

ROSSINI

2 CDs

Le Siège de Corinthe

Lorenzo Regazzo • Majella Cullagh • Michael Spyres
Marc Sala • Gustavo Quaresma Ramos • Matthieu Lécroart

Camerata Bach Choir, Poznań • Virtuosi Brunensis
Jean-Luc Tingaud





ROSSINI
IN WILDBAD
Belcanto Opera Festival

Gioachino
ROSSINI
(1792-1868)

Le Siège de Corinthe

Tragédie-lyrique in Three Acts

Libretto by Giuseppe Luigi Balocchi and Louis Antoine Alexandre Soumet

Mahomet II, leader of the Turks Lorenzo Regazzo, Bass
Cléomène, governor of Corinth Marc Sala, Tenor
Pamyra, his daughter Majella Cullagh, Soprano
Néoclès, a young Greek officer Michael Spyres, Tenor
Hiéros, an old grave-custodian Matthieu Lécroart, Bass
Adraste, confidant of Cléomène Gustavo Quaresma Ramos, Tenor
Omar, confidant of Mahomet Marco Filippo Romano, Baritone
Ismène, confidante of Pamyra Silvia Beltrami, Mezzo-soprano

Camerata Bach Choir, Poznań
Chorus-master and Assistant Conductor: Iñaki Encina Oyón
Virtuosi Brunensis (Artistic Director: Karel Mitas)
Jean-Luc Tingaud

Recorded live at the Trinkhalle, Bad Wildbad, Germany, 18th, 20th, 23rd July 2010
for the XXII ROSSINI IN WILDBAD Festival (Artistic director: Jochen Schönleber)
A Co-production with Südwestrundfunk

Revision of the original edition and the parts for the first performance
(Théâtre de l'Académie de Musique, Paris, 9 October 1826) by Jean-Luc Tingaud.
New edition for ROSSINI IN WILDBAD by Florian Bauer.

CD 1	75:41	CD 2	76:38
1 Ouverture: Allegro vivace – Marche lugubre grecque – Allegro assai	8:46	Acte 2: fin	
Acte 1		1 1er Air de danse	6:32
2 No. 1 Introduction: No. 1: Ta noble voix seigneur (<i>Chœur, Cléomène, Néoclès</i>)	10:32	2 2ème Air de danse	6:57
Récitatif: Vaillants guerriers (<i>Cléomène, Hiéros, Néoclès, Chœur</i>)		3 No. 9 Hymne: Divin prophète (<i>Chœur</i>)	6:34
Récitatif: La Grèce est libre encore (<i>Cléomène, Hiéros</i>)		Récitatif: Quel bruit se fait entendre? (<i>Mahomet, Néoclès, Omar, Pamyra</i>)	
3 No. 2 Scène et Trio: Ta fille m'est promise – Disgrâce horrible! (<i>Néoclès, Cléomène, Pamyra; Chœur</i>)	12:18	4 No. 10 Finale II: Il est son frère – Corinthe nous défie (<i>Mahomet, Pamyra, Néoclès; Omar, Ismène, Chœur</i>)	12:51
4 No. 3 Marche et Chœur: La flamme rapide (<i>Chœur</i>)	3:05	Acte 3	
5 No. 4 Récitatif et Air: Qu'à ma voix – Chef d'un peuple indomptable (<i>Mahomet, Chœur</i>)	5:28	5 No. 11 Récitatif et Prière: Avançons – O toi que je révère (<i>Néoclès, Adraste; Chœur</i>)	9:24
6 No. 5 Scène et Finale I: Nous avons triomphé – Ah! l'amant qui m'enchaîne (<i>Omar, Mahomet, Cléomène, Pamyra, Chœur, Ismène</i>)	11:33	6 No. 12 Air: Grand Dieu, faut-il qu'un peuple (<i>Néoclès</i>)	5:19
Acte 2: début		7 No. 13 Scène et Trio: Cher Cléomène – Céleste providence (<i>Néoclès, Cléomène, Pamyra</i>)	9:44
7 No. 6 Récitatif et Air: Que vais-je devenir? – Du séjour de la lumière (<i>Pamyra, Chœur</i>)	9:28	8 No. 14 Récitatif, Scène et Chœur: Je viens de parcourir – Fermez-vous tous vos cœurs – Répondons à ce cri de victoire (<i>Hiéros, Cléomène; Hiéros et Chœur avec Pamyra, Ismène, Néoclès, Cléomène</i>)	10:12
8 No. 7 Scène, Duo et Chœur: Rassure-toi – Que vois-je (<i>Mahomet, Pamyra; Omar, Chœur</i>)	10:32	9 No. 15 Récitatif et Prière: L'heure fatale approche – Juste ciel! (<i>Pamyra, Chœur</i>)	5:40
Récitatif: Triomphe Pamyra (<i>Mahomet</i>)		10 No. 16 Finale III: Mais quels accents se font entendre... (<i>Pamyra, Chœur, Mahomet</i>)	3:26
9 No. 8 Ballade: L'hymen lui donne une couronne (<i>Ismène, Chœur</i>)	3:59		

Gioachino Rossini (1792-1868): Le Siège de Corinthe

Rossini's *Le Siège de Corinthe* and the conventions of French opera

When in 1824 Rossini was contracted to go to Paris, French grand opera was in a state of grave crisis. The Opéra had not succeeded by its own endeavours in filling the void left by the departure of Gaspere Spontini, so Rossini was required to write new operas. Even so, he struggled much more than might be supposed. The reasons for Rossini's difficulties, however, lay not in the composer's personality, as is alleged time and again in writings about him, but solely in the genre itself. For, long before Rossini's arrival, it had been confronted by aesthetic demands which were, in part, mutually exclusive. On the one hand opera, as distinct from spoken theatre, remained biased towards classical conventions, so that the starting-point of an operatic plot had to be "quick, unexpected, believable and happy" according to the formula devised in 1826 by the leading dramatist of the Empire, Victor-Joseph Étienne de Jouy. But by the same token "historical truth" was increasingly required of an opera libretto.

