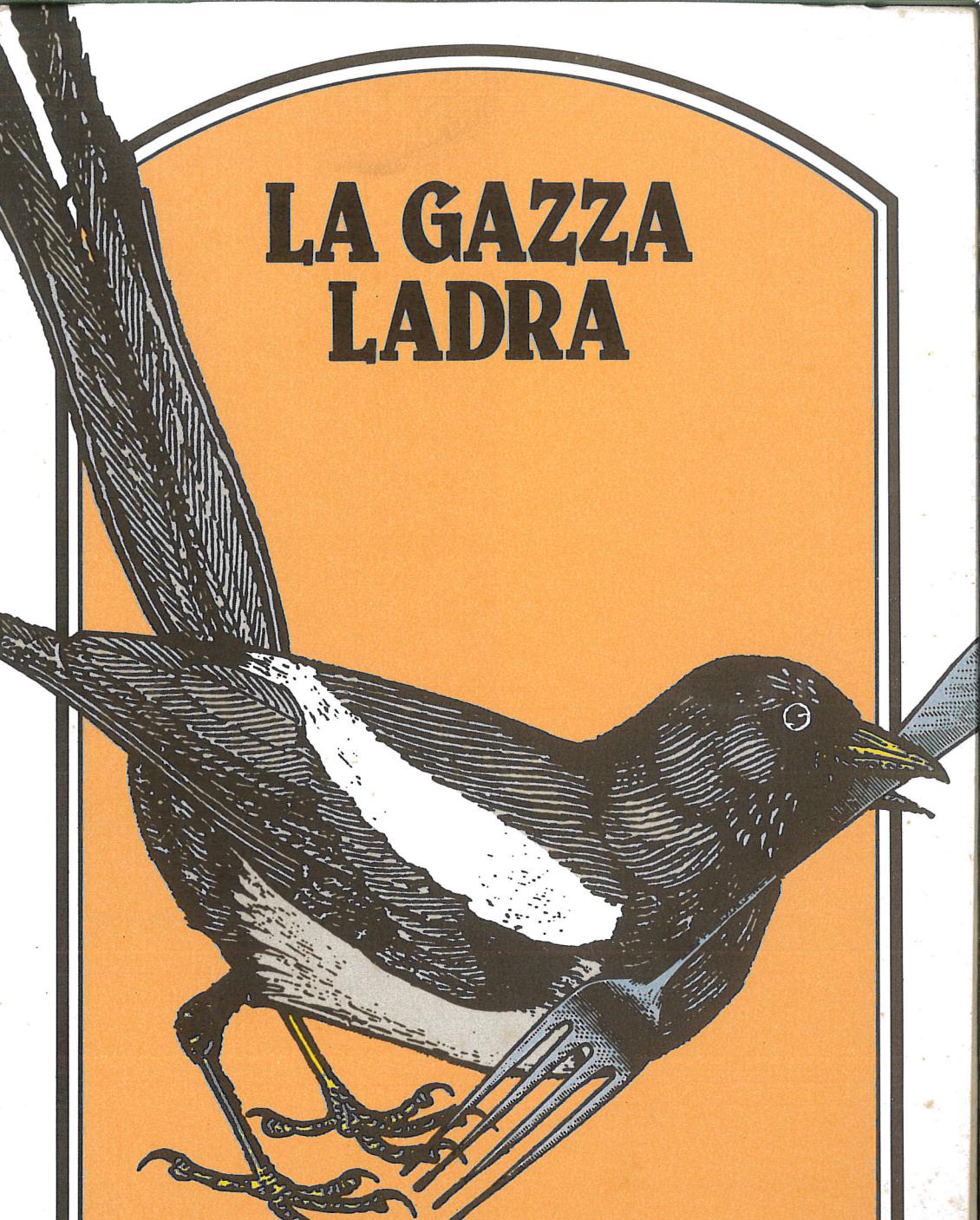


LA GAZZA LADRA



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

Ritratto di Gioachino Rossini di autore anonimo. (Milano, Museo Teatrale della Scala).



LA GAZZA LADRA

Melodramma in due atti di
Giovanni Gherardini

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

Fabrizio Vingradito, ricco fittaiuolo
Lucia, moglie di Fabrizio
Giannetto, figlio di Fabrizio, militare
Ninetta, serva in casa di Fabrizio
Fernando Villabella, padre della Ninetta, militare
Gottardo, Podestà del villaggio
Pippo, giovane contadino al servizio di Fabrizio
Isacco, merciaiuolo
Antonio, carceriere
Giorgio, servo del Podestà
Ernesto, compagno ed amico di Fernando, militare
Il Pretore del villaggio

Un Cancelliere, Un Usciere, Genti d'arme, Contadini
e Contadine, Famigli di Fabrizio, Una Gazza.

*La scena si finge in un grosso villaggio
non molto distante da Parigi.*

Prima rappresentazione
Milano, Teatro alla Scala
31 maggio 1817

Gazza ladra: una analisi per l'ascolto

L'articolo di Alberto Zedda "Gazza ladra: una analisi per l'ascolto" è apparso ne "L'Avant Scène Opéra" n. 110, Parigi, giugno 1988. Ne pubblichiamo qui di seguito alcuni estratti.

Quando Rossini approda a una svolta capitale della sua evoluzione artistica, a un crocevia particolarmente significante, alla conclusione di un ciclo, riassume in un'opera "diversa" le esperienze che hanno determinato il momento straordinario, e la contrassegna con un tratto che possa subito risaltare come esplicito segnale: la dimensione abnorme. Tre opere di valore emblematico si staccano largamente dalla media di centoventicinquanta minuti per raggiungere dimensioni pressoché doppie: *Semiramide*, *Guillaume Tell* e *La gazza ladra*. Tre opere-testamento la cui caratteristica comune, oltre alla lunghezza suddetta, è quella di presentare quasi esclusivamente musica di nuova composizione, senza quelle citazioni e autoimprestiti così frequenti negli altri suoi lavori. *Semiramide*, che riassume e conclude il filone "apollineo" dell'opera seria disceso dal *Tancredi*, segna il definitivo distacco dalla vita teatrale italiana; *Guillaume Tell*, che dà forma compiuta al filone "dionisiaco", sviluppato a Napoli e ripreso a Parigi, pacificando l'ansia della ricerca e della sperimentazione, marca drammaticamente l'abbandono della composizione attiva; *La gazza ladra* che tocca il punto estremo del processo di avvicinamento e compenetrazione dei generi comico e serio, chiude per molti anni la collaborazione di Rossini coi teatri italiani quale *guest composer*. Dopo quest'opera Rossini si dedicherà esclusivamente all'impegnativa e responsabile funzione di direttore dei teatri napoletani componendo solo per essi.

La giovanile esperienza delle farse veneziane ha suggerito a Rossini l'escurzione nel *comique absolu* de *L'Italiana in Algeri*. Questa felicissima partenza mostra i germi dell'inquietudine e dell'ambizione: dimensioni e strutture, impegno compositivo e impianto strumentale, di-



A. Conté dir. ed inc.

TERESA BELLOC

Nacque in S. Benigno (stato Sardo). Dotata dalla natura d'estesissima e bella voce, di brio, di viracità, atterò sempre l'invidia, e consegui applausi ne' più rinomati teatri, non meno come cantante drammatica che tragica.

stribuzione vocale e importanza di ruoli (che pretendono interpreti del calibro di Filippo Galli), già situano l'opera buffa rossiniana in regioni diverse da quelle abitate dalle opere comiche italiane venuite prima. Lo studio del prediletto Mozart doveva ben aiutarlo a coltivare e sviluppare queste ambizioni. Infatti già *Il Turco in Italia* - più che *La pietra del paragone* - svela un processo di inveramento, un germogliare di temi inquietanti, un baluginare di chiaroscuri psicologici che spostano l'ago della comicità dal *comique absolu* verso il *comique significatif*. La trasformazione continua con *Il barbiere di Siviglia* e con la *Cenerentola*: nel *Barbiere* il realismo, grazie all'intelligenza e alla logica aristotelica del libretto di Sterbini-Beaumarchais, irrompe con tale violenza da farne in molti tratti la prima esemplare "commedia di carattere" posta in musica da un compositore italiano (sempreché non si voglia considerare Mozart un compositore italiano, come paradossalmente proclamò Hanslick); nella *Cenerentola* la commistione dei generi buffo e serio (nel buffo, l'alternanza irrazionale del *comique absolu* di Clorinda e Tisbe col *comique significatif* di Don Magnifico e di Dandini; nel serio, la mescolanza del *larmoyant* di Cenerentola, dell'amoroso di Ramiro e del metafisico di Alidoro) si esercita con tale fantasia e libertà da raggiungere un fascino indicibile. Si sente, nel crogiolo di *Cenerentola*, l'ansia di arrivare a fondere in una sola gemma splendente l'antitesi di comico e di tragico, traguardo di ogni grande spirto che voglia indagare l'identità dell'uomo. Nella *Cenerentola* la fusione non riuscirà a coagulare e i due generi continueranno a restare separati e autonomi, pur con pari dignità e importanza. Sarà l'esperienza del semiserio, del quale già *La Cenerentola* costituisce un imperfetto modello, a condurre

Rossini al punto d'incontro più vicino fra i due generi.

Delle sue opere semiserie non v'è dubbio che *La gazza ladra* sia quella che più si avvicina all'ideale perseguito; in quest'opera la componente giocosa conferisce autenticità ai sentimenti e umanizza la storia sino a farla coincidere con la vita. Ambientando la vicenda nel mondo popolare caro all'opera comica, Rossini disegna contorni credibili ai suoi personaggi senza ricorrere alla sottolineatura del verismo. I risultati de *La gazza ladra* sono tali che si dimenticano presto le classificazioni di genere per apprezzarla come grande opera tragica con esiti lieti: sostanzialmente un "Dramma giocoso", come l'amatissimo *Don Giovanni* del "suo" Mozart, immensa opera buffa dagli esiti tragici.

