

Rossini 150
1868-2018 150° GIOACHINO ROSSINI



Fondazione **G. Rossini**

ILLIRIA



Questo è **ROSSINI!**

ARIE DA CAMERA

digital libretto

FRANÇAIS

© Illiria Productions. Tous les droits sont réservés.



Fondazione **G.Rossini**

Sous le patronage de la Fondation Gioachino Rossini

« Un talent entièrement poétique », c'est ce que Panofka réclamait du ténor « di grazia ». Maxim Mironov dont la voix est l'image même de ce type de chanteur, amené à s'exprimer particulièrement dans le haut de la tessiture, semble être l'emblème de la grâce, par la voix – tout à fait poétique –, par sa conduite vocale, sa noble silhouette, son élégance détendue et naturelle. Rossini l'aurait sûrement élu au rang de ses chanteurs favoris, à côté d'un David et d'un Nourrit. Avec Rossini, Maxim souhaite tisser un rapport profond, une connaissance qui ne soit pas superficielle. Pour cela, dès les premières années de sa présence à Pesaro, ville natale du compositeur et lieu culte des passionnés rossiniens depuis la Rossini renaissance des années soixante-dix et quatre-vingt, il s'est rapproché de la Fondation Rossini et de son patrimoine de manuscrits avec cet intérêt de celui qui cherche ce rapport particulier que seul l'autographe peut transmettre.

De là vient son travail aux côtés des musicologues de la Fondation, dans un dialogue étroit sur le choix des pages les plus à même d'exalter sa vocalité qui ne cesse d'affiner le style rossinien tel qu'il est décrit et prescrit par le compositeur lui-même dans les pages d'Une soirée chez Rossini à Beau-Séjour (Passy) 1858 : « Commencer par travailler exclusivement l'émission pure et simple du son, l'homogénéité des timbres, l'égalisation entre les registres, tel sera le fond de l'apprentissage ».

Aujourd'hui, cent cinquante ans après la mort de Rossini, sa musique de chambre a encore un besoin désespéré d'interprètes intelligents et sensibles qui restituent à sa musique de chambre, avec les caractéristiques vocales que Rossini souhaitait pour ses airs de salon, toute la préciosité d'un langage qui sinon resterait muet.

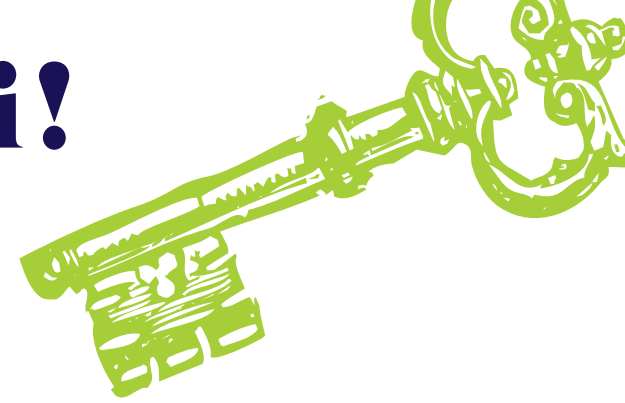
Ilaria Narici

Directrice scientifique de la Fondation G. Rossini

Questo è Rossini!

DI RETO MÜLLER

(Traductions de Alfred Caron)



Avec les ténors et leur voix, Rossini a toujours entretenu des rapports privilégiés. « Un important ténor du passé me donna l'enseignement le plus avancé en matière de chant » (« Ein früher bedeutender Tenorist, [Matteo] Babini, gab mir den höheren Gesangs-Unterricht ») raconte Rossini en 1855 à son ami Ferdinand Hiller. Lui-même se produisit de nombreuses fois comme chanteur, par exemple en 1815, dans son *Inno dell'Indipendenza*, aujourd'hui introuvable, « qui fut exécuté sous ma direction au Théâtre Contavalli [de Bologne], dans cet hymne se trouvait le mot 'Indipendenza' [Indépendance], qui bien que peu poétique mais entonné de ma voix mélodieuse d'alors [...] souleva un vif enthousiasme » (« che fu eseguito colla mia direzione al Teatro Contavalli, in quest'Inno Trovavasi la Parola Indipendenza, che sebbene poco Poetica ma intuonata da me colla mia canora voce di quell'epoca [...] destò vivo entusiasmo » : Rossini dans une lettre du 12 juin 1864 ; à partir d'ici tous les titres et citations seront restitués dans la graphie originale de Rossini). Ses apparitions dans la cavatine de Figaro sont devenues légendaires. Il est en outre attesté qu'il chanta avec sa femme Isabella Colbran le célèbre duo « Cara per te quest'anima » de son *Armida*. Une autre composition qu'il écrivit spécialement, la dirigeant et chantant la partie principale, fut *Il pianto delle muse in morte di Lord Byron* en 1824 à Londres : « Il l'appelle un Ottavino et lui-même parmi les huit en a chanté une des voix principales (« Er nennt es ein Ottavino und er selbstachter sang darin eine der Hauptstimmen » : *Allgemeine musikalische Zeitung*, du 29 juillet 1824), c'est-à-dire le rôle d'Apollon, qu'il désigne dans l'autographe

comme « Ténor solo ». Son registre devait donc être celui d'un baryton aigu, ou mieux d'un ténor tendant vers le baryton. Ce genre de tessiture était typique des ténors de l'époque.

Rossini reçut sa première commande pour la composition d'un opéra (*Demetrio e Polibio*) du ténor Domenico Mombelli. Avant ses véritables débuts comme compositeur d'opéras, il fut actif entre autres à Ferrare comme « Maestro al cembalo » où il écrivit pour le ténor Raffaele Monelli, avec qui il entretenait des rapports amicaux, un air d'insertion, « Dolci aurette che spirate ». À Naples en 1815, il fit la connaissance de Manuel Garcia, chanteur difficile mais exceptionnellement musical, qu'il devait retrouver à Rome et pour qui il écrivit le rôle d'Almaviva dans *Le barbier de Séville*, avec l'hyperbolique air final « Cessa di più resistere ». Après le départ de Garcia du Teatro San Carlo, Giovanni David dont la tessiture aiguë contrastait avec le bary-ténor d'Andrea Nozzari, le remplaça. Au moins jusqu'à la réintroduction d'un rôle en travesti confié à un contralto, ces deux types vocaux devinrent constitutifs des opéras sérieux napolitains de Rossini, représentant les deux rivaux antagonistes, face à la prima donna Isabella Colbran. Ainsi Rossini était-il en mesure de développer pour deux voix de ténor complètement différentes une vaste gamme de moyens expressifs. Si pour la voix virile de Nozzari les impressionnants sauts d'octave s'imposaient, David pour sa part brillait avec son timbre plus lumineux ainsi que son trille spectaculaire – autant de moyens que Rossini n'utilisait pas comme simple trait de virtuosité mais comme moyen dramatique expressif.

À Paris, Rossini eut un rapport de confiance avec le ténor Adolphe Nourrit, qui le seconda également sur des questions de dramaturgie et de prosodie au point qu'il le surnomma son « poète-adjoint ». Parmi les professeurs de chant particulièrement appréciés de Rossini figurent deux anciens ténors, Davide Banderali et Francesco Piermarini. Le ténor Nicola Ivanoff devint pour lui une sorte de fils adoptif et il joua souvent pour lui le rôle d'agent, allant jusqu'à demander à son intention des airs d'insertion dans *Ernani* et *Attila* à Verdi. Dans ses années de vieillesse, parmi les habitués de ses samedis soirs, se trouvaient quelques ténors parmi lesquels Italo Gardoni, que le Maître choisit pour la création de sa Petite messe solennelle.

En déduire toutefois que la voix de ténor ait joué un rôle prépondérant dans sa musique vocale serait une conclusion erronée ; Rossini en fait était trop sensible à l'équilibre. Sur environ 120 pièces de musique de chambre, une bonne moitié est destinée à la voix soliste (le reste consiste en majorité en duos, quatuors et petits chœurs). Beaucoup de ces mélodies sont écrites pour « Voix » (« voce ») ou « Chant » (« canto ») sans être attribuées à une tessiture particulière. En général Rossini privilégie le registre médian : « Il faut travailler sur le registre médian, parce qu'il permet de toujours chanter juste. Dans les registres extrêmes, ce que l'on gagne en force, est perdu en grâce : et par abus arrive la paralysie de la gorge, ce qui conduit à se réfugier dans le chant « déclamé », c'est-à-dire forcé et faux » (« Conveni lavorare sulle corde di mezzo, perché si riesca sempre intonato. Sulle corde estreme quanto si guadagna di forza, tanto si perde di grazia: e per abuso si dà in paralisi di gola, raccomandandosi poi per ripiego al canto declamato, cioè abbajato e stonato »). Quelques-uns des textes mis en musique laissent sciemment ouverte la question de savoir si les paroles sont prononcées par un homme ou une femme. Cela vaut aussi pour le texte d'adieu « Mi lagnerò tacendo » que l'on peut facilement s'imaginer adressé « à la musique ». Si l'on pense à l'importance des

rôles en travesti dans l'esthétique rossinienne, l'ambivalence des sexes dans le genre artistique du chant autorise de toute façon l'échange des voix : chaque chanteur, du soprano jusqu'à la basse, peut s'approprier les différentes pièces, du moment qu'elles lui plaisent et lui conviennent vocalement. Et d'ailleurs, les mélodies – à l'inverse des airs dans la structure d'un opéra – n'étant pas soumises à des relations tonales, les transposer ne peut être considéré comme un sacrilège mais plutôt comme un moyen légitime de s'approprier un répertoire non conventionnel.

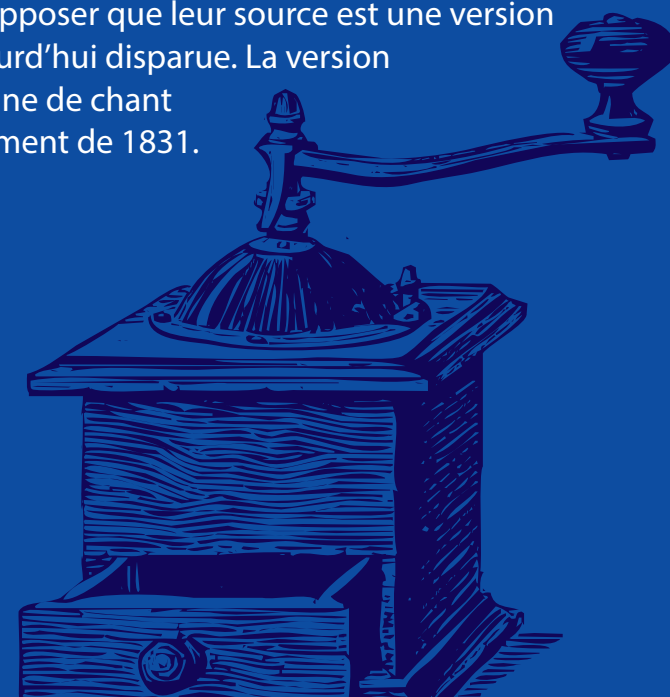
Rossini était un accompagnateur accompli au piano, comme le soulignent d'innombrables témoignages contemporains. Remarquablement brillante et raffinée, son écriture pianistique contribue de façon essentielle à la couleur de la pièce. Rossini fut toujours intéressé par le développement de la facture de piano et il appréciait particulièrement la sonorité des pianos Pleyel. Il avait accordé au fabricant parisien un prêt considérable et non seulement acquis de nombreux pianos Pleyel, à queue et droit, mais s'était fait son intermédiaire auprès d'amis et de connaissances. C'est une chance que le piano n° 17065, construit en décembre 1851 et vendu le 4 janvier 1852 à Casimir Rudolf Katz à Gernsbach, soit actuellement utilisé par le festival Rossini in Wildbad et ait pu être employé pour cet enregistrement réalisé au Kurtheater de Bad Wildbad.

