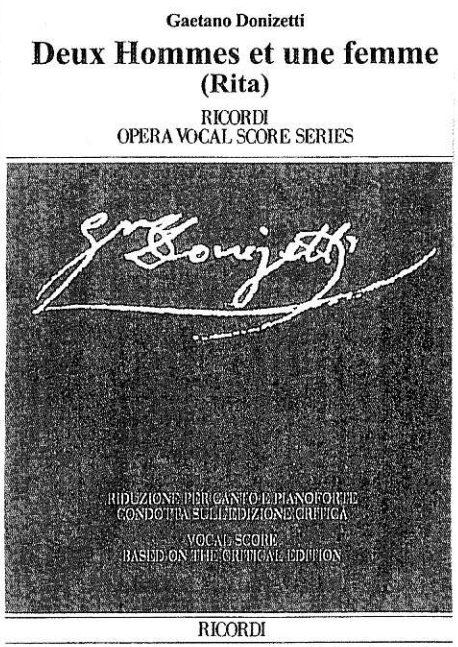
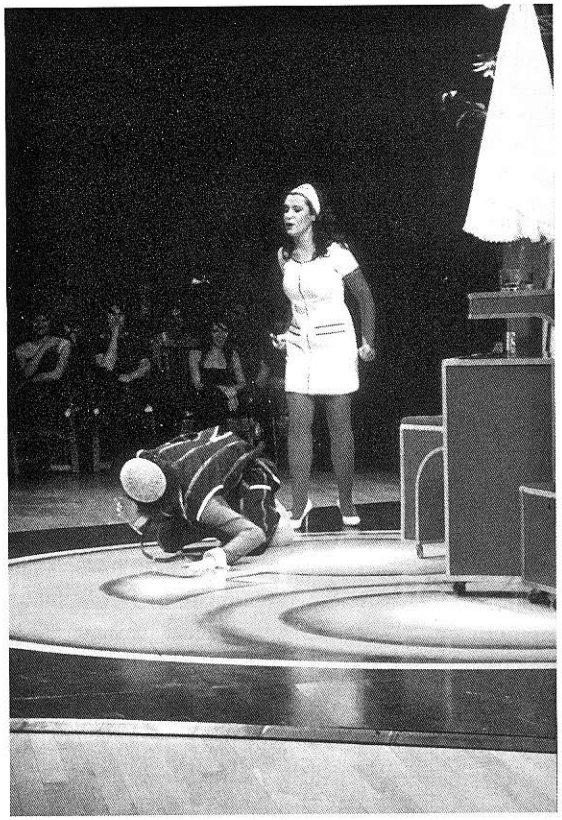
'Deux Hommes et une femme'

(otherwise *Rita*)

Can the name of an opera be changed after one hundred and fifty years? We shall see. Her unexpected survival and posthumous status are far from impeding her appearance everywhere in the world. But Donizetti did not choose to christen her thus, he crossed out "~~Rita~~" - like this - on the autograph manuscript! Is her international destiny better served by a less Gallic title? Again, we shall see. Not quite a *farce*, an anti-comedy is perhaps the best description, her characters are in no way defined by specific location – both the plot and the music evade all labels. *Rita* exists on her own terms. Can the plot be called *feminist* or is it *misogynist*? Whatever the category, the hollow laughter of this mini-masterpiece strikes a chord in our cynical age. Operas without chorus are at a premium on our deprived stages, never outstaying their welcome, and now we have an impeccable source. This is the new critical edition from Ricordi, available both in full score, 384 pages, or cloth bound, brochure 203 in vocal score, supplied with pages, (both in Italian and a commentary the text, in English but was written). French, as it



Two events should be noted here: a staging at the National Opera of Bucharest sung by a young team in Italian with dialogue in Romanian, in Commedia del'Arte guise (**see opposite**) with Rodica Vita (Rita), Ovidu Cicurita (Beppe) and Vasile Chisiu (Gasparo), this was very well received in March 2011; on the other hand the Guildhall School of Music will give *Rita* in the Ricordi critical Edition this coming June (**see Diary**), mostly double-cast, with Sophie Junker/Anna Patalong (Rita), Alberto Souza/Luis Gomes (Pepé) and Victor Sicard (Gasparo). Donizetti's "Farsetta" as he called it, to be heard be in a double bill with Tchaikovsky's *Iolanta*. Will this admirable institution relent and call it by the composer's own title? We shall see.





Photographs by Florin

GIUSEPPE DONIZETTI PASCIÀ

Trajettorie musicali e storiche
tra Italia e Turchia

Atti del Convegno internazionale
"Giuseppe Donizetti Pascià: una vita levantina.
Trajettorie musicali e storiche tra Bergamo e Istanbul" 272pp
Fondazione Donizetti
Bergamo 4 dicembre 2007

Brother musicians? Nothing unique in that, music runs in families and often enough one major talent sustains a scatter of minor – and maybe not so minor - siblings. There is no need to quote examples. But the *fratelli* Donizetti present a singular variant of this particular recipe. This elegant volume of conference papers with its texts in Italian, English and Turkish [together with their abstracts in translation and its CD] offers a thoughtful spectrum in which the physical, marital, economic and temperamental distance between the two brothers throws a spanner repeatedly into the works. It is not fraternal convergence that is on issue here, but the space between them. The pen is often brought to a halt not just by the journey of weeks between Bergamo and the Sublime Porte but by the grinding of tectonic plates between adepts on entirely different planes. Can this really be true? Can a pair of brothers - both of whom departed like owls from the parental cellar –have been so prone to family convulsion?

The Atti fall into several overlapping interest groups, mainly historical (papers by Emre Araci, Bülent Aksoy and Claudio Toscani), technical historical (papers by John Morgan O'Connell, Ruhi Ayangil and Owen Wright), and archival and documentary (papers by Federico Fornoni and Antonio Caroccia) with a brief but slightly distracting collection of plates and an important envoi of music made by the Ayangil Ensemble with the Orchestra of the Bergamo Musica Festival Gaetano Donizetti plus three soloists, and the Coro lirico di Bergamo conducted by Emre Araci. That we have heard some of this music earlier in no way distracts from its relevance here. The area to be covered is frankly too large. There is a certain inclination to drift towards the chosen intellectual site without cross reference which leads to a lack of focus. This was probably even more in evidence during the Convegno itself but the subject – like the eternally fascinating city of Istanbul itself - supplies enough local colour to keep the attention of the reader

despite intricacies which all too easily fall into the same baffling incomprehension as the flamboyant cat's cradle of the Ottoman Imperial signature.

Indeed, a whole series of Sultans dominate this world, not just the period and place, but also the music, enchanting examples being due to imperial compositional skills. This weakness for frivolous music by a succession of princely dilettante (Vienna may have had its croissant but Istanbul could quietly lay claim to Lehar?) is not merely emblematic of a cultural drift but demonstrates unequivocally that the Turks were turning their faces West in a non-military mode - the ironic explanation for the presence of Giuseppe Donizetti in Istanbul and a factor his brother Gaetano seems never to have accepted.

From the outset Gaetano complained about Giuseppe's intention to take up his post of Director of Military music to these same Sultans. The letter he wrote to his father (Z.37) on 5 December 1827, some months before his brother's departure, is angry but curiously unfocussed:

"Ho sentito, e con molto stupore la risoluzione di mio fratello Giuseppe. Io vi parlo sinceramente perchè sono spregiudicato, si può amare ed adorare Iddio anche nei deserti, e non vi è bisogno di vedere e di non veder chiese per un buon cristiano, Iddio si ama col cuore, e non col vedere e non vedere e non vedere Santuarj. La risoluzione mi pare piuttosto pessima..."

The problem was perhaps less holy than would appear above:

"...ditegli pure che altamente disapprovo simile risoluzione, non per il viaggio, non per aver egli perduto un Reggimento che lo amava tanto, ma per i momenti pericolosi ne'quail ci troviamo: Ditegli che a questo mondo bisogna essere discreti nel desiderare, e si vive felicemente"

Giuseppe wants too much, he says, and he could regret it.

But did he? The singular ascent of Donizetti *Pasha* in Istanbul would seem to prove otherwise.

We should not be surprised at the musical integrity of Giuseppe Donizetti - an offshoot of Mayr, papers by Ruhi Ayangil and John Morgan O'Connell address the challenges he faced in some detail; Bülent Aksoy and Owen Wright confront that of the East-West divide; Claudio Toscani details the Turkish Dream; in no way can we conclude that he was deficient in tact, discretion, diplomacy or the requisite dignity. That he became something of a courtier is clear. Nor did he lack those emollient qualities that smooth cross-cultural currents in our own day. We know now *a bit* of his history but his actual personality passes untouched - there are yawning gaps in the understanding of his psychological makeup. Some details of his family life we can read between the lines but his soldierly career passes in complete silence (didn't I read somewhere that he took

part of the Siege of Zaragoza and thus was no stranger to itchy-feet and colourful travel?)

It is, however, the letters and documents that will supply the most enduring font for further study. Prefaced by a thoughtful essay by Federico Fornoni and a handful of early letters, for the first time Antonio Caroccia supplies us with a remarkable list of the inherited holdings presented to the Library of San Pietro a Majella ["*Documenti e lettere nella donazione Giuseppe Donizetti della Biblioteca San Pietro a Majella di Napoli*"] as late as 1932 - some 187 items of music and correspondence whose sad inaccessibility for many years frustrated most of the urgent enquiries confronting the Donizettian scholars of our era - most notably those of Herbert Weinstock who puzzled long and posthumously over Giuseppe's daughter Marianna[1] as well as including the autograph of *Rita* [so called] together with several important sacred works by Gaetano and a fascinating fragment of Mercadante's "*Sinfonia a grande orchestra dedicata a Giuseppe Donizetti in omaggio a Gaetano Donizetti*" predictably incomplete. There remain documentary conundrums unaddressed here: for example the collection of items found in a locked deposit box and left behind by the grandsons of Giuseppe and now conserved in the Topkapi Palace Museum Archives in Istanbul, an inventory of which was published as an appendix to Newsletter 83 (June 2001). The documents include Giuseppe's private journal with many more letters; two volumes of bulletins covering Gaetano's final illness; copyright and royalty agreements; diplomas; *Histoire de la Réforme de la Musique en Turquie* a typed report prepared by Giuseppe Donizetti (grandson) at the request of the then Ottoman prime Minister Sait Halim dated June 1915; documents concerning a family feud and tantalising objects and souvenirs, letters from the Queen of Italy and the Prince of Naples, and so on, without which no real snapshot even of Giuseppe Donizetti and his epoch can ever be conceived.

The mysteries survive. Where did the coldness between the *fratelli* come from? It wasn't always like that. In the Stiftelsen Musikkulturens Främjande - the Rudolf Nydhal collection of autograph manuscripts in Sweden - there is a *Kyrie* dated "Bergamo li 8 agosto 1818" with a dedication "Per Giuseppe". They were close at that time. It is his wife Angela Tondi who is usually blamed for their disorderly relations but little in this Trajettorie supplies even a hint of anything of the kind. "*Cherchez-la-femme*" is obviously out.

The presentation of this volume is a joy. The CD is enchanting. The whole represents a valuable contribution to a collection of

publications which the Fondazione Donizetti has issued so regularly over the years. We are as indebted to such an unique series as we are to the integrity with which such convegni are mounted and each volume has added immeasurably to our pleasure and understanding.

Alexander Weatherson

---

[1] See: "*Chi era Marianna Donizetti?*" [in] Studi Donizettiani 2 (Bergamo 1972), 41-46

Linda, i Poniatowsky, e una lettera di Verdi

Chi si occupa delle lettere di Verdi gode del vantaggio di una datazione in generale molto accurata: luogo, giorno, mese e anno sono indicati con precisione. Ma a volte ci si imbatte in qualche dimenticanza, che può essere corretta quando esiste la busta con il timbro dell'ufficio postale di partenza e di arrivo, o in mancanza di questa, dal contesto della lettera. Ma esiste qualche caso in cui il contesto non soccorre lo studioso, anche perché a volte il contesto si nasconde fra le righe. È questo il caso di una lettera che Verdi ha scritto intorno ai trent'anni, e che appartiene a quel gruppo di lettere, molto citate, che potremmo definire "gentilissime", e anzi, è il prototipo del genere, in quanto rivolgendosi a Emilia Morosini esordisce con un imprevedibile (imprevedibile per Verdi, destinato a diventare "orso")

Gentilissima – Da mano gentilissima ho ricevuto la sua gentilissima, né quella gentilissima sapeva che mi scriveva una mano pure gentilissima

il tutto seguito da una grossa corona accuratamente disegnata, tanto per riprender fiato dopo tanto zucchero. La lettera è molto nota, e molto citata, anche per un altro motivo: ci documenta di un incontro bolognese con Rossini, condito da un giudizio fra il serio e il faceto che, se volessimo fare uno studio sui rapporti fra quei due grandi della musica, ci farebbe capire molte cose:

sono stato a visitare Rossini il quale mi ha accolto assai gentilmente, e l'accoglienza mi è parsa sincera. Comunque sia io ne sono stato contentissimo – Quando penso che Rossini è la riputazione mondiale vivente io mi ammazzerei e con me tutti gli imbecilli... Oh è una gran cosa esser Rossini!..

Non ho alcuna intenzione di approfondire il tema dei rapporti fra Rossini e Verdi, ma voglio solo ricordare che questa frase, molto citata, è sempre stata attribuita all'anno 1842. Dunque Verdi avrebbe incontrato Rossini a Bologna nel 1842, magari fra il 18 e il 20 marzo, proprio nei giorni in cui all'Archiginnasio veniva eseguito lo *Stabat Mater*, diretto da Donizetti, presente l'Autore. Un incontro straordinario! ed è stupefacente che Verdi non ne faccia il minimo accenno.

La lettera di Verdi è stata pubblicata per la prima volta (salvo errore!) da Carlo Graziani nella prima edizione del suo *Giuseppe Verdi. Autobiografia*

dalle lettere (Mondadori, Milano, gennaio 1941). Si trova a pagina 107, con l'indicazione "Busseto, 1842 [*mancano il giorno e il mese*]". Dopo la guerra, il libro è stato ripubblicato più volte con il vero nome dell'autore, ossia Aldo Oberdorfer: da Rizzoli nel 1951, e quindi, con annotazioni e aggiunte a cura di Marcello Conati, nel 1981 e infine nel 2006 (pag. 126), con una datazione lievemente corretta: "Busseto, [*circa settembre-ottobre*] 1842".

Questa datazione è errata: si tratta invece del 1843, tra la fine di aprile e l'inizio di maggio. La causa dell'errore sta tutta in tre puntini privi delle parentesi quadre. Infatti, poche righe prima del riferimento a Rossini, nelle edizioni correnti di questa lettera, tutte derivate dalla lezione del 1941, si legge:

Sono stato a Bologna per cinque sei giorni... sono stato a visitare Rossini il quale ecc.

