compagnie des membres de sa famille et des Hébreux pour demander que la promesse de Pharaon s'accomplisse. Celui-ci ne la renie pas, mais le grand-prêtre Osiride voudrait que les Hébreux rendent hommage aux dieux égyptiens. Moïse refuse indigné, ce qui irrite les grands-prêtres et les sol-

dats, qui demandent qu'ils soient punis, tandis que le peuple égyptien implore leur pardon par peur de devoir subir d'autres adversités. Comme les Hébreux et les Egyptiens invoquent chacun ses propres divinités, Moïse accomplit un nouveau prodige: il éteint les feux des autels du temple et fait écrouler la statue d'Isis, tandis que l'Arche apparaît au lointain. Stupeur générale. Harcelé par les grands-prêtres, Pharaon décrète la déportation des Hébreux dans le désert.

Acte IV

Le désert près de la Mer Rouge.
Aménophis, qui a fait enlever Anaï, va avec elle trouver Moïse dans l'intention de renoncer au trône pour rester auprès de sa bien-aimée. Mais Moïse déclare que c'est Anaï qui devra choisir entre sa famille, son peuple et sa religion d'un côté, et son bien-aimé de l'autre. Le cœur déchiré, Anaï choisit d'être fidèle aux siens et à son Dieu, en priant celui-ci d'apaiser la folle passion de son amoureux. Aménophis est bouleversé: il annonce, furieux, que les Hébreux ont en tout cas peu d'espoir, étant donné que Pharaon est en train de marcher contre eux avec son armée. Ils sont tous désespérés, mais Moïse les invite à avoir confiance en Dieu.

Les rives de la Mer Rouge.
Moïse et les Hébreux invoquent l'aide divine. Pendant qu'ils prient, les chaînes qui les retenaient prisonniers se détachent miraculeusement. Mais un bruit menaçant annonce l'arrivée des soldats égyptiens. Moïse ne se laisse pas abattre et se dirige vers la mer, en se mettant à marcher sur les flots et en invitant son peuple à le suivre: ils l'imitent tous. Les Egyptiens se lancent à leur poursuite, mais une terrible tempête se déchaîne et les vagues les submergent. Une fois l'ouragan apaisé, on voit les Hébreux sains et saufs sur les rives opposées: Moïse et sa famille entonnent un chant d'action de grâce au Seigneur.

Paolo Fabbri

Traduction de ***Brigitte Pasquet***

Einleitung und Handlung

Wir alle haben schon erlebt, daß wir uns im Kino eine Geschichte ansehen, die wir aus der Lektüre eines Buches kennen und die nun verfilmt wurde: zum Beispiel Die Verlobten *von Mario Camerini (1941) oder* Othello *von Orson Welles (1951). Ein Vergleich zwischen der Quelle und dem Ergebnis einer solchen Bearbeitung ist zwar nützlich, aber keineswegs im Hinblick auf die Beurteilung der mehr oder weniger getreuen Übernahme von einer Kunstgattung zur anderen. Anstatt sich mit der Auswertung abzumühen, inwieweit Camerini Manzoni oder Welles Shakespeare respektiert (oder verraten) hat, scheint es mir interessanter herauszufinden, wie der eine den anderen 'liest', das heißt, was daran Interesse erweckt, was das neue Ausdrucksmittel zuläßt oder gar herausfordert sowohl bezüglich der technischen Möglichkeiten als auch der Erwartungen der Zuschauer selbst.*

Als Byron 1818 in Venedig den Othello *von Berio-Rossini besuchte, entsetzte er sich über die ungetreue Wiedergabe, ein Verbrechen gegen ein solches Vorbild. Schade, daß er die römische Version von* Othello *nicht besuchen konnte, wo der Held Desdemona nicht umbringt, die Intrigen von Jago aufgedeckt werden und das Paar ein glückliches und zufriedenes Leben erwartet: was hätte das Verbrechen, Shakespeare beleidigt zu haben, für Byron bedeutet, der ein so naives Vertrauen in die Kunst und in den Künstler setzte? Angesichts seiner möglichen Ausbrüche hätte wahrscheinlich ein gut unterrichteter Logennachbar berechtigterweise ihn selbst als Verbrecher bezeichnet: hatte sich Byron nicht selbst jede Freiheit herausgenommen, als er 1821* Kain *schrieb und durften Berio und Rossini nicht das Gleiche tun? Shakespear ist oft göttlich, aber der Autor der von Byron umgearbeiteten Geschichte war Gott selbst.*