La carrière de Gioachino Rossini (1792-1868) se laisse facilement subdiviser en périodes : formation (jusqu'en 1809), carrière à l'opéra (1810-1820), retraite (1830-1856) et œuvres de vieillesse (1857-1868). Il écrivit de la musique de chambre vocale et instrumentale de sa première jeunesse jusqu'à un âge avancé. Pour la musique vocale sont bien sûr significatives les Soirées musicales de 1835 et remarquable la période des fameux « Péchés de vieillesse ». Avec cet enregistrement, Maxim Mironov démontre toute l'ampleur expressive de la musique de chambre vocale de Rossini.

1 AMORI SCENDETE (BELTÀ CRUDELE)

De cette pièce sont connues aujourd'hui quatre versions de la main de Rossini, écrites entre 1821 et 1831. La plus ancienne, « À l'ami Castelnuevo, le 10 mars 1821 » (« All'Amico Castelnuevo | Rossini il 10 marzo 1821 ») comporte 57 mesures et trois strophes. Une version abrégée de deux strophes seulement et 26 mesures fut composée par Rossini en mars 1828 sur l'insistance de la comtesse Nogarola – la femme de l'ambassadeur autrichien à Paris – pour la collection d'autographes de la Bibliothèque Impériale de Vienne. Une version similaire mais pas identique porte la dédicace « Offert à Mad. Thamas | Par Rossini », datée (d'une autre main) « Avril 1829 ». En février 1831, Rossini se rendit à Madrid pour affaire en toute hâte en compagnie de son ami le banquier Aguado. Sa femme Isabella Colbran avait prêté en 1820 au Duc de Berwick et d'Albe une forte somme d'argent que celui-ci, suite à sa banqueroute, n'avait pu lui rendre. Pendant sa visite au Palais d'Albe, Rossini, en qualité de mari de la Colbran, réitéra ses revendications à l'égard du duc et copia dans

l'album de la duchesse la chanson « Amori, scendete », à nouveau dans la version longue de 1821 mais avec quelques différences dans l'accompagnement et la ligne de chant. L'album de la Duchesse est aujourd'hui considéré comme perdu mais les huit pages du manuscrit se trouvent sous forme de fac-similé dans le livre *La música en la casa de Alba* de José Subirá (Madrid, 1927). Les versions imprimées parurent en 1847 (chez Girard à Naples, Troupenas à Paris, Breitkopf & Härtel à Leipzig e Cocks à Londres). Elles portent toutes le titre de *Beltà crudele*, indiquent comme poète N. di Santo Mango et, en plus des trois premières strophes, comportent une deuxième série de lignes, donc six strophes au total. Les versions imprimées – en grande partie identiques entre elles – ne correspondent à aucune des versions autographes, d'où l'on peut supposer que leur source est une version ultérieure de Rossini aujourd'hui disparue. La version enregistrée ici utilise la ligne de chant de 1821 et l'accompagnement de 1831.



**AMORI SCENDETE
(BELTÀ CRUDELE)**

Amori scendete
propizii al mio core,
d'un laccio, d'un fiore
deh! fatemi don.

Se Nice m'accoglie
ridente vezzosa
le porgo la rosa,
le dono il mio cor.

Se vuol poi l'ingrata
vedermi ramingo...
Che dico?... la stringo
col laccio d'amor.

**AMOURS, DESCENDEZ
(BEAUTÉ CRUELLE)**

Amours, descendez
propices à mon cœur,
d'un lien, d'une fleur
ah ! faites moi don.

Si Nice m'accueille
tout sourire et charmante
je lui offre une rose,
je lui donne mon cœur.

Mais si cette ingrata
veut m'abandonner...
que dire?... Je l'attacherai
avec le lien d'amour.

Gioachino Rossini

«AMORI SCENDETE»
(BELTÀ CRUDELE)

Nicola di Santo Mango

Revision by Richard Barker and Maxim Mironov

«Amori scendete»

(Beltà crudele)

N. di Santo Mango

G. Rossini

Andante ♩ = 90

The musical score is written for piano and voice. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 90 beats per minute. The piano part features a variety of textures, including dense chords, arpeggiated figures, and triplet patterns. The vocal part is written on a single staff with a treble clef, featuring a melody that is mostly composed of eighth and quarter notes, with some triplet figures. The lyrics are in Italian and are written below the vocal staff. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 1 through 6 and the second system containing measures 7 through 12. The piano part includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The vocal part includes a crescendo hairpin in the first system and a decrescendo hairpin in the second system. The piano part also includes various articulation marks, including slurs and accents.

ff p ff p pp

7

A - mo - ri scen - de - te pro - pi - zii al mio

ff

12

co - re, d'un lac - cio, d'un fio - re deh! fa - te - mi

16

don. Se Ni - ce m'ac - co - glie ri-

ff *p*

20

den - te vez - zo - sa, le por - go la ro - sa, le

f *ff* *f* *f*

24

do - no il mio cor, le por - go la ro - sa, le

ff

28

do - no, le do - no il mio cor, le por - go la ro - sa, le

32

do - no, le do - no il mi-o cor. Se vuol poi l'in - gra - ta ve-

ff

36

der - mi ra min - go ve- der - mi ra - min - go... Che

The musical score for measures 36-39 features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains lyrics: "der - mi ra min - go ve- der - mi ra - min - go... Che". The piano accompaniment consists of a right hand and a left hand. The right hand plays a continuous stream of eighth-note triplets in the treble clef. The left hand plays a simple bass line in the bass clef, primarily using quarter and eighth notes.

40

di-co, che di-co? La strin - go, la strin - go col lac - cio d'a -

The musical score for measures 40-43 continues the vocal and piano parts. The vocal line (measures 40-43) has lyrics: "di-co, che di-co? La strin - go, la strin - go col lac - cio d'a -". The piano accompaniment (measures 40-43) features a right hand with eighth-note triplets and a left hand with a simple bass line. The key signature remains two sharps.

45

mor, che di - co? La strin - go col lac - cio d'a

49

mor, che di - co? La strin - go col lac - cio d'a

53

musical score for measures 53-56. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: "mor, col lac- cio d'a- mor col lac- cio d'a- mor, d'a - mor, d'a - - -". The piano accompaniment consists of two staves. The right hand features a series of triplet eighth notes in the first four measures, followed by a triplet of eighth notes and a half note in the fifth measure, and a long melodic line with a fermata in the sixth measure. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment in the first four measures, followed by a half note in the fifth measure, and a triplet of eighth notes in the sixth measure.

57

musical score for measures 57-60. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: "mor.". The piano accompaniment consists of two staves. The right hand features a series of sixteenth-note runs in the first two measures, followed by a half note in the third measure, and a long melodic line with a fermata in the fourth measure. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment in the first two measures, followed by a half note in the third measure, and a long melodic line with a fermata in the fourth measure.

2 L'ORGIA

Comme La danza, L'orgia conclut également un groupe de quatre ariettes des Soirées musicales de façon efficace et enthousiasmante. Ce n'est pas un hasard si cette pièce est dédiée au Prince Emilio Belgiojoso (1800-1857). Il était l'aîné des trois fils d'Amalia Canziani (1784-1848), la jeune veuve du comte Francesco Barbiano Belgiojoso d'Este (1767-1805). Rossini qui fut l'amant d'Amalia de 1814 à 1817 et souvent son hôte dans sa villa à Merate, connaissait donc Emilio et ses frères depuis leur enfance, et ils l'appelaient « oncle ». Emilio, d'une beauté apollinienne, don-juan entreprenant, et passionné de musique, épousa en 1824 la fameuse patriote Cristina Trivulzio, qui se sépara de lui dès 1828 à cause de ses infidélités. Emilio mourut défiguré et atteint de démence syphilitique. Un billet de Rossini à Emilio du 30 décembre 1834 a induit les biographes de Cristina Belgiojoso qui ne connaissaient pas leur relation de jeunesse, à en tirer des conclusions hâtives :

[...] la belle voix de ténor qu'Emilio faisait entendre au cours des concerts dans les salons recueillait partout admiration et applaudissements. Gioacchino Rossini qui fut son maître de musique en était pratiquement subjugué. [...] L'admiration sans borne du célèbre compositeur pour le prince chanteur ne manqua pas de susciter quelques médisances. Certains voulaient voir dans leur rapport un fond d'homosexualité, ce qui n'est pas absolument exclu étant donné la débauche bien connue d'Emilio. (Traduit de A. Petacco, La principessa del Nord, Milano 1993.)

Voici ce que disait la prose innocente mais ambiguë de Rossini : « Mon très doux Emilio, Tu me demandes un autographe, le voici ; que pourrais-je te dire de séduisant ? Je te dirai ce que mille fois je t'ai dit de vive voix et répété : je t'aime et t'aimerai toujours, adieu, Rossini » (« Mio dolcissimo Emilio, Tu mi chiedi un autografo, eccolo; cosa potrei mai dirti di seducente! ti dirò ciò che mille volte ti ho verbalmente detto e ripetuto: t'amo e t'amerò sempre, addio, Rossini »). Il est fort probable que Rossini ait demandé à son poète Carlo Pepoli, un toast adapté à la vie dissolue d'Emilio.



L'ORGIA

Amiamo, cantiamo le donne e i liquor,
gradita è la vita fra Bacco ed Amor!
Se Amore ho nel core, ho il vin nella testa,
che gioia, che festa, che amabile ardor!
Amando, scherzando, trincando liquor,
m'avvampo, mi scampo da noie e dolor.
Cantiamo! gradita è la vita
fra Bacco ed Amor!

Danziamo, cantiamo, alziamo il bicchier,
ridiam, sfidiam i tristi pensier..
Amando, scherzando, trincando liquor,
m'avvampo, mi scampo da noie e dolor.
Cantiam, ridiam, cantiam, ridiam,
gradita è la vita fra Bacco ed Amor!

Regina divina, la madre d'Amor,
giuliva ravviva, rinnuova ogni cor;
balzante, spumante con vivo bollor
è il vino divino del mondo signor.
Già ballo, traballo, che odor, che vapor!
si beva, ribeva con sacro furor.

Evviva, evviva le donne e il liquor!
La vita è compita fra Bacco ed Amor.