This literary category of truth was closely related to the "truth of expression" which, according to this, was achievable only if the dramatic situation set to music was itself credible. But believable historical tragedies rarely end happily, and the classical solution, of pulling from the theatrical box of tricks a deity at the end and allowing this *deus ex machina* to resolve the conflict, militated against the clear demand for historical verisimilitude. That is how, as early as 1807, de Jouy explained himself in the foreword to his libretto for Spontini's opera *La vestale*, so that at the end the heroine, contrary to all historical truth, is saved by the deity.

De Jouy's attempt at justification describes exactly that intermediate position which, on the whole, is applicable to Spontini's *tragédies-lyriques*. On the one hand the *tragédie-lyrique* of the Empire, such as the later grand operas of the July monarchy, was already orientated towards the category of "true history", while on the other hand it remained inclined towards the dramaturgical conventions which de Jouy had understood as "concessions", as demanded by the "genre of opera" – and to that end maintained that it was critical that a "terrible catastrophe" should not be allowed to take place "before the very eyes of the audience".

Spontini had only once contravened the conventions of

the genre and composed an opera with a tragic ending, in the French first version of *Olimpie* in 1819. Here the female protagonist, in a hopeless situation, stabs herself at the end of the opera with the same dagger which her mother had used previously to take her own life, in order to escape a forced marriage to the murderer of her father.

Admittedly this 1819 version still did not seem to be reasonable to its spectators: the opera was harshly criticised and already after its eighth and final performance the press reported on a new version in which the shocking double suicide was to be removed and the action to have a happy ending. It was not the French authors, however, who implemented this solution but the musical man of letters E.T.A. Hoffmann who was summoned from Berlin to help and who adapted the libretto to have a happy ending. To this end he resorted to exactly the same theatrical trick which de Jouy had used in *La Vestale*. At the end, the statue of a god reveals that the rival of Olimpie's lover was the real murderer, so that she can no longer be happily united with her lover. Doubtless this version conforms to the genre but it in no way conforms to the demand for historical and reasonably expressive "truth". But for Rossini it was this final version of *Olimpie* which was the work of reference to be considered definitive. To that end Rossini collaborated with the theatrical reformer Alexandre Soumet in order to adapt for the French stage his Italian opera *Maometto II* of 1820 with the title of *Le Siège de Corinthe*.

The parallels between Spontini's *Olimpie* and Rossini's *Maometto II* are obvious: both works feature a heroine torn between her love for a foreign conqueror and loyalty to her homeland, and in both operas the point is that, at the end, the heroine's marriage to the respective usurper should be averted. So the authority of a usurping domination becomes a central theme – in Spontini it is the mother and in Rossini the father, both of whom guide the respective protagonists back to the proper path of patriotic duty. Both operas end with the protagonists' public suicides.

Rossini's decision to go with the first version of *Maometto II* of 1820, with its tragic finale, represents a conscious attempt once more to present at the Paris Opéra a historical subject with a tragic ending. Furthermore the decision to entrust the French reworking of *Maometto II* to the poet of tragedies Alexandre Soumet, who was inexperienced in the field of opera, must come across as an expression of a desire for musico-theatrical

reform. Soumet was considered to be a reformer of the theatre; his stipulation that French theatre, fossilized in its rigid classical conventions, should align itself with the German model, and above all with Schiller, caused a particular sensation, and it was no coincidence that it was Schiller who supplied the model for Rossini's later opera *Guillaume Tell*.

Soumet wrote the new sections of the French version of *Le Siège de Corinthe*, especially the new closing scenes. Alongside him was Giuseppe Luigi Balocchi, who was responsible for the transformation of the sections borrowed from the Italian version and of their adaptation into music. The finale of the first Italian version concentrates entirely on the tragedy of the female protagonist, whose suicide prompts an extensive final aria. Soumet also retains the suicide of the heroine, but adds to it a closing ensemble, which is set within the context of a tableau of the blazing city of Corinth. Just like Olimpie before her, Pamyra appeals once more to her lover. In his setting Rossini does away with this closing scene and his version ends with the *coup de théâtre* tableau of the sacking of the city and its going up in flames.

This solution, in which the tragic fate of an individual is immaterial to the collective demise, undoubtedly points towards the catastrophe finales of later grand operas. In so doing Rossini renounces the heroine's story-line in favour of an incisive closure to the terrible scene, even though until then it was this personal story that had carried the entire dramaturgy of the opera. Just as Soumet's adaptation aimed to embed the individual tragedy of the heroine within the historical action, so Rossini's musical version concentrated entirely on the whole panorama of the historical downfall.

The fact that Rossini was able to retain a large part of the original music of *Maometto II* was due to the fact that he had written it under the direct influence of Spontini's opera *Fernando Cortez*, which he had rehearsed in Naples in January 1820. So the characteristics of French opera – such as the heroic sound of the arias, the musical characterisation of both peoples through orchestral "colouring" or the developing structural nature of the musical numbers in big scenes – were already present in the earlier work. In any case Rossini had to cut back on Italian vocal virtuosity in favour of the characteristic declamatory nature of the French singing style, to replace individual aria movements with French recitatives, shorten the first act considerably and conversely extend the second act of the Italian opera into acts two and three of the French version. In general what results from the reworking is a suppression of the private tragedy of love and a heightened re-evaluation of

the historical action, carried for the most part by the choruses. The fact that this action is relocated from the Venetian colony of Negroponte to the Greek city of Corinth is, on the other hand, of secondary importance and can be accounted for by pragmatic political topicality: the Greek struggle for freedom from the Turks found many sympathisers in the Paris of the 1820s.

Rossini replaced the original final aria of the heroine Pamyra with some new text and the inclusion of further material in the wedding tableau at the beginning of Act 2. On the other hand the finale of Act 2 was newly composed. The first part of Act 2 consists of an introductory scene from a multi-movement trio in Italian form, which portrays the protagonist as a typical "volatile heroine" torn between her love for the foreign conqueror and loyalty to her fatherland – personified here by Mahomet's Greek rival Néoclès. The resolution of the conflict is realized in a stark staged effect: the back curtain is raised to reveal a view of the citadel on whose walls the Greek defenders can be seen. The sight of this inspires Pamyra's decision to fight on the side of the Greeks, which is achieved musically by a two-movement choral tableau: in its martial style the first choral movement characterizes the true heroism of the Greeks, which captivates the heroine and with it brings about the reversal of the action. Musically the ensuing Turks' chorus of revenge is in the idiom typical of Rossini's choral finales, with an orchestral waltz and closing *stretto*. With Pamyra's decision to align herself with the Greeks and so against an alliance with the conqueror Mahomet the personal plot-line is concluded by the end of the second act – the third act is entirely in accordance with the historical narrative.

