

Convegno Internazionale

# ROSSINI AFTER ROSSINI: MUSICAL AND SOCIAL LEGACY



CENTRO STUDI  
OPERA OMNIA  
*Luigi Boccherini*

LUCCA, Complesso Monumentale di San Michele  
19-21 November 2018



Con il sostegno di



# **ROSSINI AFTER ROSSINI: MUSICAL AND SOCIAL LEGACY**

Organized by

Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini, Lucca

**Lucca, Complesso Monumentale di San Micheletto**

**19-21 October 2018**

## **Programme Committee**

- LORENZO FRASSÀ (Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)
  - FEDERICO GON (Universität Wien)
- ROBERTO ILLIANO (Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)
  - ARNOLD JACOBSHAGEN (Hochschule für Musik und Tanz Köln)
- FULVIA MORABITO (Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)
- MASSIMILIANO SALA (Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)



## **Keynote Speaker**

- ARNOLD JACOBSHAGEN (Hochschule für Musik und Tanz Köln)

## FRIDAY 19 OCTOBER

### 10.30-11.15 Welcome and Registration

### 11.15-11.30 Opening

- FULVIA MORABITO (Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)
- FEDERICO GON (Universität Wien)

### 11.30-12.30 Rossini's Reception in Europe (I)

(Chair: **Fulvia Morabito**, Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)

- STÉPHANE LELIÈVRE (Université Paris IV-Sorbonne), *René Fauchois : « Rossini », comédie en 3 actes, ou quand Rossini devient le héros de sa propre vie sur les planches parisiennes en 1920*
- MARCO POLLACI (University of Nottingham), *The Revival of Rossini and His Critical Reception in Italy between 1950 and 1960*



13.00 Lunch

### 15.00-16.00 Keynote Speaker:

- ARNOLD JACOBSHAGEN (Hochschule für Musik und Tanz Köln), *Remembering Rossini in 1868: What the Obituaries Tell Us*



Coffee Break

### 16.30-18.00 Rossinian Influence on Composers

(Chair: **Federico Gon**, Universität Wien)

- MARIA BIRBILI (Universität des Saarlandes), *Rossini in Meyerbeer*
- SILVIA DEL ZOPPO (Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg / Università degli Studi di Milano), *«Arrière-boutiques» rossiniane nella «Boutique fantasque» di Respighi*
- ROBERTO SCOCCIMARRO (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin), *«Librarsi al di sopra della profondità con sorridente leggerezza»: linee di contiguità tra l'estetica di Ferruccio Busoni in «Arlecchino» e il teatro comico rossiniano*

## SATURDAY 20 OCTOBER

### 9.30-11.00 Rossini's Reception in Spain

(Chair: **Fulvia Morabito**, Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)

- ZOILA MARTÍNEZ BELTRÁN (Universidad Complutense de Madrid), *«Rosina Resits the Test of Time»: A XX<sup>th</sup>-century Spanish Soprano Generation Focused on «Il Barbiere di Siviglia»*
- MIGUEL ÁNGEL RÍOS MUÑOZ (Universidad Complutense de Madrid), *Rossini in spagnolo, la trasformazione dall'opera alla zarzuela*
- VÍCTOR SÁNCHEZ SÁNCHEZ (Universidad Complutense de Madrid), *«Resilience» rossiniana nel furore wagneriano a Madrid (1875-1910)*



Coffee Break

### 11.30-13.00 Rossini's Reception in Italy

(Chair: **Roberto Illiano**, Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)

- NICOLA LUCARELLI (Perugia), *Due incisioni (quasi) complete del «Barbiere di Siviglia» del 1918*
- OLGA JESURUM (Roma), *La riscoperta del «Turco in Italia». Dal Teatro Eliseo al Teatro alla Scala*
- RENATO RICCO (Università di Salerno), *«Dominio del genio» versus «agilità dell'estro»: Giuseppe Rovani di fronte a Gioachino Rossini*



13.00 Lunch

### 16.00-17.00 Rossini's Reception in Europe (II)

(Chair: **Arnold Jacobshagen**, Hochschule für Musik und Tanz Köln)

- VJERA KATALINIĆ (Croatian Academy of Sciences and Arts), *Rossini on the Musical Stage in Zagreb (1850-1880): Repertoire and Reception*
- JOHN LAM CHUN-FAI (The Chinese University of Hong Kong), *«Gamme chinoise» as Rossinian Misnomer: Layered Legacy and Evolving Notion in «fin-de-siècle» Paris*



Coffee Break

### 17.30-18.30

- AGNIESZKA MUSZYŃSKA-ANDREJCZYK (The Fryderyk Chopin University of Music, Warsaw), *Rossini and Poland: Libretto Translations of Operas by Master from Pesaro and his Presence in Polish Theatres Yesterday and Today*
- VESA KURKELA – MARKUS MANTERE (Sibelius Academy, Helsinki), *Rossini vs Beethoven: Two Ideological Counterpoles in the Public Music Discourse in Finland 1850-1950*

## SUNDAY 21 OCTOBER

### 10.00-11.00 The Theory and Practice of Operatic Singing

(Chair: **Federico Gon**, Universität Wien)

- VASILEIOS (BASILE) KASMERIS (Salonicco), *Approaching the Role and the Musical Outline of Mustafâ in «L'italiana in Algeri» by Rossini*
- MAŁGORZATA KUBALA (The Fryderyk Chopin University of Music, Warsaw), *Manuel García and Gioachino Rossini – Friendship and Fascination. The Beginning of the Romantic Bel Canto Style*



Coffee Break

### 11.30-13.00 Rossini after Rossini

(Chair: **Fulvia Morabito**, Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)

- TOM MÉBARKI (FRE PRISM-CNRS/Université Aix-Marseille), *Rossini: un (post)moderno? Dal classicismo al neoclassicismo. Il potenziale rossiniano nell'estetica musicale neoclassica*
- JEHOASH HIRSHBERG (Hebrew University, Jerusalem), *The Appreciation of Rossini in his Last Years*
- MATTHIEU CAILLIEZ (Université Grenoble Alpes), *Ricezione di Rossini nella stampa musicale internazionale tra il 1868 e il 1918*



13.00 Lunch



# ABSTRACTS

## KEYNOTE SPEAKER

### • ARNOLD JACOBSHAGEN (Hochschule für Musik und Tanz Köln), **Remembering Rossini in 1868: What the Obituaries Tell Us**

Immediately after Rossini's death on 13 November 1868, hundreds of obituaries were published in the European press. Most of them had been written in advance, but not all are telling the same story. The prevailing Rossini images in the Italian, French, German and British newspapers differ significantly. On the other hand, some narratives of otherwise conflicting authors are surprisingly similar. That two seemingly opposites such as Richard Wagner and Eduard Hanslick wrote comprehensive and sensitive obituaries of Rossini is widely known. What is striking is the fact that both texts conclude with a comparison between Rossini and Mozart. Wagner, to whom Rossini gave «the impression of the first truly great and reverable man I had as yet encountered in the art-world», stated that «in the same way in which Palestrina, Bach, Mozart, belonged to their age, Rossini belongs to his». Hanslick returned to the comparison between both composers several times, suggesting that on Rossini's birth in 1792, «Mozart's ghost had searched like god Vishnu for a new incarnation, in order to wander on earth again». Hanslick's allusion to Rossini being a reincarnation of Mozart was anything but original — the proximity of Mozart's death to Rossini's birth had already suggested to Eugène Delacroix in 1825 «a transfer of genius from one to the other». Both Wagner and Hanslick were undoubtedly upholding a long literary tradition with their Mozart/Rossini parallels, a tradition that has not yet been comprehensively studied. The paper will give an overview of the Rossini obituaries in the European press at the end of 1868.

