

1868ROS

02781

**LA MORTE DI DIDONE
E ARIE DI BAULE**



SCAVOLINI
SPONSOR



La Fondazione Rossini

La Fondazione Rossini è il referente musicologico del Festival: ad essa compete la responsabilità scientifica dei testi eseguiti. L'Istituzione è nata nel 1869 per volontà del Comune di Pesaro, che ha in tal modo reso autonomo il complesso patrimoniale ricevuto in qualità di erede universale di Gioachino Rossini.

Dal 1974, in collaborazione con la Casa Ricordi di Milano, la Fondazione ha avviato la pubblicazione degli Opera Omnia rossiniani in Edizione critica, prevista in ottanta volumi. Sotto la responsabilità del Comitato di redazione collaborano al progetto, come curatori delle singole Edizioni critiche, i maggiori studiosi del settore in campo internazionale.

Assieme al Rossini Opera Festival e alla 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 negli specifici ambiti.

FONDAZIONE ROSSINI

Presidente
Alfredo Siepi

Consiglio d'Amministrazione
**Alberto Berardi, Sandro Forlani,
Cesarina Gattoni, Michele Marvulli**

Direttore artistico
Bruno Cagli

Direttore dell'edizione critica
Philip Gossett

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

Segretario culturale
Catia Amati

Segretario ragioniere
Vincenzo Lacetera

PALAFESTIVAL
Giovedì 22 agosto 1996 - ore 21.00

LA MORTE DI DIDONE E ARIE DI BAULE

Soprano
Mariella Devia

Direttore
Giuliano Carella

Gioachino Rossini
TORVALDO E DORLISKA, sinfonia

LA MORTE DI DIDONE
Scena lirica per soprano solo, coro e orchestra

SEMIRAMIDE, sinfonia

Marc'Antonio Portogallo
LA MORTE DI SEMIRAMIDE, *Son regina, son guerriera*

Gioachino Rossini
ADELAIDE DI BORGOGNA, *Cingi la benda candida*

IL TURCO IN ITALIA, sinfonia

IL TURCO IN ITALIA, *Squallida veste, e bruna*
Scena, aria e cabaletta



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

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Grafica
Dolcini Associati - A.D. Massimo Dolcini

Stampa
Arti Grafiche Editoriali, Urbino
luglio 1996

*Stampato su Carta Grifo Avorio vergata
delle Cartiere Miliani Fabriano*

A pagina 10: Ester Mombelli, prima interprete de *La morte di Didone*. Incisione di Sasso, 1821 (Opera Rara Collection).

Sommario

Una cantata scenica: «La morte di Didone» <i>di Paolo Rossini</i>	p. 11
A Staged Cantata: «La morte di Didone» <i>by Paolo Rossini</i>	p. 17
<i>Schema musicale</i>	p. 24
<i>Libretto</i>	p. 25
Le arie di baule <i>di Arrigo Quattrocchi</i>	p. 29
On “Arie di baule” - “Suitcase Arias” <i>by Arrigo Quattrocchi</i>	p. 39
<i>I testi cantati</i>	p. 49
<i>I protagonisti</i>	p. 53



Sasso inc.

MARIA ESTER MOMBELLI

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

Una cantata scenica: «La morte di Didone»

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

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

L'esito de *La morte di Didone* nella serata veneziana non dovette essere particolarmente felice, almeno a giudicare da ciò che ne scrisse la *Gazzetta Privilegiata di Venezia*:

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

Valerio

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

(*Ezio*, III, 10)

Didone

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

(*La morte di Didone*)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Paolo Rossini

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



*Gjuron tu sembri al guardo — Tu sei l'Idalia Dea
Beco vi cedo il Dardo (Amor così dicea)*

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

Sorelle Mombelli

Enea e Didone. Incisione di A. Morghen, inizio XIX sec. (Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli», Milano).



A Staged Cantata: «La morte di Didone»

If we are prepared to admit that nature ordains that children should inherit their gifts from their parents, then we must realise that this distinguished soprano singer was destined for music from her birth, when we learn that she is the eldest daughter of Domenico Mombelli, well-known as a tenor not only here at home but also in foreign countries [...] her father prepared her for her theatrical career, and not wanting to entrust her to any maestro he decided to teach her himself, giving her the benefit of his instruction and his own example. [...] Venice already learned during the Carnival Season of 1818 what pleasure this famous artist could give with the sweetness of her voice, with her fine method and with her exquisite style [...].

The Almanacco Galante Dedicato alle Dame, published by the Teatro La Fenice, Venice, in 1827, used these words to celebrate Ester Mombelli's part in the current season of the leading theatre in Venice, just a few months before she gave up her stage career on the occasion of her marriage to Conte Gritti, a well-known impresario. During a benefit performance in her honour at the Teatro San Benedetto on 2 May 1818, the year of her first appearances in Venice, as we can see from the above quotation, la Mombelli let the Venetians hear her in a piece that Gioachino Rossini had composed expressly for her several years earlier; this composition, which some sources refer to as a «Cantata» and others, more significantly, as a «Scena lirica con cori» (a dramatic scene with chorus) is La morte di Didone (The Death of Dido). The piece was probably composed in 1811 as a direct consequence of the close friendship between Rossini and the Mombelli family about the end of the first decade of the nineteenth century; it was the Mombellis, in fact, (Ester, her father Domenico and her sister Marianna, an excellent contralto) who 'commissioned', as it were, Rossini's first opera, Demetrio e Polibio, written in 1806 but, as is well-known, not performed until six years later at the Teatro Valle, Rome. Then, throughout her entire career, Ester was a celebrated Rossini singer: amongst other things, she was one of the fabulous star cast (to mention but a few, Giuditta Pasta, Laura Cinti-Damoreau and Domenico Donzelli) gathered together for the first performances of Il viaggio a Reims, in which she sang the role of Madama Cortese.



Petrus Testa Inuentor et Pignit

6. Cap. Testa Inuent. Ex tunc tam famula, crudeli furere, Dido Te ssehani, tenuem: uellens Proserpina crumem. Te confodit Amor teo, In teli x sentis duale

Pietro Testa, *Didone abbandonata sul rogo*, XVII sec. (Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli», Milano).

maintained its position of unassailed prestige, despite the huge success of the new genre, opera semiseria. A decisive role in maintaining this supremacy was played by neo-classical aesthetic ideas, which acted, as Paolo Isotta writes, «in maintaining the doctrine of the affetti (affects: the sentiments expressed in a single aria) which was typically in tune with these ideas, for one reason because it implied a respect for 'aria types', in complete contrast with the dynamically realised psychology that



Gio. Giacomo Rossi formis Ramp. libretto

*Te perculit ens: Te quoque flamma vorat duplex, qui corda Cupido
in pectore ulnus: Viderat, ipse pyre suprema incendia miscet.*

would later be the aim of Romantic opera». From this point of view we can understand why there should still have been a cult of Metastasio, who was still regarded as an insuperable model; this cult is vouched for by the continuing use of many plots that derive from Metastasio, and even of Metastasian texts pure and simple, although they had to be adapted to fit the needs in structure and expression of the early nineteenth century composers. Amongst the composers who would still set Metastasio to music we might quote Johann Simon Mayr (Adriano in Siria, Venice 1798, and Demetrio, Turin 1824, his last opera) and even Giacomo Meyerbeer (Semiramide riconosciuta, adapted by G. Rossi, Turin 1819).

Rossini's *La morte di Didone* resembles nothing so much as a scene from an opera - this is why the definition «scena lirica con cori» seems to me more apt than «cantata», not the least because the original score also gives stage directions - including all the typical features of careful formal planning that go to make the 'scena' (an extended solo vocal passage) the key to operatic form at the beginning of the nineteenth century. These features may be classified as:

- a number of different solo airs in the context of a complex and comprehensive unit of key structure;
- the inclusion of imposing instrumental passages, featuring some important solo parts for one or more wind instruments;
- the introduction of significant choral passages, exercising the function that in Metastasian drama was reserved to the so-called 'confidants'.

The overall key-structure of Rossini's *Didone* is obvious. Here is an outline of it:

Introduzione & Chorus	C minor
Aria «Se dal ciel»	E flat major (relative of C minor)
Coro «Fuggi, Regina»	C major
Aria «Per tutto l'orrore»	A minor (relative of C major)
Finale	C major

The orchestral introduction almost qualifies as a true Overture, for it has a slow introduction and states two strongly contrasted themes: the first, dramatically energetic, is given to the whole orchestra, the second, quietly lyrical, is shared by the wind instruments in turn. The ensuing choral episode, announced by the gradual dying away of the orchestra and then by a roll on the timpani (here in the score we find the direction «the curtain rises»), is based upon the same musical material as the orchestral parts, over which the chorus utter their interjections. In *Dido's* long and wide-ranging recitative with full orchestral accompaniment we once more hear the first melodic unit of the Introduction, consolidating the thematic unity of the whole scene. The slow section of the aria «Se dal ciel pietà non trovo», preceded by a splendid *cor anglais* solo, is *durchkomponiert*; it is interesting to note that Rossini, after having prepared the return to the tonic by a pause on the dominant, surprises the ear by, instead of the expected repeat of the aria, bursting immediately into the quick section, which is a true cabaletta calling for a display of virtuosity, repeated in the normal fashion and punctuated by choral interjections. The entrance of «another chorus» - specified by the manuscript sources - prepares *Dido's* second solo aria, which is also preceded by an accompanied recitative notable for its passionate expression. This time the form

is more simple - it is in a kind of modified Lied-form - and leads without any formal bridge passage into the final scene; following Metastasio's original quite literally, the closing page is a recitative of thrilling dramatic power: the orchestral afterpiece uses again some thematic material from the Introduction.