L'ORGIE

Aimons, chantons les femmes et le vin,
comme la vie est belle entre Bacchus et l'Amour !
Si j'ai l'amour au cœur, j'ai le vin dans la tête,
quelle joie, quelle fête, quelle aimable ardeur !
Aimant, plaisantant, trinquant,
je m'enflamme, j'échappe aux ennuis et à la douleur.
Chantons, comme la vie est belle
entre Bacchus et l'Amour !

Dansons, chantons, levons notre verre,
rions, mettons au défi les tristes pensées...
Aimant, plaisantant, trinquant,
je m'enflamme, j'échappe aux ennuis et à la douleur.
Chantons, rions, chantons, rions,
comme la vie est belle entre Bacchus et l'Amour !

Reine divine, la mère d'Amour
ranime la joie, renouvelle les cœurs ;
palpitant, pétillant avec un vif bouillonnement
le vin divin est le maître du monde.
Déjà je danse, je titube, quel parfum, quel bouquet !
Buvons, rebuvons avec une fureur sacrée.

Et vivent, vivent les femmes et le vin !
La vie est accomplie entre Bacchus et l'Amour.

3 MI LAGNERÒ TACENDO (SOPRA UNA SOLA NOTA)

Au delà de son importance autobiographique, le texte de Métastase servit surtout à Rossini comme « réserve de syllabe » pour la création de nombreuses mélodies pour chant et piano nées dans les années 1855 à 1868. Dans un second temps, il fit écrire des textes italiens et français pour les adapter aux morceaux qu'il avait composés sur « Mi lagnerò tacendo ». Il intégra les versions définitives dans divers albums auxquels il donna le nom de « Péchés de vieillesse ». Une fois il utilisa le texte pour la répétition d'un scherzo musical de sa jeunesse. Dans une conversation avec Ferdinand Hiller en 1855 à Trouville, il se souvint de l'épisode suivant :

*Pour un opéra, **Ciro in Babilonia**, j'avais un second soprano horrible. Non seulement elle était laide au delà de ce qui est permis, mais elle avait une voix en dessous de toute possibilité. Après un examen scrupuleux, je découvris qu'elle possédait une seule note qui ne sonnait de façon terrifiante, le si bémol de l'octave central. J'écrivis donc pour elle un air dans lequel elle n'avait rien d'autre à chanter que cette note, je mis tout le discours musical dans l'orchestre, et comme le morceau plut et fut applaudi, ma chanteuse « mono-tone » fut enchantée de son triomphe. (Traduit de F. Hiller, **Plaudereien mit Rossini**, Leipzig, 1868).]*

Cette fois, « Mi lagnerò tacendo », est composé uniquement sur le do central. Le violoncelliste Gaetano Braga, bien des années après, parla « d'une canzonetta de Rossini, qu'il composa à Paris et qu'il dédia à tous les ténors qui avaient perdu leur voix, sur les paroles de Metastase 'Mi lagnero tacendo'. Sur une seule note. Mais en vérité il la composa pour moi, qu'il appelait en plaisantant 'son Rubini'. Et toujours en m'accom-

pagnant, il me la faisait chanter à ses amis. » (« [...] una canzonetta di Rossini, che a Parigi compose e la dedicò a tutti i tenori che avevano perduta la voce, sulle parole di Metastasio Mi lagnerò tacendo. Sopra una nota sola. Ma veramente la compose per me, che lui per burla mi chiamava 'il suo Rubini'. E sempre accompagnandomela, me la faceva cantare agli amici suoi. ») Braga en fit en copie, aujourd'hui conservée au Museo teatrale de la Scala de Milan. En haut de la première page il écrivit « transcription de mémoire d'une romance inédite de Rossini (mort) sur une poésie de Metastase. Braga (en vie) » (« Trascrizione a memoria d'un'inedita romanza del Rossini (morto) su poesia di Metastasio. Gaetano Braga (vivente) »). À la fin de la pièce le violoncelliste a ajouté ce qui suit : « O mon divin Rossini, comme nous avons ri le jour où pour ma vilaine voix tu as composé ce bijou. Ton admirateur Gaetano Braga. Milan Avril 1899 » (« Oh! mio divino Rossini quanto ridemmo quel giorno che per la mia brutta voce componesti questo giojello. Tuo ammiratore Gaetano Braga. Milano Aprile 1899 »).



**MI LAGNERÒ TACENDO
(SOPRA UNA SOLA NOTA)**

Mi lagnerò tacendo
della mia sorte amara,
ma ch'io non t'ami, o cara,
non lo sperar da me.

Crudel! farmi penar così?

**JE ME PLAINDRAI EN SILENCE
(SUR UNE SEULE NOTE)**

Je me plaindrai en silence
de mon destin amer,
mais ne pas t'aimer, o Chère,
ne l'espère pas de moi.

Cruelle, me faire souffrir ainsi ?

4 IL FANCIULLO SMARRITO

Archéologue issu d'une famille d'orfèvres romains, Alessandro Castellani (1823-1883) disait de lui-même : « en 1860 je fus banni des états de notre Sainte Mère l'Église » (« nel 1860 fui esiliato dai domini di Santa Madre Chiesa »). À Paris, il fit la connaissance de Rossini à qui il montra un sonnet intitulé *Il fanciullo smarrito*, qu'il avait lui-même écrit et mis en musique. Rossini apprécia la poésie et dit au musicien amateur : « Vous mon cher, faites donc l'archéologue, et laissez nous le soin de faire le maître de musique » (« Voi, caro mio, fate l'archeologo, e lasciate fare a noi il maestro di musica »). De la pièce qu'il composa peu après, Rossini dédicaça une copie au poète avec cette inscription : « À mon très cher A. Castellani pour son usage personnel exclusif. G. Rossini. Paris 10 mars 1861 » (« Al carissimo mio A. Castellani per uso suo esclusivamente personale. G. Rossini. Parigi 10 marzo 1861. »). Castellani, bien des années après, confia la copie à la revue *Strenna della lega* pour qu'elle soit imprimée et prétendit « avoir chanté le *Fanciullo smarrito* plus de cent fois, sans tenir compte des bis, au cours de ces délicieuses soirées du samedi à la Chaussée d'Antin et à Passy » (« d'aver cantato il *Fanciullo smarrito* più di cento volte, senza tener conto dei bis, in quelle deliziose serate del sabato alla Chaussée d'Antin ed a Passy »). Maintenant que Rossini était mort et que lui-

même n'avait plus sa voix d'autrefois, « il confiait au larynx de nos plus parfaits jeunes « *tenorini di grazia* » cette composition du grand Italien que lui-même lui avait exclusivement réservé » (« affido alla più perfetta laringe dei nostri giovani *tenorini di grazia* questo componimento musicale del grande italiano che ei voleva riserbato a me solo »). Ce que Rossini avait simplement voulu dire avec sa dédicace « pour un usage exclusivement personnel », c'est que Castellani ne devait pas céder la pièce à un tiers, afin qu'à sa mort elle soit encore inédite. Il la fit lui-même exécuter par d'autres ténors dans son salon, par exemple par Italo Gardoni, le 31 mars 1866 et le 18 avril 1868. (Gardoni la chanta même à l'occasion d'un concert au Théâtre-Italien en avril 1867, probablement avec la permission extraordinaire de Rossini.)

Comme le raconte Castellani, il y avait un vieil usage à Rome de chercher les enfants perdus en les faisant appeler par leur nom par d'autres enfants à travers les ruelles de leur quartier et en sonnant le clocher de la paroisse. Rossini imite au piano le son de la cloche, et il est donc improbable qu'il ait pensé à un piano muni de clochettes. Dans l'*Album italiano*, le numéro 11 *Il fanciullo smarrito* est l'avant-dernier, placé en quelque sorte en miroir de l'autre pièce pour ténor de l'album, le n° 2 *La lontananza*.



IL FANCIULLO SMARRITO

Oh! chi avesse trovato un fanciulletto
che ha bionde chiome ed occhio zaffirino!
Porta al collo un rosario benedetto
ed è bello che sembra un Cherubino.

Ha quattr'anni, si chiama Lorenzetto;
è senza madre il povero bambino:
carcerato è suo padre per sospetto:
oh! chi avesse trovato il poverino!

Il letticiol che lo accoglieva a sera
rimasto è da tante ore abbandonato:
chi soccorso l'avrà, chi ricovrato
in questa notte così trista e nera!!

Udite, udite il grido, il campanello!
Oh! l'han trovato Lorenzetto bello!!

L'ENFANT DISPARU

Oh ! qui aurait trouvé un petit garçon
aux cheveux blonds et aux yeux bleus !
Il porte au cou un rosaire béni
et il est si beau qu'on dirait un chérubin.

Il a quatre ans et s'appelle Lorenzetto ;
il n'a pas de mère, le pauvre enfant :
son père est en prison, soupçonné :
oh qui aurait trouvé, ce pauvre malheureux !

Le petit lit qui l'accueillait le soir
est resté si longtemps abandonné :
qui l'aura secouru, qui l'aura accueilli
dans cette nuit si triste et si noire !!

Écoutez, écoutez ce cri et cette cloche !
Oh ! On l'a retrouvé, le beau Lorenzetto !!

5 LA LONTANANZA

C'est aussi le thème de l'« éloignement » que chante Giuseppe Torre sur un mode poétique dans cette pièce, mais si le thème de L'esule est celui de la pure nostalgie du pays natal (de la part d'un exilé politique comme le suggère le titre), dans La Lontananza, il est question au contraire de deux amants (sur la séparation desquels nous n'avons aucun indice). Bien que les deux ariettes dussent faire pendant l'une de l'autre, et que leur dédicace commune de Rossini à Torre fait effectivement penser qu'elles ont été composées dans la même période, il les a incluses dans des albums différents. L'esule figure comme n° 2 des Morceaux réservés et La lontananza occupe une place identique dans l'Album italiano. Comme motif de la séparation des deux mélodies pour ténor on peut penser sans aucun doute à l'équilibre des albums concernant leur destination vocale. Comme pour L'esule, Rossini dédicaça au poète une copie autographe, mais à la différence de la première pièce, il modifia de façon assez importante la seconde version, surtout dans l'accompagnement pianistique. Les deux lignes vocales sont notées dans la tessiture de ténor, mais désignée originellement « Chant » ; dans La lontananza Rossini a explicitement substitué cette indication par « Tenore ».

De Giuseppe Torre (1822-1900), nous savons peu de choses, mais voici ce que l'on peut apprendre de lui :

*Originaire de Gênes où il était né en 1822 dans une famille aisée encore que non patricienne, Giuseppe Torre avait été dès sa jeunesse un défenseur ardent des idées du Risorgimento et un amoureux passionné de musique et de littérature. Ami de Garibaldi et de Mazzini, mais aussi de Gioacchino Rossini dont il composa même l'épithaphe funèbre, il se consacra très tôt à la poésie et y connut une certaine renommée. (Traduit de *Da tesori privati a bene pubblico: le collezioni antiche della Biblioteca Berio di Genova*, Biblioteca civica Berio, Genova 27 aprile-27 giugno 1998.)*

Tout cela laisse à penser que les deux mélodies sur les exilés doivent être entendues dans une tonalité autobiographique. Toutefois, Torre pourrait aussi s'être rendu à Paris seulement afin de suivre sa femme Amalia Ferraris (1822?-1904) qui fut active comme première ballerine à l'Opéra à partir de 1856.



