

Rossini 150
1868-2018 150° GIOACHINO ROSSINI



Fondazione **G. Rossini**

ILLIRIA



Questo è **ROSSINI!**

ARIE DA CAMERA

digital libretto

ESPAÑOL



Fondazione **G. Rossini**

Bajo el patrocinio de la Fundación Gioachino Rossini

“Un talento enteramente poético”, requería Panofka del “tenor de gracia”. Maxim Mironov, cuya voz refleja aquella del tenor llevado a expresarse eminentemente en la tesitura aguda, parece ser el emblema de la gracia en la voz -justamente poética-, en el portamento, en la noble figura, de una elegancia desenvuelta y fluida. Rossini lo habría ciertamente escogido entre la esfera de sus cantantes preferidos, como un David, un Nourrit. Y con Rossini quiere Mironov tejer una relación profunda, un conocimiento en absoluto superficial. Por ello, desde sus primeros años en Pesaro, la ciudad natal del compositor convertida en lugar de culto de los apasionados rossinianos a partir de la Rossini renaissance desarrollada entre los años setenta y ochenta, se ha vinculado a la Fundación Rossini y a su patrimonio de manuscritos con el interés de quien busca una relación especial

que sólo el autógrafo puede transmitir. De aquí su trabajo al lado de musicólogos de la Fundación, en un estrecho diálogo sobre la elección de las páginas más acordes para inspirar su vocalidad, que tanto sublima el estilo rossiniano tal y como es descrito y prescrito por el propio compositor en las páginas de *Una soirée chez Rossini à Beau-Séjour* (Passy) 1858: “Comiéntese trabajando exclusivamente la emisión pura y simple del sonido, la homogeneidad de los timbres, la igualdad de los registros; ésta será la base del aprendizaje”. Hoy, a ciento cincuenta años de la muerte de Rossini, la música de cámara de Rossini precisa desesperadamente de intérpretes inteligentes y sensibles como Maxim Mironov que restituyan, con las características del canto que Rossini requería para sus arias de salón, todo el preciosismo de un gesto que de otra forma permanecería mudo.

Ilaria Narici

Directora científica de la Fundación G. Rossini

Questo è Rossini!

DE RETO MÜLLER

(Traducciones de Andrés Moreno Mengíbar)



Rossini mantuvo siempre relaciones privilegiadas con los tenores y las voces tenoriles. “Un importante tenor del pasado, [Matteo] Babini, me dio lecciones avanzadas de canto” (“Ein früher bedeutender Tenorist, [Matteo] Babini, gab mir den höheren Gesangs-Unterricht”), narró Rossini en 1855 al amigo Ferdinand Hiller. Él mismo se exhibió muchas veces como cantante, p. e. en 1815 en su *Inno dell’Indipendenza* (hoy perdido), “que fue interpretado bajo mi dirección en el Teatro Contavalli [de Bolonia]; en este himno se encontraba la palabra *Indipendenza* que, si bien poco poética pero entonada por mí con mi voz de aquella época [...] causó un vivo entusiasmo” (“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 en carta del 12 de junio de 1864; todos los títulos y citas se presentan de acuerdo con la letra original de Rossini). Sus apariciones con la cavatina de Fígaro se hicieron legendarias. Está también atestiguado que, junto a su esposa Isabel Colbrán, cantó el célebre dueto “Cara per te quest’anima” de su *Armida*. Otra composición, escrita para la ocasión, dirigiéndola y cantando la parte principal, fue *Il pianto d’Illa muse in morte di lord Byron* en 1824 en Londres: “lo define como un Ottavino y él mismo entre otros ocho ha cantado una de las voces principales” (“Er nennt es ein Ottavino und er selbstachter sang darin eine der Hauptstimmen”: *Allgemeine musikalische Zeitung* del 29 de

julio de 1824); es decir, el papel de Apolo que indicó en el manuscrito como “Tenore solo”. Su registro debía entonces corresponder al de un barítono agudo o, mejor, a un tenor baritonal. Este tipo de tesitura era típica en los tenores de la época.

Rossini obtuvo su primer encargo para componer una ópera (*Demetrio e Polibio*) del tenor Domenico Mombelli. Antes de su verdadero debut operístico en 1810 trabajó entre otros sitios como Maestro al cémbalo en Ferrara, donde escribió el aria añadida “*Dolci aurette che spirate*” para el tenor Raffaele Monelli, con quien mantuvo una amistosa relación. En Nápoles conoce en 1815 al difícil pero muy musical Manuel García, con quien al poco tiempo coincidió en Roma y para quien escribió expresamente la parte de Almaviva en *Il barbiere di Siviglia*, incluida la hiperbólica aria final “*Cessa di più resistere*”. Después de que García abandonase el Teatro San Carlo ocupó su puesto Giovanni David, quien por su tesitura aguda contrastaba con el baritenor Andrea Nozzari. Por lo tanto, estos dos tipos de tenor, al menos hasta la reintroducción de la parte en travesti confiada a una contralto, se hicieron en cierto modo elementos característicos de las óperas serias napolitanas de Rossini porque representaban a los antagonistas rivales, confrontados con la prima donna Isabel Colbrán. Rossini podía así aplicar una vasta gama de posibilidades expresivas a dos voces tenoriles bastante diferentes. Si con la voz más viril de Nozzari eran de rigor los estupendos dobles saltos de octava,

David brillaba con su timbre más claro y con trinos sensacionales, medios estilísticos que Rossini no empleó como un mero accesorio virtuosístico, sino como un medio de expresividad dramática.

En París Rossini mantuvo una relación confidencial con el tenor Adolphe Nourrit, con quien tanto coincidía incluso en cuestiones dramáticas y prosódicas que lo llamaba su “vicepoeta” (“poète-adjoint”). Entre los profesores de canto particularmente estimados por Rossini estaban los dos ex-tenores Davide Banderali y Francesco Piermarini. El tenor ruso Nicola Ivanoff se convirtió en una especie de hijo adoptivo de Rossini, para quien hizo de agente a menudo, p. e. reclamando a Verdi las arias añadidas para Ernani y Attila. En los años de su vejez, entre los habitués de sus samedi soirs se contaban algunos tenores, entre los cuales Italo Gardoni, a quien el maestro seleccionó para la primera interpretación de su *Petite messe solennelle*.

De todos modos, asumir que la voz tenoril juegue un papel preponderante en su música vocal sería una conclusión errónea; Rossini estaba siempre atento al equilibrio. De las casi 120 piezas vocales de cámara una mitad está compuesta para voz sola (el resto son en su mayoría duetos, tercetos, cuartetos o pequeños coros). Muchas de las canciones están escritas simplemente para “voz” o para “canto” sin especificar una determinada tesitura. En principio Rossini prefería el registro medio: “Es conveniente trabajar en las cuerdas del medio para ser capaz de cantar siempre afinados. En las cuerdas extremas tanto se gana en fuerza cuanto se pierde en gracia: y por el abuso se paraliza la garganta, acabando así en el canto declamado, o sea ladrado y desafinado.” (“Convien lavorare sulle corde di mezzo, perché si riesca sempre intonati. 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”: carta sin fecha de los años 1850). En algunos de los textos puestos en música queda voluntariamente abierta la cuestión de si debe pronunciarlos un hombre o una mujer. Esto es válido también

para el texto de despedida “Mi lagnerò tacendo”, que es fácil imaginar dirigido “a la música”. Teniendo presente la importancia de la parte en travesti en la estética rossiniana, la ambivalencia de sexos en el género artístico del canto permite un intercambio de las voces: cualquier cantante, de la soprano al bajo, puede entonces apropiarse de piezas concretas con tal de que se adecuen y convengan a sus características canoras. Y porque las canciones, a diferencia de las arias dentro de una ópera, no están sujetas a relaciones tonales, las transposiciones no pueden ser consideradas un sacrilegio, sino un medio legítimo para hacer accesible un repertorio no convencional.