Beim Besuch von Moses und Pharao *erwartet der heutige Zuschauer keine getreue Wiedergabe der biblischen Vorlage. Schon dem damaligen Publikum waren Buch (und allen voran das Buch der Bücher, die* Bibel*) und Bühne (insbesondere das Musiktheater) zwei ganz verschiedene Dinge. Das heutige Publikum hat vielleicht* Moses in Ägypten *von Tottola-Rossini gesehen oder zumindest 1956* die zehn Gebote *von Cecil De Mille und weiß, daß das Theater* eigenen Gesetzen *folgt: es wird die Nebenhandlung in der Form der Episode von Anai und Amenophis (vormalig Elcia und Osiris) gewiss nicht übelnehmen, da sie für die unerläßlichen Liebeszutaten sorgt. Und das Publikum wird bereit sein, gewiße technisch begründete Abkürzungen der Bühnenbearbeitung zu rechtfertigen, wie der brennende Dornbusch, aus dem die Gesetzestafeln hervorgehen (ohne Besteigung des Berges Sinai und vor der Freilassung des jüdischen Volkes) oder wie die Plagen Ägyptens, die allein*

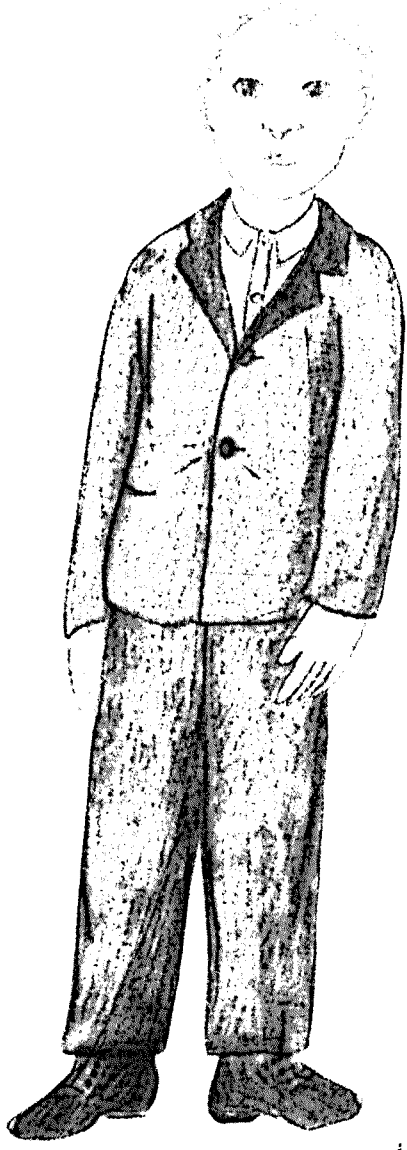
auf die neunte (Finsternis) beschränkt wurden. Es wird verschiedene Einstürze und Erscheinungen, Erdbeben und Wunder, die in der Bibel *nicht vorgesehen sind, den Anforderungen der Bühne zuschreiben: falls es wirklich musikbesessen ist, wird es den rauchenden Vulkan im ersten Final für eine unbewußte Hauptprobe zum Vesuvausbruch Vesuvs im letzten Akt von* La muette de Portici *von Scribe-Delavigne und Auber (29. Februar 1828) ansehen.*

Das Publikum - und ich mit ihm - wird sich eher fragen, warum der Bruder von Moses Elieser genannt wird (Elieser war hingegen der Enkel) nachdem er schon in Moses in Ägypten *richtig mit Aron bezeichnet wird. Noch mehr erstaunt, warum in* Moses und Pharao *das Rote Meer auf der Wasseroberfläche wandelnd überquert wird, in* Moses in Ägypten *hingegen auf dem Meeresgrund nach Teilung des Wassers (wie in der* Bibel*). Wäre es umgekehrt gewesen, hätte man an technische Unzulänglichkeiten des Theaters S. Carlo im Vergleich zur Oper denken können, aber es ist schwer zu glauben, daß ein Problem dieser Art ein Hindernis darstellen könnte angesichts der willkürlichen (oder zumindest von der Quelle nicht verlangten) Inszenierungen von Erdbeben, Visionen und Verwandlungen. Die fehlende Erklärung beeinträchtigt jedoch den Genuß der Vorstellung* à grand spectacle *keineswegs.*

Erster Akt

Das Lager der Madianiten vor den Mauern Memphis.

Juden und Madianiten flehen zu Gott, damit das jüdische Volk endlich ins Vaterland zurückkehren dürfe: wird der König von Ägypten sein Versprechen halten und sie ziehen lassen? Moses wirft ihnen mangelnden Glauben vor und macht ihnen Mut: Gott ist mit ihnen und er -