La gazza ladra appartiene dunque al genere "misto", detto anche "semiserio" perché mescola elementi drammatici e buffi. Sviluppatasi a partire dalla metà del secolo XVIII con il gusto *larmoyant* fiorito specialmente in Francia nelle *pièces à sauvetage*, l'opera semiseria presentava all'epoca di Rossini convenzioni esattamente definite: dramma a lieto fine dove l'innocente, ingiustamente condannato, veniva sottratto in extremis alla pena capitale, e il ribaldo persecutore umiliato. L'ambientazione mostrava costantemente un conflitto tra un mondo feudale di aristocratici (nella *Gazza ladra* sostituito da arroganti detentori del potere) e un mondo popolare, quasi sempre di contadini. Luoghi deputati erano la piazza del villaggio, con in vista il castello o il palazzo del nobile prepotente, e la prigione. Nella *Gazza ladra* la mescolanza di elementi comici e popolareschi con quelli drammatici mostra una netta prevalenza di questi ultimi, per cui l'opera raggiunge l'acme e il suo significato ultimo nella grande 'Scena del giudizio' e nella successiva 'Marcia funebre', precedenti l'obbligatorio finale lieto belcantistico. Considerati gli altissimi risultati drammatici e musicali raggiunti in quest'opera, certo fra le più valide di Rossini, l'accezione "semiseria" più che una commistione di comico e di serio va intesa qui come riferita a una vera e propria opera seria ambientata nella realtà quotidiana anziché nell'Olimpo e nella Storia. La presenza del lieto fine e di personaggi di basso profilo, taluni che sfiorano il grottesco, non basta ad alterarne la cifra di fondo. La vicenda nata da un fatto di cronaca, riassumibile in poche

frasi, sembrerebbe troppo debole per sostenere l'enorme costruzione musicale che Rossini vi erige intorno: l'apporto di elementi fiabeschi e naturistici, la proiezione di piccoli fatti a situazioni-simbolo, la presenza di forze arcane, la perentoria affermazione di sentimenti esemplari la innalzano a storia di costume. La fragilità della dialettica Bene-Male viene arricchita da un coerente alternarsi di motivi espressivi molto differenziati: la corda tragica, subito introdotta dai minacciosi tamburi della sinfonia si attenua nella malinconica, che accompagna l'amore contrastato di Ninetta e quello dolce e segreto di Pippo; la patetica, sottolineata dai forti recitativi strumentati che scandiscono l'angoscia di Fernando, lascia spazio alla buffa che sferza i mediocri, l'autorità tracotante, e una società che subisce sino all'ingiustizia.

Il libretto di Giovanni Gherardini stempera con proprietà letteraria e funzionale progressione drammatica un soggetto dove il lieto fine, affidato al caso, non vuole cancellare il pessimismo di fondo. Con una prima redazione di questo libretto, intitolata *Avviso ai Giudici*, Gherardini aveva partecipato al concorso bandito dall'impresa dei R.R. Teatri di Milano per un dramma per musica, ricevendone un convinto elogio da Vincenzo Monti. Il libretto, secondo Radiciotti, era stato poi offerto a Ferdinando Paér, che non volle musicarlo. Rossini invece fu subito entusiasta di questa storia tratta dal dramma francese *La Pie Voleuse*, un "mélod-historique" (basato cioè su un fatto che si riteneva realmente accaduto) di T. Badouin d'Aubigny e Louis-Charles Caigniez, rappresentato per la prima volta al Théâtre de la Porte Saint-Martin di Parigi il 25 aprile 1815. Anche Stendhal, nella sua *Vie de Rossini*, cap. XXII, conferma che la povera servetta innocente fu impiccata a Palaiseau, aggiungendo che per ricordare l'errore giudiziario fu istituita una messa, detta *Messe de la Pie*. Per comprendere i motivi di una sentenza che appare sproporzionata al delitto, si deve ricordare che la vicenda si svolge nel più nero periodo della Restaurazione seguita all'esaurirsi della rivoluzione francese. Secondo una legge reazionaria e biecamerale classista, la pena capitale poteva applicarsi anche per il solo furto quando a commetterlo fosse stato un servo ai danni del padrone.

La gazza ladra ebbe un successo enorme

A pagina 8: il soprano Teresa Giorgi-Belloc, prima interprete del ruolo di Ninetta ne *La gazza ladra*. Incisione di A. Conti. (Milano, Museo Teatrale della Scala).

In questa pagina: il basso Filippo Galli nel ruolo di Fernando (di cui fu il primo interprete) ne *La gazza ladra*. Incisione di J. Parent. (Napoli, Collezione S. Ragni). (Foto Massimo Velo).



sin dal primo apparire: nonostante la stagione avanzata a Milano se ne dette-
ro ventisette repliche dopo la prima del
31 maggio 1817, con Rossini al cembalo e cantanti di grande fama nei ruoli prin-
cipali: Teresa Giorgi-Belloc (Ninetta), Savino Monelli (Giannetto), Filippo Galli (Fernando), Antonio Ambrosi (Podestà) e Teresa Gallianis (Pippo). Come le altre opere di Rossini, anche *La gazza ladra*, che pur circolò a lungo nei teatri europei con un numero impressionante di rappresentazioni, conobbe l'oblio. Quando l'opera tornò a Parigi nel 1867, al Théâtre-Italien, protagonista Adelina Patti, il vecchiaro Rossini che viveva a Passy ebbe l'amarezza di leggere questi giudizi, in una recensione di Eugène Tarbé su *Le Figaro* del 4 marzo 1867: «La représentation de la *Gazza ladra*, plu-
sieurs fois annoncée, a eu lieu hier soir.
Lorsque de longues années ont séparé des amis, ceux-ci sont heureux de se revoir et cependant surpris de se retrouver si vieillis. Est-ce le sentiment éprouvé par le public qui a rejailli sur les artistes? Ou est-ce au contraire, la froideur de ceux-ci qui a glacé le public?... La *Gazza* n'est plus à sa place dans le répertoire moderne. Il eût mieux valu la laisser dormir où elle était et ne pas enlever à ses admirateurs les illusions qu'ils avaient conservées sur elle. Il fallait surtout ne pas la donner dans des conditions si désastreuses; en somme, le Théâtre-Italien n'y était pas condamné, et il aurait du comprendre son absolue incapacité à sortir du répertoire courant». Una dura critica. Né vale la consolazione che in quelle stesse colonne il Tarbé stronca anche il *Don Carlos* di Verdi, presentato a Parigi proprio in quei giorni, definendolo: "... profondément ennuyeux. Voilà le cri général, et on aura beau dire, on ne me fera jamais avouer que le genre ennuyeux soit le dernier mot de l'art».

Sinfonia

La Sinfonia della *Gazza ladra*, oltre che una delle più belle, è certamente una delle più popolari. Le dimensioni monumen-
tali, il rutilare di una strumentazione ricchissima, la qualità dei temi e degli sviluppi ne fanno un insuperato modello. Nell'immaginazione dell'ascoltatore che non conosce la vicenda dell'opera, essa viene generalmente pensata come una composizione di genere comico: una storia incentrata su una gazza che ruba oggetti luccicanti non può che essere

gioiosa. In realtà la Sinfonia ha signifi-
cati gravi e dolorosamente evocativi e co-
stituisce la prova incontestabile che Ros-
sini considerava gli aspetti tragici di que-
st'opera assai più importanti di quelli giocosi. Componendo la sinfonia dopo aver terminato l'opera, Rossini la im-
postò unicamente sui temi che contrasseg-
nano le scene drammatiche, i momenti più disperatamente emotivi. Già i tam-
buri dell'inizio, che si inseguono o si com-
pongono con suggestivo effetto stereofo-
nico, rappresentano un minaccioso av-
vertimento che potrebbe essere altrimenti inteso da chi non conosce l'opera, tan-
to più che essi introducono un tema so-
lonne, largamente coinvolgente:



Nel contesto dell'intera opera, il signifi-
cato del rullo iniziale appare indubbiamente: il tamburo ricompare in ogni scena dove si consuma l'ingiustizia della so-
praffazione nei confronti di Ninetta, sic-
ché il suo ossessivo cadenzare si configura come un vero e proprio leitmotiv. Il sordo rintronare evoca una forza che travolge ottusamente il diritto e la ragione. Ecco dunque i tamburi scandire freddi ritmi militari alla conclusione del proce-
ssio inquisitorio, nel Finale Primo; e poi ancora nell'Aria del Podestà del secondo atto, quando il procedimento si fa istruttorio; e ancora nella scena del carcere quando Ninetta si abbandona a un pianto disperato nelle braccia di Pippo; nella grande 'Scena del giudizio', dove viene pronunciata la sentenza di morte; nella 'Marcia funebre' che accompagna la fanciulla al patibolo. In questa luce anche la possente introduzione a piena orche-
stra, che costituisce la prima sezione della Sinfonia, appare dura e violenta rappresentazione di una forza oppressiva, monumento solenne e tetro, innalzato a un'Autorità disumana, piuttosto che il festoso avvio di una storia divertente a cui tante interpretazioni ci hanno abituato. Il tema che dà inizio all'*Allegro*



sembra creato per perpetrare l'equivoco, giacché la sua natura si presta a una lettura gioiosa e scintillante, quasi danza paesana. Nella scena della prigione del secondo atto - la pagina più emotivamen-

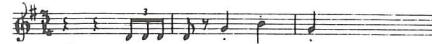
te pregnante dell'intera opera, la più dolorosamente espressiva - questo tema contrappunta invece il delirio di Ninetta, il solo momento di debolezza e disperazione. Anche nella Sinfonia, dunque, questo tema dovrà trovare la struggente tenerezza del ricordo, la malinconia della vita che fugge. Dopo l'esplosione del primo *fortissimo*, la cui natura violenta viene precisata dal procedere omofonico dei tamburi che marcano la struttura ritmica, si passa al secondo tema introdotto da una lunga cadenza di espressivi accordi tenuti dei fiati, pausa di riflessione che prepara la triste dolcezza del nuovo episodio melodico, sospeso fra l'interrogativo del clarinetto e dell'oboë (brunito, nella ripetizione dal velluto dei violoncelli):



e la misteriosa risposta dell'ottavino che snocciola una gelida cascata di perle:



Da questi oscuri fremiti della coscienza parte il grande *crescendo* centrale che conduce al *climax* della Sinfonia. Esso è impostato su una breve formula ritmica, scandita dal timbro distaccato del tam-
buro, ed è la pura e semplice trasposizio-
ne della sezione centrale dell'Aria del Podestà con Coro, nel secondo atto, dove si prepara la condanna a morte della pro-
tagonista:



La Sinfonia segue lo schema archetipo: ritorno del tema iniziale alla dominante; ripresa della seconda idea, introdotta subito dopo la riesposizione del primo tema, con processo di abbreviazione rispetto alla prima volta; ripetizione del crescendo, che porta a una folgorante Coda, conclusione mozzafiato di un pezzo sinfonico di valore assoluto.