LA LONTANANZA

Quando sul tuo verone
fra l'ombra della sera
la flebile canzone
sciorrà la capinera

ed una pura stella
nel suo gentil passaggio
la fronte tua sì bella
rischiarerà d'un raggio;

quando il ruscel d'argento
gemere udrai vicino
e sospirar il vento
e sussurrare il pino:

deh! ti rammenta, o sposa,
che quello è il mio saluto.
Donami allor, pietosa,
di lagrime un tributo,

e pensa, o Elvira mia,
che il povero cantor
per mezzo lor
t'invia sempre più fido il cor.

L'ÉLOIGNEMENT

Quand sur ton balcon
dans les ombres du soir
la fauvette chantera
sa douce mélodie

et qu'une pure étoile
en passant doucement
éclairera de sa lumière
ton front si beau ;

quand tu entendras près de toi
se plaindre le ruisseau d'argent
et le vent soupirer
et murmurer le pin :

rappelle-toi, chère Épouse,
que c'est moi qui te salue.
Donne moi alors, fidèle,
le tribut de tes larmes,

et pense, o mon Elvire,
que c'est le pauvre chanteur
qui à travers eux
t'envoie son cœur, toujours plus fidèle.

6 IL TROVATORE

Il trovatore, chanson d'un malheureux trouvère sur un texte d'un poète inconnu, fut publiée avec le sous titre d'« Arietta », probablement dès 1818, par l'éditeur napolitain Girard. Une copie manuscrite porte en première page la dédicace autographe de Rossini : « Rossini à son ami Luigi Dupré, l'année 1818 » (« Rossini al suo amico Luigi Dupre. L'anno 1818 »). Le peintre Louis Dupré (1789-1837) retourna ce cadeau avec un portrait dessiné sur lequel on lit : « L. Dupré 1819 à son ami Rossini » dont la gravure réalisée par Coigny devint dans les années qui suivirent l'image la plus répandue du compositeur. De tels échanges entre artistes n'étaient pas des affaires inhabituelles. Ainsi, en février 1817, Rossini écrivait au peintre Pietro Folo : « Je t'ai envoyé par la poste un petit pli – contenant une cantate dédiée à tes chères sœurs [...] Mon ami, comment va le portrait ? J'ai quant à moi tenu partiellement ma promesse, as-tu rempli tes devoirs à mon égard [?]. » (« Alla Posta è a te diretto un Piccolo Piego – Contenente una Cantata Dedicata Alle Care Tue Sorelle [...] Amico come va il Ritratto? Io in Parte ho mantenuta la mia promessa hai tu adempito a tuoi doveri verso di me[?] ») Folo là-dessus dessina un portrait qui devint également très célèbre.



IL TROVATORE

Chi m'ascolta il canto usato
lieto sciogliere talor,
crederà ch'io sia beato,
che a miei voti arrida amor.

Non è ver: cerco col canto
di sfogar il mio martir.
vo celando ad altri il pianto,
interrompo il mio martir.

Canto Amor perché colei
che così mi fa penar
del mio duol, de' mali miei
mai non s'abbia a rallegrar.

E così scemando il foco
che racchiudo nel mio sen,
vò veder se a poco a poco
con me barbaro sia Amor.

LE TROUVÈRE

Qui entend mon chant
s'élever parfois plein de joie
pensera que je suis heureux
et que l'amour sourit à mes vœux.

Ce n'est pas vrai : je cherche avec mon chant
à décharger ma peine.
je veux aux autres cacher mes pleurs
et briser mon martyre.

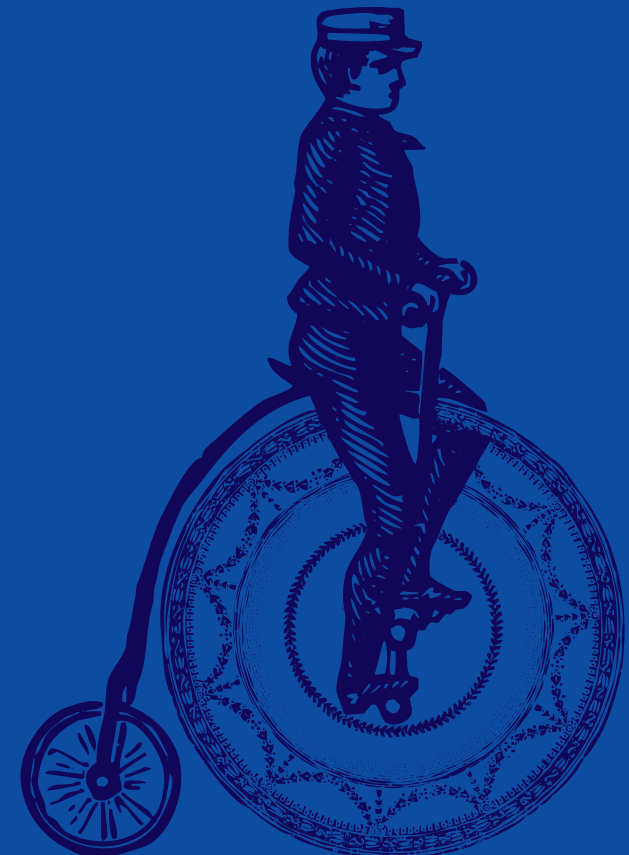
Je chante l'amour pour que celle
qui me fait ainsi souffrir
de ma peine, de mes maux
ne puisse jamais se réjouir.

Affaiblissant ainsi le feu
que je garde en mon sein,
je veux voir si peu à peu
l'Amour avec moi sera moins barbare.

7 L'ESULE

Dans L'esule, un exilé chante le lieu de son séjour dont les beautés ne peuvent lui faire oublier sa patrie. Elle est dévoilée dans la dernière strophe comme Gênes, capitale de la Ligurie. Le thème de l'exilé qui, pour des raisons politiques se voit contraint de quitter sa terre, joue un rôle important dans la littérature du Risorgimento, reflétant les sentiments assez familiers parmi les nombreux Italiens acquis aux idées libérales et nationales. Bien que Rossini ait refusé les idées révolutionnaires et se soit toujours abstenu de faire de la politique, il eut à Paris, à partir des années 1830, des contacts avec ses nombreux compatriotes qui avaient du quitter l'Italie suite à l'échec des mouvements d'indépendance de 1831 (suivirent des vagues d'émigration avec les mouvements révolutionnaires de mars 1848 et jusqu'à la naissance de l'État italien en 1861), et il comprenait parfaitement leurs sentiments, comme le montre cette mélodie. Rossini a bien su s'identifier dans la nostalgie de la „cité royale dont la Mer de Ligurie baigne les pieds“, puisque dans sa jeunesse il avait imaginé de s'y installer pour y vivre et mourir. Tout juste arrivé à Gênes pour la première fois, il écrivit à sa mère (10 ou 11 janvier 1814) : « O comme je suis heureux à Gênes, quelle belle ville, je vous dis que si je pouvais avec ma chère famille mourir dans ce pays (après avoir vécu tout de même de nombreuses années) je serais heureux » (« O Come sono felice in Genova che bella Citta vi dico che se potessi unitamente alla mia cara famiglia morire in questo paese (dopo però aver vissuto molti anni) sarei felice. »).

De cette pièce, Rossini a rédigé deux versions autographes. Il a placé l'originale parmi ses « Péchés de vieillesse », et en a réalisé la copie autographe couplée avec La lontananza, à l'attention de son poète, ajoutant sur le frontispice la dédicace suivante « Deux ariettes | offertes | à | Giuseppe Torre (auteur des paroles) | en signe de véritable estime et d'amitié sainte | de | Gioachino Rossini | Passy 20 août 1858. » (« Due Ariette | offerte | a | Giuseppe Torre (autore delle Parole) | In segno di verace stima e di santa amicizia | da | Gioachino Rossini | Passy 20 Agosto 1858. »).



L'ESULE

Qui sempre ride il cielo,
qui verde ognor la fronda,
qui del ruscello l'onda
dolce mi scorre al piè:
ma questo suol non è la Patria mia.

Qui nell'azzurro flutto
sempre si specchia il sole,
i gigli e le viole
crescono intorno a me;
ma questo suol non è la Patria mia.

Le vergini son vaghe
come le fresche rose,
che al loro crin compose
Amor, pegno di fé;
ma questo suol non è la Patria mia.

Nell'Itale contrade
è una città regina,
la Ligure marina
sempre le bagna il piè;
la ravvisate? Ell'è la Patria mia.
La Patria mia ell'è.

L'EXILÉ

Ici toujours le ciel est riant,
les frondaisons toujours vertes.
Ici l'onde du ruisseau
doucement coule à mes pieds ;
mais cette terre n'est pas ma patrie.

Ici dans la mer d'azur
toujours se reflète le soleil,
le lys et la violette
autour de moi fleurissent ;
mais cette terre n'est pas ma patrie.

Les jeunes filles sont charmantes
comme les fraîches roses
que l'amour, en gage de foi,
a posé sur leur chevelure ;
mais cette terre n'est pas ma patrie.

Sur la terre italienne
il est une cité reine,
la mer de Ligurie toujours
baigne ses pieds ;
la reconnaissez-vous ? C'est là qu'est ma patrie.
Ma patrie est cette terre.

8 LE SYLVAIN (ROMANCE)

L'autographe de cette « Romance » du sylvain capricieux, un silène ou un faune, qui à cause de sa laideur sauvage se voit rejeté par les belles nymphes, inséré comme n° 9 dans les Morceaux réservés, montre les signes du réélaboration textuelle : dans les mesures 95 à 102, Rossini a supprimé les paroles originales (maintenant illisibles) pour leur substituer les quatre vers suivant « La Laideur Sauvage | de mon noir visage | semble faire outrage | à L'amour volage ». Cette modification, demandée par Rossini ou voulue par Émilien Pacini lui-même, se retrouve dans la version autographe du poète (complétée des deux vers suivants « Adonis !! ta beauté | Pour ma divinité !!! »). Cette pièce pour ténor, par exception, est accompagnée par Rossini d'une indication métronomique ♩ = 168. Ce qui est contraire à ses convictions musicales, comme le montre une lettre à propos de son *Tantum ergo* de 1847 :

Bien que je sois ennemi de la mécanique appliquée à un art tout de sentiment comme l'est la Musique, je t'indique les mouvements correspondants, au mieux, aux chiffres du métronome [...] tout en te priant de te servir de tes heureuses dispositions musicales pour en établir le tempo, ainsi que pour donner une couleur à mon travail homeopatique.
(Lettre du 16 avril 1851 à Giacomo Pedroni.)

(Sebbene io sia nemico della meccanica applicata ad un arte di tutto sentimento quale è la Musica pure ti noto i movimenti corrispondenti, alla meglio, ai numeri del Metronomo. [...] dopo ciò ti prego valerti della tua felice organizzazione musicale tanto per Stabilirne il Tempo, quanto per dare un colore a questo mio omeopatico lavoro.)

