THE DONIZETTI SOCIETY

Hon Executive Committee

Chairman	Alexander Weatherson alexdonsoc@aol.com	11 Buckland Crescent, London NW3 5DH (GB) (Tel 00 44 (0)20 7722 9031)
Secretary	Pip Clayton ppclytn@googlemail.com	146 Bordesley Road, Morden Surrey SM4 5LT (GB) (Tel: 00 44 (0)20 8648 9364)
Treasurer	Alan Jackson treasurer@donizettisociety.com	94 Alton Road, Roehampton London SW 15 4NS (GB) (Tel: 00 44 (0)20 8788 9495)
Press and Public Relations	Fulvio Stefano Lo Presti stefan.fv44sti@gmail.com	Square Marguerite 15 boîte 36 B1000 Bruxelles (Bel) (Tél: 00 32 2 733 8401)
Assistant Editor	Douglas M. Bennett dmbennett616@gmail.com	1 St Annes Road, Headington, Oxford OX3 8NN (GB)
Representative for Germany	Dr.Geerd Heinsen	Operalounge Fechnerstrasse 5 D-10717 Berlin (Tel: 00 49 30 862 34 90)
Representative for Italy	Giacomo Branca	Via Arturo Cassoli 13, 1-44100 Ferrrara (Tel: 00 39 0339 1094647)
Representative for the USA	Thea Cook	72 Seaman Avenue, 4C New York, NY 10034 (Tel: (917) 685-7367)

The Donizetti Society: Editor Alexander Weatherson
Material for inclusion must be sent directly to the Editor preferably in the form of an attachment. Copy is included at his discretion.
alexdonsoc@aol.com

© The Donizetti Society and contributors 2016

ISSN 1749-3315 (Print)

THE NEWSLETTER No.129

October 2016

Two operas worthy of Shakespeare in his commemorative year notable mainly for highly-praised mediocrity are something to celebrate. Our summer season included two such genuine revelations: Niccolò Antonio Zingarelli's *Giulietta e Romeo* and Franco Faccio's *Amleto.* Neither can be dismissed without our abject gratitude - without renewed hope for our world in the face of the knee-jerk repertoire offered so complacently all around. What do we have here but music that renews the artform! And from the dawn as well as from the climax of the nineteenth century. Those people responsible for two such revivals should be the real recipients of gold medals on any eternal musical Olympus.

This Zingarelli opera emerged at the very beginning of a vogue for Shakespeare in Italy but in no antiquarian spirit - the composer was simply following a Gallic initiative as is confirmed by a note in the printed libretto:

" Ciò è tratto dalle *Storie di Verona* di Girolamo Dalla Corte nel tomo II cap. 10, e questo fatto ha servito ad una tragedia inglese di Sakespear, e ad una francese di Ducis"

With a text by Foppa and first performed at La Scala in 1796 this *tragedia per musica* proposes no teenage lovers but indulges in a recipe dating from the age of Metastasio - with its Romeo written for the celebrated castrato Girolamo Crescentini and its Juliet for the great soprano Giuseppina Grassini - soon to be the mistress of Napoleon. Such incongruous casting taken in its stride, they fall in love without problem under our eyes and ears in the opera and repeated this feat on 14 May at the Salzburg Festival ...



From left to right: Irini Karaianni (Matilde), Xavier Sabata (Gilberto), Franco Fagioli (Romeo), Ann Hallenberg (Giulietta), Juan Sancho (Teobaldo), the conductor George Petrou and Bogdan Mihai (Everardo)

An innovative exercise in lyrical discipline, *Giulietta e Romeo* idiosyncratically paces an exposition of the famous tale with a metered tension that recreates the drama almost breathlessly on a linear basis, its carefully paced passions dependent upon a vocal precision whose definition makes no concession whatsoever to superficial emotion. With music that is not easily forgotten, cast with true originality, this Salzberg concert performance was not for the fan club but invested instead in an introspective singularity within whose shape and dimensions lie the basis for the romantic masterpieces of the next generation.

Nor is Faccio's *Amleto* for the fan club. This score, stylish and confident from the outset, resourceful beyond any expectations, is designed to stretch the listener into a pan-European mode. Momentously alien to the Verdian universe it's dark drama is quite as compulsive and threatening yet it has intimations far wider than those of the contemporary theatrical norm. As such, and ironically, it looks to the future via the excavation of a grandiose Shakesperian past. With a libretto by Boito and also staged at La Scala - but in 1871 - its score once thought lost, Anthony Barrese enabled its reappearance in 2014. Brilliantly staged this year at Bregenz it gives the impression of even further revelations to come ...



Pavel Černoch in the title role of Amleto at a key moment in the score

These two operas which frame the period - the nominal period - represented by this Society, offer the very best material for the enrichment of our or for any other operatic mise-en-scène. AW

Mischief and Eleonora

(*Rosmonda d'Inghilterra* in England)

Alexander Weatherson

Boisnormand de Bonnechose's intentions in writing his play *Rosemonde* (the source for Donizetti's *Rosmonda d'Inghilterra*) were painfully mischievous. Ensconced in the deserted library of the École Militaire de S.Cyr in 1826 this former soldier sought literary revenge for the rout of his beloved army a decade earlier at the hands of its pan-European enemies - and most especially those of the odious rival gloating across the channel. What he proposed was a study in dirty linen, an essay in uncorroborated historical depravity at the expense of the vainglorious antagonist, with eager recourse to that painful affront to Gallic virility - to the never-to-be-forgotten-or-forgiven-transit of Eleonor of Aquitaine from the bed of the King of France to the bed of the King of England!

(If you can believe Romani's insistence that Eleonora was repudiated by the discarded French monarch because of her *'imprudente condotta in Antiochia'* you can believe anything!)

Bonnechose sat there heraldically, conscious of his duty, pen erect, girding his literary loins to take the battle to the boulevards (to the *theatres* of the boulevards needless to say)

It is doubtful if anyone across the channel cared. And in any case neither his play nor any of the music engendered by it was performed in vainglorious Albion in his lifetime. But is this quite true? Two fragments at least from *Rosmonda d'Inghilterra* were published in vocal score in London in the 1830's when such impromptu printings usually indicated their use as *arie da baule.*

Which singers would have chosen to perform them? The pieces are from different publishers, have slightly different dates and are for different voices. The least surprising is Rosmonda's Act II Sc.2 cabaletta to the aria 'Io fuggirò quel perfido' 'Senza pace e senza speme' published by Christopher Lonsdale of 26 Old Bond Street with a date c1840, a plate number 405, and pencilled-in cadenzas that unnecessarily gild the lily of this highly florid music. Composed for Fanny Tacchinardi she could have sung it anytime in London where she was prima donna assoluta for a handful of seasons, the occasion has not yet been revealed. More revealing and intriguing is Arturo's affecting 'Io non ti posso offrir' from his Act II Scena. Published by Mori & Lavenu of 28 New Bond Street, plate number 4186 and a publishing date of 1838 which is readily confirmed by the imprint

Music & Musical Instrument Sellers by Appointment to HER MAJESTY THE QUEEN & H.R.H. THE DUCHESS OF KENT

Io non ti posso offrir.