## PARTICIPANTS

### **Rossini's Reception in Europe (1)**

#### • STÉPHANE LELIÈVRE (Université Paris-Sorbonne), **René Fauchois : « Rossini », comédie en 3 actes, ou quand Rossini devient le héros de sa propre vie sur les planches parisiennes en 1920**

Cette intervention sera l'occasion d'évoquer la figure de René Fauchois (1882-1962), romancier, dramaturge, librettiste et acteur français, essentiellement connu pour sa pièce *Boudou sauvé des eaux* (1919) adaptée trois fois à l'écran, en 1932 par Jean Renoir (avec Michel Simon), en 1986 par Paul Mazursky puis en 2005 par Gérard Jugnot. Quant aux mélomanes, ils connaissent essentiellement René Fauchois pour sa collaboration avec Fauré en tant que librettiste de son opéra *Pénélope* (1913). Trois ans plus tôt pourtant, sa mélomanie se manifestait déjà dans un drame en trois actes, *Beethoven* (1909), première pièce d'une série de trois consacrées à des grands compositeurs du passé : suivront *Rossini* (1920) et *Mozart* (1924). Les trois pièces seront par la suite regroupées en un volume intitulé *Trois héros de la musique*. La pièce consacrée à Rossini n'a de valeur littéraire que très modeste, même si elle rencontra un certain succès lors de sa création (avec

Sarah Bernhardt) au Théâtre des Célestins de Lyon le 21 janvier 1920. Elle permet cependant d'ouvrir certains domaines d'investigation particulièrement intéressants. Nous pourrions ainsi : • voir en quoi cette pièce participe des biographies romancées de compositeurs, surtout en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle, mais dont les œuvres de Fauchois proposent un avatar tardif ; • montrer comment elle prolonge au début du XX<sup>e</sup> siècle (tout en les nuanciant) les débats déjà anciens opposant musique allemande et musique italienne (il n'est pas anodin de constater à ce sujet que les deux premières pièces musicales de Fauchois sont consacrées la première à Beethoven, la seconde à Rossini), la musique allemande étant réputée sérieuse, profonde, donnant la priorité à l'harmonie et à l'orchestration, tandis que la musique italienne est considérée comme joyeuse, agréable, superficielle, privilégiant la mélodie au détriment de composantes jugées plus nobles dans l'art de la composition ; • chercher les sources possibles utilisées par Fauchois (Fétis et Stendhal essentiellement) ; • montrer à la fois l'image de Rossini qui prédominait alors en France (celle d'un compositeur bon vivant, paresseux, amateur de bonne chère et de femmes, auteur presque exclusivement d'*opere buffe*) et celle, plus nuancée, que Fauchois commence à dessiner : allusion à plusieurs *opere serie*, passés ou à venir ; puissance presque surnaturelle de cette musique au-delà de sa supposée superficialité (elle ressuscite littéralement la mère de Rossini mourante) ; • mettre en parallèle cette perception de Rossini et celle qui prévalait à la même époque dans les revues et ouvrages musicaux français — ou encore celle que l'on peut déduire de la programmation rossinienne des théâtres lyriques français dans les années 20 ; • montrer comment cette dualité de la figure de Rossini infléchit la nature et les tonalités de la pièce, oscillant entre pièce de boulevard, comédie, drame ou mélodrame.

• **MARCO POLLACI (University of Nottingham), *The Revival of Rossini and His Critical Reception in Italy between 1950 and 1960***

The term '*bel canto* revival' was coined in the 1950s to describe a renewed interest in Donizetti, Bellini, and Rossini's operas, such as *Il Pirata*, *Anna Bolena*, and *Il Turco in Italia*. Although these composers never completely disappeared from the Italian repertoire in the first decades of the 1900s, only after the World War II did the revival of Rossini's operas become an important musical and cultural phenomenon. This was aided by the advent of important orchestral conductors, revolutionary singers, and a renewed interest in the musical operatic *milieu* of the 1950s in Italy. The Rossini Renaissance of a forgotten repertoire between the years 1950 and 1960 and the performance traditions that accompanied it is one of the most frequently discussed periods amongst performers and critics. But it is never examined in depth. Unlike other 'historically informed' revivals of instrumental music, it might be difficult to understand the concept of 'revival' in opera, an art form in which many elements have never been entirely abandoned. Consciously or not, operatic performers are thus directly influenced by their antecedents. As a matter of fact, some of the composer's operas still in the currently performed Rossini repertoire — such as *Il Turco in Italia*, *Semiramide*, *L'Italiana in Algeri*, or *Armida* — have an antecedent in the cultural phenomena of the 1950s, which laid the foundations of some of the most important of Rossini's historical performances and revival and have been evolving constantly until today. This paper will examine the performance history of Rossini's operas during the years immediately following World War II, their reception, their historical significance, and the implication of the subsequent development of the Rossini Renaissance between 1950 and 1960. By examining primary sources such as newspaper reviews, journal articles, and other musical writings, this study will develop an understanding of the divergent reactions to each

premiere of Rossini's historical performances and will examine the cultural and musical factors that may have contributed to the musicological dispute and fascinating beginning of the *bel canto* Renaissance in which Rossini played a fundamental role. In doing so, the paper will also consider why the *bel canto* tradition was largely neglected for the previous fifty years or so and finally returned in the 1950s, in a specific historical and cultural context. The aim of this study is to explore the Rossini revival of the 1950s and its contributions along with the critical reception and the circumstances of the operas revived. A link will also be made to the stylistic treatment well documented in extant recordings.