A dramaturgical as well as musical addition here is the newly-composed scene of the consecration of the banners shortly before the end of the opera. Characterized structurally as an aria for Hiéros, it is already essentially a case of a dialogue in which the chorus becomes an independent partner. The collective story-line is obviously underscored by the soldiers' closing march and in their extensive instrumentally-accompanied departure into battle. The scene can be regarded as the model for later choral scenes in grand opera, such as the Rütli Oath tableau in Rossini's *Guillaume Tell* or the consecration of the swords in Meyerbeer's *Les Huguenots*.

There now follows the prayer of Pamyra, who has remained behind, which Rossini had inserted here from the trio of the original first act – it has the sole dramaturgical function of padding out the time during which the decisive battle is supposedly taking place off-stage. The actual catastrophe itself, however, is set extremely precisely. In his musical setting

Rossini eliminated the librettist's closing ensemble, which explicitly allowed for Pamyra's suicide, and portrayed a tableau of destruction in an instrumental finale in which the city of Corinth goes up in flames.

Against the backdrop of the conflicts in the tragic finale of Spontini's *Olimpie* Rossini's strategy can be interpreted as a conscious avoidance of a finale whose fulcrum and crux would once again have been the heroine's suicide carried out

Synopsis

CD 1

[1] Overture

Act I

Corinth: 1458. A lobby of the palace of the senate.

[2] Cléomène, the governor of Corinth, has gathered together the Greek soldiers in order to discuss with them the continuation of the almost hopeless insurgency against the Turks. The young officer Néoclès and the old custodian of the graves Hiéros counter the despondent attitude of the rest of the soldiers and are able to inspire them to a course of resistance. Cléomène had hoped for this decision and they all swear to stand or fall for the honour of their fatherland.

[3] In order to put in place a protector for his daughter, in the event of his death, and to honour an old promise, Cléomène would like to marry her to Néoclès. But Pamyra confesses that she has pledged herself to a certain Almanzor in Athens. All three are filled with consternation. But a sudden attack by the Turks prompts the two men to leave Pamyra behind; Cléomène gives her a dagger with which she should take her own life rather than fall into the hands of the enemy.

[4] The Turks, followed by their commander Mahomet, make a triumphant entrance into the main square of Corinth.

[5] Mahomet stipulates that the art treasures of the conquered city should be spared. As the commander of an invincible people he regards himself as ruler of the world.

[6] Because of his love for a Greek girl, Mahomet exercises clemency, but the captured Cléomène indignantly refuses to allow the last of his resisting troops to surrender. Pamyra hurries by with her confidante Ismène and recognizes Almanzor as their enemy Mahomet. Mindful of the fact that Pamyra is promised to Néoclès, Cléomène abruptly rejects Mahomet's proposal to save Greece for the price of her

on-stage, for in 1826 this was deemed to be a violation of the generic conventions of *tragédie-lyrique*. Rossini's conception turned out to be prophetic, for the increased dominance of the historical narrative at the very end of the opera and the gamble of having a tragic finale were to become genre-defining traits in the following decade.

Matthias Brzoska

English translation by David Stevens

hand. Pamyra is torn between the wishes of her lover and the demands of her father. In the end she allows herself to be carried off by Mahomet.

Act II

Mahomet's tent.

[7] Pamyra is confused by her situation and prays to her dead mother. The Turkish women promise her that her marriage to Mahomet will be good for the Greeks' fate.

[8] Mahomet approaches Pamyra tenderly and believes that Cléomène will finally relent. Pamyra is becoming convinced that only death can free her from her dilemma between loyalty to her fatherland and her oath of love. The Turkish followers summon both to be married and Mahomet invites her to enjoy the pre-nuptial celebrations.

[9] Ismène realizes her mistress's plight and hopes that Pamyra's father will relent. The chorus asks her to dry her tears.

CD2

[1]-[2] All attend the lengthy dancing which precedes the actual wedding.

[3] The priests and the odalisks call upon the prophet Mohammed in a hymn. Then the ceremony is disrupted by a disturbance. Néoclès, who wanted Pamyra to be returned to the Greeks, has been taken prisoner by Mohamet's confidant Omar. When asked who he is, Pamyra quick-wittedly passes him off as her brother.

[4] Néoclès recognizes Pamyra's loyalty to her own and Mahomet, moved, backs off. Mahomet, wants Néoclès to be a witness to the forthcoming marriage when Omar reports a renewed outbreak of resistance by the Greeks. On seeing the citadel occupied Pamyra decides against Mahomet in favour of her own people. Mahomet rages. His bride and Néoclès are led away together.

Act III

The burial chambers of Corinth.

[5] Néoclès has been able to free himself and Pamyra. Adraste, the confidant of Cléomène, explains to Néoclès that it is all up for the Greeks. Néoclès hears the prayer of the Greek women and Pamyra across the catacombs.

[6] In an agitated cry to God, Néoclès is torn between despair about their demise and the hope that his people might enjoy a later resurgence. He knows that Pamyra will die by her mother's grave.

[7] Cléomène is overjoyed at seeing Néoclès again so unexpectedly, but in his blind rage pushes his daughter away from him. Not until she demands that she be married to Néoclès at her mother's graveside is Cléomène convinced of her unconditional loyalty. All three call upon God's divine

providence, before they separate in the certainty that they will see one another again in heaven.

[8] Hiéros, followed by the Greek women and warriors, holds the men back and, illuminated by visionary images, proclaims the final battle. All swear that they will sacrifice their lives for their country.

[9] While the men hurry towards their last stand, Pamyra and the women prepare themselves for death in prayer.

[10] Then the murdering Turks storm the burial chambers and as Pamyra evades Mahomet and stabs herself with the dagger, the vault collapses and Corinth can be seen going up in flames.

