



GIOACHINO ROSSINI

LE SIÈGE DE CORINTHE

LUCIANA SERRA // MARCELLO LIPPI // DANO RAFFANTI // PAOLO OLMI

PAMYRA · LUCIANA SERRA

MAHOMET II · MARCELLO LIPPI

CLÉOMÈNE · DANO RAFFANTI

NÉOCLÈS · MAURIZIO COMENCINI

HIÉROS · ARMANDO CAFORIO

ADRASTE · VITO MARTINO

OMAR · FRANCESCO FACINI

ISMÈNE · FRANCESCA PROVVISIONATO

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO CARLO FELICE DI GENOVA

PRAGUE PHILHARMONIC CHOIR

CHORUS MASTER: GIANFRANCO COSMI

PAOLO OLMÍ

PRODUCTION: DANILO PREFUMO

SOUND ENGINEER: VALTER B. NERI

RECORDING: TEATRO CARLO FELICE, GENOA – JULY 1992

GIOACHINO ROSSINI (1792-1868)

LE SIÈGE DE CORINTHE



Tragédie lyrique en trois actes
de Luigi Balocchi et Alexandre Soumet

01	Symphonie	9:40
PREMIER ACTE / ATTO PRIMO / ACT ONE		
02	Introduction «TON ORDRE, CHEF DES GRECS» Plusieurs guerriers	2:27
03	Scène et Trio «DEPUIS LONG-TEMPS DU VAINQUEUR» Cléomène / Néoclès / Hiéros / Chœur	7:55
04	Scène et Trio «TA FILLE M'EST PROMISE» Néoclès / Cléomène / Pamyra / Chœur	12:35
05	Marche et Chœur «LA FLAMME RAPIDE» Chœur	2:47
06	Scène et Cavatine «QU'A MA VOIX LA VICTOIRE S'ARRÊTE» Mahomet / Chœur	6:03
07	Scène et Quintette «NOUS AVONS TRIOMPHÉ» Omar / Mahomet / Cléomène / Pamyra / Ismène / Chœur	12:56
DEUXIÈME ACTE / ATTO SECONDO / ACT TWO		
08	Récitatif et Chœur «L'HYMEN LUI DONNE» Ismène / Chœur	2:52
09	Récitatif et Air «QUE VAIS-JE DEVENIR» Pamyra / Chœur	10:52
10	Scène et Duo «RASSURE-TOI...» Mahomet / Pamyra / Omar / Chœur	10:16
TOTAL TIME		78:27

01	Récitatif et Ballet (Première part) «TRIOMPHE, PAMYRA» Mahomet	6:55
02	Ballet (Deuxième part)	6:37
03	Hymne «DIVIN PROPHÈTE» Chœur	4:50
04	Scène et Finale II «PAMYRA!... CET AUTEL...» Mahomet / Pamyra / Omar / Chœur / Ismène	15:03

TROISIÈME ACTE / ATTO TERZO / ACT THREE

05	Scène, Chœur et Air «AVANJONS... OUI, CES MURS...» Néoclès / Adraste / Chœur	14:23
06	Scène et Trio «CHER CLÉOMÈNE» Néoclès / Cléomène / Pamyra	11:27
07	Scène et Air «JE VIENS DE PARCOURIR» Hiéros / Cléomène / Pamyra / Ismène / Néoclès / Chœur	9:29
08	Scène et Prière «L'HEURE FATALE APPROCHE» Pamyra / Ismène / Chœur	7:10
09	Finale III «VICTIME VOLONTAIRE» Pamyra / Chœur / Mahomet / Ismène	2:44
	<i>TOTAL TIME</i>	78:43

FROM NEGROPONTE TO CORINTH: THE STORY OF A SIEGE

Semiramide (1823), that exemplary *non plus ultra* of a system that had reached the utmost limits of its own possibilities and of stylistic saturation (and which for decades was to be used by Italian opera composers, both great and small, as a well in their search for forms, structures, stylistic elements, clichés and patterns that could be used as found or reshaped), was necessarily both a point of arrival and a turning point for Rossini. He had come this far by stages, in steps marked out by serious operas like *Ermione*, *Maometto II*, *Zelmira* which show a progressive confluence of his creative energies leading up to a monumental construction that he attained via the development of formal macrostructures of unique breadth and complexity, which, like the mighty arches vaulting between the pillars of a bridge, created an ideal unity of musical and dramatic design respecting and indeed exalting the poetics of the closed-number opera.

To claim, as some have done, that the poetics of the elder Rossini offer signs of serious progressive ferment, overtures towards a feeling that will be the domain of Bellini or Donizetti, would be worse than a misconception, it would be a betrayal of that unswerving faith in the "bello ideale", ideal beauty (Rossini's own expression), that is obtained through form, an ideal which Rossini himself would never abandon throughout his career as a composer of opera and even after in the years of his renunciation and his private, ironic musical fornication.

Indeed, that philosophy of Restoration – made up of scepticism and patience, of mistrust towards the future and of intensive exploitation not of a past, which clearly cannot be brought back, but of a beauteous present whose fleeting nature is equally certain – can scarcely be found in a more marked form than in the poetics of Rossini, a man who was convinced, as later Giolitti in conflict with the interventionists

would be, of that "great deal" which could still be had, if only one knew how to, from the status quo, without "reforms" or revolution. Yet when the old *Maestro* wrote to Tito Ricordi in 1866, asserting with three exclamation marks: "I was no crab!!!" (I did not go back on my own steps), he was in good faith. When he agreed to settle in Paris in late 1824 as co-director (with Paer) of the Théâtre Italien, Rossini implicitly institutionalised, so to speak, that shift in direction that a success like *Semiramide* was to make inevitable if the composer were not to repeat himself. Fifty years earlier with *Iphigénie en Aulide* Gluck had set *tragédie-lyrique* on a path towards new destinies, and from that time on every opera composer who intended to make use of his talents in France had been obliged to follow a route that was becoming ever more clearly sign posted and that began with the postulation of the need for quite radical change if not of style and poetics at least of operatic structures.

Over a period of fifty years the history of French opera is identified with a series of Italian composers who became French – some for a long or short period, others for their whole lives – and who produced works whose respect for an unfailing aesthetical and practical norm was, paradoxically, the source of their stylistic identity and of their innovative power. In this sense and with a great leap of quality (as well as of morphological choices), *Didon* and *Iphigénie en Tauride* by Piccinni, Salieri's *Les Danaïdes*, Sacchini's *Oedipe à Colone*, Cherubini's and Spontini's French operas stand out as goals of exceptional importance compared to the rest of the composers' production; in some cases, indeed (Cherubini and Spontini, for example) these works represent nothing less than the birth and growth of a new musician, stepping forth after the labours of a radical stylistic regeneration.

Rossini knew that the path he would have to follow in Paris was not that of the composer of *Médée* or of Spontini, whose *Fernand Cortez*

he had presented and directed in Naples in 1820; in very different historical and cultural conditions Rossini was rather to retrace the steps of Piccinni or of Sacchini (the latter more so than the former for reasons that we shall see later), two composers who had reached Paris on the crest of their European successes as writers of Italian operas and in full artistic and spiritual maturity. As a *maestro italien*, Rossini lost no time in paying his own tribute with the *Viaggio a Reims*, a spectacle written to celebrate the coronation of Charles X; after this, having cleared the Italian field for the future exploits of Mercadante, Pacini, Donizetti and Bellini, he set his sights on the Académie Royale, determined to occupy the space left by Cherubini, who had long since boated his oars, and by Spontini who had moved to Berlin after the unsuccessful outcome of *Olympic*. His voyage was nearing its destination, and he, more self-aware and long-sighted than he is always thought to have been, may well have known it.

Only four years stood between him and that definitive goal of *Tell*: four years that were to change the face of French melodrama in the last and most striking of all its metamorphoses that would transform *tragédie-lyrique* into grand opéra. And yet Rossini did not risk his arm by suddenly tackling the composition of a new opera on a French text and, of course, in "French style", as the contract he had signed required. Following the example of Sacchini (who in 1783 with *Renaud* and *Chimène* had offered the Parisian public two frenchified reelaborations of previously written Italian operas), Rossini too thought it wise and prudent to feel his way into the new language and acquire experience by using two reelaborations.

For the first he chose *Maometto II*, the penultimate opera he wrote for the San Carlo in Naples on a libretto by Cesare della Valle Duke of Ventignano, performed unsuccessfully on 3rd December 1820. The second was, and the fact is well known, the *Mosè in Egitto* (1818-1819) that,

in contrast, had been one of his greatest successes in Naples. Thus in his debut as a "French" opera composer, Rossini was not gambling but relying on the contents of chosen titles. In the instance of *Maometto II* these contents also offered the attraction of topical political reference. In April 1826, the Turks recaptured Missolonghi; where George Gordon Byron, rushing to the defence of Greek liberty, had sought a noble death (in vain, for his flight as a rebel archangel had come to an end much more prosaically with rheumatic fever). Philhellenism had captured the conscience of Europe, both among liberals and others; in France, the restored Bourbons set their chancelleries to work, proposing their candidacy for a Greece independent of the Sublime Gate.

Based on a tragedy, *Anna Erizo*, the work of that same Della Valle (as Bruno Cagli has recently determined, not, as is commonly held, drawn from Voltaire's *Le Fanatisme*, on *Mahomet le Prophète*), the libretto for *Maometto II* evokes events that followed the tragedy that traumatised Europe in

the XV century, the fall of Byzantium brought about by the very young, terrible Sultan, whose delicate features were portrayed by Gentile Bellini. Having taken Constantinople, Mahomet set his sights on the Venetian dominion of Negroponte; and thus the 1820 opera deals with Venetians and Turks. Adapted by Luigi Balocchi (poet at the Théâtre Italien) and Alexandre Soumet, the original libretto shifted its setting from Negroponte to Corinth; the Venetians Paolo Erisso, governor of Negroponte; Anna, his daughter; Calbo, a general, and Condulmiero, another general, became Cléomène, governor of Corinth; Pamira, his daughter; Néoclès, a young Greek officer; Hiéros, guardian of the sepulchres, with the addition of the minor parts of Adrasta and of the confidente Ismène (the latter part borrowed from *Anna Erizo*, a source which both adaptors clearly knew). Noteworthy, though perhaps not decisive, changes were made in the plot, concerning the distribution of the scenes (changing the opera from two to three acts) and

the exaltation of patriotic motives rather than the psychology of the characters: one important exception in this respect is to be found in the new connotations of Pamira's role, much more receptive than Anna had been to the attraction of the lover found in the "cruel enemy", ready indeed to become involved in preparations for a marriage that will be avoided thanks to the surprise arrival of Néoclès as a prisoner in the Mussulman camp and the following signal of the Greek counter-attack. Just as will happen to Anaide in the forthcoming *Moïse*, in Pamira the call of duty and of love of the fatherland, fortified by paternal scorn, will overcome the promptings of the heart, though not without great anguish.

Through this hint of feminine fragility, that softens the original conventional tragic heroine features of the protagonist, together with a "shade" of disconsolate fatalism that points towards the patriotic furore of the Greeks and by skilfully handled degrees leads them to the

religious self-immolation of the last act, this new historical *tableau* acquires the romantic chiaro-scuro tints in which Rossini's vessel is to sail as if through unknown vortices, glimpsing for the first time perhaps the approaching Columns of Hercules that Rossini will never wish to or be able to cross. Conceived as an Italian opera, *Le siège de Corinthe* maintained in general terms its own fundamental identity even in its French guise, and this to a much greater extent than *Mosè-Moïse* was to do: in the latter opera (as Marcello Conati has recently observed in a critical comparison of the two operas) the poetics of French opera make a much clearer mark, with its preference for the various rather than the unitary, with its vocation for spectacular hedonism, in short with that "something more, something less", that "fatal atmosphere of the Opéra" that Verdi's unswerving eye detected, and disliked, in *Guillaume Tell*. An opera which he felt did not proceed like other operas that Rossini wrote in Italy in that "firm, certain manner". In

Le siège de Corinthe the few excursions from the dramatic linearity of the original *Ismène's* "ballade" with chorus, taken from *Ermione*, the inevitable "Aie de dause" and the hymn "Divin profeta" are all grouped together in the centre of the second act, in a position which seems to be intentionally marginal.

For the rest, Rossini used the original score again, making cuts and shifting pieces from one scene to another, cancelling some episodes from their original contexts and then reallocating them, composing new parts. As was to happen with *Moïse* (until the splendour of the recently recovered *Mosè in Egitto* became obvious) *Le siège de Corinthe* was destined to overshadow the Italian model that had been its parent. Unjustly: for *Maometto II*, apart from its claims for full aesthetic autonomy, is also one of the most original and meditated dramatic creations of Rossini's maturity.

On a libretto whose literary value has been upheld by Cagli, Rossini prepared a score in

which stereotype is reduced to insignificance and where every "number" – from the marvellous Introduction, reproduced essentially in *Le siège*, to the impressive Second Finale – reveals that bold formal creativity, that courage in taking on the new and unusual, that unpredictability that, despite moments of pause and realignment, characterised the progress of Rossini's dramatic composition, from *Tancredi* to *Otello*, *Armida*, *Mosè in Egitto*, *Ermione*, *La Donna del Lago*. It is a sign of the composer's self-awareness that for this act of morphological regeneration he should have chosen a work like this, conceived under the sign of lively experimentation and open to other solutions, and not operas like *Zelmira* or *Semiramide* that were closed within their imperfectable circularity.

The example of a *tragédie-lyrique* revamped by Spontini had not been decisive in the linguistic choices of *Maometto II*, nor did it make any significant impression on its realaboration. We should not be misled, in this sense, by the

solemn, pompous gait of the opening chorus, where purely Rossinian features are found in the upward soaring plirases, their balance, harmonic treatment and the concise classical aspect of their formal shape, and where we find not a trace of that suspensive emphasis of musical discourse or of that gestic and choreographic plasticism that are so typical of the composer of *La Vestale*. Nor is the recitative unduly indebted to courtly French declamation, always the support and charismatic feature of *tragédie-lyrique*: nor will this occur later in *Moïse* or in that definitive endeavour *Tell*.

The essence of Rossini's theatre lies in the closed number, for which recitative (which will always remain recitative in its typology, never aspiring to higher grades) acts as a link and as connecting tissue. This does not mean that Rossini, a purely "conventional" artist in the sense that he is a creator and master, not a slave, of his own code of stylistic behaviour, does not allow himself, in suitable times and places, splendid repeals.

Shortly before the stretta that concludes the first scene, after the chorus has announced the attack of the Mussulmen at the walls of the besieged city, a few bars of newly written recitative appear (*Maestoso*) on the words of Pamira: "Tutto comprende la tua Pamira, o padre" and on Cléomène's reply, a dark scansion of a single note, interrupted by the shock of two shifts to the lower octave and sustained by the changing harmonic shade of orchestral chords.

Even more intense in its ability to record the transient mood of a character with rapid incision is the brief account (*Allegro moderato*) offered in the second scene by Maometto, where he tells Omar of his past love in Athens for a beautiful, unknown girl whom he will soon discover to be Pamira: eighteen bars of declaimed arioso again performed: nothing short of a most impressive foretaste of the immortal "Sois immobile" of *Tell*. This allusion defines the true nature of Rossini's declamation, irresistibly drawn into the whirlpool of deep lyrical force that will draw it

away both from the rationalistic obviousness of traditional French-style *récitatif* and from that declamation that holds clam-like to the word and its patent or hidden meanings: "a literary art, an imitative art, a true, philosophical melopoeia" as the Grand Old Man of Passy would complain many years later at the height of his polemics against Wagner.

On one hand then we see a Rossini who was disposed to borrow more than he had done in his Italian operas on a cantabile form that differed from the habitual models of recitative, yet this does not mean that he is willing to renounce wholly or even in part his beloved belcanto scoring. Only in *Guillaume Tell* will he adopt a standard which is a personal compromise between old, embellished singing and the sharp edges of French vocal style. In the *Siège*, the rare solo pieces that were freshly composed (notably in the third act, Néoclès' great aria "E fia ver, mio Signor, chi t'adora", conceived in prevalently syllabic style with a course that we might define

durchkomponiert, that is absolutely outside the bounds of the habitual forms of Rossini's arias) stand beside closed numbers derived from *Maometto II*, whose contrasting ornamentation, designed for the voices of Colbran, Comelli, Andrea Nozzari and Filippo Galli, is not cancelled but adapted for the different voices of Laure Cinti-Damoreau (Pamira), Henri Etienne Derivis (Maometto), Louis Nourrit (Cléomène) and his son Adolphe (Néoclès): French singers, but all, in varying degrees, brought up in the school and taste of Italian opera.

