

Some mildly tongue-in-cheek notes for a lecture

L'assedio di Calais

and its two act version

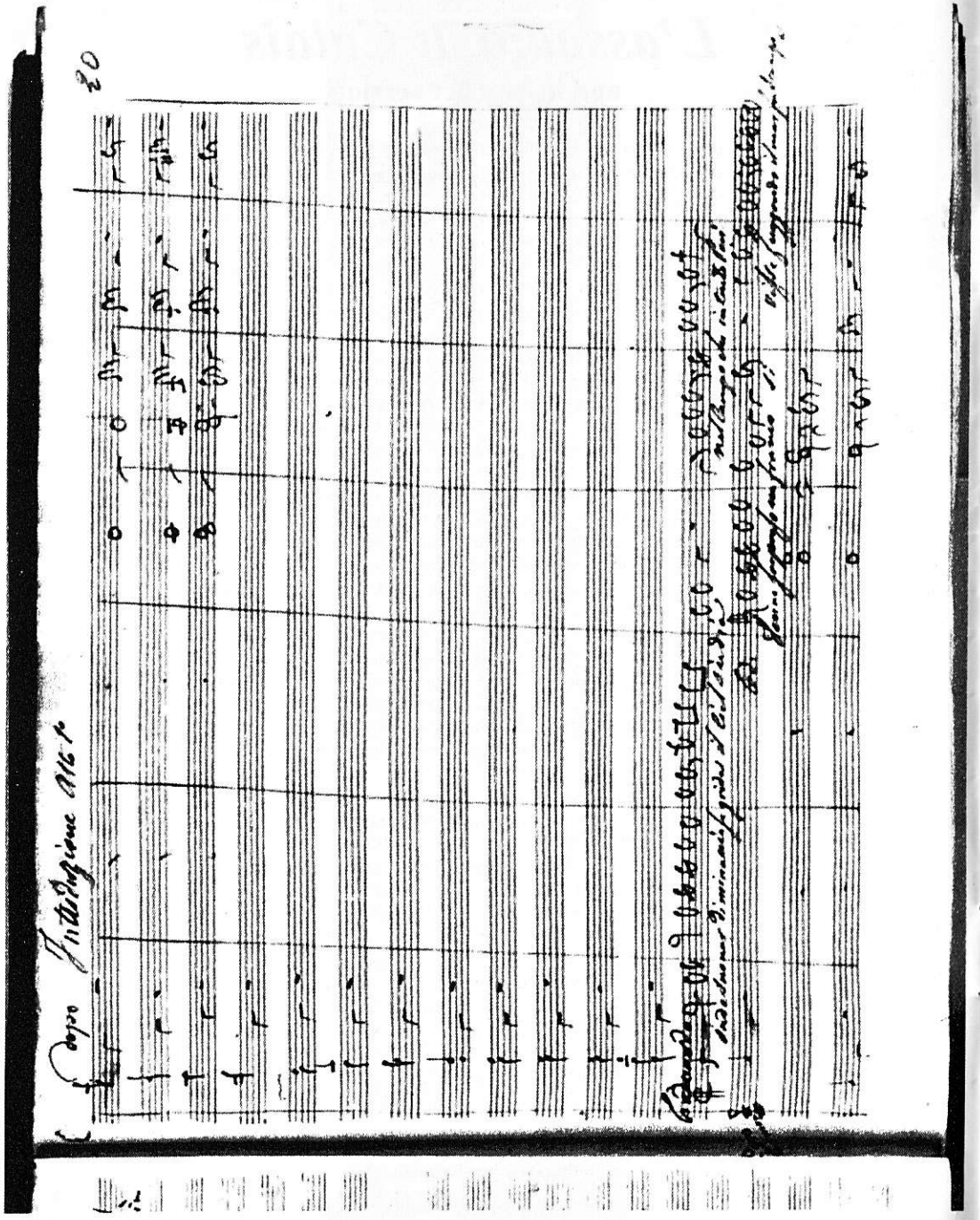
Those of us who hope to learn their history by going to the opera are making a big mistake. Donizetti of course offers some truly awful examples: *Maria Stuarda* hinges on a nasty slanging match between two queens that never took place: *Roberto Devereux* ends with Elizabeth I's abdication in favour of James I which is ridiculous, even comparatively well-documented heroes and heroines like Alfred the Great and Anne Boleyn get the Mills and Boon treatment, as for the unfortunate Lucrezia Borgia - the mind literally boggles. But he was not alone; most of Rossini's historical operas and all of Verdi's are complete and utter nonsense.

Exceptionally, however his *L'assedio di Calais* is near verbatim.

He always got a lot of fun pretending that he wrote his operas in a few days (he liked to call Rossini, who wrote his *Barber* in two weeks, "*a lazy fellow*") In fact his *Siege of Calais* took some six months to write - an extraordinary amount of time for him though he was writing a lot of other music in tandem as was usual. And it is certainly one of his subtlest scores, Paris was worth taking more trouble than usual and a Frenchified imprint remains here and there but given a hefty Italianate kick at all the important moments.

The fact is, the opera was composed in Naples in the hope of a Paris staging. He liked to believe he could persuade a decidedly sniffy *Opéra* - the splendid Académie Royale de Musique - to accept it and as a result it was carefully dressed in a succession of spectacular sauces according to a French recipe. Though Italianate enough with its verses by Cammarano it was conceived just after a trip to the French capital when he had sat - probably rather uncomfortably - through a *furore* of applause for his now-defunct rival, Bellini's extra-sentimental *I puritani*. As a result he opted to exploit sentimental pathos to the utmost in his *L'assedio di Calais* to the taste of the natives. And *voilà* we find, that together with an outsize scenic imagination and spectacular royal high jinks there is enough nobility, self-sacrifice and tears in *L'assedio di Calais* to float a French battleship.

But whether such a sad tale as that of the Burghers of Calais would have appealed to contemporary Paris is another story. 1836 was not a year of great enthusiasm for the English or England (if ever such a year existed) and the audience would have noted grimly that the obnoxious King - just about to launch the 100 years war - won his objective, he defeated their fellow citizens and captured the city of Calais whatever the heroic defence of its townsfolk. *Frenchmen* starving to death on stage were not likely to strike a happy note with Parisian audiences addicted to *foie gras and truffles* and apart from a real pleasure in confronting their enemy across the channel the plot was a bit too near the bone. Too sombre and serious for a now triumphant bourgeoisie that found Burghers boring, to make such historical phenomena palatable for the new patrons of the *Opér*a history had to be dressed-up with dead nuns, boiling oil, massacres and eruptions of Vesuvius as we know only too well. Worse still, Paris prided itself on being a centre of operatic innovation and the plot lacked



that *gloire* that kept the wheels running smoothly. It is possible, of course, that the idea of six nobles going to decapitation would not have struck a disagreeable chord with an audience in whose minds the guillotine were still fresh - but at the hands of an English King and an Italian Composer? That would have been going much too far.

In any case critics have always complained that Donizetti and his librettist were ignorant of *English* history (all his Tudor operas tend to encourage this idea) never mind that of *French* history, the decision to call the queen of Edward III "Isabella" instead of "Philippa" is a case in point - but she was called Isabella for a perfectly sensible reason. It was as a compliment to the Queen Mother of Naples (Maria Isabella of Spain) for whose birthday the opera was destined at the brilliant Teatro S. Carlo. There is also the suspicion that Cammerano deliberately replaced Philippa with the name of the *mother* of Edward III – Isabella of France – quite simply because the magnanimous behaviour of a *French* princess in the face of the barbarian instincts of her brutal "anglo-saxon' husband would have gone down well in the hexagon (the fact that Edward III was gallic through-and-through and already ruled half of France could be ignored)

L'assedio di Calais has, however, never ever been staged in France. It was given its first run in Naples beginning on 19 November 1836 with complete success and lots of applause but was revived for a few seasons only. The opera fizzled away in less than three years. This was a real disappointment to a maestro accustomed to gold-plated endorsement, he knew that he had put some of his very best music into this score and put down its unpopularity to the content and the structure of Act III, so very predictable and trite. It was never a good idea to bring in so many new characters and new motives into a serious opera so late in the day; the happy-ending was merely a damp squib; instead of a dramatic climax he had something quite near to painful bathos.

It is no exaggeration to say that the version you have heard from English Touring Opera is brand new - and with the English monarchy now upfront in the plot instead of confined to the end - is entirely in accordance with the dramatic instincts of the composer. It may well be that here is its very first performances in this form. We know that Donizetti put forward a two-act *Assedio di Calais* and that the score in Naples actually contains the insert marks, names and even a new recitative that envisages a two-act version, but documentary evidence for such a staging in this form in Naples or anywhere else is missing. What can be said however is that here it emerges as a powerfully dramatic *Italian* Opera – not a French opera any more - full of vehemence and drama with a much more imposing presence. Whereas the three-act version with its ballet and dutiful dénouement was painfully predictable, despite some characteristically brilliant effects, this two-act version is far-more imperative and pulls no punches, the bold stand-off between the embattled and desperate inhabitants cocooned in their besieged city - and the feisty attackers outside - is infinitely more vivid and imposing.

(opposite) The page of the manuscript score used for the Naples performances with the entry of Edoardo (King Edward III) newly inserted to follow the Act I Introduzione, thus negating the original action of Act III and the happy ending of the first version

There is now an enhanced dramatic dichotomy, especially between the contrasting baritone arias at the onset of the action fully in accordance with the way so many of his Italian operas are articulated. So often his serious operas open with a big statement of intent for the baritone, in this advanced version of *L'assedio di Calais*, the opera opens with two!

There now seems far more orchestral substance, the remarkable depiction of a heroically besieged city has a higher profile, the whole concept is simpler, the limping text at the end has gone, the awkwardly belated queen has been written-out of the score, while the importance of the key role of the English general Edmondo is somewhat enhanced. More to the point the happy ending of the original has gone. There is no bland scene of joy pasted on to the end of the drama as in the original, instead there is a big question mark, a state of suspended animation more in accordance with the essential nature of the plot. In this version the Burghers of Calais remain there awaiting their fate for all time as they do in Rodin's sculpture in nearby Westminster. The opera ends with an overwhelming doubt....

In this form, and fully endorsed by the composer the opera is no longer an overlooked entry on his list of compositions but has become a major item. Its enigmatic ending offering a real dramatic intuition recovered from an enigmatic past.

It is not an opera for huge vocal display. Unlike so many of its contemporary scores and despite some very elaborate duetting for the mezzo and soprano, there is no truly starring role. In its place is an almost frighteningly poignant ensemble fully appropriate to the group of tragic citizens bound to a tragic pact, that wonderful ensemble so unforgettably sculpted and here endowed with some of the composer's most unforgettable music.

Nor is there actually a villain. King Edward III at the head of his virile troops, is mainly a symbol of the *realpolitik* of the day (and of ours too) a reminder that nemesis is always in the wings. In its two-act form the opera has that kind of conclusion, those kind of closing moments, that Donizetti would no doubt have liked to have offered to his public from the start. Easy-listening avoided, no facile accommodation to theatrical convention but a moral conclusion still relevant so many centuries after the historical event. If the opera is less true to history without its happy-ending in this two-act version it is far closer to dramatic truth, and this is the only truth that counts where opera is concerned.

It is not unjust, I suggest, that the native land of this royal anti-hero of the opera should be the first to offer this operatic rediscovery to a new public. So much extraordinary music reborn in so extraordinarily memorable a form. Nor can one truly regret the flawed French opera that is discarded when we have a *rifacimento* of this relevance. It should also be noted that when he moved his life and career to Paris in 1838 he took four of his earlier operas with him: the unfinished *Adelaide* (which ended up in *La Favorite*); *Otto mesi in due ore* (which ended up – if this is the correct term - in *Elisabetta/Elisabeth ou La Fille de l'exilé*); *Il furioso all.isola di S.Domingo* (which was supposed to re-emerge as *La fiancée du Tyrol*) and *Gabriella di Vergy* (which remained on his desk), but he did *not* take *L'assedio di Calais*, possibly for the reasons outlined above.

Even if there are moments in this opera that hint at earlier works, in this new form the whole has now a tragic relevance that begins the almost revolutionary accomplishment of his final days.

Alexander Weatherson

Raising the Siege: English Touring Opera's *L'assedio di Calais*

L'assedio di Calais was one of the first Opera Rara CD sets I bought and as such I have a special affection for it and the opera itself. Checking out the CDs again before going to the English Touring Opera production (Norwich, 27th March 2013) renewed that affection. And I have to confess, that includes Act III. Now I know that Donizetti thought it weaker than the rest and wanted to revise it drastically, and that most commentators agree. I don't disagree, but I have to admit that I enjoy Edoardo's jaunty aria when it is as fluently sung as it is by Russell Smythe on the CDs. I also enjoy the warlike ballet music from the *banda*, in particular the *Danza militare*. I find it comparable to Verdi's music for the entrance of King Duncan in Act I of *Macbeth*: jauntily impudent (the words come from Julian Budden), commonplace, a bit vulgar, and totally captivating! Then there is the ensemble "Raddopia i baci tuoi" which everyone agrees is first-rate Donizetti and on a level with Acts I and II. Even with a less than exalted Act III, I have always thought it a shame that this opera, which has so much to offer, has been so neglected by opera companies.