## **Rossinian Influence on Composers**

### **• MARIA BIRBILI (Universität des Saarlandes), Rossini in Meyerbeer**

Until recently, musicology had trouble accepting Rossini as an artist more complex than a composer of *opere buffe*. His *œuvre* in its entirety is a phenomenon musicology is still getting acquainted with. A similar lack of understanding and ignorance are the case with the *œuvre* of Giacomo Meyerbeer. Both composers, while extremely successful in the 19<sup>th</sup> century, have been neglected since the *fin de siècle* and forgotten throughout most of the 20<sup>th</sup> century, until the recent Rossini- and Meyerbeer-Renaissance. Both composers are closely related in their formal approach and musical idiom, also via the influence Rossini exerted on Meyerbeer. My paper will examine approaches and tendencies Meyerbeer adopted from Rossini. For instance, Meyerbeer shared with Rossini a very specific, rare formal structure. Not only did Meyerbeer adopt Rossini's standardized *solita forma* in the duets and (partly) in ensembles, but he shared with Rossini a certain atypical predilection for combining Italian *solita forma* with French rondo form. Rossini frequently used this Italian/French combo-form in specific situations in his *opere buffe* and *farse*, but also in his *grand opéra* *Guillaume Tell* (Paris, 1829). Both Rossini and Meyerbeer had excellent formal musical training and were acclaimed masters of instrumentation. This is even more evident if one compares these two with Donizetti and with the young Verdi (before *Jérusalem*, first performed in Paris in 1847). Realizing that a full understanding of Italian opera was essential for his development, Meyerbeer studied Rossini thoroughly during his years in Italy and produced a series of Italian operas based on the Rossinian model. It went so far that Meyerbeer even sent his brother, Michael Beer, to Naples in 1820 to report back on Rossini while the latter was composing *Maometto II*. According to sources I have located, Meyerbeer was contemplating putting to music the libretto for *Maometto II* with a possible participation of Andrea Nozzari. Rossini and Meyerbeer share an instrumental approach of heterogeneous *Spaltklang*, a very similar use of soloistic wood instruments, and economical work with reduced groups of instruments of distinct color, such as the flute together with the bassoon. Meyerbeer adopted Rossini's use of echo-effects throughout different instruments, intensified it, and made it its own. Another aspect to be discussed in my paper is Meyerbeer's use of Rossinian belcanto vocality in specific situations. Among else I will examine the artificiality of virtuoso musical melos in Meyerbeer's late works (*L'étoile du Nord*, *Le pardon de Ploërmel*) as well as for the part of Marguerite in *Les Huguenots* (Paris, 1836) and its strong affinity to Rossini's part of Semiramide (both in her aria 'Bel raggio lusinghier' and in her two duets with Arsace), as well as for Elisabeth I in *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (Naples, 1815) and Armida (Naples, 1817). On the other hand, the Finale I and the second aria Malcom's from *La donna del lago* (Naples, 1819) will be discussed in their obvious great influence on Meyerbeer pertaining to questions of stereophonic instrumentation, *tableau* staging, and even phrasing, declamation, and *motivische Arbeit*.



• **SILVIA DEL ZOPPO (Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg / Università degli Studi di Milano), «Arrière-boutiques» rossiniane nella «Boutique fantasque» di Respighi**

Tra il 1917 e il 1918 Respighi lavora alla *Boutique Fantasque* — balletto in un atto con coreografia e libretto di Léonide Massine e scene e costumi di André Derain — basandosi su composizioni pianistiche e liriche da camera rossiniane tratte da *Péchés de vieillesse* e da *Les soirées musicales*. La rivisitazione di musiche preesistenti commissionata da Diaghilev per i suoi *Ballets Russes* non si presenta certo quale caso isolato, vantando un antecedente (con *Le donne di buon umore* di Vincenzo Tommasini) e un conseguente (con *Pulcinella* di Igor Stravinsky). Tuttavia, a dispetto del successo ottenuto dalla *Boutique Fantasque* fin dalla premiere londinese (5 giugno 1919) e dell'omonima e forse più celebre suite orchestrale, la letteratura musicologica sembra aver lasciato un vuoto intorno al balletto e le pubblicazioni a riguardo si presentano scarse e frammentarie. Nel corso del presente intervento mi propongo pertanto di approfondire le fonti, la genesi della composizione — con riferimento alla stretta ed efficace sinergia tra impresario e compositore, documentata nell'epistolario respighiano — e le principali caratteristiche compositive, attraverso l'analisi di esempi selezionati che possano stigmatizzare il peculiare rapporto tra antico e moderno ricercato dal compositore. Nello specifico della partitura, cercherò di evidenziare come a livello melodico, ritmico ed armonico i materiali originari siano citati quasi in modo letterale; per converso, a livello dell'orchestrazione le tinte si discostano dal modello rossiniano per avvicinarsi maggiormente a quello della scuola tardo-romantica russa, quale Respighi aveva avuto modo di conoscere durante i soggiorni a San Pietroburgo e le lezioni con Rimsky-Korsakov e quale appare evidente già dall'organico prescelto. Su un piano più generale, se il successo del balletto può essere spiegato proprio in virtù degli impieghi rossiniani, d'altra parte l'operazione caricaturale per così dire “al quadrato” (da parte di Rossini su compositori a lui contemporanei come Mayerbeer, Chopin, Offenbach, ma anche da parte di Respighi nell'associazione delle melodie rossiniane con i personaggi del balletto, già definiti “disneyani *ante litteram*”) ha in realtà favorito il superamento del gusto fino ad allora dominante, in favore della svolta neoclassica che caratterizzerà i *Ballets Russes* successivi al primo conflitto mondiale.

• **ROBERTO SCOCCIMARRO (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin), «Librarsi al di sopra della profondità con sorridente leggerezza»: linee di contiguità tra l'estetica di Ferruccio Busoni in «Arlecchino» e il teatro comico rossiniano**

Negli scritti sulla musica e le arti di Ferruccio Busoni si trovano numerosi riferimenti alla musica e la figura di Gioacchino Rossini. Uno dei più significativi è contenuto nel saggio *Arlecchinos Werdegang* (1921), in cui il compositore racconta la genesi della sua opera in un atto *Arlecchino* (1917). Busoni ricorda qui di aver assistito a una rappresentazione romana della farsa rossiniana *L'occasione fa il ladro* da parte di una compagnia teatrale di marionette, un'esperienza rivelatasi illuminante in quanto fonte d'ispirazione nella composizione della sua opera. Questa relazione intende esplorare il rapporto tra l'estetica di Busoni e l'universo comico rossiniano, un tema solo sfiorato dalla ricerca musicologica, più attenta finora a esplorare i punti di tangenza dell'opera busoniana con altri compositori del passato, in particolare Bach e Mozart. La ricerca che qui si intende proporre è basata su una doppia prospettiva: l'analisi dei passi degli scritti busoniani concernenti la musica del pesarese e lo studio della partitura di *Arlecchino*. Nell'*Abbozzo di un'introduzione alla partitura del Dottor Faust con alcune considerazioni sulle possibilità dell'opera*, discutendo sul problema del “vuoto” drammatico creato in numerose opere dal topos del duetto d'amore, Busoni osserva come alcuni compositori, quali Cimarosa, Mozart e Rossini, siano stati in grado