Cavatina,

from the Celebrated Opera

of

ELEONORA DI GUIENNA.
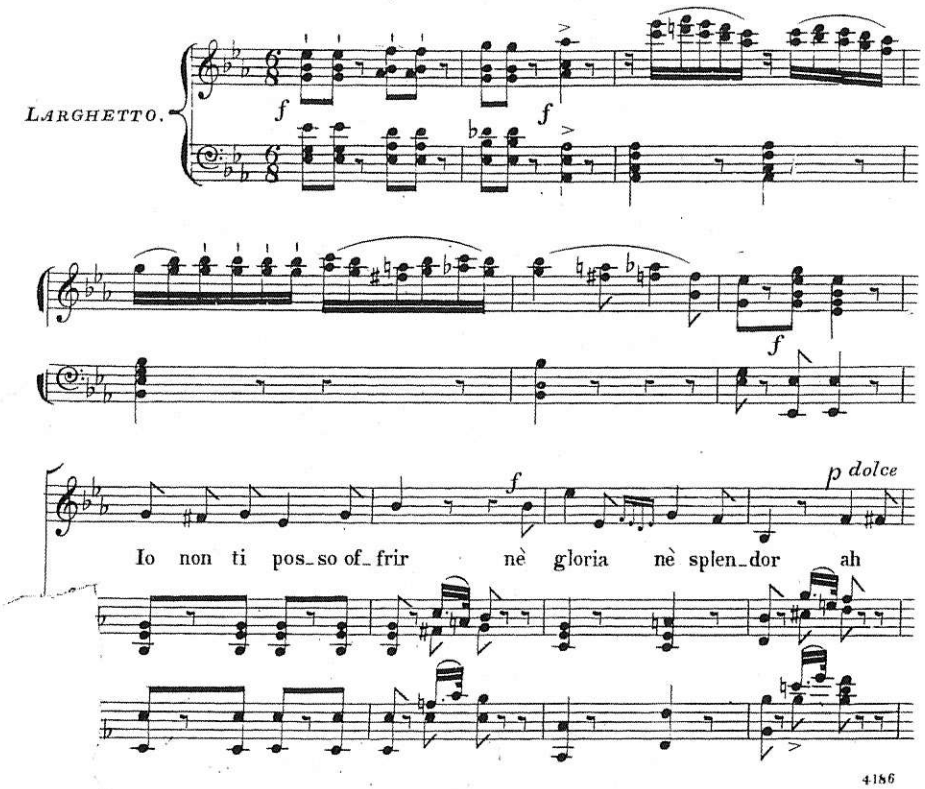
Composed by

DONIZETTI.

Ent. Sta. Hall. — Copyright. — Price 2/6

London. Published by MORI & LAVENU. 28 New Bond Street. Music & Musical Instrument Sellers by Appointment to HER MAJESTY THE QUEEN. & H.R.H. THE DUCHESS OF KENT.

Naples, chez Girard & Cº



A copy of this music formed part of the remaining contents of a leather folder of concert pieces belonging to the contralto Emma Albertazzi found in Paris, of which only a small selection remained in situ - the rest having been torn out - when it was discovered at a music dealer's near the River Seine. Emma Howson (1814 -1847) was English but married to a Piacentino lawyer became known theatrically under his more *convenable* Italian surname, she had studied singing in London under Michele Costa and in Italy took lessons from Giuditta Pasta - in due course emerging as a famed interpreter of Rossini and Donizetti. Her high profile Parisian performances between 1830 and 1837 were notable for their creativity but it is in the subsequent period - when she appeared in London between 1837 and 1839 - that she may have sung this aria from *Rosmonda*. Musico roles fell to her often despite her unmistakable feminine contour, in 1837 she created the trouser role of Josselin de Montmorency in Costa's *Malek Adel* (Queen Victoria made a drawing of her), and in 1838 she created the role of Ann Page in the prima of Balfe's *Falstaff* - but neither of these offered a suitable opportunity for the interpolation of alien music by rival composers. Nor did the Zerlina she sang in 1838, together with Tamburini as Don Giovanni, Lablache as Leporello, Giulia Grisi as Donna Anna and Rubini as Don Octavio invite any similar musical intrusion even though Mozart's masterpiece ("*Revised by Signor Rosetti*") was far from innocent of unwanted amendments. Perhaps it was a spirit of patriotism that encouraged her to sing this particular music at home where it readily appeared in print?

Did she sing this aria in Paris on her return? It would be tempting to believe she was ready to outface the sinister Bonnechose.

As their titles confirm, both these publications are derived from the incomplete B. Girard e C^{i} (Naples) collection of pieces in piano/vocal format with the opera's name as LEONORA DI GUIENNA subsequently reprinted by Bernard Latte - Donizetti's preferred Parisian publisher - in c1838 under the tile of ELEONORA DI GUIENNA. Such publications are highly pragmatic, omitting concerted pieces and cori as well as "unimportant" recitatives in an extravagant mix of items from the original performing edition together with controversial extras from the abortive 1837 revival.

In any event it might be reasonable to suppose that Madame Albertazzi would have had manuscript material supplied by the composer himself for her English tournée?

PS Does the choice of plot mean that Donizetti took sides in this antiquarian spat? No advocate of mischief more likely he struck a macho Italian stance in respect of Rosmonda and Eleonora (as he did with Elizabeth I and Mary Stuart: "*they were both whores*"). In Naples especially an archi-Italian machismo prevailed on historical mythmaking that trod upon no Italian toes!

ROSEMONDE

TRAGÉDIE EN CINQ ACTES

Par M. Emile de Bonnechose

LIEUTENANT AU CORPS ROYAL D'ÉTAT-MAJOR,

REPRÉSENTÉE,
POUR LA PREMIÈRE FOIS, SUR LE PREMIER THÉATRE FRANÇAIS,
LE 28 OCTOBRE 1826.

PRIX:
5f. 50c.

A Paris,

LECAUDEY, LIBRAIRE, PALAIS-ROYAL, GRANDE COUR.

1826.

A. PIHAN DELAFOREST,
IMPRIMEUR DE MONSIEUR LE DAUPHIN ET DE LA COUR DE CASSATION,
RUE DES NOYERS, N° 37.

NOTA. La pièce peut finir à la lecture de la manière suivante :

HENRI.

Regarde Rosemonde.

ÉLÉONORE.

Et regarde son père.

HENRI.

Songe à ton vœu terrible ; il troublait ma raison.

ÉLÉONORE.

Tu conduisis ma main, songe à ta trahison.

HENRI.

Chaque instant, chaque mot, tout accroît ma souffrance.
(*Portant la main à son cœur.*) (*Montrant Rosemonde.*)
Là, quel cri déchirant ; là, quel morne silence!
Elle meurt, et je vis! je vis pour le remord,
Je vis pour vous venger : Rosemonde, Clifford,
Plaignez-moi, l'Eternel m'épargne en sa justice ;
Ah! plaignez-moi ; bientôt témoins de mon supplice,
L'un et l'autre écartant vos funèbres linceuls,
Vous me verrez gémir entre vos deux cercueils,
En horreur à moi-même, en horreur à la terre,

Inondant de mes pleurs mon trône solitaire,
De mon sceptre sanglant porter seul le fardeau ;
* Oui, tout seul, sur le trône il suffit d'un bourreau.
Toi qui fus reine, adieu, va chercher un asile
Sur les bords étrangers où ma haine t'exile
Eloigne-toi, va-t-en, ôte-toi de mes yeux,
Le crime nous sépare.

CLIFFORD.

Il vous unit tous deux.
Ensemble criminels, vous gémirez ensemble,
N'accusez pas le Ciel qui tous deux vous rassemble ;
A chacun, par lui-même au remords condamné,
Pour confident du meurtre un complice est donné.

HENRI.

Pardonne.

CLIFFORD.

Est-ce à Clifford de frapper ou d'absoudre?
De vos fronts couronnés puis-je écarter la foudre?
Pleure, antique Albion, voici tes jours de deuil :

* Vers supprimé par la censure.

Honneur, gloire, vertus, descendez au cercueil.
Et vous dont les fureurs et l'infâme licence
De Dieu sur l'univers signalent la vengeance,
Levez-vous, ravisseurs, levez-vous assassins,
Désertez vos climats, fuyez vos bords lointains,
Parmi vos noms proscrits, gravez deux noms célèbre
Accourez, et cessez de chercher les ténèbres ;
Venez, du trône anglais bravant la majesté,
* Près de complices rois trouver l'impunité ;
Venez ; et par le crime empressés à leur plaire,
A la clarté du jour réclamez son salaire.
Eléonore, adieu ; Plantagenet, adieu ;
Je meurs ; pour vous punir il ne reste que Dieu.

* Vers supprimé par la censure.

FIN.

The previous page records a tragédie that speaks for itself. The censorship of King Charles X put paid to the more flagrant transports of Monsieur Émile Boisnormand de Bonnechose (**"Lieutenant au corps royal d'état-major"**). His anglophobe mischief fell on the deaf ears of a more sanguine régime. Rosemonde's original ending was suppressed on the stage in Paris and a more temperate finale replaced it, the original text with its contemptuous dismissal of the Plantagenets being printed only for the benefit of those for whom the Napoleonic legacy was still an issue.

