



NAXOS

JOHANN SIMON
MAYR

L'accademia di musica

Morace • Cortés • Bellocci • Seguel • Humanes • Pina Castiglioni

Passionart Orchestra

Nicola Pascoli



ROSSINI
in WILDBAD
Belcanto Opera Festival

SWR >>

Johann Simon

MAYR

(1763–1845)

L'Accademia di musica

(‘The Academy of Music’)

Farsa in one act (1799)

Libretto by Gaetano Rossi (1774–1855)

First performance: August 1799, Teatro San Samuele, Venice

Guglielmo	Filippo Morace, Bass-baritone
Valerio	César Cortés, Tenor
Annetta	Eleonora Bellocci, Soprano
Cecchino	Ricardo Seguel, Baritone
Vespina	Maria del Mar Humanes, Soprano
Momoletto / Marfisa	Filippo Pina Castiglioni, Tenor

Passionart Orchestra (Janusz Wierzgacz, Director)

Nicola Pascoli

Andrés Jesús Gallucci, Fortepiano

Recorded: 20 and 26 July 2019 at the Königliches Kurtheater, Bad Wildbad, Germany

Producer: Roland Rublé • Engineer: Norbert Vossen

Editor: Dr Anette Sidhu-Ingenhoff • Booklet notes: Maria Chiara Bertieri, Reto Müller

Publisher: first edition from the autograph by Anders Wiklund for ROSSINI IN WILDBAD (2003), Edition penso-pr

A co-production with SWR

1	Sinfonia	5:51		
	No. 1. Introduzione			
2	Ecco qua, la fraschetta (<i>Cecchino, Vespina, Valerio</i>)	6:25		
	Recitativo			
3	Ebben, Vespina (<i>Valerio, Vespina, Cecchino</i>)	1:33		
	No. 2. Aria			
4	Guardati bene d'esser geloso (<i>Vespina</i>)	3:49		
	No. 3. Cavatina			
5	Sono un po' le scritture avanzate (<i>Guglielmo</i>)	2:52		
	Recitativo			
6	Perdono. Son qua, Signor (<i>Vespina, Guglielmo, Cecchino</i>)	2:55		
	No. 5. Cavatina			
7	Pute, chi no s'aiuta (<i>Annetta</i>)	3:00		
	Recitativo			
8	E cussì, Momoletto (<i>Annetta, Momoletto, Guglielmo</i>)	7:01		
	No. 7. Quartetto			
9	Ah, ma prima che partiate (<i>Guglielmo, Annetta, Cecchino, Vespina</i>)	4:19		
10	Ah che in petto (<i>Annetta, Guglielmo, Vespina, Cecchino</i>)	1:38		
11	Oh serva, sior Guglielmo (<i>Annetta, Guglielmo, Vespina, Cecchino</i>)	2:20		
	Recitativo			
12	Ah, ah, ah! (<i>Cecchino, Vespina</i>)	1:44		
	No. 8. Aria			
13	Se mai più sarò geloso (<i>Cecchino</i>)		4:12	
	Recitativo			
14	Bravo!... ma bravo (<i>Annetta, Valerio</i>)		1:39	
	No. 10. Duetto			
15	Ah! sì amabile parola (<i>Valerio, Annetta</i>)		2:49	
	No. 11. Sinfonia ed Aria			
16	Cussì, da bravi (<i>Momoletto</i>)		4:05	
	Recitativo			
17	Bravo, bravo, bravissimo (<i>Guglielmo, Annetta, Momoletto</i>)		0:30	
	Canzone popolare			
18	La biondina in gondoleta (<i>Momoletto</i>)		2:49	
	Barcarolle			
19	Gondolier, la mer t'appelle (<i>Guglielmo, Momoletto, Annetta</i>)		3:29	
	Recitativo			
20	Ah, mia signora Annetta (<i>Guglielmo, Annetta</i>)		0:48	
	No. 13. Finale			
21	Amor xè un bel toreto (<i>Guglielmo, Valerio, Annetta, Vespina, Marfisa/Momoletto, Cecchino</i>)		8:57	
22	Oh, che dolce e bel momento (<i>Annetta, Vespina, Cecchino, Momoletto, Guglielmo, Valerio</i>)		2:29	

Johann Simon Mayr (1763–1845)

L'accademia di musica

L'accademia di musica, a *farsa* (one-act opera) by Johann Simon Mayr, with libretto by Gaetano Rossi (1774–1855), was first performed in the autumn season of 1799 at the Teatro San Samuele in Venice. We know from *Il teatro moderno applaudito* (Vol. XII, 1799) that it was staged at least twice, on 24 November and 1 December. Since it was a short work, on both occasions it was coupled with another *farsa*, Sebastiano Nasolini's *Gli opposti caratteri* (libretto by Giovanni Bertati). The latter work had opened the season paired with Vincenzo Focchi's *Il sarto di Milano*, but this was not very well received and was replaced by the Mayr-Rossi work.

At this time, Rossi was at the start of what turned out to be an extremely long and prolific career (active until the 1850s, he produced scores of librettos over the years). He had in fact made his debut just two years earlier, in 1797. Mayr, on the other hand, had at least a dozen works to his name by this point, including one with a libretto by Rossi: *Che originali*, a *farsa* performed in 1798 in another Venetian opera house, the San Benedetto, and which had been an instant hit (it continued to be staged across Italy and beyond for more than 30 years). *Che originali* was the first in the series of collaborations between Mayr and Rossi over a period of almost two decades.

The plot of *L'accademia di musica* is fairly flimsy: Guglielmo, a rich old man who still imagines himself something of a lady-killer, wants to marry his maid Vespina. She, however, loves, and is loved by, the jealous servant Cecchino. Guglielmo's son Valerio, meanwhile, wants to marry a beautiful Venetian girl named Annetta, but his father is opposed to the match. Together with her brother Momoletto, Annetta introduces herself as a singer to Guglielmo – who is unaware of her true identity – aiming to persuade him through a combination of charm and deception to allow her to marry his son. Captivated by Annetta, Guglielmo promises in writing to agree to Valerio's marriage, but only if he approves of the girl in question. When he realises this is in fact Annetta, he cannot withdraw his consent. To make matters worse, he himself suddenly has to agree to marry the elderly Marfisa, a woman he seduced and abandoned many years previously and who bursts into his home during a 'music academy' (i.e. a concert). 'She' turns out to be Cecchino in disguise (Momoletto in the Wildbad production), and Guglielmo then gives his blessing to the marriage between him and Vespina as well.

