BIANCA E FALLIERO

ROSSINI OPERA FESTIVAL

SCAVOLINI
SPONSOR

Comune di Pesaro
Provincia di Pesaro e Urbino

sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica

Il Festival è un ente autonomo promosso dal Comune di Pesaro e dall'Amministrazione provinciale di Pesaro e Urbino, con la collaborazione della Fondazione Rossini.

Il Festival 1989 si attua:

con il contributo del Ministero per il Turismo e lo Spettacolo, della Regione Marche, della Provincia di Pesaro e Urbino e del Comune di Pesaro;

con l'apporto della Scavolini S.p.A., della Cassa di Risparmio di Pesaro e della Banca Popolare Pesarese;

collaborano il Conservatorio di musica "G. Rossini", la RAI - sede regionale per il Piemonte, l'Associazione Pesarese Albergatori e l'Azienda Autonoma di Soggiorno.

Sostenitori: Aermec Riello, Industriali del mobile di Pesaro, Ratti Abbigliamento, Vittoria & Savoy Hotels, Vogue Italia.

Il Festival è membro dell'Associazione Europea dei Festival di Musica.

ROSSINI OPERA FESTIVAL

Sindaco Presidente
Aldo Amati

Sovrintendente
Gianfranco Mariotti

Consulente artistico
Alberto Zedda

FONDAZIONE ROSSINI

Presidente
Giorgio De Sabbata

Direttore artistico
Bruno Cagli

Comitato di redazione delle Edizioni Critiche
Philip Gossett (coordinatore), **Bruno Cagli, Alberto Zedda**

Nella pagina seguente: ritratto giovanile di Rossini. Litografia di A. Kunike, Vienna. (Milano, Museo Teatrale della Scala).

BIANCA E FALLIERO

o sia Il Consiglio dei Tre

Melodramma di
Felice Romani

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

Priuli, Doge di Venezia
Contareno, Senatore
Capellio, Senatore
Falliero, Generale di Venezia
Bianca, figlia di Contareno
Costanza, nutrice di Bianca
Pisani, un Cancelliere del Consiglio dei Tre
Loredano, Senatore
Un Usciere
Un Uffiziale

Senatori, Nobili Veneziani d'ambi i sessi, Uscieri, Soldati, Domestici di Contareno, Ancelle di Bianca

La Scena è in Venezia. L'azione è del secolo XVII dopo la famosa congiura del Marchese di Bedamar.

Prima rappresentazione
Milano, Teatro alla Scala
26 dicembre 1819

La vocalità di Bianca e Falliero

Dei tre elementi che compongono il linguaggio musicale - melodia, armonia, ritmo - la melodia è quello cui è normalmente demandato il compito di precisare il momento espressivo, di guidare lo sviluppo significante. Anche per Rossini la melodia, affidata principalmente alla voce umana, protagonista assoluta delle sue opere, è l'elemento portante del discorso. La melodia rossiniana ha caratteristiche che la rendono atipica: poggia su un tessuto armonico di elementare semplicità e la sua struttura è basata su cellule brevi e lineari. Oltre a non avvalersi delle suggestioni che possono derivare dalle modulazioni, i suoi temi si rifanno a spunti della tecnica strumentale piuttosto che al fantasioso periodare del canto melodico. Per organizzare il discorso che le grandi strutture dei pezzi chiusi comportano, Rossini deve ricorrere a ripetizioni insistite, a frequenti iterazioni piuttosto che adottare normali procedimenti di sviluppo tematico. In questo discorso, nuovo e per molti aspetti rivoluzionario, ritmo, armonia e melodia interagiscono con pari rilevanza, condizionandosi e integrandosi vicendevolmente: la melodia, vitalizzata da un dinamismo straordinario, non ha più bisogno di frasi lunghe e sviluppate, anche perché la semplicità dell'impianto armonico è perfettamente compatibile con l'icasticità delle sue figure geometriche. Rossini vi aggiunge ancora un tessuto orchestrale dosatissimo, insieme sostegno e elemento dialogico, che partecipa efficacemente alla definizione del linguaggio musicale con la varietà dei coloriti e l'autonomia degli interventi. Risultato di tutto questo è un'organizzazione musicale semplice all'apparenza ma assai complessa nel meccanismo governato da una logica cartesiana e costruito in funzione di una melodia a sua volta posta al servizio dell'interprete vocale, cui è in definitiva affidata la comprensione del messaggio.

La natura di questa melodia - fatta di scale, arpeggi, gruppetti, perentori salti ascendenti e discendenti di ottava, quarta e quinta, di cromatismi, di vorticose terzine e quartine trattate in tutte le combinazioni e distribuite in ogni registro - è tale da limitarne severamente le possibilità espressive. Far diventare dati di linguaggio e vocaboli primari artifici che altri compositori impiegano come ornamenti aggiuntivi o complementi secondari, rende indispensabile che essi vengano trattati con tale convinzione, con tale fantasia da far dimenticare la loro organica povertà. L'interprete rossiniano deve possedere colori e sfumature, risorse tecniche, capacità di trasfigurazione tali da renderli significanti e, di volta in volta, secondo le esigenze del dramma, trasformarli in grida di vendetta, lamenti di dolore, abbandoni estatici, gemiti di piacere, fierezze guerriere, orgogli regali, sublimità di sacrificio, tenerezza, ironia, sarcasmo, gioia, follia. Poiché a questo linguaggio vocale Rossini non rinuncerà mai (né lo avrebbe potuto, date le caratteristiche del suo vocabolario di musicista) nell'evolvere

Violini

Viole

Flauti

Oboi

Clarinetti in C

Corni in G

Trombe in A

Fagotti

Trombone

Timpani

Tuttiero

Violoncelli

CM

la sua poetica drammaturgica, nel cercare strade avanzate al suo teatro egli dovrà costantemente fare i conti con esso. Pur con interpreti eccelsi, con personalità carismatiche e capaci di ogni suggestione, una melodia fortemente acrobatica, basata sugli artifici meccanici del belcantismo più svilupato, difficilmente potrà raggiungere le sottolineature espressive necessarie a sondare le pieghe misteriose dell'animo umano. Per quanto caricate di affetti e di significati, scale, arpeggi e roulades non arriveranno a piegarsi alle ombreggiature psicologiche che il melodramma romantico va ricercando in misura sempre maggiore.