In the same way the transports of Felice Romani in his libretto for Carlo Coccia and Donizetti are revealed as his own. In both the original and the censored version of the play the drama ends without anything especially eloquent on the part of the murderous queen (not even a hope of a *cabaletta*) it is Clifford - a more earthy critic - who has the last word.

Romani fills in gaps of his own invention. There is no *'Io regno ancor'*. Queens consort did not "reign" in Britain in the twelfth century any more than they do now. Clifford's diatribe ends up as *'Figlia! Figlia sventurata! Sventurato genitor!'* which somewhat minimises the situation.



The fantastical nature of the romantic melodrama reigns, the plot is all nonsense. The ill-assorted union of Henry II and his arrogant duchess ended tranquilly side-by-side in the Abbey of Fontevraud where they survive Revolution, Republics, librettists and a host of mischievous scholars.

La prima volta de *La Favorite* alla Fenice di Venezia

La *Favorite* di Donizetti che ha avuto una genesi tribolata, in lingua originale viene allestita per la prima volta alla Fenice, nella stagione 2015-2016.Opera che incarna la perfetta sintesi tra la poetica compositiva del bergamasco e la sensibilità drammaturgica francese, in un *grand-opéra* in quattro atti su libretto di Alphonse Royer e Gustave Vaëz, con contributi di Eugène Scribe , che fu rappresentato per la prima volta a Parigi, il 2 dicembre 1840, presso l'Académie Royale de Musique. La partitura è, in larga parte, la rielaborazione di pagine tratte da altre opere che Donizetti aveva composto precedentemente.*La Favorite,* che ebbe inizialmente un notevole successo e favore da parte del pubblico francese, verso la fine dell'Ottocento, scomparve dalle scene francesi, mentre in Italia continuò a circolare, in versione adattata, non solo dal punto di vista linguistico, al pubblico e all'ambiente culturale italiano.

La versione francese vi riapparve solo nel 1991 in un' allestimento bergamasco sotto la direzione musicale proprio di Donato Renzetti. E in questa versione, in effetti, essa acquista molto di più in quanto vi si può cogliere tutta l'eleganza e la forza espressiva delle arie e delle scene d'insieme come anche del declamato drammatico, che Donizetti seppe creare, modellando con sensibilità le inflessioni del canto sulla prosodia della lingua francese.

Benemerita iniziativa dunque questa della Fenice, basata sull'edizione critica a cura di Rebecca Harris-Warrick, che colma un vuoto in laguna, di tantissimi anni. Altrettanto oculata è stata la scelta di riaprire i tagli di tradizione, riguardanti soprattutto i concertati e le cabalette, ripristinando la coerenza e la completezza della partitura.Nonostante possa sembrare una specie di *patchwork* di opere diverse, *La favorite* mantiene una sua coerenza drammaturgica e una resa scenica spedita che rende il lavoro accattivante e godibile. La bellezza melodica di alcune arie poi, fa sì che l'opera sia anche garanzia di sicuro successo.

Nonostante ciò però non è mai entrata davvero nel cuore degli appassionati ed è tuttora rappresentata con cauta moderazione.Come vuole il genere del *Grand Opéra* , si narra una vicenda sentimentale inserita in un contesto storico preciso, siamo infatti nel XIV ° secolo e la vicenda è quella della cacciata degli arabi dalla penisola iberica, con richiami alle tensioni fra regno di Castiglia e Papato , il tutto s'intreccia a una vicenda privata di formidabile emotività, che giustappone sentimenti amorosi al senso dell'onore in un contrasto alla fine insanabile. I due personaggi principali, il giovane novizio poi vittorioso condottiero, Fernand, e la *maîtresse* segreta di re Alfonso XI, Léonor, segregata e umiliata in un ruolo avvilente, sono protagonisti di un percorso di riscatto sentimentale e umano che potrebbe forse unirli definitivamente ma che finirà per essere abbattuto dalla vendetta del sovrano e per escludere l'uno dall'altra nella maniera più tragica. Coerente allo stile è anche l'ambientazione, vagamente esotica ed elegante, cornice ideale per il ballo di rito nel secondo atto, inserto obbligatorio in

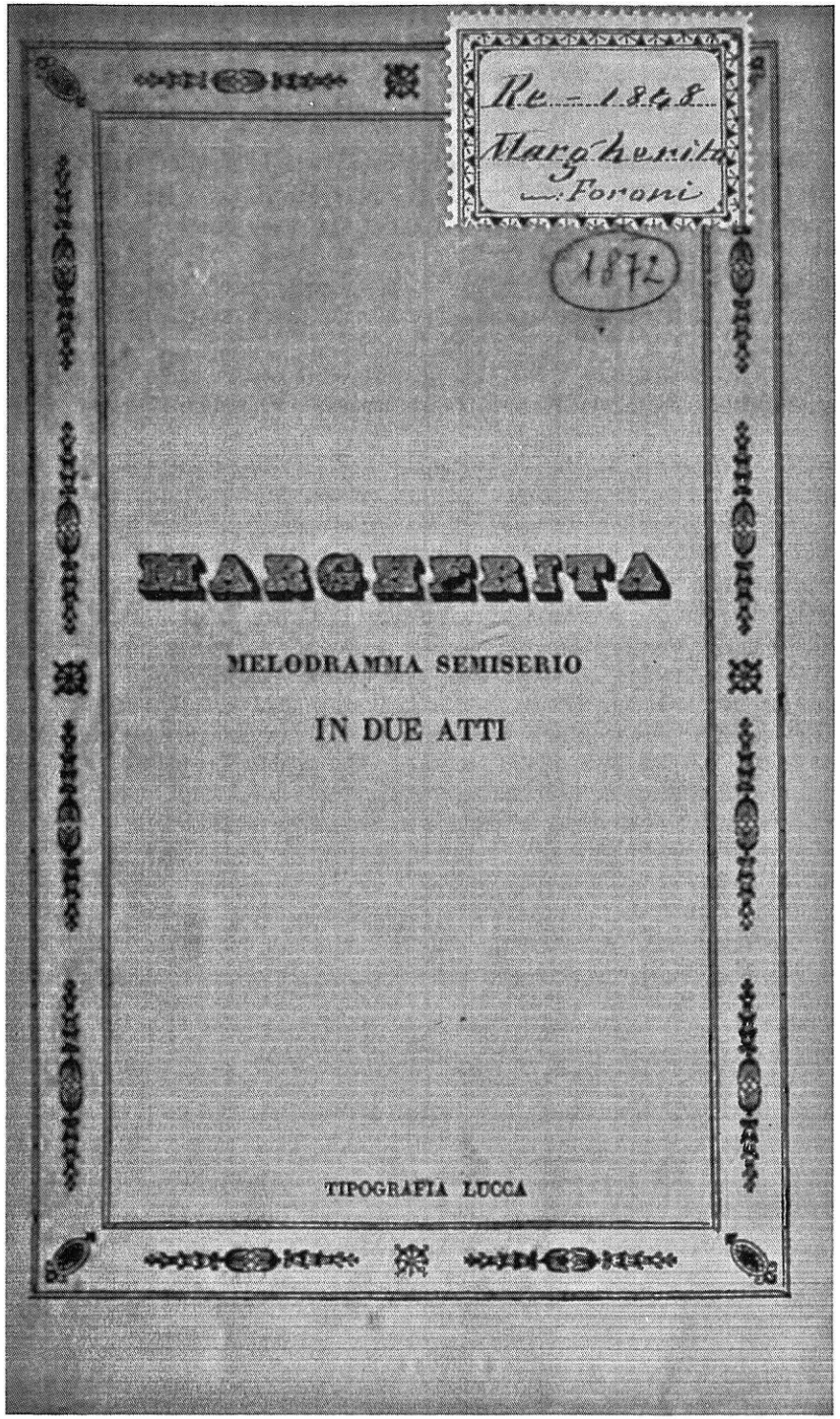
una vicenda che ha origine e finisce fra le mura di un convento prima di attraversare scenari sfarzosi e regali.
Di tutto questo immaginario drammaturgico-visivo poco si ritrova nell'allestimento proposto a Venezia, o meglio nell'idea concettualmente astrusa che lo giustifica ad opera di **Rosetta Cucchi**, cui è stata affidata la regia. La potremmo definire forse anche *coraggiosa*, ma il risultato scenico è cervellotico, come calato dall'alto senza troppa attinenza o aderenza al senso drammaturgico del testo.
In uno spazio atemporale e in una società distopica le donne sono diventate quasi automi o marionette senz'anima e dignità, a disposizione di una casta maschile dominante che ha i caratteri di una setta autoritaria e pseudoreligiosa che custodisce il segreto di una Natura ormai scomparsa. In involucri trasparenti sono conservati, come reliquie, frammenti di una natura sempre più fragile e in via di estinzione.
Il resto del mondo esiste solo come ricordo e si materializza, vagamente, con videoproiezioni sullo sfondo. Le donne, che vivono segregate, sono ridotte a oggetto di sollazzo per i capricci e i desideri volgari degli uomini. Dobbiamo però dire che le diverse soluzioni cui abbiamo assistito ci hanno lasciati non poco perplessi.
Tutta l'opera si svolge a metà tra l'artificio e la natura, un mix di elementi paesaggistici che si intersecano con plastiche e materiali simili. Abbiamo visto monaci che custodiscono scampoli di foglie o alberi su cui probabilmente attuano esperimenti, fiori che appassiscono in un enorme cilindro di plastica ove sembra mancare ossigeno e su cui pende un folto ramo a sovrastare gli interpreti...insomma il nostro povero mondo sta andando a rotoli ed è necessario custodire e coltivare quel poco che resta, per evitare di rimanere imbrigliati in un fato ineluttabile che sa di morte , di mancanza di ideali e riferimenti. Però da tutto quello che si vedeva in scena si è avuta l'impressione che non vi fosse coerenza con l'idea registica di fondo, almeno da com'era descritta nelle note di regia del programma di Sala che in tal senso è sempre più "istruzioni per l'uso" poste a giustificare scelte incomprensibili.
La Favorite diventerebbe dunque una storia di sopraffazione maschile su donne oggetto che vengono conservate prigioniere in teche di plastica, pronte all'uso, in un mondo ormai in declino costretto a delegare la propria conservazione artificiale al sapere e alla conoscenza di sette mistico-religiose.
Una proposta registica con suggestioni interessanti, ma dall'impianto generale forzato e straniante .Come spesso capita in parecchie regie d'opera contemporanee, il problema non è tanto cosa si fa, ma come lo si fa. Le scene, di **Massimo Cecchetto**, sono ben realizzate e soggioganti, i costumi di **Claudia Pernigotti** funzionali all'atmosfera generale e le luci di **Fabio Barettin** danno una certa idea di tridimensionalità, il tutto in un allestimento che ha comunque un suo fascino .
Il momento più basso dal punto di vista estetico e visivo si è avuto però con il balletto, basato sulle coreografie di **Luisa Baldinetti**, eseguito da due sole ballerine, intrappolate in un sorta di cilindro trasparente che le costringe e le imprigiona in uno spazio claustrofobico e opprimente fino a soffocarle. Il coro, come sempre ben preparato da Claudio Marino Moretti, ha dato buona prova di sé sia dal punto di vista scenico che vocale anche quando veniva trattato da semplice contraltare vocale schierato quasi immobile, rispetto al resto della scena.