I tre puntini, se fossero stati racchiusi fra due parentesi quadre, ossia [...], ci avrebbero fatto capire che il curatore aveva operato un taglio, e tutto sarebbe andato facilmente a posto. Infatti, sull'autografo della lettera (conservata nella Biblioteca Teatrale "Livia Simoni" di Milano) si legge esattamente:

Sono stato a Bologna per cinque o sei giorni, e là ho sentito la Linda, dai Poniatoschi eseguita assai bene, ho visto la Frezzolini, e tante altre belle cose, e brutte anche, e sono stato a visitare Rossini il quale ecc.

Cerco d'immaginare cosa dev'essere passato nella mente del primo curatore. L'epoca delle lettere dolciastre è prevalentemente il 1842, un'esecuzione della *Linda di Chamounix* a Bologna nel 1842 non risultava, era quindi facile pensare a un errore di Verdi – forse non aveva scritto *Linda*? – e istintivo il desiderio di far rientrare la lettera nell'alveo del 1842. Lo strano è che esiste anche un'altra lettera di Verdi, questa regolarmente datata 12 aprile 1843, e oltretutto ben nota, la quale lettera informa la Morosini, e di conseguenza noi, che "poi andrò a Bologna a sentire la *Linda* eseguita dai Poniatoschi". Quindi, la fatidica lettera da cui ha preso avvio il mio discorso è successiva al 12 aprile 1843. Ma di quanti giorni, esattamente?

Per scoprirlo, non resta che andare a cercare la "*Linda* dei Poniatoschi", una faccenda tutt'altro che difficile, dato il grande successo che quell'esecuzione riscosse a Bologna, terzo approdo italiano dell'eroina svizzera dopo la Fenice di Venezia (12 gennaio 1843) e il San Carlo di Napoli (30 gennaio 1843). L'evento ebbe luogo la sera di lunedì 24 aprile 1843 nell'ambito delle manifestazioni musicali organizzate dalla "Società del Casino" di Bologna, nata nel 1810, che si svolgevano nel teatrino del Palazzo Bolognini Amorini in piazza Santo Stefano. La *Linda di Chamounix* venne cantata da Giuseppe, Carlo ed Elisa Poniatowski, dalle signore Desiderata Lasagna e Chelotti, e dal basso Giovanni Leone Pellegrini; scene del Martinelli, decorazioni e vestiario a cura di Pietro Guastavillani, direttore d'orchestra il marchese Francesco Sampieri, promotore dell'iniziativa nonché "Direttore della Musica" presso la Società del Casino. L'opera riscosse grande successo, alcuni numeri vennero bissati, e nei giorni immediatamente successivi ci furono altre due repliche. Per l'occasione il marchese Camillo Pizzardi, in quel momento Presidente della Società, fece

pubblicare un fascicolo contenente una *Romanza* in otto strofe di ottonari, in cui si racconta la storia esemplare di Linda, e che inizia

Derelitta, a che ne vieni
Triste oppressa rifinita?
Sol gli affanni che tu peni
Manifestano la vita.
Ahi! ti preme, ti possede
Pensier unico: la fede
Che il tuo Carlo ti fallì.

Diciassette anni prima, nelle sale del Casino dei Nobili, era risuonata la voce di Leopardi che leggeva l'*Epistola a Carlo Pepoli*, ma non è il caso di fare confronti. Anche perché – non c'è alcun dubbio in proposito – della *Linda* si parlò assai di più che non di Leopardi, e la voce di quel successo giunse anche alle orecchie di Rossini, che non molti giorni dopo, esattamente giovedì 4 maggio, fece allestire al Teatro Contavalli, a favore dell'Istituzione di Beneficenza Musicale, il suo *Otello*, chiamando a interpretarlo gli stessi Poniatowski dell'opera donizettiana, con la sostanziosa aggiunta del tenore Domenico Donzelli. A quello spettacolo erano presenti Isabella Colbran, Erminia Frezzolini con il marito Antonio Poggi, Nicola Ivanoff, Francesco Pedrazzi, Carlo Zucchelli, Domenico Cosselli.

In quanto alla Frezzolini, lo sapevamo, ce ne aveva informato Verdi: "ho visto la Frezzolini, – aveva scritto – e tante altre belle cose, e brutte anche". Forse la Frezzolini faceva parte delle "belle cose". In quanto alle "brutte" provo ad azzardare un'ipotesi: fra non molto, ed esattamente il 29 luglio, sarebbero andati in scena al Teatro La Fenice di Senigallia *I lombardi alla prima Crociata*, e il tenore Poggi aveva voluto una nuova cabaletta ("Come poteva un angelo") alla sua cavatina del secondo atto. Verdi non amava questo genere di richieste, ma era ancora alle prime armi, e lo accontentò, forse senza particolare entusiasmo. O forse Verdi aveva trovato "brutto" l'*Otello*? Credo di poter affermare con un buon margine di sicurezza che, se fosse stato presente e non l'avesse apprezzato, non avrebbe rinunciato a comunicare alla Morosini un suo severo giudizio sull'*Otello*, che probabilmente in quella occasione non ascoltò (perché mai parlare della *Linda*, e non dell'*Otello*?). E se questa ipotesi è verosimile, allora grazie alla *Linda* e a un *Otello* mancato sarebbe possibile stabilire la data della lettera con uno scarto minimo di giorni: sicuramente successiva al 24 aprile, quasi certamente precedente al 4 maggio 18

Eduardo Rescigno

Ringrazio Marina Calore, che mi ha fornito molte delle notizie relative alla "Società del Casino" di Bologna.

Le convenienze ed inconvenienze teatrali

Livorno, Teatro Goldoni (12 marzo 2011)

di Giulia Vannoni

Sempre gli stessi problemi. Sono passati quasi due secoli da quando andarono in scena *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, in cui Donizetti raccontava con caustico umorismo il backstage legato alla messinscena di un'opera, eppure certe dinamiche sembrano immutate. È solo più difficile riderne: il cinismo attuale fa smorzare il sorriso per lasciar posto all'amarezza di dover constare che nulla è migliorato. È vero che i capricci delle primedonne o le rivalità con le colleghe sono oggi diminuiti a vantaggio di una maggior professionalità, ma altre forme di tirannide vengono esercitate da registi affetti da un narcisismo patologico, o da direttori d'orchestra con la sindrome del demiurgo.

Adesso non ci saranno più i "protettori" (termine che a noi suggerisce immagini non proprio innocenti), che all'epoca scortavano ovunque le dive e ne curavano l'immagine, ma la loro versione contemporanea, oltre che attraverso specialisti stipendiati, prende forma on line, nei vari forum e blog, con difese d'ufficio che spesso sconfinano in plateali denigrazioni all'indirizzo di qualche rivale della beniamina di turno. Ben più pesante è poi il marito della primadonna quando, per difendere la moglie, nella sua aria cita quelle "cantarine... che per farsi scritturare ai sensali soglion dare sulla paga la metà": un'affermazione che getta un'ombra inquietante sul vorticoso giro di affari che ruota attorno agli agenti, e alle pressioni esercitate anche oggi per scritturare questo o quel cantante.

Tutto è già scritto nella musica di Gaetano Donizetti e nei versi di Domenico Gilardoni: sarebbe stato pertanto inutile tentare una di quelle attualizzazioni ora così di moda. Bene invece ha fatto il regista Saverio Marconi a mantenere il carattere ottocentesco della rappresentazione, e a puntare sull'inesorabile meccanismo teatrale e la straordinaria modernità di questo lavoro: un'opera aperta, capace di far riflettere attraverso il meccanismo del teatro nel teatro. Dopo Pisa e Lucca – e prima di Poznan, in Polonia, dove approderà il prossimo autunno – *Le convenienze e inconvenienze teatrali* sono andate in scena al Teatro Goldoni di Livorno, in una nuova produzione di Opera Studio: un progetto in cui sono coinvolte le tre città toscane dal 2001. Questo "dramma giocoso" è stato proposto nell'edizione critica di Roger Parker e Anders Wiklund, risultato di un complesso lavoro di ricostruzione a partire dalle stesure successive alla prima versione del 1827 (Napoli, Teatro Nuovo) fino al 1831. *Le convenienze* erano nate infatti come "farsa napoletana in un atto", con dialoghi parlati talvolta anche in dialetto, e solo in seguito fu aggiunto il secondo atto dove si assiste al tentativo, seppure fallimentare, di mettere in scena un'opera seria.

Nell'affiatata compagnia di canto – due i cast che si alternano – il soprano Lilia Piven ha interpretato una disinvolta Diana, la primadonna, sfoggiando apprezzabile sicurezza nelle colorature. Anche la sua rivale Luigia, il soprano Francesca Salvatorelli, pur con voce piccola, ha cantato con precisione la rossiniana *Voi la sposa* dell'*Occasione fa il ladro*, scelta come aria di baule nel secondo atto. Nell'esilarante personaggio di mamma Agata, concepito per baritono buffo en travesti, si sono potuti ascoltare due interpreti nella stessa serata, visto che Marco Filippo Romano – divertente ma misurato in un ruolo dove è facile peccare per eccesso – per una palese raucedine è stato sostituito dopo il primo atto da Matteo D'Apolito, più affettato e caricaturale del collega. Nei panni del litigioso e prepotente Procolo, che snocciola la sua divertente aria di catalogo *Che credete che mia moglie* appartenente alla versione del 1827, spiccava il baritono Pawel Erdman, dall'emissione solida e duttile. Matteo Mezzaro ha affrontato il personaggio del tenore tedesco con voluminose sonorità e giusta ironia, mentre il baritono Alberto Zanetti ha interpretato uno stralunato maestro Biscroma Strappaviscere. Nei ruoli minori erano il contralto Irene Molinari, corretta nelle vesti del musico; nei panni del poeta (ma ex droghiere) Cesare Salzapariglia, invece, il basso Seweryn Ropenga non appariva abbastanza sonoro; l'impresario e il direttore di palcoscenico erano i versatili baritoni Ignazio Nurra e Alessio D'Aniello.

Sul podio dell'Orchestra della Toscana, che ha suonato molto bene rendendo sempre percepibili le esilaranti onomatopee fra il canto di mamma Agata e gli strumenti in buca, era Federico Maria Sardelli, che ha scelto di far precedere l'opera dalla sinfonia de *L'Ajo nell'imbarazzo*. Direttore corretto e preciso ritmicamente, ha però tenuto i volumi eccessivamente alti e una dinamica fin troppo a scatti. A dare coesione allo spettacolo è stata comunque la teatralissima regia di Marconi, ben assecondato dai costumi di Massimo Poli e dalla scenografia di Andrea Gregori, estremamente semplice: una serie di porte che si aprono e consentono il continuo andirivieni dei personaggi, mentre nel secondo atto lo spazio si rimodula con pochissime trasformazioni e l'aggiunta di un inverosimile fondale per consentire la rappresentazione dell'opera.

La conclusione della vicenda avviene quando l'impresario si rende conto che non si potrà più andare in scena. Pensando ai propri debiti da pagare, ognuno recupera magicamente la solidarietà con i colleghi, per concordare una strategia comune: darsi precipitosamente alla fuga. Un finale che, davanti a un telo in cui si trovano accostati un tempio della Magna Grecia, la cupola di San Pietro e la torre di Pisa, diventa metafora di un modo d'agire tutto italiano.

1838.

CONTENTS OF THE PROGRAMME

OF THE

Grand Vocal and Instrumental

CONCERT

TO BE PERFORMED BY

Madame PERSIANI, Signor RUBINI,

Signor NIGRI,

AND THE VIOLINIST

Signor EMILIANI,

UNDER THE DIRECTION OF

Signor DE ANGIOLI.

PRICE ONE SHILLING.

PRINTED BY JOSEPH MALLETT, WARWICK STREET, [illegible]

Persiani and Rubini - Dublin 1838

When Fanny Tacchinardi-Persiani and Giovanni Battista Rubini arrived in Dublin early in September 1838 for a concert at the Theatre Royal in Hawkins Street— it was their first visit to Ireland. Earlier they had completed the opera season at Her Majesty's Theatre, London following which they traveled to various provincial British cities performing in concerts, before crossing the Irish Sea to Dublin.

At the time of her visit Persiani was at her peak. She was only twenty-six years old and among other achievements has created the title roles in Donizetti's *Rosmonda d'Inghilterra* in Florence in1834, *Lucia di Lammermoor* in Naples in 1835 and *Pia de'Tolomei* in Venice in 1837. Vienna saw her in its first *Lucia* in April 1837, Paris later in the same year and London just five months prior to her visit to Dublin. Donizetti considered Persiani to be "marvelous" in *Lucia* at its premiere in Naples.[i]

Rubini was forty-four years old at the time. He had a remarkable career behind him, having performed at most of the major operatic capitals in Europe as well as in Russia. He had created operas for Rossini, Bellini, Donizetti and other composers. His most recent creation was for the Dublin born composer Michael Balfe in *Falstaff* which premiered in July 1838 at the Italian Opera in London. Rubini retired permanently in 1845 to his home town of Romano, near Bergamo. His house is a museum today.

In December 1837, when *Lucia* was first produced in Paris, at the Thèâtre-Italien with Persiani and Rubini, the "enthusiasm for the opera, bordered on hysteria."[ii] So Dublin was really privileged to hear these two great vocalists in their prime. In contemplating a visit to Dublin Rubini seemed to have some concerns. It apparently prompted an exchange of correspondence with his friend, composer and singer, Michael Balfe who was then in Cork City, for some concerts. Unfortunately Rubini's communication has not survived but a letter from Balfe to Rubini dated August 12, 1838 in Italian has (my thanks to Alexander Weatherson for the translation). In it Balfe reassures the great singer that the theatre impresario [John Calcraft, Theatre Royal, Dublin] would welcome a visit by Rubini along with anyone he wished to bring with him. Balfe also mentioned that Paganini had made £1,137 for four concerts [Dublin 1831] and that Rubini could do just as well. Balfe's message was obviously convincing enough, as Rubini did travel to Dublin along with the soprano Fanny Taccinardi-Persiani, a violinist named Emiliani and a basso cantante named Signor Nigri. The Concert tour was being managed by a Signor de Angioli who had previously handled concerts in London and elsewhere with Rubini and Persiani. The Theatre Royal, in Hawkins Street, Dublin where the concert was to take place had opened in 1821 with great fanfare and a visit from King George IV. It was a large theatre that could accommodate around 3,000 people in its stalls, boxes, and various galleries. By 1825 gas lighting was being used instead of oil lamps. The basic orchestra was composed of around forty players; the equivalent of a concert orchestra today. During Paganini's visit the orchestra was augmented, with several players from London and elsewhere. The Royal would become the principal venue for opera, both Italian and English works in Ireland until 1880 when the theatre tragically burned to the ground. It was subsequently rebuilt, but by

then the Gaiety Theatre was being used for operatic performances, as it still is today. Many of the great international names in music of the nineteenth-century, such as, Paganini, Moschelles, Thalberg, Lablache, Grisi, Mario, Duprez, Lind, Roger and later, Tietjens, Patti and De Reszke performed at Dublin's Theatre Royal. Irish born artists such as, Balfe, Catherine Hayes, A. J. Foli Vincent Wallace and others also performed on its large stage.