Reto Müller

English translation by David Stevens



Lorenzo Regazzo

Lorenzo Regazzo has won particular distinction as an interpreter of Mozart and of Rossinian *bel canto*, frequently appearing at Salzburg and at the Rossini Opera Festival in Pesaro. Engagements have taken him to Berlin, Monaco, Tokyo, Zurich, Bilbao, London, Madrid, Paris and opera houses throughout Italy, elsewhere in Europe and in America. His recordings include *Le nozze di Figaro* (Grammy award 2005) and *Don Giovanni* under René Jacobs and for ROSSINI IN WILDBAD *Mosé in Egitto*, *L'inganno felice* and *L'italiana in Algeri* under Alberto Zedda.



Marc Sala

Born in Barcelona in 1981, Marc Sala studied vocal technique with Fernando Bañó, Eduard Giménez and Ana Luisa Chova, and took courses and master-classes with Raúl Giménez, Antoni Ros-Marbà, Dalton Baldwin, Giacomo Aragall, Ana Luisa Chova and Viorica Cortez. He studied art history at the Universitat Autònoma of Barcelona. He has appeared in opera, zarzuela and *Lieder* in Milan, London, Tokyo, Panama and Costa Rica. In 2010 he sang Tamino in *Die Zauberflöte* and in 2011 made his début as the Duke of Mantua in *Rigoletto* at the Théâtre Roger Barat, Herblay, Île-de-France.



Majella Cullagh

Born in Ireland, Majella Cullagh trained with Maeve Coughlan at the Cork School of Music and at the National Opera Studio in London, and now studies with Gerald Martin Moore. She appears internationally in a wide repertoire ranging from Handel and Mozart to Donizetti, Rossini and Verdi, working with leading conductors and directors. Her discography includes Wallace's *Maritana* (8.660308-09) and Mendelssohn's *Second Symphony* (8.553522) for Naxos, *Linda di Chamounix* for Dynamic, and for Opera Rara *Zaira*, *Zoraida di Granata*, *Pia de' Tolomei*, *Il diluvio universale*, Rossini's *Bianca e Falliero* and *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (performed in London for the Queen's Golden Jubilee), as well as four volumes in the Opera Rara *Il Salotto* series.



Michael Spyres

Michael Spyres was born in Mansfield (Missouri) and began his studies in the United States, continuing at the Vienna Conservatory. He was a Young Artist with Opera Theatre Saint Louis, making his main stage operatic début as Rodolfo in Puccini's *La bohème*. His increasingly successful career took him, in 2006, to his début at the Teatro San Carlo in Naples as Jaquino in *Fidelio*, followed by Alberto in Rossini's *La gazzezza* for ROSSINI IN WILDBAD and in 2008 *Otello*. In 2008 he joined the Deutsche Oper Berlin, singing Tamino, and Steuermann in Wagner's *Der fliegende Holländer*. There have been further appearances in leading rôles at La Scala, Milan, Vlaamse Oper, Ghent, the Semperoper Dresden, the Liceu in Barcelona, Covent Garden in London, the Salzburg Festival and elsewhere.



Matthieu Lécroart

A graduate of the Conservatoire National Supérieur in Paris, Matthieu Lécroart has appeared in many opera and concert venues, both in France and abroad (London, Vienna, Berlin, Madrid, Delhi, Shanghai, Tokyo, Chicago, New York and elsewhere), and in a wide repertoire ranging from the baroque to the contemporary. He has also appeared in revivals of rare works, including Halévy's *Charles VI*, Louise Bertin's *La Esmeralda*, Noé by Halévy and Bizet, Messenger's *Passionnément*, Ullmann's *Der Kaiser von Atlantis* (title rôle), Hindemith's *Das lange Weihnachtsmahl*, Falla's *El retablo de Maese Pedro*, Schoenberg's *A Survivor from Warsaw*, and Sauguet's *Les Caprices de Marianne*, notably at the Théâtre Impérial de Compiègne.



Gustavo Quaresma Ramos

The young Brazilian tenor Gustavo Quaresma Ramos was born in Rio de Janeiro and was a member of the Canarinhos de Petrópolis boys' choir, later studying in Rio de Janeiro, São Paulo and at the Musikhochschule in Frankfurt am Main. From 2010 to 2012 he was a member of the Cologne Opera International Opera Studio, with which he made various appearances. His repertoire includes various lyric tenor rôles.



Marco Filippo Romano

Marco Filippo Romano was born in 1982 in Caltanissetta and began his musical studies as a horn-player, graduating at the Vincenzo Bellini Conservatory in Palermo. The soprano Elizabeth Lombardini Smith introduced him to singing and he attended master-classes with Romolo Guglielmo Gazzani and Renato Bruson. He sang Dulcamara in *L'elisir d'amore* in Palermo, Don Gregorio in *Tutti in maschera* at the Festival of Taormina and the older Bruschino in *Il signor Bruschino* at Wexford. With Don Profondo in *Il viaggio a Reims* made his début at the Rossini Festival in Pesaro. He made his début as Don Alfonso in *Così fan tutte* at the Munich State Opera. Other rôles include Taddeo in *L'Italiana in Algeri*, Trombonok in Rossini's *Il viaggio a Reims*, and Belcore in Donizetti's *L'elisir d'amore*. In 2011 he made his début as Leporello in Mozart's *Don Giovanni* in Vicenza and as Don Magnifico in Rossini's *La Cenerentola* in Bologna. In 2012 he sang Don Bartolo in *Il barbiere di Siviglia* in Florence and Taddeo at the Teatro Campoamor in Oviedo.



Silvia Beltrami

Silvia Beltrami graduated from the Arrigo Boito Conservatory in Parma and further developed her abilities with the tenor William Matteuzzi. In 2005 she was chosen by the Accademia Rossiniana, under the direction of Alberto Zedda, for the rôle of Melibea in Rossini's *Il viaggio a Reims*. As well as the rôle of Zita in Puccini's *Gianni Schicchi* she has sung the title-rôle in Bizet's *Carmen* in Parma and Pescara. In 2009 she sang Suzuki in Puccini's *Madama Butterfly* at the Teatro Comunale in Bologna. In 2010 she took the rôle of the Nurse in Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* in Oviedo, and of Mrs McLean in *Susannah* by Carlisle Floyd at the ABAO in Spain.