Nor was Rossini willing to turn his back on belcanto – his own type of belcanto –, for he wished to maintain his beloved contralto timbre as a possible alternative to what became the tenor timbre of Néoclès' part: the two roles, which often present quite marked differences, still today constitute an unresolved problem in historical study of Rossini's vocal scoring. The current, practically prescribed custom of making changes, which could be quite sweeping, in

operas as they moved from theatre to theatre, had to overcome many difficulties in an opera where the old and the new are interlaced in ingenious manner and where questionable operations (like Maometto's cavatina).

"Duce di tanti eroi", which is quite simply the cabaletta from the corresponding aria in *Maometto II*, amputated from the initial section and clumsily set in the opening chorus) are relatively rare, seen in the context of the perfect structural and stylistic fusion of the other parts of the material.

From the beginning of the second act, which opens with a recitative passage sung by Pamira, one of the finest in the opera, we encounter a succession of dramatic situations that are guided by absolute coherence and necessity, made of material of varying origin: the above mentioned recitative is followed by the famous aria "Dal soggiorno degli estinti", lifted from the second finale of *Maometto* and enriched by a cabaletta which had formerly been part of an aria sung by

Calbo; next the magnificent duet of Pamira and Maometto, likewise taken from the old opera but modified in its final part. After an interval made up of two brief choreographic-choral episodes (the second of which, "Divin Profeta", is of such lyrical and harmonic sensitivity as to seem almost Schumannian), the second-act finale, all newly written, matches the similarly new third-act finale of *Moïse* in its variegated musical compactness, with the addition of the direct, growing dramatic tension that is achieved through the bold concision of its episodes and the intimist nature of the entire first part (culminating in the marvellous Andantino "O sol di chi t'adora" which isolates the private sufferings of the three principal characters from the problems that beset them) as against the exalted warlike reveille of the stretta.

In drafting the third act Rossini's hand seems to be guided by a tightly controlled unity of discourse whose structural laws derive from nothing other than its own dramatic

requirements. While Rossini recovered precious passages, like the trio "Celeste Provvidenza" and the prayer "Giusto ciel, in tal periglio", he was coherent in rejecting others, like the long trio "Priva svenar", which (along with other modifications, including a happy ending based on the aria "Tanti affetti" from *La Donna del Lago*) was introduced for the performance of *Maometto II* given at die Fenice in 1823: an episode whose clearly forced nature seemed unacceptable to the new dramatic requirements of which the composer was conscious.

The swift fall of catastrophe, already achieved in the secondact finale of *Maometto* with that same brilliant, bold hand that we admire in the final scenes of *Otello*, *Ermione*, *Mosè in Egitto*, is heightened in *Le siège de Corinthe* by the succession of three episodes which seem to be conceived in accordance with a line that makes an ideal reference to the concatenation of three sonata movements. The magnificent passage of the oath of the Greeks is followed

by the andante of Pamira's prayer, followed in turn by the lightning last-act finale that closes, as in *Mosè-Moïse* with an orchestral passage of descriptive nature. But what is perhaps the absolute climax of the drama, certainly in terms of its ideals and historical significance, is to be found in the first of these three final scenes, which was composed anew for Paris: where Hiéros, as if divinely inspired, prophesies that the days of squalid slavery will be followed by insurrection and spiritual and civil rebirth.

This is a topic in the musical dramaturgy of the early nineteenth century that has not yet won the consideration of cultural historians. It feeds on accents scattered through the literature of the time, but its roots lie in the humus of the classical and Jacobine cult of admiration for the ancient virtues of Greece and Rome and for their charismatic, metahistorical power of civil redemption.

From the final sonnet in Alfieri's *Misogallo*, "Giorno verrà, tornerà giorno in cui" (the day will come, there will be a day), to what is perhaps their operatic model, the last scene in Vincenzo Monti's *I Pitagorici* (performed at the San Carlo in Naples in 1808 under the reign of Joseph Bonaparte, to music by Paisiello), prophecies come to take on a precise connotation of form and content, rendered in exemplary manner by Verdi in the second scene of the third part of *Nabucco* (1842); whilst in 1845, at the height of the Risorgimento, Francesco Maria Piave was to offer Pacini the umpteenth stereotype in the last act of *Lorenzino de' Medici*. Once again in *Le siège* it is that declamatory, syllabic arioso, that we have mentioned so frequently and might claim as a distinguishing feature of Rossini, that dominates the scene, where Hiéros (much in the same way as Zaccaria will do in *Nabucco*; countless examples might be given) is set against the group of other soloists and chorus, while the orchestra provides the support of a complex ostinato pattern.

Finally, like bolts of lightning that rend the "blood-heavy clouds" lying over a Greece that is doomed to centuries of slavery, the invocations of Marathon and Leonidas lead up to the dazzling, cathartic light of the stretta whose elevated and emotional martial rhetoric speaks to us of the "mighty matters" of Foscolo (it is no coincidence that the scene is set in the sepulchres which hold the ashes of the Greeks' forefathers) and of the shadows of those "smiling" heroes who fell at Thermopylae, evoked by the young Leopardi: "Parea che a danza e non a morte andasse – ciascun de' vostri, o a splendido convito: – ma v'attendea lo scuro – Tartaro e l'onda morta" (They were as men going to a dance but not to death – all of your men, or again to a splendid banquet: – but dark Tartarus awaited them and the wave of death).

English translation by Timothy Alan Shaw

THE SUBJECT

ACT ONE

Symphony · *Vestibule of the Palazzo del Senato*

Introduction · The defenders of Corinth, which is besieged by the Turks of Mahomet II, are gathered around Cléomène waiting for him to lead them. He seems not to hear them but to be absorbed in some personal suffering.

Scene and Terzetto · Cléomène is worried about the future and asks others for advice: Néoclè (*Guerrieri, a noi s'affida*) urges him to fight to the death; Hiéros and Cléomène himself echo his exhortation. They all swear to be victorious or die (*Su quest'armi, delizia del forte*).

Scene and Terzetto · Once the warriors have departed, Néoclè reminds Cléomène of his promise to give him Pamira's hand; then she enters and Cléomène announces that he has chosen Néoclè to be her husband. Pamira is appalled; she has already promised herself to another, whose name is Almanzor. The three suffer equally, though for different reasons

(*Destin terrible!*) The enemy attack is about to begin: Pamira promises her father that if things should go badly for the Greeks, she will take her own life rather than fall into Moslem hands. Everybody prepares for battle. *Corinth's square*
March and Chorus · Having taken Corinth, the Turks threaten bloody revenge (*Dal ferro del forte*).

Scene and Cavatina · Acclaimed by his men, Mahomet II orders them to respect the works of art in the city: by this act he hopes to add further glory to his name. Then he calls his army to celebrate the victory (*Duce di tanti eroi*).

Scene and Quintet – Finale I · Omar reports to Mahomet that the whole city is taken, except for the citadel, which continues to resist. One of the Greek leaders has been taken prisoner: Mahomet orders that he should not be killed but brought before him. He wants to speak to him: calling himself Almanzor, Mahomet had once visited Athens, where he had met a girl whom he is unable to forget. This is the reason for the

clemency which Omar finds incomprehensible. Cléomène, the prisoner, enters: in vain, Mahomet orders him to tell his men to lay down their arms. The monarch then threatens to put all of the defenders of Corinth to the sword, but Pamira, who recognises Almanzor, throws herself at his feet and begs for mercy. Mahomet, Omar, Pamira, Ismène and Cléomène express their contrasting sentiments in the great quintet: Pamira is torn between love and duty, Cléomène curses his daughter, while Mahomet, furious on learning that Pamira is promised to Néoclès, again threatens vengeance.

ACT TWO

Mahomet's Tent

Recitative and Aria · Pamira is distraught and invokes her dead mother (*Dal soggiorno degli estinti*). Mahomet is approaching: Pamira and her confidantes pray that peace will return to their country (*Ma se alfin, placato il nembo*).

Scene and Duet · Mahomet asks Pamira to be his

bride, but she fears that her father will hate her (*Che vedo? Ohimè!*). Mahomet's suffering leads Pamira to invoke death.

Recitative and Chorus · The wedding preparations have finished. Ismène and the other women exhort Pamira to agree to the wedding and pray that Cléomène's anger will subside (*linen le dona*).

Hymn · The wedding ceremony begins, among singing and prayers (*Divin Profeta, dator di bene*).

Scene and Finale III · In a fit of pride, Néoclès enters, loudly threatening a Greek revolt. Pamira manages to save him from the wrath of Mahomet by pretending that he is her brother: Mahomet has him released and orders him to witness the wedding, which he intends to celebrate as quickly as possible. Néoclès refuses and Pamira, now even more distraught, hesitates. But Omar announces that Corinth is in revolt: a glimpse is given of the citadel, which is full of armed warriors. Cléomène is heard calling his daughter: Pamira cannot resist the call and leaves with the Greeks. She is determined to die with honour,

while Mahomet, after exhorting her for the last time to agree to the wedding for the sake of their love, joins his men in a menacing chorus.

ACT THREE

The tombs of Corinth

Scene, Chorus and Néoclès' Aria · Determined to fight at the side of the Greeks, Néoclès encounters Adrastus, who tells him that the battle is lost: the surviving Greeks are making a last stand in the graveyard. The voices of Pamira and the women are heard calling for revenge against the infidels. Néoclès pronounces a similar prayer (*E fia ver, mio Signor*).

Scene and Terzetto · Cléomène enters, still believing that his daughter has broken her promise. But Pamira throws herself at his feet: Néoclès confirms her allegiance to her country and, for him, Pamira disavows her love for

Mahomet; Cléomène embraces both of them. The three of them pray that Corinth's misfortunes will come to an end and vow to meet again in heaven (*Celeste Provvidenza*).

Scene and Hiéros Aria · Hiéros enters and announces that the enemy has surrounded the cemetery walls; he exhorts everyone to fight to the death. Then Hiéros stirs the pride of the Greeks by reminding them about heroes of Marathon and Thermopylae (*Nube di sangue intriso*), and prophesying that Greece will rise again.

Scene and Prayer · Alone with the women, Pamira prays for divine mercy (*Giusto ciel! in tal periglio*).

Finale III · The last of the Greeks are routed and Mahomet, followed by his men, breaks in, determined at last to make Pamira his; but she remains faithful to her vow and takes her life. Corinth is devoured by flames.

VON NEGROPONTE NACH KORINTH: DIE GESCHICHTE EINER BELAGERUNG

Rossinis *Semiramide* (1823) war jahrzehntelang ein unentbehrliches Arsenal für berühmte und weniger berühmte italienische Komponisten, die nach Formen und Strukturen, Stilelementen, Klischees und Vorlagen suchten, um das eine oder andere davon zu verwenden oder aufzufrischen. Diese Oper, die als das vorbildliche Nonplusultra eines Systems gilt, das das Höchstmaß seiner Möglichkeiten und stilistischen Fülle erreicht hatte, war für den Komponisten notwendigerweise gleichzeitig Ziel- und Endpunkt. Dorthin gelangt war er schrittweise, über Etappen, in denen ernste Opern wie *Ermione*, *Maometto II* und *Zelmira* entstehen und man beobachten kann, wie die kreativen Energien immer stärker zusammenfließen und zu einer Monumentalität anwachsen, die sich aus formalen Makrostrukturen von unglaublicher Breite und Komplexität entwickelt hat. So bildete sich, gewissermaßen wie mächtige Bögen, die sich zwischen den Pfeilern

einer Brücke spannen, eine vollkommene Einheitlichkeit des musikalischen und dramatischen Konzepts heraus, das die Poetik, die der Oper mit symmetrischen Strukturen eigen ist, würdigt, ja sogar hochachtet. Zu behaupten, in der Poetik des späteren ernsten Rossini seien progressive Anstöße zu entdecken, Ansätze eines Empfindens, das Bellini oder Donizetti entsprach, wäre schlimmer als eine Entweihung; es wäre ein Verrat an Rossinis unerschütterlichem Glauben an die ideale Schönheit, das „bello ideale“ (wie er es selbst nannte), das durch die Form entsteht. Dieses Ideal hat er in seiner gesamten Komponistenlaufbahn und auch später, als er nur noch privat und auf ironische Weise mit der Musik „Unzucht trieb“, niemals aufgegeben.

Tatsächlich ist die Philosophie der Restauration nirgendwo so präsent wie bei Rossini. Diese Denkrichtung ist geprägt von Skeptizismus, Langmut und wenig Vertrauen in die Zukunft; sie glaubt nicht so sehr an eine Vergangenheit, deren Un-

widerruflichkeit auf der Hand liegt, sondern bevorzugt die intensive Nutzung einer Gegenwart, deren Vergänglichkeit ebenso sicher ist. In wohl kaum einer Poetik ist dies besser erkennbar als bei Rossini. Er war (wie später Giolitti in der Auseinandersetzung mit den Intervenisten) überzeugt von diesem „Vielen“, das man, wenn man es richtig anstelle, ohne Reformen und Revolutionen erhalten könne. Und dennoch war der alte Maestro guter Dinge, als er 1866 in einem Brief an Tito Ricordi klarstellte: „Ich war kein Krebs!!!“ („Ich habe keinen meiner Schritte wiederholt.“) Als er sich Ende 1824 damit einverstanden erklärte, als zweiter Dirigent (mit Paër) nach Paris an das Théâtre Italien zu gehen, sollte Rossini diesen Kurswechsel bezeichnenderweise „institutionalisieren“, so dass er, wenn er sich nicht wiederholen wollte, eine Erfolgsoper wie *Semiramide* gar nicht vermeiden konnte. Vierzig Jahre zuvor hatte Gluck mit seiner *Iphigenie in Aulis* das Schicksal der Tragédie lyrique in eine neue Richtung gelenkt; seitdem musste jeder

Opernkomponist, der entschlossen war, in Frankreich sein Talent profitabel einzusetzen, einem deutlich vorgezeichneten Weg und dem Postulat eines bedeutenden und vergleichsweise radikalen Wandels folgen, der nicht unbedingt den Stil oder die Poetik der Oper betraf, aber in jedem Fall ihre Strukturen.

Fünzig Jahre lang wird die Geschichte der französischen Oper von einer Reihe italienischer Komponisten geprägt, die nach Frankreich gehen (manche für kurze oder längere Zeit, andere für immer) und Werke schaffen, die einer unerschöpflichen ästhetischen und praktischen Norm folgen und so paradoxerweise ihre stilistische Identität und innovative Kraft aufbauen. In diesem Sinne machen *Didon* und *Iphigenie in Tauris* von Piccinni, *Les Danaïdes* von Salieri, *Oedipe à Colone* von Sacchini, die französischen Opern von Cherubini und Spontini (neben morphologischen Entscheidungen) einen großen Qualitätssprung; denn hier geht es, im Gegensatz zum restlichen

Werk dieser Meister, um besonders bedeutende Ziele, nämlich (wie bei Cherubini und Spontini) um die Entstehung und Entwicklung eines neuen Komponisten, der sein Schaffen einer radikalen stilistischen Erneuerung unterzogen hat.

Rossini wusste, dass er in Paris nicht denselben Weg gehen würde wie Cherubini mit *Médée* und auch nicht wie Spontini, dessen Oper *Fernand Cortez* er 1820 in Neapel aufgeführt und dirigiert hatte. Angesichts ganz anderer historischer und kultureller Voraussetzungen zog Rossini es vor, sich an Piccinni oder Sacchini zu orientieren, die auf dem Höhepunkt ihrer künstlerischen und geistigen Reife und als europaweit erfolgreiche Komponisten italienischer Opern nach Paris gekommen waren. Eilig zählt Rossini mit *Viaggio a Reims*, einem Werk anlässlich der Krönungsfeier von Karl X., seinen Tribut als *maestro italien*. Danach räumt er das italienische Feld für Mercadante, Pacini, Donizetti, Bellini und ihre künftigen Heldentaten. Entschlossen steuert er

die Académie Royale an, um die Leere auszufüllen, die Cherubini, der dort jahrelang am Ruder war, und Spontini, der nach seinem Misserfolg mit *Olympie* nach Berlin gewechselt ist, hinterlassen haben.