D'altra parte la loro assoluta asemanticità consente un'eccezionale gamma di utilizzazioni, potendo esprimere tutto e il contrario di tutto grazie ad un'ambiguità espressiva che la melodia tradizionale raramente riesce a conseguire.

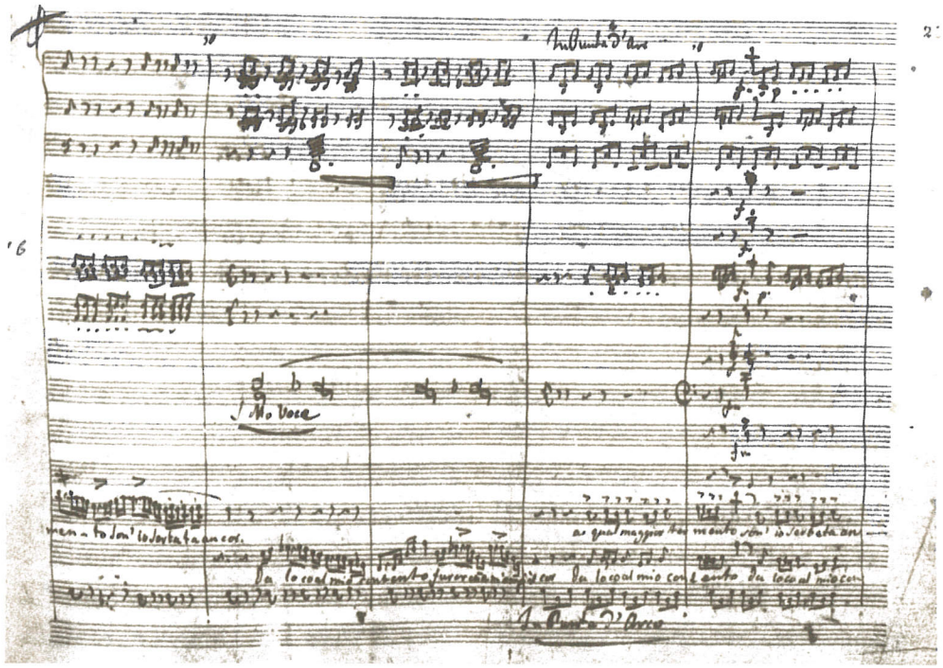
Forgiandosi questo vocabolario Rossini sembrò porsi in antitesi all'estetica dominante che teorizzava anche per la musica nuovi spazi nel campo dello spirito, nuovi diritti di spiegare l'universo, di interrogare le coscienze. Una composizione veniva ritenuta tanto più valida quanto più capace di 'esprimere', di 'evocare', di 'descrivere'. Il compositore che avesse voluto affidare alla musica concetti meno ambiziosi, ricercare l'edonismo del gioco e del divertimento, raccontare le passioni col distacco della metafora e dell'immagine traslata, anagrammare le parole gravi con altre più leggere, sarebbe parso percorrere strade obsolete, vietarsi al futuro. Rossini, poeta del *nonsense*, il folle che impiegò gli stessi vocaboli per sorridere e per piangere, il drammaturgo che raccontò storie terribili con un distacco che poté sembrare indifferenza, fu bersaglio troppo facile per chi si inebriava di presente.

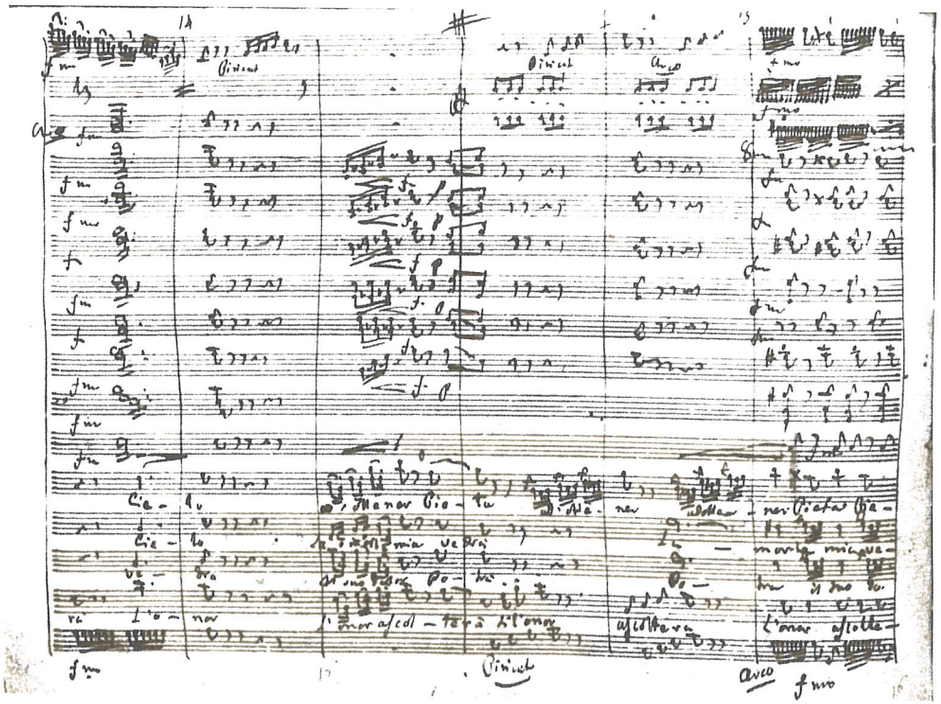
Del resto i suoi comportamenti giustificano in parte le perplessità dei contemporanei, giacché egli non volle arroccarsi nel suo universo, indifferente a quanto si muoveva intorno. Più volte cercò di capire le ragioni degli altri e provò ad aprirsi al nuovo sino a entrare in contrasto con la sua poetica genuina. Partito dal Parnaso del *Tancredi,* dalla ricerca del 'bello ideale', il lungo viaggio nel teatro drammatico lo condusse alle soglie del teatro romantico, col *Guglielmo Tell,* attraverso un percorso accidentato che seguì due direttive contrapposte: una di segno classico, conclusa con *Semiramide* e segnata da tappe come *Adelaide di Borgogna* e *Bianca e Falliero;* l'altra più aperta alle sollecitazioni delle passioni, alle urgenze dei sentimenti, conclusa con la fiammata di *Ermione* e marcata dai capolavori composti per Napoli come *Mosè in Egitto, La donna del lago, Maometto II.*