For ROSSINI IN WILDBAD she was Carlotta in Generali's *Adelina*. She has also sung the rôle of Isabella in Rossini's *L'Italiana in Algeri* at the Teatro Campoamor in Oviedo and in Beijing, as well as Amneris in *Aida* in Verona.



Iñaki Encina Oyón

Iñaki Encina Oyón began his career as a pianist, but went on to study choral and then orchestral conducting, the latter with Jorma Panula and Enrique García Asensio at the Centre Supérieur de Musique du Pays Basque. In 2005 he joined the Atelier Lyrique of the Paris Opéra National as chorus-master and assistant conductor, work that immediately led to further engagements in major opera houses throughout France. In 2010 he made his début at the Palais Garnier in *Les Dix-huit Madrigaux* by Philippe Fénélon. He also took part in the 2012 première of Fénélon's *La Cérise* and in the same year conducted the first production of Barber's *Vanessa* at the Théâtre Roger Barat, Herblay, Ile-de-France.



Jean-Luc Tingaud

Jean-Luc Tingaud has long had an interest in opera. He has conducted Fauré's *Pénélope*, Massenet's *Sapho* and Auber's *Manon Lescaut* at Wexford, Hahn's *Ciboulette* for Opera Zuid, Offenbach's *L'île de Tulipatan* at the Opéra National de Lyon and *Le nozze di Figaro* at the Théâtre Mogador in Paris, with *Mireille*, *L'elisir d'amore*, *La bohème*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*, *Il barbiere di Siviglia*, and *Rigoletto* at the Paris Théâtre d'Herblay, Berlioz's *Roméo et Juliette* at the Lisbon Teatro Nacional de São Carlos, *Tosca* in Besançon, *Werther* in Martina Franca, *Riders to the Sea* and *The Turn of the Screw* at the Opéra de Lille, *La Damnation de Faust* in Kraków, *Pelléas et Mélisande* and *Carmen* at the Opéra de Toulon, and Hahn's *Mozart* at the

Spoleto Festival, among other engagements and recordings.



Camerata Bach Choir, Poznań

The Camerata Bach Choir was founded in 2003 by Tomasz Potkowski in Poznań. The members are for the most part soloists from the Poznań Opera chorus and the Kraków Philharmonic. The choir collaborates closely with the Wrocław Philharmonic. The choir's repertoire includes works by Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Handel and Wolfgang Amadeus Mozart. Since 2010 the choir has served as ensemble in residence for the ROSSINI IN WILDBAD Festival.



Virtuosi Brunensis

The Virtuosi Brunensis is a young chamber orchestra, established in 2007 from two of the best known Czech orchestras, the Brno Janáček Theatre Orchestra and the Brno Philharmonic. Under its artistic director Karel Mitas the orchestra has appeared, among other engagements, at the Bad Herzfeld Opera Festival and at ROSSINI IN WILDBAD, where it has recorded operas including *L'Italiana in Algeri* and Vaccaj's *La sposa di Messina* for Naxos and, on both CD and DVD, *Il signor Bruschino*. Under the name Musica Figuralis the ensemble also gives Bach concerts on historical instruments under Siegfried Heinrich.

Gioachino Rossini (1792-1868): Le Siège de Corinthe

Rossinis *Siège de Corinthe* und die Gattungsnormen der französischen Oper

Als Rossini 1824 nach Paris verpflichtet wurde, befand sich die große französische Oper in einer schwerwiegenden Krise. Der Opéra war es nicht gelungen, die Lücke, die Gaspard Spontinis Weggang gerissen hatte, mit eigenen Kräften zu schließen. Und so verlangte man von Rossini neue Opern zu komponieren. Damit tat sich Rossini aber sehr viel schwerer als vermutet.

Die Gründe für Rossinis Schwierigkeiten lagen allerdings nicht in der Persönlichkeit des Komponisten, wie in der Literatur immer wieder behauptet wird, sondern ausschließlich in der Gattung selbst. Denn diese sah sich schon lange vor Rossinis Ankunft mit ästhetischen Ansprüchen konfrontiert, die sich teilweise gegenseitig ausschlossen.

Zum einen blieb die Gattung – anders als das Sprechtheater – in der klassizistischen Konvention befangen, dass der Ausgang einer Opernhandlung „schnell, unerwartet, glaubwürdig und glücklich“ sein müsse, wie der tonangebende Librettist des Empire, Victor-Joseph Étienne de Jouy, noch 1826 formulierte. Andererseits aber forderte man zunehmend „historische Wahrheit“ von einem Opernlibretto. Diese literarische Kategorie der Wahrheit wurde mit der musikalischen „Wahrheit des Ausdrucks“ verquickt, die demnach nur zu erreichen war, wenn die vertonte dramatische Situation selbst glaubwürdig war. Glaubwürdige historische Tragödien aber enden selten glücklich, und die klassische Lösung, am Ende eine Gottheit aus der Theater-Trick-Kiste zu ziehen und diesen „deus ex machina“ den Konflikt lösen zu lassen, verstieß eben gegen die Forderung nach historischer Wahrheit. So rechtfertigte sich de Jouy schon 1807 im Vorwort zu seinem Libretto für Spontinis *La Vestale* dafür, dass die Heldin am Ende entgegen aller historisch verbürgten Wahrheit durch die Gottheit gerettet wird. Jouys Rechtfertigungsversuch beschreibt exakt jene Zwischenstellung, die für die Tragédies lyriques Spontinis insgesamt bestimmend ist: Einerseits orientierte sich die Tragédie lyrique des Empire wie die spätere Grand Opéra der Julimonarchie bereits an der Kategorie der „vérité historique“, andererseits blieb sie in dramaturgischen Konventionen befangen, die Jouy als „Konzessionen“ verstanden hat, welche das „Genre der Oper“ verlange, – und hierzu gehörte wesentlich, dass sich eine „schreckliche Katastrophe“ nicht

„unter den Augen der Zuschauer“ vollziehen durfte.