ETO decided to perform the opera without Act III, as happened at some performances in the 1830s, but rescued two numbers, Eduardo's aria and the "Raddopia" ensemble. The first was placed at the end of the opening scene, the second just before the prayer that ends Act II and thus the opera in ETO's edition. Luckily the keys of all the relevant numbers mesh harmonically. Was it too much E minor and major at one stretch at the end of the opera? Perhaps, but in the theatre that didn't bother me at all. I think that ETO's edition is an admirable way of reducing the opera to two acts, jettisoning the weaker music and keeping the strongest.

The performance was admirably conducted by Jeremy Silver and the small parts well taken. Helen Sides as Aurelio (this is trouser role) and Paula Sides as Eleonora were excellent. Their duet was a highlight. When I was there ETO were having baritone illness troubles. Eddie Wade (by report excellent at other performances) was too ill to appear, as was his cover. So the Edoardo, Cozmin Sime, once his appearance in Act I Scene I was over, sang Eustacchio from the pit while the director James Conway (who is also the company's General Director) acted the part on stage. In the circumstances, Mr. Sime did very well. As Eduardo he didn't quite equal Russell Smythe; if as Eustacchio he occasionally sounded as though he was sight-reading he more than just saved the show. The quality of Donizetti's music and the force of his drama shone through. Despite the problems, I found the last scene almost unbearably moving.

As to the production, I thought Aurelio's escape in the first scene was mishandled – surely he gets away much earlier. Thereafter all was convincing. The design may have been inspired by the Siege of Stalingrad, but its grimness was appropriate.

But I return to the musical edition. Opinions may differ about Edoardo's aria. Perhaps it could be cut altogether; performed as placed here, it comes early enough not to do any damage. From then on we were given a powerful, serious drama. I think Donizetti would have approved of these solutions. If there were any justice, ETO could copyright it and sell it on to opera houses worldwide, who would thereby enrich their repertoires with a masterpiece.

Alan Jackson



Nicola Antonio Manfroce in un dipinto di B. Salvato Paliotti
(Napoli – Cons. di San Pietro a Majella)

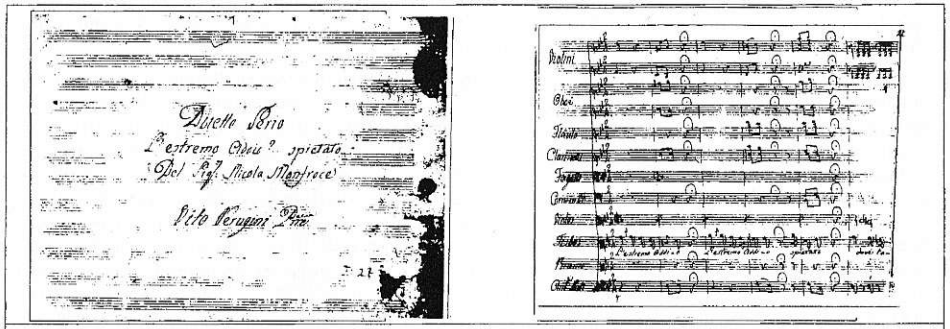
Quando mai tiranne stelle, un'aria per Semiramide nella "Piramo e Tisbe" di Nicola Antonio Manfroce

di Carmelo Neri

Ricorre quest'anno il bicentenario della morte di Nicola Antonio Manfroce (1791-1813), e si può ora affermare che nell'ultimi decenni, grazie alle appassionate ricerche di alcuni studiosi e agli scritti di illustri critici, come Giovanni Carli Ballola, Paolo Isotta e altri, si è fatto molto per far conoscere meglio la vita e l'arte di questo geniale compositore. Sul suo conto rimangono tuttavia parecchi misteri, sui quali non si riesce a far piena luce. Ne è esempio la perdita quasi totale del suo secondo melodramma, *Piramo e Tisbe*, di cui sopravvivono due frammenti, ma non l'interessante sinfonia, la quale, come afferma il musicologo belga François J. Fétis, «fut considérée comme la plus belle qu'on eût écrite en Italie avant Rossini». Pertanto la prova dell'effettiva composizione di quest'opera si ricava soltanto dai brani appresso indicati. "

Il primo, costituito dal *Duetto Serio L'estremo addio?... spietato*, è conservato presso la British Library di Londra (Ms. 41093, sec. XIX, cc. 19), e sotto il titolo reca la dicitura «Vito Perugini P^mo^tre» [Primo tenore ?]. Il Maestro Davide Summaria, che ha tanto contribuito alla rivalutazione Manfroce, di cui ha revisionato l'*Ecuba*, da lui stesso diretta a Roma (1980), a Paestum (1989) e a Cosenza (1990), richiesto di esaminare questa piccola partitura, ha espresso il seguente parere: «Il duetto *L'estremo addio* dell'opera *Piramo e Tisbe* di Nicola Antonio Manfroce, preceduto da un brevissimo recitativo (4 battute) accompagnato solo dagli archi, si compone di un andante sostenuto e di un allegro. L'orchestra, inizialmente solo archi, è poi composta con 1 flauto, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti e 2 corni. Nell'andante sostenuto sorprende già l'inizio: in 5 battute 3 modulazioni. Tisbe canta una struggente

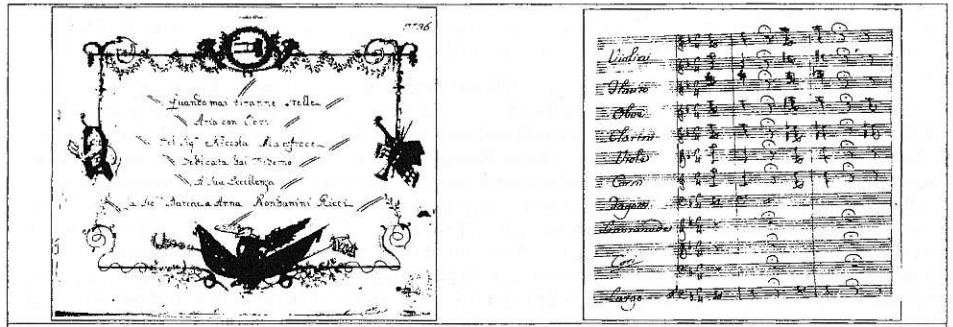
melodia, cui rispondono, quasi a mo' di eco, flauti e clarinetti; lamenta il timore di perdere l'amato bene. L'andante si sviluppa con il succedersi di bellissime modulazioni ascendenti sui versi "se mi abbandoni" quasi a sottolineare l'ansia, il timore di perdere l'amato. Conclude l'andante un episodio in cui, su un ritmo incalzante dei bassi, le voci non cantano più alternativamente, ma insieme. Nell'allegro i 2 soprani cantano spesso omoritmicamente e ad intervalli di terza. L'impegno compositivo sembrerebbe meno ricercato rispetto all'andante, forse complici i brevi versi che si ripetono più volte. Non manca però qualche spunto che vedremo poi ripreso e sviluppato nel duetto di Achille e Polissena nel 2° atto dell'*Ecuba*. Il lavoro evidenzia la precoce genialità dell'autore sia per l'inventiva melodica sia per la sapienza orchestrale che ammireremo ancor più nel capolavoro "ECUBA".»



Duetto per due soprani *L'estremo Addio?... spietato* nella "Piramo e Tisbe" di N.A. Manfroce (Londra, British Library)

Un altro esemplare, con intestazione quasi identica (*L'estremo addio, spietato. Duetto Del Sig. D. Nicola Manfroce* - Ms. XIX sec., cc. 30), si trova a Lecce presso la Biblioteca privata di Giuseppe Pastore (MS. C. 23), e porta annotate in margine queste parole: «Per divertimento di S.E. la Sig. Duchessina di Canzano» (sembra trattarsi di Beatrice Coppola (1800-1880), principessa di Montefalcone, e duchessa di Canzano).

Il secondo brano è custodito da molti anni a Palmi, nel paese natìo del musicista. Sul frontespizio è scritturato il titolo e la dedica a una nobildonna romana: *Quando mai tiranne Stelle / Aria con Cori / Del Sig.r Niccola Manfroce / Dedicata dal Medesmo / A Sua Eccellenza / La Sigra Marchesa Anna Rondanini Ricci* (Ms. sec. XIX - cc. 43).



Quando mai tiranne stelle – Aria di Semiramide nella "Piramo e Tisbe" di N. A. Manfroce (Palmi, Casa della Cultura)

Anche in questo caso si trascrive un breve commento del brano, compilato dal Maestro Summaria: «L'aria "Quando mai tiranne stelle" come la precedente "L'estremo addio ..." si compone

di un largo e un Allegro; l'orchestra è formata da archi, fiati e un coro maschile. L'accordo iniziale, solenne di FA magg. di tutta l'orchestra, è subito seguito da un accordo dissonante di 7ª diminuita. Il canto di Semiramide è introdotto da una melodia affidata al flauto raddoppiato, un'ottava sotto , dal clarinetto. Su i versi "Quando mai tiranne stelle avrà fine il mio tormento" si sviluppa un canto solenne nel registro medio-grave. Soltanto quando i versi saranno ripetuti anche la linea melodica si fa più movimentata, con brevi passaggi virtuosistici. Molto efficace il movimento cromatico discendente do-si-sib-la-lab-sol- su i versi "avrà il Ciel qualche pietà?" quasi a evidenziare il "tormento" che grava sull'animo della protagonista. L'allegro inizia in modo deciso, forte con gli archi all'unisono sulla stessa linea melodica. Il canto, quasi come reazione al "tormento" dell'adagio, si sviluppa sul registro medio-acuto e sui versi "Ah non regge in sen quest'alma". L'accento drammatico iniziale è interrotto da una melodia, molto cantabile, affidata ai fiati e presente anche nella sinfonia dell'*Alzira*. Segue quasi un dialogo fra il canto e l'orchestra. Intanto interviene il coro e un crescendo sempre più drammatico (il canto arriva al do acuto) conclude il brano.»

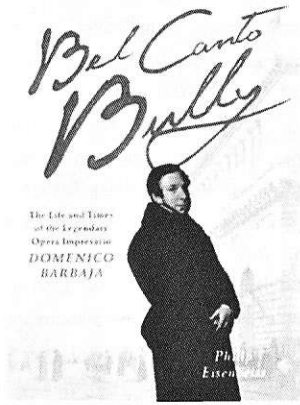
Finora nessuno si è accorto che questo manoscritto fa parte dell'opera *Piramo e Tisbe*, e a tale conclusione lo scrivente è giunto ben considerando che la presenza del personaggio di Semiramide, interprete di quest'aria, trova piena giustificazione nel racconto mitologico dei due amanti, che si erano scambiati la promessa nuziale. Ovidio, il grande poeta latino, occupandosi del leggendario episodio nel libro IV delle «Metamorfosi» (vv. 55-166), la menziona quando narra che i due giovani abitavano in case contigue nella città di Babilonia, che lei aveva fatto recingere con mura di mattoni («ubi dicitur altam / coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem»). In verità in quella triste vicenda Semiramide ha un ruolo del tutto marginale: la regina, accusata di aver fatto uccidere Nino, suo marito, per dimostrare la propria estraneità all'accaduto, gli fece innalzare un magnifico mausoleo al di fuori della cinta urbana, e talvolta, accompagnata dai concittadini (che formano il "coro" del brano musicale), vi si recava per visitare il sepolcro. Tale luogo, solitario e ombreggiato da un frondoso albero di gelso, fu proprio quello scelto da Piramo e Tisbe per il fatale appuntamento.

Ritornando alla partitura londinese, è da notare che il testo poetico si riferisce a un momento del dramma che sta bene collocato nella parte centrale del primo atto, allorquando Piramo, in preda allo sconforto per l'amore contrastato dalle rispettive famiglie («lungi mi vuole il Fato anima mia da te»), propone a Tisbe «l'estremo addio»; per contro le parole del brano custodito a Palmi trovano logica collocazione solo nella seconda parte dello spartito, e precedono l'infausto finale con la morte dei due protagonisti. Questo particolare è importante, perché è un chiaro indizio che l'opera ebbe normale elaborazione, e fu completata. L'ignoto poeta (sembra trattarsi di Jacopo Ferretti), per dare varietà e per rinvigorire con una scena commovente una trama alquanto debole e difficoltosa da rendere credibile sul palcoscenico, ha immaginato Semiramide disperata presso la tomba dello sposo, mentre interroga le "tiranne stelle" per sapere quando avrà fine il tormento che l'affligge, e se mai il cielo avrà pietà del suo grande dolore. Nello stesso luogo, come scrive Ovidio, cioè presso quel tumulo, giunse Tisbe, e si mise a sedere sotto l'albero convenuto («pervenit ad tumulum, dictaque sub arbore sedit»); poi la situazione volge al termine con il ben noto e tragico epilogo, accanto a quell'albero di gelso, i cui frutti, macchiati dal sangue innocente, da bianchi, quali erano prima, si trasformarono in vermigli.