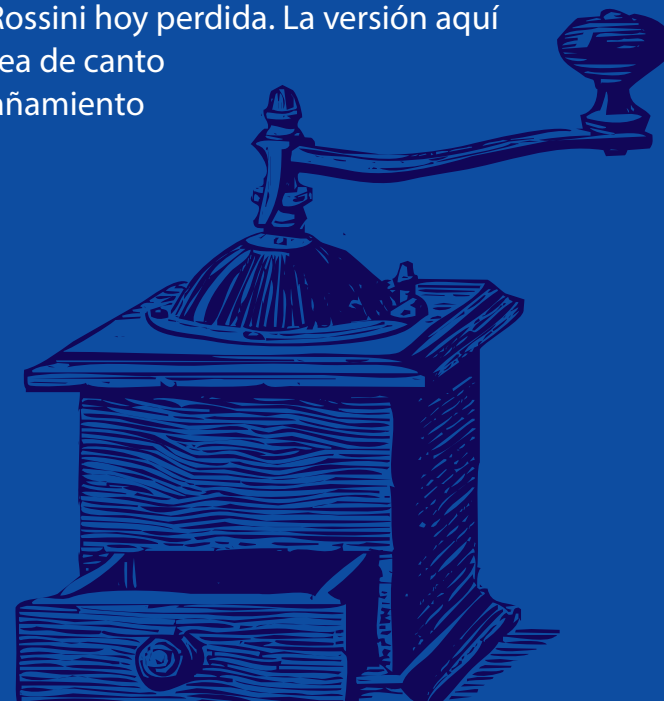
Rossini fue un óptimo acompañante al piano, como viene subrayado por los numerosos testimonios de sus contemporáneos. No por casualidad su notación pianística, brillante y exigente, contribuye de manera decisiva al color de las piezas. Rossini siempre se mantuvo atento a los progresos de la producción de los pianos y apreciaba de manera especial el timbre de los pianos Pleyel. Al fabricante parisino le había incluso hecho un considerable préstamo y no sólo adquirió por sí mismo numerosos pianos de cola y verticales de Pleyel, sino que también hizo de intermediario para amigos y conocidos. Es una feliz coincidencia que el piano de cola nº 17065, construido en diciembre de 1851 y vendido el 4 de enero de 1852 a Casimir Rudolf Katz de Gernsbach, sea hoy empleado en el Festival Rossini in Wildbad y se haya utilizado para la presente grabación en el Kurtheater de Bad Wildbad.

La carrera de Gioachino Rossini (1792-1868) se puede fácilmente dividir en las siguientes fases: formación (hasta 1809), trabajos operísticos (1810-1829), retiro (1830-1856) y obras de vejez (1857-1868). No obstante, escribió música de cámara vocal e instrumental desde su primera juventud hasta la edad tardía. Para la música vocal son significativas le *Soirées musicales* de 1835 y cabe destacar también los denominados “pecados de vejez”. Con la presente grabación el tenor Maxim Mironov pone en evidencia toda la amplitud expresiva de las obras de música vocal de cámara de Rossini.

1 AMORI SCENDETE (BELTÀ CRUDELE)

De esta pieza se conocen hoy día cuatro versiones autógrafas escritas por Rossini entre 1821 y 1831. La versión más antigua conocida ("All'Amico Castelnuovo | Rossini li 10 marzo 1821"), presenta 57 compases con tres estrofas. Rossini compuso una versión abreviada de 26 compases y dos estrofas en marzo de 1828 como respuesta a la insistencia de la condesa Nogarola -mujer del embajador austriaco en París- para la colección de autógrafos de la Biblioteca Imperial de Viena. Una versión similar pero no idéntica lleva la dedicatoria "Ofrecido a la Señora Thamas | por Rossini" ("Offert a Mad. Thamas | par Rossini") con fecha (de otra mano) "Avril 1829". En febrero de 1831, en compañía de su amigo y banquero español Aguado, se presentó de improviso en Madrid para asuntos de negocios. Su esposa Isabel Colbrán había prestado en 1820 al duque de Berwick y de Alba una ingente cantidad de dinero que éste, a consecuencia de su bancarrota, no había podido devolver. Durante su visita al palacio de los Alba Rossini, como esposo de Colbrán, renovó la reclamación ante al duque, mientras que en el álbum de la duquesa escribió la canción "Amori scendete",

de nuevo en la versión más larga de 1821, pero con algunas divergencias en la línea vocal y en el acompañamiento pianístico. Dicho álbum está hoy perdido, pero las ocho páginas del manuscrito están publicadas como facsímil en el libro *La música en la casa de Alba* de José Subirá (Madrid, 1927). Las versiones impresas aparecieron a partir de 1847 (por Girard en Nápoles, Troupenas en París, Breitkopf & Härtel en Leipzig y Cocks en Londres). Todas llevan el título de *Beltà crudele*, indican como poeta a N. di Santo Mango y, además de las tres primeras estrofas, ofrecen una segunda línea de texto, sumando un total de seis estrofas. Sin embargo, las versiones impresas (en su mayor parte idénticas entre sí) no se corresponden con ninguna de las cuatro versiones autógrafas, por lo que hay que asumir como fuente una versión anterior de Rossini hoy perdida. La versión aquí grabada utiliza la línea de canto de 1821 y el acompañamiento pianístico 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.

**AMORES, DESCENDED
(BELLEZA CRUEL)**

Amores, descended
propicios a mi corazón
ofrecedme el don
de un lazo o de una rosa.

Si Nice me acoge
riente y encantadora
le doy la rosa,
le ofrezco mi corazón.

Y si después desea la ingrata
verme solitario...
¿Qué digo? La sujeto
con el lazo de mi amor.

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 begins with a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand, marked with *ff* and *p*. The vocal part enters with a melody in the treble clef. The lyrics are: A - mo - ri scen - de - te pro - pi - zii al mio. The piano accompaniment features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with *ff* and *pp*. The score is in G major (one sharp) and common time (C).

7

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

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*

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 (treble and bass clef). The right hand features several triplet patterns in measures 53-55, followed by a long note in measure 56. The left hand has a steady eighth-note accompaniment in measures 53-55, followed by a triplet in measure 56.

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 (treble and bass clef). The right hand features sixteenth-note patterns in measures 57-58, followed by a long note in measure 59. The left hand has a steady eighth-note accompaniment in measures 57-58, followed by a long note in measure 59. The system ends with a double bar line in measure 60.

2 L'ORGIA

Como La danza, también L'orgia concluye un grupo de cuatro arietas de las Soirées musicales de manera eficaz y entusiasmante. Esta pieza -no por casualidad- está dedicada al príncipe Emilio Belgiojoso (1800-1857). Éste fue el mayor de los tres hijos de Amalia Canziani (1784-1848), la joven viudad del conde Francesco Barbiano Belgiojoso d'Este (1767-1805). Rossini, que fue amante de Amalia entre 1814 y 1817, fue a menudo huésped en su villa de Merate y por ello conocía a Emilio y a sus hermanos desde su infancia y éstos lo llamaban "tío". Emilio, de una belleza apolínea, descarado Don Juan y apasionado por la música, se casó en 1824 con la famosa patriota Cristina Trivulzio, la cual sin embargo se separó de él en 1828 a causa de sus infidelidades. Emilio murió desfigurado y demente a causa de la sífilis. Con fecha 30 de diciembre de 1834 se conserva una nota de Rossini a Emilio cuyo contenido indujo a los biógrafos de Cristina Belgiojoso -desconocedores de sus relaciones de juventud- a establecer conclusiones apresuradas:

[...] la bella voz tenoril exhibida por Emilio durante los conciertos en los salones atraía admiración y aplausos por todas partes. Gioacchino Rossini, que fue su maestro de música, estaba prácticamente subyugado. [...] La admiración sin límites del célebre compositor por el joven príncipe cantante no dejó de suscitar algunos cotilleos. Cualquiera puede de hecho entrever en la relación entre ellos un trasfondo homosexual que no se puede excluir del todo dada la conocida vida disoluta de Emilio. (Traducido de A. Petacco, La principessa del Nord, Milán, 1933.)

He aquí lo que decía la prosa inocua aunque ambigua de Rossini: "Mi dulcísimo Emilio, me pides un autógrafo y aquí lo tienes; ¡que cosa seductora podría decirte! Te diré aquello que te he dicho de palabra mil veces y que te repito: te amo, te amaré siempre, adiós, 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"). Es muy probable que Rossini hubiera solicitado explícitamente a su poeta Carlo Pepoli un brindis adecuado al estilo disoluto de vida de 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.

LA ORGÍA

Amenos, cantemos a las mujeres y al licor,
agradecida es la vida entre Baco y Amor.
Si amor hay en el corazón, vino hay en la cabeza
¡qué alegría, qué fiesta, que amable ardor!
Amando, bromeando, tragando licor
me enciendo, me olvido del tedio y del dolor.
¡Cantemos! ¡Agradecida es la vida
entre Baco y Amor!

Bailemos, cantemos, alcemos el vaso,
riamos, desafiemos a los tristes pensamientos.
Amando, bromeando, tragando licor
me enciendo, me olvido de tedio y dolor.
Cantemos, riamos, cantemos, riamos,
agradecida es la vida entre Baco y Amor!

Reina divina, madre del Amor,
alegre reaviva y renueva todo corazón;
saltarán, espumante con un vivo borboteo
es el vino divino del mundo el señor.
Bailo, tropiezo, ¡qué olor, qué vapor!
Bebed, volved a beber con sagrado furor.

¡Vivan las mujeres y el licor!
La vida es perfecta entre Baco y Amor.