The Persiani Rubini concert was advertised for Thursday, 6 September, for "One Night Only." But that would soon change. It was truly an evening of what had to be great singing and it represented a unique opportunity for its Irish audiences.

Concert – Part I – Scenes from various Operas

Persiani and Rubini opened with a slightly abbreviated version of the love duet, from the third act of, *I Puritani*, which commences with, "Ah mio Arturo..." eventually leading into and concluding with, "Vieni fra questa braccia..." with some text changes from today's libretto. Rubini had of course been in the premiere of *I Puritani* in Paris in 1835. This was followed by two arias from *La Sonnambula*. The first was sung by the basso, Signor Nigri, "Vi ravviso..." the next the hauntingly beautiful, "Ah! Non credea mirarti...,"by Persiani. A duet "Parlar, spiegar non posso..." from Rossini's opera, *Pietro L'Eremita,* a title that was given to *Mosè in Egitto* when first performed in London 1822 where Biblical subjects were banned in the theatre, followed with the tenor and basso. Emiliani then performed a grand fantasia for violin.

Rubini next sang one of his most famous numbers, "Tu vedrai la sventurata" from the second act of Bellini's *Il Pirata*. The tenor had created the part of Gualtiero at the Teatro San Carlo, Naples in May 1828. The program continued with the Adina-Dulcamara lengthy duet, "Quanto amore! ed io, spietata!"from, *L'Elisir d'Amore,* with Persiani and Nigri. Rubini returned to sing the Preghiera, "Fra nimbi crudeli" from, Mercadante's, *I Briganti* an opera that the tenor had performed in the premiere in Paris two years earlier, in 1836. The slightly lighter more jovial piece, "La Tarantella" by Rossini was then sung by Nigri. The first half of the concert concluded with Rossini's effervescent "Zitti, zitti! Piano, piano! from *Il barbiere di Siviglia*, with the three vocalists participating. The second half of the concert was by far the most important part of the evening's entertainment. It was completely given over to scenes from the first and third acts of *Lucia di Lammermoor*. An opera in which Persiani had created the title role— and a work that the two had recently sung at the local premieres of *Lucia* in Paris and London.

Most of the music normally sung by Normanno, Raimondo and Alisa was excluded, from these scenes. Some text changes also occurred when compared to modern day librettos. Lucia's contribution to the second act was not included since no music from the second act featured in the concert. In between the two acts the violinist, Emiliani performed a celebrated air, "La Romanesca" by a sixteenth-century composer.

Concert – Part II – Scenes from *Lucia di Lammermoor*

Act I Scene I: Nigri opened with the music leading up to and including "Cruda, funesta smania..."and its cabaletta.

Scene II: Persiani made her entrance with "Ancor non giunse..." after which the text was completely changed to accommodate interpolation of the great *Rosmonda d'Inghilterra entrance* aria "Perchè non del vento..." as a replacement for the traditional, "Regnava nel silenzio..." music. Persiani had of course created the title role in *Rosmonda* the previous year. She liked her big entrance aria so much that she decided to interpolate it when she sang the local premiere of *Lucia* in Paris. Her changes apparently had Donizetti's consent as he approved the French score with the changes when it was subsequently published in Paris some time later. [iii]

(*It is also interesting to note that the great singing teacher Manuel P. Garcia used the Rosmonda aria as a vocal exercise for both Jenny Lind and the Irish soprano Catherine Hayes when they were both studying with him in Paris in the early 1840s.* [iv] *These two sopranos also interpolated "Perchè non del vento..."into Lucia, when each was singing the role in London in April 1849; Lind at Her Majesty's and Hayes at Covent Garden*)

Scene III: Opened with Rubini singing Edgardo's entrance "Lucia perdona..."and followed by the love duet "Verranno a te sull'aura..." Some text changes occurred when compared to current librettos.

Act III Scene II: Nigri performed Raimondo's aria, "Dalle stanze ove Lucia..." after which Persiani sang, "Il dolce suono... Mi colpi di sua voce!..." There was a significant shortening of this scene along with text changes when compared to current day librettos. Nigri sang some of Enrico's music, additionally there were also changes in that text.

Scene III: The scene opened with Rubini singing, "Tombe degli avi miei..." and it continued to the end of "Fra poco..."

Scene IV: (This scene is normally part of the previous scene in modern day productions of the opera). Nigri sang the chorus music interchanging it with Raimondo's while Rubini sang Edgardo's lines, concluding with the heart rendering, "Tu, che a Dio spiegasti l'ali..." which must have brought down the house. The concert was so successful that a repeat performance was immediately announced the next morning and advertised to accommodate those who could not gain admission to the Thursday performance. Persiani and Rubini repeated the program on Saturday night, 8 September with similar success. The critics raved about the singing and the overall evening's entertainment.

No doubt Balfe's earning predictions for Rubini's visit to Dublin were accurate given the success of the two concerts. Shortly after the Dublin concerts in September 1838 Rubini and Persiani both went to Paris and the Thèâtre-Italien where they were scheduled to sing in *Lucia di Lammermoor* once more, early in October 1838.[v]

Neither Persiani nor Rubini ever returned to Ireland. But the next several decades at the Theatre Royal, Dublin saw many great operatic performances with some of the most important singers of the century.

Basil Walsh

---

[i] *Donizetti and His Operas* (1982), William Ashbrook, p.98.
[ii] Ibid, p.137.
[iii] Ibid, p.210
[iv] *Catherine Hayes: The Hibernian Prima Donna,* (2000), Basil Walsh, p.109, 110
[v] Donizetti Society Journal No. 6; Article, *Giuseppe and Fanny Persiani* by Thomas G. Kaufman



Was it really so bad?

Russell Burdekin, March 27th, 2011

In recent years, English National Opera have commissioned a film director to direct one of its operas in each season. The explicit reason has been to get a fresh eye to look at opera and the business of opera direction, but, no doubt, the additional publicity has not been unwelcome. Unfortunately, the results have hardly been a resounding success with either critics or audiences. This year the ENO asked Mike Figgis, whose best known film is probably *Leaving Las Vegas*, to direct Donizetti's *Lucrezia Borgia* and the response was possibly even more hostile. Figgis hardly helped his cause by cheerfully admitting to having seen few operas, to having no prior knowledge of this opera, to never having heard of "trouser" roles and hardly sounding sympathetic to *bel canto* opera as an opera form. Having said that, he put considerable thought into the project and, inevitably in many eyes, he came up with the idea of using film in the production. Rather than using film as a backdrop for the opera as a whole, he prefaced the prologue and acts 1 and 2 with short films exploring aspects of Lucrezia's life and then covered the scene change in act 2 with a further film relating to two paintings of the era. Thus, the film was completely separate from the stage action. The music under Paul Daniel generally garnered widespread praise, but Daniel was rather less successful with his creation of a new, but pedestrian, English libretto. The main soloists were all in good voice - Claire Rutter as Lucrezia, Alistair Miles as Alfonso, Michael Fabiano as Gennaro and Elizabeth DeShong as Orsini - and Es Devlin's sets and Brigitte Reiffenstuel's costumes were praised for their Renaissance style and visual richness, some taking their inspiration from paintings of the time.

It was the overall direction that fired up the critics - "unwieldy in the extreme", "a great big stinker", "static, inert and at time inept realisation", "strange nothingness", "dramaturgy so deeply conventional and frankly boring" were just some of the comments. A few were in favour, "brings a new multimedia dimension to this rarely produced but excellent work", "very pure and often very beautiful staging", but perhaps the most interesting was Rupert Christiansen in the *Daily Telegraph* who confessed to being "curiously gripped" despite some misgivings. I found myself very much with Christiansen and, although it was difficult to pin down exactly why it worked, by the end, I felt that this was ENO's best recent Donizetti production, some way ahead of their over intellectualised *Lucia* and clever but bland *Elixir of Love*. In different measures, the films, the staging and the disparity between the films and staging were all singled out for criticism. The films in themselves were often praised and some of the images were very striking although the eroticism was not to everyone's taste. More pertinently, all four could have been edited to advantage. The most successful were the middle two where the tragedy following the misunderstanding about the relationship between Lucrezia and her servant Calderon has echoes in the opera's plot and, most powerfully, the birth and later forced removal of Lucrezia's baby, her search for which is the mainspring of the plot. The static nature of much of the operatic action was seen by some as evidence of a lack of imagination or technique on Figgis's part, but he made clear that the minimal movement was an explicit intention. The opening set was just a bench and a tree and used the whole stage but, for the later scenes, the sets took up only part of the stage with the remainder empty and dark thus focussing the action in the centre of the stage, almost in some ways like a puppet theatre. This left the audience in

no doubt that they were observing a performance, again an explicit Figgis aim, rather than enabling any sort of identification with the action. At the same time, the darkness lent a feeling of claustrophobia and oppression and the chorus, dressed in black, was often an almost invisible onlooker, Figgis seeing them very much as the chorus in a Greek tragedy rather than active participants in the action. In effect, the opera became almost of a series of tableaux, rather than a continuous drama, which one would have expected to lead to a loss of emotional impact, further reduced by the artificiality of the action so clearly bounded within the empty stage. Yet, taking the end of the prologue as an example, a largely static Lucrezia was surrounded by a semicircle of Gennaro's friends insulting her and outside them was a further semi-circle of the chorus. The result was a much stronger sense of isolation and hostility than might have been gained from more typical histrionics by Lucrezia, which seems to be what some critics missed. The aspect that caused the most upset was the contrast between film and stage, "The effect of going from the erotically charged, beautiful, carefully framed and arranged films ... to the relative anarchy of the stage is distressing". True, there was no sense of dramatic continuity between them or even a temporal connection, for example, the film in which Lucrezia's baby is taken from her occurred just before Act 2 rather than before the start of the opera. However, there were emotional reverberations from the film that enriched the response to the events on stage and helped establish the mood.

Thus, Figgis's production was a work of many parts, many quite beautiful and arresting, and all consistent within themselves but with no apparent thread tying them all together. However, if we consider Figgis's statement that he was trying to present the opera "to an audience as it would originally have been seen but in a different context", then the ideas behind the production come into better focus. If we consider *bel canto* in its day, the sets and costumes would have built initial expectation and excitement and have illuminated particular episodes of the action, but, in our image-soaked age, Figgis reasoned that film, not just a stage set, was needed to create that impetus. This, rather than Figgis's explicit reason of giving extra dimensions to Lucrezia's character, was the films' real contribution. Figgis was then largely content to let the music build on that springboard, for it was the music, most particularly the singing, that gave continuity and coherence and delivered the emotional and dramatic punch in *bel canto* opera, sometimes augmented by the acting, Malibran, and sometimes not, Rubini. By the 1830's, many composers were wanting to achieve a broader, more truly dramatic impact with opera, culminating eventually in Wagner's critique of its current state and ideas for changing it. Donizetti and *Lucrezia Borgia* were a case in point, as his wish, which he later succeeded in introducing, was for a low-key finale in keeping with the death of Gennaro. However, the prima donna, Méric-Lalande, demanded the traditional barn storming finish. Perhaps the obstacle for many people with this production was that we are all Wagnerites now; we expect all aspects of a production to be working towards one end all of the time. Figgis gave us an older, simpler, looser, more intuitive performance style that essentially drew its strength from the music rather than the overall dramatic experience. Not all of his ideas worked but I feel that he largely succeeded in his aim. Although it was televised, ultimately this was a theatrical experience and it is to be hoped that ENO will persevere for at least another time to give the chance for a more sympathetic reaction to a production that, while quite alien to our usual stage experience, can provide a very interesting and rewarding evening.



Das verkannte Hauptwerk

Anmerkungen zur modernen Erstaufführung von
Otto Nicolais Oper „*Il proscritto / Die Heimkehr des Verbannten*“
(Milano 1841 / Wien 1844 / Berlin 1849)

von Michael Wittmann (Berlin)

„... ce fut dans l'opéra de Nicolai „Le proscrit“, dont le dernier acte, admirable sous tous les rapports, place à mon avis Nicolai très-haut parmi les compositeurs“.

(Hector Berlioz)

Als am 8. März 2008 sich in der Oper Chemnitz der Vorhang hob zur modernen Erstaufführung von Otto Nicolais lange verschollen geglaubter Oper „*Il templario*“ (Torino 1840) wußte kaum ein Musikfreund, daß dieser Komponist sich lange Jahre in Italien aufgehalten und mehr zu bieten hatte, als die unverwüstlichen „*Die lustigen Weiber von Windsor*“ (Berlin 1849). Der große Erfolg dieser Ausgrabung bzw. auch der daraus resultierenden CD-Produktion, die weltweit breite Anerkennung und Absatz gefunden hat, hat seither die Wahrnehmung des Komponisten verändert, wie man insbesondere am 9. Juni 2010 beobachten konnte, als der 200. Geburtstag Otto Nicolais begangen wurde: in den zahlreichen Würdigungen der diversen Kulturradios wurde erstmals auf den „italienischen“ Nicolai verwiesen, vielfach Ausschnitte aus dem „*Templario*“ und den „*Lustigen Weibern*“ gleichberechtigt nebeneinander gesendet. Für die Städtischen Theater Chemnitz ist dies Anlaß genug, gleichsam als etwas verspätete Geburtstagsgabe nun auch Nicolais andere erhaltene italienische Oper aufzuführen und zur Diskussion zu stellen. „*Il proscritto*“ wurde am 13. März 1841 an der Mailänder Scala uraufgeführt und 1843/44 in Wien zu einer deutschsprachigen Oper mit Titel „*Die Heimkehr des Verbannten*“ umgearbeitet. Ihre endgültige Gestalt erhielt die Oper im Winter 1847/48 (also nach Fertigstellung der „*Lustigen Weiber*“) in Berlin, wo sie am 19. November 1849 unter dem Titel „*Der Verbannte*“ posthum zur Uraufführung gelangte. Bei dieser Gelegenheit erklang gerade noch 20% jener Musik, die 1841 in Milano zu hören war. Kein anderes Werk hat Nicolai so lange und so intensiv beschäftigt, wie gerade diese Oper; keine Aufführung, bei der er – dies belegen die philologischen Studien an den erhaltenen Handschriften – nicht an diesem Werk gefeilt hätte. Auf ausdrücklichen Wunsch des Dirigenten, der auf die Auftrittsarie der Leonore (Nr. 2) nicht verzichten wollte, bringt Chemnitz das Werk nun nicht in der Fassung letzter Hand (Berlin 1849), sondern in der Gestalt, die es am Ende der ersten Wiener Aufführungsserie im Frühjahr 1844 angenommen hatte, gleichsam als Dokument des halben Weges, den Nicolai als Komponist zwischen dem „*Templario*“ und den „*Lustigen Weibern*“ zurückgelegt hat. Grundlage der Aufführung ist die vom Verfasser erstellte *Editio princeps* (Erstausgabe) des Werkes, die sowohl die Wiener als auch die Berliner Fassung des Werkes enthält. Eine Edition auch der Mailänder Urfassung befindet sich in Vorbereitung.