invece di mantenere un «senso della misura e delle proporzioni», evitando le dilatazioni formali del momento amoroso. Un tale equilibrio è raggiunto grazie all'uso calcolato delle tre componenti costitutive di un'opera, la parola, l'azione e la musica, governate in modo tale che ciascuna di esse possa ritrarsi nell'ombra non appena un'altra componente reclami una più intensa focalizzazione. La parola, ad esempio, deve concentrarsi nello *Schlagwort*, che permette di condensare l'azione nell'essenziale e consente alla musica di esprimersi con leggi proprie, non necessariamente sottostanti a eventuali elementi dispersivi del testo. Un altro motivo di accostamento con l'opera di Rossini si trova in alcuni momenti fondamentali dell'idea busoniana di una *Junge Klassizität*, che pur esposta nel 1920, tre anni dopo *Arluccchino*, è già annunciata nelle composizioni degli anni 1915-1920. La «giovane classicità» comporta tra l'altro la rinuncia al soggettivismo, l'asserzione del valore autoreferenziale del linguaggio musicale e l'aspirazione all'innovazione per mezzo del «vaglio» e dello «sfruttamento» dei linguaggi musicali storicamente consolidati: dunque l'innovazione come sviluppo storico e non come rottura. Tra questi propositi estetici, quelli più affini al mondo poetico rossiniano, la «rinuncia al soggettivismo» e l'affermazione dell'autonomia delle leggi costruttive della musica, hanno delle ricadute sulle tecniche drammatico-compositive busoniane in *Arluccchino*: le strutture musicali chiuse rispecchiano consapevolmente i meccanismi formali dell'opera settecentesca e primo-ottocentesca; la rinuncia all'espressione soggettiva e ad ogni sentimentalità è ottenuta attraverso la tecnica dell'associazione, tanto di elementi poetici quanto di citazioni musicali. L'analisi formale e drammatica della partitura dell'*Arluccchino* e la lettura degli scritti critici di Busoni potrebbero rivelare ulteriori elementi di contiguità con l'opera rossiniana e pertanto precisare la comprensione della posizione di Busoni verso l'opera italiana.

## Rossini's Reception in Spain

• ZOILA MARTÍNEZ BELTRÁN (Universidad Complutense de Madrid), «**Rosina Resits the Test of Time**»: A XX<sup>th</sup>-century Spanish Soprano Generation Focused on «**Il Barbiere di Siviglia**»

The 1890 to 1920's period is considered as the lowest period of Rossini's opera performances, but this cannot be applied to *Il Barbiere* that was almost as fresh as before. It was one of the leading works of the soprano repertoire and it was still the acid test for those singers. In that period of time, there was in Spain a «soprano coloratura generation» which consisted of María Barrientos, Josefina Huguet, María Galvany or Elvira Hidalgo, among others. A group of women opera singers that achieved an international resounding success. One of the main reasons for their triumph was how they sang *Il Barbiere*, one of the operas that they performed the most. In fact, all of them recorded one of its most popular arias: 'Una voce poco fa'. Most of these recordings are forgotten nowadays and, indeed, they were one of the first historical recordings of the work. Was this just a coincidence? Probably not. It was a sign of the importance of this opera in those years. The recording companies were aware of that impact, not only in high culture circles but in the low culture: recording *Il Barbiere* in the voice of those Spanish sopranos was a good and profitable move. The widespread trade of those recordings was a logical consequence of the success of *Il Barbiere* on stage during that period of time. Thus, it seems necessary to analyse the performances of this work: where they were held and under which circumstances, so as to have a real insight in the spreading and presence of Rossini's *Barbiere* before its already known 'Renaissance'. Therefore, the aim of this paper is to compare those recordings to try understand the different approaches for that Rossini's aria and, in addition to this, provide an

analysis of the available data in terms of performances of those Spanish sopranos in the early twentieth century.

• **MIGUEL ÁNGEL RÍOS MUÑOZ (Universidad Complutense de Madrid), *Rossini in spagnolo, la trasformazione dall'opera alla zarzuela***

Il rapporto tra Spagna e Rossini va ben oltre la nazionalità della moglie, il viaggio che fece nel 1831 e l'ambientazione di una delle sue opere più famose, *Il barbiere di Siviglia*. Quando la musica di Rossini arrivò in Spagna, rivoluzionò l'intera scena operistica. Nel corso dell'Ottocento, centri come il Teatro Real di Madrid non smisero di programmare i suoi lavori. Il potere esercitato dall'opera italiana nel colosseo reale richiedeva che qualsiasi opera, fosse essa con testo in spagnolo, francese, tedesco o qualsiasi altro, doveva essere tradotta nella lingua del cigno di Pesaro. In opposizione alla pratica italiana (e più particolarmente a quella rossiniana) nacque dal decennio del 1840 l'idea di restaurare in Spagna la zarzuela, il teatro musicale in spagnolo con parti parlate. Nella seconda metà dell'Ottocento le opere di Rossini furono incluse nelle compagnie che si dedicavano a questo repertorio, che traducevano il testo in spagnolo e modificavano la musica originale. Troviamo titoli come *La urraca ladrona* (*La gaḡḡa ladra*), *Don Bruschino* (1858) (*Il signor Bruschino*), *La cenicienta* (1916) (*La Cenerentola*), *Maese Figaro* o *En Sevilla está el amor* (1912) — due versioni de *Il barbiere di Siviglia* —, che dimostrano una pratica che durò dal 1858 circa al primo terzo del Novecento. Ci sono numerosi teatri che programmarono queste opere, tra cui due centri iconici come il Teatro de la Zarzuela o il Teatro Apolo. La presente proposta rifletterà su queste *zarzuelas* e su come sono state integrate in un sistema di produzione per il quale non erano state create. In che modo queste opere sono state adattate alla zarzuela? Sono un plagio diretto delle opere di Rossini? Quali nuove possibilità si sono aperte con questa trasformazione? Cercheremo di rispondere a queste domande attraverso la stampa coeva e gli scritti dell'autore.