3 MI LAGNERÒ TACENDO (SOPRA UNA SOLA NOTA)

Más allá de la importancia autobiográfica, el texto metastasiano sirvió a Rossini sobre todo como “reserva de sílabas” para la creación de numerosas melodías para canto y piano nacidas en los años 1855 a 1868. En un momento posterior encargó textos italianos o franceses para poderlos combinar con sus piezas compuestas sobre “Mi lagnerò tacendo”. Situó las versiones definitivas en diferentes álbumes a los que dio el nombre general de “pecados de vejez” (“Péchés de vieillesse”). En una ocasión utilizó el texto para la repetición de una broma musical en su juventud. En una conversación con Ferdinand Hiller de 1855 en Trouville recordó el siguiente episodio:

*Para una ópera, **Ciro in Babilonia**, tenía una segunda cantante horrenda. No sólo era fea más allá de lo tolerable, sino que la voz estaba más allá de toda decencia. Tras el examen más escrupuloso descubrí que poseía sólo una nota que no sonase tremendamente, el Si bemol de la octava central. Así que escribí para ella un aria en la cual no tuviese que cantar más que esa nota y dispuse todo el discurso musical en la orquesta y como la pieza agradó y fue aplaudida, mi monótona cantante se sintió felicísima de su triunfo. (Traducido de F. Hiller, *Plaudereien mit Rossini*, Leipzig 1868.)*

En esta ocasión compuso “Mi lagnerò tacendo” únicamente sobre el Do central. El violonchelista Gaetano Braga habló muchos años después sobre “una canzonetta de Rossini que compuso en París y dedicó a todos los tenores que habían perdido la voz, sobre las palabras de Metastasio Mi lagnerò tacendo. Sobre una sola nota. Pero en realidad la compuso para mí, a quien de broma llamaba ‘su Rubini’. Y siempre con su acompañamiento me la hacía cantar a sus amigos” (“[...] 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 elaboró una copia autógrafa custodiada hoy en el Museo Teatral de la Scala de Milán. Al principio de la primera página escribió “Transcripción de memoria de una romanza inédita de Rossini (fallecido) sobre poesía de Metastasio. Gaetano Braga (vivo).” („Trascrizione a memoria d’un’inedita romanza del Rossini (morto) su poesia di Metastasio. Gaetano Braga (vivente).”) Y en la parte inferior el violonchelista añadió lo que sigue: “¡Oh!, mi divino Rossini, cuánto reímos aquel día en que compusiste para mi fea voz esta joyita. Tu admirador Gaetano Braga. Milán, abril de 1899” (“Oh! mio divino Rossini quanto ridemmo quel giorno che per la mia brutta voce componesti questo gioiello. 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?

**ME QUEJARÉ CALLANDO
(SOBRE UNA SOLA NOTA)**

Me quejaré callando
de mi amarga suerte,
pero que no te ame, querida,
no lo esperes de mí.

¡Cruel! ¿Así me haces sufrir?

4 IL FANCIULLO SMARRITO

Alessandro Castellani (1823-1883) fue un arqueólogo perteneciente a una familia de orfebres romanos que de sí mismo decía: “en 1860 fui exiliado de los dominios de la Santa Madre Iglesia” (“nel 1860 fui esiliato dai domini di Santa Madre Chiesa”). En París conoció a Rossini, a quien mostró un soneto escrito y puesto en música por sí mismo, con el título *Il fanciullo smarrito*. Rossini se complació de la poesía y dijo al músico aficionado: “dedicaros, querido mío, a ser arqueólogo y dejadme a mí hacer de maestro de música” (“Voi, caro mio, fate l’archeologo, e lasciate fare a noi il maestro di musica”). De la pieza compuesta poco después Rossini le dedicó una copia al poeta con la inscripción: “A mi queridísimo A. Castellani para uso exclusivamente personal. G. Rossini. París 10 de marzo de 1861” (“Al carissimo mio A. Castellani per uso suo esclusivamente personale. G. Rossini. Parigi 10 marzo 1861”). Muchos años después Castellani envió la copia a la revista *Strenna della Lega* para su impresión y aseguraba “haber cantado *Il fanciullo smarrito* más de cien veces, sin contar los bises, en aquellas deliciosas veladas de los sábados en la *Chaussée d’Antin* y en *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*”). Ahora que Rossini estaba muerto y que él ya no

poseía la voz de otros tiempos, “confío a la más perfecta laringe de los nuestros jóvenes tenores di grazia esta composición musical del gran italiano que él quiso reservar para mí solo” (“affido alla più perfetta laringe dei nostri giovani tenorini di grazia questo componimento musicale del grande italiano che ei voleva riserbato a me solo.”). De todas formas, con la dedicatoria “para uso exclusivamente personal” Rossini quería expresar simplemente que Castellani no debía ceder la obra a terceros, al objeto de que a su muerte permaneciese inédita. Él mismo lo hizo interpretar por otros tenores en su propio salón, p. e. por Italo Gardoni el 31 de marzo de 1866 y el 18 de abril de 1868 (Gardoni lo cantó incluso en ocasión de un concierto en el *Théâtre Italien* en abril de 1867, probablemente con el permiso extraordinario de Rossini).

Como contó el mismo Castellani, en Roma existía la vieja costumbre de buscar a los niños perdidos haciéndolos llamar por su nombre a otros niños a través de los paseos de los barrios y haciendo sonar la campana de la parroquia. Rossini imita en el piano el sonido de la campana, pues es improbable que tuviese en mente un piano con campanillas. En el *Album italiano* el fragmento nº 11 *Il fanciullo smarrito* es el penúltimo, por lo que se encuentra en posición especular respecto al otro fragmento para tenor del álbum, el nº 2 *La lontananza*.



IL FANCIULLO SMARRITO

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

Ha quattr'anni, si chaima 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!!

EL NIÑO PERDIDO

¡Oh! ¿Quién habrá encontrado a un jovencito
de rubios cabellos y ojos de zafiro?
Lleva al cuello un rosario bendito
y es tan bello que parece un querubín.

Tiene cuatro años, se llama Lorencito;
no tiene madre el pobre niño:
en la cárcel está su padre sólo por sospechas:
¿quién habrá encontrado al pobrecillo?

La camita que lo acogía por las noches
abandonada está tras tantas horas:
¿quien lo habrá socorrido y recuperado
en una noche tan triste y negra?

¡Oid, oid el griterío, la campana!
¡Han encontrado al bello Lorencito!

5 LA LONTANANZA

También el tema de la “lejanía”, en esta pieza, fue cantado de manera poética por Giuseppe Torre, pero si el tema de L’esule es una pura nostalgia de la tierra de origen (por parte de un exiliado político, como sugiere el título), en La Lontananza se habla sin embargo de dos amantes (de cuya separación no tenemos indicios). Si bien la dos arietas debieron estar relacionadas la una con la otra, por cuanto la dedicatoria conjunta de Rossini a Torre pueda hacer pensar que fueran compuestas en el mismo periodo, las incluyó en dos álbumes distintos. Si L’esule figura como el nº 2 de los Morceaux réservés, La lontananza ocupa la misma posición en el Album italiano. Como motivo de la separación de las dos canciones para tenor se puede pensar en el equilibrio que distingue a los álbumes respecto a los intérpretes. Como con L’esule, también con La lontananza dedicó Rossini una copia de propia mano al poeta, pero a diferencia de la primera pieza, en seguida modificó bastante el original del segundo, sobre todo en el acompañamiento pianístico. Ambas líneas vocales están anotadas en clave de tenor, originalmente llamada “Canto”; en La lontananza Rossini ha sustituido explícitamente tal indicación por la de “Tenore”.

No sabemos gran cosa de Giuseppe Torre (1822-1900), pero algunos datos se pueden desprender de lo siguiente:

Giuseppe Torre, originario de Génova, donde nació en 1822 en una familia acomodada aunque no adscrita al patriciado, fue en su juventud un encendido defensor de los ideales del Risorgimento y un cultivador apasionado de la música y de la literatura. Amigo de Garibaldi y de Mazzini, pero también de Gioacchino Rossini, para quien compuso incluso el epitafio fúnebre, se dedicó pronto a la actividad poética en la que alcanzó una cierta fama. (Traducido de Da tesori privati a bene pubblico: le collezioni antiche della Biblioteca Berio di Genova, Biblioteca civica Berio, Genova 27 aprile-27 giugno 1998.)

Todo esto podría hacer pensar que las dos canciones sobre exiliados deban ser entendidas en clave autobiográfica. Sin embargo, Torre podría haber ido a París también para seguir a su mujer Amalia Ferraris (1822?-1904), asidua a partir de 1856 como primera bailarina de la Ópera.



LA LONTANANZA

Quando sul tuo verone
fra l'ombre 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.

LA DISTANCIA

Cuando sobre tu balcón
entre las sombras de la noche
la débil canción
de la curruca corra

y una estrella pura
en su gentil paso
tu frente tan bella
ilumine con un rayo;

cuando el arroyo de plata
escuches gemir cercano
y al viento suspirar
y susurrar al pino:

recuerda, ¡oh esposa!
que todo ello es mi saludo.
Dame entonces, piadosa
una ofrenda de tus lágrimas,

y piensa, Elvira mía,
que el pobre cantor
por medio de todo eso
te envía su siempre fiel corazón.