Dal punto di vista musicale in generale si è avuta un'ottima prova **dell'Orchestra della Fenice** guidata dall'elegante bacchetta di **Donato Renzetti** seppure con qualche momento di eccessivo contrasto dinamico. Restituendoci un'interpretazione della partitura ormai rodata e nel solco della tradizione, senza grandi momenti di eccessivo lirismo. Particolarmente felice è stata la scelta dei tempi attenti ad assecondare le esigenze dei cantanti ma senza mai indulgere in eccessive soluzioni compromettenti dal punto di vista formale e melodico.
Si è dunque potuto gustare pienamente il senso musicale di questa partitura, che ha l'ampio respiro del *grand-opéra*, ma rivela anche una forte pregnanza melodica, oltre a una concezione innovativa, che elimina di fatto i classici recitativi in favore di un diffuso declamato drammatico, che reinterpreta i numeri chiusi all'italiana in favore della ben più articolata forma della Scena e ci conduce a un affascinante sviluppo del confronto psicologico fra i personaggi.
Il cast proposto per l'allestimento veneziano era di tutto rispetto, partendo dalla prestazione senza infamia né troppa lode di **Veronica Simeoni**, Léonor dal timbro un po' opaco e poco adatto al ruolo ma convincente ed elegante nel fraseggio come nella recitazione scenica. La sua è stata una prova appassionata e allo stesso tempo espressiva. **John Osborn** (Fernand), ha dato prova di una recita in crescendo in una parte davvero molto difficile per la tessitura scomoda e per il carattere del personaggio, che alterna momenti di slancio eroico ad altri più intimi e meditativi. Convincente nel timbro come nella tecnica vocale. Scenicamente invece il suo personaggio non è stato aiutato per niente dalle scelte registiche.Decente , dal punto di vista vocale, la prestazione di **Vito Priante**, Alphonse tormentato e austero allo stesso tempo, più convincente sulla scena che nel canto, caratterizzando in modo preciso e definito il personaggio ambiguo e sfuggente, voluto dalla lettura registica. Buona l'emissione, il timbro e la tecnica vocale del basso **Simon Lim**, Balthazar inflessibile e autoritario. Inès era **Pauline Rouillard** che è stata corretta ed efficace nel ruolo, mentre ottima prestazione come Don Gaspar è stata quella del giovane tenore **Ivan Ayon Rivas**, che ha colpito per lo squillo e per accento.Completava il cast **Salvatore De Benedetto**. Molto buona la prestazione del **Coro**,
Il pubblico ha comunque decretato un convinto plauso e successo a tutta l'operazione.

Giacomo Branca

Our recording of *Pia de'Tolomei* – the programme from the 1978 concert

One of our members has sent us a copy of the cast list, autographed by six of the singers, from the programme for the concert of *Pia de'Tolomei* that we issued as a limited CD edition for members along with Newsletter 126. We have put this page together with an essay on *Pia* by John Watts, the opera's synopsis and biographies of the soloists on our website. For the moment these can be accessed via the link on the website's home page www.donizettisociety.com or longer term, using the following:
http://donizettisociety.com/Pastproductions2014/2016PiaETO/Pia-de-Tolomei-London_1978.pdf



Margherita

by Jacopo Foroni

The good news is that to cap his international triumph with *Cristina, regina di Svezia* we shall now have the chance to hear Foroni's very first opera *Margherita*. Composed two years earlier and launched almost at the very instance of Donizetti's death - on 8 March 1848 in fact - at the effervescent Teatro Re in Milan (whose foundations lie under the famous *Galleria*) this *melodramma semiserio in due atti* was given a brilliant début with no less than seventeen successive evenings of applause. At which felicitous moment a bitter outbreak of political turmoil in the city in which he took part blew away the maestro's premature fame and obliged him to take up his bags and escape to northern sanctuary - leaving behind only an echo of his delightful score.



Thanks to his refuge in Sweden and to Anders Wiklund to whom we owe the revival of *Cristina*, his *Margherita* will now emerge anew. Its librettist Giorgio Giachetti supplied a plot in the wake of *L'elisir d'amore* which Foroni endorsed with music blessed by the transcendental spirit of the composer then about to disappear ...

A synopsis is as follows

Margherita

Atto primo

Ser Matteo has just become *podestà* (mayor) of the little village. A choir comes to celebrate him, but he confesses aside that he is a lazy person and has no intention of doing any work in his new role. His nephew Roberto enters, and tells his uncle that he plans to marry Margherita, who is an orphan, the prettiest girl in the village and also the richest. It becomes clear that Roberto's interest is purely financial: he is heavily indebted. They go to seek Margherita, propose to her but get the answer that she is in love with the soldier Ernesto. While they are talking, Ernesto's sister Giustina enters and tells them that Ernesto's regiment has just arrived. Ernesto and Margherita meet and decide to marry the next day, Giustina leaves to get the *notaio*,

but just then the colonel of Ernesto's regiment, conte Rodolfo, arrives. Margherita has given Ernesto a ribbon as a love token, which he has attached to his cap.
Conte Rodolfo needs Ernesto's help because he has been involved in a duel because of the girl he loves. His own general is his rival. Ernesto is to wait for the count in a waggon, to help him escape after the duel. Ernesto follows the count, losing his cap in the process, while Margherita expresses her worries. Roberto picks up the cap, together with his friend Gasparo.
Giustina returns, very upset, and reports that she has seen a man being attacked by two other men in the forest. She does not know if he has been killed, but she has found a cap on the spot – Ernesto's cap with Margherita's ribbon.