Spontini hat nur ein einziges Mal gegen diese Gattungskonvention verstoßen und eine Oper mit tragischem Ausgang komponiert: In eben jener französischen Erstfassung der *Olimpie* von 1819. Hier erdolcht sich die Protagonistin in auswegloser Situation am Ende mit dem gleichen Dolche, mit dem sich zuvor bereits ihre Mutter das Leben nahm, um einer Zwangsehe mit dem Mörder ihres Vaters zu entgehen. Allerdings war diese Fassung 1819 den Zuschauern wohl doch noch nicht recht zumutbar: die Oper wurde harsch kritisiert, und schon nach der achten und letzten Vorstellung der Oper berichtete die Presse über eine Neufassung, in welcher der schockierende Doppelselbstmord beseitigt sein und die Handlung einen glücklichen Ausgang nehmen solle. Allerdings waren es nicht mehr die französischen Autoren, die diese Lösung umsetzten, sondern der in Berlin zu Hilfe gerufene Musikliterat E.T.A. Hoffmann, der das Libretto umschrieb und für einen glücklichen Ausgang sorgte. Dazu griff er in exakt jene Trick-Kiste, die de Jouy schon in der *Vestale* benutzt hatte: Die Statue einer Gottheit entlarvt am Ende den Rivalen von Olimpies Liebhaber als wahren Mörder, so dass diese nunmehr glücklich mit dem Geliebten vereint werden kann. Diese Fassung ist zweifellos gattungskonform, keineswegs aber entspricht sie der Forderung nach historischer und ausdrucksmäßiger „Wahrheit“.

Genau diese letzte Fassung der *Olimpie* aber war für Rossini das Referenzwerk, das es zu übertrumpfen galt. Hierzu aber tat er sich mit dem Theaterreformer Alexandre Soumet zusammen, um seine italienische Oper *Maometto II* von 1820 unter dem Titel *Le Siège de Corinthe* für die französische Bühne zu bearbeiten.

Die Parallelen zwischen Spontinis *Olimpie* und Rossinis *Maometto II* sind offenkundig: Beide Werke zeigen eine Heroine im Konflikt zwischen der Liebe zu einem fremden Eroberer und der Treue gegenüber dem Vaterland, und in beiden Opern geht es am Ende darum, die Hochzeit der Heldinnen mit dem jeweiligen Usurpator zu verhindern. Thematisiert wird also die Legitimation einer usurpierten Herrschaft – bei Spontini ist es die Mutter und bei Rossini der Vater, welche die Protagonistin auf den rechten Weg patriotischer Pflicht zurückführen. Beide Opern enden schließlich damit, dass sich ihre Protagonistinnen auf offener Bühne erdolchen.

Die Entscheidung Rossinis zugunsten der Erstfassung des *Maometto II* von 1820 mit tragischem Finale stellt einen

bewussten Versuch dar, an der Opéra erneut einen historischen Stoff mit einem tragischen Finale zu präsentieren. Auch die Entscheidung, dem im Bereich der Oper unerfahrenen Tragödiendichter Alexandre Soumet die französische Neubearbeitung des *Maometto II* anzuvertrauen, muss als Ausdruck musikaltheatralischen Reformwillens verstanden werden. Denn Soumet galt als Theaterreformer; für Aufsehen sorgte insbesondere seine Forderung, das in klassizistischen Konventionen erstarrte französische Theater solle sich am deutschen orientieren – gemeint war damit vor allem Schiller, und nicht zufällig war Schiller auch Vorlagenlieferant von Rossinis späterer Oper *Guillaume Tell*.

Soumet verfasste die neuen Werkteile der französischen Fassung, insbesondere die neuen Schlussszenen. Neben ihm war Giuseppe Luigi Balocchi für die Übersetzung der aus der italienischen Fassung übernommenen Werkteile und deren Anpassung an die Musik zuständig. Das Finale der italienischen Erstfassung ist ganz auf die Tragik der Protagonistin konzentriert, deren Selbstmord in einer ausgedehnten Finalarie motiviert wird. Auch Soumet behielt den Selbstmord der Protagonistin bei, fügte ihn aber in ein Schlussensemble ein, das in den Rahmen des Bildes der brennenden Stadt Korinth gestellt ist. Ähnlich wie vor ihr Olimpie wendet sich Pamyra hier ein letztes Mal an den Geliebten. Rossini eliminierte bei der Vertonung dieses Schlussensemble. Seine Vertonung endet mit dem theatralischen Effekt des Untergangstableaus, in dem die Stadt in Flammen aufgeht. Diese Lösung, bei der die Tragik des Einzelschicksals angesichts des kollektiven Unterganges bedeutungslos wird, weist zweifellos auf die Katastrophenfinali der späteren Grand Opéra voraus. Hierbei wird jedoch zugunsten des Schreckensbildes auf einen konzisen Abschluss der Solistenhandlung verzichtet, obgleich diese bis dahin die gesamte Dramaturgie der Oper getragen hat.

Zielte Soumets Bearbeitung auf die Einbettung der individuellen Tragik der Protagonistin in die historische Handlung, so konzentrierte sich Rossinis Vertonung ganz auf das historische Untergangs Panorama.

Dass Rossini einen großen Teil der ursprünglichen Musik des *Maometto II* von 1820 beibehalten konnte, liegt daran, dass er diese Oper bereits unter dem unmittelbaren Eindruck von Spontinis *Fernando Cortez* komponiert hatte, den er im Januar 1820 in Neapel einstudiert hatte. So waren Merkmale der französischen Oper – wie der heroische Ton der Arien, die musikalische Charakterisierung der beiden Völker durch orchestrale „couleurs“ oder die in großen Bildern entwickelte Formdisposition der musikalischen Nummern – bereits in

dem älteren Werk angelegt. Allerdings musste Rossini die italienische Vokalvirtuosität zugunsten des deklamatorischen Dukts des französischen Gesangsstils beschneiden, einzelne Ariensätze durch französische Récits ersetzen, die Musik des ersten Aktes deutlich kürzen und im Gegenzug den zweiten Akt der italienischen Oper zu den Akten II und III der französischen Oper ausweiten. Generell resultiert aus der Umarbeitung eine Zurückdrängung der privaten Liebestragödie und eine Aufwertung der im Wesentlichen von den Chören getragenen historischen Handlung. Dass diese Handlung von der venezianischen Kolonie Negroponte in die griechische Stadt Korinth verlegt wurde, ist demgegenüber zweitrangig und der tagespolitischen Aktualität geschuldet: Der griechische Freiheitskampf gegen die Türken fand in den 1820er-Jahren in Paris viele Sympathisanten.