Mais il savait que ses éditeurs y tenaient particulièrement comme le montre déjà un écrit à Eugène Troupenas de 1841 : « J'ai reçu votre lettre du 16 courant, et je vais m'occuper de marquer mon *Stabat* au métronome, ainsi que vous le désirez ». Rossini fit préparer une copie de tous ses « péchés de vieillesse » qu'il était en train de réviser, leur apportant les corrections nécessaires et leur apposant sa signature. En outre, il y fit systématiquement ajouter les indications métronomiques, un indice évident qu'il les destinaient à une publication posthume : de fait, il laissa à sa femme les pièces inédites et elle n'eut qu'à vendre ces copies authentifiées comme d'excellents modèles pour l'impression. Quant aux autographes, il les destinait à Pesaro, sa ville natale, où ils sont aujourd'hui conservés dans le « *Tempietto rossiniano* » de la Fondation Rossini tandis que de nombreux manuscrits réalisés par des copistes ont été acquis en 1996 par la Houghton Library de l'Université de Harvard.



LE SYLVAIN (ROMANCE)

Belles Nymphes blondes
des forêts profondes,
des moissons fécondes
et des vertes ondes,
vous fuyez le Sylvain
qui vous appelle en vain.
L'heure est solitaire,
tout semble se taire ;
l'ombre et le mystère
règnent sur la terre.
Sois moins cruel, moins cruel,
Dieu de Cythère,
c'est pour mon cœur,
pour mon cœur trop de rigueur !
Rêves d'espérance,
cette indifférence
qui fait ma souffrance,
vous bannit désormais.
Ô peine extrême,
celle que j'aime
n'entend pas même
mon vœu suprême,
grands Dieux, non, non, jamais !
Ô peine extrême, non, jamais !

La laideur sauvage
de mon noir visage
semble faire outrage
à l'Amour volage...
Adonis ! ta beauté
pour ma divinité !
Que la pâle Aurore
dise aux fleurs d'éclore,
que Phœbé colore
le vallon sonore.
Seul, le Sylvain, le Sylvain supplie,
implore et nuit et jour,
nuit et jour languit d'amour.
Nymphes immortelles,
à Vénus rebelles,
pourquoi donc, cruelles,
me percer de vos traits ?
Ô peine extrême, etc.

9 L'ÂME DÉLAISSÉE

Pour cette composition on a retenu jusqu'à aujourd'hui qu'elle avait été écrite vers 1843/44, mais il est plus probable qu'elle était déjà achevée dès 1829. La toute première édition de la Revue de Paris (tome I, avril 1829, p. 38-42) comprend la « Ballade » L'âme du purgatoire de Casimir Delavigne. Dans une note de pied de page de l'éditeur, on peut lire :

M. Casimir Delavigne ne pouvait parcourir l'Italie sans y trouver, à chaque pas, des inspirations, sans en rapporter de vivans souvenirs. Nous publierons successivement, dans la Revue de Paris, le Recueil de ces Ballades inédites, que M. Casimir Delavigne a pu dater de Rome, de Naples ou de Venise. Nous sommes heureux de pouvoir aussi nous engager, envers nos souscripteurs, à leur donner, à des intervalles rapprochés, la plupart de ces Ballades mises en musique par M. Rossini. Nous aurons seuls la propriété de ces compositions nouvelles, où les mœurs et la poésie de l'Italie seront traduites, tout à la fois, par le musicien et par le poète.

Déjà dans le volume III (juin 1829) le « Contenu | Des trois Volumes déjà publiés » pour « Quatrième livraison » du premier volume mentionne la « Musique de M. Rossini, sur la ballade de M. Casimir Delavigne (L'Âme du purgatoire) ». Hélas il n'a pas été possible de retrouver cet encart spécial, qui était réservé aux abonnés (pas même dans l'édition en fac-similé de Slatkine, Genève 1972).

Le fac-similé de l'autographe de Rossini fut publié le 30 novembre 1844 par La France musicale. La même année, Troupenas publia la pièce avec pour titre « A M.^r G. Duprez. | L'âme délaissée | Ballade ». À la publication et à la dédicace à Duprez, il y avait de bonnes raisons : Delavigne était décédé le 11 décembre 1843 ; Duprez pendant le séjour de trois mois à Paris de Rossini (Mai-Septembre 1843), s'était produit dans le salon de ce dernier, comme le rapporte La France musicale du 17 septembre, et Rossini l'avait remercié pour avoir chanté l'« Asile héréditaire » avec âme et s'était déclaré « l'auteur reconnaissant ».

La précocité de la composition est confirmée non seulement par la première publication du poème en avril 1829, mais également par le fait que Rossini collabora avec le poète pour sélectionner des musiques destinées à son « mélodrame » Marin Faliero créé le 31 mai 1829 au Théâtre de la Porte Saint-Martin.

Dans ses mémoires, Sarah Bernhardt (1844-1923) rapporte une intéressante anecdote qui remonte probablement à l'année 1862 :

Quelques jours après mon engagement à la Comédie-Française, ma tante [Rosine] donna un grand dîner. Il y avait le duc de Morny, Camille Doucet, et le ministre des Beaux-Arts M. de Walewski, Rossini, ma mère, Mlle de Brabender et moi. Le soir, il vint beaucoup de monde.

Ma mère m'avait très élégamment habillée. J'étais pour la première fois en grand décolleté. Mon Dieu, que j'étais gênée ! Cependant, chacun s'empressait autour de moi. Rossini me demanda de dire des vers. Je m'y prêtai de bonne grâce, heureuse et fière d'être un petit quelqu'un. – Et je declamai L'Âme du purgatoire de Casimir Delavigne.

« Il faut dire cela sur de la musique », s'exclama Rossini quand j'eus fini. Tout le monde applaudit à cette idée. Et Walewski dit à Rossini : « Mademoiselle va recommencer, et vous allez improviser, mon cher maître. »

Ce fut du délire. Je recommençai. Et Rossini improvisa une harmonie délicieuse qui me remplit d'émotion. Mes larmes coulaient sans que j'en eusse conscience, et ma mère m'embrassa en disant : « C'est la première fois que tu mémeus réellement ! »

Maman adorait la musique. Et ce qui l'avait émue, c'était l'improvisation de Rossini. (Ma double vie. Mémoires de Sarah Bernhardt, Paris 1907)

La chronologie montre qu'en fait Rossini n'improvisa pas vraiment mais révisa sa composition de 1829. Il s'agissait de la mise en musique partielle de L'âme du purgatoire de Casimir Delavigne (1793-1843). Une jeune fille meurt du désespoir d'avoir été abandonnée par son bien-aimé. Des huit strophes de Delavigne, Rossini n'a mis en musique que la première, la troisième et la dernière. Le présent enregistrement ne comprend que les deux premières et l'histoire de la jeune fille est adaptée (amie au lieu d'ami) à un personnage masculin.

L'ÂME DÉLAISSÉE

Mon bien aimé, dans mes douleurs,
je viens de la cité des pleurs,
pour vous demander des prières.
Vous me disiez, penché vers moi :
« Si je vis, je prierai pour toi. »
Voilà vos paroles dernières.
Hélas ! hélas !
Depuis que j'ai quitté vos bras,
jamais je n'entends vos prières.
Hélas ! hélas !
J'écoute, et vous ne priez pas.

Combien nos doux ravissements,
amie, me causent de tourments
au fond de ces tristes demeures !
Les jours n'ont ni soir ni matin
et l'aiguille y tourne sans fin ;
sans fin, sur un cadran sans heures.
Hélas ! hélas !
Vers vous, amie, levant les bras,
j'attends en vain dans ces demeures.
Hélas ! hélas !
J'attends, et vous ne priez pas.

10 ROMÉO

Parmi les douze pièces de l'Album français des « Péchés de vieillesse » figure comme second morceau une mélodie pour ténor intitulée Roméo, un « Allegretto Agittato » (sic !). Il s'agit de la plainte de Roméo sur le corps inanimé de sa Juliette bien-aimée. L'histoire des amants de Vérone devait être immanquablement associé par Rossini au *Giulietta e Romeo* (1796) de Zingarelli et à *I Capuleti e i Montecchi* (1830) de Bellini, dont les Roméos avait été écrits respectivement pour un castrat (Girolamo Crescentini) et pour une mezzosoprano (Giuditta Grisi). Le fait que la pièce ait été explicitement écrite pour « Tenor » et dans la tessiture correspondante, fait penser qu'elle a été écrite en réaction au Roméo et Juliette de Gounod représenté pour la première fois le 27 avril 1867 au Théâtre Lyrique de Paris (avec le ténor Pierre Michot dans le rôle de Roméo). L'année de la composition est en outre confirmée par le fait que la partie de chant ait été transcrite sous la forme d'un *Allegro agitato* pour violoncelle, une pièce que probablement le violoncelliste Gaetano Braga exécuta chez Rossini, au début de 1867, comme le note Giulio Ricordi dans ses mémoires. Le texte est sûrement d'Émilien Pacini que Rossini mentionne dans l'index provisoire des Péchés de vieillesse comme poète de l'ensemble de l'Album français.



ROMÉO

Juliette, chère idole,
ton silence me désole,
sur tes lèvres la parole
suit ton âme qui s'envole ;
ne peut-elle plus m'entendre,
ce front noble, ce cœur tendre
dans la tombe va s'étendre.

Ombre chère daigne attendre,
sous la pierre notre cendre
froide ensemble doit descendre ;
mort cruelle viens me prendre
car le jour est un fléau,
plus d'espoir pour Roméo,
non, non, non !

Dieu, pitié pour ma souffrance,
ah ! je n'ai qu'une espérance :
la rejoindre au fond du tombeau.
L'adorer c'était ma vie,
à ma flamme elle est ravie ;
dans la tombe objet d'envie
je l'aurai bientôt suivie.

Ô divine Juliette,
âme éteinte, voix muette,
où sont-ils ces jours de fête,
où le chant de la fauvette
s'éveillant sous la fenêtre
avec l'aube près de naître ?

Ton amant voyait paraître
dans l'azur de tes beaux yeux
un rayon venu des cieux.

Juliette, chère idole, etc.