The plot of *L'accademia di musica* was taken from the two-act play of the same name by Francesco Albergati Capacelli (1728–1804), a well-known Bolognese writer of noble birth. The play probably dates from the mid-1780s, since it was privately performed in 1785 in the theatre of the Palazzo Pepoli in Bologna (the city in which it is set). On that occasion the main roles of Aspasia and Alberto (Annetta and Guglielmo in Rossi's version) were played by actress Teresa Ventura Venier and Count Alessandro Pepoli, an amateur

actor better known as a playwright and librettist. The play was printed in Turin in 1794 and staged two years later – again privately – in a small theatre owned by its author, with Albergati Capacelli himself in the dual (or rather triple) role of writer, actor and singer. Joining him on stage were his third wife, Teresa Checchi Zampieri of Padua, and one of his sons from a previous marriage to Caterina Boccabadati, probably Luigi, born in 1770.

In 1797 the play was included in the above-mentioned collection *Il teatro moderno applaudito*, published in Venice: this, in all likelihood, was the source of Rossi's libretto. As Albergati himself noted in the covering letter he sent on 8 April 1797 to Antonio Fortunato Stella, the editor of *Il teatro moderno applaudito*, the play had not yet been staged in a public theatre. This did not displease its author, who wanted to protect his work from the impact of inept theatre companies: '...it requires a good deal of diligence, decorum and both vocal and instrumental talent, as well as an ability to convey the Venetian dialect with expressive accuracy.'

It is in fact a hybrid work, which even its composer found difficult to categorise: 'Here is *L'accademia di musica*, a *commedia*, *commediola*, *farsa*, or whatever it may please you to call it.' Music plays a key role in the play, almost as much as that of the spoken word, which is one reason why Albergati was so protective of his work, offering liberal advice about the mistakes to be avoided when it was staged. The leading actress, for example, had to 'excel in acting, and no less in singing, as well as possessing the gifts of charm and liveliness, and a fair Venetian accent'; the actor playing her brother Giacometto (Rossi's Momoletto) had to be a young man 'of very good heart, able to sing in masterly style and, who has the small conversational fault of becoming distracted and singing to himself'; finally, 'the concert of music and song should be performed on stage with magnificence and credibility'. All this was to prevent Aspasia (a dialect role), for example, from becoming 'a flirtatious hussy' attempting to speak in Venetian dialect despite coming 'from Naples, Romagna, Genoa or Val Brembana' (the latter a chance reference to the area in which Mayr was to settle a few years later), or the two servants Cecchino and Vespina from taking advantage of the 'ease of the prose' to do no more than utter 'timeworn witticisms, or insipid or salacious remarks'. Albergati added that the danger of the on-stage concert was that it would boast 'a woman who sang without any refinement, accompanied perhaps by an orchestra of blind men' (in other words, mediocre musicians).

Those who reviewed the play, both Stella of the *Teatro moderno applaudito* and others before him, praised its comic effect and the interest of its theme, but did point out the flaws in the character of Marfisa, considered a little too absurd, as well as criticising the storyline about the match between the two servants, seemingly only there to 'provide another couple for the final dance'. Aspasia's behaviour was also considered excessively free and lacking in propriety for a young woman engaged to be married.

Rossi perhaps had an easier task than usual when it came to adapting this play for the opera house. Firstly because he was able to remain quite faithful to the plot, and even to the text itself, limiting himself to making cuts here and there and reducing the role of Marfisa. Secondly because the play already featured

various musical sequences – above and beyond the ‘academy’ itself – some of which included sung texts (although Rossi included none of these in his version).

In practice, rather than a straight play, it was the kind of work that would be classified as a musical today. Aspasia’s brother Giacometto sings to himself so much (often unaware that he’s doing it) that his irritated sister addresses him, in Venetian dialect: ‘Taseu mai co’ quel tuo perpetuo cantar?’ (‘Will you never stop your constant singing?’). In Act I, Scene 7, Alberto sings a canzonetta (with less than inspiring lyrics: ‘Ah! don Ciccio, | Ah! Donn’Anna; | Don Ciccio, don Ciccio, | Donn’Anna, donn’Anna’, which Aspasia sums up as ‘sempiezzo che stomega’ (‘nauseatingly foolish’). She responds to his attempt with another more sophisticated canzonetta (three eight-line stanzas of seven-syllable lines) which renders him speechless, although he then finds the courage to add a final four-line stanza to it.

Act II is almost exclusively devoted to the concert. It begins with an overture during which Aspasia devises the trick of getting Alberto to sign the agreement. Giacometto then sings an aria, accompanying himself on the harpsichord, before Alberto repeats the canzonetta sung by Aspasia in Act I. Finally, after Alberto has agreed to the marriage between Aurelio and Aspasia, he, Giacometto, Aspasia and the music master each sing an *ad libitum* aria, alternating with instrumental pieces. The unexpected arrival of Marfisa leads to the final piece of music, a dance performed by the three couples.

Rossi’s structure features the following numbers:

- No. 1. Introduction
- No. 2. Aria for Vespina
- No. 3. Cavatina for Guglielmo
- No. 4. Duet for Vespina and Cecchino
- No. 5. Cavatina for Annetta
- No. 6. Cavatina/Duet for Annetta/
Guglielmo
- No. 7. Quartet
- No. 8. Aria for Cecchino
- No. 9. Cavatina for Valerio
[missing from the score but clear
from the preceding recitative].
- No. 10. Duet for Annetta and Valerio
- No. 11. Overture/Aria for Momoletto
- No. 12. Aria for Annetta (‘with interjections’)
- No. 13. Finale

Compared to Rossini's works of the same genre, which began to appear little more than a decade later, this *farsa* seems considerably more substantial (and became even more so because the concert allowed for the insertion of further arias). Many of the conventional elements are already to be found here: the introduction, the finale, an ensemble number in the central section (the No. 7. Quartet), an aria for one of the leading characters immediately before the finale (that of Annetta, No. 12), and a couple of duets. Rossi, and then Mayr, extended both text and music by assigning solo arias to all the characters (except the fictitious Marfisa), making it hard to distinguish between the main and secondary roles (with a little less to sing than the others, perhaps only Valerio can really be categorised as a secondary role).