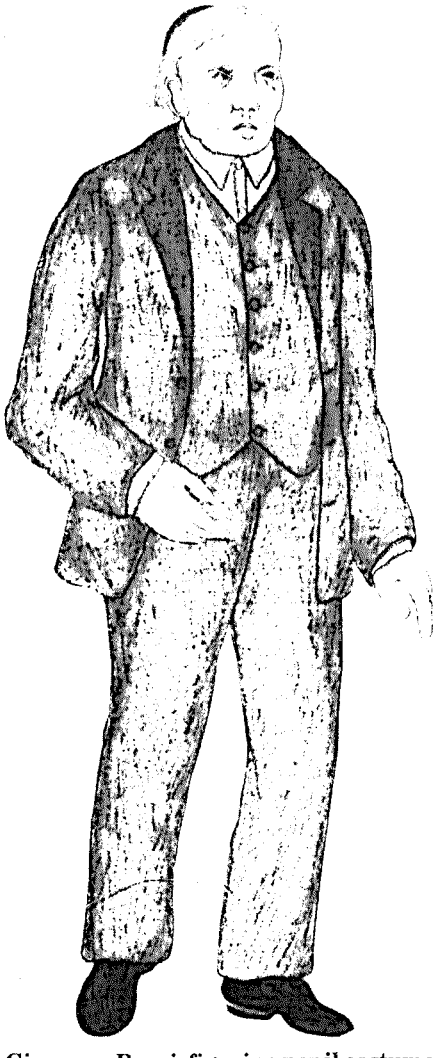


Giovanna Buzzi: figurini per i costumi dei bambini ebrei. Pesaro, 1997

Moses - wird sie führen. Die momentane Verwirrung überwindend, fühlen sich alle wieder zuversichtlich. Moses wartet auf seinen Bruder Elieser, der zum Pharaonen geschickt wurde, um die Beendigung des Exils und die Freiheit der Juden zu fordern. Kurz darauf kehrt Elieser zusammen mit seiner Schwe-

ster und deren Tochter Anai zurück und erzählt, wie er das Anliegen seines Volkes vor dem König vertreten habe, vom stolzen Widerstand des Hohepriesters Osiris und von der entscheidenden Fürsprache der Königin Sinaide. Milde gestimmt, verfügt der Pharao als Zeichen seines guten Willens die Freilassung von Maria, welche wegen ihrer Verweigerung der ägyptischen Götter bereits zum Tode verurteilt worden war. Maria preist auch das beispielhafte Benehmen ihrer Tochter, welche die Ergebenheit zu Gott und der Mutter über ihre Liebe zum Prinzen Amenophis setzte. Während Moses alle zum Lobgesang auffordert, geschehen einige wundersame Ereignisse: unerwartet wird ein Regenbogen sichtbar, ein Zeichen der göttlichen Gunst; ein Meteor entzündet einen Strauch, der ohne zu verbrennen in Flammen aufgeht. Eine geheimnisvolle Stimme fordert Moses auf näherzutreten um die Gesetzestafeln entgegenzunehmen und kündigt den Juden neue Prüfungen an, aus denen sie siegreich hervorgehen werden. Nachdem sich das Feuer gelegt hat, steht der Strauch in voller Blüte da: Moses tritt näher und empfängt die Gesetzestafeln, die er dem jüdischen Volk zeigt. Alle knien nieder, beten zu Gott und schwören seinen Geboten Gehorsam. Zur Besiegelung dieses Bündnisses werden die Erstgeborenen der Juden Gott geweiht. Zum Schluß der Zeremonie ermahnt Moses alle, sich bereit zu halten: der Auszug steht bevor. Die Bühne leert sich.

Anai bleibt allein zurück und wird von Amenophis aufgesucht, der ihr vorwirft, ihn trotz der Liebesversprechen verlassen zu haben. Anai beteuert ihm die Heftigkeit ihrer Gefühle, aber stärker ist das Bewußtsein ihrer Hingabe zu Gott, ihrer Zugehörigkeit zum jüdischen Volk, ihr Gehorsam gegenüber ihrer Mutter. Amenophis beschwört sie vergeblich, droht, fordert Moses und dessen Familie heraus: sowie von fern die Zurufe der Juden zu hören sind, die sich zum Aufbruch anschikken, will ihnen Anai folgen. Amenophis überschüttet ihren Gott mit Herausforderungen, trotz der Beschwörungen von Anai, ihn nicht auf die Probe zu stellen. Wütend dringt Amenophis ins Zelt von Moses ein um ihm mitzuteilen, daß er



Giovanna Buzzi: figurino per il costume di Éliézer. Pesaro, 1997

sein Recht auf die jüdischen Sklaven geltend machen wird, aber Anai gibt nicht nach: wohl wissend, daß ihre Weigerung ihrem Volk Unglück bringen wird, ist sie entschlossen, mit den Ihren zu sterben.
Zum Aufbruch bereit, singen die Juden Loblieder zu Gott, nur Anai ist an diesem Glückstag unglücklich: sie bittet Gott um seinen Beistand, ihre sündhafte Liebe zu ersticken und ihre Mutter betet mit ihr.

Moses und Elieser treten aus dem Zelt, entrüstet über Amenophis, dem sie mit Gottes Zorn drohen. Der Prinz möchte Moses von seinen Wachen verhaften lassen, aber die Juden verteidigen ihn. Durch den Lärm eilt Pharao mit seinem königlichen Gefolge herbei. Voller Zorn zieht er die Freilassung der Juden zurück und verlangt die Unterwerfung Moses. Dieser ermahnt ihn, den Zorn Gottes nicht herauszufordern. Gleichzeitig bittet er Gott um ein Zeichen seiner Macht. Zum allgemeinen Schrecken verfinstert sich der Himmel und die Erde beginnt zu beben: Bäume fallen um und die große Pyramide stürzt ein, indem sie sich in einen Vulkan verwandelt, dessen glühende Lava die ganze Ebene von Memphis unter sich zu begraben scheint.