• **VÍCTOR SÁNCHEZ SÁNCHEZ (Universidad Complutense de Madrid), «Resilience» rossiniana nel furore wagneriano a Madrid (1875-1910)**

La resilienza (*resilience*) è la capacità di far fronte in maniera positiva agli eventi traumatici, di ricostruirsi restando sensibili alle opportunità positive, senza alienare la propria identità. Il termine è usato in ecologia e in questo paper l'applicheremo alla sopravvivenza rossiniana nella programmazione operistica della fine del XIX secolo, in un periodo dominato dal “furore wagneriano”. Il wagnerismo è la forza dominante nella cultura musicale degli ultimi decenni del XIX secolo. I teatri d'opera riducono il repertorio italiano, considerato antico e tradizionale, e preferiscono i titoli di Wagner, simboli della modernità. Ciò suppone un grande cambiamento della *performance practice* nei teatri, con un maggiore interesse verso l'orchestra, la regia e le voci drammatiche. Le polemiche apparse sulla stampa tra l'*élite* musicale e il pubblico sono numerose, denunciando la *frivolité* dello spettacolo operistico. Nel Teatro Real di Madrid tra 1880 e 1910 possiamo parlare anche di un autentico furore wagneriano. Il repertorio cambia maturando un interesse per Wagner, Puccini e le opere francesi. Le opere del primo Ottocento sono dimenticate e Rossini viene unicamente considerato per essere il compositore del *Barbiere di Siviglia*. In questo ambiente ostile sono eseguite solo poche recite rossiniane, che mostrano la sua resistenza nel repertorio. In questo paper analizzeremo i principali momenti rossiniani al Teatro Real di Madrid, come: • il successo di *Semiramide* nel 1883, cantato dal soprano Elena Theodorini; • le recite di Francesco Tamagno del *Guglielmo Tell* (1886-1892), in mezzo al successo dell'*Otello* di

Verdi; • la grande polemica per la scelta del *Barbiere di Siviglia* nel 1902, per una rappresentazione straordinaria in occasione della visita del presidente francese; • il dibattito pubblicato sulla stampa in virtù della programmazione tradizionale del Teatro Real tra 1902 e 1907. Centeremo lo studio su due punti principali: 1) *Reception*: la reazione del pubblico e il dibattito estetico tra wagnerismo e opera italiana; 2) *Performance practice*: il problema dell'assenza di voci rossiniane, orchestrazioni, tagli, ecc.

### **Rossini's Reception in Italy**

• **NICOLA LUCARELLI (Perugia), Due incisioni (quasi) complete del «Barbiere di Siviglia» del 1918**

In piena epoca acustica, ricorrendo il cinquantenario della morte del grande pesarese, vennero realizzate due incisioni (quasi) complete della sua opera più nota, rimasta ancora in repertorio e ancora diffusa al grande pubblico. Entrambe sono italiane, una del Teatro alla Scala di Milano con la direzione di Sabajno e una del Teatro San Carlo di Napoli sotto la direzione di Sassano. Benché realizzate nello stesso anno presentano delle differenze molto nette fra di loro e per questo rappresentano testimonianze importantissime dell'estetica del loro tempo e della interpretazione rossiniana agli inizi dello scorso secolo. Le testimonianze che ci giungono da questi reperti non sono tanto riferibili alla percezione del suono degli strumenti o della voce — viste le notevoli limitazioni tecniche di questi dischi — quanto piuttosto all'estetica e alla prassi esecutiva dell'epoca in cui sono state incise. La prima è, se vogliamo, molto più moderna, con un'esecuzione più rispondente ai canoni delle messe in scena degli anni '60-'70, prima dell'avvento della nuova filologia rossiniana, legata anche alla nascita del Rossini Opera Festival e alla realizzazione delle nuove edizioni critiche. Certamente il debito ottocentesco si sente molto, specialmente nell'uso dell'aria alternativa di Bartolo, quella di Romani, inserita nelle vecchie edizioni Ricordi, ma vi è anche un elemento significativo che la filologia rossiniana ha ormai accolto a partire dagli anni '80 del secolo scorso e cioè la realizzazione del recitativo secco con il trio pianoforte, violoncello e contrabbasso. La seconda incisione si avvale anche della Banda Municipale di Napoli, che svolge un ruolo importantissimo, tanto che la sua presenza viene estesa anche e soprattutto ai recitativi secchi, differenziandoli totalmente dall'altra e mostrandoci quindi una alternativa contemporanea. Per il resto l'incisione ha al centro il divo Fernando De Lucia e l'Orchestra segue ogni suo minimo cenno adattando tempi e modi ai suoi, mettendo, però, anche in luce una tecnica vocale molto più ottocentesca e quindi forse più interessante per la ricostruzione dell'estetica rossiniana.

• **OLGA JESURUM (Roma), La riscoperta del «Turco in Italia». Dal Teatro Eliseo al Teatro alla Scala**

Nel 1950, dopo oltre cent'anni di assenza dalle scene italiane, il *Turco in Italia* torna sulle scene italiane con un memorabile allestimento al Teatro Eliseo firmato da Gerardo Guerrieri con le scene di Mino Maccari, complice Gianandrea Gavazzeni che tanto contribuì alla riscoperta quanto al rilancio dell'opera: fu infatti lui stesso, dopo l'esperienza romana a proporlo al teatro alla Scala questa volta con le scene di Franco Zeffirelli. Prima di giungere alla Scala l'opera sarebbe stata proposta a Palermo, ancora con le scene di Maccari, questa volta modificate. La relazione intende ricostruire la storia di questo recupero, partendo dalle testimonianze dello stesso Gavazzeni per giungere ad illustrare gli allestimenti proposti attraverso le fonti iconografiche esistenti (i bozzetti e i figurini di Maccari per Roma e Palermo, sino ai bozzetti di Zeffirelli per la Scala).

• **RENATO RICCO (Università di Salerno), «Dominio del genio» versus «agilità dell'estro»: Giuseppe Rovani di fronte a Gioachino Rossini**

Rossini è il musicista indubbiamente verso il quale Rovani nutrì la più forte ammirazione: ciò non è solo testimoniato dal libro xx della sua opera più importante, il romanzo *Cento anni* (1859<sup>1</sup>-1868-1869<sup>2</sup>), o da vari testi giornalistici comparsi su varie riviste (principalmente *L'Italia musicale* e la *Gazzetta ufficiale di Milano*) — su cui anche si focalizzerà l'attenzione — ma, più nello specifico, da un opuscolo monografico intitolato *La mente di Rossini* (1868<sup>1</sup>-1871<sup>2</sup>): ci si soffermerà su alcuni punti cruciali di questa poco nota *brochure*: in particolare, la discussione dell'idea — ovviamente connessa al Pesarese — di 'genio' elaborata dal Milanese, che mostra non pochi punti di contatto con quanto enucleato da Mazzini nella *Filosofia della musica* (1836), i vari sinestetici accostamenti a Manzoni, le connessioni con Meyerbeer e la peculiare idea della drammaturgia elaborata dall'autore milanese. Emergente in maniera chiara anche da un paragone con l'«estro» riconosciuto al contemporaneo Pacini, la genialità di Rossini si pone, come già nell'opuscolo redatto dall'autore della *Giorine Italia* — peraltro personalmente incontrato da Rovani durante gli anni d'esilio in Canton Ticino — come pietra miliare all'interno di una precisa concezione storiografica 'progressiva' della storia della musica italiana; fonte ispiratrice per determinate concezioni timbriche e sonore adottate da Meyerbeer in *Les Huguenots*, l'arte rossiniana rappresenta quindi, proprio come l'operato manzoniano per la letteratura, la fase di massima «maturanza» della musicalità nostrana, costituendo in ultima analisi, una perfetta sintesi, di respiro europeo, delle differenti vene artistiche riconducibili a Goldoni, Molière e Beaumarchais.