Rossini verschob die ursprüngliche Finalarie der Heldin Pamyra mit neuem Text und unter Einschluss weiteren Materials in das Hochzeitstableau zu Beginn des II. Aktes. Neu komponiert wurde hingegen das Finale des II. Aktes. Dessen erster Teil besteht nach einer einleitenden Szene aus einem mehrsätzigen Terzett in italienischer Formdisposition, das die Protagonistin als typische „schwankende Heldin“ hin- und hergerissen zeigt zwischen der Liebe zu dem fremden Eroberer Mahomet und der Treue gegenüber ihrem Vaterland – hier personifiziert in der Figur von Mahomets griechischem Rivalen Néoclès. Die Lösung des Konflikts ergibt sich durch einen rein szenischen Effekt: Der rückwärtige Vorhang wird aufgezogen und gibt den Blick auf die Zitadelle frei, auf deren Mauern die griechischen Verteidiger sichtbar werden. Dieser Anblick motiviert Pamyras Entscheidung, sich auf die Seite der Griechen zu schlagen, was musikalisch in einem zweisätzigen Chortableau umgesetzt wird: Der erste Chorsatz charakterisiert in seinem martialischen Dukts den Todesmut der Griechen, der die Protagonistin mitreißt und somit den Handlungsumschwung bewirkt. Der anschließende Rachechor der Türken ist musikalisch dem typischen Idiom von Rossinis Chorfinali mit Orchesterwalze und abschließender Stretta verpflichtet. Mit der Entscheidung Pamyras zugunsten der Griechen und gegen eine Verbindung mit dem Eroberer Mahomet ist der private Handlungsstrang bereits am Ende des zweiten Aktes abgeschlossen – der dritte Akt steht ganz im Zeichen der historischen Handlungsebene.

Eine dramaturgisch wie musikalisch bedeutungsvolle Zutat ist hier die neukomponierte Szene der Fahnenweihe kurz vor dem Schluss der Oper. Formal noch als Arie des Hiéros gekennzeichnet, handelt es sich im Grunde bereits um einen Dialog, in dem der Chor zum eigenständigen

Dialogpartner wird. Der kollektive Handlungsstrang wird durch den abschließenden Marsch der Soldaten und ihren lang auskomponierten instrumentalen Abgang in die Schlacht sinnfällig unterstrichen. Die Szene kann als Vorbild späterer Chorszenen der Grand Opéra angesehen werden, etwa der Szene des Rüttelschwurs in Rossinis *Guillaume Tell* oder der Schwerterweihe in Meyerbeers *Les Huguenots*.

Es folgt nun das Gebet der zurückgebliebenen Pamyra, das Rossini aus dem Terzett des ursprünglichen ersten Aktes an diese Stelle nach hinten verschoben hat – es hat lediglich die dramaturgische Funktion, die Zeit für die hinter der Szene gedachte Entscheidungsschlacht zu füllen. Die eigentliche Katastrophe ist demgegenüber extrem knapp vertont. Rossini eliminierte bei der Vertonung das Schlussensemble des Dichters, das explizit den Selbstmord Pamyras vorsah, und schilderte mit einem instrumentalen Finale ein

Die Handlung

CD 1

1 Ouvertüre

Erster Akt

2 Korinth: 1458, in einer Vorhalle des Senatpalastes. Cléomène, der Statthalter von Korinth, hat die griechischen Soldaten um sich versammelt, um über die Weiterführung der fast hoffnungslosen Auflehnung gegen die Türken zu beraten. Der junge Offizier Néoclès und der alte Grabwächter Hiéros treten der mutlosen Haltung der übrigen Soldaten entgegen und können diese für den Widerstand begeistern. Cléomène hat diese Entscheidung erhofft, und alle schwören, für die Ehre des Vaterlandes zu siegen oder zu sterben.

3 Um seiner Tochter Pamyra im Fall seines Todes einen Beschützer zur Seite zu stellen und um ein altes Versprechen einzulösen, möchte Cléomène sie mit Néoclès verheiraten. Pamyra aber gesteht, einem gewissen Almanzor in Athen die Treue geschworen zu haben. Alle drei sind konsterniert. Doch ein plötzlicher Angriff der Türken veranlasst die beiden Männer, Pamyra zurückzulassen; Cléomène gibt ihr einen Dolch, mit dem sie sich das Leben nehmen soll, bevor sie in die Hände des Feindes fällt.

4 Die Türken ziehen siegreich auf den Hauptplatz von Korinth ein, gefolgt von ihrem Anführer Mahomet.

Untergangstableau, in dem die Stadt Korinth in Flammen aufgeht.

Vor dem Hintergrund der Auseinandersetzungen um das tragische Finale von Spontinis *Olimpie* kann Rossinis Strategie als bewusste Vermeidung eines Finales interpretiert werden, dessen Dreh- und Angelpunkt wieder der auf offener Szene vollzogene Selbstmord der Hauptfigur gewesen wäre. Denn dieser galt auch 1826 als Verstoß gegen die Gattungsnormen der Tragédie lyrique.

Rossinis Konzeption erwies sich als vorausweisend. Denn die gerade zum Ende der Oper hin gesteigerte Dominanz der historischen Handlungsebene und das Wagnis eines tragischen Finales sollten sich im folgenden Jahrzehnt als gattungsprägend durchsetzen.

Matthias Brzoska

5 Mahomet verlangt, dass die Kunstschatze der eroberten Stadt geschont werden. Als Anführer eines unbesiegbaren Volkes sieht er sich als Beherrscher der Welt.

6 Aus Liebe zu einer Griechin will Mahomet Milde walten lassen, doch der gefangen genommene Cléomène lehnt eine Kapitulation der letzten Widerstandstruppen entrüstet ab. Pamyra eilt gemeinsam mit ihrer Vertrauten Ismène herbei und erkennt Almanzor in dem feindlichen Mahomet. Dessen Angebot, Griechenland zum Preis ihrer Hand zu retten, weist Cléomène mit dem Hinweis auf den ihr versprochenen Néoclès brüsk von sich. Pamyra ist zwischen den Wünschen ihres Geliebten und den Forderungen ihres Vaters hin- und hergerissen. Schließlich lässt sie sich von Mahomet fortziehen.