I. Die Handlung:

Die Oper spielt im Jahre 1461 in England vor dem Hintergrund der Rosenkriege. Die rote Rose (das Haus Lancaster) hatte Anfang 1461 die Oberhand über die weiße Rose (Haus York) errungen. Lord Artur, ein Anhänger der weißen Rose, war schon sieben Jahre zuvor aus England verbannt worden und bei der Flucht (scheinbar) ums Leben gekommen. Seine Witwe Leonore hat nach gebührender Trauerzeit in Graf Edmund, einem politischen Führer der roten Rose, eine neue Liebe gefunden. Als Artur justement am Hochzeitstag von Leonore und Edmund auf seine Burg zurückkehrt, nimmt das Verhängnis seinen Lauf:

1. Akt: Die Hochzeitsgäste warten vor der Schloßkapelle und stimmen ein Jubellied für das Brautpaar an (Nr. 1). Leonore gesteht ihrer Vertrauten Irene eine gewisse Bangigkeit wegen der bevorstehenden Wiederverheiratung und besingt dann überschwänglich ihre Liebe zu Edmund (Nr. 2). Edmund, der noch durch Staatsgeschäfte aufgehalten wurde, erscheint. Aus seiner Begrüßung Leonores entwickelt sich musikalisch ein kurzes Quintett. Unter dem Hoch der Gäste und unter Wiederaufnahme des Eingangschores zieht die Brautgesellschaft in die Kapelle ein (Nr. 3). - Während des Gottesdienstes gelangt Artur unbehindert von den Schloßwachen in die Empfangshalle des Schlosses. Der Anblick seiner Ahnengalerie gemahnt ihn seiner Aufgabe, nämlich die rechtmäßige Ordnung und die Herrschaft der weißen Rose wiederherzustellen. Danach, so träumt er, wird er wieder ein Leben an der Seite Leonores führen zu können (Nr. 4). Während er diesen Gedanken nachhängt, betritt Leonore, die nach vollzogener Trauung einen Moment der Stille sucht, den Raum. Mit Entsetzen erkennt sie Artur. In dem folgenden großen Duett machen sich Leonore und Artur bittere Vorwürfe darüber, daß jeder den anderen seinem Schicksal überlassen habe. Als Gäste nach Leonore suchen, gelingt es dieser im letzten Moment Artur in einem Seitengemach zu verstecken (Nr. 5). - Im Festsaal wird die Hochzeit mit Gesang und Tanz gefeiert. Gleichwohl ist Arturs Ankunft nicht unbemerkt geblieben. Der Schloßvogt informiert Edmund über die Ankunft eines Unbekannten und vermutet, daß Leonore einem versprengten Anhänger der roten Rose Unterschlupf gewährt habe. Edmund stellt Leonore zur Rede. Es kommt zum Eklat, als Leonore sich weigert, den Zutritt zu ihren Räumlichkeiten freizugeben. Schließlich öffnet Artur selbst die Tür, tritt hervor und gibt sich als Anhänger der weißen Rose (aber nicht als Lord Artur) zu erkennen. Die Menge verlangt seinen Tod (Nr. 6).

2. Akt: Leonore hat Edmund über Nacht dazu überredet, den Gefangenen ziehen zu lassen. Edmund will diesen verhören und ihm das Versprechen abnehmen, niemals wieder zu kommen. Zu seiner Überraschung lehnt der Gefangene dieses Angebot ab, behauptet vielmehr, nicht nur ein Anhänger der weißen Rose zu sein, sondern auch ältere Ansprüche auf Leonore zu haben. Zum Beweis zeigt er Edmund ein Medaillon mit Leonorens Konterfei. Edmund glaubt nun, einen alten Liebhaber Leonores vor sich zu haben. Man verabredet sich zum Duell (Nr. 7). - Leonore hat ihrem Stiefbruder Richard, Anhänger der roten Rose, die Identität Arturs enthüllt. Gegen seine politische Überzeugung aber mit Rücksicht auf die Ehre der Familie verspricht er Leonore, Artur zur Flucht zu verhelfen. Der Fluchtversuch wird von Edmund, der sich nun von allen verraten fühlt, entdeckt und vereitelt. Sein Zorn gilt insbesondere Richard, dem er bei dieser Gelegenheit vorhält, sich schändlich gegenüber seiner Stiefschwester Leonore verhalten und diese fortwährend unter Druck gesetzt zu haben. Erst in diesem Moment erkennt Artur, daß ihm Leonore all die Jahre treu ergeben war und er ihr mit seinem Vorwurf der Untreue bitter Unrecht getan habe. Als Konsequenz gibt er sich als Lord Artur zu erkennen. Mit seiner zu erwartenden Hinrichtung möchte er den Weg für Leonore und Edmund frei machen (Nr. 8). Edmund, dessen Lebensplanung mit Arturs Enthüllung auf einen Schlag über den Haufen geworfen wurde, versucht, sich Klarheit über das weitere Vorgehen zu verschaffen. Der Versuchung, sich Arturs durch dessen Hinrichtung zu entledigen, widersteht er. Statt dessen beschließt er, unter Verzicht auf Leonore, Artur zu retten, indem er beim König um dessen Begnadigung bittet (Nr. 9). - Georg, Leonores leiblicher Bruder und heimlicher Anhänger der weißen Rose, eilt an den nahegelegen Strand, wo sich Arturs Mitverschwörer versteckt halten, um diesen von Arturs Enttarnung zu berichten. Auf ihren Booten kehren sie neuerlich ins Exil zurück, nicht ohne der Hoffnung Ausdruck zu geben, bei besserer Gelegenheit ihren Kampf fortzusetzen.

3. Akt: Seit den bisher geschilderten Ereignissen ist einige Zeit verstrichen. Man erwartet die Antwort des Königs. Allgemein wird mit der Begnadigung Arturs gerechnet. Dann freilich stellt sich die Frage, wie die persönlichen Beziehungen der drei Hauptakteure geregelt werden sollen. Leonore nimmt Artur das Versprechen ab, kein Duell mit Edmund zu provozieren, wenn sie ihm einen unwiderleglichen Beweis ihrer Treue liefern würde (Nr. 11). Artur wird zu Edmund gerufen,

der ihm die königliche Begnadigung aushändigt. Daraufhin will sich Edmund von Leonore verabschieden, von der er annimmt, daß sie ihn nur auf Druck Richards geheiratet hätte. Leonore bekennt ihm, daß es Artur war, den sie vor langen Jahren unter Druck geheiratet habe, in seinem, Edmunds Falle, wäre es für sie eine Liebesheirat geworden. Edmund versucht, Leonore zu bewegen, Artur zu verlassen und mit ihm zu ziehen. Leonore schwankt, entscheidet sich letzlich aber gegen die Neigung zu Edmund und für die Pflicht gegenüber Artur (Nr. 12). Dieser hat den letzten Teil der Unterredung mitgehört. Er möchte nun erst recht den Weg für Edmund frei machen, indem er auf einem Duell besteht, das er absichtlich zu verlieren gedenkt. Als Edmund sich dazu provozieren läßt, erscheint Leonore, die soeben Gift genommen hat. Der Tod ist der versprochene unwiderlegliche Beweis der Treue zu Artur. Sterbend fleht sie Artur und Edmund an, sich zu versöhnen.

II. Der Aufbau der Oper:

0. Overtüre

1. Introduzione (Coro)
2. Recitativo e Cavatina (Leonore) [S]
3. Coro e Quintettino (Leonore, Irene, Georg, Edmund, Richard) [S,S,T,Bar,B]
4. Recitativo e Romanza (Artur) [T]
5. Gran Scena e Duetto (Artur, Leonore) [S,T]
6. Finale I: Coro – Pezzo concertato – Stretta (Tutti)

---

7. Scena e Duetto (Artur, Edmund) [T,Bar]
8. Scena e Quintetto (Leonore, Artur, Georg, Edmund, Richard) [S,T.T,Bar,B]
9. Scena ed Aria (Edmund) [Bar]
10. Finale II: Coro e Scena (Georg) [T]

---

11. Preludio, Recitativo e Romanza (Leonore) [S]
12. Scena e Duetto (Leonore, Edmund) [S,Bar]
13. Terzettino finale (Leonore, Artur, Edmund) [S,T,Bar]

III. Die Mailänder Fassung (1841):

Die Entstehung von „*Il proscritto*“ verdankt sich der überaus erfolgreichen, von Nicolai selbst besorgten Aufführung von „*Il templario*“ in Milano im September 1840, die den Impresario Bartolomeo Merelli veranlaßte, bei Nicolai sofort eine Oper für die Karnevalssaison 1841 zu bestellen. Nicolai akzeptierte unter der Bedingung, daß seine damalige Verlobte, Emilia Frezzolini, die Hauptpartie singen solle. Daraufhin reiste er nach Triest, wo er im Oktober 1840 gleichfalls den „*Templario*“ einstudierte. Für Weihnachten 1840 hatte er den Auftrag übernommen, eine neue Oper für Genova „*Odoardo e Gillidipe*“ zu komponieren. Auf dem Weg von Triest nach Genova machte er Station in Milano, um das inzwischen fertiggestellte Libretto zum „*Proscritto*“ von Gaetano Rossi (1774-1855) zu lesen, das er jedoch als unbrauchbar verwarf. Das schien kein Problem darzustellen, da die Uraufführung in Milano erst für März 1841 vorgesehen war, mithin genügend Zeit bleiben würde, ein anderes Libretto zu schreiben. Den Auftrag dazu erhielt Temistocle Solera (1815-1878), der daraufhin ein Libretto „*Nabuccodonosor*“ entwarf. Nicolai selbst reiste nach Genova weiter, wo er seinen Verpflichtungen nachkam. Merelli hingegen reichte in Milano den von Nicolai verworfenen „*Proscritto*“ an Giuseppe Verdi weiter, natürlich ohne diesem von Nicolais Ablehnung zu erzählen. Nach der Premiere der neuen Oper in Genua am 27. Dezember 1840 dirigierte Nicolai dort vertragsgemäß auch noch die zweite und dritte Vorstellung. Am 1. Januar 1841 erhielt er dann die letzte Rate seines Honorars und reiste mit der Postkutsche nach Milano, wo er am 2. Januar eintraf. Dort wartete auf ihn das Libretto zu „*Nabucco*“, das er freilich für noch

weniger geeignet hielt, als den „*Proscritto*". Er verlangte daher von Merelli den „*Proscritto*" zurück, der inzwischen freilich schon bei Verdi lag. Merelli mußte daher eilig bei Verdi vorsprechen und erbat unter Verweis auf Nicolais Weigerung ein für ihn, Nicolai, geschriebenes Libretto „*Nabucco*" zu vertonen, das *Proscritto*-Libretto zurück. Verdi hat das später dann so dargestellt, daß Nicolai und er die Libretti zu „*Nabucco*" und „*Proscritto*" einfach getauscht hätten, wodurch Nicolai automatisch als Trottel dasteht, der das musikalische Potential des „*Nabucco*" verkannt habe. Von einem direkten Tausch kann aber keineswegs die Rede sein, da Verdi das *Nabucco*-Libretto erst einige Wochen später zur Ansicht erhalten hat und dieses für ihn dann von Solera auch noch umgearbeitet wurde. Daß er schon vordem im Falle des *Proscritto*-Librettos nur die zweite Wahl des Impresarios war, hat Verdi nie erfahren. Nicolai selbst begann dann schon am 4. Januar mit der Vertonung des „*Proscritto*". Angesichts des engen Zeitrahmens der Auswahl vom 2. bis 4. Januar 1841 kann diese Wahl für Nicolai nur das Ergebnis einer schlaflosen Nacht und der Alternative zwischen Pest und Cholera gewesen sein.

Was unter solch schlechten Auspizien begonnen hatte, endete auch schlecht. Zwar gelang es Nicolai mühelos, das Libretto binnen zweier Monate in Musik zu setzen, jedoch bahnte sich auf der Ebene privater Beziehungen ein Desaster an. War er im September 1840 noch glücklich mit Emilia Frezzolini verlobt, so fällt in den Winter 1840/41 die Zeit der Entfremdung des Paares. Und am Tag der Uraufführung des „*Proscritto*" war die Verlobung mit Nicolai nicht nur gelöst, die Frezzolini war auch schon mit dem Tenor Antonio Poggi verheiratet. Nicolai hat später die Vermutung geäußert, daß Frezzolini von Anfang an ein falsches Spiel mit ihm betrieben habe und es ihr nur darum gegangen wäre, der strengen Aufsicht ihres Vaters zu entkommen. Allein, das Leben zeigt, daß die Verantwortung meist auf beiden Seiten liegt. Jedenfalls muß es auch auf Seiten der Frezzolini Friktionen gegeben haben, die diese dazu veranlassten, am Tag der Premiere ihren Part gar nicht zu singen, sondern diesen nach Art einer Generalprobe lediglich anzudeuten. Der Skandal war perfekt und man kann eigentlich gar nicht abschätzen, ob die Oper nun ein Erfolg oder ein Mißerfolg geworden wäre. (Allgemein scheint man mit einem Erfolg gerechnet zu haben, Ricordi hatte bereits den Klavierauszug der Nr. 11 (Romanze Leonora) gedruckt, der am Tag nach der Premiere in den Handel kommen sollte). Merelli wollte denn auch an der Oper festhalten; allein Nicolai war nur mehr nach Flucht zu Mute. Da Merelli als Impresario auch die italienische Stagione am Wiener *Kärntnerthor*-Theater (Ostern-Sommer jedes Jahres) betreute, bot er Nicolai an, nach Wien zu reisen und die dortigen Vorstellungen zu dirigieren. Nicolai präsentierte dort seinen „*Templario*" mit solchen Erfolg, daß man ihm anbot, als Nachfolger Konradin Kreutzers die Stelle des 1. Hofopernkapellmeisters zu übernehmen. Dies geriet zum entscheidenden Wendepunkt in Nicolais Karriere.