La più antica testimonianza su questa composizione, di cui nessuno potrà più negare l'esistenza, risale al tempo in cui Manfroce era ancora in vita, e si può leggere nel volume *Nuova teoria della musica ricavata dall'odierna pratica*... di Carlo Gervasoni (Parma 1812, pp. 159-60). Le poche notizie che riguardano l'argomento qui trattato sono in queste righe: «Fra la studiosa gioventù dell'Armonia (così mi scrisse da Napoli sul principio del corrente anno 1812 un mio caro ed intelligentissimo amico e collega), che qui in oggi abbiamo, quegli che più di tutti si distingue e che promette di far risplendere vie più la celebrità della Musica napoletana egli è il bravo giovane Nicola Manfroce allievo del nuovo Real Collegio di Musica di s. Sebastiano. Nelle sue composizioni si trova un'armonia variata e pittorica, non che una melodia deliziosa e soave. L'impiego degli strumenti da fiato, il lavoro del basso continuo, il contrasto delle varie parti, tutto in lui è oltre modo ammirabile. La sinfonia della sua Opera *Piramo e Tisbe* è certamente delle più belle che fin'ora da noi si sieno intese. [...] Questo virtuoso filarmonico, che in oggi trovasi nella giovanile età di soli anni ventuno, ha già prodotto col più brillante successo in Roma il Dramma serio *Alzira* ed una cantata intitolata: *Armida*. In Napoli il Dramma serio *Piramo e Tisbe*».

Poiché tali notizie furono trasmesse a Gervasoni «sul principio del corrente anno 1812», ancor prima che Manfroce iniziasse la scrittura dell'*Ecuba*, è lecito pensare che la rappresentazione sia

avvenuta nella seconda metà del 1811 al San Carlo, o in altro teatro della stessa città; e infatti il giovane maestro era da poco rientrato da Roma, dove si era trattenuto fino al 16 giugno 1811, come attesta una sua lettera recante tale data, in cui ha fatto cenno della sua imminente partenza per Napoli. Che lo spettacolo sia stato dato nel 1811 è inoltre confermato, s.v. *Piramo e Tisbe*, nella più vecchia edizione parigina del *Dictionnaire Lyrique ou historie des Opéras* di Fr. Clement e P. Larousse.



Bel Canto Bully

The Life and Times of the Legendary Opera Impresario Domenico Barbaja

By Philip Eisenbeiss

BIOGRAPHY/OPERA
£30
Hardback
24th April 2013
ISBN: 978-1-908323-25-5
320 pages

'Signor Barbaja was the greatest man in the Kingdom of Naples'
– Stendhal, 1823

'Barbaja ... was the king of impresarios. He deserved this honorific because of his splendour, honesty, good heart, and the enormous talent he possessed.'
– Giovanni Pacini, 1865

'The Napoleon of music impresarios'
– Emmanuele Bidera, 1844

Haus Publishing is delighted to present the first biography of one of the most intriguing characters in 19th century Italian opera. Unscrupulous, ambitious and charismatic, Domenico Barbaja began life as a barely-educated coffee waiter, yet grew to be one of the richest and most potent men in Italy, making and breaking musical careers and romancing the leading prima donna of the day.

A natural entrepreneur, Barbaja had the ability to predict a sensation, and forged a career as a café owner, arms profiteer, gambling tycoon, and eventually, opera magnate. Barbaja was responsible for the emergence of the opera giants Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini and Gaetano Donizetti, and promoted the greatest voices of the era: Isabella Colbran, Maria Malibran, Giuditta Pasta, Giovanni Batista Rubini and Luigi Lablache.

A Donizetti manuscript in the British Library's Zweig collection

The British Library has in its collections two autograph manuscripts of music by Donizetti, one of which (catalogue number Zweig MS 33) - described as a 'Movement in D major/minor for string quartet' - is incomplete and seemingly hitherto unnoticed by scholars of the composer[1] [2]. It forms part of the large treasure-trove collection of musical, literary and historical manuscripts given to the British Library by the heirs of the Austrian writer Stefan Zweig (1881-1942) in 1986 that also includes examples by such illustrious names as Mozart, Beethoven, Wagner and Strauss (Zweig was also Strauss's librettist for *Die schweigsame Frau*)[3]. While this is the only piece by Donizetti in the final collection (which, musically at least, is perhaps predictably biased towards Zweig's Austro-Germanic compatriots), we do know that it previously included one other piece by the composer: the *6 Notturni a più istromenti*, IN.617b[4].

It was Zweig himself who thought the manuscript to be a movement from an unknown, incomplete, string quartet. He bought it in July 1938 from a Milanese dealer, Francesco Torrini, along with a *Credo* for soprano, alto and organ by Spontini (Zweig MS 87) and a sketch for the vocal line of the cabaletta to 'O contento desiato' from Bellini's *Bianca e Fernando* (Zweig MS 16). Correspondence between Torrini and Zweig indicates that the Donizetti manuscript was sold as a '*Larghetto*, unpublished and unknown' for 2000 lire.[5] No more information than that seems to have been given, which would imply that the manuscript was not treated as particularly important or paid very close examination. If it had been, details such as the tempo indication changing to *Allegro Vivace* on the first page – and remaining like that for the rest of the piece – would surely have been noticed. Zweig evidently gave the manuscript more attention as amongst his notes and papers relating to the collection are a record card that refers to this again simply as '*Larghetto*' (Add. 73169, f.23) and an envelope in which the manuscript was presumably originally kept. This has the composer's name and

[1] The piece is not listed in Luigi Inzaghi's 'Catalogo generale delle opere' (Giampiero Tintori (ed) *Gaetano Donizetti*. Milan, 1983), John Allitt's catalogue in his *Donizetti: in the light of Romanticism and theTeaching of Johann Simon Mayr* (Shaftesbury, 1991), or mentioned in any other literature on the composer I have come across.

[2] Donizetti is also represented in the British Library's collections by an autograph manuscript of three vocal duets (formerly Music Loan 91.1, although now belonging to the Library), at least two of which seem to be similarly unrecorded.

[3] The Stefan Zweig Collection: British Library Zweig MSS 1-215. The music manuscripts are Zweig MSS 1-131, 204-5, and 207-215. See Arthur Searle, *The British Library Stefan Zweig Collection: Catalogue of the Music Manuscripts* (London, 1999) and the online catalogue http://searcharchives.bl.uk for full descriptions. The collection is soon to be made digitally accessible via the web-pages at www.bl.uk/manuscripts.

[4] This was sold, along with a large number of other manuscripts in Zweig's possession, by the Austrian book dealer Heinrich Hinterberger in 1937. The *notturni* were in turn bought by the Swiss collector Martin Bodmer, in whose Foundation in Geneva the manuscript now resides. See Oliver Matuschek *Ich kenne den Zauber der Schrift: Katalog und Geschichte der Autographensammlung Stefan Zweig* (Vienna, 2005) for details of all the manuscripts Zweig is known to have owned and their present locations.

[5] British Library, Add. MS 73172, f.114

'*Larghetto*' written on the front in black ink; added later in blue ink (and in Zweig's hand) are the words '*Allegro Vivace*' and '(*Quartetto*?)'.

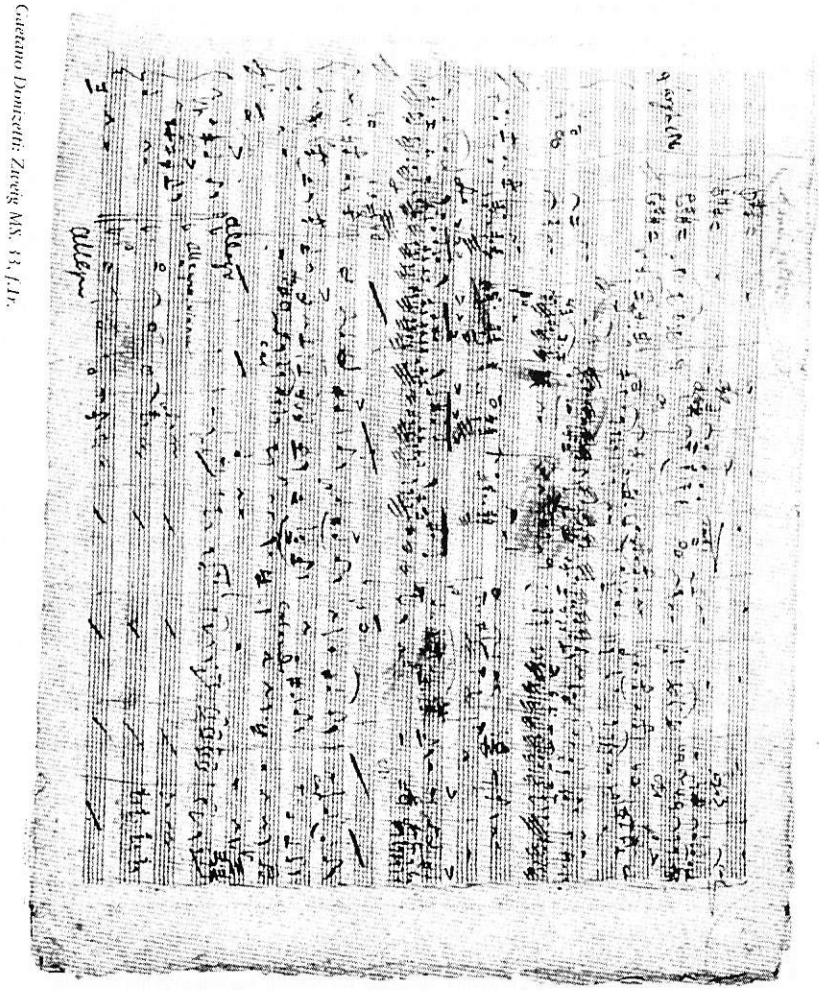


Fig. 1: Zweig MS. 33 f.1r. Reproduced from Arthur Searle. *The British Library Stefan Zweig Collection: Catalogue of the Music Manuscripts* (London, 1999)

Whilst preparing the material for a concert of music from Zweig's collection – a concert which included the final movement of Mozart's K173 quartet and an arrangement of the aria 'Oui, dès ce moment' from Halevy's *Le Guitarrero*, made by the young Richard Wagner for Schlesinger - it became clear that much of the writing was either unidiomatic, or simply impossible for single string instruments to play. In fact, put bluntly, it was obvious that this could not be a work intended for string quartet after all. It seems most probable, given the layout, spacing and repetition of tempo indications and expressive marks above the upper and lower two staves, that the manuscript actually represents a work for piano-duet[6]

Donizetti wrote at least 23 works for piano duet, and Inzaghi's *Catalogo generale* does, promisingly, list a '*Seconda Sinfonia in re minore*', IN.704 (a title that certainly describes the Zweig piece) for piano, four hands, from 1820. But it is not the same piece of music, despite containing interesting structural and motivic similarities. Pietro Spada, writing in the preface to his edition of this 1820 duet[7] (which he states is the only sinfonia Donizetti wrote for piano, four hands) describes it as 'very important, amply structured with a vast development section which suggests, in general, an imaginary orchestra' - a description that could fit equally well for Zweig MS 33.

The piece itself consists entirely of material familiar from two of Donizetti's opera overtures Beginning with a short *Larghetto* in D major also found in bars 20-49 of the *Anna Bolena* sinfonia (first performed in December 1830), the composition then proceeds to a main *Allegro Vivace* in D minor which corresponds to the equivalent part of the overture to *Il diluvio universale* (first performed in February 1830, rev 1834) The *Il diluvio* overture, as it is generally known[8], uses a completely different *Larghetto* and launches into the *Allegro* material by way of a loud perfect cadence (see fig 2a) Zweig MS 33, by contrast, begins the *Allegro* with a quiet descending D minor arpeggio in long notes (fig 2b) At the end of the recapitulation (bar 270) the Zweig manuscript abruptly finishes, just before we would expect a concluding coda. Given that the music continues to the very end of the last page, there seems no reason to believe the piece was left incomplete – rather, it is perhaps most likely that a final page has simply been mislaid in the 100 years or so between its creation and its being sold to Zweig.

6 Correspondence with Ian Caddy and Alexander Weatherson has helped in this research generally, but I would like to thank them particularly for first making this suggestion.

7 Gaetano Donizetti (ed. Spada) *Sinfonia in Fa Maggiore* [actually D minor]. (Roma, 1983)

8 Vocal scores were published in Milan in 1840 and in Paris in 1855. There is also a manuscript copy of the 1834 version of the opera available online at http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/donizetti_diluvio_1834 [accessed 27/02/13]
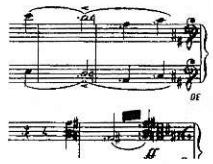


Fig. 2a Transition and beginning of Allegro Vivace from *Il diluvio universale*. Vocal Score published by Schonenberger (Paris, 1855)
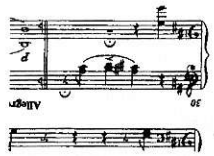


Fig. 2b Transition and beginning of Allegro Vivace in Zweig MS 33.