Atto secondo

Ser Matteo promises to find and punish the culprit. The cap is passed around, but nobody recognizes it. Suddenly Ernesto returns, worried because the count did not turn up at their meeting point. Matteo asks him about the cap, which he unsuspectingly acknowledges as his. He is immediately arrested and thrown into prison. Margherita comes to talk to the *podestà*, but meets Roberto instead. She implores him to help Ernesto, but he refuses. She offers him everything she possesses, but he wants only one thing: her hand in marriage. Finally, she gives in to save Ernesto and signs a marriage contract. Coming home, she meets Giustina, tells her about her act to save Ernesto and hands over her engagement ring.
The count reappears, telling the audience that his rival, the general, instead of punishing him for his love of Matilda, has promised to help him with the marriage. He meets Giustina and is informed about Ernesto's misfortune.
In the prison, Ernesto claims his innocence. Suddenly the count, Giustina and Margherita enter. Count Rodolfo explains that he was the man who was attacked, and that it was another man, not Ernesto, who attacked him. Ernesto is freed and wants to join Margherita, but gets the terrible information that she has signed a marriage contract with Roberto. He accuses her of infidelity, but Giustina tells him the true story about the contract. They are united. The count sets eyes on Roberto, and recognizes him as the attacker. Roberto is carried off to prison, the contract is torn in pieces, and the count invites the couple to celebrate their wedding at his castle. The choir praises the strength of love.

[2016-05-20 GV.]

The revival of

Margherita

will take place at the Wexford Festival on 20,26,29,31 October & 4 November 2017

«Liebe und Eifersucht» von E. T. A. Hoffmann

Die Free Opera Company bringt erneut eine Rarität

Sechs Wochen intensive Probenarbeit; morgen, Samstag, 3. September, kanns losgegehen: Die Free Opera Company singt und spielt eine Opernrarität im Theater Rigiblick.

E.T.A. Hoffmann! Aha, «Hoffmanns Erzählungen», werden die meisten sagen. Und liegen damit nicht ganz falsch. Der deutsche Dichter ist tatsächlich die Hauptfigur in Jacques Offenbachs genialer Oper. Aus der Schullektüre erinnert man sich vielleicht noch an einige seiner Novellen, in denen das Geheimnisvolle, das Dunkle, mitunter gar Dämonische die Handlung vorantreibt. Diese Erzählungen, nicht selten in Bereichen angesiedelt, wo Traum, Imagination und Irreales eine Gegenwelt zur Wirklichkeit bilden, haben dem Wegbereiter der romantischen Literatur bald den Titel «Gespenster-Hoffmann» eingetragen.

Nicht nur Dichter, sondern auch Komponist

Dass dieser Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822) auch ein ausserordentlich begabter Komponist war, ist weitgehend – sogar in musikalischen Fachkreisen – unbekannt. Dabei hat er nicht nur eine Anzahl Kammermusikwerke und eine Sinfonie hinterlassen, sondern auch mehrere Opern und Singspiele verfasst.
Die Free Opera Company – seit je her dafür bekannt, immer wieder Unbekanntes auf die Bühne zu bringen, hat sich nun dieses verkannten Komponisten angenommen und bringt eines seiner frühen Bühnenwerke ins Theater Rigiblick: ein quirliges, unterhaltsames Stück, das bislang den Weg auf die Bühne erst ein einziges Mal – und nicht einmal zu Lebezeiten des Komponisten! – geschafft hat. Es handelt sich also bei der jüngsten Produktion des innovativen Opernunternehmens nicht nur um eine echte Rarität, sondern auch um eine schweizerische Erstaufführung!

Die alte, immer neue Geschichte

Wie in fast allen Opern geht es auch in diesem Singspiel (was eine Oper mit gesprochenen Passagen meint) um die Liebe. Und wo die Liebe waltet, schaltet sich bald auch die Eifersucht ein. So geht es denn im Stück mit dem naheliegenden Titel «Liebe und Eifersucht» genau im diese Triebfedern der zwischenmenschlichen Beziehungen. Akteure – vielleicht würde man sie besser Probanden nennen – in dieser Liebesschule sind acht junge Menschen: vier Frauen, vier Männer. Da ist ein smarter Schnösel, der sich zwischen zwei Frauen nicht zu entscheiden vermag und am liebsten beide Eisen im Feuer behalten möchte. Die beiden Angebeteten schenken ihm, unerkannt, zum Zeichen ihrer Liebe: ein Band die eine, eine Blume die andere. Nun soll er bekennen, welche der beiden Gaben ihm lieber sei. Das geht natürlich nicht ohne Eifersucht, Ränkespiel, Verrat und Missverständnis ab, zumal auch die übrigen Mitspieler in diesem Liebespiel nicht untätig bleiben, sondern heftig mitmischeln. Und ob das Ende dann wirklich so gut ist, wie erhofft, bleibe dahin gestellt. Immerhin sind alle so jung, dass man annehmen darf, dass ihnen das Leben und die Liebe weitere Chancen einräumen werden…
Die Free Opera Company ist bekannt für ihre jungen frischen Inszenierungen ohne Plüsch und Staub, ein Anspruch, der erneut eingelöst wird. Allein schon die heutigen Kostüme in

poppigen Farben sind eine Augenweide, die sich in der stimmungsvollen Szenerie eines angedeuteten südlichen Zypressenhains prächtig ausnehmen. Der Regisseur Bruno Rauch hat die Dialoge und teilweise auch die gesungen Texte in heutiges Deutsch übertragen. Grosses Gewicht erhält auch die – mitunter sogar tänzerische – Beweglichkeit und die natürliche Spielfreude der professionellen Sängerinnen und Sängern, von denen die ältesten knapp über dreissig sind. Und schliesslich ist da Hoffmanns einmalige Musik, die mit ihrem Brio und ihren jähen Wechseln in Tempi und Dynamik dem emotionalen Wechselbad der Verliebten wie der Verschmähten treffsicher und nuancenreich Ausdruck verleiht. Nicht zuletzt dank der umsichtigen Stabführung von Emmanuel Siffert am Pult.

Bruno Rauch, Regisseur/Leiter Free Opera Company

BOX:

AUFFÜHRUNGEN:
Theater Rigiblick, Germaniastrasse 99, 8044 Zürich

3. Sept. 2016,	**19:00***
4. Sept. 2016,	**17:00***
10. Sept. 2016,	**19:00***
11. Sept. 2016,	**17:00***
24. Sept. 2016,	**19:00***
25. Sept. 2016,	**17:00***
8. Okt. 2016,	**19:00***
9. Okt. 2016,	**17:00***

Werkeinführung jeweils 1 Stunde vor Vorstellungsbeginn
tickets@theater-rigiblick.ch; 044 361 83 38
www.freeopera.ch

Mercadante *Francesca da Rimini*
Prima rappresentazione assoluta
Dramma per musica in due atti di Felice Romani
Edizione critica a cura di Elisabetta Pasquini. Ut Orpheus Edizioni, Bologna
Martina Franca - Palazzo Ducale
30 luglio, 2 e 4 agosto 2016, ore 21.00

Francesca **LEONOR BONILLA** ***Paolo*** **AYA WAKIZONO**
Lanciotto **MERT SÜNGÜ** ***Guido*** **ANTONIO DI MATTEO**
Isaura **LARISA MARTINEZ** ***Guelfo*** **IVAN AYON RIVAS**
Maestro concertatore e direttore d'orchestra FABIO LUISI
Regia, scene e costumi PIER LUIGI PIZZI