Accanto ai travagli dell'opera seria, i melodrammi buffi e semiseri raggiungevano straordinari sviluppi applicando gli stessi stilemi impiegati nel genere drammatico, innalzandoli così a pari dignità e operando concretamente quella saldatura fra comico e tragico che rappresenta il traguardo di ogni autore che voglia raccontare l'uomo.

L'evoluzione del teatro rossiniano deve però fare i conti con l'elemento da lui stesso elevato a protagonista qualificante: il canto. Solo indagando i limiti del suo codice espressivo si può comprendere quanto potesse spingersi il rinnovamento del discorso epico, quanto inoltrarsi nei sentieri dell'inveramento romantico, quanto adattarsi alle trionfanti tecniche del canto spiegato, al nuovo gusto della potenza, al culto dell'acuto prorompente. La propensione per il canto virtuosistico non aveva impedito a Rossini di coltivare, sin dalle primissime opere, geniali spunti di 'recitar cantando', di *sprechegesang* su note ribattute, di sillabato vorticoso. Se quest'ultimo procedimento fu riservato in genere al buffo caricato, le altre tipologie, più suscettibili di piegarsi alle esigenze del canto espressivo, compaiono anche in opere d'altro genere. Il ribattuto su una sola nota chiarisce ad Almaviva il luogo

Due fogli della partitura autografa di Rossini: in alto una pagina del duetto Bianca-Contareno (Atto II: «Non proferir tal nome»); in basso una pagina del Quartetto (Atto II: «Cielo, il mio labbro ispira»).





della bottega di Figaro («Numero quindici, a mano manca»), ma, ne *La gazza ladra,* fattosi ansimante e tragico, scandisce anche l'ultimo desiderio di Ninetta espresso in carcere all'amico Pippo («A mio nome, deh! consegna questo anello al mio Giannetto»). Non si contano poi le pagine eccelse di *recitativo accompagnato,* sganciate dalla logica e dalla struttura del pezzo chiuso, che danno vita a toccanti introduzioni, come quelle che già troviamo in *Tancredi* premesse alle arie dei protagonisti; a profetici e veementi 'ariosi', come le invocazioni di Mosè o, nella *Semiramide,* il deliro di Assur; per finire col commosso «Resta immobile» di Guglielmo nel *Tell.* Queste pagine, perfettamente in linea con la logica drammatica di *Nabucco* o di *Macbeth,* stridono a contatto di arie e duetti che dopo le emozioni suscitate appaiono fredde e meccaniche all'ascoltatore che fatica a ritrovare le immagini del linguaggio traslato. Lo sviluppo della 'scena' rossiniana porta a risultati che neppure si riscontrano nelle prime opere dei grandi protagonisti del melodramma romantico. Per bilanciarne l'accresciuta importanza, i pezzi che fanno seguito alla scena vengono dilatati sino a confondere le cadenze della forma chiusa, ormai determinate dalle esigenze del musicista piuttosto che dalle scelte del librettista. Le concitazioni espressive non riguardano soltanto scene che precedono arie e duetti delle opere aperte alla nuova ricerca, come quelle napoletane. Anche quelle del filone 'classico', composte per Milano, Roma, Venezia, risentono di questo sviluppo, sicché le scene che si incontrano in *Semiramide* non sono meno pregnanti di quelle delle ultime opere napoletane. Mentre però le scene di *Semiramide* e in genere delle opere non napoletane si librano in un ambito stilistico controllato e classicheggiante, in linea col pezzo cui si legano, quelle del *Maometto II* o dell'*Ermione* creano talvolta una tensione espressiva che non consente di ritrovare l'innocenza e l'abbandono necessari a degustare il distaccato rigore del canto acrobatico. La scena, affrancata dalla schiavitù della forma, può liberamente espandersi e seguire le urgenze espressive, mentre arie e duetti, per fare altrettanto, dovrebbero rinunciare all'impianto belcantistico che impone iterazioni verbali, vocalizzazioni sillabiche, tempi e cadenze di recitazione lontani dalla logica dell'azione.