Rossini wird bald am Ziel seiner Reise sein und weiß dies wohl auch, denn er ist selbstbewusster und weitsichtiger als man ihn gemeinhin einschätzt. Nur vier Jahre trennen ihn von seinem großen Ziel, dem *Tell*. Vier Jahre, die das Gesicht der französischen Oper am stärksten und auffälligsten verändern als je zuvor: mit einer Metamorphose, in der aus der Tragédie lyrique die Grand Opéra entsteht. Aber Rossini stürzt sich nicht blind auf die Komposition dieser neuen Oper mit französischem Text und im erkennbar französischen „Stil“, wie sein Vertrag, den er unterschrieben hat, es vorsieht. Ebenso wie Sacchini (der 1783 mit *Renaud* und *Citimène* dem Pariser Publikum zwei französische Fassungen früherer italienischer Opern präsentiert hat) hält auch Rossini es für klug und

vernünftig, sich mit zwei Überarbeitungen die erforderlichen Fertigkeiten anzueignen und mit der neuen Sprache vertraut zu machen. Für die erste Überarbeitung wählt er *Maometto II*, seine vorletzte Oper, die er für das Theater San Carlo in Neapel geschrieben hatte und die am 3. Dezember 1820 ohne gute Resonanz uraufgeführt wurde; das Libretto ist von Cesare della Valle, Herzog von Ventignano. Als zweites überarbeitete er *Mosè in Egitto* (1818 – 1819), einen seiner großen Erfolge in Neapel. Das zeigt, dass Rossini bei seiner Einführung als „französischer“ Opernkomponist nicht leichtfertig handelte, sondern die Werke nach inhaltlichen Gesichtspunkten auswählte; in *Maometto II* zum Beispiel konnte auch mit aktueller Politik aufwarten: Im April 1826 wurde, trotz heldenhaften Widerstands, das hellenische Mis-solungi von den Türken besetzt. George Gordon Byron, der herbeigeeilt war, um Griechenlands Freiheit zu retten, hatte in den Mauern der Stadt vergebens einen schönen Tod gesucht (da ganz banale Rheumaschübe seinen Flug als rebellischer

Erzengel beendeten). Der Philhellenismus drang in das europäische Bewusstsein und erfasste nicht nur die Liberalen. In Frankreich setzten die restaurierten Bourbonen alles in Bewegung, um einen ihrer Kandidaten auf den griechischen Thron zu bekommen und das Land von der Hohen Pforte unabhängig zu machen.

Maometto II beruht auf dem Libretto von Della Valle, der es nach der Tragödie *Anna Erizio* schrieb (wie Bruno Cagli entgegen der allgemeinen Lehrmeinung herausgefunden hat, die Voltaires *Le Fanatisme, ou Mahomet le Prophète* als Quelle angibt). Es erinnert an die Geschehnisse nach dem historischen Drama, das im 15. Jahrhundert ganz Europa traumatisierte: den Fall von Byzanz durch den blutjungen, brutalen Sultan Mehmed II., dessen feine Gesichtszüge der Maler Gentile Bellini verewigt hatte. Nach der Eroberung Konstantinopels steuert Mehmed II. die Insel Negroponte an, die unter venezianischer Herrschaft steht; darum stehen in der Oper von 1820 Venezianer und Türken im Mittelpunkt.

In der Adaption von Luigi Balocchi (Versdichter am Théâtre Italien) und Alexandre Sourmet spielt die Handlung, anders als im Original-Libretto, nicht mehr in Negroponte, sondern in Korinth. Die Venezianer in der Urversion sind Paolo Erisso (Gouverneur von Negroponte), Anna (seine Tochter), Calbo (ein General) und Condulmiero (ein General); aus ihnen werden Cléomène (Gouverneur von Korinth), Pamira (seine Tochter), Néoclès (ein junger griechischer Offizier) und Hiéros (ein Grabwächter); hinzu kommen die Nebenrollen Adastro und Ismène (letztere ist aus *Anna Erizio*, einer Quelle, die beide Autoren ganz sicher kannten). Bemerkenswert, wenn auch nicht unbedingt ausschlaggebend, waren die Änderungen bezüglich der Handlung, etwa die Umverteilung der Szenen (womit aus zwei Akten nun drei wurden) und des Motivs der patriotischen Verherrlichung, das stärker betont wurde als die Psychologie der Figuren. Eine Ausnahme ist Pamiaras Wesenszug; anders als Anna erliegt sie schnell den Schmeicheleien des Geliebten, den

sie in dem „grausamen Feind“ findet, und beteiligt sich sogar an den Hochzeitsvorbereitungen, die unterbrochen werden von den Knalleffekten der überraschenden Ankunft Néoclès (Gefangener im muslimischen Lager) und des anschließenden Signals zur griechischen Gegenoffensive.

Ebenso wie Anaïde im späteren *Moïse*, folgt Palmira dem Ruf der Pflicht und der Liebe zum Vaterland – zumal sie die Verachtung des Vaters fürchtet – und überhört, wenn auch mit großem Schmerz, die Stimme ihres Herzens. Dieser Hauch weiblicher Zerbrechlichkeit, der die ursprünglichen Charakterzüge der tragischen Heldenfigur weicher zeichnen wird, soll das historische Tableau mit romantischen Helldunkeltönen anreichern. Hinzu kommt eine „Färbung“ trauriger Fatalität, die die patriotische Leidenschaft der Griechen umgibt und diese mit geschickter Nuancierung zur religiösen Selbstaufopferung im letzten Akt führt. Inmitten all dessen navigiert Rossini sein Schiff, bewegt es zwischen unbe-

kannten Wasserstrudeln und bemerkt vielleicht erstmals, wie sich die Herkulesssäulen bewegen, die er nicht überfahren will oder kann.

Le siège de Corinthe war ursprünglich als italienische Oper konzipiert und behielt auch in der französischen Version weitgehend seine Identität, und zwar in viel größerem Maße als *Mosè/Moïse*. Dort greift (wie Marcello Conate in einem kritischen Vergleich beider Opern festgestellt hat) die Poetik der französischen Oper mit all ihren Hypothesen wesentlich stärker ein: Sie zieht das Verschiedenartige dem Einheitlichen vor, neigt zum spektakulären Hedonismus oder – anders ausgedrückt – jenem „hier etwas mehr, da etwas weniger“. Verdi spricht spöttisch von einer „fatalen Atmosphäre der Opéra“, die er mit seinem untrüglichen Gespür im *Guillaume Tell* wahrnimmt; für sein Gefühl läuft sie anders ab als die Opern mit „dieser unbefangenen und doch sicheren musikalischen Durchführung“, die Rossini in Italien schrieb. In *Le siège* häufen sich

die kleinen Abweichungen von der dramaturgischen Linearität in der Mitte des zweiten Aktes (Ismènes „Ballade“ mit Chor, „Imen le dona“, die aus *Ermione* stammt, das unvermeidliche „Aie de dause“ und die Hymne „Divin profeta“), also vielleicht absichtlich an einer weniger auffälligen Stelle. Außerdem verwendete Rossini die erste Partitur noch einmal und nahm Kürzungen vor, verlegte Passagen von einer Szene in eine andere und holte einige Episoden aus ihrem ursprünglichen Kontext, um sie anderweitig unterzubringen und neue Teile zu komponieren.

Wie die Oper *Moïse* (bevor man die Großartigkeit des alten *Mosè d'Egitto* begriff, die in neuerer Zeit wiederentdeckt wurde) wird fatalerweise auch *Le siège de Corinthe* die italienische Originalversion in den Schatten zu stellen. Das aber zu Unrecht, denn auch *Maometto II* ist nicht nur ästhetisch vollkommen eigenständig, sondern zählt auch zu den besonders originellen und ausgewogenen Werken des reifen Rossini. Zu

dem Libretto-Entwurf, dessen literarischer Wert und Bühnenqualität Cagli zu verdanken sind, komponierte Rossini eine Partitur, in der sich die Stereotypen auf ein Minimum beschränken; in quasi jeder „Nummer“ – von der wundervollen Einleitung, die in großen Zügen in *Le siège* wieder auftaucht, bis zum beeindruckenden Finale im zweiten Akt – zeigt sich seine unbefangene formale Kreativität, sein Mut zum Neuen und Ungewöhnlichen und seine Unberechenbarkeit. Diese Eigenschaften haben – abgesehen von Momenten des Stillstandes und der Neuordnung – die Entwicklung der rossinischen Dramaturgie geprägt, von *Tancredi* bis zu *Otello* und *Annida*, *Mosè in Egitto* und *La donna del lago*.

Für das Selbstbewusstsein des Komponisten spricht die Tatsache, dass er ein Werk wie dieses, das er mit lebendiger Experimentierfreude und Empfänglichkeit für neue Lösungen konzipiert hat, morphologisch überarbeiten wird und nicht etwa Opern wie *Zelmira* oder *Semiramide*,

die nichts boten, was zu vervollkommen war. Eine von Spontini gestaltete Tragédie lyrique beeinflusste die sprachlichen Aspekte der Oper *Maometto II* nicht sonderlich und wirkte sich auch nicht spürbar auf die Überarbeitung aus. Insofern sollte uns das Festliche und Pompöse des Einführungschors nicht täuschen; die schwungvolle Phrase, ihre Quadratur, ihre harmonische Führung, die knappe, klassische Ausformung sind absolut rossinisch; da ist keine Spur von jenem spannenden Nachdruck des musikalischen Diskurses und dem Plastischen in Gestik und Choreografie, die so typisch sind für Spontini, den Komponisten der *Vestale*. Auch das Rezitativ kann mit der erhabenen französischen Deklamation, die schon immer Stützpfeiler und charismatisches Zeichen der Tragédie lyrique war, durchaus mithalten; so wird es später auch im *Moïse* sein und in Rossinis größtem Wagnis, dem *Guillaume Tell*.

Die Essenz der Rossini-Oper sind die symmetrischen Strukturen, für die das Rezitativ (das typologisch immer ein Rezitativ bleiben wird, ohne eine höhere Stufe anzustreben) als Abschluss und Bindegewebe fungiert. Das schließt nicht aus, dass Rossini, ein vornehmlich „konventioneller“ Künstler im Sinne eines Schöpfers und Meisters und kein Sklave seines eigenen Stilkodexes, sich auch in dieser Hinsicht zur passenden Zeit und am richtigen Ort hübsche Ausnahmen erlaubt.

Zwischen der Stretta, die das erste Bild abschließt, und dem Chor, der den Angriff der Muslime auf die Mauern der belagerten Stadt verkündet, sind einige Rezitativtakte *ex novo* zu Pamiras Worten (Maestoso) „Tutto comprendo la tua Pamira, o padre“ und zu Cléomènes Antwort zu hören: die dunkle Skandierung einer einzigen Note, unterbrochen vom Zusammentreffen zweier Sprünge hinunter zur tieferen Oktave und unterstützt vom harmonischen Farbwechsel der Orchesterakkorde. Noch einprägsamer

und schneller erfasst Maomettos kurzer Bericht (Allegro moderato) die flüchtige Stimmung einer Figur; er erzählt Omar, wie er sich einst in Athen in eine schöne Unbekannte verliebt hat, die sich bald als Pamira herausstellen wird. Mit den achtzehn Takten dieses deklamierten Arioso, auch hier vorwiegend mit Notenwiederholungen und kleinen Intervallen, die über dem geschmeidigen Muster der Streichereinleitung angeordnet sind, nimmt Rossini sehr beeindruckend nichts Geringeres als das unsterbliche „Sois immobile“ im *Guillaume Tell* vorweg.

Dieser Zusammenhang offenbart die wahre Natur des Rossini-Declamatos, das dem unwiderstehlichen Sog einer enormen lyrischen Kraft erliegt, die es so weit von der rationalistischen Offensichtlichkeit des traditionellen *récitatif* französischer Prägung fortzieht wie von dem Declamato, das wie eine Auster am Wort und seinen offenkundigen oder verborgenen Bedeutungen hängt: „eine literarische Kunst, eine imitieren-

de Kunst, eine echte philosophische Melopoeia", wie einige Jahre später der große alte Mann aus Passy klagen wird. Zwar erleben wir einen Rossini, der bereit ist, sich immer öfter, als es in der italienischen Oper üblich ist, einer anderen Kantabilität als der normalen Rezitativform zu bedienen; das heißt aber nicht, dass er bereit ist, gänzlich oder auch nur teilweise auf seine geliebten Belkanto-Kompositionen zu verzichten. Nur im *Guillaume Tell* wird er sich eines Standards bedienen, mit dem er einen persönlichen Kompromiss zwischen dem alten *cantar fiorito* (verzierten Gesang) und der Scharfspitzigkeit der französischen Vokalität eingeht.

In *Le Siège* reihen sich die wenigen neu komponierten Solopartien (hervorstechend im dritten Akt: Néoclès große Arie „E fia ver, mio Signor, chi t'adora", konzipiert in einem vorwiegend syllabischen Stil und mit einem Ablauf, den man als „durchkomponiert" bezeichnen könnte, also gänzlich außerhalb der für Rossini-Arien übli-

chen Morphologie) an die symmetrischen Strukturen in *Maometto II*. Die kontrastreiche Ornamentierung, die für die Colibrán, die Comelli, Andrea Nazzari und Filippo Galli bestimmt war, wurde in *Le Siège* nicht aufgegeben, sondern für die anders klingenden Stimmen von Laure Cinti-Damoreau (Pamira), Henry-Etienne Dérivis (Maometto), Louis Nourrit (Cléomène) und deren „Sohn" Adolphe (Néoclès) adaptiert; hierbei handelt es sich um französische Sängerinnen und Sänger, die alle mehr oder weniger für die Schule und den Stil der italienischen Oper ausgebildet waren. Umso weniger war Rossini, der sich seine geliebte Altstimme als mögliche Alternative zum damaligen Tenor der Néoclès-Rolle vorbehalten wollte, bereit, dem Belkanto – seinem eigenen Belkanto – den Rücken zu kehren; diese beiden Rollen, die meist beträchtliche Unterschiede aufweisen, stellen die Rossini-Forschung hinsichtlich der Gesangspartien noch immer vor ein ungelöstes Problem.

Es gab damals den allgemeinen und fast gesetzmäßigen Brauch, auch in der Phase, in der eine Oper von einem Theater zum anderen wechselte, beträchtliche Änderungen vorzunehmen. Das bedeutete, dass eine Partitur, in der alte und neue Passagen raffiniert über das Werk verteilt worden waren, schwierig zu bearbeiten war. Das betrifft auch Partituren mit wenigen, aber fragwürdigen Eingriffen (wie Maomettos Kavatine „Duce di tanti eroi“, die sich nur wenig von der Cabaletta der entsprechenden Arie in *Maometto II* unterscheidet; sie hat ihren Einführungsteil eingeübt und wurde ungeschickt an den Eingangsschor gehängt), während andere Teile vielleicht strukturell und stilistisch perfekt zusammengeführt worden waren.

Gleich zu Anfang des ersten Aktes, den Pamira mit einem Rezitativ einleitet, das zu den besten dieser Oper zählt, beginnt eine Abfolge dramatischer Situationen, die vollkommen kohärent und konsequent verlaufen, obwohl sie mit Ma-

terial ganz unterschiedlicher Herkunft hergestellt wurden: Dem erwähnten Rezitativ folgt die berühmte Arie „Dal soggiorno degli estinti“, die dem Finale des zweiten Aktes von *Maometto II* entnommen, aber mit einer Cabaletta angereichert wurde, die bereits in einer Arie von Calbo auftauchte; es folgt das herrliche Duett zwischen Pamira und Maometto, das ebenfalls aus der alten Oper stammt, aber im Schlussteil verändert wurde.