While the 1834 revision of *Il diluvio* overture has a different opening section to the piece in this manuscript, comparison with the autograph manuscript of the original 1830 version - kindly made by Dr Francesco Melisi at the Biblioteca del Conservatorio "San Pietro a Majella" in Naples - has indicated that they in fact both contain the same *Larghetto* material. This shows that the initial section of the 1830 *Il diluvio* overture was reused by Donizetti a few months later in *Anna Bolena*, the hugely successful opera that made the composer famous, and was presumably jettisoned when *Il diluvio* was revised in 1834 because of its familiarity from the well-known predecessor. In fact it is interesting to note how *Anna Bolena* became the final home for material from a number of Donizetti's less fortunate operas of this period,

including *Imelda di Lambertazzi* and *Enrico di Borgogna*[9] (further cross-fertilisation is evidenced by the motivic similarities between the main theme of the *Il diluvio* overture itself and the opening of the duet between Anna and Percy in *Anna Bolena*).

While it has not been possible to make a detailed comparison of Zweig MS 33 and the autograph of the 1830 *Il diluvio* overture in Naples myself, two live performances of the opera posted on YouTube[10] present an overture that does share the same *Larghetto* and so could be assumed to represent the 1830 version. However, slightly confusing matters is the fact that these use the different transition into the *Allegro* that appears in the 1834 version (i.e. fig. 2a) of the overture, and not that found in Zweig MS 33 (fig. 2b).

The context into which the manuscript fits poses a few final questions to ponder; in particular there appear to be several possibilities as to how the work sits in relation to the rest of the Donizetti *oeuvre*. Either, perhaps, the piece was written as a piano duet earlier than the first performance of *Il diluvio universale* in February 1830, but was later orchestrated and re-used in a modified form as an overture for the first version of that opera. Or, maybe the work is a transcription and (very slight) adaptation made after the first performance, but presumably before the premiere of *Anna Bolena* at the end of December the same year.

To take the first possibility: most of Donizetti's known works for piano duet were written early in his career, around the 1820s, but Zweig MS 33 appears to be stylistically much more mature in comparison to those. That said, there is one known piano duo written later - a waltz from 1844 (IN.713) - and it is impossible to know whether there may be other examples yet to be discovered. Furthermore, the earlier *'Seconda Sinfonia in Re minore'*, mentioned above, also provides a precedent for Donizetti writing an original work for piano duet in an orchestral style.

Regarding the second possibility: there are numerous published scores of transcriptions of Donizetti's operas – either whole or in extracts – for piano duet. While most of these don't seem to have been made by the composer himself, it is also the case that they almost all appear after the success of *Anna Bolena* - before this he may have been more likely to undertake this kind of work himself.

[9] See Philip Gossett *Anna Bolena and the Artistic Maturity of Gaetano Donizetti.* (Oxford, 1985) *passim*

[10] http://www.youtube.com/watch?v=Zy9Sb76Ub3I (performance from Genova, 1985 conducted by Jan Latham-Koenig) [accessed 12/03/13]
http://www.youtube.com/watch?v=7_PqDDHGkXc (performance from Milan, 2008 conducted by Pierangelo Pelucchi) [accessed 12/03/13]

The event that occasioned the manuscript being written is a matter of even more speculation, although certain clues lead to some possible conclusions. It is fairly neat and clean and while there are a few signs of alterations these appear to be changes of mind as to what stave to place material on rather than anything more musically significant. Despite the music being quite cramped on the page, it does seem reasonable that the score might be considered a 'fair copy', most likely meant for performing from. This could have been intended as a gift for a friend or a patron perhaps (a number of the other works for four hands at one piano have female dedicatees, for example); for performance at a social function; or it could have been created with the intention of presenting to a publisher for publication, perhaps within an anthology of works by a number of different composers (although no sign of it having been published has been forthcoming, it must still remain a possibility).

It is difficult to know how a definitive answer to what this manuscript was intended for can be established unless further evidence comes to light, but comparison with manuscripts of Donizetti's other piano duets, mostly in Bologna, as well as a detailed comparison with the autograph manuscript of the 1830 version of *Il diluvio universale* may prove fruitful starting points.[11]

Christopher Scobie

[11] I am very grateful to Nico Trees, Arthur Searle and Rupert Ridgewell for their help and suggestions during the writing of this article.

Errico Petrella e Genova

Seconda parte

Genova dei compositori.

Sullo scorcio degli anni Settanta dell'Ottocento, Genova si trovò ad ospitare, per così dire sotto la sua Lanterna, i massimi esponenti del melodramma italiano di quel periodo: Giuseppe Verdi ed Errico Petrella. Genova, e la Liguria, si confermavano, quindi, crocevia irrinunciabile non solo da un punto di vista genuinamente geografico, con il porto che fungeva da centro nevralgico per qualsiasi spostamento dal Mediterraneo a Parigi, o Vienna o Londra, ma anche dal punto di vista culturale. E se la Repubblica di Genova non aveva mai avuto un teatro come Venezia ebbe La Fenice, purtuttavia il Falcone e Sant'Agostino, prima, il Carlo Felice dopo, in età sabauda, rappresentarono un polo di attrazione di non secondaria importanza, riuscendo a catalizzare gli interessi e le speranze di numerosi viaggiatori "per musica". Gioverà un brevissimo cenno, tra aneddoti e storia.

A Genova, nel 1682, Alessandro Stradella fu ucciso da un sicario all'uscita da teatro (forse per affari che poco hanno a che fare con la musica). Charles Burney[1] vi capitò tra il 27 e il 28 novembre 1770 «In quel periodo a Genova non si davano né opere serie né comiche; si rappresentava soltanto un intermezzo in cui Biscetti, che era stato in Inghilterra, era l'attore principale. Ebbi molte conversazioni musicali con M. Regner, il console francese, la cui figlia è una famosa clavicembalista». Raggiunse la Francia via terra, per il maltempo. «Potemmo soltanto raggiungere Utri [Voltri], a circa dodici o quattordici miglia da Genova»[2]. Da Genova transitò sicuramente, Giacomo Francesco Milano[3], principe di Ardore, ambasciatore straordinario del re di Napoli presso la corte di Francia dal 1746 (?) al 1753 nonché clavicembalista e compositore. Di questo passaggio, da Parigi a Napoli, rimane traccia a Savona sia con una Messa «composta per il santuario di Savona», sia attraverso il dono di «un calice d'argento assai bello in peso di libbre sette, che mandò il principe d'Ardore napolitano, fu consegnato agli stessi governatori li 8 giugno 1754 e se ne fece atto autentico; sotto il piede di questo calice vedesi incisa l'arma del donatore e si leggono in giro le susseguenti parole: *1753 ex voto Jacobi-Francisci Milano marchionis Sancti Georgii et Polistenae, principis Ardorensium et Sacri Romani Imperii etc. etc. etc.* [4]». Questo calice venne fuso durante l'occupazione francese. Proprio a Genova, in occasione dell'inaugurazione del Carlo Felice, Bellini conobbe Giuditta Cantù Turina, il grande, contrastato, amore della sua vita. Gaetano Donizetti fu un assiduo frequentatore della città sia quando viveva a Napoli, sia quando si trasferirà a Parigi. È al Carlo Felice che Nietzsche assiste per la prima volta, il 27 novembre 1881, alla rappresentazione di *Carmen* di Bizet e ne rimane folgorato fino a contrapporla a tutta la produzione wagneriana («E ancora, io divento un uomo migliore, quando questo Bizet mi incoraggia.(…). Si è mai notato che la musica rende libero lo spirito? Mette ali al pensiero? E che si diventa tanto più filosofi quanto più si diventa musicisti?»[5]). Francesco Cilèa si ritira dall'agone teatrale e vive a Varazze (Savona) l'ultima parte della sua vita.

Due compositori e un direttore.

Giuseppe Verdi ed Errico Petrella, dicevamo.
Entrambi famosissimi allora, con qualche punto in più per il Cigno di Busseto. Punto che si trasformerà in una linea netta di demarcazione tra la fama imperitura del primo e la scomparsa definitiva del secondo dall'epopea musicale italiana. Erano nella scuderia di due editori rivali: Verdi con Ricordi e Petrella con Lucca. Ma Petrella comporrà per Ricordi (solo il primo atto di *Salambò*, incompiuta) e così pure Verdi per Lucca (*Attila, I Masnadieri, Il Corsaro*). Entrambi nati nello stesso anno: 1813. Il primo abitava nel principesco Palazzo Doria[6]. Il secondo in quel di Albaro, presso la chiesa di San Francesco.
Il primo viveva a Genova stabilmente da almeno vent'anni; il secondo vi capitava saltuariamente. Il primo odiava il secondo ed entrambi si ignoravano bellamente (tranne che per citarsi qua e là in qualche lettera personale, magari all'editore). Sia Verdi, sia Petrella non ebbero mai nessuna commissione da parte dell'impresa del Carlo Felice, né di alcun teatro genovese. Gli onorari troppo elevati dei due maestri mettevano «in angustie» gli impresari genovesi, deboli di scarsella, al solo pensiero d'una scrittura.
Neppure l'appartenenza alla «scuola napoletana» riuscì a favorire la commissione di un'opera nuova a Errico Petrella. Lontani ormai i tempi nei quali la tendenza musicale pretendeva un *parterre* di compositori napoletani per l'inaugurazione del Carlo Felice nel 1828 (a fronte di altre piazze italiane quali Milano e Venezia). Difatti Bellini, Donizetti, Rossini e Morlacchi, i musicisti ingaggiati per i festeggiamenti inaugurali, erano tutti riconducibili al retaggio musicale napoletano.
Inoltre, l'amicizia di Angelo Mariani, illustre direttore dell'orchestra del Carlo Felice, fece il resto.
Mariani e Verdi furono grandi amici ma una "affettuosa simpatia" verso la stessa donna (il soprano Teresa Stolz) e interessi professionali (il rifiuto di dirigere *Aida*) e musicali (Wagner) divergenti ruppero l'incantamento. A questo punto, l'amicizia di Mariani per Petrella, con relativo interesse verso la sua opera, contribuì a rafforzare l'inimicizia di Verdi nei confronti del compositore palermitano al quale non aveva perdonato la «lazzaronata» che gli aveva rifilato nel 1869: il rifiuto di comporre l' *Agnus Dei* per la *Messa di Requiem* a più mani, che Verdi aveva progettato per la morte di Rossini[7]. In quello stesso anno, per soccorrere l'amico librettista Piave, colpito da paralisi, Verdi tenta di organizzare un album di musiche composte dai maggiori operisti dell'epoca. Nell'aprile del 1869 scrive a Ricordi:

> Bisogna fare quest'album per Piave. È quasi certo che Auber e Thomas daranno due pezzi: io farò il terzo […] Manca un sesto! Ci vorrebbe un nome! Chi? La signora Piave od altri non potrebbero raccomandarsi alla Giovannina Lucca per farlo fare a Vagner (sic)? Non potendo Vagner bisognerebbe ricorrere a Petrella. Sarebbe un bell'album, forse di cattiva musica ma di bei nomi […] [8].

Verdi faceva finta di dimenticare che ancora prima dell'accettazione del singolo compositore vi era da affrontare il permesso dell'editore cui il musicista era legato per contratto. E in questo caso tra Giovannina Lucca e Ricordi non correva buon sangue. Difatti, questo album si fece senza il nome di Petrella ma con quello di Cagnoni.
Negli anni successivi, il giudizio di Verdi su Petrella diventa caustico e sprezzante, come nella lettera scritta il 13 gennaio 1871, a Cesarino De Sanctis, che ci lascia senza parole:

> Diciamo a quattr'occhi la verità… Petrella non sa la musica, ed il suo capo d'opera, *Le precauzioni*, possono piacere agli orecchianti, per alcuni brillanti motivi di violino, ma considerato questo lavoro, come cosa d'arte, non regge al confronto, non solo dei capi-d'opera, ma nemmeno ad opere come *Crispino*, *Follia in Roma* etc. In queste opere Ricci non va avanti con dei parlanti ma con dei buoni motivi. I caratteri sono ben segnati e l'opera esiste. Non così delle *Precauzioni*.[9]

Genovese per caso.