If the taxing vocal writing of this «scena lirica», which requires a wide range (up to the C⁵) and a flexible virtuoso technique proves that Ester Mombelli must have possessed remarkable vocal skill, then the instrumental writing and the command of form shown by the nineteen year-old Rossini seem already of the highest class. His knowledge of the Viennese classics is obvious (just a few months before composing La morte di Didone Rossini had conducted Haydn's Creation), but no less evident is the influence of the composer who was dominating the Italian opera stage at that time, Johann Simon Mayr. This influence makes itself felt both in the architecture of the scena - the kind of scena in which the orchestral introduction is drawn upon to provide connecting matter for the various succeeding episodes: a technique whose origins we can trace in Cimarosa's Orazi e Curiazi and then in various operas by Mayr, to be used by Rossini as early as in Aureliano (Act Two, Scene five) and as late as Mosè in Egitto (Act Two, Scene three) - and also in various details of the orchestration: the cor anglais solo has antecedents in various operas of Mayr's, as for example in Antinoo's great aria in the first act of I misteri eleusini, one of Mayr's most famous operas, first produced at La Scala in 1802 and later on performed in all the leading Italian theatres.

Paolo Rossini

Translation by Michael Aspinall

Schema musicale

Introduzione e coro «Misera, sventurata!»

(Coro)

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

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

Libretto

a cura di Paolo Rossini

Coro

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

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

Didone

Tutto è orror, tutto è morté;
Partì l'ingrato:
Ebbe cor di lasciarmi in questo stato!
Un esule infelice,
Un mendico stranier tu eri, Enea,
Prima e crudel cagion de' mali miei.
Infido, sconoscente!
Ah! faccia il vento almeno,
Faccian gli dèi le mie vendette;
E folgori e saette,
E turbini e tempeste
Rendano l'aure e l'onde a lui funeste.
Vada ramingo e solo; e la sua sorte
Così barbara sia,
Che si riduca ad invidiar la mia.

Se da ciel pietà non trovo
Più non ho conforto al core.
Sì spietato è il mio dolore
Che mi struggo a lacrimar.

Coro

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

Didone

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

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

Coro

Ti calma in tal momento,
Non divorarti il cor.

Didone

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

Coro

Ti calma in tal momento,
Non divorarti il cor.

Altro coro

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

Didone

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

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

Coro

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

Didone

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

Coro

Di te, di noi pietade
O che dovrem perir.

Didone

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

Fine

Frontespizio della riduzione per canto
e pianoforte del dramma *Adelaide di
Borgogna* edita da Ricordi (Civico Mu-
seo Bibliografico Musicale, Bologna).

ADELAIDE DI BORGOGNA

Melodramma in due atti di V. V.

POSTO IN MUSICA DA

GIOACHINO ROSSINI

Rappresentato per la prima volta al Teatro Argentina in Roma il Carnevale del 1818

Riduzione per CANTO con accompagnamento di Pianoforte di **ALESSANDRO TRUZZI.**

Proprietà dell'Editore

Fr. 36 —

MILANO

I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEGIATO
di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di
TITO DI G. RICORDI
Via Broletto, Ricordi e Jankow. — sestriere, Duselli-Rossi.

Le arie di baule

Si lamenterà [il *Virtuoso*] sempre della *Parte*, dicendo *che quello non è il suo fare, riguardo all'Azzione, che l'Arie non sono per la sua abilità, etc.*, cantando in tal caso qualche *Arietta* d'altro compositore, protestando, *che questa alla tal Corte, appresso il tale gran Personaggio* (non tocca a lui dirlo) *portava tutto l'applauso, e gli è stata fatta replicare sino a diecisette volte per sera.*¹

Così Benedetto Marcello ne *Il teatro alla moda*, il caustico libello edito nel 1720 che satireggia tutti i malcostumi dell'ambiente teatrale dell'epoca e dei suoi protagonisti (*poeti, musici, cantatrici, impresari, suonatori, ingegneri e pittori di scene, ballarini, parti buffe, sarti, paggi, comparse, suggeritori, copisti ecc. ecc.*). Fra i quali malcostumi non poteva mancare quello, usualissimo per tutti i *musici* e le *primedonne*, di inserire all'interno delle opere di nuova composizione, le arie predilette, provenienti da altre partiture e considerate proprietà personale, parte integrante del "corredo" professionale del cantante, che ne portava con sé la musica nei suoi spostamenti dall'una all'altra piazza musicale; insomma, le cosiddette *arie di baule*.

Malcostumi, si è detto, ma sarebbe stato opportuno dire più semplicemente costumi. Nonostante gli strali lanciati dalla storiografia idealistica verso questa e tutte le altre *convenienze* che intaccavano "l'unità dell'opera d'arte", la prassi dell'aria sostitutiva trovava la sua giustificazione all'interno di un sistema produttivo - originato nella seconda metà del XVII secolo e non ancora intaccato all'epoca delle prime affermazioni di Rossini - che vedeva al centro del mercato teatrale non già il compositore ma il cantante, acclamato dal pubblico per le sue doti canore e virtuosistiche prima che per quelle interpretative. Di qui la necessità per i virtuosi - e per l'impresario, che lautamente li remunerava e si aspettava quindi il teatro pieno e il trionfo decretato dal pubblico - di figurare nel modo migliore; logico dunque che il

¹ *Il teatro alla moda o sia metodo sicuro, e facile per ben comporre ed eseguire l'opere italiane in musica all'uso moderno*, Venezia e Milano, Antonio Pinelli, 1720. La citazione è tratta da Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, Milano, Rizzoli, 1959, pp. 39-40.

cantante attingesse al suo repertorio personale fra le arie, scritte "su misura" per i suoi mezzi vocali, in grado di mettere in risalto le proprie peculiarità tecniche ed espressive. L'inserimento, in un'opera nuova, di un'aria vecchia veniva incontro anche alle esigenze di frenetico consumo, per cui assai meno faticoso era per il cantante avvalersi di un brano a lui già noto ma ignoto per il pubblico della nuova "piazza" musicale, piuttosto che studiarne *ex novo* un altro al pubblico ugualmente ignoto. L'inserimento dell'aria preesistente non aveva soverchie controindicazioni neanche sotto il profilo della logica drammatica dell'opera. Nell'estetica dell'opera barocca e neoclassica, infatti, il sentimento, l'"affetto" espresso da un determinato personaggio non è personalizzato, bensì astratto, universale, sublimato. Di qui la sostanziale adeguatezza di un'aria "di furore" piuttosto che un'altra consimile nel medesimo punto dell'opera. Le situazioni archetipe dei libretti metastasiani favorivano tale disinvolta sostituzione.

Tuttalpiù i librettisti presenti sulla piazza si acconciavano a sostituire qualche parola, o ad adattare un nuovo testo sulla musica dell'aria di baule. Basterebbe leggere Carlo Goldoni che ne *L'impresario delle Smirne* lascia che il poeta drammatico Maccario si rivolga con toni ironici al mediocre castrato Cruscarello (nome che è parodia del celebre Farinello):

Voi non avete che due arie, cantate e ricantate, e le mettete in tutte le opere nelle quali voi recitate; e sapete quante volte mi avete fatto cambiar le parole a queste due arie eterne. Mi ricordo ancora di quell'aria, che mi faceste cambiare per Genova. Non mi deste tempo a pensare, e per rimare *cielo* con *ruscello*, mi faceste lasciare un *elle* nella penna.²

Parole che rievocano certamente qualche situazione vissuta personalmente da parte del grande librettista, oltre che sommo commediografo.