Il disagio è stato avvertito da Rossini che, nell'ultimo periodo del suo lavoro di compositore, ha cercato di porvi rimedio. Le opere napoletane riprese per Parigi, *Moïse* e *Le siège de Corinthe* attenuano questa disparità, anche rinunciando a musica e personaggi di prima grandezza -come Calbo, *travesti* ormai anacronistico - e accogliendo sollecitazioni del gusto grand-opéra, come l'inclusione del balletto. Una prova inequivocabile di come Rossini si renda conto della crisi che investe il belcantismo si ricava dalla diffusione di edizioni a stampa di spartiti per canto e pianoforte di *Moïse* e di *Le siège de Corinthe,* da lui tollerate se non apertamente autorizzate, con doppia parte vocale: l'una originale, corrispondente a quella che si legge nell'autografo; l'altra appiattita con la soppressione delle colorature, sostituite da un canto scialbo, incapace di rendere il senso del melos. Insoddisfatto di questi palliativi, Rossini compirà col *Guglielmo Tell* l'ultimo sforzo di conciliazione, miracolosamente riuscito ma irripetibile perché tocca limiti e confini oltre i quali la poetica, alla quale è rimasto fedele tutta la vita, uscirebbe tradita e snaturata. L'alternativa non poteva essere che il silenzio, accettato e perseguito con una forza d'animo, con una coerenza degne del più alto rispetto e testimoniati dall'ironica e amara confessione dei *"Mi lagnerò tacendo".*

Venendo specificamente alla vocalità di *Bianca e Falliero,* dobbiamo subito rilevare come anche in quest'opera Rossini segua senza tentennamenti la strada del virtuosismo belcantistico. I suoi continuatori, Bellini, Donizetti, Verdi, per piegare la melodia vocale alle nuove esigenze espressive rinunceranno sempre più alla scrittura *ficta,* alle diminuzioni e alle fiorettature, privilegiando il canto spianato, il declamato essenziale in luogo del recitativo ornato. Rossini fa esattamente il contrario: invece di semplificare la sua scrittura vocale, egli la rende sempre più vertiginosa e *colorata,* cercando di spremere assoluti da una tecnica spinta a limiti insorpassabili. Ciò è reso ancor più evidente dal fatto che i pezzi chiusi di *Bianca e Falliero* mantengono la dimensione e il respiro maturati nell'esperienza napoletana, dimostrandosi ormai vicini al traguardo supremo di *Semiramide.* Anche in *Bianca e Falliero,* come in *Semiramide,* ritroviamo felicemente realizzata la sintesi fra una vocalità rigidamente legata al canto virtuoso e forme capaci di tener conto di questa vocalità. Una sintesi che manca talvolta nei capolavori napoletani, dove non è raro avvertire una dicotomia sensibile fra canto e discorso strumentale volto a esplorare nuovi orizzonti espressivi (si pensi allo stupefacente 'solo' del clarinetto nella scena che introduce all'aria di Calbo nel *Maometto II,* cui segue un'aria bellissima ma legata alla più genuina esperienza belcantistica). I pezzi chiusi di *Bianca e Falliero* non sono preceduti da scene di ampio respiro perché Rossini, rispettando le abitudini del teatro committente ed i gusti di quel pubblico, vi reintroduce l'arcaico recitativo secco. Poiché è proprio nelle scene che la vocalità alternativa a quella belcantistica trova il naturale terreno di coltura, è facile comprendere perché il colore dominante del canto di *Bianca e Falliero* sia quello del grande virtuosismo classico. Rossini non rinuncia tuttavia a premettere ai pezzi chiusi brevi e intensi recitativi strumentati, pur se il recitativo secco ne riduce fortemente l'esigenza. L'opera presenta dunque una struttura atipica, coltivando praticamente un doppio recitativo, soluzione intermedia fra quelle tradizionali e quelle elaborate a Napoli, che vale ad attenuare i contrasti stilistici. Il coro partecipa alla più gran parte dei pezzi chiusi, venendo ad assumere compiti di rilievo nel contesto della vocalità, cui aggiunge varietà e peso specifico. L'elaborazione musicale, gli esiti espressivi situano *Bianca e Falliero* fra le opere importanti della produzione seria nonostante la debolezza drammaturgica del soggetto derivante da macroscopiche sproporzioni fra cause ed effetti che ricordano analoghe situazioni del *Tancredi.*

N. 1 Introduzione

Già nell'Introduzione si colgono novità di segno napoletano: col coro sono in scena due protagonisti principali, sicché la vicenda entra subito nel vivo dello svolgimento. Contareno e Capellio si comportano come se continuassero un dialogo iniziato in precedenza. Con un ampio cantabile, sviluppato abbastanza da richiedere l'impiego di varianti, Capellio mostra una voce di basso nobile. Con lui si alterna Contareno, autentico e completo tenore rossiniano che deve accoppiare la forza, richiesta dal carattere autoritario e violento, all'agilità impervia di chi è uso al comando. Le liete prospettive che il patto con Capellio, cui accorda in sposa la figlia, aprono al suo incerto avvenire, non richiedono ancora le incursioni nell'estremo registro acuto che lo caratterizzeranno in seguito. Nella briosa cabaletta, di taglio tradizionale, anche Capellio deve sfoderare la duttilità richiesta dal canto d'agilità.

N. 2 Coro e Cavatina Falliero

Il Coro e un epicheggiante recitativo strumentato introducono adeguatamente uno dei ruoli più spettacolari concepiti per il prediletto *travesti.* Nell'arioso iniziale, un declamato denso di figurazioni asperrime avverte che ci si trova in presenza di «un vero prode» (così canta il coro),

di un eroe. L'ornamentazione è lussureggiante e poco resta da aggiungere all'estro dell'interprete, diversamente dalla successiva cabaletta che pretende cospicue varianti per aumentare l'interesse di temi molto caratterizzati in senso melodico e ritmico.

N. 3 Coro e Cavatina Bianca
Un elegante Coro, gioioso e sereno, collegato all'aria da un breve ed intenso recitativo accompagnato, introduce una Bianca innamorata e felice. L'aria anticipa un tema che nella *Semiramide* passerà a un altro innamorato, Idreno, poi si allarga in bella cantabilità, intercalata da slanciate successioni diatoniche per lo più comprese nell'intervallo di ottava. Nella cabaletta permane il fresco spirito giovanile, sottolineato da una melodia semplice e accattivante, ripetuta molte volte e quindi soggetta a cospicue fioriture alternative. Non mancano anche a Bianca, in chiusura d'aria, lunghi passaggi d'agilità, espressione della sua gioia, della sua felicità. Sin da questa sortita Bianca si colloca nel rarefatto empireo dei soprani drammatici d'agilità, indispensabili a rendere al meglio le inesauribile esigenze dell'ultimo Rossini.