Zweiter Akt
Im Königspalast von Memphis.
Die Finsternis, die über Ägypten hereingebrochen ist, hat alle in Verzweiflung gestürzt. Endlich entschließt sich Pharao, Moses vorzuladen. Zum Zorn von Amenophis und zur Erleichterung von Sinaide verspricht er ihm die Freiheit für die Juden, falls er dem Land das Licht zurückgeben könne. Moses wendet sich an Gott und in Kürze löst sich die Finsternis zum allgemeinen Erstaunen auf: alle sind von der göttlichen Macht zutiefst betroffen.

Seinem Versprechen treu verkündet Pharao, daß die Juden noch am gleichen Abend aufbrechen dürfen. Vergeblich widersetzt sich Amenophis dem väterlichen Erlaß: seine Bestürzung nimmt zu, als der Pharao zur Feier des Tages alle in den Tempel der Isis einlädt, wo er die Hochzeit seines Sohnes mit einer syrischen Prinzessin anzukündigen gedenkt. Amenophis ist verzweifelt, aber er kann dem Vater den wahren Grund seines Schmerzes nicht offenbaren.

Keinenfalls jedoch will er auf Anai verzichten.

Sinaide versucht wiederholt, ihn an seine Pflichten zu erinnern, aber der Prinz ist völlig eingenommen von seiner Liebe und von seinem Wunsch sich an Moses zu rächen. Von fern sind die Chöre zu hören, die mit ihrem Gesang in den Tempel einladen: schließlich scheint Amenophis den Bitten seiner Mutter nachzugeben.

Dritter Akt
Im Tempel der Göttin Isis.
Alle Ägypter bitten jubelnd um den Schutz der Göttin und begehen die Feiern zu ihren Ehren.
Es erscheinen Moses, seine Familienangehörigen und die Juden, um die Erfüllung des Versprechens des Pharaonen zu fordern. Dieser verweigert es nicht, aber der Hohepriester Osiris verlange eine Huldigung an die ägyptischen Götter. Moses weist diese Aufforderung entrüstet zurück, wodurch er die Priester und Soldaten entzürnt, die darauf seine Bestrafung verlangen, während das ägyptische Volk um Nachsicht fleht um nicht noch weiteres Unglück erleiden zu müssen. Während Juden und Ägypter jeder seine Gottheit anruft, bewirkt Moses ein weiteres Wunder: er läßt die Altarfeuer im Tempel erlöschen und die Statue der Isis umstürzen, während in der Ferne die Arche erscheint. Allgemeines Erstaunen. Von den Priestern aufgehetzt, verfügt Pharao die Verbannung der Juden in die Wüste.

Vierter Akt
In der Wüste am Roten Meer.
Amenophis hat Anai entführen lassen und ist mit ihr zu Moses unterwegs, in der Absicht auf den Thron zu verzichten, um bei seiner Geliebten zu bleiben. Aber Moses erklärt, daß Anai selbst zwischen ihrer Familie, ihrem Volk und ihrer Religion einerseits, und dem Geliebten andererseits wählen soll. Trotz großem Zwiespalt entscheidet sich Anai für die Treue zu den Ihren und zu Ihrem Gott, den sie bittet, die unsinnige Leidenschaft ihres Geliebten zu besänftigen. Amenophis ist außer sich: rasend verkündet er, daß die Juden in jedem Fall wenig Hoffnung hätten, da der Pharao mit einem Heer gegen sie marschiere. Alle sind verzweifelt, aber Moses fordert sie auf, auf Gott zu vertrauen.

An den Ufern des Roten Meeres.
Moses und die Juden bitten Gott um Hilfe. Während ihres Gebets springen wie durch ein Wunder die Ketten auf, mit denen sie gefangen gehalten wurden. Aber drohender Lärm kündet die Ankunft der ägyptischen Soldaten an. Moses verliert den Mut nicht und schreitet zum Meer, beginnt auf den Wellen zu wandeln und fordert sein Volk auf, ihm zu folgen: alle machen es ihm gleich. Die Ägypter nehmen die Verfolgung auf, aber ein schrecklicher Sturm bricht los, dessen Wellen alles überfluten. Nachdem sich der Sturm beruhigt hat, sind die Juden am gegenüberliegenden Ufer in Sicherheit: Moses und seine Familie stimmen einen Gesang an um Gott zu danken.

Paolo Fabbri
Übersetzung **Annamaria Spichtig**

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. E' 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.
E' 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 E' impegnato come "maestro al cembalo" nella stagione di Primavera al Teatro di Faenza, 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 E' un anno intenso per il giovane compositore che oltre a scrivere le due sinfonie dette *Al Conventello* e *Obbligata a contrabasso*, 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 non autenticità della cosiddetta *Messa di Rimini*).

1809 E' 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 quattro 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 *L'equivoco 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* rappresentato 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 semiseria *Torvaldo e Dorliska* viene accolta freddamente al Teatro Valle di Roma (26 dicembre).