Logico che, a cavallo fra vecchio e nuovo secolo, le arie di baule cominciassero ad uscire dalla destinazione eminentemente operistica, per essere accolte anche in quella, di recente nascita, concertistica. In particolare

² Carlo Goldoni, *L'impresario delle Smirne* in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol. XII, Venezia, Pasquali, 1774. La citazione è tratta da Carlo Goldoni, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, vol. VII, Milano, Mondadori, 1946, p. 544. La primitiva versione in versi martelliani della commedia (1759, edita in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol. XIV, Venezia, Savioli, 1775) è assai più gustosa di quella in prosa (realizzata in vista dell'edizione a stampa Pasquali), ma più concisa su questo punto: «Delle vostre due arie cantate e ricantate, / Mi siete debitore se furono lodate: / E mi ricordo ancora quell'aria maledetta, / Che voleste per Genova, ch'io tramutassi in fretta; / E so che per rimare *amena* con *Porsenna*, / Ho dovuto lasciare un *enne* nella penna». Goldoni, *Tutte le opere*, cit., p. 1377.

fu la grande Angelica Catalani ad allineare in concerto, accanto a *songs* popolari e canti patriottici, le sue arie predilette, creando, di fatto, il moderno *recital* vocale. Di questa artista leggendaria, nativa di Senigallia e debuttante diciassettenne nel 1797 alla Fenice di Venezia come *Lodoiska* nell'opera di Mayr, Stendhal scrisse che «[...] sa voix miraculeuse produit cette sorte d'impression qui remplit l'âme à l'aspect d'un prodige. Ce trouble de notre cœur nous empêche d'abord d'apercevoir la belle et noble impassibilité de cette cantatrice unique».³ Sono parole attraverso le quali possiamo cogliere il fascino forse un po' algido che rese la Catalani protagonista indiscussa dell'età napoleonica e del canto neoclassico, nonché diva capricciosa in grado di dettare legge presso le principali corti europee; alle quali doti doveva accompagnarsi una sicura capacità gestionale relativa tanto alla propria carriera - stellari i suoi *chachets* - quanto alla direzione, assunta nel 1814, del Théâtre Italien di Parigi, che portò sì a dissesto finanziario, ma anche - quel che più conta - a splendore artistico.

Pagina prediletta nei recital della divina Catalani, sempre recata con sé dalla cantante sul fondo del suo baule musicale, era l'aria «Son regina», tratta dall'opera *La morte di Semiramide*, o più semplicemente *Semiramide* di Marc'Antonio Portogallo (libretto di Giuseppe Caravita); una delle innumerevoli versioni musicali del mito della regina di Babilonia, ispirata in questo caso, come poi la ben più celebre opera di Rossini, alla *Semiramide* "cattiva" del dramma di Voltaire piuttosto che a quella "buona" del dramma di Metastasio.

Nato a Lisbona nel 1762, Portogallo, o meglio Marcos Antonio da Fonseca Portugal, aveva italianizzato il nome al suo arrivo in Italia, a Napoli nel 1792, dopo gli anni di apprendistato nella madrepatria; da Napoli avrebbe spiccato la sua carriera internazionale, nel solco della tradizione cimarosiana; e non a caso erano di sua composizione le arie di baule che un'altra divina ammirata e anche amata da Napoleone, Giuseppina Grassini, usava introdurre ne *Gli Orazi e i Curiazi* di Cimarosa (1796). Ma la sorte avrebbe riservato al compositore l'imbarco per il Brasile nel 1811, per raggiungere la famiglia reale portoghese fuggita dopo l'invasione napoleonica del 1807; proprio quando un'altra improvvisa invasione, quella rossiniana, stava per spazzare via

³ Stendhal (Marie Henry Beyle), *Vie de Rossini*, Paris, Auguste Boulland et Cie, 1824. La citazione è tratta dalla più recente edizione francese, a cura di Pierre Brunel, Folio (Gallimard), [s.l.], 1992, p. 387 («la sua voce meravigliosa produce quell'impressione che riempie l'anima al cospetto di un prodigio. Tale turbamento del cuore ci impedisce dapprima di scorgere la bella e nobile impassibilità di questa singolare cantatrice»; Stendhal, *Rossini*, Milano, Genio, 1949, p. 257).

la memoria dei settanta melodrammi di Portogallo, come dei melodrammi degli autori della sua generazione.

Per l'arte di Angelica Catalani Portogallo confezionò su misura non meno di una decina di opere. La stessa Catalani aveva creato il ruolo della lussuosa regina di Babilonia, al teatro São Carlos di Lisbona nel 1801. L'aria «Son regina» fu ovviamente la pagina più applaudita dell'opera, tanto che l'autore la trasferì, con qualche modifica, ne *La Sofonisba* (Lisbona 1803). Né dovevano così finire le vicende di questa pagina, che nel 1806, in occasione del debutto londinese della Catalani, sempre con *La morte di Semiramide*, subì l'aggiunta di una lunga sezione lenta; e in questa veste definitiva fu poi resa celebre dalla cantante nei suoi recital europei.

Sotto il profilo drammatico la pagina si colloca all'interno del Finale I dell'opera, in una situazione estremamente simile al Finale I del capolavoro rossiniano. Nel momento in cui Semiramide fa il nome di Arsace come suo prossimo sposo - il giovane guerriero è in realtà, all'insaputa di tutti, il figlio della regina - un fulmine annuncia l'apparizione sovranaturale dell'ombra di Nino, il re avvelenato, vari lustri prima, dalla sposa infedele, e dunque padre di Arsace. Alla sparizione del fantasma la sovrana discaccia il terrore e ritrova il sangue freddo facendo appello alle sue doti di regina e guerriera. La pagina mostra il sapientissimo artigianato del suo autore, che limita il ruolo orchestrale all'accompagnamento flessibile della voce; la sezione iniziale è una vera e propria pagina di bravura, nelle spericolate scale e nei vocalizzi di forza che esprimono la protervia del personaggio; ma presto succede, nella centrale sezione lenta, un canto legato ed elegiaco, la preghiera ai «Numi pietosi»; il ritorno della sezione iniziale prestava certo il destro alla celebrata interpretazione per sfoggiare il gusto della infiorettatura e della variazione che, secondo alcuni testimoni, veniva portato ad esiti quasi smodati.

Dalle primedonne di ieri a quelle dei nostri giorni, la prassi dei *morceaux favoris* non è mai venuta meno; ed ecco dunque che le due rimanenti arie del concerto odierno sono in realtà arie di baule della primadonna che è protagonista del concerto stesso. Con le recite dell'agosto 1984, al Palazzo Ducale di Martina Franca, Mariella Devia si affermava definitivamente come prestigiosa interprete rossiniana del nostro tempo, e contemporaneamente riportava l'attenzione del pubblico su *Adelaide di Borgogna*, partitura dimenticata dagli anni Venti del secolo scorso.

Andata in scena al Teatro Argentina di Roma il 27 dicembre 1817, appena un mese e mezzo dopo la prima a Napoli di *Armida*, una delle sue opere più ambiziose, *Adelaide di Borgogna* fu scritta certamente in gran velocità da Rossini ed ebbe scarsissima circolazione, so-

173. * Rossini 4077

IL TURCO

- IN ITALIA

DRAMMA BUFFO

PER MUSICA

IN DUE ATTI

DA RAPPRESENTARSI

NEL

R. TEATRO ALLA SCALA

PER PRIMO SPETTACOLO

Dell'Autunno del 1814.

MILANO

DALLE STAMPE DI GIACOMO PIROLA
dicono al suddetto R. Teatro.*Rossini Gioachino*

258

SEMIRAMIDE

MELODRAMMA TRAGICO IN DUE ATTI

DA RAPPRESENTARSI

NEL REAL TEATRO S. CARLO

Nell'Inverno dell'anno 1823.

NAPOLI,

DALLA TIPOGRAFIA FLAUTINA

1823.

Rossini Gioachino

Frontespizio del libretto del dramma buffo *Il Turco in Italia* (Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna).

Frontespizio del libretto del melodramma tragico *Semiramide* (Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna).

prattutto per colpa della fragilità dell'impianto drammatico del libretto, redatto da Giovanni Schmidt. E tuttavia Rossini mostrò di nutrire sicura considerazione della sua musica, se, un anno e mezzo più tardi, innestò buona parte dei numeri del primo atto nel centone *Eduardo e Cristina*, destinato invece a una circolazione non proprio effimera.

Non era una diva di prima grandezza la prima interprete di Adelaide, Elisabetta Manfredini, ma, stando alle caratteristiche tecniche della parte scritta da Rossini, un soprano di ottima tecnica e con un perfetto dominio del registro acuto, capace anche di una certa autorevolezza di accento. L'aria «Cingi la benda candida» si colloca subito prima del felice scioglimento della vicenda. Adelaide, vedova di Lotario, insidiata da Adalberto, figlio dell'usurpatore Berengario, viene liberata e chiesta in sposa da Ottone, imperatore d'Allemagna; nel momento in cui Ottone sta per dirigersi al campo di battaglia per lo scontro decisivo con Berengario e Adalberto, Adelaide lo cinge con un velo che, essendo donato dall'amore, non potrà che portargli vittoria (è la prima sezione, in Allegro, dove, su un incalzante accompagnamento, si impone l'accento im-

pericolosa dell'opera). rimasta sola Adelaide versa lagrime propiziatrici ai Numi, facendo sfoggio di un elegante legato e di una coloratura di *grazia*; ma la battaglia non dura che lo spazio di questo cantabile, poiché tosto il coro annuncia la vittoria di Ottone, e il soprano può esprimere il suo sollievo in una brillante cabaletta, dove trionfano scale, arpeggi, trilli e abbellimenti.