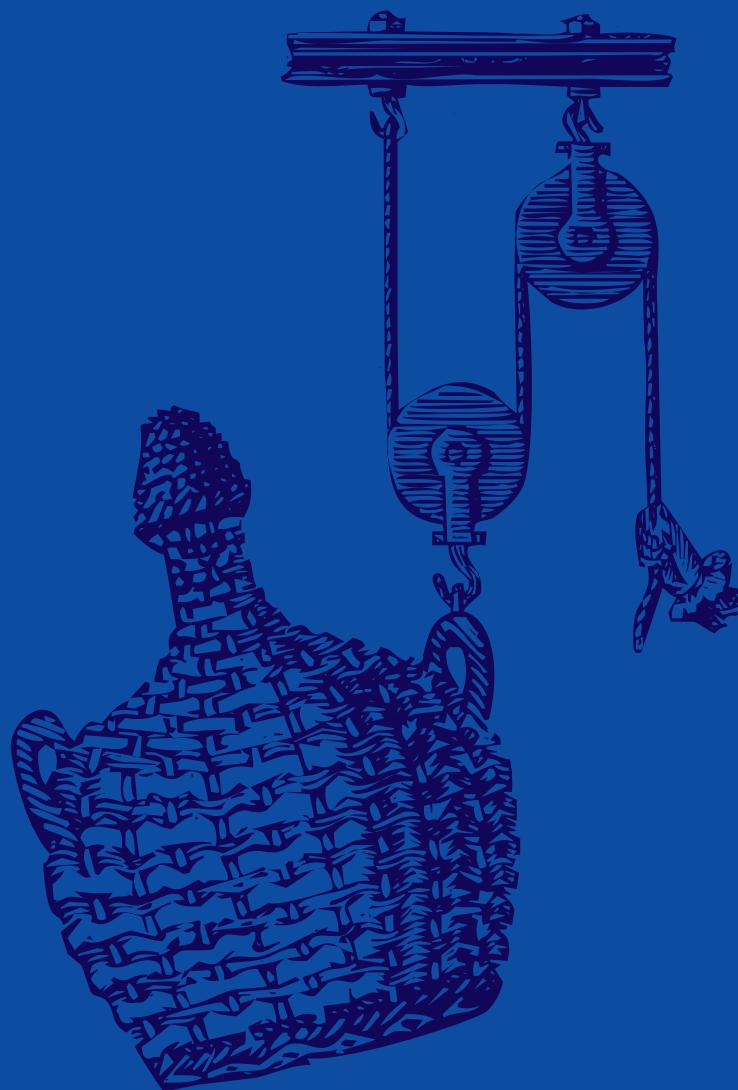
Ô divine Juliette,
âme éteinte, voix muette,
entends-tu mes cris, mes pleurs ?
Dieu d'amour, Dieu de justice
à mes vœux, ah ! sois propice,
mets un terme à mon supplice :
que la mort nous réunisse
dans l'extase ou les douleurs.

Ô mort cruelle, viens me prendre,
viens, délivre Roméo ;
et toi, chère ombre, daigne attendre,
je te suis dans le tombeau.

11 ADIEUX À LA VIE ! ÉLÉGIE (SUR UNE SEULE NOTE)

Pour « Mi lagnerò tacendo » (sur une seule note) Rossini se fit écrire par son poète habituel, Émilien Pacini, un texte français dans lequel une jeune fille abandonnée de son bien-aimé, décide d'en finir avec la vie. Bien que chantée sur une seule note, Rossini réussit, beaucoup grâce à la réalisation pianistique, une représentation déchirante.

Alors que Braga définissait la pièce originale comme dédiée aux ténors, Rossini écrivit la ligne vocale de la nouvelle version pour « Chant », et les exécutions attestées du morceau dans son salon sont toutes par des sopranos : le 21 août 1864 avec Helen Lemmens-Sharrington, le 17 avril 1866 et le 18 avril 1868 avec Marie Battu. Le Maestro inséra l'Adieux à la vie ! Elegie (sur une seule note) comme n° 9 de l'Album français des Péchés de vieillesse. Pour cet enregistrements le rôle des genres est interverti : elle au lieu de il ou lui, cruelle au lieu de cruel.



**ADIEUX À LA VIE !
ÉLÉGIE (SUR UNE SEULE NOTE)**

Salut ! dernière aurore
qui viens pour moi d'éclorre !
Elle que mon cœur adore,
elle veut partir... je meurs.

Cruelle ! vois mes douleurs !
Cède à mes pleurs !
Toi que j'implore,
vois mon tourment mortel.
T'aimer, c'était la vie
qui m'est par toi ravie.
Ton cœur ingrat m'oublie,
la mort est mon seul vœu.

Au jour je dis adieu,
amis, ma mère, adieu !
Son cœur ingrat m'oublie,
la mort est mon seul vœu.

Amis, ma mère, adieu !
T'aimer, c'était ma vie
reprenez-la, mon Dieu !
Terre ! adieu ! Ma mère, adieu !!

12 LA CHANSON DU BÉBÉ

Cette chanson a été insérée par Rossini comme n° 2 dans l'album intitulé Miscellanée de musique vocale. Le registre vocal indiqué est « Mezzo Soprano ». Dans le « gros bébé » qui se fait gâter, on peut reconnaître Rossini lui-même. Cela explique la partie centrale où l'enfant réclame soudain « la chanson du sapeur » de Barbe-Bleue (représenté pour la première fois le 5 février 1866), un passage que Rossini cite en le déformant. L'allusion à Hortense Schneider et à Emma Thérèse Valadon, les stars de l'opérette et du café-concert,

complètent le petit clin-d'œil à Offenbach dont La Grande-Duchesse de Gérolstein est mentionnée dans l'esquisse originale du texte écrite par Rossini lui-même (« Bébé tu vas chanter en Lion Français | La Grande Duchesse et puis la Barbebleu »). Cela permet de dater la composition après la première représentation de l'opéra-bouffe d'Offenbach le 12 avril 1867 et prouve – comme Roméo – que Rossini, en fait, ne cessa jamais d'observer et de commenter les événements musicaux de son époque.



LA CHANSON DU BÉBÉ

Maman, le gros bébé t'appelle, il a bobo ;
tu dis que je suis beau
quand je veux bien faire dodo.
Je veux de confitures,
c'est du bon nanan ;
les groseilles sont mûres,
donne m'en, j'en veux, maman.
Je veux du bon nanan,
j'ai du bobo, maman.
Atchi ! Papa, maman, caca.

Bébé voudrait la chanson du sapeur
dans Barbebleu, un air qui fait bien peur.
Maman, ta voix si douce en chantant ça,
enfoncerait Schneider et Thérèse.
Atchi ! Pipi, maman, papa, caca.

Ma bonne, en me berçant,
m'appelle son bijou ;
un diable, un sapajou,
si j'aime mieux faire joujou.
Quand je ne suis pas sage
on me promet le fouet !...
Moi je fais du tapage,
le moyen réussit bien !
Je veux du bon nanan,
j'ai du bobo, maman.
Atchi ! Papa, maman, caca.

13 CANZONETTA SPAGNUOLA

La Canzonetta spagnuola de 1821 montre bien comment Rossini dès ses années napolitaines fut en contact avec la culture espagnole. Le roi Ferdinand IV descendait directement de la dynastie des Bourbons d'Espagne qui avait longtemps régné sur Naples. De fait, encore aujourd'hui l'artère vitale de la ville s'appelle Via Toledo. A partir de 1817 Rossini fut lié à la grande soprano espagnole Isabella Colbran (1784-1845) pour qui il écrivit les rôles de protagoniste de ses opéras sérieux napolitains (1815-1822) ainsi que celui de sa Semiramide (Venise 1823) et qu'il épousa en 1822. Un autre soupirant d'Isabelle était le jeune Felice (ou Félix) Cottrau, lequel se dédia entièrement à l'art, et était un peintre talentueux. Son frère Guglielmo devint en 1824 l'associé de l'éditeur musical Girard et fonda la collection des « Passatempo musicali » dont la première livraison (fascicule I°, 1824) comprenait l'Arietta Spagnuola « En medio a mis colores ». Dans une édition successive (où manque la troisième strophe), elle porte le titre de Canzonetta spagnuola avec l'indication « écrite à Naples en 1821 »

(« Scritta in Napoli nel 1821 »). Le texte fait penser que la chanson était une dédicace de la Colbran (texte) et de Rossini (musique) alors qu'ils révélèrent leur relation à l'amoureux Felice. Rossini recycla la mélodie principale dans le chœur d'introduction de Semiramide „Di plausi qual clamor”. Le jour où le couple d'artistes quitta Naples (pour se marier à Bologne et se rendre à Vienne), le 7 mars 1822, F. Cottrau réalisa un portrait du Maître en costume de voyage. Il les accompagna lui-même jusqu'à Rome comme le laisse penser une lettre de recommandation de Rossini pour Félix. A propos des frères Cottrau : Lina Frappa, la dédicataire de L'abbandono, mélodie de Bellini, était leur sœur.

Cet enregistrement présente le morceau tel qu'il était prévu dans la première édition de 1824, avec la quatrième strophe comme conclusion et non comme ritournelle. L'exclamation « Ay », librement variée, est un élément caractéristique du « Polo », chant populaire andalou.



CANZONETTA SPAGNUOLA

En medio a mis colores ¡Ay!
pintando estaba un día, ¡Ay!
cuando la musa mía ¡Ay!
me vino a tormentar. ¡Ay! ¡Ay!

Quiso que yo pintase ¡Ay!
objeto sobrehumano ¡Ay!
pero lo quiso en vano ¡Ay!
lo tuvo que dejar. ¡Ay! ¡Ay!

Conoce la hermosura ¡Ay!
un corazón llagado ¡Ay!
mas su destin malvado ¡Ay!
le impide de cantar. ¡Ay! ¡Ay!

¡Ay!, con dolor pues dejo
empresa tan feliz<e>
cual es de bella Nice
las prendas celebrar. ¡Ay! ¡Ay!

CHANSONETTE ESPAGNOLE

Au milieu de mes couleurs
j'étais un jour en train de peindre
quand ma muse
vint me tourmenter.

Elle me demanda de peindre
un objet surhumain ;
mais elle le demanda en vain,
je ne pus le faire.

Un cœur qu'elle a blessé
connait la beauté,
mais son destin fatal
l'empêche de la chanter.

Avec douleur j'ai renoncé
à l'œuvre si heureuse
de célébrer les charmes
de la belle Nice.

14 MI LAGNERÒ TACENDO (29 FEBBRAIO 1852)

Lorsque Rossini en 1836 se fut assuré de sa pension, il n'eut plus envie de s'imposer dans les combats de l'arène théâtrale qu'il avait été obligé d'abandonner six ans plus tôt, et il s'installa de nouveau à Bologne, puis à Florence. Ce furent des années de dépression et de maladie pendant lesquelles même en privé il composa très peu. Ce n'est qu'en 1855 qu'Olympe Pélissier qu'il avait épousée en secondes noces en 1846, réussit à le convaincre de quitter l'Italie. À son retour à Paris (octobre 1856) d'un voyage de cure thermale en Allemagne, Rossini recommença à composer régulièrement. La pierre miliare de cette nouvelle période créative est généralement identifiée dans *Musique anodine* qu'il dédia à sa femme le 15 avril 1857. Toutefois, ce *Prélude pour piano* suivi de six compositions sur des vers de Métastase « *Mi lagnerò tacendo* » pour plusieurs tessitures, constitue tout au plus un arrangement de mélodies précédemment esquissée ou composée. Ainsi la pièce n° 6 (IIIIII dans la graphie de Rossini) pour « *Baryton et Piano* » existait déjà dans une version qui porte la date « *Firenze 29 Febr° 1852* ». Le fait que Rossini ait composé cette pièce

le jour de son 'quinzième' anniversaire et l'ait gardé pour lui, fait penser à une sorte d'auto-réflexion qui confère aux paroles tirées du *Siroe* de Metastase une connotation qui semble se référer à lui-même – c'est la plainte silencieuse de quelqu'un qui bien que la musique lui ait tourné le dos, continue à l'aimer. Cela renforce la thèse d'une retraite non « volontaire » de l'activité théâtrale, mais due aux circonstances, liée à la clause qui lui rendait impossible de composer pour d'autres scènes, tant qu'il était engagé dans un conflit judiciaire avec son commanditaire – le gouvernement français – pour la reconnaissance de sa pension. Par rapport à la version successive, comprise dans *Musique anodine*, la pièce de 1852 présente une introduction pianistique plus brève (seulement quatre mesures au lieu de dix), la voix (« chant ») est notée en clef de sol (IIIIII est noté par contre pour voix de basse) et la ligne vocale comprend beaucoup de notes plus aiguës, tandis que les indications expressives et dynamiques sont plus rudimentaires. La version enregistrée ici suit cette forme et elle est transposée à l'octave supérieur.