N. 4 Recitativo ed Aria Contareno
In forma tripartita e con l'intervento del coro, l'Aria di Contareno è un vasto affresco dedicato alla spietata figura di questo padre ambizioso, disposto a sacrificare la felicità della figlia per raggiungere i suoi sogni di potere. I forti intervalli di quinta e di ottava che abbondano nell'*Allegro* iniziale sottolineano la durezza del carattere; l'ansimante periodare, interrotto da continue pause, l'esasperata determinazione della volontà. Nella parte centrale, *Andantino*, Contareno tenta l'inganno della pietà e ricorre al ricatto dei sentimenti per indurre la figlia a secondare i suoi disegni. La frase melodica si sviluppa, larga e suadente, in un canto spianato che solo a tratti lascia trasparire, con guizzi minacciosi, l'insincerità delle parole. Bianca cede, e Contareno intona una cabaletta che sprizza gioia selvaggia in un veemente movimento d'agilità.

N. 5 Recitativo e Duetto Bianca e Falliero
Il Duetto Bianca e Falliero, preceduto dal solito recitativo accompagnato, esplode con intensità di grande caratura. Le figurazioni virtuosistiche, che si alternano a incisi angosciosi, sono onde sospinte ad agitare l'anima. Il turbine si acquieta nell'*Andante* centrale, dove i giovani piangono il destino che li vuole divisi: pagina sublime di belcantismo assoluto. Da qui si comprende quale forza evocativa possa generare una siffatta vocalità quando la bravura dell'interprete sappia inverarla al calore dell'emozione. Nell'*Allegro* conclusivo il dolore diventa disperazione e il serrato susseguirsi di vorticose salite e discese, spinte al limite dei registri, esprime il tumulto del cuore meglio di qualunque parola. La vastità del Duetto e la scrittura vocale lasciano spazio per variazioni che accentuino il rovello dei sentimenti e moltiplichino le sfumature dell'espressione.

N. 6 Coro e Finale primo
Il Finale primo, dove i nodi drammatici giungono all'intrico più stretto, offre ai protagonisti nuove occasioni di brillare. Ritroviamo suggestivi interventi di Capellio che si unirà a Bianca e a Contareno in un terzetto di straordinaria bellezza e difficoltà, anch'esso esempio preclaro di purissimo belcantismo. Segue un concertato dove ogni personaggio espone un tema scandito da nervosi ritmi puntati: il concento delle voci assume una fisionomia di grande interesse perché il tema, arricchito da ornamenti di inesauribile fantasia, mantiene anche nell'intreccio polifonico caratteristiche di solito riservate agli andamenti solistici, esempio raro di polifonia belcantistica. La stretta conclusiva, presaga dei folgoranti finali di *Semiramide*, conclude l'atto con la possente incisività degli andamenti omoritmici.

N. 7 Recitativo e Duettino Bianca e Falliero
Il diminutivo 'Duettino' sottolinea che il pezzo è costituito da un solo *Moderato*, anziché articolarsi in più movimenti. Si tratta, infatti, di un centinaio di sostanziose battute dove tanto Falliero che Bianca affidano a un canto variegato e intensamente espressivo drammatiche decisioni.

N. 8 Scena e Duetto Bianca e Contareno
Padre e figlia si affrontano con furia forsennata. Nell'*Andante*, che segue l'*Allegro* iniziale, Rossini contrappone il terrore di Bianca, in ansia per l'amato, alla gioia crudele di Contareno che sa di averlo in pugno: si noti come la scrittura vocale consenta l'espressione di opposti sentimenti grazie a piccole, qualificanti diversità, introdotte anche dove le voci procedono con andamenti sostanzialmente simili. L'esplosione del nuovo *Allegro*, dove tenore e soprano chiedono alla voce ogni possibile risorsa, conclude questo infuocato, drammatico Duetto.

N. 9 Coro, Scena, Cavatina ed Aria Falliero
La Cavatina di Falliero, che si lega alla successiva Aria, col solo diaframma del recitativo secco, colpisce per la bellezza e la grandiosità dell'assunto. La Scena, con l'importante 'solo' del flauto, ritrova le dimensioni e la concitazione dei grandi modelli; l'Aria tripartita riserva al canto le emozioni dell'ispirazione alta. È difficile incontrare pagine più drammatiche dell'*Agitato* iniziale; più toccanti dell'*Andantino*; o più disperate dell'*Allegro Vivace*, dove un virtuosismo frenetico conduce ad una serie di acuti risolutivi che, posti alla fine di un ruolo impervio, richiedono all'interprete le superstiti energie.

N. 10 Recitativo e Quartetto
Rossini offre qui l'ennesimo esempio di impianto canonico, con le voci che si susseguono come nell'esposizione di un fugato. Poiché il tema esposto successivamente dai quattro interpreti è molto ornato, di nuovo l'intreccio polifonico genera un inconsueto contrappunto che conserva ad ogni voce particolare rilievo melodico. Anche nell'*Allegro* che chiude il quartetto Rossini raggiunge una preziosità di scrittura polifonica vocale che ha pochi confronti nella sua produzione: le voci si muovono in assoluta autonomia, ciascuna con propri tocchi espressivi, sommandosi in un contesto animatissimo.