Va aggiunto che l'ascoltatore dotato di una certa dimestichezza con la musica di Rossini non farà fatica a riconoscere nelle prime due sezioni dell'aria di Adelaide la stessa musica dell'aria di Almaviva «Cessa di più resistere», collocata al termine de *Il barbiere di Siviglia*. È dubbio, in realtà, che il baritenore Manuel Garcia abbia eseguito l'aria di Almaviva la sera dello storico fiasco del capolavoro rossiniano, il 20 febbraio 1816 all'Argentina di Roma; certamente l'aria, se eseguita alla prima, venne soppressa alle repliche che sancirono il trionfo dell'opera, e Rossini non tardò a riutilizzarla il 24 aprile dello stesso anno a Napoli, all'interno della cantata *Le nozze di Teti e di Peleo* (un capolavoro scritto, tanto per cambiare, in tutta fretta, per celebrare le «Reali Nozze di S.A.R. la Principessa delle Sicilia D. Maria Carolina con S.A.R. il Duca di Berry») adattandola ai mezzi sopranili di Isabella Colbran. Secondo il saggio principio per cui nulla di buono andava bruciato in una sola sera, Rossini immortalò poi la cabaletta dell'aria nel rondò finale di *La Cenerentola* (Roma, Teatro Valle, 25 gennaio 1817) e convogliò le prime due sezioni appunto in *Adelaide di Borgogna*, traendole direttamente dalla versione approntata per la cantata.

Se il ruolo di Adelaide è uno dei primi successi rossiniani di Mariella Devia, quello di Fiorilla ne *Il Turco in Italia* costituisce invece una delle ultime acquisizioni nel repertorio della cantante, affrontato per la prima volta a Bologna nel novembre 1994. Il fiasco del *Turco*, andato in scena alla Scala il 14 agosto 1814, ebbe un ruolo non secondario nel convincere Rossini ad abbandonare il circuito teatrale del nord Italia e ad accettare la proposta dell'impresario Barbaja di assumere la direzione dei teatri napoletani. È noto come, per una giusta valutazione, *Il Turco in Italia* abbia dovuto attendere i tempi moderni, venendo riconosciuto come un tassello imprescindibile del particolare approccio di Rossini al "comico"; quello di una comicità filtrata attraverso un cinismo razionalista, per cui il personaggio del poeta in cerca dello spunto per un libretto dona carattere metateatrale alla vicenda, la situazione finale rimanda a quella iniziale e il momento *clou* è quello della personalizzazione dei singoli individui.

La protagonista dell'epoca, Francesca Maffei Festa, era una celebre cantante, moglie del violino di spalla del San Carlo, non solo dotata di voce e tecnica di prim'ordine, ma anche di una duttile personalità e padronan-

za assoluta dei diversi stili, come mostra proprio l'aria in programma, che è in stile da opera seria, all'interno di un'opera buffa - non a caso fu espunta dalle prime riprese moderne dell'opera. Fiorilla, come scrisse il «Corriere milanese» dopo la prima, è «una donna vana, capricciosa, infedele, che ha un amante segreto, un amico palese, e un marito imbecille». L'aria «Squallida veste, e bruna» viene a scandire il momento dell'azione, poco prima dello scioglimento, in cui, scacciata dal marito deciso a non sopportare più i suoi capricci, Fiorilla si pente del suo disinvolto comportamento. Troviamo innanzitutto un finissimo recitativo accompagnato, un po' arcaico, in cui la protagonista, chiusa fuori di casa, respinge i gioielli che simboleggiano la sua vita mondana. Segue il vasto cantabile che esprime la contrizione, alternando passaggi di coloratura a frasi legate. La sezione intermedia (Fiorilla volge il pensiero ai genitori e ai «falsi amici» che ora l'abbandonano) conduce alla cabaletta, che avvicenda un periodo lirico allo sfogo virtuosistico. In definitiva il carattere un po' impersonale della pagina le conferisce una connotazione archetipica che, se da una parte si riallaccia perfettamente alle implicazioni metateatrali del soggetto, dall'altra favorisce l'estrapolazione del brano dal suo contesto, e lo rende ideale aria di baule per una primadonna dei nostri giorni.

* * *

Molto si è ironizzato, e tuttora si ironizza, sulla disinvoltura con cui Rossini usava spostare una medesima sinfonia da un'opera all'altra; talvolta da un'opera seria a una buffa, e viceversa. Nessuna delle tre sinfonie rossiniane in programma nel concerto odierno, tuttavia, fu riutilizzata dall'autore per un'opera diversa da quella per cui era stata pensata - e, almeno nel caso de *Il Turco in Italia* e *Semiramide*, le relazioni tematiche fra la sinfonia e svariate scene dell'opera legano indissolubilmente la prima pagina alla partitura.

Tuttavia le Sinfonie di *Torvaldo e Doriška* e de *Il Turco in Italia* contengono del materiale tematico che fu reimpiegato dall'autore in altre circostanze. Per l'esattezza il secondo tema di *Torvaldo e Doriška* fu travasato nella sinfonia de *La gazetta*; e poiché quest'ultima sinfonia finì tale e quale ne *La Cenerentola* non sarà difficile riconoscere lo spunto tematico per l'ascoltatore che abbia presente la celebre sinfonia dell'ultima opera buffa di Rossini. Quanto a *Il Turco in Italia*, l'introduzione lenta di questa sinfonia venne riutilizzata nel *Sigismondo* (Venezia, 26 dicembre 1814), e poi tutta la sinfonia del *Sigismondo* venne riutilizzata, con significativi cambiamenti, per *Otello* (Napoli, 4 dicembre 1816). Può anche essere comprensibile lo sconcerto dell'ascoltatore moderno nell'apprendere di questi riutilizzi e

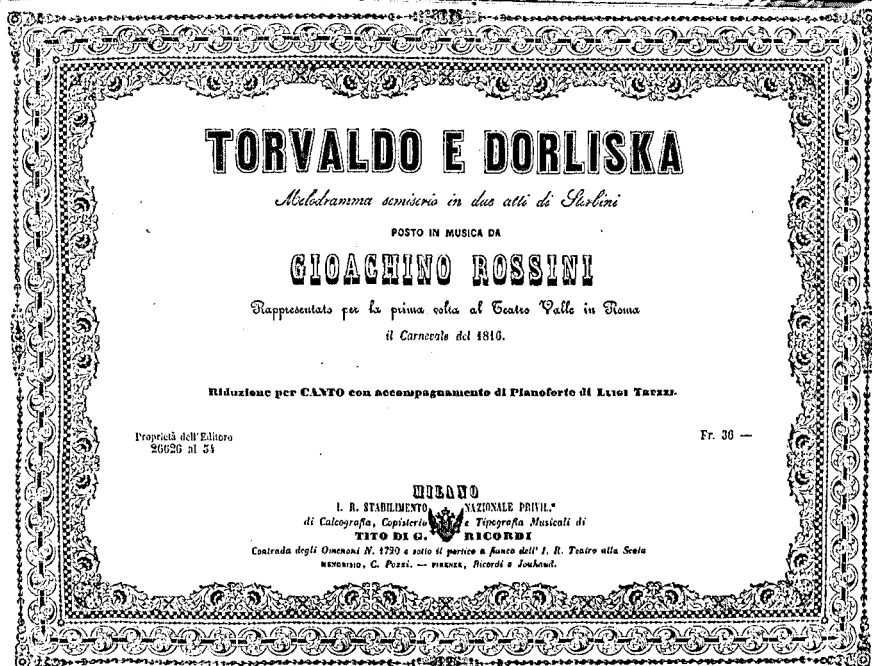
montaggi. Tuttavia tale disinvolta prassi non deve essere attribuita - come è stato per molti e molti decenni - alla proverbiale quanto fittizia "pigrizia" del compositore, ma anzi a ritmi di produzione frenetici, alla necessità di scrivere opere destinate a un consumo immediato e non ai posteri. Inoltre la pratica del riutilizzo e dell'autoimprestito appare sempre più agli studiosi come una vera e propria tecnica compositiva, per la quale i diversi frammenti, di per sé asemantici, acquistano piena coerenza e pieno significato grazie al "contenitore" in cui vengono calati.

La sinfonia rossiniana è infatti uno schema astratto, che assume esiti e sembianze diverse a seconda delle scelte espressive, oltreché dell'evoluzione artistica dell'autore. Lo schema è quello che vuole una introduzione lenta seguita da un Allegro bitematico e bipartito, senza sviluppo e con un travolgente crescendo al termine di esposizione e riesposizione. Quanto alle scelte espressive, quelle di *Torvaldo e Dorliska* e de *Il Turco in Italia* appartengono pienamente al periodo della prima maturità di Rossini, segnato dalle perfette proporzioni dell'impianto formale e dalla varietà coloristica.