Errico Petrella, compositore di sicura e chiara fama, si trovò a finire i suoi giorni (7 aprile 1877) , malato e senza un soldo, nel capoluogo ligure. In quel di Albaro, sobborgo ottocentesco (nel Novecento quartiere della Genova bene nonché sede del Conservatorio). In una lettera scritta da Petrella (Genova, dicembre 1876) a Giulio Ricordi, traiamo l'indirizzo: «Il mio indirizzo è Genova per San Francesco d'Albaro Via Parlui [?] Villa Calveri [10]». Ma Petrella morì al numero 8 di via Galeazzo Alessi: nell'angolo del palazzo, una lapide marmorea lo ricorda ai posteri:

IN QUESTA CASA
ADDÌ 7 APRILE 1877
ERRICO PETRELLA
MANCÒ ALL'ARTE CHE LO EBBE MAESTRO
NEL CENTENARIO DELLA SUA NASCITA
IL COMUNE DI GENOVA
10 DICEMBRE 1913

Errico Petrella ebbe modo di frequentare Genova in numerose occasioni. Fu sicuramente in città nel 1854, all'epoca della rappresentazione del *Marco Visconti*. Ne fa fede una lettera di Saverio Mercadante, direttore del Conservatorio di Napoli, indirizzata ad Angelo Mariani:

Al M° Angelo Mariani, Genova

> Amico carissimo. Il nostro maestro Enrico Petrella si presenterà a voi con questa mia per avere il piacere di conoscere da vicino un artista distinto che tanto onora il suolo d'Italia. Lo stesso è da me pregiato immensamente per le tante virtù che lo adornano, sieno morali, che pel non comune ingegno. Alla mia affezione, alla mia stima, si unisce quella di tutto il pubblico che in replicate circostanze, costantemente ha applaudito alle teatrali opere del Petrella, con ragione, con giustizia. Dovendo riprodurre qualche sua composizione nel gran teatro di Genova, che voi così degnamente dirigete, siatele cortese d'assistenza, di consiglio, di quel zelo ed intelligenza che tanto vi distingue.
> Sicuro che accoglierete benignamente la mia calda raccomandazione, anticipatamente vene ringrazio e ritengo come a me pratticati li favori che sarete per rendere al Petrella. [...]
>
> L'aff/ v.s. amico
> Saverio Mercadante [11]
>
> Napoli, li 14 Marzo 1854.

Nel gennaio del 1871, proveniente da Pozzolatico, presso Firenze, troviamo il maestro a Sampierdarena intento a comporre *Manfredo*. Si portava dietro la non ancora risolta vicenda della successione alla direzione

del Conservatorio di Napoli, istituzione che ha sempre avuto movimentati avvicendamenti. Ad un amico giornalista, di cui non si conosce il nome, scrive:

> Pregiatissimo Amico. Ricevei a suo tempo il vostro giornale, come pure il vostro biglietto da visita. Mi sincererebbe moltissimo di non avervi trovato prima della mia partenza per stringervi la mano. Avete visto come D'Arcais[12] si mette in cattedra e protegge Bazzini[13] onde farlo nominare Direttore del Conservatorio di Napoli?... Altri, che proteggono e portano altri candidati ma io dico francamente che questi signori sbagliano e di molto – Il Direttore dev'essere un nome che abbia esperienza del teatro e che in questo genere abbia dato prova di se tanto nel genere buffo, che ne serio. Che conosca bene l'effetto dello strumentale ed il taglio de' pezzi (scoglio generale dei giovani). Occorre dei buoni maestri di contrappunto, di partimenti onde esercitare gli allievi alle severe regole dell'arte, ma ciò non esclude che ci vuole un uomo che sappia animare, e svegliare la fantasia ai giovani onde potesse aprire con più facilità la carriera teatrale, la quale dev'essere la vera meta per i giovani. Rossini, Bellini, Donizzetti (sic), e lo stesso Verdi, dove si sono veri grandi ed immortali, non è stato forse per le loro opere teatrali?... Sapere perché questa confusione d'idee, e tutti questi panegirici, è perché vuol mettere mano a tutto, la consorteria musicale... Povero paese!... Vi ringrazio per le parole gentili che scrivete al mio indirizzo, e vi prego di continuarmi la vostra protezione, e di rendermi quella giustizia che altri per cattiveria vorrebbero togliermi!... Voi che avete un'anima artistica, ed un carattere indipendente potete benissimo alzare la voce, a pro della giustizia, ed a vantaggio dell'Arte! Ogni qual volta nel vostro giornale vi sarà qualche cosa che mi riguarda, o qualche importante appendice, vi prego di avere l'amabilità di rimettermelo, anticipandovi i più vivi ringraziamenti. Tanti ossequi distinti alla vostra gentile e cara Signora Madre. Scrivetemi qualche volta, perché i vostri caratteri mi sono sempre cari e stringendovi la mano mi dico in fretta, ma con affetto Vostro
>
> Aff.^mo^ Amico
> Errico Petrella[14]
>
> Sampie darena li 31 [gennaio] del [18]71

Petrella fu a Genova ancora nel giugno del 1874 in quanto, avendo composto una *Messa da Requiem* per l'anniversario della morte di Angelo Mariani, pensava di realizzarne l'esecuzione con un'orchestra di almeno cento professori d'orchestra e cento coristi. Scritturando i migliori cantanti sulla piazza. Ma a Genova il Comune era disposto a fargli avere, al massimo, l'orchestra civica e le masse corali in prestito (da Milano). Petrella, offeso, lasciò ogni cosa e partì per Torino.
Una lettera alla «Gazzetta musicale di Milano» testimonia tutto quello che Petrella sperava di realizzare.

> Egregio Signor Direttore. Or un anno fa, io mi trovava a Bologna, sulle mosse per alla volta di Vienna, quando giunsero varii telegrammi che mi annunziavano la morte di Angelo Mariani. Ella comprenderà di leggieri il dolore ch'io provai all'annunzio della perdita di un caro amico non meno che un eminente artista; e tosto telegrafai a questo municipio, offrendomi a scrivere e venire qui a dirigere personalmente una Messa da Requiem, per pagare un tenue tributo di affetto all'illustre estinto. Il Municipio allora mi rispose con una gentilissima lettera, in cui mi ringraziava in nome di Genova e dell'Arte intera, che accoglieva con sommo favore la mia offerta. Si avvicinava intanto l'anniversario, ed io con lettera del 9 maggio notificava a questo onorevole Sindaco, che il lavoro promesso trovavasi pronto, e che era tempo di invitare gli artisti di cui gli indicavo i nomi. E n'ebbi risposta che la Giunta Municipale aveva deliberato non poter disporre d'altro all'infuori dell' Orchestra Civica e delle masse corali dell'Istituto di musica, rinunziando in modo assoluto ad invitare solisti, e a sopperire ad ulteriore spesa. Questa dichiarazione mi cagionò dispiacere, avendo io fatto cavar le parti a mie spese, onde guadagnar tempo. Rinnovai allora le mie domande al Municipio, e scrissi pure a questo proposito all'egregio maestro De Ferrari, diretto dell'Istituto di musica. Le risposte però si seguivano, ma incerte, dubbiose, imprecise; per cui sono stato costretto a venire da Napoli a bella posta , con la speranza di potere personalmente conciliare il tutto. Ma non avendo finora potuto soddisfare il mio giusto desiderio, poiché Ella comprenderà benissimo ch'io non avrei potuto transiggere sull'esecuzione di un lavoro che mi è costato un'improba fatica, lascio Genova col cuore amareggiato per non essere stato interamente coadiuvato nel rendere l'estremo tributo d'affetto all'amico, al grande ed illustre artista, la cui perdita sarà sempre sentita da coloro che amano l'arte e le illustrazione della Patria nostra. [...].
>
> Suo devotissimo
> Errico Petrella[15]

Genova, li 3 giugno

Genova per sempre

La delusione patita da Errico Petrella con l'amministrazione comunale genovese, per la mancata esecuzione della *Messa da Requiem* per Mariani, non precluse i rapporti del compositore con la città. Difatti, per realizzare l'opera *Salambò*, commissionata da Ricordi, il compositore si stabilì a Genova, nel già ricordato San Francesco d'Albaro.
Nel novembre del 1876, Petrella, in una lettera scritta al baritono Leone Giraldoni, accenna alla malattia che lo condurrà, l'anno successivo, alla morte.

> Genova 17. 9bre [18]76
>
> Mio carissimo Giraldoni. Non ti ho risposto prima perché sono stato e sono tuttavia oltremodo indisposto! I medici (al solito) dicono che potrò guarirmi. ed io intanto soffro e Dio sa quant'altro dovrò soffrire, e come finirà l'affare! Ma parliamo d'altro. Ho scritto al signor Bonioli, benché veggo che costui si sta mettendo in un brutto vespaio con scritturare tanti artisti , e quali!.. Per altro puoi ben crederne che un tuo desiderio, o un tuo comando sarà sempre da me eseguito con amore, ed amicizia! In questi giorni spedirò della musica al Ricordi. E pare incredibile di trovarmi così bene in vena, nonostante i miei incomodi!... Luisa[16] ti riverisce tanto – La poveretta è stata in questi giorni afflitta da una terribile sciagura. Un suo fratello di 25 anni si è suicidato con un colpo di rivolver!.. Addio mio buon amico. Vogliami bene, e ricevi una affettuosa stretta di mano dal tuo aff. amico.
>
> Errico Petrella[17]

La consegna dello spartito del primo atto della nuova opera occupa Petrella in tre lettere scritte tutte da Genova ed indirizzate a Giulio Ricordi. Nella prima, del 3 dicembre 1876, che accompagna la partitura, e fatta giungere *brevi manu* da un amico, prega l'illustre impresario di prestare attenzione al San Carlo di Napoli per una probabile commissione (forse nell'illusione di poter soppiantare Verdi negli interessi e nel cuore di Ricordi): «Quante volte l'Illustre Verdi non volesse accettare l'incarico di scrivere egli la grand'opera per quel teatro[18]». Quindi batte cassa «passare secondo il contratto le lire duemila». Nella seconda, datata Genova, 6 dicembre 1876, Petrella riassume i concetti della prima lettera insistendo sull'«affare» del San Carlo di Napoli. Nella terza lettera così scrive:

> Genova 21 [gennaio?] del [18]77.
>
> Carissimo Sig.^r^ Giulio. Forse i moltissimi affari che vi tengono occupato, hanno impedito che io abbia potuto avere il piacere di un vostro riscontro e specialmente dopo la consegna del primo atto. Vi rinnovo sempre di tener d'occhio il San Carlo di Napoli! Vi auguro un buon proseguimento d'anno nuovo di unita alla vostra famiglia, alla quale mi saluterete dist.te, nonché all'amico Tornaghi, Stringendovi cordialmente la mano, e pronto sempre ai vostri comandi mi dico.
>
> Vostro devotissimo.
> Errico Petrella[19]

A questa data, però, la malattia di Errico Petrella aveva preso il suo corso aggravando le condizioni fisiche del compositore che si trovava a vivere a Genova in stato di indigenza. Nonostante la fama ormai consolidata e i guadagni cospicui, Petrella fu sempre oberato dai debiti. Diviso dalla famiglia, alla quale corrispondeva una parte dei guadagni, viveva, con la nuova compagna, una vita dispendiosa al di sopra delle proprie possibilità. «Gli ultimi giorni di Dall'Argine[20] e lo stato attuale di Petrella fanno pietà; ma bisogna convenire che entrambi hanno voluto la loro miseria. Era impossibile condurre vita più disordinata. Ma sono infelici!

Soccorriamoli e non ne parliamo»[21], scriveva Verdi, da Genova, ad Opprandino Arrivabene il 21 marzo 1877.
Ai primi di marzo del 1877, le notizie della malattia e delle condizioni precarie in cui si era ridotto giunsero a Napoli. Nelle colonne del «Pungolo» (n. 72), Michele Uda[22] così ne scrisse:

> Ch'è dunque avvenuto? Nulla. È l'ultimo atto di un dramma vecchio da secoli, e che in teatro fu anche fischiato; è la fine di un'esistenza travagliata ed operosa, fatta di audacia e di sconforti, di trionfi e di cadute, la quale non accumula per la vecchiaia altro tesoro, che quello dei disinganni. Due terzi dei nostri artisti finiscono così; molti anche cominciano e finiscono. Ma non è qui il luogo di indagare le cause molteplici, né il lanciare accuse, o di lasciarsi andare a rimpianti, che potrebbero parere, e forse sarebbero, sentimentalismo a freddo. La Giunta [del Comune di Napoli] ha fatto opera santa, e più santa la farà, se provvederà ulteriormente a scemare le strettezze angosciose del Maestro, lontano da Napoli ed infermo.[23]

A questo punto scatta una gara di solidarietà nei confronti dello sfortunato compositore. La Giunta comunale di Napoli invia 500 lire pensando che si trovasse in qualche ospedale cittadino. Invece la cifra sarà recapitata in via Galeazzo Alessi, ultimo domicilio di Petrella. Il sindaco di Genova gli invia altre 500 lire. Alcuni membri del Governo, il ministro dell'interno (Giovanni Nicotera), dell' agricoltura (Salvatore Majorana-Calatabiano) e della Pubblica Istruzione (Michele Coppino) gli inviano 600 lire. Il ministro di Grazia e Giustizia (Pasquale S. Mancini) gli invia 200 lire. La malattia è seria e i tempi si allungano. La guarigione è ancora lontana. Per far fronte alle spese e dar sostegno all'ammalato, il Prefetto di Genova decide di intervenire. Viene nominata una commissione per realizzare uno spettacolo a beneficio di Petrella. La serata, tramite l'impresario Taddei, viene realizzata al teatro Paganini. Il 26 febbraio 1877, si esegue per intero *Le precauzioni*. Con Marianna Del Nobolo, Tilde Florio, Domenico Baldassarri; Angelo Chinelli, Valentino Fioravanti. Direttore era Casimiro Corradi[24]. A fine serata furono eseguite la Sinfonia della *Jone* e della *Celinda*. Si raccolsero 1450 lire. Sull'esempio di Genova, a Napoli si decise di realizzare qualcosa di simile. Lauro Rossi convoca il corpo insegnanti del Conservatorio San Pietro a Majella, per organizzare lo spettacolo, ma non se ne fa nulla e si racimolano appena 300 lire. Si pensa di dare la *Jone* al San Carlo, ma senza costrutto. Finalmente qualcosa accade. Al Teatro de' Fiorentini e al Nuovo si eseguono opere e brani di Petrella (sotto la bacchetta di De Giosa) e il ricavato lo si spedisce a Petrella. Vittorio Emanuele II invia la bella somma di 1000 lire. Il sindaco di Palermo gli fa avere 500 lire.