1816 E' 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, 11 novembre) con protagonista ancora la Colbran. A Roma è la volta del centone *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 Ignazio de Pina Manique di scrivere la farsa *Adina*. L'opera andrà in scena solo il 22 giugno 1826 (Lisbona, San Carlos). 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 ancora 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) e mai più ripresa nell'Ottocento.

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'Opèra) *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'éstime" da parte del pubblico, mentre è esaltato dalla critica e dai musicisti (tra questi Bellini che lo 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 *Péchés 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 77° compleanno. Viene tumulato nel cimitero di Pére 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 13 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 e Sostenitori del Festival 1997

Sostenitori

API Anonima Petroli Italiana

Guzzini Illuminazione
Gioia Marchi Falck
Francesco Merloni
Francesco Micheli
Pica Spa

Luciano Bovicelli
Elvira Cantelmo
Silvana Ratti
Anna Selci

Eulalia Battistelli
Suzanne e Philip Gossett

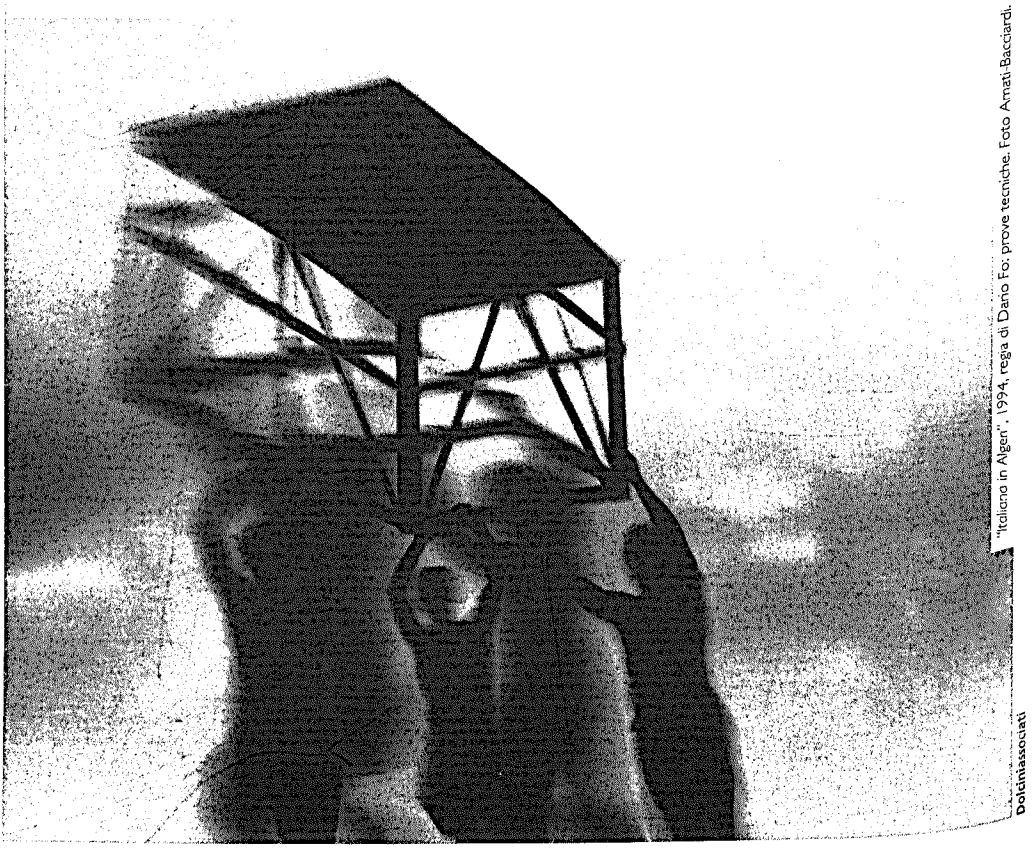
Amici

Gennaro Acquaviva
Wolf Altinger
Klaus Arnold
Svend Bach
Manlio Bassano
Liliana Belli Paci
Marcello Belligotti
Anna Berardi
Isaiah Berlin
Carlo Bertellotti
Ada Bertozzini
M. Camilla Bianchini d'Alberigo
Grazia Biscontini
François Bise
Ann Blainey
Laurent Boccon-Gibod
Gaetano Bonafini
Alberto Bonetti
Milena Isabella Boni
Gerard Bonnel-Dangler
Albert e Margaret Borg
Renata Borghi
Marco Borini
Pietro Boscolo
Giuseppe Bosoni
Emma Brega
Max Brenzikofer
Angelo Broggi
Anna Cagnoni Pelamatti
Giovanna Cameli
Giulio Ceruti
Sylvain Chambre
Akihiro Chiyoda
Benjamin Chorley
Matthew Clarke
André Coiffard
Edmondo Cotignoli
Heinz Dabringer
Pieter De Haan
Domenico De Marini
Hans Leopold De Waal
David De Yong
Anna Maria Donati
James David Draper
Heinrich Dülp
Aaron Einfrank
Clive Evatt
Mario Fanti
Claudia Farina
Tullia Ferrero
Miranda Ferri Paolucci
Axel Fischer
Henry Forgues
Giorgio Forni
Patrick Furniss
Stefan Gagg
Marisa Gasparini Pongiluppi
Juan Gherzi
Giorgio Girelli
Marino Golinelli
Hugo Gosset
Günter Gruber
Rainer Hagen
Roger Halfon
Susumu Hasegawa
Makoto Hayasaki
Maria Luisa Hermann Semeraro
Paul Humphreys
Giulio Iona
Leo Iona
Tomio Kameoka
Jean-Claude Kelhetter
Bernd Rüdiger Kern
Michiko Kobayashi
Ernst Kompast
Anja Korpiola
George Kremenesky
Jacques Libert
Enrique Lopez Aranda
Franca Mancini
Fernando Marco de la Hoz
Paolo Martelli
Francesca Marzotto Caotorta
Franco Masseroni
Antonio Mazzocato Martinazzo
Gianni Mazzoni
Jean-Paul Meyer
Gen Mochi Zamperoli
Paola Monari Sardè
Amedeo Monfardini
Masao Mori
Hideki Moriyama
Daniel Nash
Michel Nasser
Jean Natali
Anna Maria Negri
Giancarlo Nisoli
Cristina Olivares Sarabia
Catriona O'Sullivan