N. 1 Introduzione

L'Introduzione stabilisce un netto con-
trasto col clima drammatico della Sinfonia e rappresenta un esemplare modello di quel descrittivismo d'ambiente di cui Rossini è maestro. Qui tutto è luce e mo-
vimento, tutto risuona dei ritmi della

vita quotidiana, al contatto con un paesaggio terreno e materico. I tanti personaggi minori dell'opera vengono presentati in modo insolitamente accurato: a ciascuno tocca una sortita 'a solo', una 'cavatinetta' (come Rossini intitola quella di Lucia), l'opportunità di definire il carattere e la funzione che rivestirà nella storia che sta per cominciare. Anche la Gazza fa sentire la sua voce: animale quasi domestico, confuso con gli altri che razzolano, dispettosa, giocherellona, non ancora assurta alla funzione di *deus ex machina*, arbitro del destino di Ninetta. Poiché la vicenda non è ricca di colpi di scena né presenta, per la qualità di protagonisti non coturnati, occasioni per celebrare affetti esaltanti, Rossini sente la necessità di valorizzare al massimo i personaggi di contorno, cosicché essi compongano un affresco che acquisti nella corialità ciò che perde nell'apporto del singolo, diversamente da quanto avviene nell'opera seria dove i protagonisti, eroi e semidei, attirano tutta l'attenzione, riservando ai comprimari ruoli anodini. L'Introduzione ha la dimensione di quelle che troveremo nelle maggiori opere del periodo napoletano dell'aurea maturità e lascia intuire che la struttura complessiva dell'opera giungerà a esiti formali di inaudito sviluppo. L'esplosione iniziale proietta l'ascoltatore in una gioiosa atmosfera che l'ironico sberleffo del clarinetto vena di sarcasmo. La varietà degli incisi ritmici, alternan-
tisi fra disegni ternari e binari, imprime un movimento frenetico. Le prime frasi solistiche sono per Pippo, in dialogo col Coro e con la Gazza, la singolare protagonista dell'opera. Pippo era stato in origine pensato come tenore. Dopo la bat-
tuta 201 Rossini cambia idea: cancella la prima stesura e sul pentagramma sotto-
stante ne riscrive la parte, anche leggermente modificandola, in chiave di sopra-
no. Quando *La gazza ladra* verrà presen-
tata a Napoli, concertata dallo stesso Rossini, il ruolo di Pippo in questa Intro-
duzione verrà cantato da un secondo per-
sonaggio, chiamato Cecchino. Il cambiamento è stato fatto per consentire alla grande Pisaroni, che per stima e amicizia con Rossini aveva accettato di interpretare il non grande ruolo di Pippo, di presentarsi adeguatamente con un'aria di sortita che il Maestro aveva appositamente arrangiato per lei al posto dell'ori-
ginario Brindisi con coro. Quando l'ope-
ra andrà a Parigi nel 1821, assente Rossini, il ruolo di Pippo (diventato Pe-

tit Jacques) torna ad essere cantato da un tenore, lezione che ancora si ritrova in qualche edizione francese dello spartito. E poi la volta di Lucia, tipico ruolo di mezzosoprano, che intona una 'cavatinetta' di notevole rilevanza vocale, dove alla cantabilità del tema si alternano figurazioni d'agilità, elementi che definiscono alla perfezione il duplice carattere di questa donna, burbera e autoritaria ma fondamentalmente buona e umana. Quanto alla successiva sortita di Fabrizio, ruolo baritonale di carattere, nessuna musica potrebbe meglio descrivere questo personaggio *di terra*, che alla iattanza del padrone preferisce l'aperta cordialità, favorita dalle propensioni bacchiche. La bella trovata di inserire già nell'Introduzione l'inconscia profezia della Gazza, che anticipa la soluzione positiva della storia, conferisce funzione astratta e simbolica a questa presenza inconsueta. La 'stretta', uno scatenato *Allegro con brio* in 6/8, è pagina degna di concludere un Finale Primo e riconferma l'importanza attribuita da Rossini a questa apertura.

Recitativo "Dopo l'Introduzione"
I recitativi della *Gazza ladra* non sono stati composti da Rossini, che li ha affidati a un collaboratore, probabilmente il Maestro al cembalo Vincenzo Lavigna. Rossini interviene direttamente in pochi casi per correggere, modificare, aggiungere e togliere, ma la modestia di questi interventi autografi non è tale da modificarne la cifra espressiva. Il ricorso al recitativo secco in un'opera di questa importanza trova giustificazione nella consuetudine che prescrive tale tipo di recitativo per le opere di genere comico e semiserio. Rossini (come già Mozart nel *Don Giovanni*) non esita ad abbandonare la tradizione nei momenti topici dell'azione, quando gli accadimenti imprimono una svolta drammatica: il N. 6 Recitativo e Duetto Ninetta-Fernando e il N. 8 Scena e Terzetto dell'atto primo sono preceduti da splendidi recitativi strumentati; e così il N. 12 Duetto Ninetta-Pippo e il N. 18 Aria di Fernando del secondo atto.

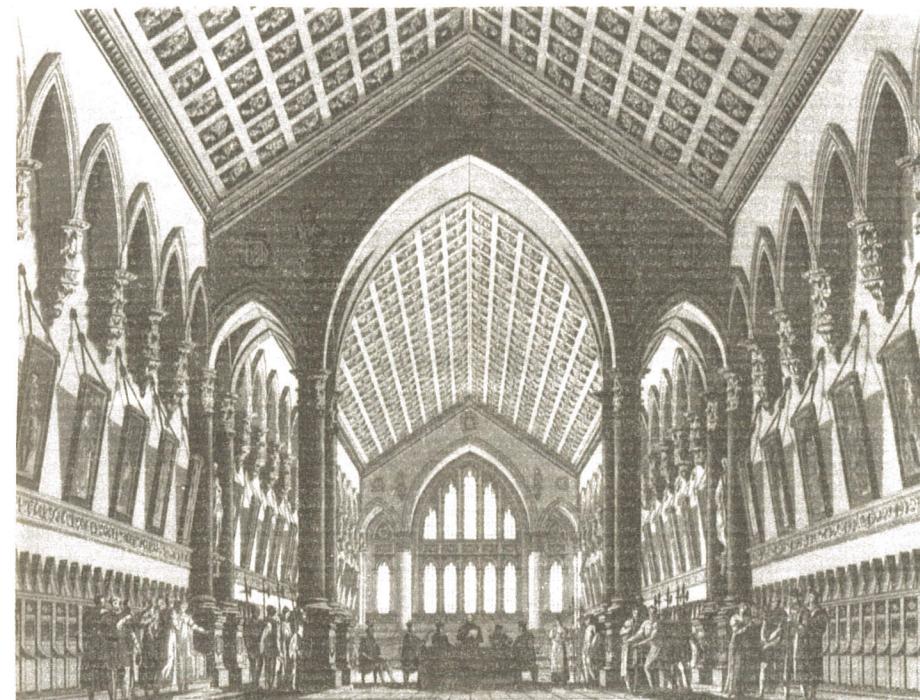
N. 2 Cavatina Ninetta

La Cavatina di Ninetta è un'aria bipartita che si attaglia perfettamente al personaggio. La dolcezza degli spunti melodici intercalati dagli arguti commenti del clarinetto e del corno e riscaldati dal con-

trocanto dei violoncelli, subito fanno intendere che arriva una giovinetta innamorata, di semplici e buoni sentimenti. La *cabaletta*, teneramente affettuosa, non riverbera i lampi dell'acrobatico fatale riservato a regali eroine, ma trascorre fresca e cordiale come le emozioni di Ninetta. Il virtuosismo, che pur non manca, viene frenato da una essenza melodica che obbliga a una tenuta espressiva, a un controllo tecnico più difficile a conseguirsi di tante spericolate figurazioni mozzafiato. La Cavatina presenta una tessitura ambigua, incerta fra quella del soprano e quella del mezzosoprano, ambiguità che si accentua nella *cabaletta*, dove i passaggi vocalizzati gravitano in zona centrale, e salti e scalette discendenti al Si grave tendono deliberatamente a dar rilievo al registro basso. In una delle celebri serate musicali che raccoglievano nel suo salotto alla Chaussee d'Antin il meglio dell'intelligenza e dell'arte, partecipò Giuseppina Vitali, allora all'inizio di carriera. Fra i pezzi cantati in quell'occasione dalla Vitali vi fu questa Cavatina di Ninetta. Rossini ne fu tanto soddisfatto che volle comporre una serie di variazioni e cadenze espressamente per la sua voce. Queste variazioni offrono un raro esempio di come Rossini intendesse modificare le sue melodie vocali: non soltanto nel *da capo* della cabaletta, ma anche nella ripresa della prima sezione dell'aria, con relative cadenze conclusive. La ricchezza delle fioriture introdotte lascia ben trasparire quali fossero le propensioni del Maestro nei confronti di questa prassi esecutiva. Il manoscritto è datato *Paris 6 mai 1866*, il che dimostra che ancora poco prima della morte, cinquant'anni dopo la composizione della *Gazza ladra*, quando ormai il mondo del belcantismo aveva ceduto il passo agli empiti canori del romanticismo, Rossini riteneva indispensabile per la sua musica ricorrere agli artifici del *chant orné*. Una chiara risposta per quanti pensano che egli fosse contrario a tali interventi, fraintendendo le contestazioni al loro abuso indiscriminato; e anche per coloro che giudicano esaurita la loro funzione col tramontare dell'epoca che li ha espressi.

N. 3 Cavatina Isacco

Anche a questo personaggio tocca un'aria e cabaletta, di proporzioni modeste ma di contenuto significativo. Il canto di Isacco si articola, sino alle cadenze fina-



In questa pagina: Alessandro Sanquirico: 'Tribunale del Podestà', scena per l'Atto II della prima rappresentazione de *La gazza ladra*, Milano, Teatro alla Scala, 1817. (Napoli, Collezione S. Ragni). (Foto Massimo Velo).

A pagina 17: Alessandro Sanquirico: 'Corridoio delle carceri', scena per l'atto II de *La gazza ladra* (per una ripresa dell'opera al Teatro alla Scala). (Napoli, Collezione S. Ragni). (Foto Massimo Velo).

li, su una sola nota, *re*, procedimento che conferisce monotona stanchezza al vecchio imbonitore condannato a esibire un misero repertorio di cianciarfruscole. Solo nella minuscola cabaletta la voce si anima, per invitare a comprare e a vendere. Una paginetta che mostra con quale semplicità di mezzi Rossini sappia sbalzare la caratteristica figuretta del merciaiuolo, immagine che si imprime nella memoria.

N. 4 Coro e Cavatina Giannetto

Una brillante introduzione del Coro, su un motivo campagnolo fortemente ritmato determina un'eccitata attesa per l'arrivo di Giannetto. La Cavatina, che segue subito con un declamato lento e solenne, attinge nel brusco contrasto la dignità e l'importanza che si addicono a un giovane eroe: una sortita che lascerebbe presagire una statura di uomo e di amante che i comportamenti successivi del personaggio, tormentato dal dubbio sull'innocenza di Ninetta e sostanzialmente indifferente alla sua sorte, provvederanno a ridimensionare. L'aria comun-

que è bella e richiede un canto di larga espansione che pretende nobiltà e vigore d'accenti in una tessitura medio-alta che insiste sul passaggio di registro. Un nuovo intervento del Coro riporta al clima festoso dell'inizio e dà avvio a una cabaletta di altissimo segno virtuosistico, sospesa nel registro estremo e tirata senza respiro in una girandola di figurazioni pensate per il tipico tenore "contraltino", voce di grazia e di agilità.