N. 11 Coro, Aria Bianca e Finale secondo
L'Aria finale (il celeberrimo Rondò "Tanti affetti" de *La donna del lago*, alquanto modificato e con altro testo) offre a Bianca l'opportunità di confermarsi soprano drammatico d'agilità di superlative risorse. La duttilità necessaria per dominare le difficoltà concentrate in questo Finale, e distribuite nell'intero arco delle due ottave con figurazioni d'ogni genere, fanno di queste pagine, insieme alla precedente Aria di Falliero, il punto di arrivo di una evoluzione tecnico-vocale più in là della quale è impossibile andare.

Alberto Zedda

The Vocal Style of *Bianca e Falliero*

Of the three basic elements of musical language (melody, harmony, and rhythm), melody is usually assigned the task of expression, of guiding the development. For Rossini, the melody - principally entrusted to the absolute protagonist of his operas, the voice -serves as the basic foundation of the musical discourse. Rossinian melody displays characteristics which render it atypical: it is based upon a harmonic structure of elementary simplicity and is formed of brief, linear cells. It is immune to the possible hints offered by harmonic modulation, and the themes often reflect instrumental technique rather than the imaginative phrasing of vocal melody. Rather than using normal developmental procedures for his themes, Rossini, in order to organize his melodic material within the large structures of set pieces, had to employ insistent repetitions and frequent recapitulations. In this new and in some ways revolutionary discourse, rhythm, harmony, and melody interact with equal weight, influencing one another reciprocally. Melody, thus charged with an extraordinary dynamism, no longer needs to depend on long, developed phrases, even because the simplicity of the harmonic structure is perfectly compatible with melody's geometric design. Rossini adds a carefully studied orchestral texture which acts both as a support and as an element of dialogue; with its variety of colors and the autonomy of its interventions, it contributes effectively toward the definition of the musical language. The final result is an apparently simple organization of the musical material which in fact hides a complex mechanism governed by Cartesian logic and constructed on a melody which is in turn placed at the disposition of the performer, to whom the comprehension of the message is entrusted. The nature of these melodies - constructed of scales, arpeggios, turns, forceful fourth, fifth, and octave leaps, chromaticisms, dizzying triplets and quadruplet runs in every possible combinations and distributed over the entire range - is such that it severely inhibits their potential for expression. In order to transform ornamental formulas (which other composers utilize merely as complementary embellishments or secondary material) into basic, primary elements of one's musical grammar, it is indispensable that they be treated with such conviction and imagination that their fundamental lack of substance is forgotten. The interpreter of Rossini's music must necessarily possess a range of colors, shadings and technical resources capable of giving significance to these formulas, transforming them, according to the various situations, into oaths of vengeance, cries of pain, ecstatic abandon, martial pride, regal dignity, sublime sacrifice, pleasure, tenderness, irony, sarcasm, joy, folly. Since Rossini would never abandon this vocal style (nor could he, due to the very nature of his musical vocabulary), he had to adapt it to his evolving dramaturgical poetics and the innovations he progressively introduced into his operas. Even with excellent and charismatic singers, an acrobatic melody based on the mechanical devices of highly devoloped bel canto *writing has a difficult time expressing the subtleties required to attempt a representation of the inner mysteries of human nature. Regardless of how scales, arpeggios and* roulades *might be charged with significance, they can never approach the degree of psychological shading which romantic opera increasingly sought. On the other hand, their absolute lack of specific descriptive character allows them to be employed in a vast range of situations, since they can essentially express anything thanks to their very ambiguity.*

By using this particular musical language Rossini seems to oppose the dominating aesthetics of the time, which theorized a new place for music (on an equal plane with the other arts) as a means of expressing the spirit and delving into the mind. A composition was judged by its capacity to express, to evoke, to describe. *The composer who wished to employ music for less ambitious concepts, to seek mere pleasure and enjoyment, to describe emotions with metaphoric detachment, or to mingle grave thoughts with lighter ones, risked being considered obsolete. Rossini, the poet of nonsense, the madman who used the same themes for joy and despair, the dramaturgist who related terrible tales with a detachment that could appear to be indifference, was an easy target for anyone enamored with progress and novelty.*

Rossini's behaviour partially justified his contemporaries' bewilderment, since he did not take refuge within his own little world, ignoring developments in other spheres. Rather, he often sought to understand the linguistics of other musicians and experimented with innovative procedures to the point of entering into contrast with his own aesthetics. From the Parnassus of Tancredi, *seeking ideal beauty, he led his dramatic musical theater to the threshold of Romanticism with* Guillaume Tell *over two distinct paths: the first, a purely classical one, culminating with* Semiramide *and marked by milestones such as* Adelaide di Borgogna *and* Bianca e Falliero; *the second, more open to the representation of passion and emotions, concluding with the short-lived blaze of* Ermione *ad marked by the Neapolitan masterpieces like* Mosè in Egitto, La donna del lago, *and* Maometto II. *Alongside the travails of opera seria, the buffo and semi-serious operas reached an extraordinary level of development by applying the same formulas used in the dramatic genre. In treating the two forms with equal dignity, Rossini actually realized that ideal welding of the comic and the tragic that represents the ultimate goal of any author wishing to represent humanity.*

The evolution of Rossinian theater had to come to terms with the element he had himself raised to the position of protagonist: song. Only through an examination of the boundaries of his expressive language can we understand just how far he could develop his epic discourse, how far he could follow the paths of nascent Romanticism, or adapt his style to the triumphant techniques of canto spiegato *or the popular taste for powerful voices and ringing high notes.*