Nach der Pause, die aus zwei kurzen choreographisch-choralen Passagen besteht (die zweite, „Divi Profeta“, ist fast von der sensiblen Lyrik und Harmonie eines Schumann-Stückes) folgt das Finale des zweiten Aktes, das ganz neu komponiert wurde und mit seiner abwechslungsreichen, kompakten Musikalität dem neu geschriebenen Finale aus dem dritten Akt des *Moïse* gleicht; hinzu kommt jene geradlinig wachsende, dynamische Spannung, die auf der enormen Präzision der beiden Episoden und dem

intimen Charakters des gesamten ersten Teils beruht, der in dem wundervollen Andantino „O sol di chi t'adora" gipfelt (das die persönlichen Ängste der drei Hauptakteure verdeutlicht) und mit dem übertriebenen, kriegesischen Weckruf der Stretta kontrastiert. Auch beim Verfassen des dritten Aktes scheint Rossini konsequent auf die Einheitlichkeit des Diskurses geachtet zu haben, dessen Strukturregeln aus nichts anderem als den eigenen dramatischen Notwendigkeiten erwachsen. Während Rossini wertvolle Passagen wie das Trio „Celeste Provvidenza" und das Gebet „Giusto ciel, in tal periglio" wieder verwendete, strich er andere, darunter das lange Trio „Priva svenar", das (im Zuge anderer Änderungen, zu denen ein Happyend mit der Arie „Tanti affetti" aus *La donna del lago* gehörte) im Jahr 1823 bei der Aufführung von *Maometto II* im Theater La Fenice eingeführt wurde; der Komponist wusste, dass das so auffallend Gezwungene dieser Episode den neuen Anforderungen nicht mehr gerecht wurde.

Das Prompte, Überraschende der Katastrophe, das bereits im Finale des zweiten Aktes von *Maometto II* so genial und unverblümt inszeniert wird wie schon in den letzten Szenen von *Otello*, *Ennione* und *Mosè in Egitto*, wird in *Le siège de Corinthe* mit drei aufeinander folgenden Episoden erzielt, deren Dynamik idealerweise durch die Verknüpfung dreier Sonatensätze entsteht.

Auf die großartige Passage mit dem Schwur der Griechen folgt das Andante mit Pamiras Gebet „Giusto ciel, in tal periglio", dem das fulminante Finale des letzten Aktes folgt, den (wie auch in *Mosè/Moïse*) eine Orchester-Passage mit deskriptivem Charakter abschließt. Was aber die Leitbilder und die historische Bedeutung des Werks betrifft, finden wir den absoluten Höhepunkt in der ersten dieser drei letzten Szenen, die für Paris neu komponiert wurde: Nach den Tagen der trostlosen Knechtschaft prophezeit Hiéros wie ein göttlich Inspirierter die Stunde der Rückeroberung und der spirituellen und kul-

turellen Wiedergeburt. Hierbei handelt es sich um ein Operntheema des frühen 19. Jahrhunderts, das die Kulturgeschichtsforschung bisher nicht gewürdigt hat. Dieser Topos speist sich aus Akzenten der zeitgenössischen Literatur, hat seine Wurzeln aber im Humus der klassizistischen und jakobinischen Verehrung für die alten Tugenden der Griechen und Römer und deren charismatische und metahistorische Fähigkeit zur zivilen Befreiung.

Mit dem Schluss-Sonett in Alfieris *Misogallo*, „Giorno verrà, tornerà giorno in cui“ (Der Tag wird kommen, es wird kommen ein Tag) und der letzten Szene in *I Pitagorici* von Vincenzo Monti (uraufgeführt 1808 im Theater San Carlo in Neapel unter Joseph Bonaparte mit Musik von Paisiello), der vielleicht ersten Thematisierung in einer Oper, nehmen die „Prophezeiungen“ eine präzise morphologische und inhaltliche Bedeutung an; das gilt auch für die zweite Szene des dritten Teils in Verdis *Nabucco* (1842). Wohinge-

gen Francesco Maria Piave im Jahr 1845, auf der Höhe des Risorgimento, Pacini im letzten Akt des *Lorenzo de' Medici* das soundsovielte Stereotyp anbieten wird. In *Le Siège de Corinthe* beherrscht noch einmal dieses syllabisch deklamierte Arioso (auf das hier schon hingewiesen wurde und das sicher eine Besonderheit des späten Rossini ist) die Szene, in der Hiéros (wie später zum Beispiel Zaccaria in *Nabucco*) als Kontrast zum Chor und zur Gruppe der anderen Solisten fungiert, während das Orchester als Grundlage ein komplexes Ostinato-Muster entwickelt.

Wie Blitze, die die „blutgetränkte Wolke“ über Griechenland aufreißen, dem eine Jahrhunderte währende Knechtschaft droht, bringen die Anrufungen Marathons und Leonidas endlich das helle, kathartische Licht der Stretta „nube di sangue intrisa“. Deren erhabene und emotionale Kriegsrhetorik berichtet uns von Foscolos „großen Dingen“ (nicht umsonst spielt die Szene in einer Begräbnisstätte, wo die Asche der Ahnen

ruht) und von den Schatten der „lachenden“ Helden, die bei den Thermopylen fielen und denen der junge Leopardi gedenkt: „Parea che a danza e non a morte andasse / ciascun de' vostri, o a splendido convito; / Ma v'attendea lo scuro / Tartaro e l'onda morta" (Als ob zum Tode nicht, zum Tanze bloß, / Zu heitrem Mahl man euch geladen hätte? / Ihr aber zogt die Straße / Hinab zum Fluss der Toten).

DIE HANDLUNG

ERSTER AKT

Symphonie · Vorhalle des Senatsgebäudes

Ouvertüre · Die Verteidiger der Stadt Korinth, die von dem türkischen Herrscher Mehmed II belagert wird, haben sich um ihren Führer Cléomène versammelt. Dieser aber ist in tiefem Schmerz versunken und schenkt ihnen kein Gehör.

Szene und Terzett · Um die Zukunft Korinths besorgt, wendet sich Cléomène Rat suchend an die

Umstehenden. Néoclès (Guerrieri, a noi s'affida) ermutigt alle, bis zum letzten Blutstropfen zu kämpfen; Jero und Cléomène selbst schließen sich ihm an. Alle schwören, zu siegen oder zu sterben (*Sit quest'armi, delizia del forte*).

Szene und Terzett · Nachdem die Krieger gegangen sind, erinnert Néoclès Cléomène an sein Versprechen, ihm Pamira zur Braut zu geben und erzählt davon Pamira, die inzwischen eingetreten ist. Sie ist bestürzt über die Nachricht, denn sie hat sich schon mit einem anderen Mann verlobt, von dem sie aber nur den Namen offenbart: Almanzor. Alle drei empfinden den gleichen Schmerz – aus entgegengesetzten Gründen (*Destin terribile!*) Pamira versichert ihrem Vater, sie werde sich, falls die Griechen eine Niederlage erleiden, eher das Leben nehmen, als einem Moslem in die Hände zu fallen. Alle bereiten sich auf den Kampf vor.

Platz in Korinth

Marsch und Chor · Nach der Eroberung Korinths schwören die Türken, sich furchtbar an den Besiegten zu rächen (*Dal ferro del forte*).

Szene und Kavatine · Unter dem Jubel seiner Leute ordnet Mehmed II. an, die Kunstwerke der Stadt zu verschonen; damit hofft er, noch größeren Ruhm zu erlangen. Gemeinsam mit seinen Gefolgsleuten feiert er den Sieg (*Duce di tanti eroi*).

Szene und Quintet · 1. **Finale** · Omar berichtet Mehmed, die ganze Stadt sei erobert, außer einer bisher uneinnehmbaren Festung. Einer der griechischen Führer wurde gefangen genommen, aber Mehmed verbietet, ihn zu töten. Er will ihn zuvor verhören, um mehr über ein junges Mädchen zu erfahren, das er einst unter seinem Decknamen Almanzor in Athen kennen gelernt hat und nicht mehr vergessen kann. Das ist der Grund für Mehmeds Gnadenakt, der für Omar völlig unverständlich ist. Der gefangen genommene Cléomène tritt ein. Mehmed fordert ihn auf, die Waffen niederzulegen, ansonsten werde er alle Verteidiger Korinths vernichten. Vergebens. Pamira, die ihn als Almanzor wieder erkennt, wirft sich ihm zu Füßen und bittet um

Gnade. In dem großen Concertato äußern Mehmed, Omar, Pamira, Ismène und Cléomène ihre widersprüchlichen Gefühle. Pamira schwankt zwischen Liebe und Pflicht. Cléomène verflucht seine Tochter. Mehmed wird wütend, als er von Pamiras Verlobung mit Néoclès erfährt und droht erneut mit Rache.

ZWEITER AKT · *Mohammeds Zelt*

Rezitativ und Arie · Verzweifelt bittet Pamira ihre verstorbene Mutter um Hilfe (*Dal soggiorno degli estinti*). Man hört, wie Mehmed sich nähert. Pamira und ihre Vertrauten beten für Frieden in ihrer Heimat (*Ma se alfin, placalo il nembo*).

Szene und Duett · Mehmed wirbt um Pamira, die aber fürchtet den Hass des Vaters (*Che vedo? Ohimé!*). Pamira sieht Mehmeds Schmerz und wünscht sich den Tod.

Rezitativ und Chor · Die Vorbereitungen für die Hochzeit sind im Gange. Ismène und die anderen Frauen raten Pamira, nachzugeben, und beten,

dass Cléomènes Wut verraucht (*Imen le dona*).

Hymne · Mit Gesang und Gebeten wird die Vermählung angekündigt (*Divin Profeta, dator di bene*).

Szene und 2. Finale · Der stolze Néoclès droht mit einem Aufstand der Griechen und provoziert damit einen Tumult. Um ihn vor Mehmeds Wut zu schützen, gibt sie ihn als ihren Bruder aus. Mehmed, der so schnell wie möglich heiraten will, ist bereit, Néoclès freizulassen, verlangt aber, dass dieser sich als Trauzeuge zur Verfügung stellt. Doch Néoclès weigert sich, und Pamira wird immer unsicherer und zögerlicher. Da meldet Omar den Aufstand der Korinther: Die Festung ist voller bewaffneter Krieger. Man hört Cléomène seine Tochter rufen. Pamira kann sich der Stimme ihres Vaters nicht entziehen und geht mit Néoclès und den anderen Griechen fort, entschlossen, in Würde zu sterben. Mehmed, der sie ein letztes Mal gebeten hat, im Namen ihrer Liebe seine Frau zu werden, schließt sich nun dem bedrohlichen Chor seiner Gefolgsleute an.

DRITTER AKT · *Die Gräber von Korinth*

Szene, Chor und Néoclès Arie · Néoclès, der nicht zulassen will, dass die Griechen unterliegen, begegnet Adrasto, der ihm berichtet, dass die Schlacht verloren ist: Der letzte Zufluchtsort der Überlebenden ist zwischen ihren Gräbern. Man hört Pamira und die anderen Frauen um göttliche Vergeltung flehen. Néoclès schließt sich ihren Gebeten an (*E fia ver, mio Signor*).

Szene und Terzett · Jetzt erscheint Cléomène, der glaubt, seine Tochter habe einen Meineid geleistet. Aber Pamira wirft sich ihm zu Füßen. Für Néoclès, der seine Vaterlandstreue bewiesen hat, will sie ihre Liebe zu Mehmed verleugnen. Cléomène umarmt beide; gemeinsam erbitten sie ein Ende des Leids und hoffen, sich im Himmel wieder zu begegnen (*Celeste Provvidenza*).

Hiéros Szene und Arie · Hiéros erscheint und meldet, dass der Feind den Friedhof umstellt hat. Alle schwören, bis zum Tod Widerstand zu leisten. Hiéros erinnert an die Helden von Marathon und den Thermopylen, weckt damit den Stolz der

Griechen (*Nube di sangue intriso*) und prophezeit, dass Griechenland wieder erblühen wird.

Szene und Gebet · Pamira ist mit den Frauen allein und erfleht die Gnade des Himmels (*Ginsto ciel! in tal periglio*).

3. Finale · Nachdem er die letzten Verteidiger Korinths in die Flucht gejagt hat, stürmt Mehmed mit seinen Leuten herein, um Pamira endlich für sich zu haben. Sie aber bleibt ihrem Schwur treu und bevorzugt den Tod. Korinth geht in den Flammen eines riesigen Feuers unter.

Übersetzung: Gabriele von Kröcher

DA NEGROPONTE A CORINTO STORIA DI UN ASSEDIO

Semiramide (1823), paradigmatico *nec plus ultra* di un sistema pervenuto al massimo della propria capacità e della saturazione stilistica (sarà per qualche decennio l'ineludibile arsenale frequentato dagli operisti italiani, grandi e piccoli, alla ricerca di forme, strutture, stilemi, luoghi comuni, calchi da utilizzare tali e quali o da riattare), non poté non rappresentare per Rossini un punto di arrivo ed insieme una svolta irreversibile. Vi era arrivato per gradi, attraverso tappe costituite da melodrammi seri, come *Ermione*, *Maometto II*, *Zelmira*, in cui si assiste ad un progressivo convergere delle energie creative verso una monumentalità ottenuta mediante lo sviluppo di macrostrutture formali di inaudita ampiezza e complessità, tali da realizzare, quasi possenti arcate sottese di tra i piloni di un ponte, un'ideale unitarietà di disegno musicale e drammatico nell'assoluto rispetto, anzi, nella esaltazione della poetica propria all'opera a

pezzi chiusi. Pretendere, come da taluni s'è fatto, di ravvisare in tale poetica del maggiore Rossini serio fermenti progressivi, aperture ad un sentire che sarà proprio di Bellini o di Donizetti, sarebbe peggio che un travisamento, un tradimento nei confronti di quella fede inconcussa nel "bello ideale" (giusto un'espressione sua), realizzato attraverso la forma, cui Rossini non verrà meno per tutta la durata della sua carriera di operista ed oltre, negli anni della rinuncia e del privato, ironico fornicare con la musica.

Invero, la filosofia della Restaurazione, fatta di scetticismo e di pazienza, di sfiducia nel futuro e di sfruttamento intensivo non tanto di un passato la cui irrevocabilità è ben chiara, quanto del bel presente il cui effimero è altrettanto certo (in poche poetiche pare riconoscersi più intimamente come in quella di Rossini, convinto, come lo sarà Giolitti, contro l'interventisti, di quel "parecchio" che, a ben saperci fare, si può ancora ricavare dallo *status quo*, senza riforme o rivoluzioni. E tuttavia non era affatto in malafede

il vecchio *Maestro* quando, nel 1866, scrivendo a Tito Ricordi, ebbe ad affermare, con tre punti esclamativi: «Non fui un gambaro!!!». Accettando di stabilirsi a Parigi verso la fine del 1824 come condirettore (con Paer) del Théâtre Italien, Rossini veniva implicitamente a istituzionalizzare, per così dire, quel mutamento di rotta che un'opera traguardo come *Semiramide* avrebbe reso comunque inevitabile, pena il ripetere se stesso. Da quando Gluck, cinquant'anni prima, con la sua *Iphigénie en Aulide* aveva avviato a nuovi destini la *tragédie lyrique*, il cammino obbligato per ogni operista deciso a trarre profitto dai propri talenti in terra di Francia si era venuto definendo nei minimi particolari, partendo dal postulato di un necessario, più o meno radicale cambiamento, se non di stile o di poetica, almeno di strutture melodrammatiche.

Per cinquant'anni la storia dell'opera francese s'identifica in quella di una serie di compositori italiani che divengono francesi (chi per un periodo

più o meno lungo della propria esistenza, chi per l'intero suo corso), producendo lavori che nel loro condizionamento a un'indefettibile normativa estetica e pratica trovano, paradossalmente, la loro identità stilistica e la loro forza innovatrice. In tal senso, *Didon* e *Iphigénie en Tauride* di Piccinni, *Les Danaïdes* di Salieri, *Oedipe à Colone* di Sacchini, le opere francesi di Cherubini e Spontini mediante un grande salto qualitativo (oltre che di scelte morfologiche), s'impongono quali traguardi d'importanza eccezionale a confronto della restante produzione dei rispettivi compositori; quando (ed è il caso di Cherubini e di Spontini), non rappresentano nulla di meno che la nascita e la crescita di un musicista nuovo, uscito dal travaglio di una radicale rigenerazione stilistica.

La via che Rossini sapeva di dover percorrere a Parigi non era la stessa dell'autore di *Médée* e neppure di quello Spontini del quale aveva presentato e diretto a Napoli, nel 1820, il

Fernand Cortez; in condizioni storiche e culturali ben diverse, egli semmai riandava sulle orme di Piccinni o di Sacchini (più di questo che di quello per le ragioni che vedremo), approdati entrambi a Parigi sull'onda dei loro successi europei come autori di opere italiane e nel pieno della loro maturità artistica e spirituale. Come *maître italien*, Rossini paga frettolosamente il proprio tributo col *Viaggio a Reims*, uno spettacolo di circostanza scritto per celebrare l'incoronazione di Carlo X; dopo di che, sgombrato il campo italiano ai futuri *exploits* di Mercadante, Pacini, Donizetti e Bellini, punta sull'Académie Royale, deciso a colmare il vuoto lasciato da Cherubini, che da anni ha tirato i remi in barca, e da Spontini, trasferitosi a Berlino, dopo l'esito contrastato di *Olympie*.