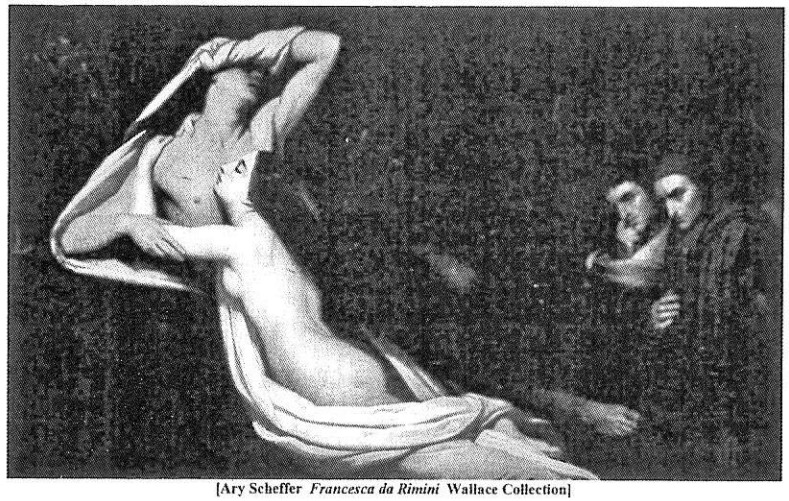
Francesca da Rimini

Performance and purgatory in Martina Franca

Could *Francesca da Rimini's purgatory* have been purely operatic? Dante might not agree - but what about the *altamurese*? He outlined her path to expiation in a letter of 1838 :

> *"Bando alle Gabalette triviali, esilio a'crescendo. Tessitura corta: meno repliche - Qualche novità nelle cadenze - Curata la parte drammatica: l'orchestra ricca, senza coprire il canto - Tolti i lunghi assoli ne'pezzi concertati, che obbligavano le altre parti ad essere fredde, a danno dell'azione - Poco gran cassa, e pochissima banda."*

Saverio Mercadante's agonising struggle to escape a self-inflicted Rossinian noose strangled his output for years. This was a time of retro gesturing, false starts and angry resentment - and as for *Francesca da Rimini* the struggle was at its height when he took up his bags to return from exile in Spain. The succession of operas that came next makes dismal reading: *Francesca da Rimini* of 1830 (not performed until 2016) was followed by *Zaira* staged in 1831 (four productions); *I normanni a Parigi* of 1832 (qualified rapture); *Ismalia* of 1832 (a flop); *Il conte d'Essex* of 1833 (three stagings); *Emma d'Antiochia* of 1834 (repeated checks); *Uggero il danese* of 1834 (six stagings) and *La gioventù di Enrico V* of 1834 (a failure). His *I due Figaro,* written earlier but staged in 1835 with its energy and backward glances did not impress, nor did *Francesca Donato, ossia Corinto distrutta* also staged in 1835 - it not merely flopped dismally at the prima but repeated this unwelcome feat in spite of a revised text by Cammarano ten years later! To cap the series, cruel abandonnement by Felice Romani ensured a muted reception for his *I briganti* at Paris in 1836. It was necessary to wait until 1837 and *Il giuramento* before Mercadante at last threw-off the shackles of his unhappy past.



[Ary Scheffer *Francesca da Rimini* Wallace Collection]

Francesca's appearance at last in Martina Franca confirmed most of the performance discrepancies above, what did we hear on his own doorstep on 30 July 2016 but a score buffeted by musical torments on every side and all too compliant with a Dantesque prescription of retribution. Its ill-starred heroine and (mezzo) lover tested to the limits from start to finish. This belated staging certainly uncovered the real reason why the opera was put aside: the fact is, born in the shadow of *Anna Bolena* and *Norma*, Mercadante's *Francesca da Rimini* is a compendium of all the popular musical styles of the immediate past and the challenging present strung out illogically, *Gaballette* to the fore, with an almost indecent recourse to *formulae* at every juncture. Lanciotto's opening cavatina alone, alas, would have been enough to condemn it to theatrical limbo (especially in fashionable Milan where the Rossinian mode was over)

It would be perfectly unjust, it goes without saying, to blame either the composer or his manuscript for its destiny at Martina Franca in 2016. *Francesca* was never put into production by its progenitor. It was *rehearsal* that purged an opera of its sins. Those works that make it to the stage without an authentic branding in rehearsal - ducking the creative hoops held up by the composer - invariably lack the Pygmalion touch necessary for survival. An opera manuscript score of the *primo Ottocento* with its shorthand and short cuts is never much more than a blueprint and in this instance a meticulous and learned revision so very many years later in another world is barely able to impose itself upon the theatrical issues that beset Mercadante in 1830.

The score looks forwards, backwards, and sideways all at the same time in an confusing patchwork of styles. Among moments of great beauty (if not great originality) there are archi-banal resolutions and bathos. Problems with rough-cast recitative blemish a related cantabile. The heroine's Act II aria with its delicate phrasing and instrumental-echoing has fascination and charm - in moments like this the cherished Mercadante potential is clear - but its *tempo di mezzo* is harsh and crude and its resolution with vulgar cadenzas descends into mere display. His orchestration is always superior, full of qualities, but overloaded and often at odds with the voices. Instant athletic interventions do not help, that Mercadante was seeking a *modus vivendi* of his own is obvious throughout and he tries out almost everything in his backpack of possibilities but the arduous trek ahead is the only musical reality unfolding for the listener lost in a jungle of musical modes.

The casting is flawed. The way ahead in the 1830's did not envisage a *musico* in a heroic role. There are engaging propositions from beginning to end, sometimes forward-looking, sometimes retro but which then disperse into messy quasi-solutions. On the other hand vocal solutions, indulgent to excess, seem at odds with the plot. For example Paolo's Act I entrance aria is busy but inconsequential (and aimed entirely at audience approval), sung with all the requisite vocal accomplishment it embodies everything the composer could possibly desire except respect for the tragedy about to unfold.

With the possibility of a staging of Mercadante's *Francesca di Rimini* in the air at Martina Franca for the past four years a confident production was in the bag. Set by Pier Luigi Pizzi, no less, and conducted with insight by Fabio Luisi, blessed by a formidable distribution, it plugs yet another gap in the composer's extraordinarily long list of works. We can cross-off another forgotten score. The audience approved, but no revelation was offered to the attentive listener. One hundred and eighty-six years is a long time to wait, especially when confined to a purgatory of the composer's own making, but in the event the composer might have been wiser to keep us waiting even longer still.