Rossini's preference for virtuosic singing did not prevent him from employing, from his earliest operas, ingenious passages of recitar cantando, *sprechgesang on repeated syllables, and rushing patter songs. Though the last of these procedures appears only in buffo contexts, the other techniques (more adaptable to expressive singing) were used in dramatic works as well. Declamation on a fixed pitch explains the location*

of Figaro's shop to Almaviva («Numero quindici, a mano manca»), but in La gazza ladra *the same effect, now gasping and tragic, serves to express the imprisoned Ninetta's last wish to Pippo («A mio nome, deh! consegna questo anello al mio Giannetto»). The instances of outstanding accompanied recitative, freed of the structure and logic of a set piece, are countless: they create touching introductions, like those preceding the arias of the main characters in* Tancredi; *prophetic and vehement 'ariosi' like the invocations of Moses, of Assur's delirium in* Semiramide; *and moving passages like Guillaume's «Resta immobile» in* Guillaume Tell. *These moments, perfectly in line with the dramatic logic of* Nabucco *or* Macbeth, *clash with the following arias and duets which appear cold and mechanical after the impassioned recitatives. The listener has a hard time returning to the use of metaphoric expression. The development of the Rossinian 'scena' leads to results not to be found in the early works of the Romanticists. In order to counterbalance the increased importance of the 'scena', the successive pieces are dilated to the point that the structure of the set piece is heavily modified (and the forms are thus decided by the composer's needs, rather than the choices of the librettist). The expressive excitement of the 'scenas' preceding arias and duet is not unique to the more progressive operas, like those written for Naples; even those of the 'classical' vein (like the works composed for Milan, Venice, and Rome) reflect this development. The 'scenas' in* Semiramide *are no less meaningful than those in the last Neapolitan operas. Yet while the scenas in* Semiramide *and in the non-Neapolitan works in general move within a controlled, classically flavored atmosphere (appropriate to the pieces they precede), those in* Maometto II *or* Ermione *at times create a level of expressive tension which does not allow a recuperation of the innocence and abandon necessary to enjoy the detached rigor of acrobatic song. The scena, freed of the slavery of a formal structure, can liberally expand and follow expressive urges. In order to do the same, the arias and duets would necessarily have to abandon their* bel canto *character, which requires word repetition, vocalization on syllables, pacing, and rhythms far removed from the logic of the action.*

Rossini recognized the problem and tried to find its solution during the final period of his operistic career. The Neapolitan operas rewritten for Paris, Moïse *and* Le siège de Corinthe, *attenuate this disparity between scena and set piece, to the point of removing music and characters of primary importance (like Calbo, an* en travesti *role become anachronistic) and complying to the tastes of grand-opéra (like the inclusion of ballet music). Unequivocal proof of the fact that Rossini was fully aware of the crisis of* bel canto *style comes from the diffusion of printed vocal scores of* Moïses *and* Le siège de Corinthe *(scores which he tolerated or even authorized) containing dual vocal lines: the original, corresponding to Rossini's autograph score, and a second version devoid of the embellishments (but consequently overly plain and thus equally devoid of the very sense of Rossinian melody).*

Unsatisfied with these palliative measures, Rossini attempted a final reconciliation with Guillaume Tell. *The result is miraculous but unrepeatable, since he reached limits beyond which he could not travel without betraying his musical and poetic aesthetics.*

The only alternative was silence, accepted and pursued with a will and constancy worthy of the higest respect, and reflected in the ironic, bitter confession of the various settings of «Mi lagnerò tacendo».

In the specific case of Bianca e Falliero, *Rossini followed the path of* bel canto *virtuosity without hesitation. Bellini, Donizetti, and Verdi, in order to adapt vocal melody to the requirements of effective expression, would progressively abandon the heavily embellished style, favoring* canto spianato *and straightforward declamation in place of ornate recitative. Rossini did exactly the opposite: rather than simplifying his vocal writing, he increasingly embellished it in an attempt to draw his expression from a vocal technique pushed to unsurpassable limits. This is rendered all the more evident by the fact that the set pieces in* Bianca e Falliero *maintain the enlarged dimension developed in his Neopolitan operas, nearing the extreme to be reached later in* Semiramide. *In* Bianca, *as in* Semiramide, *we find the felicitous synthesis between a vocal style rigidly tied to virtuosic technique, and forms capable of placing that style to its best advantage. This synthesis is at times missing in his Neapolitan masterworks, where not rarely there is an evident dichotomy between the song and the instrumental writing (which was gaining an increasingly expressive role; as an example, note the stupendous solo clarinet passage that introduces Calbo's Aria in* Maometto II, *followed by the Aria itself which, though beautiful, remains tied to* bel canto *tradition). The Bianca e Falliero set pieces are not preceded by ample scenas because Rossini, respecting local tastes and the customs of the theater employing his services, returned to archaic secco recitative. Since it is precisely in the scenas that a vocal style alternative to* bel canto *finds its most logical setting, it is easy to realize why the predominant vocal "color" in* Bianca e Falliero *is that of classical virtuosity. Nonetheless, Rossini did insert brief and intense instrumental recitatives before the set pieces, even if the presence of* secco recitative *reduces the need for them. The opera therefore presents an atypical structure with two different types of recitative, a solution midway between traditional practice and the innovations he had introduced in his Neapolitan works, and which serves to attenuate the contrasts of style. The chorus participates in the majority of the set pieces, and is assigned important parts which add weight and variety to the overall vocal design. The musical elaboration and expressive results place* Bianca e Falliero *among the important of Rossini's* opere serie, *despite the weaknesses of the plot deriving from the macroscopic imbalance between cause and effect, which recalls analogous situations in* Tancredi.

N. 1 Introduction

An innovation reflecting Rossini's Neapolitan compositions is apparent from the very Introduction: two of the principal protagonists are onstage along with the chorus, such that the action of the story begins immediately. Contareno and Capellio seem to be continuing a dialogue previously begun. Capellio, a bass with noble vocal characteristics, sings a spacious cantabile developed to the point of using variations. Contareno, an eminently Rossinian tenor, alternates with Capellio, combining the forcefulness of an authoritarian and violent character with the inpervious agility of one habitually in command. The bright prospects afforded by his pact with Cappellio do not yet require him to use the extreme high register which later becomes characteristic. In the lively, traditionally styled cabaletta, Capellio is also required to demonstrate a pliant vocal agility.