IV. Die Wiener Fassung (1843/44):

Als Nicolai dieses Angebot erhielt, zögerte er zunächst mit der Annahme. Gerne hätte er seine Karriere als italienischer Opernkomponist fortgesetzt, zumal er bereits einen Vertrag unterschrieben hatte, zu Weihnachten 1841 eine neue Oper für Torino zu schreiben. Letztlich zog er dann aber doch die wirtschaftliche Absicherung eines Dreijahresvertrages in Wien vor. Dieser brachte mit sich, daß Nicolai fortan einen großen Teil seiner Zeit mit Dirigieren verbrachte; eine Erfahrung, die sich etwa in der wachsenden Könnerschaft seiner Instrumentation niederschlug. Ferner war mit der Stelle die Aufgabe verbunden, innerhalb der drei Jahre Vertragslaufzeit eine abendfüllende Oper oder zwei Einakter zu komponieren. Nicolai machte sich denn auch sofort an die Suche nach einem geeigneten Opernlibretto, fand aber nichts, was ihn zufrieden stellen konnte. Als dann im Sommer 1843 die Komposition einer Oper für die Saison 1843/44 unabdingbar wurde, besann er sich wieder des Mailänder „*Proscritto*". Zunächst ließ er sich von Otto Prechtler (1813-1881), einem damals hoch angesehen Dramatiker und Freund Grillparzers, eine sehr genau Übersetzung von Rossis Libretto anfertigen, die jedoch bereits eine gravierende Änderung des Schlusses der Oper enthält. Wo bei Rossi der Freitod Leonores folgenlos bleibt – in Rossis

Originalfassung weist Artur Edmund, der sich der Leiche nähern will mit den Worten „ o viva, o morta è mia soltanto" brüsk ab – sieht die Wiener Fassung von Anfang an die Versöhnung von Edmund und Artur vor. Der Selbstmord Leonores erscheint so als eine Art Opfer, das bei aller Tragik doch eine Art moralische Überhöhung oder Rechtfertigung ihres Handelns beinhaltet. Diese Fassung wird von der Zensur am 14. Juli 1843 ohne Beanstandung genehmigt. Bei der weiteren Arbeit zeigt sich jedoch, daß die Prechtler'sche Übersetzung zwar sehr genau, dafür aber auch absolut unsangbar ist. Nicolai rief daraufhin den erst später zu Berühmtheit gelangenden, damaligen Medizinstudenten Siegfried Kapper[1] (1820-1879) zu Hilfe, der in freier Nachdichtung einen sangbaren Text erstellte. Damit einher gingen auch größere Veränderungen im Ablauf der Oper. Insbesondere wurde jetzt erst die in Milano noch fehlende große Arie des Edmund (Nr. 9) eingefügt, was wiederum dazu führte, daß das ursprünglich am Ende des zweiten Aktes stehende Quintetto in die Mitte gerückt wurde. Neuen Schluß des zweiten Aktes bildet nun die Szene des Georg am Strand, die ursprünglich in der Mitte des zweiten Aktes stand. In Milano noch eine virtuose 'Aria con pertichini' für einen zweiten Tenor wird diese Nummer in ein Chorstück mit einigen Soloeinlagen des Tenors transformiert. Der Sinn der Übung ist klar erkennbar: es geht darum, der in Milano noch recht unterentwickelten Figur des Edmund psychologische Tiefenschärfe zu verleihen. Eine ähnliche Vertiefung erfährt Artur, insbesondere durch Einfügung des der Romanze (Nr. 11) vorausgehenden Dialoges Leonore-Artur, der diesem menschlich-sympathische Züge verleiht und die am Ende erfolgende Versöhnung vorbereitet. Ausgehend von diesen Textänderungen hat Nicolai dann auch musikalische Änderungen in Nummern vorgenommen, die textlich gar nicht verändert wurden. Mehr-weniger unverändert aus Milano übernommen wurden die Nummern 1, 2, 3, 4, 7 und 11. Die übrigen Nummern sind großteils neu komponiert, teilweise unter Verwendung der schon in Milano vorhandenen musikalischen Themen. Da sich Nicolais Kompositionsstil in jenen Jahren weiterentwickelt hatte, gibt es in der Wiener Partitur ein stilistisches Gefälle, das einem aufmerksamen Zuhörer wie Eduard Hanslick durchaus aufgefallen ist, auch wenn dieses dem Erfolg der Oper – unter Nicolais Leitung gab es 1844-1847 in Wien an die 40 Aufführungen - nicht im Wege stand.

Übrigens vollzog sich dieser Umarbeitungsprozeß nicht auf einen Schlag. Zu Hilfe kam Nicolai dabei der an sich mißliche Umstand, daß die eigentlich für Oktober 1843 vorgesehene Premiere zweimal verschoben werden mußte, da jeweils nach der Generalprobe einer der Hauptdarsteller erkrankte, so daß die Premiere erst am 3. Februar 1844 über die Bühne des *Kärntnerthor*-Theaters gehen konnte. Nicolai nutze die dreifache Einstudierung des Werkes zu zahllosen kleinen Retuschen in der Instrumentation, die man noch heute in der Berliner Partitur des Werkes studieren kann. Es gab aber auch größere Änderungen: So endete die Strandszene (Nr. 10) ursprünglich mit einem triumphalistischen Schluß, der erst später durch den sehr viel intensiveren Piano-Schluß - die Rebellen besteigen die Boote und grüßen pianissimo schon von See aus - ersetzt wurde. Besondere Beachtung verdient der Schluß der Oper: War ursprünglich eine emphatische Versöhnung der Protagonisten vorgesehen („*droben in des Himmels Höh'n, da gibt's ein Wiedersehn*"), so läßt eine überklebte Seite der Partitur eine Zwischenversion erkennen, bei der die Oper mit den Worten „*wir versöhnt?*" endet. Schließlich findet Nicolai im Frühjahr 1844, also ein Jahr vor dem „*Tannhäuser*", die definitive Lösung: Edmund und Artur treten zu Leonores Leiche. Schweigend kniet Artur nieder, während Edmund gen Himmel schaut. Ein Schluß, der es letzlich dem Zuschauer überläßt, zu entscheiden, für wie glaubhaft er die von Leonore erflehte Aussöhnung der Kontrahenten wirklich hält. Dazu paßt, daß Nicolai für die Aufführungsserie 1844/45 den im Jahr zuvor in Nr. 11 eingefügten Dialog Artur-Leonore großteils wieder gestrichen hat. Ein Strich, der sich so auch in dem 1846 veröffentlichten Klavierauszug beibehalten wurde. Für die Berliner Fassung hat er diesen Strich 1848 dann teilweise wieder rückgängig gemacht.

V. Die Berliner Fassung (1847/48):

1 Sowohl Brahms wie Dvorak haben später Liedtexte von Kapper vertont.

Nach der erfolgreichen Umarbeitung des „*Proscritto*“ nahm Nicolai eine ähnliche Bearbeitung des „*Templario*“ vor, die Ende 1845 eher zufällig in Wien herauskam und wenig Erfolg hatte. Dies hing weniger mit Nicolais Musik zusammen, als vielmehr mit dem Umstand, daß der Wiener Impresario Ballocchi versucht hatte, diese Oper dem Wiener Publikum als Novität zu verkaufen, die sie de facto ja nicht war. Dies zerrüttete das Vertrauensverhältnis zwischen Nicolai und Ballocchi, so daß dieser, als ihm Nicolai die hauptsächlich 1846/47 komponierten „*Lustigen Weiber*“ zur Uraufführung anbot, diese Oper als für Wien ungeeignet ablehnte. Nicolai beendete deshalb zum Ende der Saison 1846/47 sein Engagement in Wien und wechselte zum 1. März 1848 als 1. Opernkapellmeister und 1. Domkapellmeister nach Berlin. (Eine Stellung, die so weder vor ihm noch nach ihm jemals wieder ein Berliner Dirigent einnehmen sollte.) Vertraglich hatte er sich ausbedungen, in Berlin an der Königlichen Oper (heute Staatsoper) mit der „*Heimkehr des Verbannten*“ zu debutieren. Den Winter 1847/48 nutzte er dazu, die Oper und insbesondere deren 1. Akt noch einmal zu revidieren. Dabei wurde die große Auftrittsarie der Leonore (Nr. 2) durch ein bloßes Rezitativ ersetzt. Die Nummern 1, 3 und 4 wurden gänzlich neu komponiert. Damit wurden weitere Italianismen aus der Partitur getilgt, so daß in der Endfassung eigentlich nurmehr die Nummern 7 und 11 aus Milano übrig blieben[2]. Die wesentlichste Änderung ist jedoch die Einfügung eines großdimensionierten Ballettes zu Beginn des 1. Finales (Nr. 6).

Schon in den Wiener Jahren läßt sich eine Umorientierung Nicolais weg von der zeitgenössischen italienischen Operproduktion und eine Hinwendung zur Pariser Grand' Opéra beobachten. So hat er in Wien mehrfach versucht, eine Produktion des „*Templario*“ am Italienischen Theater in Paris zu lancieren, zweifelsohne in der Hoffnung, so eines Tages auch einen Auftrag zu einer französischen Oper zu erhalten. Und zumindest in formaler Hinsicht hätte die Berliner Fassung von „Der *Verbannte*“ die Kriterien für eine Pariser Aufführung erfüllt. Mit Amtsantritt am 1. März 1848 begann Nicolai denn auch sofort mit der Einstudierung der Oper. Der Ausbruch der Revolution am 15. März – zu Nicolais Leidwesen wurde direkt unter dem Fenster seiner Wohnung in der Leipziger Straße eine Barrikade errichtet - machte eine rasche Aufführung des Werkes jedoch unmöglich. Als im Herbst 1848 die politischen Verhältnisse ein solches Vorhaben wieder in greifbare Nähe hatten rücken lassen, verfügte die Oper überraschend über einen Bariton, der in der Lage war, die Rolle des Falstaff auszufüllen. Und nachdem König Friedrich-Wilhelm IV, dem Nicolai in Potsdam die Partitur der „*Lustigen Weiber*“ vorgespielt und teilweise auch vorgesungen hatte, den Wunsch geäußert hatte, vor allem diese Oper einmal auf der Bühne zu sehen, wurde die Premiere (9. März 1849) der „*Lustigen Weiber*“ selbstverständlich vorgezogen. Zwei Monate später setzt ein Hirnschlag Nicolais Leben gegen 17Uhr ein Ende. Daß er am Morgen desselben Tages zum Ordentlichen Mitglied der Preußischen Akademie der Wissenschaften gewählt worden war, hat er nicht mehr erfahren.

Die Uraufführung der Berliner Fassung von „*Der Verbannte*“ erfolgte posthum am 19. November 1849, dem Geburtstag der Königin. Das war sicherlich als besondere Auszeichnung gedacht, hatte aber zur Folge, daß die strikten Zeitvorgaben für eine Galavorstellung zu beachten waren, wodurch Nicolais Nachfolger Heinrich Dorn zu großen, teilweise sinnentstellenden Kapellmeisterstrichen gezwungen war. (Teilweise wurden damals auch Passagen gestrichen, die Nicolai eigens für Berlin neu komponiert hatte und die bis heute ihrer Uraufführung harren). Das beeinflußte die Aufnahme der Oper negativ. Die zeitgenössische Kritik führte dies auf die

2 Der Umstand, daß Nicolai gerade diese beiden Nummern unverändert beibehalten hat, ist höchst aufschlußreich, da er zeigt, welche Errungenschaften der italienischen Oper er auch 1848 noch für beachtens- und nachahmenswert hielt. Die Romanze (Nr. 11) kann dabei als Beispiel einer spezifischen Cantabilität a la Bellini gelten; das Tenor-Bariton-Duett (Nr. 7) ist deutlich nach dem Modell Saverio Mercadantes geformt, dessen Reformopern der späten 1830er Jahre – dies hat die Operforschung der letzten Jahre herausgestellt – den entscheidenden Beitrag zur Weiterentwicklung der Belcanto-Oper zum Musikdrama geleistet haben. Nicolai, der übrigens mit Mercadante befreundet war, hat die Bedeutung dieser Entwicklung sofort erkannt, aufgegriffen und eigenständig weiterentwickelt; wohingegen der frühe Verdi von Mercadante gänzlich unbeeindruckt blieb und diesen erst in seiner mittleren Phase rezipierte.