L'accademia di musica is an example of the fairly common form of meta-theatrical, or perhaps more accurately meta-musical, opera. In other words, an opera in which there is music within the music, and sung lines that would have been sung in any case. A similar if far more extreme example is that of the aforementioned *Che originali*, in which Rossi and Mayr mocked their two protagonists for their excessive passion for music: Don Febeo, defined as a 'musicomaniac', so obsessive about music that it affects every aspect of his life; and his daughter Aristeo, referred to in the libretto as a 'Metastasiast', a devoted admirer of the poetry of Metastasio. In *L'accademia*, Guglielmo is referred to in the opening scene as 'pazzo per il canto' ('crazy about singing'), even though he actually only knows how to tackle a few lines of a second-rate canzonetta. Indeed, the words put in his mouth by Rossi (for his opening aria in Scene 4) make him resemble the future Ser Marcantonio of Angelo Anelli and Stefano Pavesi (Milan, La Scala, 1810; a character who is himself a precursor of Donizetti's Don Pasquale): 'Sono un po' le Scritture avanzate, | i trent'anni passati già sono | ma credetemi donne adorate | certo foco m'abbruccia m'infiamma | che più giovin mi fa diventar' ('I may be advanced in years, | I'm certainly over thirty, | but believe me, fair ladies, | a flame burns inside me and sets me ablaze, | making me feel far younger'). In short, as mentioned earlier, Guglielmo is still set on finding a new wife, taking an interest first in his servant Vespina and then in the beautiful Annetta, before settling for the elderly Marfisa (in *Albergati* a real character who appears towards the end of the play to make Alberto honour the promise he once made her, in Rossi a mere plot device, since 'Marfisa' is actually Cecchino in disguise – Momoletto in the *Wildbad* production).

The presence of the meta-theatrical aspect of the private concert offers some interesting situations, both dramatically and musically. Take, for example, Annetta's 'play within the play' (in which she takes on all the roles – the young girl, her lover, and the old man) – this is essentially a comic monologue in which she tells the story through her aria 'with interjections' (from Guglielmo: Scene 16) of a young couple whose happiness is under threat from a bad-tempered old father. This is clearly a projection of the real situation in which the characters find themselves, but Guglielmo fails to spot the parallel, thus becoming the conventional operatic fool. It is also worth noting here that both Annetta and her brother

express themselves in Venetian dialect, which is unusual for Italian opera (although Neapolitan dialect for certain comic characters was the norm in some of the theatres in Naples).

Momoletto's aria (No. 11, Scene 16) is also interesting in that it has no text as such, just a series of technical musical terms which the character sings as he conducts the rehearsal of an overture: 'piano', 'crescendo', 'forte', 'fortissimo', 'bravi', 'bravissimi', 'fermata'. The number even begins with the instruments tuning up as Momoletto scolds his players for being out of tune: 'Fermeve... zitto... che scordai, che diavolo feu, fermeve in malora, non sento che la va cussi?' ('Enough... be quiet... you're so out of tune, what the devil are you doing, stop now for goodness' sake, can't you hear it's wrong?').

An interesting anticipation of Rossini – and a late Neapolitan legacy – can be heard in the use of onomatopoeia (in the Quartet): 'Maledetto il caso sia | freme questa... ride quello | fra l'incudine e il martello | pif [e] paf mi sento far' ('What the devil's going on: | she's angry... he's laughing; | pif, paf, I feel as if I'm caught | between the devil and the deep sea'), using among other things the same metaphor Rossini employs in *La pietra del paragone* ('Tal son io col mio cervello | fra l'incudine e il martello... Sbalordito sbigottito | agitato spaventato | condannato a palpitar' – 'My brain's in such a muddle, | caught between the devil and the deep sea... I'm stunned, confused, | troubled and afraid, | condemned to live in fear').

There is a clear 18th-century feel to the vaudeville finale, a style of ending close to Mayr's heart. He had used the same format the year before in *Che originali*, a work to which he was evidently very attached and whose music must still have been at the forefront of his mind. Vespina's aria *Guardati bene* ('Beware of jealousy', No. 2) has the same structure and even some melodic affinities with Celestina's aria (*Marito mi chiede* – 'I need a husband') in *Che originali*.

Another decade or so was to pass before Rossini made his operatic debut. Although Italian opera was developing at pace, this *farsa* by Rossi and Mayr gives us a better understanding of their younger colleague's musical roots.

Maria Chiara Bertieri

English translation: Susannah Howe

Synopsis

1 Sinfonia

Opera in one act

The scene is set in a town in Italy.

2 It is night. In the home of the well-to-do Baron Guglielmo, his two house servants are embroiled in an argument. Cecchino is jealous, not least because Vespina is meeting Valerio, who is surreptitiously visiting his father's house. When he is discovered eavesdropping on their conversation, Cecchino is given a beating.

3 Valerio wants to marry a Venetian woman, Annetta, against his father's wishes. Guglielmo has never met her, and Vespina devises a cunning plan.

4 Vespina warns her lover, Cecchino, about the dangers of jealousy.

5 Guglielmo enters. Despite his greying hair, he wants a young wife at all costs.

6 Guglielmo's flirtation with Vespina is thwarted by Cecchino announcing that a beautiful lady has come calling.

7 While Annetta is waiting for Guglielmo, she sings a song in her native Venetian dialect about the methods a Venetian woman uses to wrap men around her little finger.

8 Her brother Momoletto reports that the master of the house will be with them any minute. Guglielmo is immediately bewitched by Annetta's beauty. She has come on a business pretext. Momoletto goes off singing – creating an opportunity for Annetta to invite Guglielmo, who loves music, to an 'academy' (i.e. a concert) at her house. Guglielmo explains to her that he has told his son never to darken his door again and asks Annetta to marry him. She appears to agree, on condition that, thanks to her good offices, Guglielmo's son marries a woman his father likes too.

9 While Annetta carries on stalling Guglielmo, Cecchino and Vespina once again argue in the background, until Guglielmo takes them to task.

10 Annetta is taken aback to see the pretty servant girl, whom Valerio has never mentioned to her.

11 Amid the general confusion Annetta leaves, consumed with jealousy.

12 Cecchino rejoices that the master of the house has transferred his attentions from his beloved Vespina to another woman. Vespina makes Cecchino promise not to be jealous ever again.

13 Cecchino promises to mend his ways and, just in case, craves her understanding for his jealousy.

A room in Annetta's house, set up for the concert.

14 Valerio succeeds in putting Annetta's mind at rest regarding Vespina; she is going to marry Cecchino and leave the house.

15 Having made up, they look forward to their happiness together.

16 Momoletto gets the orchestra to tune up. He conducts an overture, getting carried away himself.

17 Guglielmo appears wearing full evening dress. He hands Annetta the letter with the marriage stipulation for Valerio, then the vocal performances begin.

18 Momoletto starts with the famous Venetian song about the fair-haired girl who falls asleep in the gondola beside her lover. He then asks Guglielmo to sing the aria by Giambattista Perucchini (*La note xe bela*) that Rossini arranged as a French arietta.

19 Guglielmo sings the melancholy barcarolle of the gondolier who has to travel to distant shores with all the emotion of a homesick Venetian. All those present join in, sobbing.