6 IL TROVATORE

Il trovatore, la canción de un infeliz cantor sobre texto de un poeta anónimo, fue publicada como “Arietta”, presumiblemente en 1818, por el editor napolitano Girard. Una copia manuscrita presenta en su primera página la dedicatoria original de Rossini: “Rossini a su amigo Luigi Dupre. Año 1818” („Rossini al suo amico Luigi Dupre. L’anno 1818”). El pintor Luigi Dupré (1789-1837) correspondió a tal gesto con un retrato dibujado en el que se lee: “L. Dupré a su amigo Rossini” (“L. Dupré 1819 à son ami Rossini”) y cuya versión en grabado se convirtió en los años sucesivos en la imagen más difundida del compositor. Tales negocios de “intercambios” con otros artistas no eran por entonces tan inusuales. Así, en febrero de 1817 Rossini escribió al pintor Pietro Folo: “En el correo te he mandado un pequeño pliego, contiene una cantata dedicada a tus queridas hermanas [...]. Amigo, ¿cómo va el retrato? Yo he mantenido por mi parte la promesa, ¿has cumplido tu deber hacia mí?” („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, en respuesta, dibujó un retrato de Rossini que se hizo también famoso.



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.

EL TROVADOR

Quien me escuche elegir
el alegre canto de siempre
creera que soy feliz,
que a mis deseos corresponde el amor.

No es verdad: con mi canto
busco sofocar mi martirio.
A los demás escondo mi llanto
y mi martirio suspendo.

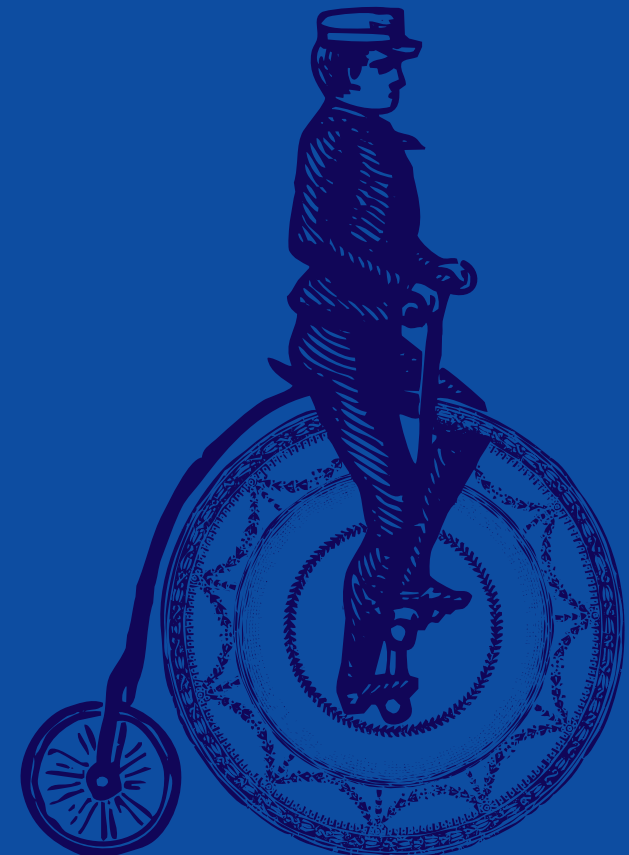
Canto al Amor porque aquella
que así me hace penar,
de mi dolor y de mis males
nunca pueda alegrarse.

Y así, apagando el fuego
que encierro en mi corazón,
quiero ver si poco a poco
el Amor es bárbaro conmigo.

7 L'ESULE

En L'esule un exiliado canta al lugar de acogida, cuyas bellezas no le hacen aún olvidarse de la patria. Ésta viene nombrada en la última estrofa como Génova, ciudad principal de Liguria. El tema del exiliado, que por motivos político se ve forzado a abandonar la propia tierra, juega una función importante en la literatura del Risorgimento, por cuanto refleja sentimientos de índole liberal y nacional familiares a muchos italianos. A pesar de que Rossini rechazase las ideas revolucionarias y se abstuvo de la política, hacia los años 1830 mantuvo contactos en París con numerosos patriotas que habían tenido que salir de Italia a consecuencia del fracaso de los movimientos de independencia de 1831 (hubo posteriores emigraciones con los movimientos revolucionarios de marzo de 1848 y hasta el nacimiento del estado italiano en 1861), y comprendía perfectamente sus sentimientos, como lo demuestra esta canción. Rossini supo identificarse con la nostalgia de la "ciudad real que baña el pie el Mar Ligur", ya que de joven había imaginado vivir y morir allí. Apenas llegado a Génova la primera vez, escribió a su madre (10 u 11 de enero de 1814): "Qué feliz soy en Génova, qué bella ciudad, os digo que si pudiese junto a mi familia morir en esta tierra (después de haber vivido muchos años) sería feliz" ("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 esta pieza redactó Rossini dos autógrafos. Situó el original entre sus Pecados de vejez, mientras que escribió la copia autógrafa, junto a La lontananza, para su poeta y dispuso la siguiente dedicatoria en el frontispicio: "Dos arietas | ofrecidas | a | Giuseppe Torre (autor de las palabras) | En signo de verdadera estima y de santa amistad | por | Gioachino Rossini | Passy 20 de agosto de 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 citta regina,
la Ligure marina
sempre le bagna il piè;
la ravvisate? Ell'è la Patria mia.
La Patria mia ell'è.

EL EXILIADO

Aquí siempre ríe el cielo,
aquí siempre es verde el bosque,
aquí las ondas del arroyo
dulces discurren a mis pies:
pero esta tierra no es mi Patria.

Aquí en las azules olas
siempre se refleja el sol,
los lirios y las violetas
crecen a mi alrededor;
pero esta tierra no es mi Patria.

Las doncellas son etéreas
como las frescas rosas
que en su melena coloca el Amor,
prueba de fidelidad;
pero esta tierra no es mi Patria.

En los confines italianos
existe una ciudad reina,
el Mar Ligur
siempre baña sus orillas:
¿la veis? Ella es mi Patria.
Mi patria es ella.

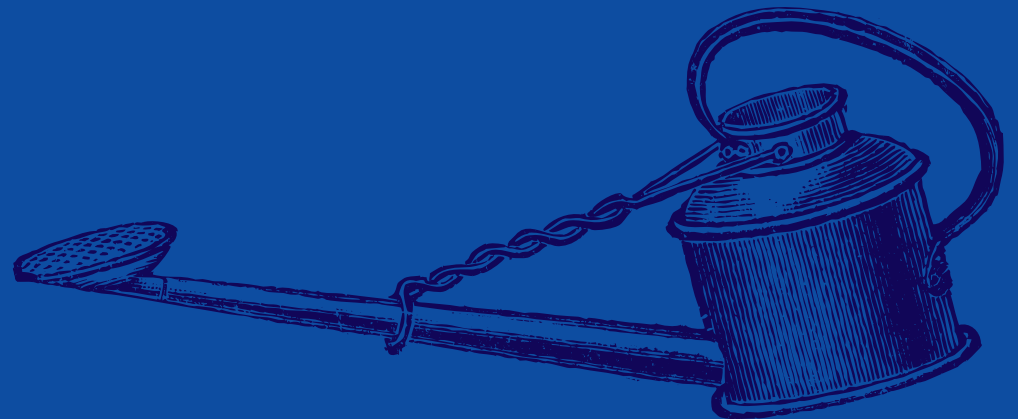
8 LE SYLVAIN (ROMANCE)

El autógrafo de esta "Romance" sobre el extravagante silvano, un sileno o un fauno que a causa de su fealdad se ve rechazado por las bellas ninfas, incluido como nº 9 entre los Morceaux réservés, muestra signos de una reelaboración textual: en los compases 95-102 Rossini ha tachado las palabras originales (ilegibles en la actualidad) para escribir sobre ellas cuatro versos "La Laideur Sauvage | de mon noir visage | semble faire outrage | a L'amour volage". Esta modificación posterior, solicitada por Rossini o deseada por el mismo Émilien Pacini, se ha conservado también en una redacción autógrafa del poeta (completada por los dos versos siguientes: "Adonis!! ta beauté | Pour ma divinité!!!"). Esta pieza para tenor fue acompañada por Rossini, de manera excepcional, de la indicación de metrónomo $\text{♩} = 168$. Lo que, en realidad, era contrario a sus convicciones musicales, como se deduce de una carta referente a su Tantum ergo de 1847:

Si bien soy enemigo de la mecánica aplicada a un arte que es todo sentimiento como La Música, te anoto sin embargo los movimientos correspondientes con los números del Metrónomo. [...] después de lo cual te ruego que te valgas de tu feliz organización musical tanto para establecer el tempo como para otorgarle un color a este trabajo homeopático mío. (Carta del 16 de abril de 1851 a 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.

Pero él sabía que sus editores se lo agradecían particularmente, como se demuestra por un escrito de 1841 a Eugène Troupenas: "He recibido vuestra carta del 16 de este mes y me pondré a adaptar mi Stabat a los números de metrónomo tal y como deseáis" ("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 hizo que sus copistas preparasen copias de todos sus "pecados de vejez" que estaba revisando, corrigiéndolos si era necesario y estampando su propia firma. Hizo también las correspondencias de estas copias con las indicaciones metronómicas, un claro indicio de que pretendía destinarlas a una publicación póstuma: de hecho dejó las piezas no publicadas a su mujer, quien no tuvo sino que vender las copias autenticadas como modelos perfectos para la imprenta. Los autógrafos los destinó a Pésaro, su ciudad natal, donde hoy se conservan en el "Templete Rossini" de la Fundación Rossini, mientras que numerosas copias redactadas por los copistas pudieron ser adquiridas en 1996 por la Houghton Library de la Universidad 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.