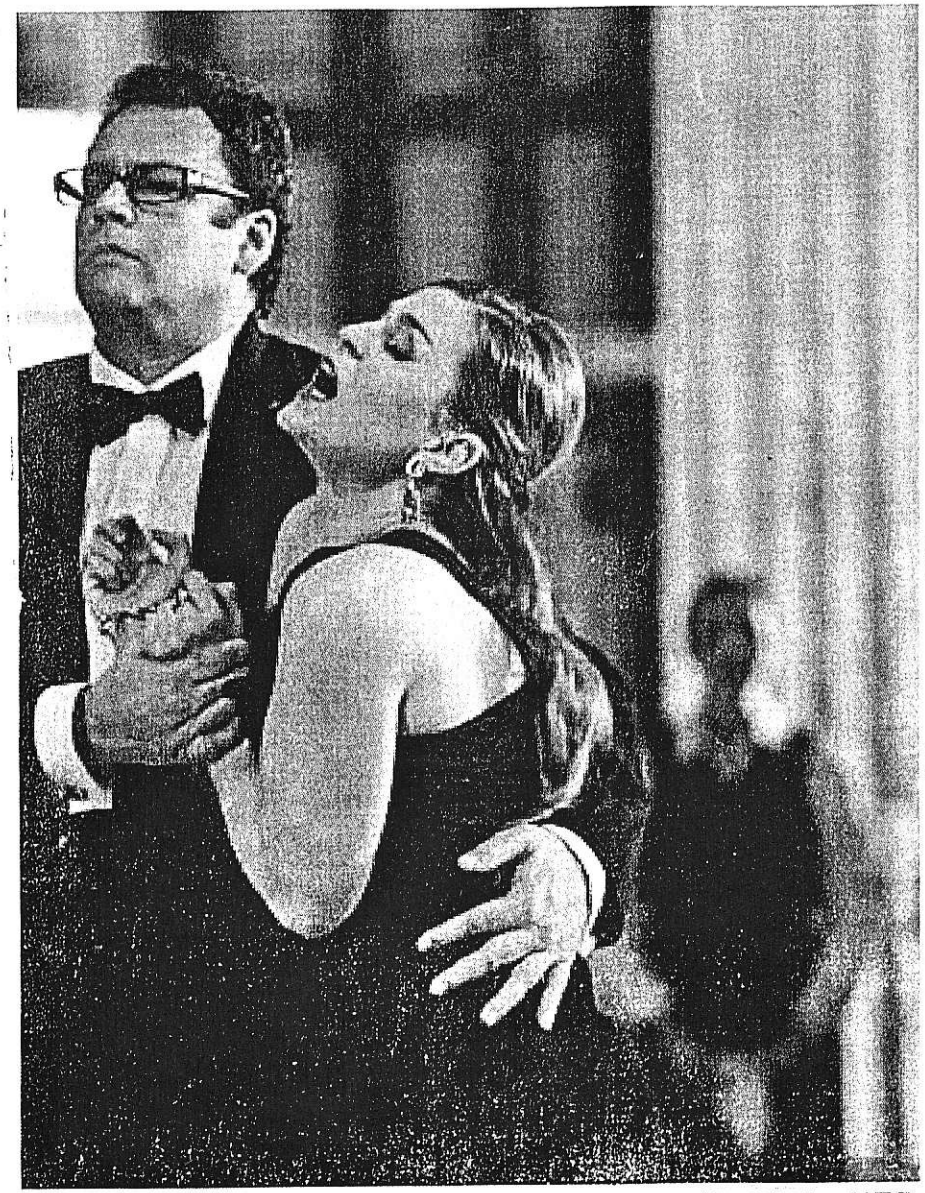
Unmöglichkeit zurück, aus einer italienischen Oper eine gültige deutsche Oper zu machen, nicht ahnend, daß in Berlin gerade noch 20% jener Musik erklang, die 1841 in Milano aufgeführt worden war. Bedeutsamer dürfte jedoch die düstere, ja verstörende stoffliche Vorlage gewesen sein. Selbstmord läßt sich, zumal in einem protestantischen Milieu wie dem damaligen Berliner Hof, in keiner Weise rechtfertigen und dürfte fast schon als provokativ empfunden worden sein, auch wenn es an der konservativ-königstreuen Gesinnung Nicolais keinerlei Zweifel geben konnte. In jedem Falle stand „*Der Verbannte*“ damit in diametralem Gegensatz zu dem (scheinbar) unproblematischen Biedermeierstück „*Die lustigen Weiber von Windsor*“, die man in ihrer Tendenz geradezu als paradigmatische Umsetzung der königlichen Ordre „*Ruhe ist die erste Bürgerpflicht*“ verstehen konnte (und eigentlich auch bis heute so versteht). Man kann sich fragen, - Berlioz' eingangs zitiertes Lob Nicolais mag dabei als Indiz gelten – ob die Rezeption Nicolais nicht ganz anders verlaufen wäre, wenn „*Der Verbannte*“ ebenso wie „*Tannhäuser*“ einmal die Bretter der Pariser Bühnen erreicht hätte[3].

VI. Zur Modernität des Stoffes:

Nicolais Oper basiert ursprünglich auf einem Libretto von Gaetano Rossi, das im Zuge der Wiener Bearbeitung durch Nicolai selbst wesentliche Umgestaltung erfahren hat. Rossi gehörte zu den führenden Librettisten seiner Zeit, dem wir etwa das Libretto zu Rossinis „*Semiramide*“ verdanken oder Meyerbeers „*Il crociato in Egitto*“. Die Entdeckung der „Szene“ als übergeordnete Einheit des Bühnengeschehens in der italienischen Oper ist ganz wesentlich Rossis Verdienst. Nicht ohne Grund reiste Meyerbeer auch in seiner Pariser Zeit regelmässig nach Verona, um dort mit Rossi die Praktikabilität seiner französischen Projekte zu besprechen. Das wichtigste Libretto Rossis dürfte, die hat die Forschung der letzten Jahre mehr und mehr herausgearbeitet, jedoch dasjenige zu Mercadantes „*Il giuramento*“ (1837) gewesen sein, jenem Schlüsselwerk, mit dem die italienische Oper sich auf den Weg zu einer Transformation begab, die aus einer mehr-weniger lockeren Abfolge von virtuosen Gesangstücken eine echtes Musikdrama machte. Wichtige Ingredienzien dafür waren die blockhafte Anlage von Introduktion und zweier ausgedehnter Finali, die Bevorzugung der Duette gegenüber den Soloarien und nicht zuletzt die im „*Giuramento*“ (eigentlich der *Gioconda*-Stoff) erstmal erprobte Reduktion auf die Hauptdarsteller in einem ansonsten chorlosen Schußakt. Ein Blick auf den Aufbau des „*Proscritto*“ zeigt, daß diese Oper strukturell den gleichen Aufbau hat, wie Mercadantes „*Giuramento*“[4]. Nicolai hatte also ein für 1841 höchst modernes Libretto zur Verfügung, an dessen Struktur er, trotz des Unbehagen an dem

3 Sowohl die Berliner Rezensionen von 1849 als auch Eduard Hanslicks Rezension der Wiederaufnahme der Oper in Wien 1857 gehen von der damals unter „gebildeten“ Musikliebhabern selbstverständlichen Geringschätzung der italienischen Oper aus. Bei Hanslick mischt sich dazu noch ein moralischer Unterton, demzufolge Nicolai durch seine italienische Opern sein ohnehin bescheidenes Talent verschwendet hätte. Dieser implizite Vorwurf findet dann auch Eingang in die frühen Lexikonartikel über Nicolai und untermauert dessen Einordnung als Komponist der zweiten Reihe, dem nur einmal und nur im Bereich der deutschen Spieloper, eben mit „*Die lustigen Weiber von Windsor*“, ein substantielles Werk geglückt sei. Damit steht er im Grunde noch hinter Albert Lortzing zurück, der mit seinen ebenfalls bescheidenen Pfunden gut gewuchert und gleich mehrere gültige Spielopern geschrieben habe. - Tatsächlich gibt es wenige Komponisten, die so wenig gemein haben, wie gerade Lortzing und Nicolai. Und tatsächlich sind die „*Lustigen Weiber*“ zwar ein Singspiel, aber keine Spieloper. Wenn schon, dann gehören sie in eine Reihe mit der „*Zauberflöte*“, dem „*Freischütz*“ oder Brülls „*Das goldene Kreuz*“. - Doch nicht nur das: in einer Zeit, in der die ehemaligen Vorurteile gegen die italienische Oper deren Wertschätzung gewichen ist, wird man behaupten dürfen, daß sowohl der „*Templario*“ als auch der „*Proscritto/ Verbannte*“ vollgültige Beispiele der Gattung der ernsten Oper sind, die einfach schon durch diese Gattungszugehörigkeit ein anders Format darstellen, als das leichtgewichtigere (aber darum nicht leichter zu komponierende) Singspiel. Es bliebe zu hoffen, daß mit wachsender Bekanntheit des „*Templario*“ bzw „*Der Verbannte*“ allmählich auch diese unselige Parallelisierung Lortzing-Nicolai verschwinden möge. Wenn man denn überhaupt mit solchem Ranking operieren möchte, müßte man wohl sagen, daß – nicht nach dem Personalstil, wohl aber in Hinblick auf das kompositorische Potential – in den 1840er Jahren die eigentliche Paarung Wagner-Nicolai lauten müßte.

4 Nicht zufällig hat Mercadante nach dem Mailänder Fiasco Nicolais denselben Stoff 1843 für Neapel vertont. Salvadore Cammarano hat dazu Gaetano Rossis Libretto sprachlich paraphrasiert, ansonsten aber den Handlungsgang nahezu unverändert beibehalten. Der einzige Unterschied beider Opern besteht darin, daß Mercadante die Rolle des Georg nicht mit einem Tenore secondo sondern einem Contralto besetzte.



(Foto Wuschanski/TC)

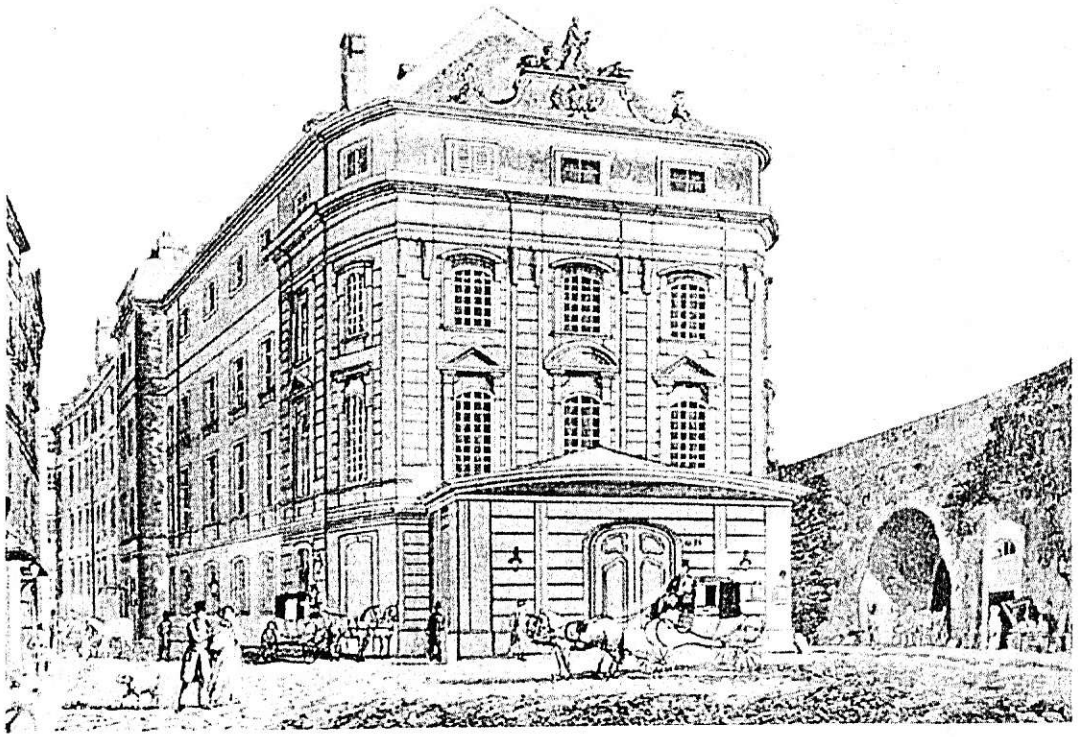
drastischen Schluß der Oper, auch in seiner Wiener Bearbeitung festgehalten hat.

Den Stoff bezog Rossi aus dem fünfaktigen Drama „*Le proscrit*" des französischen Schriftstellers Frédéric Soulié (1800-1849), der zu Lebzeiten mit Victor Hugo in einem Atemzug genannt wurde, und das am 7. November 1839 in Paris seine Uraufführung erlebt hatte. Souliés Stück ist freilich nicht im England der Rosenkriege angesiedelt, sondern spielt in der Gegend von Grenoble im Jahre 1817. Sein Artur ist ein napoleonischer Offizier, seine Leonore eine junge Adlige. Mit dem Sturz Napoleons muß Artur nach Sardinien fliehen und ertrinkt (scheinbar) im Mittelmeer. Sein eigentlicher Gegenspieler ist Leonores Stiefbruder Richard, der Artur für die Mesalliance seiner Stiefschwester und den frühen Tod seines Vaters verantwortlich macht. Er versucht die Familienschande zu tilgen, indem er Leonore in eine standesgemäße Hochzeit mit dem adligen Edmund zwingt. Als dann Artur am Hochzeitstag lebend zurückkehrt, hat er angesichts der auf Versöhnung ausgerichteten Restaurationspolitik Ludwigs XVIII schlechte Karten. Er läßt Artur unter dem Vorwand der Sabotage festsetzen, verhilft diesem dann aber zur Flucht. Gleichzeitig läßt er den Pulverturm des Schlosses sprengen und versucht, dieses Artur in die Schuhe zu schieben, der daraufhin als Saboteur hingerichtet werden soll. Dies wird im letzten Moment vereitelt und das Drama findet ein glückliches Ende. Mario D'Arienzo hat aus diesem Stück gleichfalls 1841 eine Rettungsoper für den sizilianischen Komponisten Mario Aspa gemacht. Rossi verleiht der Geschichte hingegen eine tragische Wendung, indem er Richard zu einer Nebenfigur herabstuft und den Konflikt Artur-Edmund und damit einhergehend den Zwang für Leonore, sich zwischen zwei gleichwertigen Partnern entscheiden zu müssen, einführt. Die Rettungsoper bzw. das Rettungsdrama freilich ist spätestens seit Beethovens „*Fidelio*" operngeschichtlich der Ort der 'starken' Frauen. Das gilt auch für *Rossis/ Nicolais* Leonore, deren letzlicher Selbstmord keine Verzweiflungstat ist, sondern ein wohlerwogener Schritt, eine Art der Emanzipation aus einer Situation, in der die gesellschaftlichen Konventionen einer Frau ein selbstbestimmtes Leben nicht zugestehen wollen. (So gesehen ist Rossis 'Leonore' das exakte Gegenbild etwa zu Romanis 'Lucia' als dem in der italienischen Oper sonst so beliebten 'arcivittima' [Erzopfer]). Die Denkfigur des Selbstmordes als Akt der Selbstbefreiung wiederum geht auf Felice Romani zurück, der diese Lösung bereits 1835 in die Librettistik eingeführt hat und zwar in seiner für Saverio Mercadante verfaßten, dramaturgisch sehr ähnlich angelegten Tragödie „*Emma d'Antiochia*".

Hat Rossi einerseits ein sehr modernes italienisches Libretto vorgelegt, so ist andererseits nicht zu übersehen, daß es in dieser Konstruktion auch Schwächen gibt. Das betrifft vor allem die in Milano kaum ausgeführte Personencharakteristik der Figur des Edmund, sodann auch den wenig sympathischen und starren Charakter der Figur des Artur, der Leonore im wesentlichen als rechtmässigen Besitz begreift, den es ebenso zu verteidigen gilt, wie die gerechte Sache der roten Rose. Genau an dieser Stelle setzt die Wiener Bearbeitung des „*Proscritto*" an, die textlich wie musikalisch Artur und Edmund eine so vorher nicht vorhandene psychologische Tiefenschärfe verleiht, die ihr Handeln innerhalb des gesellschaftlichen Kontextes ihrer Zeit verständlich werden läßt. Auf den Versuch, auch den Selbstmord Leonores durch die Aussicht auf eine Versöhnung der Kontrahenten ideell zu überhöhen wurde schon hingewiesen. Das Ringen um die Gestaltung der Schlußszene zeigt freilich, daß Nicolai selbst seine Zeifel an diesem Konstrukt hatte. Das mag daran liegen, daß für den gläubigen Protestanten Nicolai Selbstmord in keinem Fall als Lösung akzeptabel war. Das mag aber auch aus psychlogischer Einsicht erfolgt sein: Tatsächlich gibt es ja den Typus des appelativen Selbstmordes, bei dem der Täter sich erhofft, mit dem Tode jenes Ziel zu erreichen, das ihm im Leben verwehrt worden ist. Fast immer ein Trugschluß, der den Selbstmord zur sinnlosen Tat abwertet. Indem Nicolai letzendlich zu einer musikalischen Gestalt des Schlusses findet, die es dem Zuhörer überläßt, welche Deutung er Leonores Handeln geben will, sprengt er den engen Rahmen des Historiendramas und die Oper wird zu einer Parabel über Dreiecksbeziehungen, wie sie die Kunst immer wieder und bis auf den heutigen Tag – man denke an Goethes „*Stella*" oder den in seinem Plot der „*Heimkehr*" erstaunlich ähnliche Film „*Casablanca*" - beschäftigt haben.