N. 5 Brindisi di Pippo

In una prima stesura della partitura, Rossini non aveva previsto questo pezzo. Desiderando offrire un'occasione di spicco a questo personaggio che diviene viepiù importante col procedere dell'azione, così da ispirargli le pagine più commosse dell'opera (il Duetto con Ninetta del secondo atto!), Rossini aggiunge questo Brindisi, da inserire dove normalmente ha luogo la presentazione dei personaggi principali. Il Brindisi di Pippo si ambienta nel clima di festa popolare che pervade la prima parte dell'opera, al quale aggiunge l'apporto di due

fresche e deliziose danze paesane, affidate la prima al clarinetto solista e la seconda al flauto. L'orchestra e il coro ripetono un ridanciano *refrain* dopo ogni strofa di Pippo e dopo ogni danza campestre, sino a quando un brusco accordo di settima di dominante interrompe il girotondo e invita a un gioco pazzerello di parole senza senso, lanciate su un motetto dal meccanico ritmo interrotto da accenti asimmetrici:



Questa filastrocca di sapide parole in libertà costituisce un esempio di quel gusto per il *nonsense*, per il gioco astratto e fantastico, componente tipica e originale dell'emblematico messaggio rossiniano, qui teatralmente giustificata dagli effetti del vino che scorre. La tessitura di Pippo gravita nella zona centro-bassa, tipica del contralto: in questo Brindisi affronta colorature complesse, ma nel resto della parte evita la scrittura acrobatica limitandosi principalmente a un canto ornato e fiorito.

Quando nel 1818 allestì *La gazza ladra* a Pesaro, in occasione dell'inaugurazione del nuovo teatro d'opera (oggi Teatro Rossini), Rossini tagliò questo brano e lo sostituì con un *Recitativo e Aria di Pippo* da eseguirsi dopo il N. 8 Scena e Terzetto: si tratta della Cavatina di Clarice nel primo atto de *La pietra del paragone* (Milano, Teatro alla Scala, 26 settembre 1812), trasposta qui con lievi modifiche. Nell'anno successivo Rossini presentò *La gazza ladra* a Napoli, con la celebre Rosmunda Pisaroni nel ruolo di Pippo. Come già detto, per lei introdusse una cavatina di sortita adattando un nuovo testo all'aria di Siveno «Pien di contenuto in sen» tratta dal primo atto del *Demetrio e Polibio* (Roma, Teatro Valle, 18 maggio 1812), preceduta da un recitativo strumentato di nuova composizione, di cui si conserva l'autografo a Napoli.

N. 6 Recitativo e Duetto Ninetta Fernando

Da questo punto, con brusco, imperioso gesto drammatico, l'opera cambia registro. Le situazioni d'opera seria perdono in aulica magniloquenza quanto acqui-

stanano in dolente verità. L'ostinato rifiuto di Ninetta, la sua dignitosa reticenza hanno un sapore, una credibilità che invano cercheremmo nelle paludate eroine del melodramma tragico. Il Recitativo è accompagnato dai soli archi, che commentano con bruciante asciuttezza di formule il drammatico racconto del fugiasco Fernando. Il Duetto respira subito l'intensa emozione di una frase dei soli fiati e si avvia ai traguardi drammatici col palpante disegno dei violini primi, che rende al meglio l'agitazione di Ninetta:



Le parole «E pur di speme un raggio» conducono a un lirismo aperto alla speranza



e il verbo «brillar» favorisce l'onomatopeica accensione dell'immagine vocale:

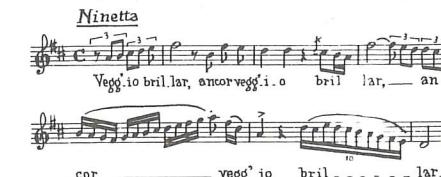


figure riprese identiche da Fernando su un testo che non contrasta con l'ispirazione originaria. Segue un tenero *Andantino* «a due» - «Per questo ampresso, o padre (o figlia)», che solletica la miglior vena lirica di Rossini; il canto disteso si alterna a un quieto inseguirsi di figurazioni arpeggiate che sciolgono la tensione emotiva in un tenerissimo singhiozzare capace di avvicinare padre e figlia più di qualsiasi espansione melodica:



L'arrivo del Podestà ripiomba i due nell'agitazione. Le parole «io tremo, pavento» danno origine a un altro episodio di carattere onomatopeico dove il tremolo degli archi e i gemiti dei legni comunicano brividi di un terrore che monta sino a confondersi con l'immagine della tempesta evocata «Il nembo è vicino, tremendo destino, mi sento gelar!».

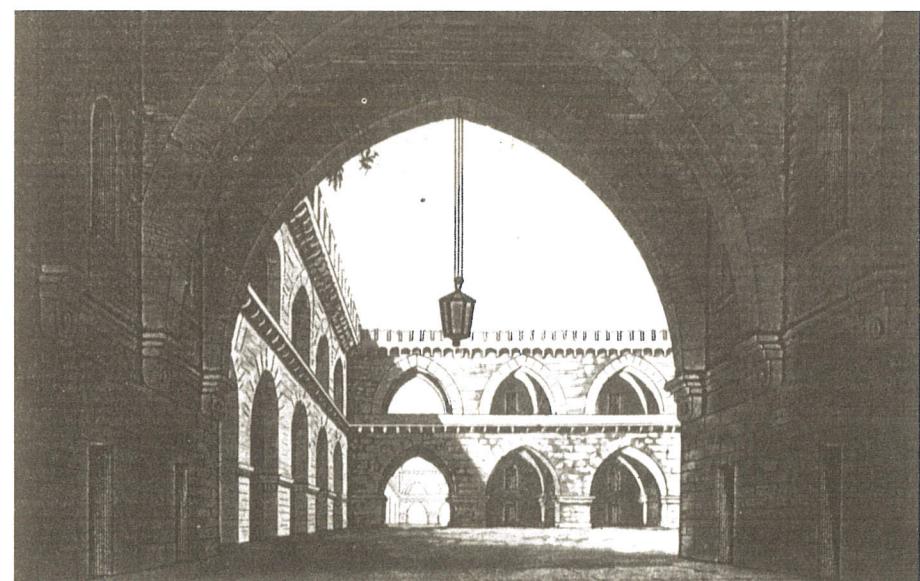
N. 7 Cavatina Podestà

Dall'agitazione del Duetto si passa direttamente allo stridente contrasto della Cavatina del Podestà: con geniale intuizione Rossini si è rifiutato di interrompere la tensione drammatica col recitativo secco previsto dal librettista e dalla consuetudine. La Cavatina è una tipica aria bipartita di genere buffo e descrive a meraviglia la goffaggine dell'attempato seduttore, convinto che la posizione privilegiata gli assicuri un facile successo. Il formulario comico non disdegna il ricorso alla contraffazione del falsetto («No, non posso... ohimè non voglio...») e all'irresistibile pirotecnia del sillabato («E poi che in estasi di dolce amore»), ma la qualità si mantiene su un alto livello di caratterizzazione psicologica e mai rasenta la volgarità. All'interprete vengono richiesti, insieme a un robusto cantare, elasticità e virtuosismo - qui preferito allo stile sillabico che Rossini abitualmente riserva ai suoi buffi - che spaziano dal grave all'acuto, in una misura che esclude la mediocrità e ascrive quello del Podestà fra i ruoli destinati a entrare nel-

la leggenda.

N. 8 Scena e Terzetto

La scena introduttiva, di grande efficacia, alterna nell'accompagnamento i soli archi al *tutti* dell'orchestra. Il Terzetto è un blocco di oltre quattrocento battute ed esemplifica splendidamente cambiamenti stilistici destinati a influenzare profondamente la storia dell'opera italiana. Per dar tempo a Ninetta e Fernando di riprendersi dalla paralisi del terrore, Rossini inizia il Terzetto con un severo *Maestoso*, in luogo del consueto *Allegro*. La sospensione drammatica si protrae in una serie di approcci imbarazzati, sino a che ciascun personaggio si apparta nella riflessione del *cantabile* «Oh Nume benefico». I tre protagonisti espongono la medesima, ampia frase melodica dove il virtuosismo si carica di espressione seguitando poi con la polifonia dello stile imitativo: un modello tipologico frequente per Rossini, che qui attinge dimensione e felicità tali da giustificare la popolarità di questo brano all'epoca sua. L'*Allegro* che segue porta all'incandescenza la tensione: Ninetta, in un passaggio di canto sillabato (una nota, una sillaba) risponde con toni fieri e sprezzanti alle profferte del Podestà; Rossini mantiene in tempo di *Allegro* i «fra sé» che avrebbero dovuto trovar posto nell'episodio centrale a tempo lento preteso dalle consuetudini. Dopo l'invettiva «Vituperio, disonor!», l'azione si sospende su un pedale di *la minore* di intensa emotività,



prima di sciogliersi in una stretta folgorante che richiede agli interpreti straordinaria padronanza del canto semisillabico (due note vocalizzate per ogni sillaba), il più adatto a produrre l'agilità di forza indispensabile a rendere l'estrema agitazione della scena. È alla fine di questa che Rossini fa comparire la Gazza per rubare la posata che perderà Ninetta: senza alcun commento musicale specifico; intervento sovrannaturale evocato dalle furie scatenate nello scontro delle passioni.

N. 9 Finale Primo

Il gigantesco, quadripartito Finale Primo sviluppa, con tecnica da vero e proprio classico del "giallo", l'interrogatorio di Ninetta da parte di un Podestà deciso a vendicare l'oltraggio ricevuto. Tutta la prima parte, in *do maggiore*, avanza al ritmo serrato di un tema dei violini primi di allucinata eccitazione



alternato con un secondo, alla dominante, *sol maggiore*, ansimante e carico d'attesa:



Accompagnati da un allusivo risuonare di ottoni, gli astanti aggiungono diversi commenti, che presto si muteranno in preoccupate esclamazioni. È poi la volta di un episodio vocale condotto sul ritmo giambico degli archi:



dove tutti oppongono un canto sempre più preoccupato all'ostinato furore del Podestà. Si giunge così alla seconda sezione, *Allegro, mi bemolle maggiore*, dove una musica elusiva e turbata marca l'entrata di Isacco. Nella terza, *Andantino, la bemolle maggiore*, i protagonisti esprimono l'angoscia che attaglia il cuore con una larga e commossa frase melodica.

Infine la minacciosa ricomparsa del tamburo introduce la 'stretta' conclusiva, nel ritrovato *do maggiore*, che propone agli

interpreti vocali una ostinata sequenza di canto sillabato e semisillabato di grande forza, e agli strumentisti una serie di difficilissimi passi impernati sulla tecnica dello staccato.

Atto Secondo

N. 10 Duetto Ninetta-Giannetto

L'incontro fra i due giovani risveglia la dolcezza dell'amore con una melodia carica di pathos.