EL SILVANO (ROMANCE)

Bellas ninfas rubias
de los profundos bosques,
de las fecundas cosechas
y de las verdes ondas;
huís del Silvano
que en vano os llama.
La hora es solitaria,
todo parece callar;
a sombra y el misterio
reinan sobre la tierra.
Sé menos cruel, menos cruel,
Dios de Citerea,
que para mi corazón,
mi corazón, es demasiado rigor.
Sueños de esperanza,
esta indiferencia
que me hace sufrir
os destierra de aquí en adelante.
O extremada pena,
aquella a la que amo
no escucha ni aún
mi supremo deseo.
¡Grandes dioses, no, no, jamás!
¡Pena extrema, no, jamás!

La fealdad salvaje
de mi negro rostro
parece ultrajar
al inconstante Amor.
Adonis, ¡tu belleza
por mi divinidad!
Que la pálida aurora
diga a las flores que broten,
que Febo pinte de color
el sonoro valle.
Solo, el Silvano, el Silvano suplica,
implora noche y día,
noche y día languidece de amor.
Inmortales ninfas
Venus rebeldes,
¿por qué, crueles,
me herís con vuestros gestos?
¡Pena extrema, etc.

9 L'ÂME DÉLAISSÉE

Se ha creído durante tiempo que esta composición había sido escrita en 1843/1844, pero es más probable que lo fuese en 1829. La primera edición en la Revue de Paris (tomo I, abril de 1829, pp. 38-42) comprende la balada L'âme du purgatoire de Casimir Delavigne. En una nota del editor se podía leer:

Casimir Delavigne no podría viajar por Italia sin encontrar a cada paso la inspiración, sin llevarse para sí vivaces recuerdos. Publicaremos sucesivamente en la Revue de Paris la colección de estas baladas inéditas que Casimir Delavigne ha podido comenzar en Roma, Nápoles o Venecia. Nos sentimos felices de poder acometer, en beneficio de nuestros abonados y a intervalos periódicos, la mayor parte de estas baladas puestas en música por Rossini. Sólo nosotros poseemos los derechos de estas nuevas composiciones en las que las costumbres y la fascinación por Italia encuentran expresión igualmente por parte del músico y del poeta.

Ya al final del volumen III (junio de 1829) el “el contenido de los tres volúmenes ya publicados” del “Cuarta entrega” del primer volumen menciona la “Música de Rossini sobre la balada de Casimir Delavigne (L'âme du purgatoire)” (“Musique de M. Rossini, sur la ballade de M. Casimir Delavigne (L'Ame du purgatoire)”). Desgraciadamente hasta ahora no ha sido posible encontrar esta entrega especial que en su tiempo estuvo reservada para los abonados (tampoco la edición facsímil de Slatkine, Ginebra 1972, lo reproduce).

El facsímil del autógrafo de Rossini fue publicado el 30 de noviembre de 1844 por La France musicale -también como un inserto para abonados. Ese mismo año Troupenas publicó la pieza con el título “A Mr. G. Duprez. | L'âme délaissée | Ballade”. Había buenos motivos para la publicación y la dedicatoria a Duprez: Delavigne había fallecido el 11 de diciembre de 1843; Duprez, durante la estancia parisina de tres meses de Rossini había actuado en el salón de este último, como reportó La France musicale el 17 de septiembre y Rossini agradeció el “Asile héréditaire”, cantado con toda el alma, declarándose “el autor agradecido”.

La precocidad de la composición no sólo está confirmada por la primera publicación del poema en abril de 1829, sino también por el hecho de que Rossini colaborase con el poeta seleccionando también la música para su “mélodrame”

Marino Falliero (31 de mayo de 1829, Théâtre de la Porte-Saint-Martin). La publicación de 1844, con la dedicatoria a Duprez, aparecerá con el asentimiento del músico.

Una interesante anécdota que presumiblemente corresponde al año 1862 viene narrada por la actriz Sarah Bernhardt (1844-1923) en sus memorias:

Algunos días tras mi contrato con la Comédie Française mi tía [Rosine] dio una gran cena. Asistieron el duque de Morny, Camille Doucet, el ministro de Bellas Artes Sr. de Walewsky, Rossini, mi madre, la señora de Brabender y yo. Ya por la noche acudieron otras muchas personas.

Mi madre me había vestido de una forma muy elegante. Por primera vez exhibía un amplio escote. ¡Dios mío, qué avergonzada estaba! Naturalmente, todos mostraron interés hacia mí. Rossini me pidió que recitase algunos versos. Me presté a ello de buen grado, contenta de ser alguien importante. Declamé L'âme du purgatoire de Casimir Delavigne.

“Esto va recitado con música”, exclamó Rossini cuando hubo terminado. Todos aplaudieron esta idea. Y Walewsky le dijo a Rossini: “Que la señorita comience de nuevo y vos, querido maestro, improvisaréis [al piano].”

Y fue el delirio. Comencé desde el principio. Y Rossini improvisó una armonía exquisita que me llenó de emoción. Las lágrimas fluyeron sin que yo lo pudiese evitar y mi madre me abrazó diciendo: “¡Esta es la primera vez que me has emocionado de verdad!”

Mi madre adoraba la música. Y lo que la había conmovido era la improvisación de Rossini. (Traducido de Ma double vie. Mémoires de Sarah Bernhardt, Paris 1907.)

La cronología nos revela que probablemente Rossini, en realidad, no improvisó, sino que recurrió a su composición de 1829. Se trató de una musicalización parcial de la poesía L'âme du purgatoire de Casimir Delavigne (1793-1843). Una joven muere de desamor al ser abandonada por su amado. De las ocho estrofas de Delavigne, Rossini ha puesto música solamente a la primera, tercera y última. La presente grabación incluye las dos primeras y mediante una leve modificación del texto (amie en vez de ami) las adapta para un hombre.

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.

EL ALMA ABANDONADA

Mi bien amado, en mis dolores
vengo de la ciudad del llanto
a solicitaros vuestras oraciones.
Me dijisteis, inclinado hacia mí:
«si vivo, por ti rezaré».
He ahí vuestras palabras finales.
¡Ay! ¡ay!
Después de abandonar vuestros brazos
nunca escucho vuestras oraciones.
¡Ay! ¡ay!
Escucho, y no rezáis.

Amigo, ¡cuantos tormentos
me causan nuestros dulces placeres
en el fondo de estas tristes moradas!
Los días no tienen ni tarde ni mañana
y la aguja del tiempo corre sin fin;
sin fin, sobre un reloj sin horas.
¡Ay! ¡ay!
Hacia vos levantando los brazos
en vano espero en estas moradas.
¡Ay! ¡ay!
Espero, y no rezáis.

10 ROMÉO

Entre las doce obras del Album français de los “pecados de vejez” figura en segundo lugar una canción para tenor titulada Roméo, un “Allegretto Agittato” (sic) sin fecha. Se trata del lamento de Romeo sobre el cuerpo aparentemente exánime de la amada Julieta. La historia de la pareja de amantes de Verona será asociada por Rossini indefectiblemente a Giulietta e Romeo (1796) de Zingarelli y a I Capuleti e i Montecchi (1830) de Bellini, en las que Romeo estaba escrito respectivamente para un castrato (Girolamo Crescentini) y para una mezzosoprano (Giuditta Grisi). El hecho de que la pieza esté escrita explícitamente para tenor y presente la correspondiente clave de tenor hace pensar que haya sido escrito como reacción al Roméo et Juliette, la ópera de Charles Gounod representada por primera vez el 27 de abril de 1867 en el Théâtre Lyrique de París (con el tenor Pierre Michot como Romeo). El año de composición viene además confirmado por el hecho de que la parte del canto haya sido fijada como Allegro agitato para violonchelo, una pieza que probablemente fue interpretada por el violonchelista Gaetano Braga en la primavera de 1867 en el salón de Rossini, como anotó Giulio Ricordi en sus memorias. El texto debe haber sido escrito por Émilien Pacini, que es mencionado por Rossini en el índice provisional de los Péchés de vieillesse como el poeta de todo el 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.

ROMEO

Julieta, ídolo amado,
tu silencio me desconsuela,
sobre tus labios la palabra
sigue a tu alma que remonta el vuelo;
¿puede ella no escucharme más,
esa noble frente, ese tierno corazón
en la tumba reposarán?

Sombra amada, dígnate a esperarme,
bajo la piedra nuestras frías cenizas
deben descender;
Muerte cruel, ven y llévame
pues el día es un tormento,
más esperanza, para Romeo,
no, no, no

Dios, apiádate de mi tormento,
no albergo más que una esperanza,
reunirme con ella en el sepulcro.
Adorarla, esa fue mi vida,
de mi amor ha sido raptada;
en la tumba, objeto de mi envidia,
pronto la seguiré.