In particolare la sinfonia di *Torvaldo e Dorliska* - opera semiseria data al Valle di Roma il 26 dicembre 1815 - si apre a piena orchestra con una introduzione veramente "sinfonica", meditativa e grandiosa; e anche il tema scattante dell'*Allegro* bitematico non rinuncia a una tornitura di inconsueto spessore spontiniano, nella sua configurazione e nella strumentazione; il ponte è affidato a una fanfara, prima del garbato tema dei fiati finito ne *La Cenerentola*; tratti che possono forse essere messi in relazione con un gusto francesizzante legato al genere della *pièce à sauterie*. In definitiva la scarsa fortuna incontrata da questa sinfonia (definita un tempo addirittura «una delle più brutte, se non la più brutta che Rossini abbia scritto»)⁴ deve essere attribuita sia alla presenza di materiale tematico già noto per un'opera più celebre, sia a una incisività del *crescendo* piuttosto modesta rispetto ad altri lavori consimili.

Fortuna assai maggiore ha arriso alla sinfonia de *Il Turco in Italia*, che presenta elementi più accattivanti e caratteristici, anche se non necessariamente più felici. L'introduzione si apre con una cellula ritmica scattante e iterata, che cede presto a una suadente melodia del corno. Da vera opera buffa è il tema dei violini che apre l'*Allegro* - lo si ritroverà in forma modificata nel terzetto n. 4, fra il Poeta, Geronio e Narciso. Il secondo tema - esposto dai legni e inconsuetamente completato dalla tromba - riprende la cellula ritmica dell'introduzione, che riapparirà anche dopo il *crescendo* (ripreso a sua volta nel corso del Duettino n. 3b, fra Fiorilla e

4 Gino Roncaglia, *Rossini, l'Olimpico*, Milano, Bocca, 1946, p. 269.



Frontespizio della riduzione per canto e pianoforte del melodramma semiserio *Torvaldo e Dorliska* edita da Ricordi (Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna).

Selim) e nella brillantissima coda, donando granitica unità alla sinfonia.

Più complesso il discorso per la sinfonia di *Semiramide*, che, andata in scena al Teatro La Fenice di Venezia nel 1823, è l'ultima opera italiana di Rossini, scritta alla vigilia del trasferimento del compositore in terra francese per un periodo di sette anni; un trasferimento che avrebbe comportato il distacco dagli stilemi dell'opera italiana e l'adesione alle convenzioni del nascente *grand opéra* francese. L'allontanamento dall'Italia era certo una mossa meditata da parte di Rossini, consapevole di aver esaurito una esperienza irripetibile. *Semiramide* è dunque l'opera di un addio consapevole, e, in quanto tale, è un'opera "al quadrato"; vale a dire una partitura che riassume ed esalta programmaticamente e in dimensioni monumentali i tratti più peculiari dello stile "neoclassico" del compositore, la vocalità belcantistica e la regolarità della forma.

Monumentalità e regolarità della forma sono dunque anche i tratti più significativi della Sinfonia, che appare legata all'opera appunto per la vastità dell'impianto, oltre che, come si è detto, per le numerose relazioni

tematiche (solamente il secondo tema dell'*Allegro* può essere considerato del tutto originale). La pagina si compone di una introduzione singolarmente vasta e di un *Allegro* che segue, in forma dilatata, lo schema tipico sopra descritto. L'introduzione si apre con un sintetico *Allegro vivace*, vera aggregazione di energia sonora. Segue un ampio *Andantino* aperto dai corni (è la scena del giuramento nel Finale I) e impreziosito poi dagli altri strumenti. Una rapida riapparizione dell'*Allegro vivace* sigilla l'introduzione e conduce all'*Allegro* bitematico, in cui si succedono un motivo ribattuto degli archi (è la scena del mausoleo), gli incisivi giochi dei legni e un doppio motivo di crescendo; il tutto puntualmente replicato nella ripresa, a confermare la grandiosità concettuale, l'equilibrio formale e l'esaltazione vitalistica dell'ultima Sinfonia italiana di Rossini.

Arrigo Quattrocchi

On "Arie di baule" "Suitcase Arias"

The virtuoso singer will always complain of his part, saying that where the acting is concerned, it does not suit him, and that the arias were not written with his capabilities in mind, etc., and if such is the case he will introduce some Arietta by another composer, explaining that this song, in the far-off Court of some great Personage (whom it does not behove him to mention), stole the show, and he was forced to encore it as many as seventeen times in a single evening.¹

*This is what Benedetto Marcello has to say in his *Il teatro alla moda*, the caustic satire that he published in 1720, aimed at all the follies of the theatrical world of the day committed by poets, singers male and female, impresarios, orchestral musicians, stage technicians and painters, dancers, comics, tailors, pages, bit-players, prompters, copyists, etc. etc. Amongst all these bad habits he could not leave out the one generally committed by all singers, male and female, of inserting into any newly composed opera their favourite arias, originally written for other operas, and which they considered their own private property, an integral part of any singer's professional gear, and the music of which he took with him from one city to another of his musical peregrinations: these were what were called "suitcase arias".*

Bad habits, we called them, but perhaps it would be better to call them simply "habits". Despite all the blasts levelled by critics of high ideals against this and all the other privileges that operated against "the unity of the work of art", the practice of interpolating arias was perfectly reasonable in the context of a production line - having its origins in the second half of the eighteenth century and still flourishing when Rossini made his bow as a theatrical composer - which did not view the composer as the central figure in the theatrical market, but rather the singer, applauded by audiences more for his powers of vocal virtuosity than for his expressive gifts.

¹ *Il teatro alla moda o sia metodo sicuro, e facile per ben comporre ed eseguire l'opere italiane in musica all'uso moderno*, Venezia & Milano, Antonio Pinelli, 1720. My quotation is from Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, Milano, Rizzoli, 1959, pp. 39-40.

This being the case, it is obvious that the virtuoso singer - and also the impresario, who paid him highly and therefore needed a packed house to ecstatically applaud the singer - needed to appear to the greatest possible advantage; it is only logical, therefore, that the singer should rely on his personal repertoire of arias written to measure for his vocal resources, and which would show off his own peculiar technical and expressive powers to the best effect. The system of inserting an old aria into a new opera was also useful in those days of greed for novelties, for obviously it was much less fatiguing for a singer to resort to an aria that he already knew but that had never been sung in this particular theatre, rather than to study from scratch a completely new piece as unfamiliar to him as to the audience.

The insertion of an already existing aria did not seriously threaten the new opera even from the point of view of dramatic logic. In the aesthetic atmosphere of baroque and neo-classical opera, in fact, the emotions expressed by any given character are not personalized, but rather abstract, universal, sublimated. This is why one "rage aria" does just as well as another of the same type in the same point of the opera. The archetypal situations of libretti like Metastasio's greatly favoured such airy substitutions.

All the librettists attached to the theatre had to do was change a word here and there, or write a new text to the music of the "aria di baule".

*Carlo Goldoni tells us all we need to know about this in his *L'impresario delle Smirne* when he makes his theatrical poet Maccario turn to the mediocre castrato, Cruscarello (the name is a parody of the celebrated Farinello) and say, in ironic tones:*

All you know are the same two arias that you have sung over and over again and introduced into all the operas that you appear in; you only know how many times you have made me change the words to these two everlasting arias. I can still remember that aria you made me change for Genoa. You didn't even leave me any time to think, and to get "cielo" to rhyme with "ruscello" you left me with an "l" stuck in my pen.²

² Carlo Goldoni, *L'impresario delle Smirne*, in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol. XII, Venezia, Pasquali, 1774. My quotation is from Carlo Goldoni, *Tutte le opere*, edited by Giuseppe Ortolani, vol. VII, Milano, Mondadori, 1946, p. 544. The original version (in verses of fourteen syllables) of the comedy (1759, published in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol. XIV, Venezia, Savioli, 1775) is much more amusing than the prose version (especially prepared for the printed edition by Pasquali), but also more precise on this question: «Delle vostre due arie cantate e ricantate, / Mi siete debitore se furono lodate: / E mi ricordo ancora quell'aria maledetta, / Che voleste per Genova, ch'io tramutassi in fretta; / E so che per rimare amena con Porsenna, / Ho dovuto lasciare un eme nella penna». Goldoni, *Tutte le opere*, cit., p. 1377.

These words surely echo some situation that the great librettist and playwright had personally experienced.

As the eighteenth century passed into the nineteenth it was only logical that "suitcase arias" should begin to be no longer the privilege of the opera stage but should make their way also into the newly opened arena of the concert hall. It was the great Angelica Catalani, in particular; who introduced into her concerts, beside popular songs and patriotic anthems, her favourite operatic arias, creating, in fact, the vocal recital of our own day.