**MI LAGNERÒ TACENDO
(29 FEBBRAIO 1852)**

Mi lagnerò tacendo
della mia sorte amara,
ma ch'io non t'ami, o cara,
non lo sperar da me.

Crudel! in che t'offesi?
Farmi penar, così?

**JE ME PLAINDRAI EN SILENCE
(29 FÉVRIER 1852)**

Je me plaindrai en silence
de mon destin amer,
mais ne pas t'aimer, o Chère,
ne l'espère pas de moi.

Cruelle, en quoi t'ai-je offensée ?
Me faire souffrir ainsi ?

15 LA DANZA

Après la composition de Guillaume Tell (1829), Rossini revint à Paris vers la fin de 1830, aux lendemains de la Révolution de Juillet, non, comme le prévoyait son contrat afin de composer un autre opéra destiné en exclusivité à l'Opéra de Paris, mais pour réclamer la pension prévue par ce même contrat. Le procès qu'il finit par gagner retint le compositeur à Paris jusqu'en 1836. Au printemps 1835, Rossini fit publier par son éditeur Eugène Troupenas (et en parallèle par l'éditeur Schott de Mayence) « Les Soirées musicales. Collection de huit Ariettes et quatre Duo italiens ». On sait peu de choses sur le genèse de ce recueil. Un des rares documents conservés le concernant atteste que Rossini, le 19 mars 1835, accorda les droits de publication à l'éditeur Ricordi de Milan. Ricordi le publia avec un sous-titre légèrement modifié : « Soirée musicale ou collection de huit ariettes et quatre duos, expressément composé par Rossini pour l'étude du chant italien » (« Soirée musicale ossia Raccolta di otto Ariette e quattro Duetti, espressamente ora composti da Rossini per lo studio del Canto italiano »). Après avoir publié en 1822 avec ses Gorgheggi e Solfeggi, une méthode de chant « technique », Rossini la faisait suivre avec les Soirées musicales en quelque sorte d'études stylistiques. Ainsi d'après ses explications postérieures (Une Soirée chez Rossini à Beau-Séjour (Passy) 1858, d'Edmond Michotte), le belcanto est constitué de trois

éléments : l'instrument (la voix), la technique (sa maîtrise) et le style (le goût et la sensibilité).

Une anecdote rapporte que Rossini aurait publié ce recueil pour aider avec ses droits un compatriote dans le besoin à se tirer de ses difficultés et en même temps céder aux insistantes demandes de nouvelles compositions de son éditeur. Mais la publication est plutôt une sorte de remerciement aux amis et aux soutiens qui l'aidèrent pendant son procès pour sa pension. Dans cette période, il fréquentait les salons de la haute société, organisant de fréquentes soirées avec des artistes du Théâtre-Italien auquel il était lié en qualité de conseiller. Pour cette raison, il n'est pas surprenant que les pièces soient dédiées principalement aux hôtes de ces salons. Font exception les numéros 4, 8 et 12 qui, chacun, viennent achever de manière brillante un groupe de quatre pièces et qui sont dédiés à des artistes. La danza, joyeuse tarentelle napolitaine stupéfiante, est dédiée à la célèbre basse Luigi Lablache – non parce qu'elle aurait été écrite pour une basse (comme toutes les ariettes de ce recueil elle est notée en clef de sol et donc plutôt destinée à un soprano) mais parce que Lablache était napolitain. Ce « tube » est devenu probablement la chanson la plus célèbre de Rossini et souligne la variété et la séduction de la musique de salon du grand compositeur d'opéra.

LA DANZA

Già la luna è in mezzo al mare,
mamma mia, si salterà;
l'ora è bella per danzare,
chi è in amor non mancherà.

Presto in danza a tondo a tondo,
donne mie, venite qua,
un garzon bello e giocondo
a ciascuna toccherà.

Finché in ciel brilla una stella
e la luna splenderà,
il più bel con la più bella
tutta notte danzerà.

Mamma mia, mamma mia,
già la luna è in mezzo al mare,
mamma mia, mamma mia, si salterà.
Frinche, frinche, mamma mia, si salterà.
La la ra la la ra, la la ra la la ra.

Salta, salta, gira, gira,
ogni coppia a cerchio va,
già s'avanza, si ritira,
e all'assalto tornerà.

Serra, serra colla bionda,
colla bruna va qua e là,
colla rossa va a seconda,
colla smorta fermo sta.

Viva il ballo a tondo a tondo,
sono un re, sono un bascià,
è il più bel piacer del mondo,
la più cara voluttà.

LA DANSE

Déjà la lune est sur la mer !
o maman, on sautera !
L'heure est belle pour danser,
les amoureux n'y manqueront pas !

Entrez vite dans la ronde
belles dames, venez donc là !
Il y aura pour chacune
un garçon beau et joyeux.

Tant qu'au ciel brille une étoile
et que la lune resplendit,
le plus beau et la plus belle
danseront toute la nuit.

O maman, o maman
la lune est déjà sur la mer,
o maman, o maman, on sautera !
Fric et frac, fric et frac, o maman, on sautera !
La la ra la la ra, la la ra la la ra.

Saute, saute, tourne, tourne
chaque couple s'en va tournant,
et s'avance et se retire
et à l'assaut s'en reviendra.

Serre, serre avec la blonde,
avec la brune va ça et là,
avec la rousse va où elle veut,
avec la pâle reste là.

Vive la danse, tourne, tourne,
je suis un roi, je suis un pacha,
c'est le plus doux plaisir du monde,
la plus chère volupté.

16 ADDIO AI VIENNESI

Du 22 mars au 22 juin 1822 Rossini séjourna à Vienne, y déchaînant une véritable fièvre rossinienne. Pendant cette période le Kärntnertheater ne présenta pas moins de huit des ses opéras dont cinq interprétés par la troupe du San Carlo de Naples. Naturellement, il fréquenta la haute société et fut de nombreuses fois l'hôte du chancelier d'état Clemens von Metternich, un véritable fan de Rossini. On suppose que vers la fin de son séjour, le Maestro écrivit un „Adieu aux Viennois“ dont l'emphase peut aussi s'entendre de façon ironique. Le nom du fleuve dont Rossini peine à quitter les bords peut aisément être remplacé par un autre, comme cela se produisit avec la Seine, dans son Adieu aux Parisiens. Dans la version viennoise, le Danube est désigné de son nom antique d'« Istro » (Istre).

On ne sait pas si Rossini interpréta lui même la pièce à Vienne. Elle ne tomba toutefois pas immédiatement dans l'oubli. D'après les souvenirs de Leopold von Sonnleithner, Giovanni David la chanta pendant une soirée le 16 mars 1823. En outre la revue Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode du 2 décembre 1824 rapporta : « Entre les actes [de Il podestà di Burgos de Mercadante] M. David chanta l'Addio ai Viennesi de Rossini. L'auditoire accueillit le souvenir de Maître bien-aimé avec bienveillance et salua l'art du chanteur d'un hommage mérité. » (« Zwischen den Acten [von Mercadantes Il podestà di Burgos] sang Hr. David l'Addio ai Viennesi di Rossini. Das Auditorium nahm die dankbaren Erinnerungen des beliebten Meisters wohlwollend auf, und zollte der Kunst des Sängers verdienten reichen Beyfall. ») Une édition de l'« Istituto tipografico » (sic !) parut au début de l'année 1823 et porte l'épigraphe suivante : « Addio ai Viennesi | del Maestro | Gioachino Rossini | pubblicato dall'architetto Ferdinando Pichl | e | dal medesimo dedicato | alla signora baronessa | Cecilia d'Eskeles. » C'est donc Ferdinand Pichl (1775-1826) qui se chargea de la publication en la dédiant à la Baronne Cécilie von Eskeles, née Etzig (1760-1836). À la bibliothèque nationale d'Autriche (A-Wn, collection musicale 237.504-C) est conservé également un feuillet imprimé recto-verso (sans mention d'éditeur, de lieu ou d'année) sur lequel on trouve, en plus de la version italienne, une version allemande du texte :

Lebewohl | an die Bewohner Wiens von | Rossini.

[aggiunto a mano „im Jahre 1822“]

Lebet wohl, geliebte Mauern,
Wo nur Huld und Liebe weilen,
In die Ferne muß ich eilen,
Doch mein Herz bleibt euch geweiht.
Schande Dem, der Pflicht-vergessen
Dankend nie der Huld gedenket,
Die ein edles Volk ihm schenket
Voll von Treu' und Biederkeit.

Wenn im Säuseln holder Lüfte
Zweig' und Blätter rauschend wallen,
Und – wie Ton der Nachtigallen –
Sanfte Klage euch umfließt:
O so denkt, es ist Rossini,
Der, durchbebt von süßem Sehnen,
Mit der Wehmut bangen Tönen
Wien's Gestade scheidend grüßt.

Adieu aux habitants de Vienne | de | Rossini.

[ajouté à la main „l'an 1822“]

Adieu, murs aimés
où ne demeurent que grâce et amour,
il me faut m'éloigner vite,
mais mon cœur reste auprès de vous.
Honte à qui, oubliant son devoir,
ne remercie jamais des faveurs
qu'il a reçues d'un noble peuple
plein de fidélité et de bonté.

Si dans le souffle des douces brises
les frondaisons ondulent en murmurant,
et – comme le chant des rossignols –
une douce plainte vient à vous :
Alors pensez, c'est Rossini,
qui, agité de doux regrets,
avec la mélancolie de ces sons timides
aux rives de Vienne adresse un salut d'adieu.

Le morceau tout juste publié par l'éditeur Tranquillo Mollo, d'après la Wiener Zeitung du 24 juillet 1822, la toute nouvelle composition de Rossini intitulée « La partenza » (« Rossinis allerneueste Composition unter dem Titel La Partenza. (Der Abschied) »), n'a rien à voir avec l'Addio ; il s'agit d'une adaptation de la Canzonetta spagnuola sur les paroles originales « Vicino è il crudo istante », « composée et dédiée à la Princesse Jsa^a Lubomirska par Gioacchino Rossini » (« composta e dedicata alla sig.^{ra} principessa Jsa^a Lubomirska da Gioacchino Rossini »).