20 Guglielmo praises Annetta's voice. She asks him to sing another aria.

21 As Guglielmo is embarking on another Venetian song, Valerio unexpectedly appears and tells his father that his conditions for his son marrying have already been met, as Guglielmo clearly likes Annetta. Guglielmo is furious at the conspiracy and becomes obstructive. Vespina then announces the unexpected arrival of the elderly Marfisa, whom Guglielmo once promised to marry. Disguised as Marfisa, Momoletto demands that Guglielmo honour his promise. Annetta declares a double wedding, and Cecchino and Vespina immediately join in too. Momoletto reveals his true identity, and there is nothing for it but for the duped but relieved Guglielmo to forgive the youngsters.

22 Both couples rejoice at this moment of happiness; Momoletto and Guglielmo allow themselves to be infected by their joy, and all of them express their hopes for lasting happiness.

Reto Müller

English translation: Susan Baxte



Filippo Morace

Bass-baritone Filippo Morace was engaged by Roberto De Simone to appear in *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* and *Livietta e Tracollo* at the Naples Teatro di Corte after graduating with distinction from the Giuseppe Martucci Salerno Music Conservatory, where he now teaches. In 1999 he was the winner of the G. Belli competition in Spoleto, where he made his debut in the title role of Verdi's *Oberto, conte de San Bonifacio*. Engagements include *Agnese* at the Teatro Regio in Turin, *La Fille du régiment* and *Die Zauberflöte* at the Teatro Verdi in Salerno and Pavesi's *Il trionfo delle belle* at the Rossini Opera Festival in Pesaro.



César Cortés

The Colombian tenor César Cortés completed his Master's degree in singing in 2018 with Marta Mathéu at the Liceu Conservatory in Barcelona. He has achieved success at various competitions, including the 2016 Columbian National Singing Competition with the Orquesta Filarmónica de Bogotá and the 2017 Josep Palet International Singing Contest. He has appeared at the Ópera de Colombia, Ópera de Sarrià, Barcelona, and the Ópera de Sabadell Barcelona, and as Don Ramiro in *La Cenerentola* (under Teresa Berganza) and Tamino in *Die Zauberflöte* at the Palau de la Música Catalana, a role he had studied with Francisco Araiza. www.tenorcesarcortes.com

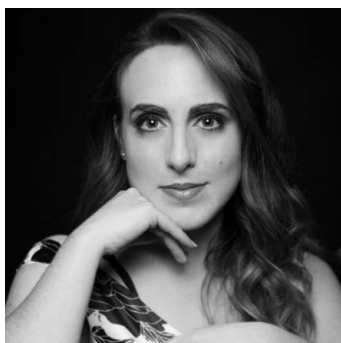


Photo: Valentina Mazzola

Eleonora Bellocci

The soprano Eleonora Bellocci was born in Florence and graduated with honours from the Luigi Cherubini Music Conservatory in 2019. In 2016 she joined the Accademia Rossiniana, and from 2016 to 2018 she attended the Maggio Musicale Fiorentino Academy. She was First Prize winner at the International Singing Competitions 'Carlo Guasco' and 'Giulio Neri', and is a recipient of the International Belcanto Prize at the Rossini in Wildbad festival. Among her recent and future engagement are Elisetta in Cimarosa's *Il matrimonio segreto*, in a production staged by Pier Luigi Pizzi for the Teatro Regio Torino; Ofelia in Faccio's *Amleto* for the Teatro Filarmonico di Verona, and Nannetta in Verdi's *Falstaff* in Luxembourg and Caen.



Ricardo Seguel

Chilean bass-baritone Ricardo Seguel made his debut at the age of 21 in *La traviata* at the Teatro Municipal de Santiago. He has also appeared in operas including *Nabucco*, *Rigoletto*, *Tosca*, *Carmen*, *Tristan und Isolde*, *Lohengrin*, *Dialogues des Carmélites*, *Thaïs*, *Lakmé*, *Les Pêcheurs de perles* and *Simon Boccanegra*. From 2006 he began to specialise in *buffo* roles, including Mozart's Leporello and Figaro, Donizetti's Don Pasquale and Dulcamara, Rossini's Don Bartolo, Don Basilio, Selimo and Mustafà, as well as Don Prudenzio in *Il viaggio a Reims*, Alidoro in *La Cenerentola* and Melitone in *La forza del destino*. He has appeared at major opera houses in Spain and South America.



Photo: Minou Spits

Maria del Mar Humanes

Soprano Maria del Mar Humanes studied at Folkwang University of the Arts. Winner of the Conchita Badía competition in 2014 and the Camerata Sant Cugat competition in 2016, recent performance highlights include Susanna in *Le nozze di Figaro*, Zerlina in *Don Giovanni*, Lucy in *The Threepenny Opera*, Frasquita in *Carmen* and Morgana in *Alcina*. As part of the art song duo Duo Aedea, alongside pianist Maxim Shamo, she was awarded Emerging Artist of the Art Song at the centennial International Summer Academy Mozarteum. In 2019 she released *Un Paseo por los Jardines de España* (ARS).



Filippo Pina Castiglioni

Tenor Filippo Pina Castiglioni was born in Milan and studied with Renato Ercolani and Alfredo Kraus. A prizewinner of the International Mattia Battistini Competition in 1987, he began his career singing bel canto roles. He has sung in all the leading Italian theatres and at the Spoleto Dei Due Mondi Festival, Festival delle Nazioni – Città di Castello, Taormina Opera Festival and Baroque Days, Melk. Other engagements have taken him worldwide, and he also enjoys a busy concert career, with an emphasis on chamber and sacred music. His discography includes recordings released by Hungaroton, La Bottega Discantica, Bongiovanni, Nuova Era, Tactus, Ricordi/BMG and Dynamic.



Nicola Pascoli

Nicola Pascoli studied at the Benedetto Marcello Conservatory in Venice and Jacopo Tomadini Conservatory in Udine. He was a finalist in the European Community Competition for Young Opera Singers in Spoleto, and also participated in Luciano Berio's *The Art of Fugue*. He has appeared at Teatro alla Scala in Milan and Teatro Regio in Parma. For many years he has devoted himself to choral conducting, including at the Piccolo Opera Festival in Venice and Rossini in Wildbad. He has attended masterclasses with Julius Kalmar and Antonino Fogliani (whom he assisted in productions of *Carmen* and *Aida*) and Adriano Martinolli D'Arcy.



Passionart Orchestra

The Passionart Orchestra, Kraków was established in 2013 by musicians of the leading orchestras in the city and graduates of the Academy of Music in Kraków. In a short time the orchestra has established itself as a significant ensemble, collaborating with leading conductors and composers, with repertoire ranging from classical, symphonic, opera and oratorio to film scores, folk music and light music. Aleksandra Rżany currently serves as concertmaster, with Janusz Wierzgacz and Mateusz Prendota responsible for artistic direction and management. The orchestra has been in residence at Rossini in Wildbad since 2019.