Tutto ciò commuove profondamente il compositore il quale, il 19 marzo 1877, così scrive a Vincenzo Torelli direttore dell' «Omnibus[25]»:

> Carissimo amico, la vostra lettera mi ha estremamente commosso, ed io non ho parole per ringraziare tanti animi generosi della premura che si danno della mia condizione. È questo un gran conforto per un vecchio artista, non degli ultimi in Italia. Io mi sento male! E soffro molto; spero potervi dare migliore notizie. Vi stringo la mano con affezione di cuore.
>
> Vostro amico
> Errico Petrella

Ma la malattia è inesorabile. Le forze si riducono. La sera del 27 marzo 1877 si teme per il peggio. Poi un timido miglioramento alimenta le flebili speranze. L'infermo fa telegrafare all'amico poeta G. A. Garberoglio: «Parti, accorri, desidero di abbracciarti prima di morire». Garberoglio accorre e di questo incontro rimane la testimonianza in una lettera[26], della fine di marzo, allo scrittore Vittorio Bersezio:

> Mio caro Bersezio. Le tristissime condizioni in cui ho trovato il povero Petrella sono indescrivibili. Egli è ridotto veramente agli estremi. Fra le più crudeli sofferenze, prolungate fatalmente dalla sua vigorosa costituzione. Le recenti largizioni del Sovrano, del Ministero, del Municipio di Napoli, avendo appena bastato ad estinguere le debiture che, nel primo lungo periodo, avevan incontrare, io mi sono accinto, appena giunto qui ad allestire una serata musicale a di lui benefizio, coadiuvando con ammirevole zelo e con quell'intelligenza che non gli ha mai difetto, l'ottimo Bozzelli. Lasciami credere di poter contare sull'appoggio del tuo giornale in questa pietosa impresa.
>
> Il tuo vecchio e fedele
> G. Garberoglio

Errico Petrella morì a mezzogiorno dell'8 aprile 1877. Qualche giorno dopo arrivarono le 500 lire inviate da Giuseppe Verdi, che servirono, in ogni caso, a riparare ancora debiti e alla famiglia lasciata a Napoli. Solo un figlio fu presente al capezzale di Petrella. Per la famiglia si organizzarono alcuni spettacoli a Torino, finché fu vivo il ricordo dello sfortunato compositore. Il 20 aprile 1877 al teatro Balbo di Torino si tenne un concerto. Gli amici Garberoglio, Pedrotti, Bozzelli organizzarono una serata al teatro Vittorio Emanuele con l'intervento della violinista Virginia Teja-Ferni. Le iniziative si moltiplicavano. C'era chi parlava di finire l'opera *Salambò* coinvolgendo Verdi, poi Ponchielli, poi Gomes. Altri sollecitavano lo scultore Paolo Domenco Valle di trasportare in marmo il ritratto di Petrella appena realizzato in argilla. Altri ancora promettevano solenni onoranze per il trasporto della salma da Genova a Palermo. Sembrava cosa fatta. Ma l'argilla del busto ebbe tempo di seccare e riempirsi di polvere. Lo spartito incompiuto di *Salammbô* rimase tra le carte di Ricordi. Il trasporto della salma avverrà oltre trent'anni dopo. Di Petrella si perderà perfino il ricordo, né la famiglia, rimasta nell'indigenza, poté perpetuarne la memoria.

Francesco Cento

(continua)

---

[1] Charles Burney (Shrewsbury, 7 aprile 1726 – Chelsea, 12 aprile 1814). Compositore, organista e storico della musica inglese. Padre della scrittrice Frances Fanny Burney.

[2] Enrico Fubini, *Charles Burney, Viaggio in Italia*, EDT, Torino, 1979, pag.336.

[3] Giovanni Francesco Milano (1699 – 1780), marchese di San Giorgio e Polistena, principe di Ardore. Fu allievo di Francesco Durante. Clavicembalista. A Polistena disponeva di una Cappella musicale privata. La sua abilità di clavicembalista è confermata da Jean-Jacques Rousseau, nel suo *Dictionnaire de musique* (Paris, Duchesne, 1768), alla voce «Préluder» così parla del Milano: «C'est pour le grand art de préluder que brillent en France les excellens organistes, tels que sont maintenant les sieurs Calvière, et Daquin, surpassés toutefois l'un, et l'autre par M.r le Prince d'Ardore, Ambassadeur de Naples, le quel pour la vivacité de l'invention et la force de l'exécution, éffface les plus illustres artistes, et fait à Paris l'admiration des connoisseurs».

[4] *Il Museo del Santuario di N. S. di Misericordia*, a cura di Giovanna Rotondi Terminiello, Savona, Marco Sabatelli, 1999, p. 9; Cfr.: Gaetano Pitarresi (a cura di) *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrimonio delle attività musicali nel secolo XVIII* (Atti del Convegno Internazionale di Studi – Polistena – San Giorgio Morgeto 12 – 14 ottobre 1999), Reggio Calabria, Laruffa, 2001, pag. 18.

[5] Dalla lettera scritta a Peter Gast, da Torino nel maggio 1888. Cfr. Giorgio Colli, Mazzino Montinari (a cura di) Vol. VI, tomo 3: *Il caso Wagner - Crepuscolo degli idoli - L'Anticristo - Ecce homo - Nietzsche contra Wagner*, Adelphi, Milano 1970, pp.7 e 8.

[6] Nel 1866 i coniugi Verdi, tramite l'interessamento di Mariani presso la marchesa Teresa Sauli Pallavicino (a cui lo legava una tenera amicizia), prendono in affitto il piano nobile della villa Sauli in via San Giacomo n.13, che già da quell'anno diverrà la loro dimora stabile invernale. Nel frattempo Mariani si innamora del soprano Teresina Stolz che risiede, quando è a Genova, a palazzo Corallo non lontano da villa Sauli. Verso la fine del 1874, ormai i rapporti con Mariani sono del tutto interrotti, i coniugi Verdi lasceranno villa Sauli per trasferirsi a Palazzo Doria. Dapprima nell'ammezzato e, dal 1877, prenderanno in affitto il sontuoso piano nobile (col magnifico terrazzo sul mare, dove Carlo V fu ospite del Principe Andrea Doria), per 3.800 lire l'anno. Qui Verdi trascorse tutti gli inverni dal 1874 al 1900.

[7] Tre giorni dopo la morte di Rossini, avvenuta a Passy, 13 novembre 1868, Verdi scrisse a Ricordi proponendo che i migliori musicisti italiani componessero insieme un *Requiem* per Rossini. Il 6 dicembre, a Milano, si forma una commissione composta da Lauro Rossi, Alberto Mazzucato, Stefano Ronchetto-Monteviri e Giulio Ricordi che si insedia presso il Conservatorio. I compositori prescelti furono: Buzzolla, Bazzini, Pedrotti, Cagnoni, Ricci, Nini, Bouscheron, Coccia, Gaspari, Platania, Petrella, Mabellini e Verdi stesso. Petrella rifiutò e fu sostituito da Lauro Rossi. Arrivarono pezzi da numerosi compositori. Antonio Bazzola compose

Requiem e *Kyrie*. Antonio Bazzini il *Dies Irae*. Carlo Pedrotti il *Tuba Mirum*. Antonio Cagnoni il *Quid sum miser*. Federico Ricci il *Recordare Jesu*. Alessandro Nini l' *Ingemisco*. Raimondo Boucheron il *Confutatis* e l' *Oro supplex*. Carlo Coccia il *Lacrimosa*. Gaetano Gaspari il *Domine Jesu*. Pietro Platania il *Sanctus*. Teodulo Mabellini il *Lux aeterna*. Giuseppe Verdi il *Dies Irae* e il *Requiem aeternam*. La *Messa* per Rossini non fu mai conclusa.

[8] Gustavo Marchesi, *Giuseppe Verdi*, Utet, Torino, 1970, pag. 414.

[9] Alessandro Luzio (a cura di) *Carteggi verdiani*, Roma, Reale accademia d'Italia- Accademia nazionale dei Lincei, 1936-1947, 4 voll. Vol. I pag. 128.

[10] Sebastian Werr, *Die Opern von Errico Petrella, Rezeptionsgeschichte, Interpretationen und Dokumente*, Edition Praesens, Wien, 1999., pag. 242.

[11] Santo Palermo, *Mercadante, Biografia, epistolario*. Schena editore, Fasano di Puglia, 1985. Pp. 269 – 270.

[12] Francesco Flore D'Arcais (Cagliari 1830 – Castelgandolfo 1890). Nel 1851 si laureò in giurisprudenza, a Torino, dedicandosi anche alla composizione sotto la guida di L. Rossi. Sempre nel 1851 iniziò a collaborare alle appendici di critica musicale dell'«Opinione» di Roma. Divenuto nel 1853 accademico dell'Istituto musicale di Firenze, collaborò da allora con le riviste italiane più prestigiose. Continuò a collaborare con «L'Opinione» di Roma per la quale assunse anche la critica teatrale. Compose inoltre alcuni lavori musicali: nel 1858 venne rappresentato al teatro Rossini di Torino, l'opera buffa *I due precettori*, che riscosse un certo successo. Seguì una *Cantata*, su testo di A. Zagnoni; nel 1860 compose un *Inno nazionale* sul testo di P. Mossa (eseguito nel teatro Civico di Cagliari). Compose ancora *La guerra d'amore* (1870) e *Sgranarello* (1871). Nel 1879 si trasferì a Roma dove divenne direttore de «L'Opinione». Nel 1890 fece parte, con F. Marchetti, P. Platania, G. Sgambati e A. Galli, della commissione esaminatrice del concorso Sonzogno, che doveva selezionare le opere da rappresentare al Costanzi di Roma, e appoggiò calorosamente la *Cavalleria rusticana* di P. Mascagni. La morte gli impedì di assistere alla prima dell'opera.

[13] Antonio Bazzini (Brescia, 1818 – Milano, 1897) Fu allievo di Faustino Camisani. Dal 1843, per quattro anni, studiò a Lipsia, dove approfondì la conoscenza dell'opera di Bach e Beethoven. Giovanissimo si dedicò prevalentemente all'attività concertistica, che lo portò in Germania, Danimarca, Francia, Spagna e Polonia. All'estero ebbe modo di approfondire la conoscenza con la musica strumentale europea.
Rientrato in Italia, diede impulso alla rinascita della musica strumentale in Italia. Dal 1873 entrò al conservatorio di Milano quale insegnante di composizione, fino a quando, nel 1882, divenne direttore. Ebbe tra i suoi allievi Giacomo Puccini e Alfredo Catalani. Compose un'unica opera lirica, *Turanda*. La sua attività di compositore si legò al repertorio sinfonico, cameristico e vocale. Conobbe Paganini, che lo incoraggio da giovane. Ormai in carriera ebbe gli elogi di Schumann e Mendelssohn.

[14] Sebastian Werr. *Op. Cit.* pag. 222.

[15] Idem, pag. 231.

[16] L'ultima, quanto sconosciuta, compagna di vita di Petrella. Nel 1836, il compositore aveva sposato giovanissimo, Teresa Salerno di 18 anni più vecchia. Dopo qualche anno fu preso da una grande passione per la cantante Rosina Penco, ma il soprano non accettò mai le profferte del compositore. Petrella si innamorò, in seguito, di una cognata della Penco. Giuseppe Cosenza ne riporta il nome : Adelaide. Per lei lascerà la famiglia e si trasferirà a vivere a Milano. Negli ultimi anni di vita di Petrella il loro rapporto entrò in crisi.

[17] Sebastian Werr. *Op. Cit.* pag. 241

[18] Idem. pag. 242.

[19] Idem. Pagg. 242 – 243.

[20] Costantino Dall'Argine (Parma 1842 –Milano 1877). Studiò al conservatorio di Milano. Fu direttore d'orchestra e compositore di musica teatrale specializzato nei balletti. Fra i tanti *Brahma* (1868). Suo figlio Luigi (Imola 1873 – Milano 1950) è noto per aver composto l'operetta *Dall'ago al milione* (1904).