Le voci si uniscono nei consueti andamenti omoritmici a terze e seste passando poi all'onomatopeica trasfigurazione di uno sconsolato pianto infantile, pagina di alta ispirazione:



Il sopraggiungere di Antonio, il carceriere dal buon cuore che annuncia l'arrivo del Podestà, dà luogo a una stretta dove l'ossessivo ritmo militaresco di corni e trombe sprigiona irrefrenabile agitazione, espressa con un canto sillabico di forza. Forse anche per la difficoltà dell'*Allegro* conclusivo (Giannetto canta *do diesis* sovraccuti presi di salto!) questo Duetto risulta tagliato in molte fonti musicali e libretti.

N. 11 Aria Podestà

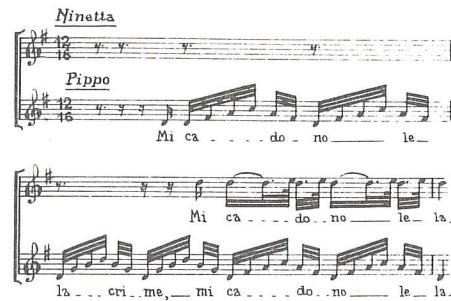
Appuntamento canonico dell'opera semiseria è la *Scena del Giudizio*, dove l'innocente viene condannato a morte fra la costernazione dei presenti. Nella *Gazza ladra* le scene del giudizio sono addirittura due: uno istruttorio, in questa Aria del Podestà con coro, l'altro pubblico e spettacolare nel gigantesco Quintetto che seguirà. Il Podestà si presenta a Ninetta con un fiorito cantabile, col quale ritenta di far breccia nel suo cuore. La melodia esagera gli empiti amorosi per tratteggiare una figura intuota e sgradevole di seduttore. Il richiamo delle guardie, che cercano il Podestà per condurlo a testimoniare dinanzi ai giudici, trasforma il corteggiamento in un concitato dialogo. Il Podestà sfoga in una fu-

Gazza ladra: una analisi per l'ascolto

ribonda cabaletta impostata sul canto semisillabico e proseguita nel più spericolato virtuosismo belcantistico, la rabbia per il rifiuto reiterato. Nella sezione che conduce alla ripresa della cabaletta, Rossini mette a segno una delle più indovinate intuizioni drammatiche e nello stesso tempo conferisce all'opera un prezioso elemento strutturale legando in discorso unitario sia l'impiego del tamburo, di cui si precisa definitivamente il valore emblematico, sia il richiamo all'orecchiabilissimo spunto del *crescendo* della Sinfonia, citazione normalmente confinata nei Finali Primi.

N. 12 Recitativo e Duetto Ninetta-Pippo

Rossini ha sempre dimostrato particolare predilezione per i duetti fra personaggi femminili. Questo fra Ninetta e Pippo annovera le pagine più toccanti dell'opera, dense di patetismo commosso e di struggente malinconia. Molto originale la parte centrale, dove Ninetta espande il suo canto dolce e triste sopra un arduo e commosso arpeggiare di Pippo:



Come nella precedente Aria del Podestà, Rossini sottolinea in modo sorprendente la sezione di collegamento fra l'*Andantino Pastoso* iniziale e l'*Allegro* conclusivo, sezione che normalmente ha funzioni eminentemente pratiche e che qui assume rilievo eccezionale: viene esposto, senza cambiamenti, l'*Allegro* della Sinfonia, dall'inizio sino a tutto il primo episodio *fortissimo*, cioè le prime ottanta battute. Sopra questo significante episodio musicale Ninetta scandisce un frantato recitativo sillabico, in gran parte articolato su una nota ribattuta, alla maniera dello *Sprechgesang*.

Per questo Duetto Rossini ha scritto una lussureggianta cadenza conclusiva della prima sezione, *Allegretto Pastoso*, in occasione della già ricordata ripresa parigina, del 1867, protagonista Adelina Pat-



La cadenza è esemplare per aderenza al momento espressivo e per l'abile sfruttamento delle due voci femminili. Essa però tradisce venature romantiche estranee all'apollinea classicità del Duetto. È un esempio interessante per comprendere le perplessità dell'interprete nei confronti di cadenze e variazioni tramandate. Si ha qui una cadenza autografa molto bella che si muove in ambito espressivo posdatato, non in linea con la cifra espressiva dominante.

N. 13 Scena ed Aria Fernando

L'Aria non è delle migliori, anche se il serrato disegno a quartine alternantesi fra i violini primi e secondi, che accompagna il canto di Fernando per tutta la prima parte, conferisce una tensione senza respiro. Una vigorosa perorazione conduce a una cabaletta, degna delle virtù canore di Filippo Galli, senza tuttavia superare il livello del buon mestiere, anche nella lunga, insistita perorazione finale. Nell'autografo, le pagine di questa *Scena ed Aria* sono state ripiegate, ciò che fa pensare che in qualche rappresentazione, essa sia stata omessa.

Più di una fonte musicale e letteraria contiene un'aria per Fernando che viene a sostituire quella originale. L'Aria è stata composta a Napoli per il debutto di Filippo Galli al teatro di San Carlo, nell'estate del 1820, ed è sicuramente di Rossini anche se non se ne è ritrovata una lezione autografa. L'Aria è molto bella e tocca vertici espressivi d'alta drammaticità: col passar del tempo sostituì sempre più frequentemente quella originale, finendo col soppiantarla definitivamente. La tessitura molto acuta la colloca in ambito vocale baritonale, ac-

Il soprano Giuseppina Ronzi, interprete del ruolo di Ninetta nell'edizione di Pesarro de *La gazza ladra*, 1818. Incisione anonima. (Napoli, Collezione S. Ragni). (Foto Massimo Velo).



GIUSEPPINA RONZI

Gazza ladra: a guide for listening

Alberto Zedda's article "Gazza ladra: a guide for listening" was published on "L'Avant Scène Opéra", n.110, Paris, June 1988. The following are some excerpts.

Whenever Rossini comes to a fundamental turning-point in his artistic development, to a peculiarly significant cross-roads, marking the end of a particular creative cycle, he composes a "different" opera that sums up the various experiences that have led up to this crisis, and we can recognize these special operas by one particular hallmark: their inordinate length. Most of Rossini's operas contain an average of between a hundred and twenty and a hundred fifty minutes of music, but three operas of symbolic value stand out from the rest by nearly doubling this playing time: Semiramide, Guillaume Tell and La gazza ladra. Another feature common to these three "testament operas", apart from their length, is that they are almost entirely composed of new music, with little sign of the self-borrowing and self-quotation so common in Rossini's other works. Semiramide, summing up and terminating the "Apollonian" group of opere serie that had begun with Tancredi, marks Rossini's final withdrawal from Italian operatic life; Guillaume Tell, representing the final model of that "Dionysian" group of operas begun in Naples and taken up again in Paris, working the urge to research and experiment out of his system, dramatically marks his permanent withdrawal from active composing; La gazza ladra (*The Thieving Magpie*), the climax to a process of the mingling together of serious and comic elements, is the last opera that he would write for some years to come as "guest composer" for an Italian theatre; in the meantime he had been appointed to the demanding and highly responsible post of Director of the Royal Opera Houses in Naples.

Rossini's early success with musical farces in Venice tempted him to venture into the realm of comique absolu with

L'Italiana in Algeri. This highly successful forward step already hints that dimension and structure will be fundamental to Rossini's restless ambition, together with conscientious care in composition and orchestration, choice of the various vocal types and the importance and difficulty of the principal rôles (written with virtuosi like Filippo Galli in mind and making enormous demands upon the singers), all present in Rossini's opere buffe from the start and placing them in a sphere quite beyond those of his Italian predecessors. He must surely have been assisted in cultivating and developing these ambitions by his study of the operas of his favourite composer, Mozart. In fact, La pietra del paragone and, even more, Il Turco in Italia reveal a searching for truth, a flowering of disquietening themes, a flickering of psychological subtleties that shift the comic balance from comique absolu more towards comique significatif. This transformation continues in Il barbiere di Siviglia and Cenerentola; in the Barber, thanks to the intelligence and Aristotelian logic of Sterbini's libretto (after Beaumarchais), realism bursts forth in places with such violence as to turn it into the first example of a commedia di carattere set to music by an Italian composer (unless we consider Mozart an Italian composer, as Hanslick would paradoxically have it); in Cenerentola the mixture of the buffo and serio genres (in the comic parts, the irrational alternating of the comique absolu of Clorinda and Tisbe and the comique significatif of Don Magnifico and Dandini; in the serious parts, the mingling of the larmoyant of Cinderella herself with the sentimental lover Ramiro and the metaphysical Alidoro) is deployed with such untrammeled imagination as to exercise an inexpressible fascination. In the

crucible of Cenerentola we sense Rossini's anxiety to forge the twin antitheses of tragic and comic into one resplendent jewel - this antithesis has been the goal of every great mind that ponders the identity of man. The fusion does not quite take place in Cenerentola and the two genres remain separate and autonomous, though maintaining equal dignity and importance. Rossini will only achieve a perfect fusion of the genres in the semiserio operas, of which Cenerentola could already be considered an imperfect sketch.

Of all his operas belonging to the mixed genre, semiserio, *La gazza ladra* is undoubtedly the one that most nearly achieves the hoped-for fusion. The comic element in *La gazza ladra* endows the characters' feelings with credibility and so humanizes the story as to give it the semblance of real life. Setting the story among those humble folk so beloved of comic opera composers, Rossini manages to make his characters behave in a realistic and convincing manner without ever having to resort to mannerisms suggestive of verismo. Such are the artistic achievements of *La gazza ladra* that we speedily forget mere classifications to admire it as a great tragic opera with a happy ending: in essence, a *dramma giocoso* like the beloved Don Giovanni of his favourite, Mozart - a colossal comic opera with a tragic ending.