Johann Simon Mayr (1763–1845)

L'accademia di musica

Ein Tag in Venedig

Die Farsa *L'accademia di musica* von Johann Simon Mayr nach dem Libretto von Gaetano Rossi wurde im Herbst 1799 am Teatro San Samuele in Venedig uraufgeführt. Mit Sicherheit belegte Aufführungen fanden laut dem Theateralmanach *Il teatro moderno applaudito* für das Jahr 1799 (Bd. XII) am 24. November und 1. Dezember statt. Da es sich bei dem Stück um einen Einakter handelt, wurde es beide Male mit einer weiteren Farsa – *Gli opposti caratteri* von Sebastiano Nasolini nach einem Libretto von Giovanni Bertati – gekoppelt, um ein abendfüllendes Programm zu erhalten. Nasolinis Farsa hatte die Spielzeit eröffnet, und zwar in Verbindung mit dem von Vincenzo Flocchi komponierten *Il sarto di Milano*, der anschließend, wahrscheinlich wegen der kühlen Aufnahme, durch das Werk von Rossi und Mayr ersetzt wurde.

Gaetano Rossi (1774–1855) war ein sehr fruchtbarer Schriftsteller, der während seiner ausgedehnten Laufbahn unzählige Libretti verfasste und bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus aktiv blieb. Damals war er beinahe noch ein Anfänger, denn sein Debüt im Jahr 1797 lag gerade mal zwei Jahre zurück. Mayrs Laufbahn hingegen dauerte bereits einige Jahre an, und er hatte schon mindestens ein Dutzend Werke fertiggestellt, wovon eines bereits auf ein Libretto von Rossi komponiert war. Es war dies die Farsa *Che originali*, die 1798 im Teatro San Benedetto, einem anderen Theater Venedigs, aufgeführt wurde und von Anfang an großen Zuspruch erhielt – über drei Jahrzehnte hinweg wurde sie sowohl in Italien als auch im Ausland an verschiedenen Theatern wiederaufgenommen. Dies war der Anfang einer langen Reihe gemeinsamer Projekte, dank derer die beiden fast zwei Jahrzehnte hindurch zusammenarbeiten sollten.

Die Handlung der *Accademia di musica* ist schnell erzählt: Guglielmo, ein wohlhabender alter Mann, der noch immer donjuaneske Anwandlungen hat, würde gerne sein Dienstmädchen Vespina heiraten. Diese liebt jedoch den eifersüchtigen Diener Cecchino, der ihre Liebe erwidert. Derweil möchte Valerio, Guglielmos Sohn, die schöne Venezianerin Annetta zur Frau nehmen, aber sein Vater ist dagegen. Annetta stellt sich in Begleitung ihres Bruders Momoletto – ein leidenschaftlicher Melomane – bei Guglielmo ein (der sie nicht kennt), um ihn durch Verlockung und Täuschung dazu zu bewegen, einer möglichen Hochzeit seines Sohnes zuzustimmen. Eingenommen von Annettas Reizen, erteilt Guglielmo das schriftliche Versprechen seiner Zustimmung, jedoch unter der Bedingung, dass das Mädchen auch ihm zu gefallen habe. Als herauskommt, dass Annetta selbst die Auserwählte ist, kann Guglielmo dem Sohn seine Zustimmung nicht mehr verweigern. Zu allem Übel muss er einwilligen, die alte Marfisa zu

ehelichen (die er einst verführt und dann versetzt hatte), die während einer Musikakademie (d. h. bei einem Konzert) in sein Haus hereingeplatzt war. Als sich sodann herausstellt, dass es sich nur um den verkleideten Cecchino handelt [Momoletto in der Wildbad-Produktion] erlaubt Guglielmo ihm, Vespina zu heiraten.

Das Sujet der *Accademia di musica* entstammte der gleichnamigen zweiaktigen Komödie von Francesco Albergati Capacelli (1728-1804), einem renommierten Bologneser Schriftsteller adeliger Herkunft. Die Komödie ging vermutlich auf die Mitte der 1780er-Jahre zurück, da sie 1785 im privaten Rahmen in Bologna (wo auch die Handlung spielt) aufgeführt wurde, nämlich im Theater des Palazzo Pepoli, mit der Schauspielerin Teresa Ventura Venier und dem bolognesischen Grafen Alessandro Pepoli (einem adeligen Dilettanten, der als Dramenautor weitaus bekannter war) in den Hauptrollen der Aspasia und des Alberto (bzw. in Rossis Farsa der Annetta und des Guglielmo). Daraufhin war das Stück 1794 in Turin zum Druck gegeben worden und kam 1796 von neuem – wiederum im privaten Rahmen – zur Aufführung, und zwar in einem kleinen Theater im Besitz des Autors, wobei Albergati Capacelli selbst die zwei-, ja sogar dreifache Rolle als Autor, Darsteller und Sänger übernahm. Mit ihm gemeinsam traten seine dritte Ehefrau – die Paduanerin Teresa Checchi Zampieri – auf, sowie einer der Söhne (vermutlich der 1770 geborene Luigi) aus der vorangegangenen Ehe mit Caterina Boccabadati.

1797 fand die Komödie dann Aufnahme in der erwähnten, in Venedig erscheinenden Schriftenreihe *Il teatro moderno applaudito*. Diese Publikation ist mit hoher Wahrscheinlichkeit auch die Quelle, die Rossi für sein Libretto benutzte. Wie Albergati selbst in seinem Begleitbrief vom 8. April 1797 an Antonio Fortunato Stella, den Herausgeber des *Teatro moderno applaudito*, erklärt, war die Komödie bis dato noch auf keiner öffentlichen Bühne dargeboten worden. Dieser Umstand kam dem Autor gerade recht, war es ihm doch daran gelegen, sie vor schlechten Theatertruppen zu bewahren: „Sie erfordert zu viel Sorgfalt, zu viel Feingefühl und außerordentliche Bravour im Gesang, im Instrumentalklang sowie in der anmutigen Aussprache des venezianischen Dialekts“.