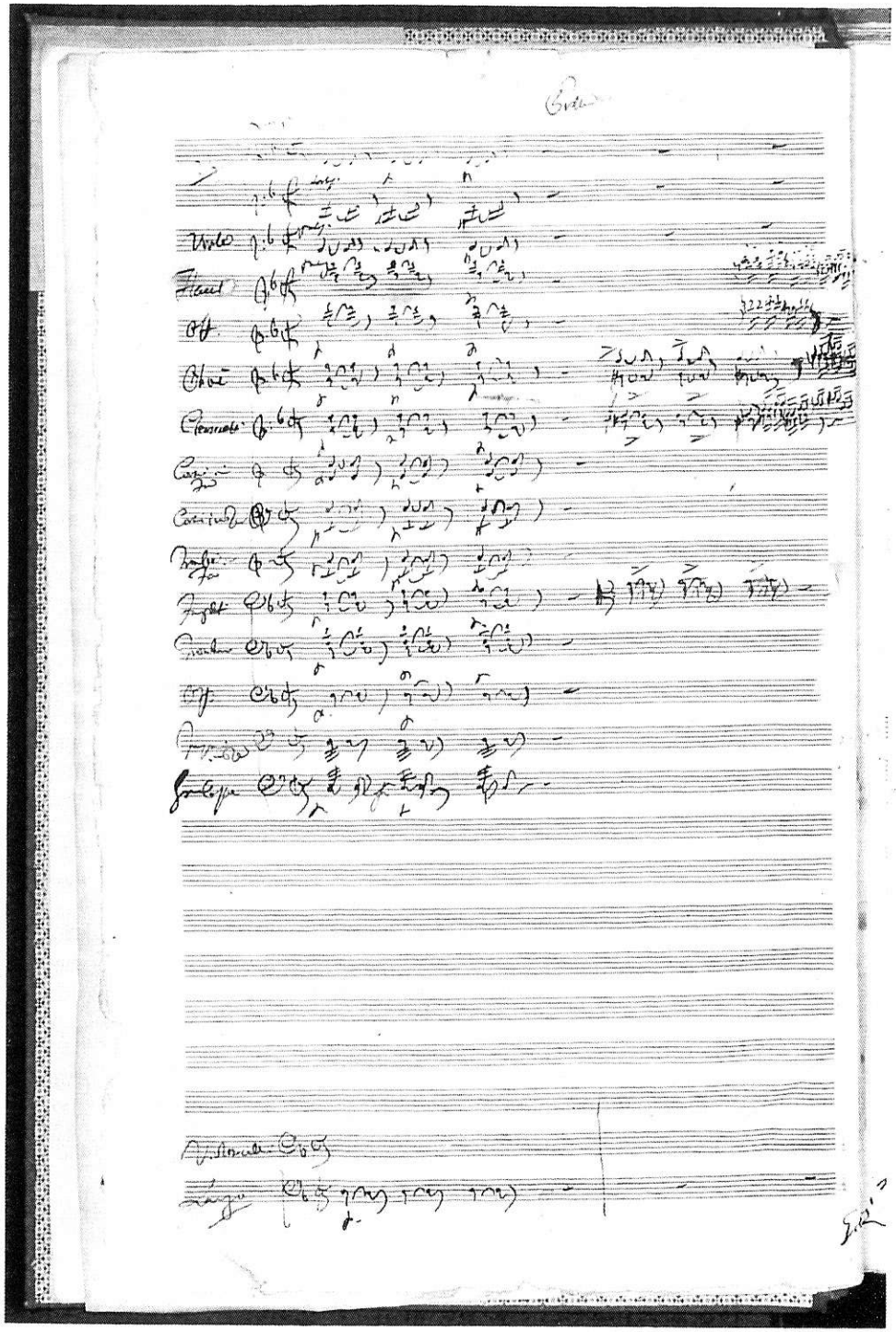
Alexander Weatherson

Malvina di Scozia - a view from New York

Unearthing forgotten operas from dusty libraries can be a hit-or-miss affair, since oftentimes certain works have been forgotten for good reason. But, every now and then, a true diamond comes to light and when that happens, it's a most exciting thing. Vertical Player Repertory's (VPR) unearthing of Giovanni Pacini's 1851 *Malvina di Scozia* was one of those diamonds, and a particularly sparkling and awe-inspiring one.

First things first, here's a recap of the complicated plot: there's a king (Malcom) who has a handsome and brave son (Arturo, our romantic hero) who wins wars left and right. The king wants to reward his son by arranging his marriage to an Irish princess (Morna), but the prince is really not interested as he has a secret lover (Malvina, our heroine) with whom he even already has kids (very *Norma*-esque of them). Our romantic hero decides to make his lover an honest woman and they get married. Enter the baddie of the opera (Wortimer, an advisor to the king) who holds a grudge against Malvina and won't stop until he makes her life utterly miserable. He starts by kidnapping her kids when she's not looking. As a result, she runs to the king's castle to plead mercy and recover her children. Upon her arrival, however, havoc breaks loose because in the meantime the Irish princess has also arrived and is all excited about the prospect of marrying the prince. There's clearly a diplomatic issue here that risks unleashing civil war between Scotland and Ireland, so our noble Malvina delivers herself to prison to quiet things down a bit. Our heroine faces either death or exile but she sings so beautifully about being a loving mother that everybody tears up and she's freed from prison, reunited with her kids and welcomed into the royal family. In the middle of all that emotion, however, she faints and the baddie gets her a refreshing calice of some beverage to restore her forces. Fast forward, both Malvina's kids and the king have been killed by the baddie who is really on a roll. Malvina goes insane and, if that was not enough, it also turns out that the calice she drank earlier had slow release poison and she dies. In utter despair for having lost his father, wife and kids, Arturo finally kills the baddie. Curtain.

Sounds vaguely familiar? Not surprisingly as the libretto is by Salvadore Cammarano, who also authored Donizetti's *Lucia di Lammermoor*, with which it has many plot points in common. *Malvina*, however, is inspired by a true tragic love story between the noblewoman Ines de Castro and King Pedro I of Portugal in the 14th century and just happens to incorporate elements familiar from other Donizetti operas like *Anna Bolena* with its mad scene and *Lucia* with its last moment exit of the heroine to higher heavens. Think "Tu che a Dio



spiegasti l'ali." The royal Portuguese affair was such a scandal that the Bourbon censors demanded that the action be moved to Scotland if the opera were to be performed. Lots of drama on and off stage!

Malvina successfully premiered in Naples in December 1851, had a few revivals but had all but vanished from the repertoire by 1862. Fast forward to May 2016 when the tiny yet fierce indie company VPR manages to resuscitate *Malvina*. The performance was in a modest Upper West Side church, in a semi-staged recital form with a single pianist accompanying the singers. Even with such meager means, all of the artists involved did such an extraordinary job that the beautiful bel canto and the gripping drama came across with vivid and lasting power. Seriously, when we walked out of the venue we did not know what hit us. We sang highlights from the night to ourselves all the way home and they were all brand new tunes to us. It was just that captivating.

All you need is bel canto. Bel canto is all you need. Pacini's music was stunning, sounding like a combination of Donizetti and early Verdi and with plenty of exhilarating bel canto ensembles including trios, quartets, a quintet and even a septet! The range and intensity of emotions portrayed by the soprano in the title role run the gamut, akin to the most heroic *assoluta* roles. Passionate lover, desperate mother, endearing friend, loving daughter, crazed broken soul are just a few of the colors expressed by this character. The other female lead is the Irish princess Morna, written for a contralto with great agility abilities. Interestingly, this opera features a baritone in the lead role of the romantic hero and a tenor in the place of the villain. Quite a reversal from usual conventions, which is apparently due to the fact that the Naples opera theater for which the piece was composed did not have a leading tenor under contract at the time but did happen to have available one of the hottest baritones of the time.

The cast was solid across the board. Baritone **Benjamin Bloomfield**, singing the male lead role of Arturo, had a booming voice that waxed lyrical when necessary. As the besotted lover in the center of the story, pulled between his own personal passion and a dynastic arranged marriage, he sticks to his guns and remains with the woman he loves. Particularly moving was the aria in which he consoled his true love with the words: "Sei mia sposa, e il cielo lo sa." It's big bel canto drama. Something that could have come straight out of the *Lucia di Lammermoor* playbook.

Soprano **Angela Leson**, singing the title role of Malvina was sweet yet commanding. She brought a tenderness to finding herself caught in the middle of a love triangle that humanized the story. In her initial duet with Arturo, "O figli innocenti," Leson plaintively set the stage for her maternal plight. It was very hard not to sympathize with the pair that was already so in love. She really showed her chops, however, when it came to her mad scene late in the opera.

She is suddenly a wounded mother who is forced to relive the murder of her children and waxes between sadness and memories of happier times. It was high drama and Leson ran with what she had to work with.
The arrival of mezzo soprano **Karolina Pilou** late in the first act took the evening to a whole other level. She has a chesty sound and an agility that are truly mesmerizing. Her wonderful instrument sounds like a velvety plum, with such an effortless purity and fluidity and the overall effect of enveloping the listener in an hypnotic liquid. Singing the role of Morna, the betrothed of the prince, she had enough to do over the course of the evening to keep me thoroughly plugged in. Her opening cavatina *Fra lo splendore e i cantici,* where Morna sings her love, joy and excitement of marrying Arturo, was one of the highlights of the evening. In the romanza *Stella nemica e infausta* Pilou displayed more heart wrenching dramatic colors. After having discovered her at a LoftOpera event last fall, it was a pleasure to hear her take on something even meatier. She is a singer to watch out for.
Tenor **Aram Tchobanian** as the smarmy Wortimer was convincingly despicable, counterintuitively singing the role of the bad guy, something you so rarely see a tenor do in the standard repertory. He bent the sound of his instrument into a grotesque snarl that made him both utterly detestable but also sucked you into his ultimately tragic fall. There are very few villains who fall into his category in the opera's that I know.
And then there is Pacini's rather novel use of the chorus. It really felt like early Verdi works where the chorus starts to have a key narrative function to move the plot forward. Pacini has the chorus of royal courtiers comment on key narrative points, and in Act III the chorus really plays a central role by recounting the course of tragic events that transpired during the intermission (i.e. Mortimer killed Malvina's kids, the King is about to die and Malvina goes mad). In VPR's setting, the 21-member chorus was a particular treat as the venue was pretty small. There is definitely something special about experiencing a chorus of this size in full bel canto cry so up close.