La gazza ladra, then, belongs to the mixed genre, also called semiserio because it incorporates both tragic and comic elements. Semiserious opera, which developed from the middle of the eighteenth century with the vogue for larmoyant tales, especially in the French pièces à sauvetage had already, by Rossini's time, been classified into a rigidly defined series of conventions: a drama with a happy ending, in which the innocent victim, unjustly condemned, should be saved from the scaffold at the eleventh hour and the rascally persecutor punished. The social setting of these operas always dealt with a conflict between a feudal aristocracy (in *La gazza ladra* replaced by arrogant wielders of power) and a world of humble people, nearly always peasants. Inevitable settings included the village square with the tyrannical nobleman's castle or villa in the distance, and the local prison. In *La gazza ladra* the dramatic elements outnumber the comic or folk, and so it

reaches its climax and presses home its message in the great Trial Scene and in the ensuing Funeral March, only to be followed in turn by the obligatory happy ending and relevant bel canto display. Considering the great heights reached by Rossini in the dramatic and musical power of this opera, certainly amongst his best, semiserio must here be taken to mean not so much a mixture of serious and comic but rather a true opera seria set in daily life rather than on Mount Olympus or in ancient of modern history. The inclusion of a happy ending and the introduction of certain low characters, some bordering on the grotesque, is not enough to alter its basic nature. The plot based on a news item that could be summed up in very few words might seem too feeble a base to support the enormous musical construction that Rossini builds up on it, but the addition of fairy-tale and naturalistic elements, the inflation of insignificant facts into symbolical situations, the presence of arcane powers and the peremptory declarations of exemplary feelings all raise the opera to the status of a social history. The fragility of the struggle between good and evil is enriched by the continuous contrasting of expressive themes that are greatly differentiated: the tragic note, introduced at once by the threatening timpani in the Overture, modulates into the melancholy note, associated with Ninetta's disapproved-of love for Giannetto and with Pippo's sweet and secret love for her; the pathetic note, underscored by the powerful accompanied recitatives in which Fernando gives vent to his anguish, gives way to the comic note that scourges mediocrities and overweening power, and a society that can placidly accept even injustice.

Giovanni Gherardini's libretto sets forth, with decent literary accomplishment and professional dramatic skill, a story in which the happy ending, brought about by a fortunate accident, is not meant to make us overlook the basic pessimism. Gherardini had already submitted an earlier version of the libretto, entitled *Avviso ai giudici* (*A Warning to Judges*), in a competition for an opera libretto, organized by the directors of the Royal Theatres of Milan and it had been warmly praised by Vincenzo Monti. According to Radiciotti, the libretto was then offered to Ferdinando Paer, who refused to set it. Rossini, on the other hand, was immediately taken by the story,

based on the French play *La Pie Voleuse*, a mélo-historique (that is, based upon an incident supposed to have actually taken place) by T. Badouin d'Aubigny and Louis-Charles Caigniez, first performed at the Théâtre de la Porte-St-Martin in Paris on the 25 April 1815. Stendhal, too, in chapter XXII of his Life of Rossini, confirms that the poor innocent serving-wench had been hanged at Palaiseau, adding that a Mass had been instituted to commemorate this injustice, called the Magpie Mass. In order to understand why so petty a crime should be punished by death, one has to bear in mind that the story takes place in the blackest period of the Restoration, when the French Revolution had worn itself out. According to a reactionary and perversely classist law, capital punishment could be applied for a mere theft, when this had been committed by a servant against his master's property.

From the very first performance, *La gazza ladra* enjoyed enormous success: although it was produced at the tail-end of the season, twentyseven repeat performances were given after the successful first night in Milan on 31 May 1817. Rossini presided at the cembalo and the main rôles were taken by singers of the greatest celebrity: Teresa Giorgi-Belloc (Ninetta), Savino Monelli (Giannetto), Filippo Galli (Fernando), Antonio Ambrosi (Podestà) and Teresa Gallianis (Pippo). Like Rossini's other operas, *La gazza ladra*, after having enjoyed an incredible number of performances all over Europe, fell into oblivion. When the opera was revived for Adelina Patti at the Théâtre-Italien, Paris, in 1867, the elderly Rossini, then resident in Passy, had the embittering experience of reading the following opinions, in a review by Eugène Tarbé in "Le Figaro" in the issue of 4 March 1867: «The revival of *La gazza ladra*, announced several times and put off, was finally given last night. When old friends have not seen one another for many years, on meeting again they are delighted to be together once more but none the less surprised to find one another so much aged. Could it be that the audience experienced some such feeling and transmitted it to the singers, of was it rather that the coldness of the singers had a freezing effect upon the audience? *La gazza ladra* no longer has any place in the modern repertoire. It would have been better to let it lie undisturbed upon the shelf than to spoil the illusions of those

who had fond memories of it. Above all, it should not have been given so disgraceful a performance; when all is said and done, the Théâtre-Italien was not forced to mount it, and those responsible should have realized that they are incapable of producing the works of other days». A severe criticism. We can comfort ourselves by the thought that Tarbé slated even Verdi's *Don Carlos*, performed in Paris at the same time, describing it in his column as: "... profoundly boring. That is what everyone says, and it is no use saying, it is impossible that I should ever say, that truly modern music needs to be boring".

Sinfonia

The Sinfonia (Overture) to *La gazza ladra* is one of the most popular as well as one of the best. Its monumental proportions the glow of its rich scoring, the quality of the tunes and their development make it unrivalled. In the mind of the listener who does not know the story of the opera, it is generally thought of as a comic composition: a story dealing with a bird that steals shiny objects could not be anything but funny. The truth is that the Sinfonia to *La gazza ladra* is both grave and painfully evocative in its import, and proves indubitably that Rossini considered the tragic aspects of the opera as much more important than the comic ones. He composed the Sinfonia after he had finished the rest of the opera, and so was able to construct it entirely out of themes that underline the dramatic scenes, the moments that pierce our hearts most profoundly. The very drums that open the Sinfonia, echoing one another or uniting with evocative stereophonic effect, sound out a fell warning that even a person unfamiliar with the rest of the opera should not be able to mistake, all the more so in that they serve to introduce a solemn and deeply impressive theme:



When heard in the context of the complete opera, the meaning of the initial drum-roll is indubitable: the drum reappears in every scene in which Ninetta is crushed by the abuse of mis-applied authority, so much so that its obsessive rhythm has all the appearance of a Leitmotiv. Its dull thudding reminds a power that mindlessly overturns right and reason.

The drums also beat out inhuman military rhythms at the end of the interrogation in the first act finale; then again in the Podestà's aria in the second act, when Ninetta is preparing for her trial; yet again in the Prison Scene, when Ninetta throws herself into Pippo's arms, weeping desperately; in the great Trial Scene, when the death sentence is pronounced; and in the Funeral March that accompanies the girl to execution. Seen in this light, the first powerful theme for full orchestra that constitutes the opening section of the Sinfonia is revealed as the harsh and violent depiction of despotic authority, a solemn and baleful monument to inhuman power, rather than the festive opening to a merry tale to which too many performances have accustomed us. The theme that opens the Allegro



might almost have been written expressly to perpetuate the misunderstanding, since its very nature lends itself to a joyous and sparkling interpretation, rather like a country dance. Instead, this theme illustrates Ninetta's one moment of weakness or despair, her wild raving in the Prison Scene in Act Two - the most painfully expressive moment of the entire opera, the page most pregnant with emotion. And so, even when it appears in the Sinfonia, this theme should be endowed with all the melting tenderness of recollection, the sadness of life on the brink of death. After the explosion of the first fortissimo, the violent nature of which is indicated by the homophonic movement of the drums that beat out the rhythmic structure, we pass to the second theme, prepared by a long cadence composed of expressive woodwind chords, a pause for reflection preparing us for the sad sweetness of the new melodic episode that follows, suspended between the questionings of clarinet and oboe, and darkened, upon repetition, by the velvet of the 'cellos



and the mysterious replies of the piccolo



tooting an icy cascade of pearls. These dark shivers of the conscience give birth to the great central crescendo leading to the climax of the Sinfonia. This is based on a short rhythmic formula, underlined by the detached timbre of the drum, and is nothing more than the pure and simple quotation of the middle section of the Podestà's aria with chorus in Act Two, in which we are prepared for the heroine's being sentenced to death:



The Sinfonia follows the archetypal pattern: the opening theme returning to the dominant; the repeat of the second theme, introduced immediately after the repeat of the first theme, but shorter upon repetition; repeat of the crescendo leading into a dazzling coda, the breathtaking conclusion to a symphonic composition capable if standing alone.

No. 1 Introduzione

The Introduzione (Opening number) establishes at once a marked contrast to the dramatic atmosphere of the Ouverture and is a perfect example of Rossini's mastery in describing a setting. Here all is movement and light, everything vibrates to the rhythm of everyday life in constant touch with the land. The various minor characters in the opera are introduced with unusual care for detail: each one gets an entrance solo (Rossini describes Lucia's as a "Cavatinetta", or little entrance aria) enabling him to express his personality and define the function he will serve in the unfolding of the story that is about to be told. The Magpie, too, raises her voice; she is more or less tame and takes her place among the other barnyard animals, playful yet spiteful, and not yet raised to the dignity of deus ex machina, arbiter of Ninetta's fate. Since the story does not abound in striking events, any more than it offers opportunities for singing the exalted passions of the great, treating instead of humble peasant folk, Rossini feels that he must give the highest relief to the many secondary characters, building them up into a fresco that gains in its complex chorality whatever it may lose in the individual contribution of each single character; this is quite the opposite of what happens in opera seria, in which the leading characters, heroes and demigods, demand our complete attention, and the secondary characters are reduced to the

Gazza ladra: a guide for listening

level of walk-ons. The Introduzione is of the same dimensions as those we shall find later, in the finest works of his Neapolitan period, his golden maturity, and we can already foresee that this complex structure will rise in time to unparalleled heights of development.

The opening burst of joy at once plunges the listener into a happy atmosphere to which the ironic grimace of the clarinet adds a touch of sarcasm. The variety of rhythmic design, alternating between ternary and binary forms, gives a frenetic impulse to the whole. The first solo voice heard is Pippo's, engaged in chattering to the chorus and to the Magpie, the curious protagonist of the opera. Rossini had originally conceived the rôle of Pippo for a tenor. After the 201st bar he changed his mind: he crossed out the original version and, on the stave below, wrote out the part again, changing it slightly, in the soprano clef. When he himself conducted the first performances of La gazza ladra in Naples, the lines sung in the Introduzione by Pippo were allotted instead to a secondary character called Cecchino. This change was made in order that the great contralto Pisaroni, who, out of her great esteem and friendship for Rossini, had agreed to sing the relatively unimportant rôle of Pippo, might make an effective entrance with her opening aria, which the Maestro had especially arranged for her in place of the original Brindisi with chorus. When the opera was first performed in Paris in 1821, before Rossini went to live there, the rôle of Pippo (now become Petit Jacques) was once more given to a tenor, a change that is reflected in certain French editions of the printed vocal score.

Now Lucia comes on; hers is a typical mezzo-soprano rôle, and she begins by singing a cavatinetta making considerable demands on vocal technique, the pure legato line of the melody alternating with florid passages, contrasts that admirably define the dual personality of the woman, brusque and bossy but fundamentally warm and good-natured. As for the ensuing entrance music for Fabrizio, a baritone character-rôle, nothing could better describe this earthy type, who instead of revelling in the insolence of the master prefers to be openly cordial, encouraged in this, too, by a marked propensity to having a drop too much to drink. In the middle of the argument between Fabrizio and Lucia the Magpie chips in with an unconscious

prophecy, anticipating the happy ending of the story, a happy touch that immediately invests this unusual character with an abstract and symbolical functional importance. The concluding stretta of the Introduzione, an unbridled Allegro con brio in 6/8, is a composition worthy of any Act One Finale, and reconfirms our impression that Rossini devoted unusual care to the construction of this opening number.