Stendhal, writing about this legendary singer who was born in Senigallia and made her debut at the age of seventeen at the Teatro La Fenice, Venice in 1797 as Lodoiska in Mayr's opera of the same name, said that «[...] sa voix miraculeuse produit cette sorte d'impression qui remplit l'âme à l'aspect d'un prodige. Ce trouble de notre cœur nous empêche d'abord d'apercevoir la belle et noble impassibilité de cette cantatrice unique».³

These words allow us to glimpse something of the fascination, perhaps somewhat reserved, that made Catalani the unchallenged star of neo-classical song and the Napoleonic age, not to mention the fact of her being a temperamental diva able to exert her caprices in all the principal courts of Europe; these gifts were also accompanied by a sure hand in controlling the business side of her career - she was paid princely sums - and as from 1814 she became director of the Théâtre-Italien in Paris, where, although she led it to financial catastrophe, she enjoyed some of her greatest artistic triumphs.

One of the divine Catalani's favourite arias, which she carried with her in her musical suitcase wherever she went, was «Son regina», taken from the opera La morte di Semiramide, or, more simply Semiramide by Marc'Antonio Portogallo (libretto by Giuseppe Caravita); one of the numberless musical settings of the myth of the Queen of Babylon, drawing its inspiration in this case, as would later on the more famous opera by Rossini, from the "wicked" Semiramide of Voltaire's play rather than the "good" one in Metastasio's libretto.

Born in Lisbon in 1762, Portogallo, or rather Marcos Antonio da Fonseca Portugal, had italianized his name when he came to Naples in 1792 after a certain number of years of learning his trade in his native country; from Naples his fame as a composer in the school of Cimarosa

3 Stendhal (Marie Henry Beyle), *Vie de Rossini*, Paris, Auguste Boulland et Cie, 1824. The quotation is taken from the latest French edition, edited by Pierre Brunel, Folio (Gallimard), [s.l.], 1992, p. 387 («Her wonderful voice fills our souls with a kind of wonder usually reserved for when we observe miracles of nature. Our palpitations prevent us from realising immediately the noble and goddess-like impassivity of this unique songstress»; Stendhal, *Rossini*, Milano, Genio, 1949, p. 257).

spread all over the world; and it was no coincidence that the "suitcase arias" introduced into Cimarosa's *Gli Orazi e i Curiazi* by another diva admired - and even loved - by Napoleon, Giuseppina Grassini, were written by him. But destiny decreed that in 1811 the composer should set sail for Brazil, summoned by the Portuguese royal family who had taken refuge there after the Napoleonic invasion in 1807; it was just at the time when another invasion, Rossini's, was about to sweep away any memory of Portogallo's seventy operas, together with the operas of all the other composers of his generation. Portogallo made no fewer than ten or so operas to measure for the art of Angelica Catalani. Catalani herself had created the role of the pleasure-loving Queen of Babylon, at the São Carlos Theatre, Lisbon in 1801. The aria «Son regina» was, obviously, the most successful number in the opera, so much so that the composer transferred it, with a few changes, to his opera *Sofonisba* (Lisbon, 1803). The adventures of the aria did not finish here, for on the occasion of Catalani's London debut in 1806, as usual in *La morte di Semiramide*, a long slow section was added to it; it was in this definitive form that the great singer performed it all over Europe in her concerts.

The dramatic situation in the opera in which this aria occurs is as part of the Finale to Act One, and the action recalls closely the first act finale of Rossini's opera. At the moment that *Semiramide* pronounces the name of *Arsace* as her next husband - unknown to everyone, the young warrior is, in fact, her son - a thunderclap announces the apparition of the ghost of *Nino*, the king poisoned some years before by his faithless consort, and thus the father of *Arsace*. When the phantom disappears the Queen shakes off her fears and, firm and ruthless once more, reminds herself that she is a Queen and a warrior. The aria reveals the consummate workmanship of its composer, who limits the orchestral part to a sensitive accompaniment to the voice; the opening section is pure bravura in its reckless scales and the dramatic florid passages revealing the Queen's arrogance; but this is soon followed by the elegiac singing legato of the slow central section, a prayer to the merciful Gods: the repeat of the opening section would certainly have presented the great singer with the opportunity to demonstrate her skill in embellishments and variations which, according to several witnesses, she frequently carried to excess.

From the prima donnas of yesterday to those of our own day, all have had their *morceaux favoris*; and so it comes about that the two other arias of today's concert are nothing more or less than "suitcase arias" of the prima donna who is the star of this concert. It was in August 1984, in her performances of *Adelaide di Borgogna* at the Palazzo Ducale in Martina Franca that Mariella

87. * 4691
TORVALDO

E

DORLISKA

DRAMMA SEMISERIO

DI CESARE STERBINI ROMANO

DA RAPPRESENTARSI

NEL TEATRO VALLE

Degl' Illustrissimi Signori Capranica

NEL CARNEVALE DELL'ANNO 1816.

Con Musica del Maestro

GIOACCHINO ROSSINI.



ROMA

Nella Stamperia di Crispino Puccinelli
 presso S. Andrea della Valle.

Con licenza de' Superiori.

Rossini Gioachino

471
ADELAIDE

DI BORGOGNA

DRAMMA PER MUSICA

DA RAPPRESENTARSI

NEL NOBIL TEATRO

A TORRE ARGENTINA

Il Carnevale dell' Anno 1818.



IN ROMA MDCCCXVIII.

Nella Stamperia di Crispino Puccinelli
 presso a S. Andrea della Valle.

Con permesso de' Superiori.

Rossini Gioachino

Frontespizio del libretto del dramma semiserio *Torvaldo e Dorliska* (Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna).

Frontespizio del libretto del dramma *Adelaide di Borgogna* (Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna).

Devia was revealed in her full glory as one of the great Rossini singers of our time, simultaneously calling our attention to this fine work, neglected since the eighteenth-twenties.

First produced at the Teatro Argentina in Rome on 27 December 1817, just a month and a half after the first performance of Armida in Naples, one of his most ambitious compositions, Adelaide di Borgogna must have been written in a great hurry and was not widely performed, above all, perhaps, because of the feeble dramatic construction of its libretto, the work of Giovanni Schmidt. However, Rossini must have been reasonably proud of his music if, eighteen months later, he interpolated a sizeable number of pieces from Act One into his pastiche, Eduardo e Cristina, which on the contrary had quite a decent circulation.

Elisabetta Manfredini, the creator of the role of Adelaide, was not a diva of the first rank, but a glance at the technical requirements of the role Rossini wrote for her



**Frontespizio della riduzione per canto
e pianoforte del dramma buffo *Il Turco
in Italia* edita da Ricordi (Civico Museo
Bibliografico Musicale, Bologna).**

suggests that she must have been a soprano with a good technique and a complete command of her upper register, capable also of a certain authority in her style. The aria «Cingi la benda candida» is placed just before the happy ending. Adelaide, widow of Lotario, has been subjected to the unwelcome attentions of Adalberto, son of the usurper Berengario; Ottone, Emperor of Germany, sets her free and asks her to marry him; just when Ottone is about to set out to fight the decisive battle with Berengario and Adalberto, Adelaide binds a white veil around his forehead, saying that, as it is a gift of love, it cannot help but bring him victory (this is the opening section, allegro, in which the imperious accents of the heroine ring out over the urgent accompaniment).

Left alone, Adelaide pours out her tears to the Gods, begging for help in an elegant legato decorated with coloratura figures in delicate style; when she comes to the end of her cantabile the battle is already over, for the chorus announces the victory of Ottone and the soprano bursts into a brilliant cabaletta to express her relief, a triumph of scales, arpeggi, trills and embellishments.

*It must be added that those listeners who have any degree of familiarity with Rossini's music will not find it hard to recognise, in the first two sections of Adelaide's aria, the very music that Almaviva sings in his aria «Cessa di più resistere» at the end of *Il barbiere di Siviglia*. To tell the truth, we doubt whether the baritenore Manuel Garcia really sang this high aria of Almaviva's on the evening of the famous fiasco of*

Rossini's masterpiece, the 20 February 1816 at the Teatro Argentina, Rome; it is certain that the aria, even if it had been sung on the first night, was cut during the repeat performances that sealed the opera's success, and Rossini did not hesitate to use it again on the 24 April of the same year, as part of his cantata *Le Nozze di Teti e Peleo* in Naples (a masterpiece written in the greatest of haste, to keep up the tradition, to celebrate the Royal Wedding of Her Royal Highness the Princess of the Two Sicilies Donna Maria Carolina with His Royal Highness the Duc de Berry), adapting it to the soprano voice of Isabella Colbran. Following his wise principle that anything special should not be wasted by letting it be performed once only, Rossini made the cabaletta of the aria immortal by turning it into the *Rondò Finale* of *La Cenerentola* (Rome, Teatro Valle, 25 January 1817) and used the two opening sections once more, as we have seen, in *Adelaide di Borgogna*, extracting them directly from the version prepared for the cantata.