Oh, divina Julieta,
alma extinta, voz muda,
¿dónde se fueron aquellos días de fiestas,
dónde el canto de la curruca,
el despertar bajo la ventana
con el alba a punto de nacer?

Tu amante vislumbró
un rayo venido del cielo
en el azul de tus ojos bellos.

Julieta, ídolo amado, etc.

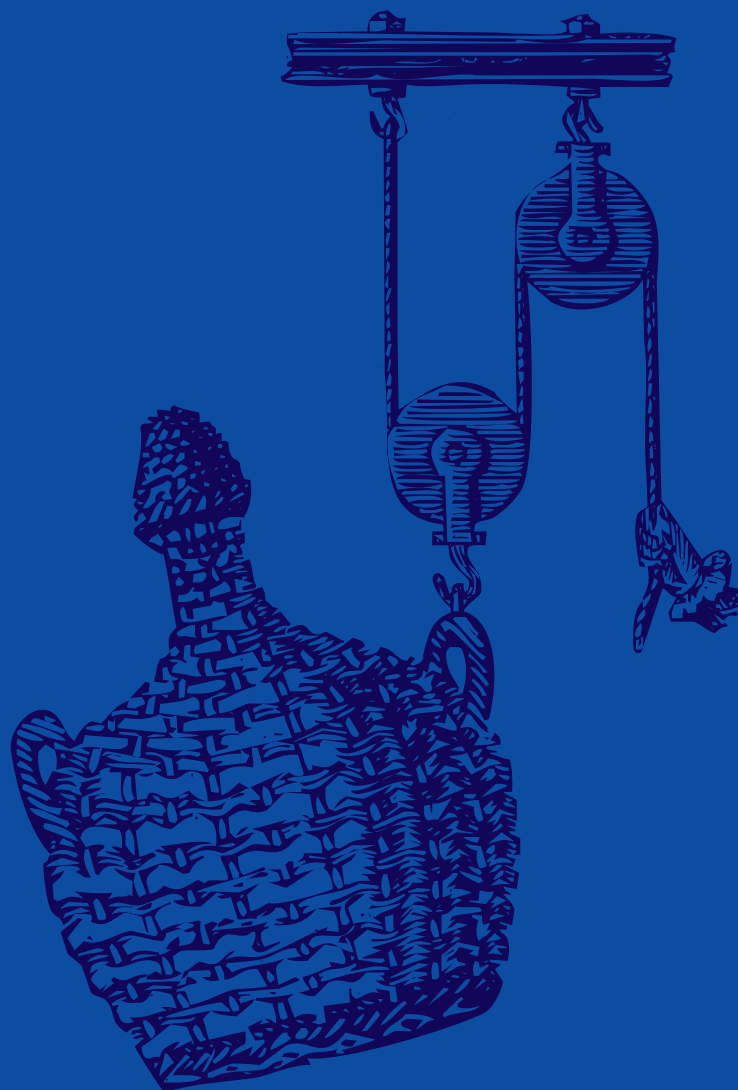
Oh, divina Julieta,
alma extinta, voz muda,
¿oyes mis gritos, mi llanto?
Dios del amor, Dios de la justicia,
sé favorable a mis deseos,
pon fin a mis suplicios:
que la muerte nos reúna
en el éxtasis o en el dolor.

Muerte cruel, ven y llévame,
ven, libera a Romeo;
y tú, sombra amada, dígnate a esperarme,
voy tras de ti hacia el sepulcro.

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

Para *Mi lagnerò tacendo* (sobre una sola nota) Rossini hizo escribir a su poeta habitual, Émilien Pacini, un texto francés en el que una joven abandonada por el amado decide quitarse la vida. Mientras canta sobre una sola nota, Rossini se las arregla, gracias a la reelaboración pianística, para ofrecer una descripción conmovedora.

Si Braga definió la pieza original como dedicada a los tenores, Rossini escribió la línea vocal de la nueva versión para “Canto” y las interpretaciones documentadas en su salón fueron todas a cargo de sopranos: el 21 de agosto de 1864 con Helene Lemmens-Sharrington; el 17 de abril de 1866 y el 18 de abril de 1868 con Marie Battu. El maestro incluyó *Adieux à la vie! Élégie (sur une seule note)* como el número 9 en el *Album français* de los Pecados de vejez. Para esta grabación la relación de géneros está invertida: elle en vez de il o lui, cruelle en vez de cruel.



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

Salut! dernière aurore
qui viens pour moi d'éclore!
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!

**¡ADIÓS A LA VIDA!
ELEGÍA (SOBRE UNA SOLA NOTA)**

¡Salve! última aurora
que viene a nacer para mí,
aquella a quien mi corazón adora
quiere partir y yo muero.

Contempla, cruel, mis dolores,
cede a mi llanto,
tú, a quien imploro,
contempla mis mortales tormentos.

Amarte, esa ha sido la vida
que por tí me es concedida.
Tu corazón ingrato me olvida,
sólo la muerte es mi deseo.

Al día digo adiós,
amigos, madre, adiós.
Su corazón ingrato me olvida,
sólo la muerte es mi deseo.

Amigos, madre, adiós.
Amarte, esa ha sido mi vida,
tómala, Dios mío.
Tierra, adiós; madre mía, adiós.

12 LA CHANSON DU BÉBÉ

Esta canción fue incluida por Rossini como el nº 2 del álbum de las Miscellanée de musique vocale. La indicación de registro es “Mezzo Soprano”. En el “gros bébé” que se deja malcriar se puede reconocer al mismo Rossini. Esto explicaría también la parte central, donde el niño solicita a otra persona “la canción del zapador” de Barbe-Bleu (representado por primera vez el 5 de febrero de 1866), un fragmento que Rossini cita de manera individualizada. La mención de Hortense Schneider y de Emma Thérèse Valadon, las estrellas de la opereta y de los cafés-conciertos, completan la pequeña burla de

Offenbach, de quien en el borrador del texto escrito originalmente por el mismo Rossini se menciona también La Grande-Duchesse de Gérolstein (“Bébé tu vas chanter en Lion Français | La Grande Duchesse et puis la Barbebleu” – “Bebé, cantarás como un león francés | la gran duquesa y Barbazul”). Esto permite datar la composición poco después del estreno del 12 de abril de 1867 y prueba -como también Roméo- che Rossini no se abstuvo de observar y comentar los eventos musicales de su tiempo.



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.

LA CANCIÓN DEL BEBÉ

Mamá, el bebé gordo te llama, tiene pupita;
tú dices que soy guapo
cuando quiero irme a dormir.
Quiero los dulces,
me encantan;
las grosellas están maduras,
dámelas, mamá, las quiero.
Quiero algo rico,
tengo pupita, mamá.
¡Atchís! Papá, mamá, caca.

El bebé quiere la canción del zapador
de Barbazul, un aire que da susto.
Mamá, tu dulce voz, al cantarla,
superará a Schneider y a Teresa.
¡Atchís! Pipí, mamá, papá, caca.

Mi tata, al acunarme,
me llama su joyita;
un diablo, un monito,
si es que prefiero jugar.
Cuando no me porto bien
¡me promete un azote!
Yo monto jaleo,
¡y me salgo con la mía!
Quiero algo rico,
tengo pupita.
¡Atchís! Papá, mamá, caca.

13 CANZONETTA SPAGNUOLA

La Canzonetta spagnuola de 1821 evidencia cómo Rossini, ya en sus años napolitanos, estaba en contacto con la cultura española. El rey Fernando IV descendía directamente de la dinastía de los Borbones de España que había durante mucho tiempo reinado en Nápoles. Todavía hoy la arteria principal de la ciudad se llama Via Toledo. Desde 1817 Rossini estuvo ligado a la gran soprano española Isabel Colbrán (1784-1845), para quien escribió todas las partes protagonistas de sus óperas serias en Nápoles (1815-1822), así como de Semiramide (Venecia, 1823), y con quien se desposó en 1822. Otro pretendiente de Isabel fue el joven Felice Cottrau (1799-1852), aficionado a todas las artes y con especial talento para la pintura. Su hermano Guglielmo se convirtió en 1824 en socio del editor musical Girard y fundó la colección musical "Passatempi musicali", cuya primera edición (fascículo nº 1, 1824) incluía la Arietta spagnuola "En medio a mis colores" de Rossini. En una edición posterior (en la que falta la tercera estrofa) adopta el título de Canzonetta spagnuola con la indicación "Escrita en Nápo-

les en 1821" („Scritta in Napoli nel 1821"). Tras la lectura del texto se podría pensar que la canción fuese una dedicatoria de Colbrán (texto) y de Rossini (música) cuando revelaron su relación al enamorado Felice. En la ópera Semiramide, escrita para Colbrán, Rossini recicló la melodía principal en el coro de la introducción "Di plausi qual clamor". El día en que la pareja de artistas salió de Nápoles (para casarse en Bolonia y trasladarse en Viena), el 7 de marzo de 1822, F. Cottrau retrató al Maestro en traje de viaje. Él mismo los acompañó hasta Roma como lo evidencia una carta de recomendación de Rossini para Felice. A propósito de los hermanos Cottrau: Lina Freppa, a quien Bellini dedicó la canción L'abbandono, era su hermana.