La sua parabola già volge al termine, ed egli, più autoconsapevole e lungimirante di quanto ognuno lo ritenga, forse lo sa. Non lo separano che quattro anni dalla meta definitiva del *Tell*: quattro anni

che cambieranno il volto al melodramma francese per l'ultima e la più clamorosa delle sue tante metamorfosi, quella che da *tragédie lyrique* lo tramuterà in *grand opéra*. Ma Rossini non si getta subito allo sbaraglio nella composizione di quella nuova opera su testo francese e ovviamente in «stile» francese, prevista dal contratto che ha sottoscritto. Al pari di Sacchini (che nel 1783, col *Renaud* e la *Citimène*, aveva proposto al pubblico parigino due rielaborazioni francesizzate di precedenti melodrammi italiani) anche al Nostro sembra saggio e prudente farsi la mano e prender dimestichezza con la nuova lingua mediante due rifacimenti. Per il primo di questi, la sua scelta cade sul *Maometto II*, penultima opera scritta per il San Carlo di Napoli su libretto di Cesare della Valle duca di Ventignano e rappresentata con esito negativo il 3 dicembre 1820. Il secondo, come è noto, fu quello del *Mosè in Egitto* (1818-1819), che era stato, al contrario, uno dei maggiori successi napoletani. Ciò significa che, per il suo esordio come operista «francese», Rossini

giocò le proprie carte non sulle fortune, ma sui contenuti dei titoli prescelti. Contenuti che, nel caso del *Maometto II*, potevano anche offrire esca all'attualità politica.

Nell'aprile 1826, dopo un'eroica resistenza, Missolungi era stata rioccupata dai turchi; accorso in difesa della libertà greca, entro quelle mura George Gordon Byron aveva cercato invano una bella morte (vi concluderà bensì il suo volo d'arcangelo ribelle, ma per causa di prosaiche febbri reumariche). Il filoellenismo scuoteva le coscienze europee, liberali e non; in Francia i Borboni restaurati mettevano in moto le cancellerie avanzando una loro candidatura al trono di una Grecia resa indipendente dalla Sublime Porta. Tratta da una tragedia, *Anna Erizio*, opera dello stesso Della Valle (come di recente ha appurato Bruno Cagli, contro l'errata opinione corrente che ne indicava come fonte il voltairiano *Le Fanatisme, ou Mahomet le Prophète*) il libretto del *Maometto II* rievoca accadimenti seguiti alla tragedia storica che

traumatizzò l'Europa del XV secolo, ossia la caduta di Bisanzio per mano del giovanissimo, terribile sultano le cui delicate fattezze ritrasse Gentile Bellini. Presa Costantinopoli, *Maometto II* punta sul dominio veneto di Negroponte; e di veneziani e turchi, per l'appunto, si tratta nell'opera del 1820.

Dall'aggiustamento a opera di Luigi Balocchi (verseggiatore addetto al Théâtre Italien) e Alexandre Soumet, il libretto originale uscì ambientato non più in Negroponte ma in Corinto; i veneziani Paolo Erisso, provveditore di Negroponte; Anna, sua figlia; Calbo, generale e Condulmiero, altro generale, divennero: Cléomène, governatore di Corinto; Pamira, sua figlia; Néoclès, giovane ufficiale greco; Hiéros, guardiano dei sepolcri, oltre alle parti minori di Adrasto e della confidente Isménè (quest'ultima recuperata dall'*Anna Erizio*, fonte evidente nota ai due rifacitori). Notevoli, anche se non proprio determinanti, furono i mutamenti introdotti nell'intreccio, riguardanti la redistribuzione

delle scene (che portò l'opera da due a tre atti), e l'esaltazione del motivo patriottico, che la psicologia dei personaggi: fa eccezione, a tale riguardo, la nuova connotazione assunta da quello di Pamira, assai più cedevole di quanto non fosse stata Anna alle lusinghe dell'amante ritrovato nel «crudo nemico», tanto da lasciarsi coinvolgere nei preparativi di un rito nuziale, evitato dai colpi di scena dell'arrivo di Néoclès prigioniero al campo musulmano e del successivo segnale della controffensiva greca.

Esattamente come avverrà per Anaide nel prossimo *Moïse*, per Pamira sarà il richiamo del dovere e dell'amor di patria, aggravato dall'esecrazione paterna, ad avere, non senza grandi ambascie, la meglio sulle ragioni del cuore; e in questo tocco di fragilità femminile, che ammorbidisce alquanto i tratti originali di convenzionale eroina tragica della protagonista, unitamente a una «tinta» di sconsolata fatalità che adombra i furori patriottici dei greci portandoli con abile gradazione alla religiosa autoimmolazione

dell'ultimo atto, il nuovo *tableau* storico viene ad arricchirsi di chiaroscuri romantici tra i quali la nave rossiniana si muoverà come tra sconosciuti vortici, avvertendo, forse per la prima volta, l'approssimarsi di quelle Colonne d'Ercole che non vorrà o non potrà varcare.

Concepita come opera italiana, *Le siège de Corinthe* mantenne nelle grandi linee inalterata la propria identità di fondo anche attraverso il travestimento francese, assai più di quanto non avverrà per il *Mosè-Moïse* nel quale, (come ha osservato Marcello Conati in un recente raffronto critico delle due opere) maggiormente incede, con tutte le sue ipoteche, la poetica del melodramma francese, col suo privilegiare il vario a discapito dell'unitario, con la vocazione per l'edonismo spettacolare, in una parola con quel «qualche cosa di più, qualche cosa di meno», quella «fatale atmosfera dell'Opéra» che il fiuto infallibile di Verdi avvertiva, con dispetto, nel *Guillaume Tell*, un'opera che egli sentiva non procedere come le altre di Rossini

scritte in Italia, con quell'andamento così «franco e sicuro». Ne *Le siège*, i pochi diversivi alla linearità della drammaturgia – la «ballade» con coro di Ismène «Imen le dona», proveniente dall'*Ermione*, l'inevitabile «Aie de dause» e l'inno «Divin profeta» – se ne stanno raggruppati al centro del secondo atto, in collocazione si direbbe intenzionalmente marginale. Per il resto, Rossini riutilizzò la prima partitura operando tagli, spostamenti di brani da una scena all'altra, espugnando alcuni episodi dal loro originario contesto per destinarli a nuova collocazione e componendo parti nuove.

Come avverrà per *Moïse* (prima che la grandezza del vecchio *Mosè d'Egitto*, recentemente recuperato, risultasse palese), *Le siège de Corinthe* sarà destinato a eclissare fatalmente la matrice italiana che lo aveva generato. Ma ingiustamente: giacchè anche *Maometto II*, oltre che accampare diritti di piena autonomia estetica, si colloca tra le creazioni drammatiche più originali e meditate dalla maturità

rossiniana. Sulla traccia di un libretto di cui Cagli ha rivendicato la qualità letteraria e i valori teatrali, Rossini aveva steso una partitura dove lo stereotipo si riduce a ben poca cosa e dove quasi ogni «numero» – dalla mirabile Introduzione, riprodotta nelle sue grandi linee ne *Le siège*, all'impressionante Finale secondo – rivela quella spregiudicata creatività formale, quel coraggio del nuovo o dell'inusitato, quell'imprevedibilità che dal *Tancredi* attraverso *l'Otello*, *Armida*, *Mosè in Egitto*, *La donna del lago* aveva caratterizzato, tra momenti di stasi e di assestamento, il processo della drammaturgia rossiniana.

Significativo dell'autoconsapevolezza del musicista, il fatto che a un intervento di rigenerazione morforlogica, avesse destinato un lavoro come questo, concepito nel segno di un vivace sperimentalismo e aperto ad altre possibili soluzioni, e non opere, come *Zelmira* o *Semiramide*, chiuse in una loro circolarità imperfettibile. L'esempio di una *tragédie*

lyrique riconiata da Spontini, come non era stato determinante nelle scelte linguistiche del *Maometto II*, neppure inciderà sensibilmente nel suo rifacimento. Non tragga in inganno, in tal senso, l'incedere solenne e paludato del coro d'apertura, dove assolutamente rossiniani sono lo slancio ascensionale della frase, la sua quadratura, la sua condotta armonica, la concisa classicità della modellatura formale, e dove non c'è traccia di quell'enfasi dilatatoria del discorso musicale e di quel plasticismo gestuale e coreografico tanto tipici dell'autore della *Vestale*, neppure il recitativo risulta troppo debitore dell'aulico declamato francese, da sempre arco portante e segno carismatico della *tragédie lyrique*; né lo sarà in seguito nel *Moïse* e nel definitivo cimento del *Tell*.

L'essenza del teatro rossiniano sta nel pezzo chiuso, cui il recitativo (che rimarrà sempre tale nella sua tipologia, senza aspirare ad avanzamenti di grado) fa da collegamento e da tessuto connettivo. Ciò non significa che Rossini, artista squisitamente

«convenzionale» in quanto creatore e dominatore, non succube del proprio codice di comportamento stilistico, non si conceda anche su questo punto, e a tempo e luogo debiti, delle splendide deroghe.

Poco prima della stretta che conclude il primo quadro, e dopo che il coro ha annunciato l'attacco dei musulmani alle mura della città assediata, compaiono (Maestoso) poche battute di recitativo *ex novo* sulle parole di Pamira: «Tutto comprende la tua Pamira, o padre» e sulla risposta di Cléomène: cupa scansione di una sola nota, interrotta dal trasalimento di due salti all'ottava inferiore e sostenuta dal trascolorare armonico di accordi orchestrali. Ancor più intenso nel suo potere di registrare con rapida incisività un transuente stato d'animo del personaggio è, nel secondo quadro, il breve racconto (Allegro moderato) in cui Maometto informa Omar dei suoi trascorsi amorosi in Atene con la bella incognita che tra poco scoprirà essere Pamira: diciotto battute di un declamato-arioso svolto anche qui prevalentemente per note ribattute e

piccoli intervalli sopra un flessuoso, preludiante disegno degli archi: nulla di meno che la più impressionante anticipazione dell'immortale «Sois immobile» di *Tell*.

Questo riferimento chiarisce la vera natura di questo declamato rossiniano, irresistibilmente attratto nel gorgo di un profondo empito lirico che lo trascina lontano tanto dalla razionalistica evidenza del tradizionale *récitatif* di stampo francese, quanto da quel declamato attaccato come un'ostrica alla parola e ai suoi palesi o reconditi sensi: «Un'arte letteraria, un'arte imitativa, vera filosofica melopea» come avrà da lamentare, tanti anni dopo, il Grande Vecchio di Passy. Se dunque, da una parte, assistiamo a un Rossini propenso ad attingere con maggiore frequenza di quanto non avvenisse nelle opere italiane, a una cantabilità alternativa al consueto formulario del recitativo, non per ciò lo vediamo disposto a rinunciare in tutto, o anche solo in parte, alla prediletta scrittura belcantistica. Soltanto nel *Guillaume Tell* egli adotterà uno

standard che è un personale compromesso tra il vecchio cantar fiorito e le punte acuminate della vocalità francese.

Ne *Le siège*, ai rari brani solistici di nuova composizione (tra cui spicca, nel terzo atto, la grande aria di Néoclès «E fia ver, mio Signor, chi t'adora», concepita in uno stile prevalentemente sillabato e in un decorso, per così dire, *durchkomponiert*, ossia assolutamente al di fuori delle consuete morfologie delle arie rossiniane) si giustappongono i pezzi chiusi provenienti dal *Maometto II*, dove la fronteggiante ornamentazione, concepita per le uogle della Colibrán, della Comelli, di Andrea Nazzari e di Filippo Galli non viene abrogata, ma adattata alle voci diverse di Laure Cinti-Damoreau (Pamira), Henry-Etienne Dérivis (Maometto), Louis Nourrit (Cléomène) e del figlio di questi, Adolphe (Néoclès); cantanti francesi, ma tutti, chi più chi meno, formati alla scuola e al gusto dell'opera italiana. Tanto poco era disposto a voltar le

spalle al belcanto – al proprio belcanto – Rossini, che si compiacque di conservare il prediletto timbro contraltile come eventuale alternativo a quello, ora tenorile, del ruolo di Néoclès; le due parti, che presentano differenziazioni spesso assai vistose, costituiscono tuttora un problema aperto della filologia vocale rossiniana.

La consuetudine corrente e pressochè regolamentare di apportare mutamenti anche considerevoli alle opere nel corso del loro cammino di teatro in teatro, dovette spianare molte difficoltà al rifacimento di una partitura dove vecchio e nuovo sono distribuiti mediante un ingegnoso intarsio e dove le chirurgie di dubbio esito (come la cavatina di Maometto «Duce di tanti eroi», che altro non è se non la cabaletta dell'aria corrispettiva nel *Maometto II*, amputata della parte iniziale e appiccicata maldestramente al coro di apertura) sono relativamente rare, di contro alla perfetta fusione strutturale e stilistica degli altri materiali.

Dall'inizio del secondo atto, aperto con un recitativo di Pamira che è tra i migliori dell'opera, è tutto un susseguirsi di situazioni drammatiche di assoluta coerenza e necessità, realizzate con materiali di disparata provenienza: al già menzionato recitativo succede la famosa aria «Dal soggiorno degli estinti», tolta dal Finale secondo del *Maometto II*, ma arricchita di una cabaletta già appartenuta a un' aria di Calbo; segue il magnifico duetto Pamira-Maometto, anche questo proveniente dalla vecchia opera ma mutato nella parte conclusiva.

Dopo la pausa costituita dai due brevi episodi coreografico-coralì (il secondo dei quali, «Divin Profeta», di una sensibilità lirica e armonica quasi schumanniane) il Finale secondo, tutto di nuova mano, nella sua variegata compatezza musicale fa il paio con quello, altrettanto nuovo, del terzo atto del *Moïse*; con in più quella rettilinea e crescente tensione dinamica derivantegli dall'inaudita concisione dei suoi episodi e dal carattere intimistico di tutta la prima parte

(culminante nel meraviglioso Andantino «O sol di chi t'adora» che isola le private angosce dei tre personaggi principali da quanto li circonda) contro l'esaltata diana guerresca della stretta. Il procedere serrato di un discorso unitario che tragga non da altro che dalla propria necessità drammatica le leggi strutturali, sembra guidare la mano di Rossini anche nella stesura del terzo atto. Al recupero di preziose pagine come il terzetto «Pria svenar» introdotto (insieme con gli altri mutamenti, tra cui un lieto fine basato sull'aria «Tanti affetti» della *Donna del lago*) per la ripresa del *Maometto II* sulle scene della Fenice (1823): episodio la cui evidente forzatura suonava inaccettabile alle nuove istanze drammaturgiche avvertite dal musicista.

La rapidità della catastrofe, già realizzata nel finale secondo del *Maometto II* con la stessa geniale spregiudicatezza che si ammira nelle ultime scene di *Otello*, *Ermione*, *Mosè in Egitto*, viene esaltata ne *Le siège de Corinthe* mediante il susseguirsi di tre episodi che si direbbero

concepiti secondo una dinamica idealmente riferibile alla concatenazione di tre movimenti sonatistici.

Alla grande pagina del giuramento dei greci segue infatti l'andante della preghiera di Pamira «Giusto ciel, in tal periglio», cui tiene dietro il fulmineo Finale ultimo che si chiude, come *Mosè-Moïse*, con una pagina orchestrale a carattere descrittivo. Ma il vertice forse assoluto del dramma, certamente relativo ai suoi contenuti ideali e alla loro portata storica è da ravvisarsi nella prima di queste ultime tre scene, nuovamente composta per Parigi: dove Hiéros, come per divina ispirazione, profetizza, dopo i giorni della squallida servitù, l'ora della riscossa e del risorgimento spirituale e civile. Si tratta di un *topos* della melodrammaturgia del primo Ottocento, che ancora attende la consacrazione dello storico della cultura. Esso trae alimento da accenti sparsi nella letteratura coeva, ma affonda le radici nell'humus del culto

classicistico e giacobino per le prische virtù di Grecia e Roma e per il loro potere carismatico e metastorico di redenzione civile.