If the role of Adelaide was one of Mariella Devia's first triumphs in Rossini, that of Fiorilla in *Il Turco* in Italia, on the other hand, is one of her latest triumphs, for she first sang it in Bologna in November 1994. The fiasco of *Il Turco* at its first performance at La Scala on 14 August 1814 was influential in convincing Rossini to turn his back on the circuit of Northern Italian theatres and accept the offer of the impresario Barbaja to undertake the direction of the Neapolitan theatres. Everyone knows that *Il Turco* in Italia had to wait until our day to be properly appreciated; we now see that it is an indispensable part of Rossini's own way of coming to grips with the "comical"; it represents comedy filtered through a kind of rationalistic cynicism, and so the character of the poet who goes about looking for inspiration for a libretto gives a surrealistic theatricality to the story, the final episode leads us back to the beginning, and the clou of the evening is when all the single characters become de-personalized.

The prima donna of the opera, Francesca Maffei Festa, was a famous singer, wife of the first violinist at the San Carlo, not only gifted with a first class voice and technique, but also with a colourful personality and an absolute command of all styles, as is admirably demonstrated by the aria in tonight's programme, which is an opera seria aria written to be sung in an opera buffa: it is no accident that it was cut from the first modern performances of the opera. As the «Corriere Milanese» wrote after the first night, Fiorilla is «a vain, capricious and unfaithful woman with a secret lover; a male friend that all can see, and an imbecile husband». When, towards the climax of the story, Fiorilla has been chased off by her husband, who can no longer tolerate her absurdities, she is sorry for her thoughtless

behaviour and sings the aria «Squallida veste, e bruna». First of all we hear a very refined accompanied recitative, rather old-fashioned, in which the heroine, locked out of her house, reviles her jewels, symbol of her social life. Then she expresses her contrition in a long cantabile in which legato phrases alternate with coloratura passages. The middle section (in which Fiorilla thinks of her parents, and of the false friends who desert her now) leads into the cabaletta, which alternates lyrical and dazzling passages. To sum up, the rather impersonal nature of the aria makes it seem archetypal and though, in the context of the very theatrical story it seems perfectly in place, it lends itself to becoming an ideal "suitcase aria" for a prima donna of our day.

* * *

A lot of ink has been spilt, and continues to be spilt, on ironical comment upon Rossini's nonchalance in blithely shifting an Overture from one opera to another; sometimes from a serious opera to a comic opera, and vice versa. None of the three Overtures in tonight's concert, however, was ever used by the composer for an opera other than the one for which it had been written - and, at least in the case of *Il Turco in Italia* and *Semiramide*, the thematic relationship between the Overture and certain scenes in the opera makes an indissoluble bond between the Overture and the opera which it introduces.

However, both the Overtures to *Torvaldo e Dorliska* and *Il Turco in Italia* contain tunes that the composer used again in other circumstances. To be precise, the second theme of *Torvaldo e Dorliska* was used again in the Overture to *La Gazzetta*, and since this latter piece was used again as it stood as the Overture to *La Cenerentola*, those who know this famous comic opera of Rossini's will have no difficulty in recognizing the tune. Where *Il Turco in Italia* is concerned, this Overture's slow introduction was used again in *Sigismondo* (Venice, 26 December 1814) and then the whole *Sigismondo* Overture was used again, with some significant changes, for *Otello* (Napoli, 4 December 1816).

It is understandable that today's listener should be disconcerted when hearing about these swoppings and changings. However, this nonchalant practice should not be blamed - as it has been for many years - on Rossini's supposed "laziness", as mythical as it was fictitious, but rather on a frantically over-driven production rate, on the need to supply operas that were intended to satisfy the immediate demand: nobody imagined that posterity would be interested. Furthermore, researchers today are beginning to recognise a precise composing technique in this practice of re-using compositions and borrowing from oneself: the various fragments, in themselves non-

semantic, acquire their full force of meaning *in relation to* the "container" into which they are placed.

The Rossinian Overture is, in fact, an abstract scheme, which assumes different characteristics and makes different effects according to the type of expression to which it is subjected, not to mention the artistic evolution of the composer. The favourite framework is that of the slow introduction followed by an allegro with two themes and in two parts, with no development and with a rousing crescendo to close the exposition and re-exposition of the themes. With regard to the manner of expression, both the Overtures to *Torvaldo e Dorliska* and *Il Turco in Italia* belong firmly to the period of Rossini's early maturity, which we can observe in the perfect proportions of their form and the rich variety of colour. In particular, the Overture to *Torvaldo e Dorliska*, an opera semiseria first produced at the Teatro Valle, Rome on 26 Decembre 1815, is opened by the full orchestra playing a truly "Symphonic" introduction, grandly meditative; and even the springing theme of the Allegro maintains this colouring, of an unusual richness reminiscent of Spontini, in its shape and in its orchestration; the bridge passage here is a fanfare leading into the charming tune on the winds that ended up in *La Cenerentola*; these features may possibly reflect the current taste for French things, after the success in the theatre of pièces à sauvetage. When all is said and done the general lack of enthusiasm for this Overture (once even defined «One of the worst, if not the worst that Rossini ever wrote»)⁴ must be attributable both to the presence of thematic material already familiar to us from a more famous opera, and to a crescendo much less overwhelming than those in other similar productions. The Overture to *Il Turco in Italia* has enjoyed much more success, offering more attractive and characteristic features, though not necessarily more admirable ones. The Introduction opens with a bouncy and insistent rhythmical formula, which soon gives way to an appealing horn solo. In the true opera buffa style it is the violins who introduces the first tune of the allegro - it will turn up again, somewhat modified, in the Trio, N. 4, between the Poet, Geronio and Narcisio. The second theme - stated by the woodwinds and, unusually, finished by the trumpet - repeats the rhythmic pattern of the introduction, which will re-appear again after the crescendo (which will be heard once more in the opera, during the Duettino, N. 3b, for Fiorilla and Selim) and in the brilliant coda, conferring a massive unity upon the Overture.

Matters are more complex where the Overture to *Semiramide* is concerned; it was first produced at La Fenice, Venice in 1823, and it was the last opera that

⁴ Gino Roncaglia, *Rossini, l'Olimpico*, Milano, Bocca, 1946, p. 269.

Rossini wrote for Italy, on the eve of moving to France for a period of seven years; this change of address would mean his detaching himself from the conventions of Italian opera and adhering instead to those of the budding French grand opéra. Rossini had certainly planned ahead his departure from Italy, knowing fully well that he had brought his work there to a pitch of excellence that could not be improved upon. *Semiramide*, therefore, is a farewell opera, written as such, and because of this it is as polished a piece of work as he could turn out. The score reviews, programmatically exalts and recasts in monumental form all the most personal traits of the composer's "neoclassical" style, bel canto singing, and the regularity of set forms.

Monumental form and regularity of form are, therefore, salient characteristics of the Overture, which is linked to the opera as much by its great scale of architecture as by the numerous thematic connections that we have mentioned above (only the second theme of the Allegro may be considered completely original). The piece consists of an extraordinarily vast introduction and an Allegro following, in a dilated form, the scheme outlined above. The Introduction begins with an Allegro vivace which, in its short space, constitutes a true concentration of sound energy. This is followed by an expansive andantino opened by the horns (it later appears as the oath scene in the Finale to Act One) and later enriched by the addition of the other instruments. The Introduction closes with a repeat of the Allegro vivace, which leads into the usual Allegro with two themes in which we hear, one after the other, a staccato theme for strings (it is the mausoleum scene), the alternating, incisive playing of the woodwinds and a crescendo with a double theme; we hear it all again in the repeat, confirming the spacious grandeur of the conception, the perfect balance in the form and the inspiring vitality of Rossini's last Italian Overture.

Arrigo Quattrocchi

Translation by **Michael Aspinall**

I testi cantati

Marc'Antonio Portogallo

Da: «La morte di Semiramide»

Son regina, son guerriera

Semiramide

(Sconsigliata che fo! Così mi scacci
In tal punto avvilir!) Popolo, Prenci,
Seguitemi, venite. Il Ciel sdegnato
È duopo di placar, ei lo vedrete
Implacabil non è. Meco venite,
Io vi sarò d'esempio:
Discacciate il timor: al tempio!
(Qual pallor! Qual tema! ardire!
Serbo ancora un'alma altera:
Son Regina, e son guerriera,
Non mi vince un vil timor.
O Numi pietosi
A tanto martoro
Da voi sol'imploro
La pace del cor).