**Rossini's Reception in Europe (II)**

• **VJERA KATALINIĆ (Croatian Academy of Sciences and Arts), Rossini on the Musical Stage in Zagreb (1850-1880): Repertoire and Reception**

After the growing popularity in the first three decades of the 19<sup>th</sup> century, Rossini's operas were to some extent suppressed by the works of Bellini and Donizetti. However, they were not completely banned from the opera house, nor from the concert podium. This paper deals with the repertoire and the reception of Rossini's *œuvre* performed in Zagreb, the capital of Croatia, between 1850 and 1880. This time-span covers the turbulent political period of the Habsburg neo-absolutism and its abolishment in 1860, when Croatia experienced its national revival. It also covers the turbulent theatrical period when the city theatre passed from private ownership to governmental administration. It was also a transitional period when Zagreb audience passed from performances by itinerant opera companies presenting Rossini's operas in foreign languages, to the foundation of a national opera house in 1870 when performances started to be given in the national language. This paper questions these circumstances and Rossini's place in the artistic and cultural life of the town of Zagreb, as well as the reaction of the audience to it in comparison with other, more 'modern' pieces.

• **JOHN LAM CHUN-FAI (The Chinese University of Hong Kong), 'Gamme chinoise' as Rossinian Misnomer: Layered Legacy and Evolving Notion in «fin-de-siècle» Paris**

In *Les Gaietés du Conservatoire* (1899), Albert Lavignac — then established professor of harmony at the Paris Conservatoire — delighted his readers with anecdotes about Rossini and highlighted the deceased maestro's amiable address to him as «ma grande clarinette». What was untold but no less personal and in fact illuminating is his benefit from the *samedi soir* gatherings, where he once witnessed a performance of Rossini's *L'amour à Pékin: Petite mélodie sur la gamme chinoise*



(1867). Hitherto unknown to Rossini studies, at least in Anglophone scholarship, is Lavignac's compositional reception of what the late Rossini in an epistolary postscript referred to as «une nouvelle gamme chinoise». Taking an unusual whole-tone configuration, Rossini's new Chinese scale was embedded in Lavignac's textbook, *1<sup>er</sup> volume du solfège manuscrit* (1877), and, owing to obvious pedagogical goals, scrupulously disguised under as many as six different clefs. Their shared use of a particular *marche* (harmonic sequences taught in nineteenth-century treatises) and, above all, Lavignac's exercise title, «Gamme chinoise», render the case of pastiche unmistakable. However, the Rossinian influence turned out to forge their subtly intertwined and unfavourable fate. No less than three scattered textual passages — authored by the ethnomusicologist Julien Tiersot, the pianist Alfred Cortot and the musicologist Ernest Closson — criticised Rossini and Lavignac for the apparently erroneous correspondence between the whole-tone scale and 'gamme chinoise'. This paper investigates the rationale behind these early twentieth-century dismissals of the correspondence, and poses the thought-provoking question as to why the scale composed exclusively of whole tones could have reasonably been understood as a Chinese scale at the time. On the one hand, analytical scrutiny of harmonic mechanisms in *L'amour à Pékin* strongly relates Rossini's various symmetrical arrangements to Liszt's whole-tone techniques. On the other hand, reconstruction of the Parisian reception history regarding traditional Chinese music theory reveals distorted interpretations of the Chinese *lü* (not at all a practical six-note scale) as 'gamme chinoise' from Jean-Philippe Rameau (1760) to Georg Capellen (1900). Although there is no indication that Rossini possessed the scholarly interest or patience to figure out anything about Chinese music, the marked consonance of his scalic idiosyncrasy with the particular French misunderstanding of musical heritage from China serves to reorient our attention to the oft-evaded issue of textual and musical chinoiserie. I suggest that, central to Rossini's aesthetic of chinoiserie in the draft text — mischievously entitled as «Monstre pour la Melodie [sic] / Chinoise...» — and in the musical scale — stripped of semitones essential to Western tonality in the common practice — is a tendency of disgrace typical not only of Rossini's notorious sense of humour, but also European representations of such far-eastern locale as *Pékin*. As such, the whole-tone scale in *fin-de-siècle* Paris was tied to exoticism at least in part through the Rossinian misnomer, 'gamme chinoise'. Rossini, to borrow Wagner's words from 'Eine Erinnerung an Rossini' (1868), was inevitably «handed to the posterity» as «inventeur d'une nouvelle gamme chinoise» and important predecessor of Parisian modernist composers.

• **AGNIESZKA MUSZYŃSKA-ANDREJCZYK (The Fryderyk Chopin University of Music, Warsaw), Rossini and Poland: Libretto Translations of Operas by Master from Pesaro and his Presence in Polish Theatres Yesterday and Today**

Gioachino Rossini's operas became known to the Polish public primarily due to the thriving operatic scene in Warsaw: the first performance was *Tancredi* (1818). The other centres that became active in the second half of the 19th century were Poznań, Cracow and Lvov. At the time of Karol Kurpiński, who was a well-known composer, musical director of the National Theatre and enthusiast of Rossini's music, the master of Pesaro definitely won the hearts of Warsaw audience: from 1823 to 1859 *La gazza ladra* was staged 58 times, *Il Turco in Italia* 52 times and *Il barbiere di Siviglia* 171 times. The first translations of Rossini's most popular operas were done at the beginning of the 19th century. They were quite numerous and had almost exclusively utilitarian character; were often made not by professional translators, but by singers or directors, in addition not necessarily from the language of the original (e.g. from German in the Lvov Opera).

It is not always possible to say whether it was a translation of the entire libretto or a «summary with the addition of the most important arias». Some 19<sup>th</sup>-century translations were used in the 20<sup>th</sup> century and even now. Newer translations began to appear from the 1960s, largely due to the Warsaw Chamber Opera, where many Rossini's operas never shown earlier, were staged. On the example of the repertoire of Warsaw scenes from the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, various types of translations of Rossini's libretto into Polish (made to the music, literary, philological) and their function in the whole of the performance will be analyzed. An attempt will be made to answer the question about the relationship between the type of translation, the translator (e.g. director, singer, poet, professional interpreter) and the final effect in the form of a specific operatic realization.