Dal sonetto conclusivo del *Misogallo* affienano, «Giorno verrà, tornerà giorno in cui», attraverso quella che è forse la loro matrice melodrammatica, ossia la scena ultima de *I Pitagorici* di Vincenzo Monti (rappresentati nel 1808 al San Carlo di Napoli, regnante Giuseppe Bonaparte, con musica di Paisiello), le «profezie» vengono ad assumere una precisa connotazione morfologica e di contenuto, esemplata da Verdi nella seconda scena della terza parte del *Nabucco* (1842); mentre nel 1845, in pieno clima risorgimentale, Francesco Maria Piave ne offrirà l'ennesimo stereotipo a Pacini nell'ultimo atto del *Lorenzino de' Medici*. Ne *Le siège de Corinthe* è ancora una volta quel declamato-arioso sillabico, cui abbiamo fatto frequente riferimento e che possiamo

dire peculiare dell'ultimo Rossini, a dominare la scena, dove Hiéros (come poi Zaccaria nel *Nabucco*; ma gli esempi potrebbero moltiplicarsi) si contrappone al gruppo degli altri soli e del coro mentre l'orchestra sviluppa il supporto di un complesso disegno ostinato.

Infine, come folgori che squarciano la «nube di sangue intrisa» incombente sulla Grecia ormai destinata a servitù secolare, le invocazioni a Maratona e a Leonida portano all'abbagliante luce catartica di quella stretta la cui alta e commossa retorica marziale ci parla di «egregie cose» foscoliane (non invano la scena è ambientata in un sepolcreto ove riposano le ceneri dei padri) e delle ombre degli eroi «ridenti» caduti alle Termopili, rievocati dal giovane Leopardi: «Parea che a danza e non a morte andasse – ciascun de' vostri, o a splendido convito: – ma v'attendea lo scuro – Tartaro e l'onda morta».

Giovanni Carlo Ballota

L'ARGOMENTO

ATTO PRIMO

Sinfonia · *Vestibolo del palazzo del Senato*

Introduzione · I difensori di Corinto, assediata dai turchi di Maometto II, sono raccolti intorno a Cléomène che deve guidarli. Ma lui sembra non udirli, assorto in un suo intimo dolore.

Scena e Terzetto · Cléomène, preoccupato per il futuro, chiede il consiglio degli altri: Néoclès (*Guerrieri, a noi s'affida*) esorta a combattere fino all'ultimo sangue; gli fanno eco Hiéros e lo stesso Cléomène. Tutti giurano di vincere o morire (*su quest'armi, delizia del forte*).

Scena e Terzetto · Partiti i guerrieri, Néoclès ricorda a Cléomène la promessa di dargli in sposa Pamira; all'ingresso di questa, Cléomène le annuncia di averle scelto per sposo Néoclès. Pamira è sgomenta: si è già promessa a un altro, di cui rivela solo il nome: Almanzor. Opposti i motivi, uguale è il dolore dei tre (*Destiti terribile!*). È prossimo l'assalto nemico: Pamira promette al padre che se le cose dovessero volgere al peggio

per i greci, lei si ucciderà piuttosto che cadere preda di un musulmano. Tutti si apprestano alla battaglia.

Piazza di Corinto

Marcia e coro · Presa Corinto, i turchi minacciano dure vendette sui vinti (*Dal ferro del forte*).

Scena e Cavatina · Acclamato dai suoi, Maometto II ordina che si rispettino i capolavori d'arte della città: da ciò si aspetta ulteriore gloria per il suo nome. Poi chiama i suoi a festeggiare il trionfo (*Duce di tanti eroi*).

Scena e Quintetto – Finale I · Omar riferisce a Maometto che tutta la città è presa, fuorché la fortezza che ancora resiste. Uno dei capi greci è stato preso prigioniero: Maometto ordina che sia condotto davanti a lui, anziché ucciso. Vuole parlargli: sotto il nome di Almanzor, un giorno è stato ad Atene, dove ha incontrato una fanciulla che non ha potuto scordare; questa è la ragione della sua clemenza, incomprensibile per Omar. Entra Cléomène prigioniero: invano Maometto gli chiede di ordinare ai suoi di deporre le armi.

Il sovrano allora minaccia di sterminare tutti i difensori di Corinto, ma ai suoi piedi si getta supplicando clemenza Pamira, che riconosce in lui Almanzor. Nel grande concertato, Maometto, Omar, Pamira, Ismène e Cléomène esprimono sentimenti contrastanti: Pamira è combattuta fra amore e dovere, Cléomène maledice la figlia, Maometto furente nell'apprendere che Pamira è promessa a Néoclès torna a minacciare vendetta.

ATTO SECONDO

Padiglione di Maometto

Recitativo e Aria · Pamira, sconvolta, invoca la madre morta (*Dal soggiorno degli estinti*). Si ode avvicinarsi Maometto: Pamira e le sue confidenti pregano che la patria ritrovi pace (*Ma se alfin, placato il nembo*).

Scena e Duetto · Maometto offre a Pamira di divenire sua sposa, ma lei non osa attirarsi l'odio del padre (*Che vedo? ohimè!*). Al dolore di Maometto, Pamira risponde invocando la morte.

Recitativo e Coro · Si compiono i preparativi delle nozze. Ismène e le altre donne esortano Pamira a cedere e pregano che l'ira di Cléomène si plachi (*Imen le dona*).

Inno · La cerimonia nuziale sta per svolgersi, fra i canti e le preghiere (*Divin Profeta, datar di bene*).

Scena e Finale II · Si ode un tumulto, destato dalla fierezza di Néoclès, che viene a minacciare la rivolta dei greci. Pamira riesce a sottrarlo all'ira di Maometto facendolo passare per suo fratello: Maometto lo fa sciogliere, ordinandogli di esser testimone alle nozze, che intende affrettare. Néoclès rifiuta, Pamira esita, sempre più lacerata. Ma Omar annuncia che Corinto è insorta: si scorge la fortezza piena di guerrieri in armi. Si ode la voce di Cléomène che chiama la figlia: Pamira non può sottrarsi a quel richiamo e si allontana con Néoclès e i greci, decisa a morire con onore, mentre Maometto, dopo averla un'ultima volta esortata ad accondiscendere alle nozze in nome del loro amore, si unisce al coro minaccioso dei suoi.

ATTO TERZO

Le tombe di Corinto

Scena, Coro ed Aria di Néoclès · Néoclès, deciso a non lasciare che i greci soccombano senza di lui, incontra Adrasto, che gli annuncia che la battaglia è perduta: fra quelle tombe è l'ultimo rifugio dei greci superstiti. Si odono le voci di Pamira e delle donne che invocano la vendetta divina sugli infedeli. Analoga preghiera scioglie allora Néoclès (*E fia ver, mio Signor*).

Scena e Terzetto · Sopraggiunge Cléomène, che crede ancora sua figlia spergiura. Ma Pamira viene a gettarsi ai suoi piedi: Néoclès testimonia la sua fedeltà alla patria, per lui Pamira rinnega il suo amore per Maometto; Cléomène abbraccia entrambi. Insieme, i tre invocano il termine delle sventure di Corinto, confidando di ritrovarsi in cielo (*Celeste Provvidenza*).

Scena ed Aria di Hiéros · Hiéros viene ad annunciare che il nemico ha circondato il recinto delle tombe; al suo invito, tutti giurano di resistere fino alla morte. Quindi Hiéros ridesta l'orgoglio dei greci, ricordando gli eroi di Maratona e delle Termopoli (*Nube di sangue intriso*), e profetizza la futura riscossa della Grecia.

Scena e Preghiera · Sola con le donne, Pamira invoca la compassione celeste (*Giusto ciel! in tal periglio*).

Finale Terzo · Sbaragliate le ultime difese dei greci, Maometto irrompe seguito dai suoi, deciso a far finalmente sua Pamira; ma lei, fedele al giuramento, preferisce darsi la morte. Corinto scompare, divorata da un immenso incendio.

PREMIER ACTE**SYMPHONIE**

*Le théâtre représente le vestibule
du Palais du Sénat.*

PREMIER SCÈNE

*Cléomène, Néoclès, Hiéros,
Adraste, guerriers grecs.*

Plusieurs Guerriers (à Cléomène)

Ton ordre, chef des Grecs,
Nous assemble en ces lieux
Pour défendre l'asile
Où dorment nos ayeux.

*Cléomène a l'air sombre et rêveur;
les guerriers*

le regardent et disent:

(Mais... O ciel!... il garde le silence...
Il hésite, il balance...
Et le trouble est peint dans ses yeux...
Ah! pour nous plus d'espérance.
Le destin trahit nos vœux.)

Cléomène Depuis long-temps du
vainqueur de Bysance,

Qui de toutes parts
Assiège nos remparts,
Nos avons affronté la
farouche arrogance.
Votre vaillance
Chaque jour du tyran sait

braver la fureur;
Mais l'avenir m'effraie...
Hélas! au champ d'honneur.
Nos plus braves guerriers
Trouvent leurs funérailles;
Des fléaux devorans assiègent
nos murailles...
Le glaive musulman, le
bronze des batailles,
Moissonnent à l'envi le
peuple et les soldats;
Mahomet furieux nous
menace et nous presse;
Des flots de sang vont
inonder la Grèce
Pour fuir le joug du tyran,
O ciel! quel parti prendre?
Faut-il combattre encore,
Ou bien faut-il se rendre?
O terrible moment!
Le danger est extrême...
Parlez tous librement.
L'avis qui prévaudra sera
ma loi suprême.

Quelques guerriers

En ce péril funeste
À quoi sert le courage?
D'un horrible esclavage
Comment nous préserver!

Néoclès Guerriers, que la Patrie

A nos bras se confie
Au prix de notre vie.
Nous devons la sauver
Que ne peut le courage
Quand on fuit l'esclavage
D'un conquérant barbare
Il faut braver la rage...
Le jour de la vengeance
Enfin luira pour nous.

Hiéros

Oui, combattez; le ciel veille sur vous.
Le glaive homicide
Du brave est l'égide;
L'honneur seul le guide;
D'un pas intrépide,
Bravant le trépas,
Il vole aux combats;
Et s'il succombe
à la horde cruelle...
La palme immortelle
Console ses regards.
Amis, courons aux armes!
Ah! bannissez votre effroi, vos alarmes!
Volons aux combats.

Cléomène Le glaive homicide

Du brave est l'égide
L'honneur seul guide
Son bras intrépide.

Aux armes, aux armes,
Point d'effroi, point d'alarmes.
Le glaive homicide
Sera notre égide, etc.

Néoclès Le glaive homicide
Sera notre égide;
La gloire nous guide;
Notre âme intrépide
Sait braver le trépas.
Notre âme intrépide
Sait braver le trépas.

Chœur, Cléomène et Néoclès
Le glaive homicide
Du brave est l'égide,
L'honneur seul nous guide;
Volons aux combats.

Cléomène
Vaillants guerriers, votre noble courage
De la victoire offre le sûr présage;
J'ai dû vous consulter;
Mais j'admire votre courage
Dont jamais je n'ai su douter.
Ah! sur l'autel de la patrie,
Jurons de vaincre ou de mourir.
Qui de nous pourrait souffrir
La honte, ou l'infamie?
Jurons de vaincre ou de mourir.

Tous
Jurons tous, oui jurons, par ces armes,
De défendre en ce jour nos remparts;
Méprisant les dangers, les alarmes,
Rangeons-nous près de nos étendards.
Combattons, et s'il faut qu'on succombe,
Si le sort nous condamne au malheur,
Que ces murs nous servent de tombe,
Monument de gloire et d'honneur.
Adraste et les guerriers sortent.

DEUXIÈME SCÈNE
Cléomène, Hiéros, Néoclès.

Cléomène La Grèce est libre encor;
Nous vaincrons nos tyrans,
Ma belleuse ivresse a passé
dans nos rangs;
Allez, sage Hiéros...

Hiéros Oui, dans ce jour d'alarmes,
Intéressons le ciel au succès
de nos armes.
(Il sort.)

Néoclès Ta fille m'est promise, et
d'un hymen si beau
Nous devons dans Corinthe
Allumer le flambeau;
tiendras-tu tes serments?

Cléomène Oui, ma foi t'est donnée.

TROISIÈME SCÈNE
Les mêmes, Pamyra.

Cléomène
Approche, Pamyra. Cette grande
journée peut nous être fatale,
et doit fixer ton sort.
Ton père en combattant peut
rencontrer la mort,
La mort est préférable
Au malheur d'être esclave;
Pour être ton appui,
J'ai fait choix du plus brave,
De Néoclès...

Pamyra (*à part*)
Qu'entends-je!...

Néoclès Assure mon bonheur;
Et du pied des autels,
Je vole au champ d'honneur.

Pamyra (*à part*)
O douleur!

Cléomène
Viens, suis-nous, et deviens sa conquête.

Pamya Quoi! dans ce jour de deuil!...

Néoclès Pamya!...

Cléomène Qui t'arrête?

Pamya

Je vous donne mes jours, mon père,
Ils sont à vous; mais cet hymen...

Cléomène et Néoclès Grand Dieu!

Pamya J'embrasse vos genoux.

Néoclès Jour fatal!

Cléomène

Coupable mystère! Ton cœur a-t-il flatté
Les vœux d'un autre amant?

Pamya Almanzor, dans Amène, à reçu
mon serment.

Cléomène

Quel est cet Almanzor, quel est
ce téméraire?

Pamya Pamya lui garde sa foi.

Cléomène

Bannis cet amour de ton âme;

Si tu ne renonçais à ta coupable flamme,
Le couitoux paternel retomberait sur toi.

Pamya Disgrâce horrible!

Affreux tourmens!

Ce coup terrible

Glace mes sens.

Cléomène et Néoclès Mystère horrible!

Affreux tourmens!

Ce coup terrible

Glace mes sens.

Pamya Ciel! sois propice à ma prière!

Tu vois ma peine, en toi j'espère;

Puisse ma honte et ma misère

Calmer d'un père

L'affreux courroux.

Cléomène Ciel, sois propice à ma prière,

Tu vois ma peine, en toi j'espère..

Ah! mets un terme à ma misère!

Du sort contraire

Suspends les coups.

Néoclès Ciel, sois propice à ma prière!

Tu vois ma peine, en toi j'espère; Puisse

sa honte et sa misère Calmer d'un père

L'affreux courroux.

QUATRIÈME SCÈNE

*Les précédens, des guerriers grecs et
plusieurs femmes grecques, entrent en
désordre sur la scène.*

Chœur (à Cléomène)

Dans les deux camps, un cri
de mort s'élève,

Déjà le fer brille de toutes parts.

Guidez nos pas, voici l'instant du glaive;

Les Musulmans montent

sur nos remparts.

Pamya et les Femmes

O jour de deuil! un cri de mort s'élève..

Déjà le fer brille de toutes parts.

Cléomène et Néoclès

Guidons leurs pas, et reprenons le glaive,
Courons défendre nos remparts.

Cléomène

Marchons, guerriers, marchons!

Pamya O mon père! O douleur!

Cléomène Si le sort trompe ma valeur,

Si nous tombons frappés

Dans les champs du carnage,

De la honte des fers

subiras-tu l'outrage?

Pamyra Mon père!

Cléomène *(lui donnant un poignard)*
Que ce fer me reponde de toi...

Pamyra Je vous comprends...
rassurez-vous, mon père,

Néoclès *(a Pamyra)*
L'ennemi terrassé va mordre la poussière.

Cléomène *(a Pamyra)*
Sois digne de ton nom, de la
Grèce et de moi...

Pamyra Rassure-toi, mon père,
En ce moment funeste
Je saurai braver leur fureur.
J'ai ton nom à défendre,
Et ce poignard me reste,
Si la Grèce succombe,
Il percera mon cœur.

Pamyra et Chœur de Femmes
O Dieu, toi que j'implore,
Et dont l'appui me reste,
Protège la patrie...
En ce moment funeste,
Seconde leur valeur.

Cléomène, Néoclès et Chœur d'Hommes
En ce moment funeste,
Un courage indomptable
Enflamme notre cœur;
Du sort inexorable
Nous bravons la fureur.

Cléomène Ma fille! souviens-toi...

Pamyra Mon père, ce poignard...

Cléomène Ah! sois digne de moi.

Pamyra et les autres
Ah! si le sort funeste
Trahit notre/votre valeur,
Ce fer vengeur me/lui reste,
Il percera mon/son cœur.