Es handelt sich in der Tat um ein zwitterhaftes Werk, das selbst sein Verfasser nur schwer einzuordnen vermochte: „Hier habt ihr die Accademia di Musica: Komödie, Komödchen, Farsa, oder wie immer ihr sie nennen wollt“. In diesem Stück übernimmt die Musik eine tragende Rolle, die dem gesprochenen Text beinahe ebenbürtig ist, und auch aus diesem Grund erging sich der Verfasser in Ratschlägen darüber, welche Fehler es bei ihrer Aufführung zu vermeiden gelte. Die Primadonna, zum Beispiel, sollte „vortrefflich schauspielern, nicht minder vortrefflich singen, und voller lockender Reize, voller Elan, und mit jenem anmutigen venezianischen Akzent ausgestattet sein“; ihr Bruder Giacometto (Momoletto bei Rossi) sollte ein Jüngling „von bestem Herzen sein, der meisterhaft singt und dem nur der winzige Fehler anhaftet, nicht aufzumerken, wenn er angesprochen wird und stets leise vor sich hin zu singen“;

schließlich „soll die Gesangs- und Instrumentalakademie in ihrer ganzen Pracht und Wirklichkeit auf der Bühne dargeboten werden“. Dies alles mit dem Ziel, beispielsweise zu verhindern, dass Aspasia (eine Dialektrolle) zu „einer schlüpfrigen Kokette“ wird, deren Ausdrucksweise „aus dem Mund eines Reichseinwohners [= Neapolitaners], eines Romagnolers, eines Genuesen, oder eines Bewohners des Val Brembana hervorkommt“ (letzteres erscheint hier als zufällige Erwähnung jener Gegend, in der sich Mayr wenige Jahre später niederlassen sollte), bzw. dass die beiden Diener Cecchino und Vespina die „üblichen Kalauer“ und „ihre gewohnt schalen oder schändlich zweideutigen Witze“ machen, indem sie von den „Vorzügen der Prosa“ profitierten. Während der Akademie soll sodann vermieden werden, dass „eine ordinäre Sängerin auftritt, womöglich mit einem Orchester [...] aus Tauben und Blinden“ (d. h. bestehend aus mittelmäßigen Musikern auf Bettlerniveau).

Die Rezensenten der Komödie – Stella im *Teatro moderno applaudito*, sowie andere vor ihm – lobten zwar die wahrhaft komische Kraft in der Umsetzung des Stoffes sowie die Originalität des Sujets, stellten aber zugleich gewisse Mängel in der Figur der Marfisa heraus, die als allzu gewollt lächerlich und dem Fortgang der Handlung wenig zuträglich angesehen wurde; gleichfalls kritisiert wurde die Dienerheirat, die nur dazu gut sei, „ein zusätzliches Paar für den Kontertanz aufzubieten“; ferner erachtete man das Verhalten der Aspasia für eine junge Frau im Heiratsalter als allzu freizügig und unschicklich.

Rossis Aufgabe, den Komödientext in eine zu vertonende Farsa umzuwandeln, dürfte sich gegenüber dem Normalfall als einfacher erwiesen haben. Zunächst, weil die Geschichte ziemlich treu, bisweilen sogar im Wortlaut wieder aufgenommen wurde, und die Eingriffe des Librettisten auf die Streichung einiger Längen in der Prosa sowie auf eine Bearbeitung der Figur der Marfisa beschränkt blieben; des Weiteren, weil in jener Komödie faktisch – und nicht nur während der eigentlichen Akademie – auch schon Musik vorgesehen war, so sehr war sie von Tonstücken gespickt, die teilweise auch mit eigenen Versen versehen waren (letztere übernahm Rossi allerdings nicht in seine Fassung).

Eigentlich handelte es sich weniger um ein Prosastück als vielmehr um eine Art *comédie mêlée d'ariettes* – heute würde man ‘Musical’ dazu sagen. Tatsächlich tut der Diener Giacometto nichts anderes, als „vor sich her zu singen“, manchmal ohne es überhaupt zu merken, weshalb seine Schwester die Geduld verliert und ihn in venezianischem Dialekt anherrscht: „Seid Ihr denn nie still mit Eurem ständigen Singsang?“. In der Szene VII des ersten Aktes singt Alberto ein Liedchen (auf die gänzlich aberwitzigen Verse: „Ach! Don Ciccio, | Ach! Donna Anna; | Don Ciccio, Don Ciccio, | Donna Anna, Donna Anna“), das von Aspasia als „widerliche Albernheit“ bezeichnet wird; darauf stimmt Aspasia ein weiteres Lied an („Senza costruto, o cara“), das aus drei Oktavstrophen von Siebensilbern besteht, und das Alberto erst in Staunen versetzt, ihn dann aber dazu ermutigt, noch einen Vierzeiler zu singen. Der zweite Akt ist beinahe ausschließlich der Akademie gewidmet. Eingangs wird eine Ouvertüre ausgeführt, während der Aspasia sich die List mit der unterschriebenen Erklärung einfallen

lässt; darauf singt Giacometto eine Arie und begleitet sich selbst am Fortepiano; anschließend wiederholt Alberto das Liedchen, das Aspasia bereits im ersten Akt gesungen hat; und nachdem Alberto seinem Sohn die Hand von Aspasia gewährt hat, singen schließlich alle Hauptfiguren (Alberto, Aspasia, Giacometto) und der Dirigent jeweils eine eigene Arie ad libitum, und zwar im Wechsel mit „ein paar Konzerten“, sprich Instrumentalstücken. Nach Marfisas plötzlichem Eintreffen setzt dann die abschließende Musik ein, dieses Mal ein Tanz, bei dem alle Paare „sich zu einer Figur aufstellen und tanzen“.

Der Aufbau von Rossis Farsa sieht folgende musikalische Nummern vor:

- Nr. 1 Introduction
- Nr. 2 Arie Vespina
- Nr. 3 Kavatine Guglielmo
- Nr. 4 Duett Vespina-Cecchino
- Nr. 5 Kavatine Annetta
- Nr. 6 Kavatine/Duett Annetta-Guglielmo
- Nr. 7 Quartett
- Nr. 8 Arie Cecchino
- Nr. 9 Kavatine Valerio [fehlt in der Partitur,
wird aber im vorausgehenden
Rezitativ angekündigt]
- Nr. 10 Duett Annetta-Valerio
- Nr. 11 Ouvertüre und Arie Momoletto
- Nr. 12 Arie Annetta ('mit Antworten')
- Nr. 13 Finale

Gegenüber den Farsen von Rossini, die gut zehn Jahre später entstehen sollten, erscheint diese Farsa deutlich umfangreicher (erst recht durch die Akademie, die ja – wie oben schon erwähnt – die Hinzufügung weiterer Arien vorsah). Viele Standardelemente sind bereits vorhanden: die Introduction, das Finale, eine Nummer mit mehreren Stimmen im Mittelteil (hier das Quartett, Nr. 7), die Arie einer Hauptfigur kurz vor dem Finale (Arie der Annetta, Nr. 12) sowie einige Duette. Des Weiteren verlängern Rossi und dann Mayr sowohl den Text als auch die Musik, indem sie allen echten Figuren (also mit Ausnahme von Marfisa) Soloarien zuteilen, sodass es letztlich schwer fällt, zwischen Haupt- und Nebenrollen zu unterscheiden (zu letzteren zählt wohl lediglich Valerio, der etwas weniger zu singen hat als die anderen).