Zweiter Akt

7 Mahomets Zelt. Pamyra ist verzweifelt über ihre Lage und betet zu ihrer verstorbenen Mutter. Die türkischen Frauen verheißen ihr, dass ihre Heirat mit Mahomet das Schicksal der Griechen zum Guten wenden wird.

8 Mahomet nähert sich zärtlich Pamyra und glaubt, dass sich Cléomène schließlich beschwichtigen lassen wird. In Pamyra reift die Überzeugung, dass nur der Tod sie von ihrem Dilemma zwischen Vaterlandstreue und Liebeschwur befreien kann. Das türkische Gefolge ruft beide zur Hochzeit, und Mahomet fordert sie auf, das Vorbereitungsfest zu genießen.

9 Ismène erkennt den Zwiespalt ihrer Herrin und hofft, dass der Vater nachgeben wird. Der Chor fordert sie auf, ihre Tränen zu trocknen.

CD 2

1-2 Alle wohnen den ausgedehnten Tänzen bei, die dem eigentlichen Hochzeitsritus vorausgehen.

3 In einem Hymnus rufen die Priester und die Odaliskinnen den Propheten Mohammed an. Da stört ein Lärm die Zeremonie. Mahomets Vertrauter Omar hat Néoclès, der Pamyra zu den Griechen zurückholen wollte, gefangen genommen. Auf die Frage, wer er sei, gibt ihn Pamyra geistesgegenwärtig als ihren Bruder aus.

4 Néoclès erkennt Pamyras Treue zu den Ihrigen, und Mahomet lässt ergriffen von ihm ab. Er will ihn zum Trauzeugen der bevorstehenden Hochzeit machen, als Omar von einem erneuten Widerstand der Griechen berichtet. Beim Anblick der besetzten Zitadelle entscheidet sich Pamyra gegen Mahomet und für ihr Volk. Mahomet wütet. Seine Braut wird zusammen mit Néoclès abgeführt.

Dritter Akt

5 Die Grabstätten von Korinth. Néoclès konnte sich und Pamyra befreien. Cléomènes Vertrauter Adraste erklärt

ihm, dass für die Griechen alles verloren sei. Néoclès hört das Gebet der griechischen Frauen und Pamyras über den Katakomben.

6 In einer aufgewühlten Gottesanrufung ist Néoclès zwischen Verzweiflung über den Untergang und der Hoffnung auf ein fernes Wiedererblühen seines Volkes hin- und hergerissen. Er weiß, dass Pamyra am Grab ihrer Mutter sterben wird.

7 Cléomène freut sich über das unerwartete Wiedersehen mit Néoclès, stößt aber in seiner blinden Wut die hinzukommende Tochter von sich. Erst ihre Aufforderung, sie am Grabmal ihrer Mutter mit Néoclès zu vermählen, überzeugt ihn von ihrer bedingungslosen Loyalität. Zu dritt rufen sie die göttliche Vorsehung an, bevor sie sich mit der Gewissheit eines Wiedersehens im Himmel trennen wollen.

8 Hiéros, gefolgt von den griechischen Frauen und Kriegen, hält die Männer auf und ruft, von visionären Bildern erleuchtet, den letzten Kampf aus. Alle schwören, ihr Leben für ihr Vaterland zu opfern.

9 Während die Männer zum letzten Gefecht eilen, bereiten sich Pamyra und die Frauen im Gebet auf den Tod vor.

10 Da erstürmen die mordenden Türken die Grabstätten, und während sich Pamyra mit einem Dolchstoß dem Zugriff Mahomets entzieht, bricht die Gruft in sich zusammen und man sieht Korinth in Flammen aufgehen.

Reto Müller

Rossini adapted his own Italian opera of 1820, *Maometto*, for the Parisian stage under the title of *Le Siège de Corinthe*. As Rossini's original work had already absorbed distinctive French characteristics such as heroic arias, and characterisation through orchestral colour, the newly composed music for the reworking makes for a powerful and compelling operatic *tour de force*. With its historical subject matter and tragic ending, *Le Siège de Corinthe* anticipates the advent of grand opera.



**Gioachino
ROSSINI**
(1792-1868)

ROSSINI
IN WILDBAD
Belcanto Opera Festival

Le Siège de Corinthe

Tragédie-lyrique in Three Acts

Libretto by Giuseppe Luigi Balocchi and Louis Antoine Alexandre Soumet

Mahomet II Lorenzo Regazzo, Bass
Pamyra Majella Cullagh, Soprano
Cléomène Marc Sala, Tenor
Néoclès Michael Spyres, Tenor
Hiéros Matthieu Lécroart, Bass
Adraste Gustavo Quaresma Ramos, Tenor
Omar Marco Filippo Romano, Baritone
Ismène Silvia Beltrami, Mezzo-soprano

Camerata Bach Choir, Poznań
Chorus-master and Assistant Conductor: Iñaki Encina Oyón
Virtuosi Brunensis (Karel Mitas, Artistic Director)
Jean-Luc Tingaud

Playing Time
2:32:19

CD 1	1 Ouverture 2-6 Act I	51:42	CD 2	1-4 Act II (conclusion)	32:54
	7-9 Act II (beginning)	23:59		5-10 Act III	43:45

Recorded live at the Trinkhalle, Bad Wildbad, Germany, 18th, 20th, 23rd July 2010 for the
 XXII ROSSINI IN WILDBAD Festival (Artistic director: Jochen Schönleber)
 A Co-production with Südwestrundfunk • Producer: Siegbert Ernst • Engineers: Norbert Vossen and Siggie Mehn
 Editor: Anette Sidhu-Ingenhoff • Booklet notes: Matthias Brzoska • Synopsis: Reto Müller
 Cover collage: Paolo Zeccara • Revision of the original edition by Jean Luc Tingaud. New edition for ROSSINI IN
 WILDBAD by Florian Bauer • The French libretto may be accessed at www.naxos.com/libretti/660329.htm