Recitativo dopo l'Introduzione.

Rossini did not compose the recitatives to La gazza ladra himself, but entrusted them to a colleague, probably the "Maestro al cembalo" (répétiteur) Vincenzo Lavigna. In a few places Rossini puts a hand in to correct, modify, amplify or cut, but these autograph additions are not extensive enough to change the fundamental style of the recitatives.

The use of secco recitatives in an opera of such importance can be accounted for by the time-worn habit that prescribed this type of recitative for all operas in the comic and semi-serious genres. Following Mozart's precedent in Don Giovanni, Rossini does not hesitate to abandon this tradition at rhetorical points of the story, when the happenings culminate in a turning point of the drama: No. 6, Recitative and Duet for Fernando and Ninetta, and No. 8, Scene and Trio (both in Act One) are preceded by splendid accompanied recitatives, as are No. 12, Duet for Ninetta and Pippo and No. 13, Fernando's Aria, both in Act Two.

No. 2 Cavatina Ninetta

Ninetta's Cavatina (entrance aria) is a two-part aria perfectly fitting the character, admirably depicting the outlines of her personality. The charming tunes, interwoven with the shrewd comments of clarinet and horn and enriched by a descant in the 'cellos, make us aware at once that this young girl is in love, and full of simple good feelings. The tenderly affectionate cabaletta (second, quicker section) does not coruscate with the pompous leaps and runs reserved for the arias of royal heroines, but bubbles along, happy and fresh, like Ninetta's own emotions. There is no lack of vocal virtuosity, but this is kept in check by a style of melody obliging the singer to a delicate restraint in embellishment more difficult to realize than many a more showy, breathtaking

display. The cavatina is written in an ambiguous tessitura, wavering between soprano and mezzo-soprano, an ambiguity that becomes even more marked in the cabaletta in which the florid passages lie mainly in the medium register, but leaps and downward runs to the low B tend to bring the chest register into prominence. At one of the famous musical soirées at Rossini's salon in the Chaussée d'Antin, to which flocked the cream of the Parisian intelligentsia and artistic world, one of the singers was Giuseppina Vitali, then at the outset of her career. One of the pieces that she sang on this occasion was Ninetta's Cavatina, and Rossini was so pleased with her that he decided to compose a set of variations and cadenzas especially for her. These variations offer us a precious example of how Rossini wanted his vocal parts to be decorated: not merely in the reprise of the cabaletta, but also at the reprise of the first section of the aria, with all the relative concluding cadenzas. The richness of the interpolated florid passages allow us to see clearly what the Maestro thought about this basic performance practice. The manuscript is dated Paris, 6 mai 1866, proving that even then, shortly before his death and fifty years after *La gazza ladra* was composed, when the world of bel canto had given way to the vocal vehemence of Romanticism, Rossini still considered all the artifices of chant orné indispensable to his music. A more than authoritative answer to those who assert that he was averse to ornamentation in principle, misunderstanding his protests against indiscriminate interpolations, and also to those who believe that ornamentation ceases to have any useful function once the music has ceased to be topical and has passed into history.

No. 3 Cavatina Isacco

This character, too, has an entrance aria and cabaletta, of modest proportions but of meaningful content. Until the final cadence the vocal part of Isacco's song consists of the repetition of one note, D, a procedure that imbues the old charlatan, condemned perpetually to exhibit for sale the same old collection of rubbish, with a weary monotony. The voice takes on life only in the tiny cabaletta, in which he invites people to buy and sell. This piece shows with what economy of means Rossini was able to paint the

characteristic figure of the merchant, a picture that remains in the memory.

No. 4 Coro e Cavatina Giannetto

In a brilliant introduction, a country-dance theme with a marked rhythm, the chorus express their excitement whilst waiting to greet Giannetto. This contrasts brusquely with the slow and stately declamation of Giannetto's Cavatina, immediately following, a contrast that helps the number to aspire to the dignity and importance appropriate to the song of a young hero: such an entrance suggests to us that Giannetto will be a young man and a lover of considerable stature, expectations that will be disillusioned by his subsequent behaviour, tormented by doubts of Ninetta's innocence and more or less indifferent to her fate. The aria, however, is lovely and requires an expansive style of singing in a medium-to-high range repeatedly dwelling on the "passage notes" at the top of the tenor clef. Another outburst from the chorus brings us back to the festive atmosphere of the beginning and leads into a cabaletta demanding great virtuosity, lying in the highest part of the voice and liberally embellished with coloratura, designed to show off the typical tenore contraltino or high tenor, a voice specializing in agility and charm.

No. 5 Brindisi

In a first sketch of the score Rossini had not envisaged this piece. This character becomes increasingly important as the story develops, so much so as to inspire the most moving pages of the score (the duet with Ninetta in the second act), and, wishing to bring him into higher relief from the start, Rossini added this Brindisi (drinking song), to be inserted where the principal characters introduce themselves. Pippo's Brindisi is sung in the atmosphere of country holiday-making that pervades the first part of the opera, to which it contributes by the addition of two delightfully fresh peasant dances, the first given to the first clarinet and the second to the flute. Chorus and orchestra repeat a jolly refrain after each of Pippo's stanzas and after each dance, up to the point when a brusque dominant seventh chord interrupts the round dance and leads into a crazy nonsense song with a mechanically rhythmic tune punctuated by assymetric accents:

Pippo
Il nap.po.e di Pip.po la pi.pae la pop.pa: il
pecchero ac.co.pa.le pe.ne del cor!

This free rigmarole of tasty words is a shining example of Rossini's love of nonsense and for abstract and fantastic fun, so typical and original a component of his message, here theatrically justified by the effects of the freely-flowing wine. The tessitura of Pippo's part is in the typical contralto range, lying in the medium and lower parts of the voice; the Brindisi demands considerable agility, being replete with coloratura, but the rest of the rôle avoids florid acrobatics, concentrating mainly on delicately ornate and gracefully turned phrases.

When Rossini mounted the opera in Pesaro 1818 on the occasion of the opening of the new Opera House, Rossini cut out this Brindisi and replaced it with a recitative and aria for Pippo to be sung after No. 8, Scene and Trio. This turns out to be Clarice's Cavatina from the first act of *La pietra del paragone* (first produced at La Scala, Milan on 26 September 1812), transposed and slightly altered. In the following year Rossini presented *La gazza ladra* in Naples, with the celebrated Rosmunda Pisaroni as Pippo. As I have already mentioned, Rossini introduced a special entrance aria for her by adapting new words to Siveno's aria «Pien di contento in sen» from Act One of *Demetrio e Polibio* (Rome, Teatro Valle, 18 May 1812), preceded by a newly composed accompanied recitative, the autograph of which is to be found in Naples.

No. 6 Recitativo e Duetto Ninetta-Fernando

From now on the opera changes register with a brusquely imperious dramatic gesture. The situations redolent of opera seria here gain in painfully touching truth whatever they might lose in courtly magniloquence. Ninetta's obstinate refusal and dignified reticence are real and touching in a manner that we would seek for in vain amongst the togued heroines of tragic opera. The recitative is accompanied by the strings alone, commenting with harsh dryness upon the dramatic narrative of the runaway Fernando. At the very beginning of the

Duet a phrase given to the woodwinds alone creates an intensely emotional effect, and the palpitating motif given to the first violins, perfectly representing Ninetta's agitation, whips up the drama:

Violins I
pp sotto voce

The words «E pur di speme un raggio» (And yet a ray of hope) bring us back to a lyricism expressive of hope:

Ninetta
E pur di spe - me un rag - - - gio

and the verb "brillar" (to shine) tempts Rossini into onomatopoeia with a flowering of the vocal line:

Ninetta
Vegg.io bril.lar, ancor vegg.i.o bril.lar, — an.
— cor — vegg.io bril - - - lar.

a florid phrase that Fernando repeats in the identical manner to words that do not war with the original musical inspiration. A tender Andante follows, the voices singing together in harmony, to the words «Per questo amplexo, o padre» (With this embrace, my father), bringing out Rossini's finest lyrical vein. The long melodic line alternates with a calm sequence of arpeggiated figures that break the emotional tension into a series of sweet sighs:

Ninetta
Fernando
Per que - - - sto — am - ples - - - so,
que - - - sto am - ples - so, o pa - - - dre...
fi - - - glia... Ah reg.

depicting the closeness of father and daughter better than any extended melody could do. Their sad musings are interrupted by the approach of the Podestà and they again express their perturbation. At the words «Io tremo, pavento» (I tremble, I fear) there is another example

of onomatopoeia, in which the string tremolo and the sobbings of the woodwind depict the thrills of terror that gradually increase and mingle with the idea of the approaching thunderstorm: «Il nembo è vicino, tremendo destino, mi sento gelar!» (The storm approaches, O fearful destiny, I feel icy cold!)

No. 7 Cavatina Podestà

From the palpitations of the Duet we pass directly to the harsh contrast of the Podestà's entrance aria: Rossini had the genial idea of not setting to music the customary connecting recitative, which the librettist had provided, to the great gain in musical and dramatic tension. The Cavatina is a typical two-part buffo aria and marvellously depicts the clumsiness of the would-be seducer, convinced that his powerful position will ensure him a easy success. The comic formulas employed include the imitation of the female voice in falsetto, «No, non posso... ohimè non voglio...» (No, I can't... Oh dear, I daren't), and the irresistible pyrotechnics of patter singing «E poi che in estasi di dolce amore» (And when we shall be in the ecstasy of rapturous love), but a very high level of characterization is maintained throughout without ever falling into vulgarity. The singer must be able to sing robustly, but at the same time he needs elasticity and virtuosity, throughout the entire range of the voice, rather than the syllabic patter-singing style usually demanded of the Rossinian buffo singer; this taxing music effectively removes the part from the hands of mediocre singers and enters it on the list of rôles of legendary difficulty and effect.