Andrè Padovani
Grazia Paoletti
Jean-François Pechberty
Marcel Pommerell Wintringer
Mimmi Pototschnig
Cesare Questa
Kurt Rademacher
Renato Raffaelli
Andrea Sancini
Raffaele Semeraro
Sylvia Sklar
Marcella Sonnino-Papini
Elena Sormani
Peter Ster
Georg Stöffler
Shumpei Takemori
Rainelda Tedeschi Rondini
Yuko Terashima
Mathjas Terenzi
Floriana Tessitore
Vincenzo Tessitore
Ida Ugolini
Nicole Vecchioli
Carla Venosta
Renato Vianello
Francisco Josè Villalba
Giacomo Vivanti
Maria Pia Vivanti
Edward G. Wallace
Janet A. Wallhouse
Margaret Wolf
Roger Wolff
Masashi Yoshida
Riccardo Zoja

Il Festival ringrazia:

ROSSINI
OPERA
FESTIVAL
9~24 agosto 1997
SCAVOLINI®
Sponsor ufficiale del Rossini Opera Festival

Fondazione
Cassa di Risparmio di Pesaro | 1841



"Italiana in Algeri", 1994, regia di Dario Fo: prove tecniche. Foto Amati-Bacciardi.
Doldniassociati

arte, cultura & scienza.

La Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro valorizza il territorio marchigiano sostenendone lo sviluppo nei settori
dell'arte,
della sanità,
della cultura,
dell'istruzione,
e della ricerca scientifica.

Rossini Opera Festival

Chi ama la vita è vicino all'arte.

L'arte è una meravigliosa avventura che conduce l'uomo in un mondo magico e poetico, energico e vitale. Perché ogni espressione artistica è espressione di vita. E nella vita economica e sociale, artistica e culturale del suo territorio, la Banca delle Marche è una presenza costante, attenta e attiva. Con un impegno che si rinnova sempre per donare al pubblico il piacere ineguagliabile di spettacoli emozionanti. Come il Rossini Opera Festival, evento di rilievo mondiale alla riscoperta delle note sublimi di un grande Maestro dell'arte.

Banca delle Marche

YOUNG GIRL IMAM. PH. AMATI BACCIARDI

Ratti

Vêtements chic pour messieurs et pour dames

Pesaro - *71, Via Rossini*

Bologna - *34, Via M. D'Azeglio*

Ancona - *54, Corso Garibaldi*

Pesaro - *45, Corso XI Settembre*

LA BANCA POPOLARE DELL'ADRIATICO
SPONSOR DEL
ROSSINI OPERA FESTIVAL

NEL TRIONFO DELLA MUSICA, UN OMAGGIO A PESARO

Il Rossini Opera Festival, anche quest'anno, raccoglie intorno a sé i più grandi nomi della musica mondiale per offrire, a quanti lo seguiranno, spettacoli ed interpretazioni di grande valore.
Tra gli sponsor, la Banca Popolare dell'Adriatico: una scelta che riprende una tradizione e che sottolinea la vicinanza alla città ed alla cultura.
Una città che troverà nella grande partecipazione internazionale al Festival nuovi impulsi e stimoli.
Una banca che si impegna per favorire lo sviluppo anche attraverso questo grande momento d'incontro.

BANCA POPOLARE DELL' ADRIATICO

PER CRESCERE

ITALMARPI

Agenzia di relazioni pubbliche

Organizza congressi, stages, seminari, meetings.
Cura la realizzazione e l'allestimento di
gourmet lunch, gala dinner,
cocktail parties, buffet, pranzi e rinfreschi di matrimonio.

Anche a Pesaro
ITALMARPI
ha scelto la migliore ospitalità.