• **VESA KURKELA – MARKUS MANTERE (Sibelius Academy, Helsinki), Rossini vs Beethoven: Two Ideological Counterpoles in the Public Music Discourse in Finland 1850-1950**

Among others, two eminent music historians, Carl Dahlhaus (1928-1989) and Richard Taruskin (1942–) have argued for a major aesthetic and ideological divide in European classical music of the 19th century, represented — and later symbolized — by two leading composers of the era: Gioachino Rossini (1792-1868) and Ludwig van Beethoven (1770-1827). Both of these historians, in spite of their diverse theoretical background, associate Rossini's music with entertainment, enjoyment, virtuosity, melody, and conceptualize musical performance as the basic ontological unit of that music. Beethoven's music, on the contrary, is associated with seriousness, aesthetic contemplation, and organic structural unity. The basic ontological unit in Beethoven's music, they argue, is the idea of an absolute and autonomous musical work. Antagonisms between these two aesthetic paradigms of music — but not the persons Beethoven and Rossini themselves, it should be emphasized — are well known. In his *Von Musikalisch-Schönen*, Eduard Hanslick wrote of Italians as «musical tosspots» who can consume «such quantities of music as to make a true artistic soul» — in his opinion German soul — «shudder». On the other side, however, Friedrich Nietzsche in his *Beyond Good and Evil*, preferred 'Mediterranean' music over German: «Against German music I feel all sorts of precautions should be taken. Suppose one loves the south as I love it, as a great school of convalescence, for all the diseases of senses and spirit, as a tremendous abundance of sun and transfiguration by sun, spreading itself over an autonomous existence which believes in itself: well, such a person will learn to be somewhat on guard against German music because, by spoiling his taste again, it will also spoil his health again.» In looking at the history of music life in Finland, we have found fascinating empirical correspondence to Dahlhaus's and Taruskin's historical dialectics. In Finland, since the mid 19<sup>th</sup> century, the audience was fostered, in the spirit of German idealism, to appreciate Beethoven's symphonies as the epitome of 'Great music' that was to produce *Bildung* to its listeners. An interesting fact, however, is that Rossini seems to have been all the time more popular and more enjoyed than Beethoven among concert-goers. His popularity in Finland shows in concert programs and newspaper ads — not only was *The Barber of Seville* continuously featured in concerts and opera productions, but also several other Rossini's Overtures and popular arias were performed, arranged for brass bands, and sheet music of these arrangements was sold in enormous quantities. Rossini also became a celebrated cultural character in Finnish press: jokes and anecdotes of his life, work and personality were published in newspapers and magazines. Little by little in the early decades of the 20<sup>th</sup> century, the joyfulness of Rossini and

the seriousness of Beethoven started to blend with each other and Rossini's music also entered the sphere of public discourse of music enlightenment in Finland. We could argue that this was outcome of the immense popularity of Rossini's music — the qualities of his music were taken to contribute to the positive value of classical music in general. In our presentation, we will show historical material that highlights this process in Rossini's reception in Finland. We argue that in addition to the popularity of Rossini's music, the sacralisation of concert music in general was an institutional and ideological prerequisite for the amalgamation of two seemingly contradictory things: the joyfulness and entertainment in Rossini's music on one hand, and the seriousness and the demands that Beethoven's music supposedly set for the listener on the other. As an outcome of the sacralisation, Rossini and Beethoven entered the same canon of concert music in the late 19<sup>th</sup>-century Finland.

### **The Theory and Practice of Operatic Singing**

#### **• VASILEIOS (BASILE) KASMERIS (Salonico), *Approaching the Role and the Musical Outline of Mustafà in «L'italiana in Algeri» by Rossini***

The presentation is an attempt to the study of the relationship between the harmonic structure and the form of the verbs in the librettos of Italian arias. Its focus is on the opera *L'italiana in Algeri* by Rossini (first performance 22 May 1813) and in particular on the aria of Mustafa (act 1, 'Già d'insolito ardore nel petto'). The analysis examines the form of the verbs in the libretto (tense, person, mood) in correspondence with the harmonic structure of the aria and, in particular, the harmonic centers, the points of tension, the harmonic density, the harmonic rhythm, among others. The aim of the presentation is to show how the form of the verbs influences the harmonic and the morphological skeleton of the aria. Moreover, the form of the verbs reveals the mood of the hero: its musical dramatization plays a determining role in the macrostructure and the microstructure of the musical text. The presentation offers an interpretative approach of the parameters of the musical drama by Rossini in *L'italiana in Algeri*. Although this opera has a rather rich bibliography, both historically and dramaturgically, it does not touch upon the parameters regarding the relation between libretto and music.

#### **• MALGORZATA KUBALA (The Fryderyk Chopin University of Music, Warsaw), *Manuel García and Gioachino Rossini – Friendship and Fascination. The Beginning of the Romantic Bel Canto Style***

The conference is devoted to the friendship of two great artistic personalities: Gioachino Rossini, the master of Italian opera, and Manuel García (1775-1832), a Spanish tenor and composer, one of the most outstanding vocal singing pedagogues of his time. García based his vocal school on the Italian style of Bel Canto, developing its technical base significantly thanks to his natural vocal and personal skills. He was considered as an unrivalled interpreter of Rossini's works. Their cooperation began in Naples in 1815 when Rossini invited García to the premiere of *Elisabetta, regina d'Inghilterra*. The premiere was an extraordinary success, unmatched by performances in other places and with other performers. With the role of Norfolk, the lengthy friendship between García and Rossini developed through the years and ended with the former's death. Rossini's operatic pieces enriched the technical possibilities of García's voice, but simultaneously his singing skills became an inspiration for the Italian master, which can be observed in *Il Barbiere di Siviglia*. The role of Almaviva written for the Andalusian singer born in

Sevilla certainly has some attributes of García's character and personality. In fact, it became one of his greatest artistic creations. Rossini's *Otello* was also written with Manuel García in mind. It is one of the most innovative work of Rossini, wherein the florid style was for the first time balanced with dramatic expressions of large recitative scenes. It introduced the dramatic style of Italian opera of the late 19<sup>th</sup> century. In that role, García was applauded not only as an excellent singer, but also a great actor. According to his oldest daughter Maria Malibran, who interpreted Desdemona with him, García resonated the emotions so vividly that she was afraid he would actually kill her with the face of passion. It is also worth noting that García established a new standard of performing, which connected vocal precision in ornamentation and the quality of large and impressive sound with dramatic acting. Manuel García's repertoire contained almost all the roles for tenor written by Rossini. He performed in *L'italiana in Algeri*, *Il turco in Italia*, *Tancredi*, *Zelmira*, *Riccardo e Zoraide*, *Mathilde di Shabran* and *La Cenerentola*. He was also the first European singer who took part in all of Rossini's and Mozart's Italian operas in the United States and Mexico (during the family tour of 1825-1826). Rossini influenced his own operatic style; we can observe it in the last of García's stage compositions, which is *El gitano por Amor*, published in Paris around 1831/1832.