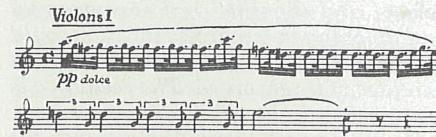
No. 8 Scena e Terzetto

The extremely effective opening section of this number is accompanied alternately by strings alone and by the full orchestra. The Trio is a set piece over four hundred bars in length that gives us a splendid sample of many stylistic innovations destined to profoundly affect the development of Italian opera. To give Ninetta and Fernando time to recover from the grip of paralyzing fear, Rossini opens the Trio with a severe Maestoso instead of the more usual Allegro. The dramatic suspense is maintained by a series of embarrassed ejaculations, and then each character becomes meditative in the cantabile section «Oh Nume benefico»

(Oh, benevolent Deity). All three singers take their turn at the same broadly melodic phrase, in which the abundant florid ornamentation becomes intensely expressive; this is followed by an ensemble in which the voices imitate and echo one another, a form frequently adopted by Rossini and here with such grand and felicitous results as to explain the popularity of this piece in his day. The ensuing Allegro brings the tension to white-heat: Ninetta expresses her indignation at the Podestà's insulting behaviour with proud and scornful accents, adopting a syllabic style (one note per syllable); when Rossini comes to set to music the words that were meant to be uttered in a series of asides, and which would normally have been set in a slower tempo in the middle section, he unusually maintains the Allegro. After the invective «Vituperio, disonor!» (Insults, dishonour!) the action comes to a halt on an A minor pedal full of intense emotion, only to precipitate us into a dazzling stretta that calls for extraordinary mastery of semi-syllabic singing (two vocalized notes per syllable of the text) on the part of the three singers, the vocal style that Rossini thought best calculated to produce the agilità di forza (strongly accented florid singing) necessary to bring out the extreme agitation inherent in this scene. It is at this moment that Rossini makes the Magpie fly in to steal the spoon that will be Ninetta's undoing; there is no particular musical description of this event; it is a supernatural manifestation evoked by the furies let loose by the violent conflict of passions.

No. 9 Finale Primo

The monumental four-part Finale to the first act works out, with a technique reminiscent of the classic detective story, Ninetta's interrogation by the Podestà, who intends to avenge the insults to his dignity that he has been forced to endure. All the first section, in C major, moves forward to the urging rhythm of a grippingly exciting theme in the first violins:



alternating with a second theme, in the dominant G major, panting and

Gazza ladra: a guide for listening

crammed with suspense:



To the accompaniment of brass instruments sounding evocatively from afar, the bystanders add their amused comments, soon destined to change into worried exclamations. Now comes a vocal episode based on the iambic metre of the strings:



in which everyone sings an increasingly worried vocal line contrasting with the Podestà's obstinate rage. We arrive into the second section, Allegro, in E flat major, in which an elusively fretting theme signals Isacco's entrance. In the third part, an Andantino in A flat major, the main characters, one after another, sing of their heart-breaking anguish in a broad and moving melodic line. Finally, the drum reappears threateningly to introduce the final stretta in the opening key of C major, which calls for a re-iterated sequence of syllabic and semi-syllabic singing and for very difficult staccato playing from the orchestra.

Act Two

No. 10 Duetto Ninetta-Giannetto

In this meeting between the two young people the sweetness of love is awakened by a pathetic melody.

The voices blend in the usual homorhythmic movements in thirds and sixths, only to pass into an inspired piece of musical writing, in which Rossini indulges in the onomatopoeic transfiguration of childlike crying:



Antonio, the good-hearted gaoler who has been further won over by the usual gratuity, now comes in to announce the arrival of the Podestà, and we are off into

a stretta whose obsessive martial rhythm on horns and trombones creates singular agitation, expressed by forceful syllabic singing, in a iambic pattern all strongly accented, requiring great reserves of stamina from the singers.

Perhaps owing to the difficulty of this concluding Allegro (Giannetto has to leap up to the high C sharp several times!) surviving musical sources and libretti indicate that this duet was frequently omitted.

No. 11 Aria Podestà

A regular fixture in any opera in the semiserio genre is the Judgement Scene, in which the innocent victim is condemned to death to the consternation of the onlookers, nearly always friends, relations or followers of the wrongfully accused. In La gazza ladra we have not one, but two judgement scenes: the interrogation conducted by the Podestà in this aria with an offstage chorus of guards, and the spectacular public trial in the following great quintet. The Podestà begins by courting Ninetta in a florid cantabile, something between the pompous and the gallant, hoping to win his way into her heart. The tune exaggerates his amorous impetuosity in order to depict an odious and unctuous seducer. The voices of the guards are heard, calling for the Podestà to come and testify before the great assembly of judges, and the scene of repulsive wooing is turned into an agitated dialogue. In a raging cabaletta exploiting semi-syllabic singing and developing into an exhibition of pure bel canto virtuosity, the Podestà gives full reign to his anger at being repeatedly scorned by Ninetta. In the section that leads into the reprise of the cabaletta, Rossini hits upon one of his most striking dramatic intuitions and at the same time enriches the opera with a precious structural element by bringing together the use of the drum (the symbolic value of which is now unmistakably established) and the quotation of the ear-catching tune from the Sinfonia; such citations had normally been reserved for first act finales.

No. 12 Recitativo e Duetto Ninetta-Pippo

Rossini always showed a great predilection for duets for female voices. Ninetta and Pippo's duet is one of the most moving inspirations in this opera,

charged with touching pathos and haunting melancholy. The central section is particularly original, with Ninetta's sadly sweet part floating over a demanding and touching chain of arpeggios from Pippo:

As has already occurred in the preceding Podestà's aria, Rossini stresses in dramatically arresting fashion the linking section between the opening Andantino pastoso and the concluding Allegro, a section which would traditionally have served a purely conventional practical function and which here assumes extraordinary importance: the Allegro of the Sinfonia is played through, without any alteration, from its beginning up to and including the first fortissimo passage, that is, the first eighty bars! Over this significant musical quotation Ninetta's voice is heard, uttering a broken, syllabic recitative, based to a large extent on one repeated note, in the Sprechgesang manner.

On the occasion of the already-mentioned Paris revival of 1867, with Adelina Patti in the lead, Rossini wrote an elaborate double cadenza for the end of the first section, Allegretto pastoso, of this duet:

The cadenza is exemplary in its aptness to the sentiments of the moment and for the excellent use to which it puts the two female voices. However, it reveals certain Romantic features conflicting with the Apollonian classical nature of the duet. It is an interesting example of how a modern singer can be puzzled when confronted with traditional changes and variations. Here we have a beautiful autograph cadenza that employs forms of expression of a period later than that of the opera, out of tune with the dominant expressive vocabulary.

No. 13 Scena e Aria Fernando

This aria is not one of Rossini's best, even if the rapid semiquaver theme passed from the first to the second violins, accompanying Fernando's part all through the opening section, confers a breathtaking tension on the piece. A vigorous close leads into a cabaletta worthy of the great virtuosity of Filippo Galli, for whom the aria was written, without however rising above a level of decent professional craftsmanship, even in the long and vehement closing section. In the autograph score the pages devoted to this aria have been folded over, suggesting that in some performance or other, perhaps even with Rossini's consent, it had been omitted.

Various musical and literary sources contain an aria for Fernando that was sung in place of the original one. This was composed in Naples for Filippo Galli's debut at the San Carlo Theatre in the summer of 1820, and is certainly by Rossini, even if no autograph source is known. This is a beautiful aria that touches great heights of dramatic expression: as time went by it came to replace the original one more and more, until it finally supplanted it altogether. The high tessitura places it as a baritone aria, further evidence of a frequently observed tendency in the casting of this demanding role.

No. 14 Recitativo, Coro e Quintetto

In this monumental Judgement Scene, equal in weight to the first and second act finales, the long dramatic arc of the opera reaches its climax. The rural landscape vanishes, giving way to a dark hall suitable to an inquisitorial rite: this scene was realized perfectly by Sanquirico who,

on the occasion of the world premiere of the opera at La Scala, designed for this scene an immense gothic nave. Even the characters seem transformed: the proud deportment of Ninetta would seem more that of a queen than of a delicate country lass; Fernando, having given himself up in an attempt to save his daughter, expresses himself in noble accents unexpected in one of humble birth; the Podestà no longer appears a clumsy would-be seducer of maid-servants but rather as a terrible inquisitor; even the mob participates with a fervour foreign to the usual resigned apathy of the poor. The dramaturgic evolution leading up to this Quintet is the key to understanding the transfiguring power of Rossini's music, capable of creating and breathing life into situations way beyond those called for by the libretto and the plot.

The Quintet opens with a grave and solemn orchestral introduction that prepares the entrance of the judges; all together in chorus they pronounce a terrible and obscure warning, invoking a kind of justice that is beyond our comprehension. The tone of this peroration can be gathered from its opening words, «Tremate, o popoli» (Tremble, ye people), rather an exaggerated apostrophe if addressed to the half-dozen inhabitants of the village. But Rossini's music performs its wonted miracle, and we are duly transported effortlessly to the realms of the Absolute. After Ninetta has been condemned to death an Adagio shows us that the bystanders are frozen with horror; all life seems extinguished. This deathly enchantment is interrupted by an Allegro in which Giannetto protests, at last. Making an effective surprise entrance, Fernando appears before the tribunal in the hope of sacrificing himself and saving his daughter's life: «Son vostro prigioniero, il capo mio troncate» (I am your prisoner, cut off my head), and his vocal outburst con tutta forza is unsparing in its use of florid passages for dramatic effect. In the unaccompanied Adagio that marks this climax of general consternation, Fernando, having launched into a happily conceived broad melody, gives vent to despair in wild vocalization. The music returns to the opening tempo and then explodes into a frenzied stretta, releasing the tension in a cathartic outburst for voices and instruments carried to the utmost limits of their ranges.

No. 15 Aria Lucia

In the autograph score these pages have been folded over, suggesting that they were not performed. In fact the aria, added at the last moment, quickly disappeared from the performance history of the opera. Even the seconda donna (supporting singer), Lucia, expresses herself in meaningful florid singing requiring a first class performer, unlike what we usually get in the traditional "sherbet arias" inserted into operas at this point in the action.

No. 16 Finale Secondo

A feature that *La gazza ladra* shares with the other "testament operas", *Semiramide* and *Guillaume Tell*, is the exceptional importance given to the Finale of the second act, whose dimensions rival those of the first act Finale, whereas usually the first would be four times as long as the second. The second act Finale opens with Funeral March reminiscent of Mahler, in which the chorus accompanies Ninetta to the scaffold, wonderfully orchestrated and sealed once more by the lugubrious sound of the drum. The processions on halts in front of the church to permit Ninetta to utter an inspired prayer, another landmark in this type of opera, a heartbreaking farewell to life. The Funeral March is resumed and reaches its climax in an extraordinarily effective fortissimo, then dies away until it vanishes in the distance, together with the sorrowing procession. The ensuing Allegro radically changes the atmosphere, underlined by the festive clamour of bells that dispel all the gloom. We are on the verge of our happy ending, but this is cleverly delayed, greatly increasing the suspense (causing an unexpected reaction from the Podestà, who suddenly seems to become human; on hearing an explosion of rifles he supposes that Ninetta has been duly executed). Finally, the dénouement, conceived in the traditional bel canto terms; Ninetta sings a theme and all the other main characters repeat it, in one last display of virtuosity, called for by the demanding vocal writing. As in the earlier *Barbiere di Siviglia* Rossini gives us, in these ritornelli, an example of how to decorate a melody, adapting it to the characteristics of each role as well as to the voice of each singer.

Alberto Zedda

translation © Michael Aspinall