Esta grabación presenta esta pieza como aparecía en la primera edición de 1824, con la cuarta estrofa como conclusión y no como estribillo. La exclamación "¡Ay!" que aparece variada libremente, es un elemento característico del vivaz canto popular andaluz del "Polo".



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!

14 MI LAGNERÒ TACENDO (29 FEBBRAIO 1852)

Una vez que Rossini tuvo en 1836 asegurada su pensión vitalicia ya no tuvo ganas de seguir luchando en la competitiva arena teatral que seis años antes había debido abandonar a la fuerza, y se estableció de nuevo en Bolonia y al poco tiempo en Florencia. Fueron años de graves depresiones y enfermedades y durante los cuales incluso en privado compuso muy poco. Sólo en 1855 Olympe Pélissier, con quien había contraído segundas nupcias en 1846, supo convencerlo para dejar Italia. Tras regresar a París (octubre de 1856) de un viaje de curas termales en Alemania, Rossini volvió a componer regularmente. La piedra miliar de esta nueva fase creativa es generalmente identificada con la *Musique anodine* que dedicó a su esposa el 15 de abril de 1857. No obstante, este *Prélude* para piano, junto a seis composiciones sobre los versos de Metastasio “*Mi lagnerò tacendo*” para diversos registros vocales son en su mayoría arreglos de melodías esbozadas o compuestas con anterioridad. Así, el número 6 (IIIIII según la grafía de Rossini) para “*Baryton et Piano*” existía en una versión que lleva fecha „Firenze 29 Febr.º 1852”. El hecho de que Rossini hubiese compuesto esta obra el día del “decimoquinto” cumpleaños y que lo se lo

guardase para sí hace pensar en una especie de “autorreflexión” que confiere a las palabras extraídas del *Siroe* de Metastasio una significación referida a sí mismo -es el lamento silencioso de quien, aunque la música le haya vuelto la espalda, sigue amándola. Esto avala la tesis de un retiro no “voluntario” de la actividad teatral, pero por motivos circunstanciales relacionados con la cláusula de exclusividad que le prohibía componer para terceros, hasta el punto de estar envuelto en una demanda judicial contra su propio cliente -el gobierno francés- para el reconocimiento de su pensión vitalicia.

Respecto a la versión sucesiva comprendida en la *Musique anodine*, la pieza de 1852 presenta una introducción pianística muy breve (sólo cuatro compases en vez de diez), la voz (“canto”) está anotada en clave de violín (IIIIII por otra parte y en clave de bajo) y en la línea melódica incluye un mayor número de notas altas, mientras que las indicaciones expresivas y dinámicas son más rudimentarias. La versión grabada en este disco sigue esta forma y está transportada un tono arriba.



**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?

**ME QUEJARÉ CALLANDO
(29 DE FEBRERO, 1852)**

Me quejaré callando
de mi amarga suerte,
pero que no te ame, querida,
no lo esperes de mí.

¡Cruel! ¿En qué te ofendí?
¿Así me haces sufrir?

15 LA DANZA

Tras la composición de *Guillaume Tell* (1829), Rossini regresó a París hacia el final de 1830, con las secuelas de la revolución de julio, pero no como preveía su contrato con la finalidad de componer otra ópera en exclusiva para la Ópera, sino para reclamar su pensión vitalicia, también prevista en el mismo contrato. El proceso, que finalmente ganó, retuvo al compositor en París hasta 1836. En la primavera de 1835 Rossini hizo publicar por su editor Eugène Troupenas (en paralelo con el editor Schott de Maguncia) *Les Soirées musicales. Collection de huit Ariettes et quatre Duo italiens*. Poco se sabe sobre los orígenes de esta colección. Uno de los pocos documentos conservados al respecto informa que Rossini, el 19 de marzo de 1835, acordó el derecho de publicación con el editor Ricordi de Milán. Ricordi la publicó con un subtítulo ligeramente modificado: “*Soirée musicale, es decir, Colección de ocho arietas y cuatro duetos expresamente compuestos por Rossini para el estudio del canto italiano*” („*Soirée musicale ossia Raccolta di otto Ariette e quattro Duetti, espressamente ora composti da Rossini per lo studio del Canto italiano*”). Después de que Rossini, en 1822, con Gorgheggi e Solfeggi hubiese publicado un método de canto “técnico”, con las *Soirées musicales* lo continuó con una especie de estudios “estilísticos”. Tal es así que, según sus posteriores explicaciones (*Une Soirée chez Rossini à Beau-Sejour (Passy) 1858*, de Edmond Michotte), el *Bel Canto* está constituido por tres elementos: instrumento (la voz), técnica (su dominio) y estilo (gusto y sensibilidad).

Según una anécdota, Rossini habría publicado esta colección de canciones para ayudar con sus ingresos a un compatriota pobre para salir de las dificultades, cediendo al mismo tiempo a las insistentes peticiones de su editor de nuevas composiciones. Pero la publicación sería más bien una especie de agradecimiento a los amigos y defensores que lo ayudaron durante el litigio de su pensión. Durante este periodo frecuentó los salones de las alta sociedad, organizando para ellos frecuentes veladas con los renombrados artistas del *Théâtre Italien*, con quien estaba ligado en calidad de asesor. Por lo tanto, no sorprende el hecho de que las piezas estén dedicadas a los dueños de las casas de aquellos salones. Son la excepción los números 4, 8 y 12, cada uno de los cuales completa de forma brillante un grupo de cuatro fragmentos y que están dedicados a algunos artistas. La danza, la alegre y excitante “*Tarantela napolitana*”, esté dedicada al célebre bajo Luigi Lablache - lo cual es cierto no porque esté escrita para bajo (como todas la arietas de esta colección, está anotada en clave de violín y en una tesitura apropiada más para soprano que para cualquier otro tipo de voz), sino porque Lablache era napolitano. Esta exitosa pieza se ha convertido en la canción más famosa de Rossini y subraya aún más la variedad y el atractivo de la “*música de salón*” del gran compositor de ópera.

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 DANZA

Ya la luna está sobre el mar,
¡madre mía, se saltará!
es bella hora para bailar,
quien esté enamorado no faltará.

Pronto, señoras mías, venid
a bailar en rededor,
un bello y alegre joven
a cada una os tocará.

Mientras en el cielo brille una estrella
y la luna resplandezca,
el más bello con la más bella
toda la noche bailará.

Madre mía, madre mía
ya la luna está sobre el mar,
madre mía, madre mía, se saltará.
Más rápido, más rápido se saltará.
La la ra la la ra, la la ra la la ra.

Salta, salta, gira, gira,
cada pareja a su círculo va,
ya se vanza, ya se retira,
y al asalto volverá.

Unido, unido con la rubia,
con la morena va por aquí y por allá,
con la pelirroja va a la segunda,
con la pálida quieto se queda.

Viva el baile en círculos,
soy un rey, soy un pachá,
es el más bello placer del mundo,
la más querida delicia.

16 ADDIO AI VIENNESI

En el periodo comprendido entre el 22 de marzo y el 22 de junio de 1822 Rossini permaneció en Viena, desencadenando una auténtica “fiebre rossiniana”. Durante ese periodo subieron a escena en el Kärntnertortheater ocho de sus óperas, entre ellas cinco representadas por la compañía del Teatro San Carlo de Nápoles. Frecuentó también, naturalmente, la alta sociedad vienesa y fue recibido muchas veces por el Canciller del estado Clemens von Metternich, un auténtico admirador de Rossini. Se presupone que hacia el fin de su estancia el Maestro escribió un Addio ai Viennesi, cuya intención puede ser entendida también de forma irónica. El nombre del río que Rossini rechaza tanto dejar puede ser fácilmente sustituido por cualquier otro, como de hecho ocurre con “sulla Senna” para el Addio di Rossini. En la versión para Viena el Danubio es designado con su antiguo nombre de “Istro”.

No está documentado si Rossini interpretó esta pieza en Viena. Allí, de todos modos, no fue fácilmente olvidada. Según las memorias de Leopold von Sonnleithner, Giovanni David cantó esta obra durante la soirée del 16 de marzo de 1823; también la revista Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode del 2 de diciembre de 1824 contó: “Entre los actos (de Il podestà di Burgos de Mercadante) el Señor David cantó el Addio ai Viennesi de Rossini. El auditorio acogió benévolamente los gratos recuerdos del bienamado Maestro, tributando un merecido aplauso al arte del cantante” (“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.”). Una versión impresa del Instituto Litográfico fue publicada a principios de 1823 y presenta en el epígrafe lo que sigue: “Addio ai Viennesi | del Maestro | Gioachino Rossini | publicato dall’architetto Ferdinando Pichl | e | dal medesimo dedicato | alla signora baronesa | Cecilia d’Eskeles”. Por lo tanto, la edición impresa estuvo a cargo de Ferdinand Pichl (1775-1826) y dedicada por éste a la baronesa Cäcilie von Eskeles, de soltera Itzig (1760-1836). En la Biblioteca Nacional Austriaca (A-Wn, colección musical 237.504-C) se conserva un folio impreso por ambas caras (sin indicación de editor, lugar ni año) en el que aparece, junto a la italiana, una versión alemana del texto:

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 bängen Tönen
Wien’s Gestade scheidend grüßt.