[21] Eduardo Rescigno (a cura di), *Giuseppe Verdi, Lettere*, Einaudi, Torino, 2012, pag. 729.

[22] Michele Uda (Cagliari, 1830 – Napoli, 1898). Romanziere, commediografo, critico d'arte e giornalista. Lasciata nel 1850 la Sardegna, si recò prima a Milano, poi a Napoli, dove si dedicò al giornalismo. Particolarmente apprezzati i suoi romanzi e alcune sue commedie.

[23] Giuseppe Cosenza, *La vita e le opere di Enrico [sic] Petrella*, Roma, Tipografia della Rivista d'Italia, 1909

[24] Proveniente da una famiglia di musicisti. Suo padre Leonardo aveva compiuto regolari studi presso il Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli. Fu allievo del celebre Nicola Zingarelli e fu compagno di studi Vincenzo Bellini. Il fratello Federico fu primo violino al Carlo Felice. Il fratello Celso fu direttore della banda di Novi Ligure e discreto compositore. Casimiro, nato nel 1834 a Garessio, ottimo violinista, fu notato da Angelo Mariani che lo segnalò all'impresa del Carlo Felice. Divenne direttore d'orchestra in vari teatri genovesi. Fu storico direttore della Banda municipale di Sestri Ponente (che ora porta il suo nome) dal 1852 al 1902.

[25] Giuseppe Cosenza, *Op. Cit.* pag.88. Anche in: Sebastian Werr. *Op. Cit.* pag. 242.

[26] Giuseppe Cosenza, *Op. Cit.* pag.86.

"Niente uccello, e` bordo": L'elisir d'amore at the Met

Back in New York, the cold wave had finally broken and the temperature was nearing 60 when we trooped through a persistent drizzle to see the new *Elisir d'Amore* at the Met. This production will probably be familiar to anyone reading this since it opened the Met season last September, was seen in theaters in HD, and was broadcast on PBS on January 18. The January 30 performance we saw was streamed live on Sirius radio. The production is better in the opera house than in the movies because the amusing and theatrical Barlett Sher production with old fashioned painted sets (by Michael Yeargan) and clever pastel costumes by Catherine Zuber is obviously aimed at a theater audience and not created for the camera. Sher sets it in 1836, a few years after the 1832 premiere. The cast was the same in these post-holiday performances as earlier in the season too--Anna Netrebko as Adina, Matthew Polenzani as Nemorino, Maurius Kwiecien as Belcore and Erwin Schrott as Dulcamara. The genesis of *Elisir* is well known. Donizetti had established himself as Italy's preeminent composer in 1830 with *Anna Bolena*. His compatriot (and sometimes rival) Vincenzo Bellini was working himself on a serious opera at the time--*Ernani* (later, of course, set by Verdi). Bellini was so worried about competing with Donizetti in the realm of serious opera, that he dropped the *Ernani* project, switched gears, and wrote the pastoral *opera semi-seria La sonnambula* instead, something very different from *Anna Bolena*. Then, a year or so later, Donizetti came back with his own pastoral comedy, *L'Elisir d'amore*. Felice Romani was the librettist for all three of these operas, and apparently he put together the libretto of *Elisir* in eight days. Donizetti set it to music in about two months, not an unusual feat in those days, but quite remarkable considering the excellence of the score (and book).

Romani based his work on an existing libretto called *Le philtre* that Eugene Scribe had concocted for D.F.E. Auber. The story is based on enduring stereotypes which descend from the Roman comedy of Plautus (200 BC) through *commedia dell'arte*. Belcore (Brave Heart) is a typical *miles gloriosus* or braggart soldier. His boastful aria "Come Paride vezzoso" is a perfect little miniature of unbridled swagger for this type. Dr. Dulcamara (Dr. Bittersweet) is the charlatan doctor of the ancient Romans or *commedia*, and he is still with us on television, selling products ("But wait…order now and you will get a second whichit absolutely free, both for $19.99 plus shipping and handling") we don't need or want. Nemorino's name means "Little Nobody" in Latin and Adina is a name which means roughly 'lovely'. The plot of Nemorino buying a "love potion" to win Adina's love is straight out of *commedia* too, and is what the ancients called an "error fabulae" plot, the 'misunderstanding of the story', which, cleared up, makes everything turn out well in the end. But Romani invested his romantic leads with a seriousness and sympathy which you don't find in either Roman comedy or *commedia dell'arte*. Almost the first time Nemorino opens his mouth, he sings "Quanto è bella," a suave, slow melody that immediately defines his character as something other than the country bumpkin. His "Adina, credemi" which begins the Act I finale, is also a window into the depth of his feeling, and of course "Una furtive lagrima" (was there ever a more beautiful aria?) clinches the argument. Romani was dead set against including the romance, but Donizetti insisted on it. Years after Romani's death, his widow Emilia Branca was still insisting on the inappropriateness of "Una furtive lagrima" in the biography she wrote of her husband. But no one else in the world agrees.

Adina, too, changes from the flighty young woman in Act II, and recognizes the real love that Nemorino offers, and her "Prendi, per me sei libero" is the equivalent of Nemorino's earnestness. Nemorino grows too, gaining confidence and courage, qualities that the bashful

bumpkin of Act I lacks. This sentiment and growth in character are quite different from the Roman comedy and *commedia* models--and from opera buffa. There is precious little sentiment in *The Barber of Seville*, for instance, and the characters do not grow or change.

The real miracle about *L'elisir d'amore*, however, is Donizetti's score, which reflects perfectly all of the variations in mood and changes in character. Donizetti wrote lots of comic operas, many of them charming, but none (except the sharper *Don Pasquale*) is as fine as *Elisir* in conveying the fine shadings of text and in offering us a continuous parade of wonderful melody. To me, it has always been a well-nigh perfect score in which every piece is as fine as all the others: there is no second rate music. Berlioz didn't like it (a good sign when it came to Donizetti), but Wagner arranged it for piano. One remembers that the opera opens with Adina telling the story of Tristan and Isotta. Did that spur Wagner's interest in the old Celtic tale? Donizetti scholar William Ashbrook defines two distinct musical styles for Donizetti--one he called "popoloresco" and the other a more elevated, formal style derived from opera seria, via Rossini. The former style is based in Neapolitan folk melody (and sometimes popular songs from other parts of Italy, like the Venetian barcarolle that Dulcamara and Adina sing in Act II), and is characterized by easy melodies and jaunty rhythms. The more formal style has more *fioratura* and is more sober. *Elisir* is definitely in the 'popular' style, as befits its village setting. *Maria Stuarda*, a story of queens and nobility, is in Donizetti's more formal style. Everyone in the new Met production was at the top of his or her game, with the possible exception of Mr. Schrott, who had a little trouble with the fast Italian patter of "Udite, udite, o rustici" and couldn't be heard well all the time in Act I. He improved in Act II. Mr. Scrott's Dulcamara was the most un-buffo wily doctor that I have ever seen: he is young, handsome and slim compared to the usual fat, old swindler we are used to. Anna Netrebko seemed to be having a wonderful time in the part of Adina; she is playful and of course beautiful (the HD camera makes her look plumper than she really is) and vocally she is faultless. Matthew Polenzani was a mellifluous Nemorino, and his soft, floated notes at the end of "Una furtive lagrima" brought a moment of total silence from the awed audience and then cries of "bravo" and "bis." Still, his finesse in the aria was not quite as great as some of the wonderful tenors of the past (starting with Caruso) who have essayed the part. He was athletic and well-nigh perfect as an actor, funny too. Maurius Kwiecien was a swaggering--and sometimes more violent than usual--Belcore. Vocally, he was perfection. In short, this *Elisir d'amore* was a performance to treasure and remember in a gentle and un-mucked-up production that always respected the music and the story. The house had many empty seats, too bad for those who did not fill them, because it is hard to imagine that Broadway, with its endless iterations of *The Lion King*, offers anything more delightful than this 180 year old, perfect, comic opera.

The *rara avis: Lalla Roukh*

The last of the operas we had come to New York to see was Félicien David's *Lalla Roukh*, performed at the Frederick Rose Theater on Columbus Circle by the Washington, D.C., company Opera Lafayette. This enterprising young company has been performing rare examples of French baroque opera, mostly *opera comiques* (with spoken dialogue) for the last several years, and this was its first excursion into the vast and little known repertory of nineteenth century *opera comique*. There had been one performance of *Lalla Roukh* in Washington a few days earlier and the excellent cast recorded it for Naxos, but other than

that, there had been no performance of this once wildly popular opera for at least 113 years. There is no recording, not even of one excerpt. No one alive now had ever heard it before the Opera Lafayette performances as far as I know. If the title sounds vaguely familiar, it is because it is the name of a work by the Irish poet and writer Thomas Moore, a work once so popular that there was actually a middle-aged woman at the opera performance whose name was Lalla Roukh. She said it had been a tradition in her family to name a female child after the Moore heroine for many, many years. In the Moore tale, Lalla Roukh is a Moghul (Moslem) Indian princess who has been betrothed to the King of Burkhara, whom she has never seen. On the long journey from Delhi to Samarkand in Bukhara (in today's Uzbekistan) the Princess encounters a minstrel who keeps serenading her with narrative songs. Lalla Roukh of course falls in love with the penniless minstrel, who of course turns out to be the King in disguise--because he wanted to test his betrothed and make her love him for himself and not for his position. In Moore's work, the story of Lalla Roukh is a frame tale in prose; the four narrative poems that the minstrel sings to her are separate stories which make up most of the work. David's librettists, Michel Carré and Hippolyte Lucas, took the frame tale as the basis for their story and discarded the rest. Félicien David is an interesting composer (1810-76). Early in his life he was an ardent participant in the Saint Simonian movement, a group of utopian socialists who believed in world peace fostered by greater communication and trade, and who preached the coming of a female messiah. Naturally, they believed in rights for women that were far ahead of their time. They also believed that music held a central place in promoting harmony, understanding and peace, and musicians were much honored by them. One of their projects was to promote building a canal at the isthmus of Suez because they felt that the increased trade would produce mutual understanding. Again, they were decades ahead of their time. David wrote hymns for the group and choral pieces, until they were eventually banned by the French government which did not like their socialist tendencies. David traveled with other adherents of the cause to Turkey and Egypt on a long trip and was much influenced by what he heard there. Because of his trip and his interest in the region David became one of the first 'orientalist' composers and led the movement of music and opera in particular that used 'oriental' subjects. "Oriental" in those days meant everything from north Africa across what we call the Middle East through India to China and even Japan. From the time of *LallaRoukh* (1862) to at least Puccini's *Madama Butterfly* (1904/Japan) and *Turandot* (1926/China) opera composers exploited the "orient" and satisfied a burgeoning western interest in exotic lands. Some of the more famous works that used these locales and offered vaguely "oriental" sounding music were *The Pearl Fishers* (Bizet, 1863/Sri Lanka), *Lakmé* (Delibes, 1883/India), *La reine de Saba* (Gounod, 1862/ancient Ethiopia and Yemen) and even *Aida* (1871/Egypt). David first became well known to the general public with his programmatic symphonic ode *Le désert* (1844), a sort of secular oratorio with spoken narration which depicted several aspects of a camel caravan moving across the Egyptian desert including a sand storm, a stop at an oasis and the muezzin's call to prayer in the morning. It is almost the only piece of David's music that I had ever heard, way back in 1969, and I have been fascinated by him ever since, but unable to hear almost anything by him! In *Le désert* David used what he called "airs arabes," native melodies he transcribed while in Egypt. In his career David used many exotic locales, and not only in the "orient": there was Brazil for his opera *La perle du Brésil* and the Caribbean for an oratorio about Columbus. He also attempted a big grand opera called *Herculaneum* which capitalized on the ongoing interest in that buried ancient city. And there was much chamber music, some of which has been recorded. *Lalla*