ADDIO AI VIENNESI

Da voi parto amate sponde,
ma da voi non parte il cor:
troppo a me foste seconde,
troppo prodighe d'amor.

Ah! dov'è quell'alma ingrata
che d'un popolo sì altero,
così nobile e sincero
obbliar possa il favor?

Quando l'aure intorno intorno
sussurar dolci udirete
o d'amor la notte e il giorno
l'usignuolo favellar,

dite pur: questo è ROSSINI
che dispiega i suoi desiri,
e un crescendo di sospiri
fa sull'Istro risuonar.

ADIEU AUX VIENNOIS

Je vous quitte rives aimées,
mais mon cœur ne vous quitte pas :
vous me fûtes trop favorables,
trop prodigues d'amour.

Ah, où est-elle l'âme ingrata
qui d'un peuple si digne,
si noble et si sincère
pourrait oublier la faveur ?

Quand vous entendrez autour de vous
la brise doucement susurrer
ou la nuit et le jour
le rossignol parler d'amour,

dites donc : c'est ROSSINI
qui déploie ses désirs
et fait résonner sur l'Istre
un crescendo de soupirs.

Gioachino Rossini

«**ADDIO AI VIENNESI**»

De la collection privée de **Sergio Ragni**
avec son aimable autorisation

Addio ai Viennesi
del Maestro

GIOACHINO ROSSINI

PUBBLICATO
DALL'ARCHITETTO FERDINANDO PICHL

E

DAL MEDESIMO DEDICATO
ALLA SIGNORA BARONESSA

CECILIA D'ESKELES

Vienna

Proprietà del Dedicator

nell'Esatitute Litografico vicino alla Presidenza N. 2.

Prezzo 40 Fioranti in Conv.

2.

*And^{tino} mosso**Voce*
Piano-
Forte

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of three systems of staves. The first system shows the vocal melody and piano accompaniment. The second system contains the lyrics "Da voi par - toama - te Sponde, ma da voi non par - te il" and continues the musical notation. The third system contains the lyrics "cor : Troppo a me fas - te se - con - de, trop - po pro - di - ghe d'a" and continues the musical notation. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and more complex figures in the right hand, including triplets and slurs.

N^o 125.

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. The music is in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first staff has a treble clef and contains rests. The second staff has a treble clef and contains a melodic line with a *mor.* (more) marking above the first measure and a *f* (forte) marking above the third measure. The third staff has a bass clef and contains a bass line. The system ends with the vocal instruction *Ah! don'* written above the second staff.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. The music continues in the same key and time signature. The first staff has a treble clef and contains a melodic line with a long note in measure 6. The second staff has a treble clef and contains a melodic line. The third staff has a bass clef and contains a bass line. The lyrics *è quell' al = ma in = gra = ta che d' un po = po = lo - - - si ab* are written below the first staff.

Handwritten musical score for the third system, measures 9-12. The music continues in the same key and time signature. The first staff has a treble clef and contains a melodic line. The second staff has a treble clef and contains a melodic line. The third staff has a bass clef and contains a bass line. The lyrics *= te = ro, così no = bile e sin = ce ro Obbli = ar pos = sa il fa* are written below the first staff.

vor? Da voi par - toa - ma - te Sponde ma da voi non par - te il



cor: Troppo a me fas - te Se - con - de trop - po pro - dighe d'la "



mor. Quando l'aure in - tor - no in - tor - no Lufsu "



rar dol - ci u - di - re - te o d'amor la not - te e il

giorno L'usig - nuo - lo fa - vel - lar, Di - te

pur : questo è Pros - si - ni che dis - pie - ga i suoi de

6

First system of musical notation. The voice part (top staff) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "si = ri, e un ore = suon = do - - di Los = pi = ri - fa sull'". The piano accompaniment (bottom two staves) features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a simpler eighth-note pattern in the left hand. Dynamics include a forte (f) marking.

Second system of musical notation. The voice part continues with the lyrics: "Is = tro ri = suo = nar e un ore = suon = do di Los =". The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. There are sixteenth-note passages in the voice part, indicated by a '6' above the staff.

Third system of musical notation. The voice part concludes with the lyrics: "= pi = ri fa sull' Is = tro ri = suo = nar e un ore,". The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. There are triplet markings (indicated by a '3' above the staff) in the voice part.

First system of musical notation. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "sion do di Los = pi = ri fa Sull'". The piano accompaniment consists of a right hand (treble clef) and a left hand (bass clef). The right hand plays a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a simpler eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final note of the vocal line.

Second system of musical notation. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "tro - - - ri = suo = = nar ri = suo". The piano accompaniment continues with the same eighth-note patterns in both hands. A fermata is placed over the final note of the vocal line.

Third system of musical notation. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "nar ri = suo = = nar". The piano accompaniment continues with the same eighth-note patterns in both hands. A fermata is placed over the final note of the vocal line.

Fine

Interprète réputé du belcanto italien, le ténor **MAXIM MIRONOV** a commencé sa carrière très jeune, en gagnant le concours « Neue Stimmen » (Voix nouvelles) en Allemagne. Né à Tula, après avoir obtenu son diplôme de l'Académie Gnessine de Moscou, il a été membre de la troupe du théâtre Hélikon de Moscou.

Il s'est produit sur les scènes les plus prestigieuses, comme le Teatro Real de Madrid, le Festival d'Aix en Provence, le Théâtre des Champs-Élysées, l'Opéra de Los Angeles, le Theater an der Wien, le Festival de Glyndebourne, le Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, le Théâtre national japonais de Tokyo, l'opéra de Las Palmas, le Vlaamse Opera d'Anvers, le Grand théâtre du Luxembourg, le Staatsoper de Vienne et le Teatro alla Scala de Milan.

Parmi les scènes italiennes où il s'est produit comme protagoniste dans l'Italienne à Alger, Le Barbier de Séville, La Pietra del paragone, La Gazzetta, figurent le Rossini Opera Festival de Pesaro, la Fenice de Venise, le Teatro Comunale de Bologne, le San Carlo de Naples, le Teatro Massimo de Palerme, le Petruzzelli de Bari et la Scala de Milan.

Il a collaboré avec d'importants chefs d'orchestre comme Alberto Zedda, Donato Renzetti, Bruno Campanella, Evelino Pidò, Vladimir Jurowski, Christophe Rousset, James Conlon, Michele Mariotti, Jesús López Cobos, Gianandrea Noseda, Riccardo Frizza et des metteurs en scène de la stature de Pier Luigi Pizzi, Dario Fo, Toni Servilio, Giancarlo Del Monaco, Irina Brook, Damiano Michieletto et Sir Peter Hall.

Parmi ses grandes prises de rôles, on se souviendra d'Orphée et Eurydice à Toulon et Los Angeles, Le Voyage à Reims à Bilbao et Tokyo, Così fan tutte à Palerme, L'Enlèvement au Serail à Anvers et Nice, Otello de Rossini à Lausanne et Vienne, Maometto secondo et Le Barbier de Séville à Venise, La muette de Portici d'Auber à l'Opéra Comique de Paris et au Petruzzelli di Bari, La scala di seta et La Cenerentola à la Scala di Milan.

Il a réalisé de nombreux enregistrements en CD et DVD pour les labels Dynamic, Bongiovanni, Bel Air Classic, Opus Arte, Naxos e Illiria.

RICHARD BARKER ~ pianiste et accompagnateur, est né à Londres. Il a commencé ses études musicales à la King's School de Worcester et les a poursuivies au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan. Il s'est perfectionné en piano sous la direction de Ilonka Deckers.

À l'âge de 23 ans, il a commencé à collaborer avec le Teatro alla Scala où, outre les directeurs musicaux Claudio Abbado puis Riccardo Muti, il a joué régulièrement avec Gianandrea Gavazzeni, Riccardo Chailly, Roberto Abbado, Daniele Gatti, Bruno Campanella, entre autres.

Par la suite, il a élargi le champ de ses collaborations avec d'autres théâtres en Italie et à l'étranger, parmi lesquels la Fenice de Venise où il a travaillé avec Peter Maag et Christian Thielemann, le Comunale de Bologna, le Comunale de Firenze, le Regio de Turin, le San Carlo de Naples, le Massimo de Palerme, l'Opéra de Paris, l'Opéra de Monte-Carlo, la Monnaie de Bruxelles, la Japan Opera Foundation de Tokyo, l'Opéra national de Corée de Seoul, le Theater an der Wien de Vienne et le Palau de les Arts de Valence où il a collaboré avec Lorin Maazel, Ottavio Dantone et Michele Mariotti.

À partir de 1994 il a été invité comme chef assistant au Rossini Opera Festival de Pesaro où il a travaillé Alberto Zedda et Donato

Renzetti ainsi que de nombreux chefs comme Carlo Rizzi, Maurizio Benini, Yves Abel et Enrique Mazzola.

Il a également été invité par de nombreux festivals comme ceux de Ravenne, Schwetzingen, Edimbourg, Houston Texas, Jérusalem, Sofia, Wexford où il a accompagné en récital des artistes de renommée mondiale. Au festival de Glyndebourne il a collaboré avec Vladimir Jurowsky. En 2007 il a composé et interprété au clavecin une musique de scène pour la comédie de Carlo Goldoni Una delle ultime sere di Carnevale dans une mise en scène de Pier Luigi Pizzi au Teatro Stabile del Veneto à Venise et au Mossoviet Teatr à Moscou. Les autres metteurs en scène avec lesquels il a collaboré comprennent Giorgio Strehler, Luca Ronconi, Jonathan Miller, John Cox, Graham Vick et Elijah Moshinsky.

Il a travaillé récemment au Théâtre des Champs-Élysées de Paris, au Théâtre Mikhailovsky de Saint-Petersbourg et au Théâtre Wielki de Varsovie avec Andriy Yurkevich, au NCPA de Pékin et il a préparé les représentations de Mirandolina de Bohuslav Martinů à La Fenice de Venise.

De 1997 à 2007, il a enseigné aux côtés de Leyla Gencer à l'académie de la Scala de Milan, et il enseigne actuellement à l'académie du Mai musical florentin.

MAXIM MIRONOV – TÉNOR
RICHARD BARKER – PIANOFORTE

Marco Battistella – Producteur d'enregistrement, montage & mix

Maurice Barnich – Mastering

Clémence Fabre – Montage & Mix

Reto Müller – Consultant

Aleksey Sorokin – Conception graphique

Michael Aspinall, Alfred Caron, Andrés Moreno Mengíbar, Akira Mizutani, Chikako Nakamaya, Antonio Staude – Traducteurs

Elena Gajbach – Producteur

Jan Seela – Accord de piano (Klavierhaus Seela)

Martin Schmid – Accord de piano (Klavierhaus Hölzle)

Förderverein Kurtheater Wildbad e. V., Dr. Thomas Käßler

Enregistré avec le pianoforte Pleyel n° 17065 (1851)
31.5 - 03.6.2018 au Königliches Kurtheater Bad Wildbad, Allemagne