N. 2 Chorus and Cavatina Falliero

The Chorus and an epically proportioned accompanied recitative appropriately introduce one of the most spectacularly conceived of Rossini's favored en travesti *roles.*

The elaborate declamato *of Falliero's initial arioso attest the presence of «un vero prode» (as the chorus sings), of a hero. The luxuriant ornamentation taxes the soloist's talent to its fullest, while the following cabaletta employs conspicuous variations to increase interest in its themes, which are highly characterized both melodically and rhythmically.*

N. 3 Chorus and Cavatina Bianca

An elegant Chorus, joyful and serene, followed by a brief and intense accompanied recitative, introduces an enamored, happy Bianca. Her aria anticipates a theme given to the likewise enamored Idreno in Semiramide, *then it opens into a beautiful lyricism interwoven with diatonically descending runs predominantly spanning an octave. The cabaletta's youthful, fresh spirit is highlighted by a simple yet captivating melody which is often repeated and therefore subjected to distinct alternative embellishments. In the aria's conclusion Bianca sings long virtuosic passages in expression of her happiness. Immediately from this entrance Bianca takes her place in the rarefied empire of dramatic coloratura sopranos which were an essential element of Rossini's late operas.*

N. 4 Recitative and Aria Contareno

Contareno's Aria, in tripartite form with choral intervention, is a large fresco of this pitiless, ambitious father disposed to sacrifice his daughter's happiness in order to realize his dream of amassing power. The abundance of fifth ad octave leaps in the initial Allegro *emphasizes his strong character; and his troubled, continually interrupted expression underlines his exasperated determination to have his way. In the central* Andantino, *Contareno tries to trick Bianca into pitying him and resorts to emotional blackmail to induce her to comply with his wishes. The melodic phrase, large and persuasive, develops into a* canto spianato *at intervals penetrated by threatening flashes betraying the insincerity of his words. Bianca succumbs, and Contareno sings a cabaletta bursting with uncontrollable joy in a vehement display of virtuosity.*

N. 5 Recitative and Duet Bianca Falliero

Preceded by the usual accompanied recitative, this Duet explodes with great intesity. The virtuosic figures alternate with moments of anguish to act as driving waves agitating the spirit. This storm calms in the central Andante, *where the young lovers lament their destiny; it is a sublime example of pure* bel canto *style. Here it is evident how this vocal style can generate extremely evocative effects when an interpreter can convincingly imbue it with the heat of emotion. In the concluding* Allegro *pain becomes desperation, and the headlong sequence of whirling ascending and descending figures pushed to the limits of the vocal register express tumultuous emotions better than any spoken text. The vast proportions and the vocal writing of the Duet leave space for variations which emphasize the emotional torment and multiply the shadings of expression.*

N. 6 Chorus and first Finale

The first Finale, in which the dramatic complications become a tight entanglement, offers the protagonists new occasions to shine. Cappelio's suggestive interventions reappear as he joins Bianca and Contareno in a very beautiful and difficult trio, another fine example of bel canto *writing. In the following concertato each character sings a theme stressed by nervous dotted rhythms. This ensemble, a rare example of* bel canto *polyphony, is extremely interesting because the theme, enriched by Rossini's ever creative embellishments, maintains its soloistic characteristics in the polyphonic context. The stretta, which presages the brilliant finales of* Semirade, *concludes the first act with a powerful, homorhythmic incisiveness.*

N. 7 Recitative and Duettino Bianca/Falliero

The diminutive title 'Duettino' is used because the piece consists of a single Moderato, *rather than the usual structure of more movements. In fact, it contains ninetyseven substantial bars wherein both Bianca and Falliero express dramatic decisions in colorful and intensely expressive song.*

N. 8 Scena and Duet Bianca/Contareno

Father and daughter confront each other with frantic passion. In the Andante *following the initial* Allegro, *Rossini opposes Bianca's terrified anxiety for her beloved with Contareno's cruel joy in realizing that he has her in his grasp. This expression of opposing sentiments is possible thanks to vocal writing which incorporates small, characteristic differences between the two lines even when both are moving in similar fashion. The explosion into another* Allegro, *where tenor and soprano use their fullest vocal resources, concludes this fiery, dramatic Duet.*

N. 9 Chorus, Scena, Cavatina, and Aria Falliero

Falliero's Cavatina, connected to the successive Aria only by a bridge of secco recitative, is striking for its beauty and grandiosity. The Scena, with the important flute solo, rediscovers the dimension and excitement of earlier great models; while the tripartite Aria endows the melodic line with the emotions of sublime inspiration. It is difficult to encounter moments more dramatic than the initial Agitato; *more moving than the* Andantino; *or more desperate that the* Allegro vivace, *where frenetic virtuosity leads to a series of final resolutions in the high register requiring the interpreter's last drops of energy.*

N. 10 Recitative and Quartet

Here Rossini offers yet another example of canonic writing, with the voices following one another as in the exposition of a fugato. Once again the polyphonic treatment of a very ornate theme, introduced successively by each of the four interpreters, generates an unusual counterpoint which confers particular melodic highlighting to each voice. Even in the concluding Allegro *Rossini reaches a height of vocal polyphonic writing which has few equals in his production: the voices move in absolute autonomy, each with its own expressive touches, resulting in an extremely animated general context.*

N. 11 Chorus, Aria Bianca, and second Finale

The final Aria (the celebrated Rondò «Tanti affetti» from La donna del lago, *somewhat retouched and with a different text) offers Bianca the opportunity to confirm her superlative resources as a dramatic coloratura soprano. Along with the preceding Aria Falliero, this piece - demanding great agility to dominate the concentration of difficulties distributed over a range of two octaves, with embellishments of every imaginable type -is the unsurpassable culmination of a technical and vocal evolution.*

Alberto Zedda

Translation by **Anna Herklotz**