Néoclès Ah! quel instant funeste!
Ce glaive seul me reste;
Mais je brave leur fureur.
*Cléomène embrasse sa fille et
sort ensuite avec Néoclès, allant
vers la citadelle. Pamyra, suivie
de ses femmes, sort du côté opposé.
Le théâtre change et représente la place
de Corinthe. Des soldats musulmans
traversent le théâtre, poursuivant des
soldats grecs. D'autres soldats turcs
arrivent pêle-mêle.*

CINQUIÈME SCÈNE

Chœur La flamme rapide,
La glaive homicide,
D'un peuple perfide
Punit la fureur.
Corinthe enfin cède à notre valeur.
Image effroyable
De deuil et d'horreur,
La ville coupable
Maudit son erreur.
*A la fin du Chœur,
Mahomet arrive suivi de
ses généraux et d'un corps d'élite.*

SIXIÈME SCÈNE

Les mêmes, Mahomet et sa suite

Mahomet *(à ses guerriers)*
Qu'à ma voix la victoire
s'arrête! Guerriers,
Relevez-vous: au sein de ces remparts,
Respectez ces palais, ces
prodiges des arts:
Je veux y graver ma conquête,
Je veux, à la postérité,
Qu'ils recommandent ma mémoire:
Sans les arts, frères de la gloire,
Il n'est point d'immortalité.

Chœur Hommage, honneur et gloire
Au plus vaillant héros.

Mahomet Chef d'un peuple indomptable
Et guidant sa vaillance,
Je vais à ma puissance
Soumettre l'univers.

Chœur Soumise à ta puissance,
L'Asie est dans les fers.

Mahomet Je vais à ma puissance,
Soumettre l'univers.

SEPTIÈME SCÈNE

Les mêmes, Omar.

Omar Nous avons triomphé;
mais de leur citadelle
Les Grecs encor défendent les chemins;
Un de leurs chefs est tombé dans nos
mains; Ordonnez-vous sa mort?

Mahomet Qu'en ces lieux on l'appelle,
Allez; je veux l'interroger.
(il fait signe aux gardes)

Omar Mahomet est vainqueur et
craint de se venger?

Mahomet Ami, pardonne à ma faiblesse:
Avant d'y paraître en vainqueur,
Sous le nom d'Almanzor,
je parcourus la Grèce.

Omar Sous le nom d'Almanzor?

Mahomet Une jeune beauté
Se montra dans Athène a
mon œil enchanté,
Je marche vers Athène et
mon bonheur commence.
Ami, j'adore ses appas,
Son souvenir m'ordonne la clémence;
Mais mon captif porte vers moi ses pas.

HUITIÈME SCÈNE

*Les mêmes, Cléomène au
milieu des gardes.*

Mahomet Chef des Grecs révoltés,
Ordonne à tes soldats
De déposer le glaive.

Cléomène Ils n'obéiront pas,
La Grèce à sa gloire est fidelle.

Mahomet On dit que vers la citadelle,
Tes bataillons s'empresment d'accourir;
Pourront-ils s'y défendre?

Cléomène Ils pourront y mourir.

Mahomet Réprime les transports
où se livre ton âme,
Veux-tu que sur ces murs
Mon bras lance la flamme?

Cléomène Tu n'en as pas besoin;
Les Grecs, s'ils sont vaincus,
T'épargneront ce soin.

Mahomet Téméraire!

Cléomène Ils bravent ta haine;
Ils rejoindront leurs frères expirans:
Leur trépas héroïque est
l'effroi des tyrans!
(regardant Mahomet)
Tu frémis!

Mahomet Gardes! qu'on l'entraîne.
De leur audace ils subiront la peine;
Que dans les fers ils soient précipites.

NEUVIÈME SCÈNE

*Pamyra, les précédents, Ismène,
femmes grecques.*

Pamyra Arrêtez! écoutez!...

Mahomet *(aux gardes)*

Obéissez!

Pamyra *(à Cléomène)*

Mon père! ô fortune cruelle!

Mes larmes du vainqueur
fléchiront le courroux.

(à Mahomet)

Seigneur, je tombe à vos genoux.

Mahomet *(reconnaissant Pamyra)*

Quelle voix!

Pamyra *(reconnaissant Mahomet)*

Almanzor!

Mahomet Pamyra! Oui, c'est elle!

Je sens désarmer ma fureur.

Pamyra Grand Dieu! quelle peine!

Fortune inhumaine!

L'amant qui m'enchaîne

Mérite ma haine...

Ciel, je t'implore

Ah! brise la chaîne

Qui fait mon malheur.

Cléomène Fortune inhumaine!

Mahomet

L'amour qui m'entraîne éteint ma fureur.

Chœurs des Musulmans

Ses larmes... sa peine,

Désarment son cœur

Sa grâce est certaine;

Il plaint son malheur.

Quel charme l'entraîne!

Il cède... Elle enchaîne

Le noble vainqueur.

Ismène et Chœur de femmes grecques

Fortune inhumaine!

Sa perte est certaine,

L'objet qui l'enchaîne

Mérite sa haine,

Ciel, je t'implore...

ah! brise la chaîne

Qui fait son malheur.

Mahomet Pamyra m'est rendue!

Pamyra En quel jour de douleur!

Mahomet Ce jour peut se changer

en un jour d'allégresse;

Qu'elle soit mon épouse

et je sauve la Grèce.

Pamyra O mon père! ô mon père!

Cléomène

O contrainte! ô fureur!

(à Pamyra)

Repousse un coup able hyménée.

Mahomet *(à Pamyra)*

Viens, suis-moi dans mon camp.

Cléomène *(à la même)*

Suis ton père à la mort.

A Néoclès tu fus donnée.

Pamyra et Mahomet A Néoclès...

Cléomène Lui seul dispose de ton sort.

Pamyra Non, jamais.

Cléomène Fille ingrate!

opprobre de ton père.

A ton front criminel

J'attache ma colère.

Je te maudis...

Tous, excepté Cléomène

Affreux transport!

Pamyra Jour effroyable!

Le sort m'accable!

Ah! je succombe

À ma douleur.

Cléomène Fille rebelle

À la voix de ton père,

Crains la colère
D'un Dieu vengeur.

Pamyra

Jour fatal! ô remords! ô souffrance!
Mon amour me condamne au malheur!
Dieu puissant, ah! rends-moi l'espérance,
Et suspends sa funeste rigueur.

Mahomet (*à Pamyra*)

Viens, suis-moi, mon
amour, ma puissance
Vont bientôt desarmer sa vengeance;
Sa fureur, sa coupable arrogance,
Livraient tout un peuple au malheur.

Cléomène

Dieu puissant, ah! punis son offense!
Sur sa tête accomplis ta vengeance;
Rien ne peut égaler ma souffrance;
Son amour me condamne au malheur.

Omar et Chœur de Turcs

L'insensé croit dompter sa puissance;
Il nourrit une vaine espérance;
Sa fureur, sa coupable croyance,
Livraient tout un peuple au malheur.
Mahomet entraîne Pamyra

DEUXIÈME ACTE

*Le théâtre représente le
pavillon de Mahomet.*

Ismène

L'hymen lui donne une couronne,
Et l'environne
De sa splendeur.
Mais le remords trouble son âme;
Elle maudit la flamme
Qui cause son malheur.
Ciel! de son père éteins la haine,
Ou romps la chaîne
Du tendre amour;
Sèche ses larmes;
Et du sein des alarmes
Ah! puisse-t-elle enfuie voir
Renaître un beau jour.

Chœur (*à Pamyra*)

Calme ta peine.
Sois souveraine
De ce séjour
Sèche tes larmes,
Goûte les charmes,
Du tendre amour.

PREMIER SCÈNE

Pamyra, Ismène, femmes turques.

Pamyra *El Que vais-je devenir?,*

ô destin déplorable!
Ah! comment résister
au pouvoir indomptable
D'un amant, d'un vainqueur?
Le courroux paternel
Me poursuit et m'accable...
Corinthe est dans les fers...
Jour de deuil et d'horreur!
Vos chants, vos jeux, ces fleurs,
Ces flambeaux, cette fête..
Tout augmente ma douleur.
De noirs cyprès je dois couvrir ma tête...
La mort, oui, la mort seule
Est l'espoir de mon cœur.
Du séjour de la lumière,
Daigne hélas! Ma tendre mère,
Daigne accueillir ma prière,
Et veiller sur mon destin.
Mais après un long orage,
A l'abri de l'esclavage,
Ma patrie... ô doux présage!
Reverra ses plus beaux jours.

Chœur *Du trône il offre le partage*

A l'objet de ses amours;
A la Grâce, après l'orage,
Il peut rendre ses beaux jours.

DEUXIÈME SCÈNE

Les mêmes, Mahomet.

Mahomet (*à Pamyra*)

Rassure-toi... mon
pouvoir t'environne;
Je dépose à tes pieds
l'orgueil de ma couronne;
La victoire a placé vingt sceptres
Dans ma main; ils t'appartiennent tous...

Pamyra Ciel!

Mahomet Pourquoi ces alarmes?

Tout reconnaît ici le pouvoir de tes
charmes.

Pamyra Ah! de Corinthe en deuil
reprenons le chemin...

Infidèle à mon Dieu,
maudite par mon père...

Mahomet Nous apaiserons sa colère,
Et lui-même en ces lieux
bénira ton hymen.

*Pamyra témoigne la plus vive
douleur, et verse des larmes.*

Mahomet

Que vois-je! ! hélas! Tu verses des larmes!
D'où naissent tes alarmes?
Ah! dévoile-moi ton cœur.

Pamyra Oui, la douleur me fait
verser des larmes...

Les plus cruelles alarmes
Sans cesse agitent mon cœur .

Pamyra (*à part*)

Dans un modeste asile,
Mon âme était tranquille...
Auteur de tous mes maux,
L'amour troubla ma vie;
À ses lois asservie,
Je n'ai plus de repos.
Sans l'aveu de mon père..

O serment trop coupable!
Le ciel inexorable
Me punit et m'accable.
La mort, oui la mort seule,
en ce fatal moment
Peut apaiser mon tourment

Mahomet (*à part*)

Ciel! quel étrange délire!
Interdite... agitée... elle
tremble et soupire.
Quel trouble! quel martyre!
Dans son cœur je voudrais lire...
Trahit-elle son serment?

Pamyra J'aime, et le ciel condamne
Un coupable transport Maudite par
mon père ! Je dois chercher la mort.

Mahomet D'une injuste colère
Méprise le transport.

Si la Grèce t'est chère,
Viens partager mon sort.
Ah! viens, ou pour ton père
Crains l'opprobre et la mort.

Pamyra O comble de misère!
O coupable transport!
Rien ne peut me soustraire
À mon funeste sort.

TROISIÈME SCÈNE

Les mêmes, guerriers turcs, suite de
Mahomet, Imans, odalisques etc.

Chœur, Omar La fête d'hyménée
Nous appelle en ces lieux
O chaîne fortunée!
Transports délicieux!
Quelle heureuse journée!
Tout sourit à ses vœux.

Pamyra (*à part*)

Affreuse destinée!
Le ciel maudit mes feux.

Mahomet (*à Pamyra*)

Triomphe, Pamyra, de l'effroi
qui t'arrête; Mon peuple vient,

préside à cette illustre fête.
Pamyra s'assied a cote' de Mahomet.

Ballet (I) El Ballet (II)

Chœur Divin prophète,
 Entends nos vœux;
 L'hymen s'apprête,
 Bénis leurs nœuds.
 Ciel, sois propice,
 Et sur leur tête
 Verse à jamais.
 Tes doux bienfaits.

*Pendant le Chœur, on place un
 autel sur le milieu du théâtre, et
 tout se prépare pour l'hymen*

Mahomet (*descendant de son trône*)
 Pamyra!

Pamyra (*avec crainte*)
 Cet autel...

Mahomet
 Quel bruit se fait entendre?

QUATRIÈME SCÈNE
*Les précédens, Omar, puis
 Néoclès enchainé.*

Omar A nous combattre encore
 un Grec osait prétendre;
 Un désespoir funeste
 égarait sa raison.

Pamyra (*à part*)
 Que vois-je! Néoclès.

Néoclès (*à part*)
 C'est elle!

Mahomet Jeune Grec, esclave rebelle,
 Quel espoir aux combats
 a pu te rappeler?
 Seul... que prétendais-tu?

Néoclès Mourir ou l'immoler.
 Voilà ce que des Grecs un
 tyran doit attendre,
 Et la paix qu'en leur
 nomje devais t'apporter.

Mahomet Ils repoussent la main
 Que je daignais leur tendre.

Néoclès Toi qui les vis combatte,
 en pouvais-tu douter?
 Sais-tu qu'en ce moment,

De notre mort jalouses,
 Nous disputant l'honneur
 de garder ce rempart,
 Nos vierges en deuil, nos épouses,
 De la palme funèbre ont
 réclamé leur part?
 D'un beau trépas tout respire l'ivresse,
 Tandis que Pamyra par
 ses chants d'allégresse
 Accueille un vainqueur flétrissant,
 Et, sur le tombeau de la Grèce,
 Ose couvrir son front de
 fleurs teintes de sang.

Pamyra Où fuir?

Mahomet (*à Néoclès*)
 A ma fureur rien ne peut te soustraire
 Quel es-tu? quel es-tu?

Néoclès Je suis...

Pamyra Il est mon frère.

Mahomet (*à Néoclès*)
 Son frère!

Pamyra (*à part*)
 De la mort j'ai dû le préserver.

Mahomet Il est son frère!
 Sa voix si chère

De ma colère
Doit le sauver.

Pamyra Il est mon frère!
Ma voix si chère
De sa colère
Doit le sauver.

Néoclès (*ci part*)
Qu'il moi, son frère!
Sa voix si chère
De sa colère
Veut me sauver.

Mahomet Qu'on détache ses fers.

Néoclès (*a part*)
O contrainte! O fureur!

Mahomet Tu seras le témoin de l'hymen
de la sœur.

Néoclès Qu'entends-je?

Mahomet
Vois l'autel, la pompe est déjà prête.

Néoclès Je serais le témoin de cette
horrible fête?
Non, la mort...

Mahomet Insensé!

Pamyra Mahomet!

Mahomet (*à Pamyra*)
Calme-toi. Viens, l'autel est paré.

Pamyra Que résoudre? que faire?

Mahomet
Songe à tous nos sermens.

Néoclès Souviens-toi de ton père
Il t' appelle, il t' attend...

Mahomet Pamyra, sois à moi.
Idole de mon âme,
Viens, l'autel te réclame;
Couronne enfin la flamme
D'un amant, d'un vainqueur.

Pamyra Le trouble est dans mon âme;
Je rougis de ma flamme,
Mon père me réclame;
O remords! ô douleur!

Néoclès (*à part*)
Son père la réclame...
Dieu! faut-il qu'en son âme
Elle écoute sa flamme?
O vengeance! ô fureur!

CINQUIÈME SCÈNE
Le mêmes, Omar.

Omar Corinthe nous défie;
elle a repris les armes.

Mahomet Corinthe!.. quand je puis
la livrer au trépas!..

Omar Entends au loin le cri d'alarmes;
Les vierges sur les murs
se mêlent aux soldats, Regarde...
*Le rideau du fond se lève, et laisse voir
la citadelle couverte de femmes et de
guerriers armés*

Néoclès Quel spectacle!

Pamyra O remords!

Mahomet O délire!

Néoclès Pamyra!..

Pamyra Je t'entends,
Et mon amour expire.

Chœur des grecs
(du haut de la citadelle)
Bravons son empire,
Vengeons nos affronts;
Palmes du martyre, ombragez nos fronts.

Mahomet Funeste délire!
O comble d'affronts!
Devant mon empire,
Courbez tous vos fronts.

Pamyra Mon amour expire,
Vengeons nos affronts;
Palmes du martyre,
Ombragez nos fronts

Chœur des turcs Reprends ton empire;
Marchons, combattons:
Que ce peuple expire;
Marchons, combattons.

Néoclès Bravons leur empire,
Vengeons nos affronts:
Palmes du martyre,
Ombragez nos fronts.

Chœurs de femmes turques
Funeste délire!
Souffrez vos affronts:
Devant son empire
Courbez tous vos fronts.

Mahomet (*à Pamyra*)
Tu l'entends..
Tu peux seule apaiser ma furie;
Tu tiens entre tes mains
le sort de ta patrie;

Tous les Grecs vont périr
sous le fer, dans les feux,
Si ta main.... dans l'instant...

Pamyra Qu'on m'immole avec eux!

Néoclès Je triomphe!

Mahomet Qu'oses-tu dire?