HOTEL VITTORIA
61100 Pesaro
P.le della Libertà, 2
T. 0721/34343-4
Aperto tutto l'anno

HOTEL SAVOY
61100 Pesaro
V.le Repubblica, 22
T. 0721/67449-0
Aperto tutto l'anno

HOTEL BONCONTE
HOTEL & RESIDENCE
DEI DUCHI
61029 Urbino
Aperti tutto l'anno

ITALMARPI
Centro congressi
61100 Pesaro
Linea verde: 167/867148
Fax 0721/65204-64429

Sopra di lei, solo il cielo.

Saab raccomanda Esso per l'Italia.

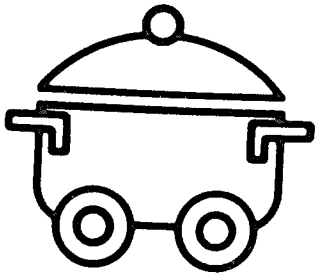
http://www.caroselio.it

Saab 900 Cabrio

Cielo, sole, vento... una sensazione di libertà senza confronti e, in più, quattro veri posti, un alto livello di sicurezza attiva e passiva nonché prestazioni da grande sportiva. Questo è Saab 900 Cabrio: un'auto per chi ama affermare la propria personalità, adora il piacere ma non dimentica la ragione. Saab 900 Cabrio è disponibile nella versione Iniezione 130 CV e Turbo 185 CV: a partire da Lit. 59.995.000 su strada. Anche Saab 900 Cabrio usufruisce dei servizi SaabFin: parlatene con il vostro Concessionario.

SAABfin

SAAB
Oltre le convenzioni



BUFFET & CATERING GORINI

BANQUETING

MILANO
TEL. (02) 55302028 - FAX (02) 5471255

PESARO
TEL. (0721) 31469 / 24839 - FAX (0721) 64993

FABRIANO®

per l'ufficio
per la scuola
per la grafica e l'editoria
per l'arte
per i valori e la sicurezza

per ogni esigenza di qualità

la carta dal XIII secolo

Cartiere Miliani Fabriano spa

casella postale 82
60044 Fabriano
tel. (0732) 7021
telefax (0732) 702333
telex 560034 C.M.F.I.
telegrammi Fabercarta Fabriano

Numero Verde
167-867098

MASTRI CARTAI EDITORI

SAAB

Oltre le convenzioni

SAABfin

Arauto s.r.l.

concessionaria

mazda

Ogni macchina, un'idea

Via Fabbreccia,38/1
61100 PESARO tel:(0721) 281567 - 281796

Ph. Michel Comte

GENNY MODA (071) 8717

FESTIVAL INTERNAZIONALE
e' vento suono
MUSICA SENZA CONFINI

COMUNE DI PESARO - ASSOCIAZIONE MUSICA LIBERA
Provincia di Pesaro Urbino
Direttore artistico Paolo Giaro

E' VENTO SUONO

è un festival multietnico che promuove e diffonde culture musicali provenienti da tutto il mondo, per una maggiore e più diretta conoscenza delle diversità artistiche e culturali di popolazioni e di etnie tra loro distanti.

E' VENTO SUONO

is a multi-ethnic festival which features and promotes different musical cultures from all over the world, with the aim of promoting a more direct awareness of the various artistic and cultural movements characteristic of a wide range of ethnic groups.

E' VENTO SUONO 1991-1997

alcuni degli artisti ospiti / a few of the guest artists

Krishna Bhatt, Nana Vasconcelos, Trilok Gurtu, Markus Stockhausen, Terem Quartet, Irio De Paula, David Torn, Stefano Scodanibbio, Gabin Dabiré, Pandit Amar Nath, Lucilla Galeazzi, Guo Yue, Joji Hirota, George Aghedo, Richard Galliano, Ali Hassan Kuban, Gabriella Bartolomei, El Hadji Niang, Taraf de Haidouks, Alfio Antico, Egberto Gismonti, Juan José Mosalini, Franco Cerri; Klezmatics, Ralph Towner, Lokua Kanza

direzione, organizzazione e ufficio stampa

Associazione Musica Libera
Via Ciro Menotti 147 61100 Pesaro
Tel / Fax 0721 414341

Home page: www.eventosuono.it E-mail: musicalibera@eventosuono.it

TVS s.p.a. via G. Galilei, 2 - 61033 Fermignano (Pesaro) Italy - tel. +722 3381 fax +722 330035

Il gusto della cultura

TVS sostiene ogni attività che recuperi e valorizzi patrimoni artistici, culturali e scientifici, con particolare attenzione al territorio urbinate.

TVS ha reso possibile il ritorno in Urbino della tavola di Raffaello raffigurante Santa Caterina; il restauro dell'oratorio di San Gaetano in Urbino; ha promosso il concorso nazionale di design "Easy Cooker" riservato agli allievi delle migliori scuole di progettazione. TVS è sponsor ufficiale delle manifestazioni culturali del Palazzo Ducale di Urbino. Perché la cultura è un ingrediente fondamentale della vita.