Wie immer man Nicolais Beitrag in diesem Kontext bewerten mag: die Zeit scheint reif, sein allzu lange nicht gespieltes Meisterwerk neuerlich zur Disposition und Diskussion zu stellen; vielleicht auch dafür, in Nicolais 'Leonore' eine der großen Frauengestalten der Operngeschichte zu entdecken.

(Copyright 2011 by Michael Wittmann)



Kärntnertortheater

***Die Heimkehr* will join *Il Templario* as a CD release on the CPO label**

SERATA IN ONORE D'ERINNA – SOIRÉE D'HONNEUR FOR ERINNA

A salon opera-project for three singers, a dancer and a pianist
with: Anna Agathonos, Margarita De Arellano, Kirill Melnikov, Randal Turner.
Music Director: Philipp Vogler, Stage Director: Nicolas Trees, Choreography: Kirill Melnikov,
Set designs: Nicola Delli Carri, Costume designs: Gera Graf

Island of Tilos/Greece, Charkadio Theatre, 5 and 7 August, 2011

Projected by **NICOLAS TREES, I VIRTUOSI AMBULANTI** are in co-operation with the Municipality of Tilos, under the auspices of the Hellenic Ministry of Culture and Tourism. Official organiser: Municipality of Tilos.

Tilos - Island of hidden mysteries:

- Birthplace of the ancient Hellenic poetess Erinna, who lived approximately around 350 BC (according to other historical sources around 600 BC). She died at the early age of 19. The circumstances of her early death will presumably for ever remain a mystery. Despite her short live, the importance of her oeuvre in history of literature bears comparison with the one of the immortal poetess Sappho.
- Setting of pirate attacks under the command of the corsair Hugues Crevelier. In his account of a journey *Letters from the Aegean,* Sir James Emerson reports Crevelier to be the historic model for the hero in Byron's poem *The Corsair.*

Crevelier and Erinna, along with the island of Tilos, reveal thus to be mysterious and rediscovered stars on the shining firmament of operatic history

***I VIRTUOSI AMBULANTI* are proud to present the staged world première of the only operatic work in music history dedicated to Tilos' famous poetess, *Pianto d'Erinna* by Niccolò Fontei, as well as excerpts of Giovanni Pacini's *Il Corsaro* (based on Byron's *The Corsair*). In the invented world of *Soirée d'Honneur for Erinna,* the poetess and the Corsair meet in Tilos, the various historical eras merge into one theatrical fiction and the drama takes its course. According to the tradition of the musical *pasticcio,* this project combines various operatic excerpts from different composers into a dramaturgical and musical continuity: the audience will experience a full-scale operatic performance. The *Soirée d'Honneur,* called *Serata d'Onore* in Italy, was a frequent type of spectacle in Italian theatres of the 19th century. It was performed in occasion of Royal jubilees and anniversaries, or as a tribute to famed personas. Our production also introduces Carlo Coccia's salon cantata *Ero* as an absolute world première, forgotten Greek salon compositions by both Nikolaos Mantzaros und Eduardo Lambelet and - as modern premières - historical salon arrangements of excerpts of the following operas: *Fausta* (Gaetano Donizetti), *Francesca Donato* (Saverio Mercadante, based on Byron's *The Siege of Corinth*), *Niobe* (Giovanni Pacini) and *Danao Re d'Argo* (Giuseppe Persiani). Furthermore it features *Argene e Dalmiro*, *Costantino*, and *Elvira e Lucindo* by Swiss-Bavarian Bel canto composer Joseph Hartmann Stuntz, an aria from Rossini's *L'assedio di Corinto* von Gioacchino Rossini in an adaptation by Stuntz as well as several piano transcriptions by Franz Liszt.**

Entrance is Free but for reservations please mail: tilosproject@virtuosi-ambulanti.de

For any further updates concerning the project please visit the following website
www.virtuosi-ambulanti.de

SOIRÉE D'HONNEUR FOR ERINNA

Salonopern-Projekt (Pasticcio) von
I virtuosi ambulanti E.V., München, Stand 13.4.11
Aufführungen: Tilos, Charkadio-Theater, 5. und 7.8.2011

Programm:

Niccolò Fontei:
Pianto d'Erinna (Fragment)

Joseph Hartmann Stuntz:
Ouvertüre aus *Elvira e Lucindo*

Nikolaos Mantzaros:
Bella speme lusinghiera (Arie)

Saverio Mercadante:
Ne udir vorrai - Duett aus *Francesca Donato*

Giovanni Pacini:
De' miei giorni sull'aurora - Romanze und Duett aus *Il Corsaro*

Joseph Hartmann Stuntz:
Che vedo, smarrito - Terzett aus *Costantino*

Joseph Hartmann Stuntz:
Da fiera smania orribile - Terzett aus *Argene e Dalmiro*

Franz Liszt:
Li marinari, Klaviertranskription Nr.12 aus den *Soirées Musicales*, SW 424

Giuseppe Persiani:
Tu lo stringi - Duett aus *Danao Re d'Argo*

Joseph Hartmann Stuntz:
Bearbeitung einer Arie aus *Le Siège de Corinthe* (Rossini)

Giuseppe Persiani:
Tutto è compito - Arie aus *Danao Re d'Argo*

Franz Liszt:
Introduction des Variations sur une Marche du Siège de Corinthe, SW 421a

Eduardos Lambelet:
Mías Iméras i agápi mou estáthi (Romanze)

Franz Liszt:
Grande Paraphrase de la Marche de Giuseppe Donizetti, composée pour Sa Majesté le Sultan Abdul-Medjid Khan, SW 403

Carlo Coccia:
Ero (Salonkantate)

Giovanni Pacini:
O cetra! / S'è primo tuo vanto - Preghiera di Anfione aus *Niobe*

Gaetano Donizetti:
Ah! M'è figlia! - Arie aus *Fausta*

Federico Ricci's
La Prigione di Edimburgo; a capital and enthusiastic farrago

Before launching into the opera itself I feel I must say something about its parentage, at least in respect of the Scott novel to which it CLAIMS to be related. As I normally do when faced with an unfamiliar opera with a literary source, I read the novel, The Heart of Midlothian. Even reading it quickly it took me nearly a week of spare moments to get through over 500 pages. Once I saw the synopsis of the opera I realised I had wasted my time.

The Heart of Midlothian is in many ways a typical Scott novel. Many scenes involving a lot of dialogue are devoted to the recreation of 'locality' (in this case mostly in or around Edinburgh) and there are long sections devoted to explaining to the unfamiliar reader the obsessions of the Presbyterian version of the Reformed Church, and then (as if the patience of the non-Scots reader had not been sufficiently tried) whole chapters are devoted to itemising the intricacies of Scots Law (Roman-based, and the *quotidien* language of Scott's profession). The plot itself could be reduced with little loss of essentials to the length of a short story. However, that would mean dropping the closing chapters (some 100 pages) that provide the simplifications that a reader of fiction expects in the resolution of a plot, and not to be confused with the elaborations needed by the reader of a history to give the story the untidiness of reality. There is another key element in this, and in other Scott novels, and that is the language. Scott must have taken great pleasure in listening to the everyday usage of language in the streets around him. The mixture of unusual words and strong accents produced (and still produces) a form of communication that is considered as a different language to English (called variously 'Lallans Scots' and 'the Doric'). But this veil of strange words and grammatical incongruities forms an obstacle to the enjoyment of all non-Scots. For me, immersed as I am in Scotland and particularly Edinburgh, the dialect offers an additional enjoyment to the apparently endless elaborations entwined round the plot. Scott's manipulation of Lallans Scots gives subtle variations for characters coming from even a short distance away that illuminate character but can only be enjoyed by those with some familiarity.

But for an Italian librettist and composer could this crude porridge ever provide a satisfactory basis for an Italian opera? Well, of course, it didn't! The plot, characters and flavour of the novel had already been unpicked, interwoven and restitched by that arch-villain, Scribe for a setting by Carafa. Ricci and Rossi's version did no more than reframe that *opéra comique* for the Italian stage as a *semi-seria* melodramma. The source material and pivotal elements of the original plot can be discerned, but it really adds little to the enjoyment of the listener to waste time cataloguing them. The most interesting outcome of my preliminary studies is a conviction that (as in *Lucia di Lammermoor*) this plot relies to a surprising extent on the latter part of the novel (the drama has by that point moved to Argyle, where there are smugglers and the locals speak Scots with a Highland accent: by that time the baby has grown into a disreputable boy. He eventually dies unrepentant as a slave in Virginia.)

So much for the background; now to the performance: Edinburgh Grand Opera put on a 'semi-staged' version with almost as much reduction to the music as in the Opera

Rara recorded excerpts CD. There was no scenery, but everyone was in costume. The stage direction of the singers was reminiscent of a provincial (fully staged) Italian production. With a numerous and well-drilled chorus some of the cuts were incomprehensible. An intermittent and laconic spoken commentary (by Donald Maxwell) was full of Edinburgh references but would have been annoying, and incomprehensible to non-residents. The result was very entertaining but had little to do with Bel Canto.

Of the principal singers Susan MacNaught as Ida (Effie Deans in the novel) had the toughest assignment and acquitted it with good taste and tidy decorations in the second verses. Christina Dunwoodie as Giovanna (the remains of Madge Wildfire from the novel) suffered from the lower tessitura particularly in the ensembles. David Hamilton as Giorgio (George Robertson/Staunton in the novel) delivered a lovely tenor sound, but there wasn't enough for him to do. The rest of the cast and the chorus acquitted themselves extremely well.

The lack of scenery promised that the impressive finale (as described in the libretto) had no hope of adequate realisation. When it came it was quick (the music determines that) and bordered on being ludicrous. The opportunity to bring the narrator back amidst the frozen tableau (caught in a rosy glow that was all that remained of the supposed prison blaze) was mercifully resisted.

Of course this was NOT the UK premiere that had been claimed in the publicity, but it WAS a very enjoyable (and unnecessarily brief) night out.

Douglas M. Bennett

Queens' Hall Edinburgh 15 May 2011

A voice crying in the wilderness

The wilderness - in this instance being the celebrated newspaper - The Scotsman –the voice - that of Federico Ricci faced with the arid reaches of incomprehension we associate with the revival of all unheard music. In this instance vis-à-vis his quite remarkable *La prigione di Edimburgo.* And what are we told? That Rossini, Bellini, Donizetti and Verdi are megastars and the "*now forgotten likes of the Neapolitan brothers, Federico and Luigi Ricci, both of whom enjoyed success in their day, never quite made it into the hall of eternal operatic fame*". But my dear critic, this same megastar quartet too was dismissed for decades in exactly the same terms you use with the aid of those same deaf ears. The *Hall of operatic Fame* has always been beyond the reach of journalistic dromedaries. An opera especially renowned for its brilliant **spectacle**, its **sovereign vocal** challenges and its **very singular** orchestration, performed in a modest form, in haste, and only in part, is unlikely to discover a suitable oasis, I fear, in your egocentric desert. Do we have to go on perennially listening to these same litanies by these same ill-informed tribesmen? AW

Il teatro della villa della Duchessa di Galliera degli aristocratici "dilettanti" del Settecento.

Nella villa Brignole-Sale di Voltri, sita all' estremo ponente della città di Genova, esiste l'ultimo esempio ligure di "teatro in villa" settecentesco.

Questo piccolo teatro, riportato all'antico splendore da un recente restauro, è completamente inglobato nei volumi del palazzo della villa e difficilmente è identificabile dalla facciata. Magnificamente inserito, quindi, nel contesto della dimora di campagna dei Brignole-Sale i quali avevano permanenza cittadina in Genova, presso Palazzo Rosso.

Il teatro fu costruito per volere di Anna Pieri (1765 – 1815), senese, andata in sposa ad Anton Giulio Brignole-Sale (1764 – 1802) l'8 ottobre 1783. Già in occasione delle feste nuziali vi fu, nel palazzo della "via nuova", in onore della giovane sposa, la rappresentazione dell'opera buffa *La ballerina onorata*, lavoro tratto dall'omonima commedia di Pietro Chiari (1757).

La villa di Voltri[1] entrò subito nelle grazie della giovane coppia in quanto, a differenza dell'altra villa dei Brignole-Sale, ubicata in Albaro[2], risultava abbastanza distante dalla città tale da adempiere pienamente al concetto di villeggiatura: essendo situata all'estremo ponente genovese, non aveva, nelle vicinanze, altre ville patrizie.

Il teatro

Il teatro è una sala rettangolare che misura mt 18 x 7,5. Ha un piccolo palcoscenico, con una pendenza del 7% con ancora alcuni macchinari di scena costruiti da Giovanni Battista Tagliafichi, capo-macchinista del teatro di Sant'Agostino. Conserva l'antico impianto ligneo con la buca per il suggeritore[3] .

A tutti gli effetti, il teatro è una "macchina sonora" nel senso che la volta, realizzata con incannicciato e intonaco (collegata al soffitto con tiranti in legno) presenta, più o meno al centro della sala, un'apertura circolare a mo' di cupola aggettante verso l'alto che ha la funzione di diffondere il suono nell'intercapedine tra incannicciato e soffitto e distribuirlo per l'intera sala anche grazie a due aperture, sempre circolari ma molto più piccole, realizzate nella volta sugli angoli opposti al palcoscenico.

Questo sistema di aperture nel soffitto permette di utilizzare la sala in maniera polifunzionale. Dal palcoscenico verso il fondo della sala per le rappresentazioni operistiche; dal fondo al centro della sala per la musica da camera o feste danzanti.

Il teatro fu realizzato nel 1786 da Gaetano Cantoni (1745 – 1827), che curò la sistemazione architettonica e da Carlo Baratta (1750 – 1815) che eseguì la decorazione con colori a calce. Fino a non molto tempo fa la decorazione del teatro era assegnata, per tradizione, a Giuseppe Canepa[4], pittore voltrese. Ma il recente restauro ha rivelato particolari troppo vicini allo stile di Baratta.