Rossis Farsa gehört offenkundig zum weit verbreiteten Genre der metatheatralischen Oper, das hier vielleicht richtiger als 'metamusikalisch' zu bezeichnen wäre, wird doch Musik in der Musik gemacht und Verse gesungen, die ohnehin zum Singen gedacht waren. Ein ähnliches, aber weitaus übertriebener ausgestaltetes Beispiel ist die oben erwähnte Farsa *Che originali*, in der Rossi und Mayr die beiden Protagonisten wegen ihrer maßlosen Musikleidenschaft an den Pranger gestellt hatten: Don Febeo, der dort als 'Musikbesessener' titulierte wird, also als jemand, der derart verrückt nach Musik ist, dass er alle Facetten des Lebens nach ihr ausrichtet, und seine Tochter Aristeia, die im Libretto als 'Metastasianerin' beschrieben wird, also als unermüdliche Bewunderin von Metastasios Dichtung. Im Vergleich mit Don Febeo wird hier von Guglielmo zwar gesagt, dass er „wahnsinnig für den Gesang“ schwärmt (Szene I), doch tatsächlich kann er nur ein paar ausgelassene Liedchen trällern, und er ist unzweifelhaft „dem schönen Geschlecht verfallen“, wie es in Albergatis Vorlage heißt. Und das, was ihn Rossi im Libretto in seiner Auftrittsarie sagen lässt (Szene IV), rückt ihn vielmehr in die Nähe des künftigen *Ser Marcantonio* von Angelo Anelli und Stefano Pavesi (Mailand, Scala, 1810; seinerseits ein Vorläufer von Donizettis *Don Pasquale*): „Ich bin schon etwas angegraut und faltig, | und schon lange nicht mehr dreißig, | aber glaubt mir, angebetete Damen, | ein gewisses Feuer entflammt und verzehrt mich, | das mich wieder jung macht“. Kurzum, Guglielmo ist ein betagter Mann, der trotz seines Alters fest entschlossen ist, sich eine Frau zuzulegen: zunächst, indem er sich um die Dienerin Vespina bemüht, dann, indem er es auf die schöne Annetta abgesehen hat und schließlich indem er sich mit der ältlichen Marfisa begnügt (letztere ist bei Albergati eine echte Figur, die in den abschließenden Szenen auftaucht, um Alberto auf seine früheren Versprechungen festzunageln, wohingegen sie bei Rossi nur fingiert ist, handelt es sich doch um den Diener Cecchino, der sich in Frauenkleider hüllt [Momoletto in der Wildbad-Produktion]).

Die metatheatralische Ebene in der Hausakademie bringt einige ziemlich ausgefallene Situationen mit sich, sowohl in dramaturgischer als auch in musikalischer Hinsicht. Ein Beispiel hierfür ist der Augenblick, als Annetta sich anschickt, „die Szene mit Ausdruck zu spielen“ (wobei sie alle Rollen der Komödie übernimmt, „als Mädchen“, „als Liebhaber“ und „als Alter“): Es handelt sich gleichsam um einen komischen Monolog, in dem das Mädchen während einer Arie 'mit Antworten' (von Guglielmo, Szene XVI) die Geschichte zweier junger Verliebten erzählt, deren Liebe jedoch durch einen mürrischen alten Vater behindert wird. Es geht also praktisch um eine Übertragung der gleichen Geschichte, die den Figuren gerade tatsächlich widerfährt, nur dass Guglielmo dessen nicht gewahr wird, sodass er in der Rolle des 'Tölpels' dasteht. Bemerkenswert ist ferner, dass Annetta, wie auch ihr Bruder, sich in venezianischem Dialekt ausdrücken, was im italienischen Musiktheater nicht gerade häufig vorkommt (mit Ausnahme einiger Theater Neapels, in denen der neapolitanische Dialekt für bestimmte Figuren die Regel bildete).

Von Interesse ist auch die Momoletto-Arie (Nr. 11, Szene XVI), die faktisch keinen richtigen Text hat. Momoletto tut nichts weiter als die musikpraktischen Begriffe zu singen, die in der Partitur auftauchen, während gleichzeitig die Proben zu einer von ihm geleiteten Ouvertüre (im Libretto „overtura“ genannt) laufen: „Piano“, „Crescendo“, „Forte“, „Fortissimo“, „schön“, „sehr schön“, „Fermate“. Das Stück beginnt sogar mit dem Stimmen der Instrumente, das einen festen Bestandteil dieser Musiknummer bildet, in deren Verlauf Momoletto das Orchester tadelt, da es unsauber spielt („Haltet ein... leise... was seid ihr daneben, was tut ihr, merkt ihr denn nicht, dass es so nicht geht?“).

Ein typisches Merkmal des 18. Jahrhunderts ist das Vaudeville-Finale, das Mayr sehr am Herzen lag. Er hatte es gerade erst im Jahr zuvor eingesetzt, nämlich in der Oper *Che originali*, einem Werk, das ihm offenbar noch sehr nahe war und das er noch im Ohr gehabt haben muss: Die Arie der Vespina („Guardati bene“, Nr. 2) weist dieselbe Struktur auf sowie gewisse melodische Affinitäten zur Arie „Marito mi chiede“ der Celestina aus *Che originali*.

Als ein bemerkenswerter Vorgriff auf Rossini – und zugleich als spät-neapolitanisches Erbe – ist der Einsatz lautmalerischer Elemente anzusehen (im Quartett, Nr. 7), die an zahlreiche Entsprechungen bei dem Pesareser Komponisten denken lassen. „Verfluchtes Durcheinander: | die eine bebt vor Zorn... der andere lacht; | zwischen Hammer und Amboss | höre ich ein ‘Piff-paff’ aus meinem Herzen“: Hierbei kommt gar dieselbe Metapher zum Tragen, die uns beispielsweise aus der *Pietra del paragone* bekannt ist: „So bin ich mit meinen Sinnen | zwischen Hammer und Amboss geraten... verblüfft, bestürzt | erregt, erschrocken | zum Bangen verdammt“.

Zwar sollte Rossinis Debüt noch rund ein Jahrzehnt auf sich warten lassen, aber diese Farsa von Rossi und Mayr gibt uns Aufschluss darüber, wo es seine Wurzeln hatte.

Maria Chiara Bertieri
Übersetzung aus dem Italienischen
von Antonio Staude

Die Handlung

1 Ouvertüre

Einakter

Die Szene spielt in einer italienischen Stadt.