TVS Le antiaderenti

La collaborazione fra

KAUFMANN
Holzbauwerk

e

ROSSINI OPERA FESTIVAL

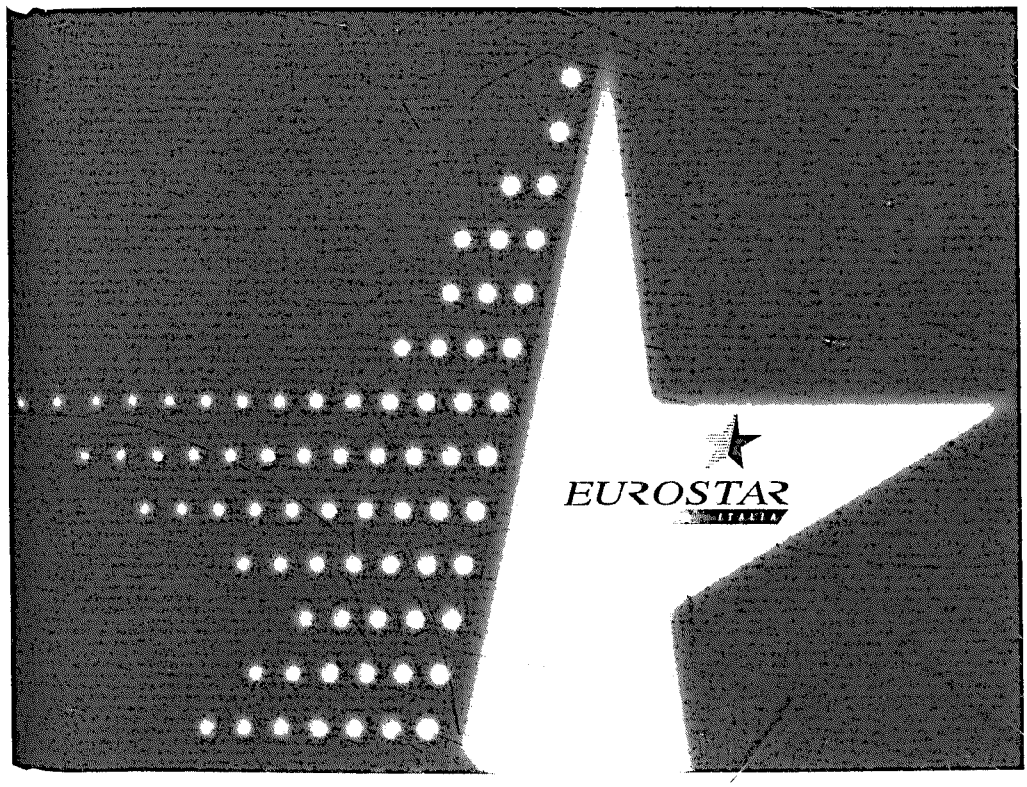
ha reso possibile la realizzazione
delle campate lignee di sostegno
nella scenografia per *Moïse et Pharaon*
al Palafestival di Pesaro.

Un'esperienza avvincente, che offre risposta
alle sofisticate esigenze costruttive dell'arte teatrale
grazie alla più avanzata tecnologia nel campo
delle strutture in legno.

KAUFMANN è in Italia con CANDUCCI HOLZSERVICE

Via Montello n. 4 - 61100 Pesaro - I Tel. 0721/34323 - Fax 0721/33148

Arriva una stella.
Parti con Eurostar



Dal primo giugno 1997, con EUROSTAR ITALIA, le Ferrovie dello Stato cambiano il modo di viaggiare in treno: nuovi servizi per soddisfare ogni esigenza prima, durante e dopo il viaggio.

- *Treni ad avanzata tecnologia: gli ETR 500, 460 e 450.*
- *78 collegamenti sulle principali direttrici della rete nazionale: Milano-Roma-Napoli, Milano-Venezia, Venezia-Padova-Roma, Torino-Roma, Savona-Genova-Roma, Bolzano-Roma, Roma-Ancona, Roma-Potenza, Roma-Bari/Taranto-Lecce, Roma-Reggio Calabria.*
- *Stazioni sempre più accoglienti e funzionali: segnaletica, biglietterie e sportelli dedicati.*
- *Tra i servizi a pagamento: consegna a domicilio dei biglietti, ritiro e spedizione dei bagagli.*
- *A bordo dei treni: drink di benvenuto, servizi di ristorazione nelle carrozze o al posto, cuffie per l'ascolto individuale di musica e, sugli ETR 500, salottini riservati con prese di alimentazione.*
- *Possibilità di fare abbonamenti, viaggiare con la carta PRIMACLASSE e avere subito un bonus in caso di ritardo del treno superiore ai 30 minuti.*
- *Biglietto valido due mesi dall'emissione da convalidare in stazione.*

FERROVIE
DELLO STATO

Prima di tutto, Voi

PESARO, BOUTIQUE VERSACE: VIA BRANCA, 73/77 • TEL. 0721/64364