Roukh balances the love plot with a comic set of characters, the ambassador assigned to bring the princess to Samarkand, Baskir (a bass) and the Princess' lady-in-waiting Mirza. The music is luscious and tuneful and cleverly orchestrated. The "oriental" atmosphere is achieved with the use of certain instruments and harmonies and does not use authentic Indian or Persian melodies. It is hard to understand why some of the arias and duets have not survived in the repertories of modern singers and why this opera faded so quickly and completely from the scene after 1900 when it had been heard hundreds of times in a dozen different languages and countries in the last 40 years of the nineteenth century. The great satirist and cartoonist Daumier drew a cartoon showing the bourgeois flocking to the opera. Daumier probably felt that David had sold out his socialist principals to appeal to the moneyed bourgeois, but flock they did, and for a long time. No doubt *Lalla Roukh* was very influential as practically the first of the "oriental" operas. You can hear bits and pieces of it in Berlioz' *Les Troyens* (Berlioz was full of praise for the work), in both *The Pearl Fishers* and *Carmen*, and in other works. If David's work has survived at all, it is through the works of other, better known composers. Opera Lafayette's production did the work proud. Edward Said, in his book *Orientalism*, took western artists to task (including Verdi) for offering a false picture of a world they did not understand and had no real wish to (the world of the 'Other'), but Opera Lafayette took pains to bring in representatives of and artists from India to complement the western artists. The Ambassador of India headed the list of individuals that the company thanked and Her Excellency was there at the performance we saw. More important, they brought a wonderful American/Indian dance troupe called Kalanidhi Dance to perform dances in the Kuchipudi style of southern India. The group danced a separate little ballet to Indian music before the opera started, and performed the several ballet episodes within the opera itself. These beautifully clad young women added a touch of the authentic East to the western *opera comique*, and their choreographer, Anuradha Nehru, created lovely dances which respected the French music of David, and the French text. The opera worked as the Saint Simonist David may have wanted it to: as a window on that Other that promotes understanding and cooperation between cultures. After all, this was a Persian style tale with an Indian heroine by an Irish poet, set to music by a French composer using a French text, with multi-national singers, an American dance troupe composed of women of Indian heritage, an Indian costume designer who used Uzbek textiles and colors, offered by an American company performing in French to an international audience in a polyglot city. It was an undertaking worthy of the world we live in. One of the best things about the production was that everyone spoke excellent French. The copious dialogue was cut, but enough was kept to reveal the idiomatic French. The music offers each principal an aria in each act. Both of Lalla Roukh's are astonishingly varied and good--"Sous le feuillage sombre" and "O unit d'amour." Why haven't they been recorded? Noureddin, the minstrel-king, sings a romance in typical couplet form in Act I ("Ma maitresse a quitté la tente") to entertain the Princess, and in Act II he sings a barcarolle (O, ma maitresse") off stage, an utterly charming piece which our production enlivened with a solo dance. There are duets in both acts, and one of them, a comic duet between Baskir and Noureddin in which the former laughs about how he will dupe the King not knowing that he is confessing to the King in disguise, might remind us of the smuggler's quintet in *Carmen* (1875), but would have reminded *Carmen*'s early listeners of *Lalla Roukh*. The love duet in Act II ends with a section that reminds Ralph Locke, a musicologist who has written about David, of the final slow cabaletta in *Lucia di Lammermoor*. At any rate, Donizetti can be heard from time to time too. Marianne Fiset was a powerful heroine, especially in her beautiful aria "O nuit

d'amour" near the beginning of Act II. Emiliano Gonzalez Toro, a Chilean who was born and grew up in Geneva, was a mellifluous Noureddin, the King in disguise, while the excellent Nathalie Paulin was a funny and agile Mirza. Perhaps best of all was Bernard Deletré in the comic role of Baskir. Mr. Deletré also directed the proceedings and cut the spoken text. There were also two comic servants to Baskir named Bakbara and Kaboul (David Newman and Andrew Adelsberger). These two gentlemen played a very funny drunk scene, most typical of French *opera comique* if not of Moslem culture. There was minimal scenery (a couple of tents) and the chorus was dressed in nineteenth century black, and sang from stage boxes for the most part, but gorgeous costumes, using the bright colors of India and Uzbekistan, by Indian fashion designer Poonam Bhagat made up for any lack of sets. Opera Lafayette founder Ryan Brown conducted idiomatically. This *rara avis* really flew!

Hearing *L'elisir d'amore* was like putting on an old, comfortable sweater. Everything about it was familiar, but it fits so well that it is always welcome. Hearing *Lalla Roukh* is like finding a new wine (albeit in an old bottle). It is what some of us jaded, devotees of the lyric muse treasure most: finding something new and very good, forgotten on the dusty shelves of an old library, and understanding what our great, great grandparents found so charming over a century ago. We hope against hope that these performances will inspire other innovative companies to take up a work so full of grace and beauty so that it will not be consigned to the shelf for another hundred years. This visit to New York was a good one in spite of the frigid air: six very fine productions out of six, and proof that the small, innovative companies like Bronx Opera and Opera Lafayette are alive and can compete with the giant machine that is the Met, but also that on good nights the Met can produce some very good opera in spite of the yawning hugeness of the house, and that the best singers in the world are very good indeed.

Charles Jernigan

Salon and Scenic Cantatas

A most welcome and vastly overdue rediscovery of the Salon and Scenic cantatas of the primo Ottocento is beginning to take place. The next Newsletter will feature the fundamental reappearance of Donizetti's *Saffo* under the splendid auspices of the Empiresaal of the Esterházy Castle at Eisenstadt last year. In the interim there are some vital links to be explored: the CD *Belcanto bei Esterházy* featuring the exquisite performances of Margarita De Arellano, Anna Agathonos, Timothy Fallon and Randal Turner under the ægis of **I Virtuosi ambulanti** can be acquired by emailing shop@esterhazy.at or calling +43 2682 63 004 750. Also to be acquired at all costs is the single CD of Joseph Weigl's wonderful *Il Sacrifizio:* a *cantata pastorale a 4 voci e cori per il cembalo* with libretto by Luigi Prividali, another Esterházy gem from **I Virtuosi Ambulanti**, a must and a revelation from the same sources.

NEW PLAY Cat No. QVOO9



Offence, offender, Ensor, censor, Donizetti's *Lucrezia Borgia* in Brussels

23 February 2013

The fabulous expanses of the Cirque Royal in Brussels with their huge masks, skulls and grandguinolesque allure, a glassily spherical space, larger than life and under the musical nose of the audience, may well be the most potent setting imaginable for such a bitter close-up of the Hugo/Romani/Donizetti drama. An account of the opera so detailed, so terribly *near* that the presence of violence almost froze the listeners to their seats.

This was one of those occasions (not so very rare nowadays) when the composer's melodies came heaven-sent to the rescue of a house in distress, eyes and ears assaulted by a grotesque parade of maskers, blasphemous, got up as bishops and nuns, obscene, rutting and relentless, and at times unbearable. Denied a safety-curtain this *Lucrezia Borgia* offered such a succession of visual *coups* that no spectator was let off the hook, everything was at arm's length, the coro carousing in an intimidating throng often under their noses, invading their seating space, entries and exits and making sure that the terrible drama was as near to home as possible.

But, alas, it was a sadly familiar package that was being offered as soon became clear, with cruelty centre-stage, together with license, sex and gratuitous violence, everything near to the back pockets of *metteurs-en-scène*. A *default-mode* we know only too well. Who would ever guess that at the heart of this unhistorical fantasy on the part of Victor Hugo there is a tale of maternal love?

Lively, colourful, yes of course, but these busy productions invariably diminish the starring roles; minor characters become inflated for picturesque reasons while the major protagonists are cut-down to size. In this production most of the cast sported fancy-dress throughout leaving the baritone, prima donna soprano and her severely compromised son to take refuge in the remnants of modern clothing - all three cast adrift as if on another planet and left to get on with the opera. It was all terribly restless and menacing, the Borgia abode guarded by sinister acolytes, gondolas and gracious living off the menu and replaced by an extended recipe of hit-men and thugs with sub plots (side dishes) galore. But *Lucrezia Borgia* works very well you know when the baritone looks like a prince, the heroine behaves like a belcantistic ogre, and her unhappy offspring is allowed to be the handsome dim-witted soldier the composer decreed. The plot makes perfect sense if you leave it alone.

All that artily contrived chaos! How is it that the *altromontani* never take into account the unhappy minority who can an actually *understand* the words the artists are singing - that the ironies and implications inherent in the text as pronounced by the singers are flouted time after time again by the stage-business going on all around them. How can it be it that in this particular capital you can ignore the boundaries of

[opposite] The wonderful interior of the Basilica of S.Pietro in Vincoli in Rome, the setting for a series of performances of the Dies irae in the Sequenciae of celebrated Requiem Masses at the end of last year: "*E il settimo angelo suono*" with the orchestra and chorus of the Filarmonica Prenestina under the baton of Paolo Falconi (a distinctly ironic project I dare say in the Italian Capital) which included the Dies irae from the *Requiem per Bellini* in the hugely important Critical Edition of the Donizetti Requiem made in recent years by Maestro Valeer De Vlam.

a drama implicit in the libretto the composer has set to music? In multilingual-Brussels? There is nothing in fact inherently scatological or sexy in *Lucrezia Borgia* even if the opening décor is that of a Venetian carnival and the climax a gruesome feast-cum-Requiem, very much the reverse in fact, it is all rather chilly, I rather suppose that Felice Romani conceived his heroine as an old-fashioned neo-classical virago- like Circe or Armida - dangerous, supernatural, frightening - not *frightened* or put down as here in Brussels. Getting her face slapped? (!!) Bowing to street-wise dwarfism defeats the plot.

The score was pulled-about a bit here and there – but not more than usual, bits missing or misplaced soured the sequence now and then amounting to a definite hint of lyrical censoring, but there were some fruitful intuitions - the porcine masks, the sinister and gruesome fringe of *comparse* half-evoked an Ensor that could have offered a truly disturbing *mise-en-scène* in this particular venue and city. Alas these intimations were half-hearted and remained largely stillborn. And there were some frank absurdities: why Donna Lucrezia had to announce her arrival to her poisoned guests from the top of a busty plastic harpy high above the arena remains one of those foolish quirks that stick in the mind and will never be satisfactorily explained. The actual poisoning, however, when you got to it, was exemplary and full of disturbing implications. And the orchestral components of the opera were excellent, brilliantly delivered by an outsize orchestra under the baton of Julian Reynolds (who found himself drawn into the action – a musical immediacy rare on the operatic stage).

That he was out of sight much of the time made some problems, all the principals were impressive. Elena Mosuc made the transition from her justly celebrated Lucia to Lucrezia with wonderful ease, in full voice throughout and coming to the valedictory trills of "Era desso Il figlio mio' (with its reprise - it was the original ending here in Brussels) as if she was ready to begin the whole opera – the whole thing in fact - all over again. Her role was beautifully prepared. Like the tenor she brushed off most of the antics around her. As Gennaro, Charles Castronovo was a find, in excellent vocal command he displayed a clearly inflected lyrical timbre whose suavity cut through much vocal confusion in a near-ironic interpretation of the role (even surviving the gay onslaught decreed by the management). I was able to appreciate the goodwill of Paul Gay as Don Alfonso, a fine artist, but concluded that he was in the wrong opera - practically everything he was required to do was misconceived with the result that his true baritone went for nothing in the never-never land of energetic opera nonsense. Silvia Tro Santafé supplied some of the best acting of the evening as well as a most positive interpretation of the androgynous role of Maffio Orsini, her small stature belied a powerful clarity of utterance and she threw herself into the high jinks with a fervour that in the end proved actually to be moving. Though the staging wilfully neglected many of the aspects of the tragedy, the musico Orsini, together with his fatal band of friends – shabby, embittered, limping war wounded to a man and dying in disgrace – in their final moments did succeed in overcoming the limitations of the décor.

They, together with the *comprimari*, the coro and *comparse*, had a field day in this production as they were never allowed to rest in peace even for moment. The same thing could almost be said for the audience. But not for Hugo/Romani/Donizetti.

Alexander Weatherson

Diary

Liège, Opéra Royal de Wallonie
Guillaume Tell (Grétry) 7/9/11/13/15 June 2013
(w.Marc Laho cond. Scimone)

Ingolstadt, Concert Hall [Festsaal] Simon Mayr 250th Jubilee
Ginevra di Scozia (Mayr) 14 June, repeated Bergamo Teatro Donizetti 16 June
(w. Munich Radio Orchestra cond. George Petrou)

Dresden, Semperoper
La Vestale (Spontini) 30 June, 3/6 July (concert perfs)
(w. Maria Agresta cond. Ferro)



Caramoor Festival
Les Vêpres siciliennes (Verdi) 6 July

Bad Wildbad, Rossini in Wildbad
Le Chalet (Adolphe Adam) 11/19 July
Guillaume Tell (Rossini) 13/16/18/21 July
Ricciardo & Zoraide (Rossini) 17/20 July

Ingolstadt, Schloss Sandersdorf
Il caretto del venditor d'aceto 27 July
(cond. PierAngelo Pelucchi)

Manchester/Preston/Liverpool, Opera Seria (operaseria.co.uk)
Roberto Devereux Chorlton St Clements Manchester 31 August, Preston Minster 6 September, Lantern Theatre Liverpool 12 September
Lucia di Lammermoor Royal Northern College of Music 11/12 October

Welsh National Opera Opera Season 2013
Anna Bolena, Maria Stuarda, Roberto Devereux
[For complete dates and venues see back cover]

Bergamo, Musica Festival Gaetano Donizetti, Teatro Donizetti
Maria de Rudenz 20/22 September
Il furioso all'isola di S,Domingo 11/13 October
(co-production Savona, Modena, Rovigo, Piacenza)

Wexford, Festival
Cristina di Svezia (Jacopo Foroni) 25/28/31 October, 3 November
(w.Elisabeth Meister cond. Andrew Greenwood)

++

Opinions in the Newsletter are those of the author
and not necessarily those of the Editor or Committee
of the Donizetti Society

Published from 11 Buckland Crescent, London NW3 5DH