Una pieza publicada por el editor Tranquillo Mollo según el Wiener Zeitung del 24 de julio de 1822: “la novísima composición de Rossini titulada La partenza” (“Rossinis allerneueste Composition unter dem Titel La Partenza. (Der Abschied)”) no tiene nada que ver con Addio; se trata de una adaptación de la Canzonetta spagnuola con el texto inicial “Vicino è il crudo istante”, “compuesta y dedicada a la Sra. princesa Jsa.^a Lubomirska por 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.

ADIÓS A LOS VIENESES

De vosotras parto, amadas orillas,
Pero de vosotras no se marcha el corazón:
demasiado me fuísteis favorables,
demasiado pródigas en amor.

¡Ah! ¿Dónde está ese alma ingrata
que de un pueblo tan altivo,
tan noble y sincero
pueda olvidar el favor?

Cuando escuchéis susurrar
las brisas a vuestro alrededor,
o al ruiseñor hablar de amor
día y noche,

decid entonces: este es ROSSINI,
que despliega sus deseos
y que un crescendo de suspiros
hace resonar sobre el Istro.

Gioachino Rossini

«**ADDIO AI VIENNESI**»

De la colección privada de **Sergio Ragni**
con su amable permiso

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 a single system with three staves. The top staff is for the voice, and the bottom two staves are for the piano. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The tempo is marked "And^{tino} mosso". The dynamics are marked "Piano-" and "Forte". The lyrics are in Italian and are written below the voice staff. The piano accompaniment consists of a continuous eighth-note pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains the first two staves of music, and the second system contains the remaining two staves. The lyrics are: "Da voi par - toama - te Sponde, ma da voi non par - te il cor : Troppo a me fas - te se - con - de, trop - po pro - di - ghe d'a".

Da voi par - toama - te Sponde, ma da voi non par - te il

cor : Troppo a me fas - te se - con - de, trop - po pro - di - ghe d'a

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 *mol.* (molto) marking and a *f* (forte) dynamic marking. The third staff has a bass clef and contains a bass line. The system ends with the vocal instruction *Ah! don'*.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. The music continues in the same key and time signature. The first staff contains the vocal line with the lyrics: *è quell' al = ma in = gra = ta che d' un po = po = lo - - - si ab*. The second and third staves provide instrumental accompaniment. The system ends with a long note in the vocal line.

Handwritten musical score for the third system, measures 9-12. The music continues in the same key and time signature. The first staff contains the vocal line with the lyrics: *te = ro, così no = bile e sin = ce ro Obbli = ar pos = sa il fa*. The second and third staves provide instrumental accompaniment. The system ends with a long note in the vocal line.

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 same eighth-note patterns. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation. The voice part continues with the lyrics: "= pi = ri fa sull' Is = tro ri = suo = nar e un ore,". The piano accompaniment continues with the same eighth-note patterns. The system concludes with a double bar line.

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

MAXIM MIRONOV ~ tenor ruso conocido por sus interpretaciones del bel canto italiano, comenzó muy joven su carrera tras ganar el concurso “Neue Stimmen” en Alemania. Nacido en Tula, tras diplomarse en la Academia Musical Gnessin de Moscú entró a formar parte del Teatro de Ópera Helicon de Moscú.

Ha cantado en los más prestigiosos escenarios del mundo, entre los cuales Teatro Real de Madrid, Festival de Aix en-Provence, Théâtre des Champs-Élysées de París, Los Angeles Opera, Theater an der Wien, Festival de Glyndebourne, Théâtre de la Monnaie de Bruselas, Japan National Theatre de Tokio, Teatro de Ópera de Las Palmas, Vlaamse Opera de Amberes, Théâtre de Luxembourg, Staatsoper de Viena, Teatro alla Scala de Milán.

Entre los teatros italianos que lo han visto en óperas como L’italiana in Algeri, Il barbiere di Siviglia, La pietra del paragone e La gazetta recordamos el Rossini Opera Festival de Pesaro, La Fenice de Venecia, el Comunale di Bologna, el San Carlo de Nápoles, el Massimo de Palermo, el Petruzzelli de Bari, La Scala de Milán.

Ha colaborado con importantes directores de orquesta como Alberto Zedda, Donato Renzetti, Bruno Campanella, Evelino Pidò, Vladimir Jurowski, Christophe Rousset, James Conlon, Michele Mariotti, Jesús López Cobos, Gianandrea Noseda, Riccardo Frizza y con registas del calibre de Pier Luigi Pizzi, Dario Fo, Toni Servillo, Giancarlo Del Monaco, Irina Brook, Damiano Michieletto y Sir Peter Hall.

Entre otros importantes debús se pueden mencionar: Orphée et Eurydice en Toulon y Los Angeles, Il viaggio a Reims en Bilbao y Tokyo, Così fan tutte en Palermo, Die Entführung aus dem Serail en Amberes y Nizza, Otello de Rossini en Lausanne y Viena, Maometto secondo e Il barbiere di Siviglia en Venecia, La muette de Portici de Auber en la Opéra Comique de París y en el Teatro Petruzzelli de Bari, La scala di seta y La Cenerentola en la Scala de Milán.

Ha realizado numerosas grabaciones en CD y en DVD para los sellos Dynamic, Bongiovanni, Bel Air Classic, Opus Arte, Naxos e Illiria.

RICHARD BARKER ~ pianista y acompañante de cantantes, nace en Londres y realiza sus estudios musicales en la King's School de Worcester, continuando con posterioridad en el Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán y perfeccionándose en el piano bajo la guía de Ilonka Deckers.

Desde los 23 años colabora con el Teatro alla Scala de Milán donde, además de con los Directores Musicales Claudio Abbado y Riccardo Muti, trabajó regularmente con Gianandrea Gavazzeni, Riccardo Chailly, Roberto Abbado, Daniele Gatti, Bruno Campanella y otros.

Ha colaborado en otros teatros en Italia y fuera de ella, entre los cuales la Fenice de Venecia, donde trabajó con Peter Maag y Christian Thielemann; el Comunale de Bolonia, el Comunale de Florencia, el Regio de Turín, el San Carlo de Nápoles, el Massimo de Palermo, la Opéra de París, la Opéra de Monte-Carlo, la Monnaie de Bruselas, la Japan Opera Foundation de Tokio, la Korean National Opera de Seúl, el Theater an der Wien de Viena y el Palau de les Arts de Valencia donde colaboró con Lorin Maazel, Ottavio Dantone y con Michele Mariotti.

Desde 1994 ha sido invitado como maestro colaborador en el Rossini Opera Festival de Pesaro, donde ha trabajado con Alberto

Zedda y Donato Renzetti, además de con otros directores de orquesta como Carlo Rizzi, Maurizio Benini, Yves Abel y Enrique Mazzola.

Ha sido también invitado a festivales como Ravenna, Schwetzingen, Edimburgo, Houston, Jerusalén, Sofía y Wexford, acompañando en recitales a solistas de fama internacional. En el Festival de Glyndebourne colaboró con Vladimir Jurowsky. En 2007 compuso y dirigió desde el clave la música de escena para la comedia de Carlo Goldoni *Una delle ultime sere di Carnevale* para la producción de Pier Luigi Pizzi en el Teatro Stabile del Veneto de Venecia y en el Mossoviet Teatr de Moscú. Ha trabajado también con directores de escena como Giorgio Strehler, Luca Ronconi, Jonathan Miller, John Cox, Graham Vick y Elijah Moshinsky.

Últimamente ha trabajado en el Théâtre des Champs-Élysées en París, en el Mikhailovsky Teatr de San Petersburgo y en el Wielki Teatr de Varsovia con Andriy Yurkevich, NCPA de Pekín y ha preparado en el Teatro La Fenice de Venecia *Mirandolina* de Bohuslav Martinů.

Del 1997 al 2007 ha sido profesor junto a Leyla Gencer en la Academia del Teatro alla Scala de Milán y en la actualidad imparte clases en la Academia del Maggio Fiorentino.

MAXIM MIRONOV – TENOR
RICHARD BARKER – PIANOFORTE

Marco Battistella – Recording Producer, Editing & Mix

Maurice Barnich – Mastering

Clémence Fabre – Editing & Mix

Reto Müller – Consultante

Aleksey Sorokin – Disegno gráfico

Michael Aspinall, Alfred Caron, Andrés Moreno Mengíbar, Akira Mizutani, Chikako Nakayama, Antonio Staude – Traductores

Elena Gajbach – Producer

Jan Seela – Afinación de piano (Klavierhaus Seela)

Martin Schmid – Afinación de piano (Klavierhaus Hölzle)

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

Grabado con el pianoforte Pleyel n° 17065 (1851)
31.5 - 03.6.2018 nel Königliches Kurtheater Bad Wildbad, Alemania