Pamyra Oui, j'aspire comme eux
Aux lauriers du martyre.

Mahomet
Mon espoir, tes sermens, mes vœux,
Seraient trahis?

Pamyra J'adorais Almanzor...
je meurs pour mon pays.

Néoclès (*avec joie*)
Pamyra!...

Mahomet Sois à moi...

Pamyra Plus d'hymen.

Mahomet Suis mes pas.

Néoclès Je triomphe!

Mahomet O fureur!

Pamyra O mon père!

Néoclès O victoire !

Mahomet Vois l'autel.

Pamyra Non, la mort!

Néoclès Cette mort.

Pamyra C'est la gloire.

Mahomet Je frémis...

Pamyra Viens, mon frère!

Néoclès Oui, marchons.

Pamyra Au trépas.

Mahomet (*avec fureur*)
Eh bien! que le soleil,
Témoin de ma victoire,
Demain cherche Corinthe et
ne la trouve pas.

Mahomet, Omar et Chœur des Turcs
Aux armes! Ma fureur se ranime
Dans le fond de ce cœur frémissant;

Tout un peuple sera ma victime,
Ces flambeaux s'éteindront dans le sang.

Néoclès

Oh transport! sa fureur se ranime
Dans le fond de son cœur frémissant!
Des combats je peux être victime,
L'héroïne est digne de mon sang.

Pamyra

De la mort je peux être victime.
Je souris au destin qui m'attend;
O transport! tout mon cœur se ranime,
A l'espoir d'un trépas éclatant.

Cœur des femmes turques

O douleur! sa fureur se ranime
Dans le fond de ce cœur frémissant,
Tout un peuple sera sa victime,
Ces flambeaux s' éteindront
dans le sang.

Cœur des Grecs

De la mort je puis être victime,
Je souris au destin qui m'attend.
Oh transport! tout mon cœur se ranime
A l'espoir d'un trépas éclatant.

*A un signe de Mahomet, les
gardes entourent Néoclès et
Pamyra. Sortie tumultueuse,*

TROISIÈME ACTE

*Le théâtre représente les tombeaux de
Corinthe, éclairés par des feux multipliés.*

PREMIÈRE SCÈNE

Néoclès, seul.

Néoclès Avançons, oui, ces murs...

C'est ici... plus d'effroi.

Salut, tombeaux sacrés!

salut, dernier asyle,

Où pour fuir l'esclavage

un grand peuple s'exile,

J'arrive à temps,

les Grecs ne mourront pas sans moi.

DEUXIÈME SCÈNE

Néoclès, Adraste.

Adraste *(avec surprise)*

Ciel! que vois-je! quels traits

À mes regards offerts !

Néoclès avec nous

Dans ces demeures sombres?

Néoclès

A la faveur du combat et des ombres,

J'ai trompé mes gardiens

et j'ai brisé mes fers;

Oui, sous ces voûtes funéraires,

A la lueur des sinistres flambeaux,
Je viens joindre une offrande
A celle de mes frères.

Adraste Les destins ont trompé
nos efforts téméraires,
Et la patrie, hélas!
N'est plus qu'en ces tombeaux.

Néoclès De mon retour avertis Cléomène;
Sa fille revient parmi nous.
Sa fille, qu'en ces murs
Néoclès lui ramène,
Lui demande en pleurant
D'embrasser ses genoux.
Adraste sort.

TROISIÈME SCÈNE

Néoclès, seul.

Néoclès

Les destins ont trompé notre attente,
Un grand peuple périt opprimé;
Mais fuyant une chaîne insultante,
Chez les morts il descend tout armé.
*On entend au-dessus de
la voûte le chant des filles grecques.*

Prière

Chœur

Dieu tout-puissant que je révère,
Vers toi j'élève ma prière!...

Néoclès Qu'entends-je! Pamyra du fond
du sanctuaire, Au ciel, avec
ses sœurs, élève sa prière.

Chœur Ah! lance le tonnerre!

Et dompte la colère
Des monstres furieux
Qui menacent ces lieux.

Néoclès Gran Dieu, faut-il qu'un
peuple qui t'adore
Quitte à jamais, les foyers paternels?
Tout l'abandonne... il t'appelle...
il t'implore...
Laisseras-tu renverser tes autels?
Non, non, j'en crois ta parole immortelle;
Contre ta loi l'enfer conspire en vain;
Nous périrons; mais la race infidelle
Païra bientôt son triomphe inhumain
De Pamyra j'ai pu briser la chaîne,
Et du tyran mépriser le courroux;
Ah! c'est le Ciel qui dans
ces lieux l'amène
Pour triompher ou mourir avec nous.
Près de l'urne de sa mère,
En ce séjour ténébreux,
Soumise aux lois d'un père,
Elle fuit d'horribles nœuds.

C'est toi, gran Dieu,
qui des bords de l'abîme,

Sauvant l'innocente victime,
Daignes combler mes vœux.

QUATRIÈME SCÈNE
Néoclès, Cléomène.

Néoclès (*accourant vers Cléomène*)
Cher Cléomène..

Cléomène O toi, que je croyais perdu,
A notre dernier jour tu
nous es donc rendu!
Un fils me reste encor
pour essuyer mes larmes.

Néoclès (*avec hésitation*)
Pamyra! cert objet de
vos tendres alarmes!

Cléomène
L'infidèle a brisé nos plus sacrés liens;
Qu'elle épargne à mon cœur
sa présence ennemie.

Néoclès Elle a sauvé mes jours!**Cléomène** Elle a flétri les miens,

Je descends au tombeau
tout chargé d'infamie!

Néoclès Si, conduite à vos pieds
Par un remords soudain...

Cléomène Ce poignard, à tes yeux,
lui percerait le sein.

Néoclès Sa douleur...**Cléomène** Et la mienne!...**Néoclès** Un père...

Cléomène
Plus de grâce... Ciel! où suis-je?

CINQUIÈME SCÈNE
Les mêmes, Pamyra.

Pamyra
(*se précipitant aux genoux de son père*)
Elle expire à vos pieds qu'elle embrasse.

Cléomène
(*il porte les mains sur son
poignard Néoclès le retient*)
Que me veux-tu, perfide?
Et quel est ton dessein?

Pamyra Mon père!..

Cléomène Quelle est ta famille?

Je fus père autrefois;

Mais je n'ai plus de fille, dans le camp
D'un barbare, elle a porté ses pas.

Pamyra Elle est à vos genoux.

Cléomène Je ne l'aperçois pas.

Je n'y vois qu'un objet,
dont l'impure fai blesse,
D'une honte éternelle
a couvert ma vieillesse,
Va couronner ton front
d'un opprobre éclatant,
Fuis! quitte ces tombeaux,
Ou j'en sors à l'instant.

Pamyra Mon père!..

Néoclès

Ayez pitié de sa douleur mortelle.

Cléomène Loin de ces murs sacrés
qu'elle porte ses pas.

Pamyra Qui vient pour y mourir
ne les quittera pas.

Cléomène Y mourir!

La patrie exile une infidèle!

Il faut pour le trépas
Des âmes dignes d'elle.

Esclave d'un tyran,
De quel front oses-tu
Réclamer les honneurs gardés à la vertu?
Ton exécration amour...

Pamyra Il expire en mon âme.

La patrie, en mourant,
l'épure de sa flamme.

Néoclès (*à Cléomène*)
Hé bien!

Cléomène

S'il était vrai... si digne encor de moi,
Tu jurais d'étouffer
Ta flamme criminelle...

Pamyra Devant la tombe maternelle,
A Néoclès je viens donner ma foi.

Néoclès et Cléomène Ciel!

Pamyra Trompons un tyran dans
sa fureur jalouse.

Cléomène Mes enfants?...

Néoclès Pamyra!..

Pamyra Sans autels, ni flambeaux,
Que j'emporte au cercueil
le nom de ton épouse

Néoclès Que son char vainqueur
Passe entre nos deux tombeaux.

Cléomène Venez, venez tous deux;
Que ma main vous bénisse.
Ce tombeau pour autel...
Qu'un père vous unisse.
(*Il les unit.*)

Pamyra, Cléomène et Néoclès

Céleste providence!
J'implore ta puissance:
Termine la souffrance
D'un peuple malheureux:
Jamais de l'innocence
Tu n'as trompé les vœux.

Pamyra

(*à Cléomène et à Néoclès prêts à sortir*)
Mon père!

Cléomène Il faut partir...

Néoclès Ah! reçoi nos adieux!

Cléomène et Néoclès (*à Pamyra*)

Nous reverrons dans les cieux.

Cléomène et Néoclès sont prêts à sortir;

Hiéros les arrête.

SIXIÈME SCÈNE

*Les précédais, Hiéros, suivis d'Adraste
et d'Ismène, femmes, jeunes filles et
guerriers grecs.*

Hiéros

Je viens de parcourir la belliqueuse
enceinte; Déjà les Musulmans
s'avancent sur nos pas
Nous n'avons plus d'espoir
Que dans un beau trépas.

Cléomène A cette mort auguste et sainte
Les trois cents immortels ne se
refusaient pas;
Nous ne cédon point cette gloire.
Je veux que devant nos tombeaux
Le Musulman troublé
doute de sa victoire.
Vieillard chéri du ciel,
bénissez nos drapeaux.

Hiéros

Les siècles à venir garderont la mémoire
De ce noble trépas qui

venge nos affronts.

Guerriers, prosternez tous vos fronts.

*Tous les guerriers se
prosternent, ainsi que les femmes.
Fermez-vous tous vos cœurs
À d'indignes alarmes?*

Chœur général Oui, tous, nous le jurons.

Hiéros Guerriers, reviendrez-vous
Avec ou sur vos armes?

Chœur Oui, tous, ecc.

Hiéros Saurez-vous tous mourir
Pour la patrie en larmes?

Chœur Oui, tous, ecc.

Hiéros Au nom de Dieu qui vous inspire,
Je bénis vos fronts glorieux;
J'attache à vos drapeaux
les palmes du martyre,
Levez-vous pour mourir;
Je vous ouvre les cieux.
(après, avoir touché les drapeaux)

Prophétie Marchons; mais ô transports!
Ô prophétique ivresse!
Dieu lui-même commande

à mes sens agités;

Il dévoile à mes yeux

l'avenir de la Grèce...

Avant de mourir, écoutez.

Chœur général

Dieu, dévoile à ses yeux l'avenir de la
Grèce, Ecoutez! Ecoutez!

Hiéros

Quel nuage sanglant a voilé ce rivage!
Tout un peuple s'endort du
sommeil du trépas;
Je vois peser sur lui cinq
siècles d'esclavage
Et le bruit de ses fers ne le réveille pas!

Chœur général

Et le bruit de ses fers ne le réveille pas!
Hélas! Hélas!

Hiéros Il se réveille enfin; peuples
séchez vos larmes.

Chœur général

Séchons, séchons nos larmes.

Hiéros O Grèce! tous tes fils se
lèvent à ton nom.

Le vent fait voler sur leurs armes.
La poussière de Marathon.

Chœur général Marathon! Marathon!

Hiéros Comme un grand bouclier,
Dieu protège nos villes,
Notre cendre féconde
enfante des soldats;
L'écho sacré des Thermopyles
Se souvient de Léonidas.

Chœur général Léonidas! Léonidas!

Hiéros Répondons à ce cri de victoire,
Méritons un trépas immortel
Nous verrons dans les
champs de la gloire
Le tombeau se changer en autel.

Tous ensemble

Répondons à ce cri de victoire,
Méritons un trépas immortel;
Nous verrons dans les
champs de la gloire
Le tombeau se changer en autel.
Tous sortent, excepté Pamyra et les femmes.

SEPTIÈME SCÈNE

Pamyra, Ismène, femmes grecques.

Pamyra L'heure fatale approche...
Il faut vaincre ou périr!
Pour leur Dieu, pour la Grèce,
Ils sauront tous mourir.
Voûtes paisibles et sombres,
Asile de la mort,
Vous qui nous protégez
Et couvrez de vos ombres,
Ah! si le sort des Grecs
trahit le noble effort
Écroulez-vous, que parmi vos décombres
Les vils esclaves du Croissant
Affamés de carnage et de crimes,
En cherchant leurs victimes,
N'y trouvent que du sang.
Victime volontaire,
Pamyra n'a plus rien
qui l'attache à la terre!
Entourez-moi, mes sœurs.
Juste ciel. Ah? ta clémence
Est ma seule espérance!
Daigne plaindre ma souffrance,
Mets un terme à nos malheurs.

Chœur Juste ciel! Que la clémence
Mette un terme à nos malheurs.

HUITIÈME SCÈNE

Les précédais, troupe de Musulmans.

Pamyra

Ils sont tous morts pour nous défendre.
Viens, fier vainqueur, viens, je t'attends.

NEUVIÈME SCÈNE

Les précédais, Mahomet.

Mahomet Que Pamyra soit ma conquête!
Qu'on la saisisse! Allez!...

Pamyra Arrête,
Ou ce poignard perce mon sein.

Mahomet (avec effroi)
Pamyra!... Ciel! quelle tempête,
Autour de nous, mugit saudain.
*On entend éclater l'incendie;
le mur s'écroule
On voit Corinthe embrasée.*

ORCHESTRA DEL TEATRO CARLO
FELICE DI GENOVA

Violini Primi

Autiello Gianfranco* - Trabucco Mario*
Vassilev Mario* - Cosso Manrico - Cosso
Angelo - Bisi Orlando - Bona Lorenzo
Burroni Giuseppe - Calamaro Eliano
Chiappe Giuseppe - Delarascrucci Gelu
Licà Gheorghe - Marchesi Giuseppe
Ciobanu Constantin - Dimitrov Mitko
Eugeniev Neitchiev Dimitre - Bove Silvio

Violini Secondi

Paganini Giuliano* - Luciani Mauro*
Franchi Elisabetta - Albertini Imelda
Fini Silvia - Forzini Mario - Ghivizzani
G. Paolo - Maglia Rita - Peratti Giacomo
Kolosowski Zigmunt - Levin Joseph
Szydlowska Teresa - Sommati Pier
Domenico - Ermacora Gian Battista
Conti Claudia - Ceccarelli Flora

Viola

Braucher Ernesto* - Ghè Alessandro*
Ferraris Aldo - Brusini Luigi - Cavalieri
Lina - Garavelli Elio - Ginocchi Paolo
Matteucci Angelo - Melini Marco
Pomeranz Daniele - Kissiov Nikolay Loi
Osvaldo - Ferraris Loredana
Quarantotti Angelo

Violoncelli

Monaci Mario* - Agosti Riccardo*
Porcile Giovanni - Perotti Paola
Bignami Giuseppe - Franchi Valtico
Gambula Antonio - Glavina Giulio
Lamberti Luciana - Musenich Arnaldo
Pisani Alberto - Rivaroli Paolo
Viani Giovanni

Contrabbassi

Zoccoli Edgardo* - Veniali Elio*
Sacco Gianfranco - Bargnesi Pierluigi
Carrossino Francesco - Croce Franco
Lo Gerfo Nicola - Pianigiani Franco
Tramontano Mario - Tubino Maria
Benilde

Flauti

Dominutti Sandro* - Plotino Antonio*
Custo Ermanno

Ottavino

Boschi Alberto

Oboi

Bottini Paolo* - De Santi Giampiero*
Biraga Francesco

Corno inglese

Binetti Claudio

Clarinetti

Conti Canzio* - Laruccia Giuseppe*
Crocilla Riccardo

Clarone

Ferraguti Massimo - Fantini Piero Paolo

Fagotti

Boni Roberto* - Morbelli Luigi*
Spaggiari Domenico - Tedone Luigi*

Corni

Cainero Vladimiro* - Ricciardo Natalino*
Bellini Alteo - Giacobbe Gildo
Glavina Luciano - Ruopolo Vincenzo
Verri Giannino - Biddau Mario

Trombe

Barbuti Riccardo* - Blengino Giuseppe*
Tamiati Francesco* - Bergamasco Flavio
Pirondini Franco

Tromboni

Andreoli Piero* - Strangis Adriano*
Beltrami Mario - Borrelli Marco
Famiglietti Luciano

Basso tuba

Ribetti Gabriele - Ammannati Stefano

Arpa

Spiaggia Guglielmina* - Lamberti
Marcella*

Timpani

Torrebruno Domenico* - Calini Enrico*
Di Clemente Fulvio*

Percussioni

Olivieri Giuseppe - Salandrini Alessandro

** Prime parti*