Gioachino Rossini

Da: «Adelaide di Borgogna»

Cingi la benda candida

Adelaide

Cingi la benda candida
Che amor ti dona, o caro:
Quel velo, e quell'acciaro
Faranno i rei tremar.
Va pur, mio bene, a vincere
Sotto sì bella insegna,
Svena quell'alma indegna
Che vuol con te pugnar.

[Ottone

Bacio d'amor l'insegna;
Saprò per lei pugnar.]

Adelaide

Se grate son le lagrime
 Al cielo in tal periglio
 Vieni, mio cor, sul ciglio
 Deh corri a lagrimar.

Coro

Alla gioia il cor prepara:
 Il nemico è vinto già.

Adelaide

Temer un danno
 Per un momento,
 Pianger d'affanno
 Poi di contento,
 Quest'è il maggiore
 Piacer d'amore
 Che possa un'anima
 Giammai provar.

Coro

A tanto amore,
 A quel valore
 Giammai vittoria
 Potea mancar.

Gioachino Rossini

Da: «Il Turco in Italia»

Squallida veste, e bruna

Fiorilla

«I vostri cenci

«Vi mando, e in casa mia più non vi voglio:
 «Essa è chiusa per voi, dimenticate
 «D'esser stata mia moglie, e il rossor vostro
 «Seppellite in Sorrento.
 «Don Geronio.» Qual colpo! Ohimè! che sento?
 Poeta... egli è partito... oh Dio! Son chiuse
 Della casa le porte...
 L'irato consorte
 Per sempre mi scacciò... Dunque in Sorrento
 Degg'io tornar? o mia vergogna! ahi! quale,
 Quale asilo trovar! tutto ho perduto.
 Pace, marito, onor... intendo... ah! questi
 I testimoni sono
 Della miseria mia... Vani ornamenti,
 Che fate meco omai! itene tutti,
 Itene sparsi a terra; io vi calpesto,
 Cagioni de' miei falli, e vi detesto.
 Squallida veste, e bruna
 D'affanno e pentimento,

Fia l'unico ornamento
Che si vedrà con me.
Lutto non v'ha che basti
A chi l'onor perdè.

[Poeta

L'affare è andato bene,
Più da temer non c'è.]

Coro

Amici, a noi conviene
Volger lontano il piè.

Fiorilla

Caro padre, madre amata,
Quale affanno sentirete,
Quando sola, e disprezzata
Vostra figlia rivedrete
Far ritorno sconsolata
All'antica povertà?

Coro

Al marito chiedete soccorso,
Ma da noi non sperate pietà.

Fiorilla

Falsi amici, voi pur mi lasciate!
Ah! comincio a conoscervi appieno.
Voi restate, se il cielo è sereno,
Voi fuggite, se nero si fa.
L'infelice, che opprime sventura,
Più sostegno e conforto non ha.

Coro

Chi rovina a se stesso procura
Solo accusi la sua cecità.

[Poeta

Ci è morale; - oh che scena sicura!
Oh che incontro al teatro farà!]



I protagonisti





Giuliano Carella

Nato a Milano, si è diplomato in Composizione al Conservatorio di Padova e in Direzione a quello di Milano. Perfezionatosi all'Accademia Chigiana con Franco Ferrara, ha iniziato giovanissimo l'attività direttoriale a capo di importanti orchestre sinfoniche per le emittenti della RAI, ORTF e BBC. Nel 1986, in Francia, ha debuttato nell'opera lirica e da allora è diventato ospite abituale dei teatri di Francia, Germania, Spagna e Italia nella presentazione di un repertorio che comprende opere di Vivaldi, Rossini, Bellini, Mercadante, Verdi, Gounod e Bizet.

Le ultime occasioni in Italia lo hanno visto al Comunale di Bologna per *Il Turco in Italia* e al Massimo di Palermo con *Rigoletto*.

Si è dedicato anche all'attività musicologica per la revisione di opere di Albinoni, Vivaldi, Tartini e Rossini.

Debutta nel 1996 al Rossini Opera Festival



Mariella Devia

Nata a Chiusavecchia (Imperia), si diploma al Conservatorio di Santa Cecilia di Roma.

Debutta nel 1973 come protagonista in *Lucia di Lammermoor*, e inizia così la sua carriera di interprete belcantista, in un repertorio che comprende, fra l'altro, opere di Cimarosa, Mozart, Cherubini, Rossini, Donizetti, Bellini, Berlioz, Verdi e Delibes.

Soprano di fama mondiale, svolge la sua attività nei maggiori Teatri lirici ed Enti concertistici internazionali.

In questa stagione ha cantato *La Traviata* al Carlo Felice di Genova, *Il ratto dal serraglio* a Ginevra, *I puritani* a Torino e *Lucia di Lammermoor* al Maggio Musicale Fiorentino.

Vanta una vasta produzione discografica.

Presenze al Rossini Opera Festival

1986 *Le comte Ory* (La Contessa)

1988 *Il signor Bruschino* (Sofia)

1989 «Le Cantate per i Borboni»

1991 *Tancredi* (Amenaide)

1992 «Le Cantate per i Borboni»

1993 «Di tanti palpiti»

1995 *Zelmira* (Zelmira)

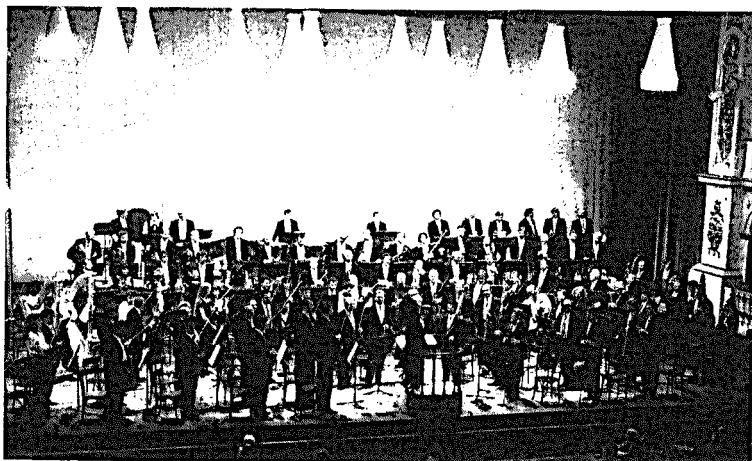


Lubomír Mátl

Nato a Brno, ha studiato direzione corale all'Accademia Janáček con J. Veselka. Ha iniziato la sua carriera alla guida del Coro Filarmonico Janáček di Ostrava; nel 1987 ha assunto l'incarico di maestro principale del Coro Filarmonico Slovacco. Dal 1981 è maestro principale del Coro Filarmonico di Praga.

Presenze al Rossini Opera Festival

- 1983 *La donna del lago*, *Mosè in Egitto*,
«Stabat Mater», «Dixit» di Vivaldi
- 1984 *Il viaggio a Reims*, *Le comte Ory*
- 1985 *Maometto II*, *Mosè in Egitto*
- 1986 *Il Turco in Italia*, *Bianca e Falliero*,
Le comte Ory
- 1987 «Stabat Mater»
- 1988 *Otello*
- 1989 *La gazza ladra*, *Bianca e Falliero*, «25 Schottische
Lieder Op. 108» di Beethoven, «Requiem in Re
min. K 626» di Mozart
- 1991 *Otello*, «Le cantate per i Borboni»
- 1993 *Maometto II*
- 1994 *Semiramide*
- 1995 *Guillaume Tell*
Concerto



Orchestra del Teatro Comunale di Bologna

L'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna si è consolidata come complesso stabile nel 1957, raggiungendo oggi un organico di centododici professori.

Negli anni più recenti, si sono avvicendati nell'incarico di direttore stabile o direttore principale: S. Celibidache, Z. Peskò, V. Delman, R. Chailly. Dal 1993 è primo direttore ospite il maestro C. Thielemann. L'Orchestra ha inoltre collaborato con numerosissimi direttori ospiti, tra questi: G. Gavazzeni, G. Solti, R. Muti, P. Maag, L. Berio, V. Fedoseev, F. Molinari Pradelli, G. Gelmetti, V. Gergiev, E. Tchakarov, G. Kuhn, E. Inbal, R. Frübeck de Burgos, D. Oren, E. Pekka Salonen, K. Stockhausen e M.W. Chung.

L'orchestra del Teatro Comunale di Bologna celebra quest'anno il decennale della sua ininterrotta partecipazione al Rossini Opera Festival.

Presenze al Rossini Opera Festival

1987 «Petite Messe Solennelle»

1988 *La scala di seta*

Concerto

1989 *Bianca e Falliero*

Concerto

«Requiem in Re min. K 626» di Mozart

1990 *Ricciardo e Zoraide*

«Le cantate per i Borboni»

1991 *Tancredi*

Concerto

1992 *Semiramide*

«Le cantate per i Borboni»

1993 *Armida*

Concerto con Raina Kabaivanska

1994 *L'Italiana in Algeri**L'inganno felice*1995 *Zelmira*

«Messa di Gloria»