La decorazione è impostata come un'ideale trasposizione dei padiglioni lignei che erano allestiti, nelle ville patrizie, per le feste e gli spettacoli all'esterno. Sulla volta le allegorie della Musica, della Poesia, della Pittura e dell'Architettura (che mostra la pianta del teatro). Sulla parete opposta al palcoscenico è stata ricreata un'esedra con balaustra dipinta: in questo settore della sala si eseguivano concerti di musica strumentale.

Musica per Dilettanti.

Questo teatro fu utilizzato per rappresentazioni operistiche (nel Settecento) e di prosa, comprese alcune tragedie di Alfieri (nell'Ottocento), esclusivamente dai famigliari e dagli amici dei Brignole-Sale. Nel Settecento, qualche musicista del teatro Falcone o del teatro di Sant'Agostino, veniva utilizzato alla bisogna.

Nell'autunno del 1786 è allestita l'opera *Le gelosie villane* di Giuseppe Sarti[5] («Frammezzato il detto dramma da diverse Farse in lingua Francese, italiana e Genovese, il tutto rappresentato da signori Dilettanti»[6]) ed, a seguire, *Il Convito*[7] di Domenico Cimarosa. Tra i cantanti troviamo i due padroni di casa, Anton Giulio Brignole-Sale e la stessa Anna Pieri[8]. Gaetano

Isola sedette al cembalo; Giovanni Battista Serra fu il primo violino, Valentino Deloi primo oboe, D. Suardi al violoncello. Nel 1788 vengono rappresentati due drammi giocosi con poesia di Pietro Calvi: *L'isola dei portenti*, con musica di Gaetano Isola e *Il nuovo Don Chisciotte*[9], musicato da Francesco Bianchi, cremonese. Quest'ultima opera fu commissionata appositamente da Anton Giulio per essere rappresentata in questo teatro e "apparecchiata" per la sua voce e per quella dei suoi amici.
Nell'ambito della nobiltà italiana il teatro d'opera assunse, sin dai primi albori (prima metà del XVII secolo), un'importanza capitale nella sua funzione sia di divertimento famigliare (teatro in villa) sia di rappresentanza ufficiale (palco nel teatro cittadino). È interessante rilevare come a Genova stessa, nel 1792, l'esclusione di alcune gentildonne dalla formazione di una compagnia teatrale di Dame, per spettacoli di beneficenza, desse luogo a proteste ufficiali scritte, recapitate addirittura al Serenissimo Governo:

La Nobiltà si ritrova priva di buone Conversazioni, onde non vi rimane altre risorse che sospirare il Teatro. E dare pascolo a Comici o ad altri più Comici delli Commedianti medesimi. Quelle persone che hanno Palazzi e Case adattate, si privano di fare conversazioni ancora per il soverchio lusso introdotto nelle medesime. Altre dame con odioso decreto sono venute escluse da una Compagnia, quale interessa tutta la Nobiltà. Che deve fare dunque Uomini e Donne della Nobiltà? Farsi delle Sale o clubs particolari, ove certamente deve regnare il vizio che la virtù, se non altro per via di critica, mormorazione simulazione. Ovvero lasciarsi adescare da Provocatori nemici del comune Bene a scialacquare e profondere a Sale da giuoco tempo, onore e sostanza a danno ed estirpazione delle Mogli, e Figli e Mariti, e Famiglie e di loro medesimi, mancando così a tutti i doveri a Dio [...][10]

Nel corso dell'Ottocento, soprattutto nella prima metà, le rappresentazioni realizzate nel teatro, furono prevalentemente di prosa. L'intervento di Michele Canzio, futuro scenografo e impresario del teatro Carlo Felice, chiamato nel 1826 per realizzare l'ammodernamento del salone della villa, pare non abbia avuto parte nel teatro.

La duchessa melomane.

In questo ambiente crebbe, formandosi un'ottima cultura musicale e una grande passione per il teatro, Maria Brignole Sale (1811 – 1888), duchessa di Galliera, nipote di Anton Giulio Brignole-Sale e Anna Pieri[11]. Nel 1828 andò in sposa a Raffaele De Ferrari (1803 – 1876) e con il marito visse per lungo tempo tra Parigi e Genova con numerose puntate nella villa di Voltri. La vita famigliare della duchessa fu sconvolta dalla morte del figlio maggiore Andrea (di appena sedici anni), l'ombra del quale peserà, inesorabilmente, sulla vita del secondogenito Filippo che rifiuterà sia i titoli, sia l'eredità terriera.
Ma facendo un passo indietro ritroviamo Maria Brignole-Sale appena sposa, pronta a conquistare il bel mondo parigino ed essere puntuale cronista della vita mondana, della capitale francese, alla madre. Naturalmente frequenta il teatro d'opera Il 29 dicembre 1834 scrive: «Ieri l'altro fui agli Italiani a sentir l' *Anna Bolena*, data perfettamente dalla Grisi, Lablache e Ivanoff. Venerdì tutti questi e di più Tamburini ed i cori dell'Opera cantavano ad una sontuosa accademia da Mademe Delmar»[12].
Della prima dei *Puritani* scrive così alla madre, il 26 gennaio 1835:

Ier l'altro ebbe luogo la prima recita dell'opera nuova di Bellini, I Puritani di Scozia; io non ci fui perché ero dalla Regina, ma mi dicono che sia piaciuta assai. Ho sentito una gran parte della prova generale venerdì mattina: vi ho trovato dei motivi della Norma e del Pirata, ma tutt'insieme la musica mi è sembrata bellissima e con rara perfezione. Qui ho veduto Bellini: egli è amabile e dolce quanto le sue composizioni, di cui ha richiamato i motivi da Madame Graham sul piano, con un'espressione charmante. Sono stata poco finora all'Opera francese: non è possibile trovar palchi. Adesso Raffaele ha preso i posti di Lady Granville e questo mi fa piacere. [13]

Il 16 febbraio scrive ancora:

Non giudichi dalla "Gazzetta di Francia" del giudizio che qui si porta sull'ultima produzione del Bellini: vi è dell'entusiasmo immenso e meritato; già saprà che l'autore è stato decorato della Legion d'Onore ed è poi accolto dappertutto a braccia aperte. Nelle Accademie si cerca sempre la sua musica: insomma sarebbe impossibile rendergli più giustizia di quello che si fa. I *Puritani* contengono vari pezzi stupendi e poi eseguiti con rara perfezione. Ier sera fui al benefizio di Rubini, che cantò come un angelo e fu applaudito infinitamente e con corone di alloro e con mazzi. Cantò la scena del Pirata *Tu vedrai la sventurata* da far venir la carne di gallina. Non ho in vita mia sentito miglior musica.

Il 27 febbraio: «Ieri ho sentito *Anna Bolena*, che la Grisi canta come non si può meglio. Ho veduto la *Juive*: come colpo d'occhio non se ne può figurare uno più bello e Madamoiselle Falcan vi spiega un talento drammatico molto distinto; il soggetto non mi piace e la musica mi sembra sonnifera».

Testimonianza di un periodo particolarmente felice per l'opera italiana (in Francia) è la lettera del 16 marzo nella quale Maria scrive alla madre:

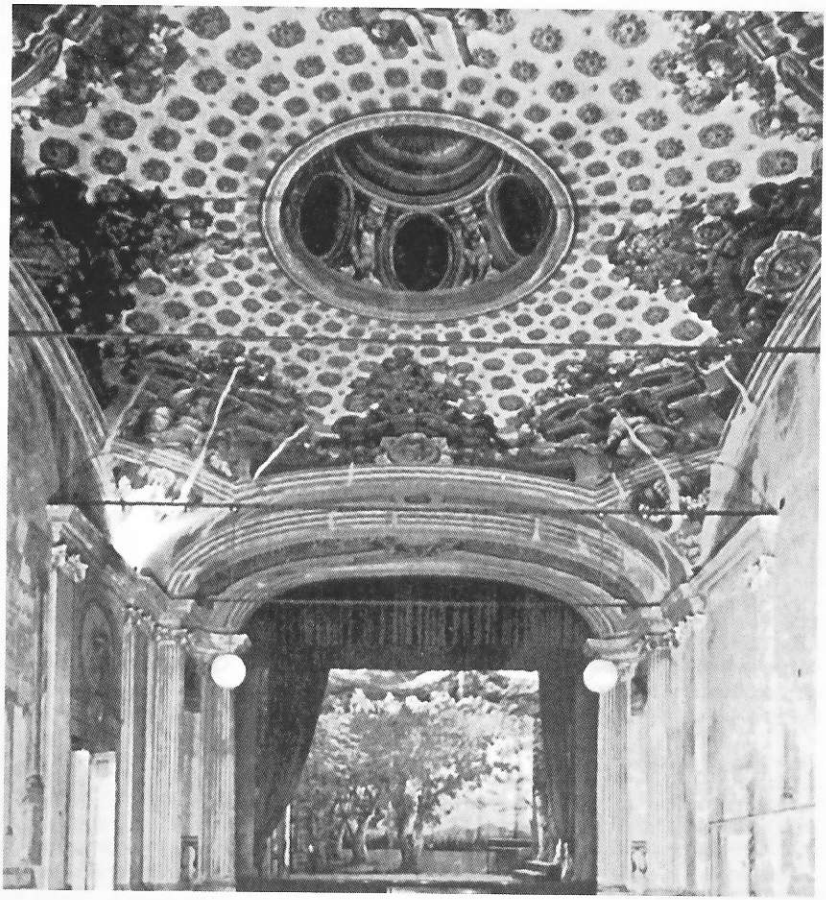
Sono stata l'altra sera a sentir la nuova opera di Donizetti, intitolata *Marino Faliero*, è un genere tutto diverso dai Puritani, ma è pur bella assai. Lablache vi fa la parte del Doge, cioè la principale, ed è perfetto attore e cantante; anche Tamburini dà un gran risalto alla parte dell'Ebreo e Rubini è maggiore di se stesso, il che è tutto dire. Dubito che si permetta mai quest'opera in Italia a motivo del soggetto e *des rapprochements*: bisogna dire che essa vibra una corda sensibile nel cuore di chi ha ancora un tantino di sangue repubblicano [della Repubblica di Genova] nelle vene. L'illusione è completa in tutti i vestiari conservati con la massima precisione. Sono persuasa che Luisa [la sorella minore] ne sarebbe incantata: glielo dica abbracciandomela. Oltre all'Opera si sentono spesso delle Accademie dove gli italiani brillano, non solo i tre uomini portentosi, ma anche la Grisi che fa progressi.

Francesco Cento

Note.

[1] La Villa di Voltri è citata la prima volta nel 1712, ma risale, probabilmente, al secolo precedente. È intorno al 1780 che la Villa Brignole-Sale subisce ampliamenti e trasformazioni piuttosto notevoli trasfigurando un'intera collina a monte di Voltri, antropizzata dall'uomo, che si sviluppa nella seconda metà del Settecento attraverso ampliamenti del palazzo e variazioni scenografiche del parco per almeno una trentina di ettari.
[2] Posta sul colle di Albaro, la villa era stata voluta da Giulio Sale per la figlia Geronima. La costruzione fu completata nel 1605 anno cui il poeta Anton Giulio Brignole Sale vi nacque, assumendo il nome dei due genitori: Giovan Francesco Brignole e Geronima Sale. Di questa villa parla la celebre cantante Francesca Caccini in una lettera del 26 maggio 1617 al poeta Michelangelo Buonarroti il Giovane descrivendo l'ospitalità ricevuta a Genova.
«È casa che si può chiamare mare d'ogni bontà e d'ogni amorevolezza e cortesia. Stiamo allegramente [...] e ragionando e operando ci andiamo passando il tempo virtuosamente e allegramente». Cfr. Maria Rosa Moretti, *Musica e costume a Genova tra Cinquecento e Seicento*, Cassa di Risparmio di Genova Imperia, Genova, 1990, pag.62.
[3] Maria Luisa Carlini e Stefano Meriana, *Il teatro di Villa Galliera e il suo restauro*, sta in *Villa Duchessa di Galliera tra principesche sale e giardini di fama europea* (a cura di Matteo Frulio), Ass. Cult. Sistema paesaggio, Genova, 2011, pag.11.
[4] Ma Canepa, pur lavorando nel palazzo della Duchessa, non pose mano al teatro, così come testimonia uno storico voltrese: «Ma dove più rifulse il suo ingegno è nel palazzo principesco Brignole Sale Deferrari che sorge nella villa omonima. In una parete finse una scalinata, con sì felici degradazioni di linea e sfuggi menti di luce, che piace e illude senza altri aggiunti. Nella sala da pranzo, che forma l'ammirazione dei visitatori, ai dipinti frammescolò bei rilievi di conchiglie, di maioliche, di lapilli che variano leggiadramente l'effetto e con novità capricciosa pascono a lungo la vista». Giovanni Battista Cabella, *Pagine voltresi, contributo per la storia medioevale e contemporanea*, Tipografia della gioventù, Genova, 1908, pag.231.
[5] Su libretto di Tommaso Grandi, l'opera, un dramma giocoso, fu rappresentata per la prima volta nel novembre del 1776 al Teatro San Samuele di Venezia.
[6] Edilio Frassoni, *Due secoli di Lirica a Genova*, 2 volumi, Cassa di risparmio di Genove e Imperia, Genova, 1982, tomo I, pag. 37.

[7] Rappresentato per la prima volta a Venezia, presso il teatro di San Samuele, il 27 dicembre 1782.
[8] Gli altri cantanti furono: Opizio Nattino, Paolo Parodi, Luigi Sauli, Maria carbonara Torre, Anna Lagomarsini Costa, Anna Alizeri Perroni. Cfr. Mario Bottaro, Mario Paternostro, *Storia del teatro a Genova*, 2 volumi, Cassa di risparmio di Genova e Imperia, Genova, 1982, Tomo I, pag.66.
[9] Il libretto e la partitura di questa opera sono stati recentemente scoperti, il primo presso un antiquario, la seconda presso il Fondo Anonimi del Conservatorio "Nicolò Paganini" di Genova. La prima rappresentazione moderna è avvenuta il 17 settembre 2005, presso l'Auditorium di Palazzo Rosso in Genova.
[10] Mario Bottaro, *Op Cit.* pag. 69.
[11] Maria era figlia di Antonio Brignole-Sale, l'ultimo dei quattro figli di Anton Giulio e Anna. Nel 1809, Antonio sposò Artemisia Negrone; da questa unione nacquero Anna (1810 – 1813); Maria e Luisa (1822 – 1868)
[12] Liana Saginati, *I Duchi di Galliera tra Genova e Parigi. vita di due nobili cosmopoliti da un epistolario inedito*, sta in *I Duchi di Galliera, Alta finanza, arte e filantropia tra Genova e l'Europa nell'Ottocento*, Volumi 2, Marietti, Genova, 1991, Tomo I, pag.85:
[13] Idem. Pagg. 85 – 86 e citazioni seguenti.



L'interno del Teatro prima del restauro