2 Es ist Nacht. Im Haus des begüterten Barons Guglielmo streitet sich das Dienerpaar: Cecchino ist eifersüchtig, zumal Vespina gerade Valerio empfängt, der heimlich das Haus seines Vaters betritt. Cecchino steckt Prügel ein, als er beim Belauschen der beiden entdeckt wird.

3 Valerio will erreichen, gegen den Willen seines Vaters die Venezianerin Annetta zu heiraten, die dieser nicht kennt; Vespina plant eine Intrige.

4 Vespina warnt ihren Geliebten Cecchino vor den Gefahren der Eifersucht.

5 Guglielmo erscheint. Trotz seiner angegrauten Haare sucht er um jeden Preis eine junge Frau.

6 Guglielmos Flirt mit Vespina wird von Cecchino torpediert, der den Besuch einer schönen Dame ankündigt.

7 Während Annetta auf Guglielmo wartet, singt sie in ihrem Dialekt, wie man als Venezianerin die Männer um den Finger wickelt.

8 Ihr Bruder Momoletto meldet, dass der Herr des Hauses gleich kommt. Guglielmo ist sofort von Annettas Schönheit eingenommen, die unter einem geschäftlichen Vorwand gekommen ist. Momoletto geht singend weg – Gelegenheit für Annetta, den musikliebenden Guglielmo zu einer „Akademie“, also einem Konzert in ihrem Haus einzuladen. Guglielmo erklärt, dass er seinen Sohn aus dem Haus verbannt hat und macht Annetta einen Heiratsantrag. Sie geht scheinbar darauf ein, unter der Bedingung, dass sein Sohn durch ihre Vermittlung eine Frau heiratet, die auch seinem Vater gefällt.

9 Während Annetta Guglielmo weiter hinhält, streiten sich im Hintergrund einmal mehr Cecchino und Vespina, bis sie von Guglielmo zur Rede gestellt werden.

10 Annetta ist konsterniert, das hübsche Dienstmädchen zu sehen, von der ihr Valerio nie etwas gesagt hat.

11 Rasend vor Eifersucht bricht Annetta im allgemeinen Durcheinander auf.

12 Cecchino frohlockt, dass der Hausherr eine andere Frau und nicht mehr seine Vespina umwirbt. Diese nötigt ihm das Versprechen ab, nie mehr eifersüchtig zu sein.

13 Cecchino verspricht Besserung und bittet für alle Fälle um Verständnis für seine Eifersucht.

Zimmer im Haus von Annetta, eingerichtet für das Hauskonzert.

- 14 Valerio kann Annetta wegen Vespina beruhigen: Sie wird Cecchino heiraten und das Haus verlassen.
- 15 Versöhnt freuen sie sich über ihr gemeinsames Glück.
- 16 Momoletto stimmt das Orchester ein. Er dirigiert eine Ouvertüre, die ihn selbst begeistert mitreißt.
- 17 Guglielmo erscheint im Galaanzug. Er überreicht Annetta den Brief mit der Heiratsvereinbarung für Valerio. Nun beginnen die Gesangsdarbietungen.
- 18 Momoletto macht den Anfang mit dem berühmten venezianischen Lied von der Blondine, die auf der Gondel an der Seite ihres Geliebten einschläft. Darauf bittet er Guglielmo um die Arie von Giambattista Perucchini („La note xe bela“), die Rossini als französische Ariette arrangiert hat.
- 19 Guglielmo singt als guter Heimweh-Venezianer die melancholische Barkarole des Gondoliere, der in die Ferne aufbrechen muss. Alle Anwesenden stimmen schluchzend in den Gesang ein.
- 20 Guglielmo lobt Annettas Stimme, die diesen um eine weitere Arie bittet.
- 21 Während Guglielmo ein venezianisches Lied anstimmt, erscheint überraschend Valerio und erklärt seinem Vater, dass dessen Bedingungen für seine Heirat bereits erfüllt seien, da ihm Annetta offenkundig gefalle. Guglielmo ist wütend über die Intrige und stellt sich quer. Da meldet Vespina die unerwartete Ankunft der alten Marfisa, der Guglielmo einst ein Eheversprechen gab. Der verkleidete Momoletto fordert als Marfisa die Ehe ein. Annetta proklamiert eine Doppelhochzeit, der sich sogleich auch Cecchino und Vespina anschließen. Momoletto gibt sich zu erkennen, und der geprellte aber erleichterte Guglielmo kann den jungen Leuten nur noch vergeben.
- 22 Die beiden Paare jubeln über den schönen Augenblick; Momoletto und Guglielmo lassen sich von der Freude mitreißen und alle hoffen auf langes Glück.

Reto Müller

Johann Simon Mayr was among the most successful composers prior to Rossini, and while he was long remembered as Donizetti's teacher his excellent music is now gaining the recognition it deserves. *L'Accademia di musica* is a single-act *farsa* or comedy, its narrative a variation on the familiar situation of an elderly rich man trying to seduce and marry his young maid and the complications and intrigues that ensue, including 'play within a play' and a concert held as part of the opera. With its vaudeville finale and metaphorical touches, this opera simultaneously recalls 18th-century traditions and anticipates Rossini.

ROSSINI
in WILDBAD
Belcanto Opera Festival

**Johann Simon
MAYR**
(1763–1845)

SWR ➔

L'Accademia di musica

(‘The Academy of Music’)

Farsa in one act (1799) • Libretto by Gaetano Rossi (1774–1855)

Sung in Italian

Guglielmo **Filippo Morace, Bass-baritone**
Valerio **César Cortés, Tenor**
Annetta **Eleonora Bellocci, Soprano**
Cecchino **Ricardo Seguel, Baritone**
Vespina **Maria del Mar Humanes, Soprano**
Momoletto / Marfisa **Filippo Pina Castiglioni, Tenor**

WORLD PREMIERE RECORDING

1 Sinfonia

5:51 2–22 Nos. 1–13

69:26

Passionart Orchestra (Janusz Wierzgacz, Director)

Playing Time

75:17

Nicola Pascoli

Andrés Jesús Gallucci, Fortepiano

A detailed track list can be found inside the booklet.

The Italian libretto can be accessed at www.naxos.com/libretti/660511.htm

Booklet notes in Italian can be accessed at www.naxos.com/notes/660511.htm

Recorded: 20 and 26 July 2019 at the Königliches Kurtheater, Bad Wildbad, Germany • Producer: Roland Rublé
Engineer: Norbert Vossen • Editor: Dr Anette Sidhu-Ingenhoff • Booklet notes: Maria Chiara Bertieri, Reto Müller
Publisher: first edition from the autograph by Anders Wiklund for ROSSINI IN WILDBAD (2003), Edition penso-p
A co-production with SWR • © & © 2022 Naxos Rights (Europe) Ltd • www.naxos.com