### Rossini after Rossini

• TOM MÉBARKI (FRE PRISM-CNRS/Université Aix-Marseille), **Rossini: un (post)moderno? Dal classicismo al neoclassicismo. Il potenziale rossiniano nell'estetica musicale neoclassica**

«[...] le cynisme mélodique, le mépris de l'expression et des convenances dramatiques, la reproduction continuelle d'une formule de cadence, l'éternel et puéril crescendo et la brutale grosse caisse de Rossini m'exaspéraient [...]. C'est la musique d'un malhonnête homme » (Hector Berlioz, *Mémoires*, 1870). La critica di Hector Berlioz indirizzata al suo coevo italiano non manca affatto di stravaganza nella formulazione; tuttavia non si può negare che egli elabori una definizione abbastanza appropriata della musica buffa rossiniana. Ciò che è contestato a Rossini, tra le righe, corrisponde piuttosto a una posizione anti-moderna, a causa di una scrittura musicale che oltre a rifugiarsi nelle forme del classicismo lo trasforma in un classicismo deformato. Una simile dualità si ritrova all'inizio del Novecento, nel momento in cui i nuovi fautori di una modernità innovatrice (che rimpiazza quella del ottocento) saranno criticati dai compositori ben presto etichettati come neoclassici. Questi ultimi svilupperanno un'estetica di riprese e citazioni delle forme antiche, pur forgiando una nuova scrittura. Questo contributo presenta un duplice obiettivo. In primo luogo, si vuole dimostrare che i gesti compositivi di alcuni dei compositori considerati neoclassici (come Poulenc, Prokofiev, Satie, Stravinsky...) possiedono un potenziale rossiniano; infatti le espressioni utilizzate da Berlioz per Rossini all'inizio del XIX secolo sono effettivamente assimilabili alle tecniche musicali adoperate da questi neoclassici. D'altronde, si può ritrovare un'attitudine comune, propria ai momenti di passaggio tra i secoli. In secondo luogo, l'individuazione di una possibile influenza di Rossini sul neoclassicismo permetterebbe dunque di aggiornare la posizione del compositore, considerando dunque anch'egli come un neoclassico. Per questo aspetto, Rossini potrebbe far parte della schiera dei musicisti postmoderni, di quelli immersi in una *transistoria* della musica, sottraendosi così all'abituale dicotomia tra il classico e il romantico.

• **JEHOASH HIRSHBERG (Hebrew University, Jerusalem), The Appreciation of Rossini in his Last Years**

Rossini's biography was unique among nineteenth century composers. His retirement from composition of operas after *Guillaume Tell* (1829) and his long illness which prevented him from composition in general, coupled with his enormous international prestige, caused critics and composers to form an evaluation of his musical contribution, especially to the history of opera, still in his life time. In his biography of Verdi published in 1859, Abramo Basevi makes many comparisons with operas by other composers, and when he reaches Rossini he would define him as «the great Rossini», as in his discussion of *Les Vêpres Siciliennes*. Philip Gossett has indicated that despite Rossini's return to composition after 1857, he concentrated on the small piano pieces, *Pêchés de mon vieillesse*, and on the unique *Petite Messe Solennelle* of 1864. Moreover, «he refused to permit their publication... they remained barely known» (Gossett, 'Gioachino Rossini', § 'A New Life', *The New Grove Masters of Italian Opera*, 1980, p. 64). Consequently, Rossini's early retirement from composition of operas in 1829 caused critics to assess his overall contribution already in his last years, when it became most likely that he would compose no new opera. The reviews of productions were as a rule suffused with superlatives, such as: «Se non che oggidi la musica di Rossini vive ancora, e di quanta vita!» (*Gazzetta musicale di Milano*, 13 March 1859). In most reviews critics moved beyond the specific reviewed production to general aspects of Rossini as a great representative of the glorious past as compared to the allegedly bad taste of the present. Such was a review of a production of *Semiramide*: «Semiramide contenta i gusti di coloro che non ammettono il moderno sistema col quale la melodia è soffocata dall'armonia» (*Gazzetta musicale di Napoli*, 9 February 1866), as initial rejection of Wagner just before the premiere of *Lohengrin* in Bologna (1870). Other reviews attempted to place Rossini in the overall historical framework and define his personality by generalized terms, such as after a production of *Guillaume Tell* in Milano: «Qualcuno disse che la musica rossiniana è uno sfolgorante riflesso del paganesimo, ch'essa personifica la bellezza fisica come quella di Mozart la bellezza morale...» (29 September 1860). The paper will present such reviews and commentaries and discuss their implications in the assessment of Rossini's legacy and historical position in the last three decades of the nineteenth century.

• **MATTHIEU CAILLIEZ (Université Grenoble Alpes), Ricezione di Rossini nella stampa musicale internazionale tra il 1868 e il 1918**

Questa relazione consiste nello studio della ricezione di Rossini a livello europeo nel mezzo secolo compreso tra la morte del compositore nel 1868 e la fine della prima guerra mondiale nel 1918. Il corpus alla base di questo studio si fonda sullo spoglio di periodici musicali, di enciclopedie e dizionari musicali, e di biografie pubblicate in italiano, tedesco, francese, inglese, spagnolo e olandese. I periodici musicali scelti per questa relazione sono in Italia la *Gazzetta musicale di Milano* e la *Gazzetta musicale di Firenze*, in Germania le riviste *Neue Zeitschrift für Musik*, *Neue Berliner Musikzeitung* e *Musikalisches Wochenblatt*, in Austria *Blätter für Musik, Theater und Kunst*, in Francia la *Revue et Gazette musicale de Paris* e *Le Ménestrel*, nel Belgio *Le Guide musical*, in Inghilterra *The Musical World* e *The Monthly Musical Record*, negli Stati Uniti il *Dwight's Journal of Music*, nei Paesi Bassi *Caecilia* e in Spagna la *Gaceta musical de Madrid*. Tra i dizionari e le enciclopedie musicali che vengono presi in considerazione, si possono citare le opere di Paul Oscar, Hermann Mendel, Giovanni Masutto, August Reissmann, Hugo Riemann, George Grove, Alexandre Bisson, Peter J. Tonger, Georges Humbert e Theodore Baker, inoltre alcune enciclopedie universali. Alcune opere



biografiche dedicate al compositore vengono anche esaminate, in particolare libri di Ferdinand Hiller, Arthur Pougin, Lodovico Settimo Silvestri, Antonio Zanolini, Edmond Michotte, Lionel Dauriac, ecc. Lo spoglio di questo ampio *corpus* permette di paragonare la ricezione di Rossini in modo geografico nei differenti paesi e in modo cronologico riguardo agli scritti pubblicati mentre il compositore era vivo. Si presta particolare attenzione alle opposizioni o ravvicinamenti estetici fatti tra Rossini e i suoi colleghi italiani Bellini, Donizetti, Verdi e Puccini nonché alle eventuali influenze del contesto politico internazionale sull'immagine del compositore, dagli ultimi eventi dell'unificazione italiana fino alla Prima guerra mondiale.