The amount of work, dedication and passion it takes to put together something of this value and quality are incredible and we cannot but commend VPR and all parties involved for it. The discovery of Giovanni Pacini's *Malvina di Scozia* was truly a revelation. Things like this make us wonder how many other lost gems might be out there just waiting to be discovered by industrious young minds like the people at VPR. We cannot even begin to imagine how sensational it would be to have this opera staged with a full orchestra and sure hope that someone pulls together the funds to make it happen.

– Lei & Lui

Caro amico ti scrivo.....

Mario Villani

Spero di non essere considerato un iconoclasta se utilizzo come titolo le prime parole di "*L'anno che verrà*", la nota canzone di Lucio Dalla. Mi pare serva a puntino a quanto sto per esporre e poi è stata un brano di successo e merita considerazione.
Dopo questa iniziale divagazione, mi piace perdermi in pensieri di natura diversa: in questo nostro mondo determinate località sembra siano state scelte più volte dal destino, come catalizzatori di eventi storici, artistici, sociali, ecc.. L'Italia, con il suo millenario bagaglio di storia e di cultura non fa certo eccezione alla regola.
Mi voglio soffermare su un esempio specifico: Tolentino. Ridente località delle Marche, in provincia di Macerata, Tolentino è stata più volte teatro di eventi importanti, quasi fosse predestinata dalla Storia: a Tolentino morì San Nicola (da non confondersi con l'omonimo di Bari). Entrambi non originari delle città con le quali oggi sono abbinati, il nostro San Nicola visse e morì a Tolentino e le sue spoglie sono qui custodite in una splendida Basilica.
Nel febbraio del 1797, a Tolentino, Napoleone sottoscrisse un trattato fra la Francia e lo Stato Pontificio, a causa del quale Pio VI dovette pagare gravose indennità di guerra, rinunziare a vasti territori, oltre a non poche opere d'arte che, come d'abitudine, Bonaparte, al termine di ogni campagna vittoriosa, si affrettava ad "esportare" oltralpe.
Neppure vent'anni più tardi, nel maggio del 1815, nei pressi della città, il Re di Napoli Gioacchino Murat fu sconfitto dalle truppe austriache, in quella che qualcuno definisce la prima battaglia del Risorgimento italiano. Solo pochi mesi più tardi Murat finì i suoi giorni "moschettato" a Pizzo Calabro.
In quei giorni Nicola Vaccaj festeggiava già 25 anni, essendo nato a Tolentino il 15 marzo 1790.
Anche Vaccaj, come moltissimi suoi colleghi, considerati "compositori minori", ha dovuto faticare assai a ritagliarsi un posto nella storia del melodramma italiano, posto ben meritato, viste le sue capacità artistiche, sia come musicista che come didatta. Ma, si sa, i "*mostri sacri*" (Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi), si dividono "alla grande" la torta del repertorio operistico italiano ottocentesco (scusate la fraseologia poco professionale), anche se proprio Donizetti ha dovuto faticare più degli altri tre prima di riuscire, grazie alla lungimiranza di studiosi e musicisti di vaglia, a riportare sulle scene moltissime sue opere, rimaste troppo tempo fuori dal repertorio.
Immaginiamo poi compositori quali Pacini, Mercadante, Vaccaj, i fratelli Ricci, Petrella e moltissimi altri, famosissimi ai loro tempi e che oggi devono sottostare alle ferree leggi del mercato e rimanere (salvo casi sporadici e benedetti) lontani dalle scene. Quanti gioielli non conosciuti dal pubblico, quanta bella musica che resta nei cassetti e non sta sul leggio dei professori d'orchestra dei nostri teatri.
Rammento una tiepida sera di primavera del 2008 a Tolentino. Mi ci ero recato per un'occasione speciale: la presentazione dell'ultima fatica (fino a quell'anno) dell'amico musicologo neozelandese Jeremy Commons: "*Il Carteggio Personale di Nicola Vaccaj*", due enormi volumi di più di mille pagine ciascuno, con CD allegato, in cui sono state raccolte tutte le lettere inviate e ricevute dal Maestro marchigiano e conservate presso la Biblioteca Filelfica di Tolentino.
La serata, confortata dalla presenza di folto pubblico, venne allietata dalla lettura di alcuni brani di lettere, tratti dall'epistolario di Vaccaj e dall'esecuzione di varie produzioni del musicista per voci soliste accompagnate dal pianoforte.
All'evento partecipò il Professor Gabriele Dotto che, all'inizio della sua prolusione, proferì, più o meno, queste parole: "A cosa serve un epistolario? Tanto poi nessuno lo legge!". Evidentemente, visto il contesto, il senso di queste parole era volutamente sconcertante e voleva significare l'esatto contrario. Gli epistolari sono estremamente importanti ed il Professor Dotto certo ne è più che convinto.
Attraverso quelle righe si possono reperire informazioni preziosissime, atte a far luce non solo

sulla realtà quotidiana di chi vergò quei fogli, ma anche sulla personalità dello scrivente, sul suo modo di intendere l'arte e la vita. Per rimanere nell'ambito della musica, sono certo che molti registi dei nostri giorni, pronti a proporre un'opera sul palcoscenico, farebbero molto bene a documentarsi preventivamente, scorrendo le lettere dei compositori, spesso custodi di mille informazioni utili a comprendere il modo in cui erano intenzionati ad offrire al pubblico il frutto delle loro fatiche. Forse si eviterebbero produzioni a dir poco indecenti e per nulla rispettose del volere dell'autore, che va sempre rispettato.

Anche nello sfaccettato mondo della lirica, un tempo, tutto avveniva tramite carta e penna: dagli abboccamenti fra impresario e musicista, ai contratti, alla scelta ed alla scrittura dei cantanti, ai continui scambi di notizie e informazioni fra il musicista ed il librettista. I problemi con la censura, con le direzioni dei teatri, con i sovrani e le mille altre figure che gravitavano attorno a questo mondo complesso ed estremamente interessante, venivano sempre affrontati per iscritto.

E malgrado i mezzi di comunicazione lenti e scomodi, le lettere arrivavano ed arrivavano in fretta, magari mezzo abbrustolite per i controlli di sanità, richiesti per cautelarsi dalle innumerevoli epidemie che, a quei tempi, ancora devastavano mezza Europa. Non possiamo quindi non rimanere stupiti per la regolarità con cui la corrispondenza viaggiava nel XIX secolo.

Con una punta di nostalgia penso che i moderni sistemi di comunicazione, inimmaginabili fino a non molti anni fa, se da un lato ci permettono di contattare il mondo intero in un istante, dall'altro ci stanno privando della gioia di esprimere compiutamente i nostri pensieri su un pezzo di carta, come avveniva un tempo, lasciando su quel foglio anche un po' di noi, del nostro essere, della nostra anima. Sull'utilità dei nostri Iphones, Smartphones, Tablets, ecc. ecc. non possiamo discutere ma, spesso, ne facciamo un uso abnorme, quasi inumano. La nostra vita frenetica ci obbliga a ritmi veloci e nel nostro comunicare, attraverso quelle minuscole tavolette elettroniche, che costantemente teniamo in mano, siamo obbligati ad inventare alfabeti stenografici nuovi, che ci permettano di dire più cose possibile, nel minor tempo possibile. T.V.T.B. è un classico, ma potremmo anche scrivere B.P.C.A. (Butta la Pasta Che Arrivo!) e via dicendo. Il triste è dover constatare che tutta questa super tecnologia, che ci consente di comunicare con tutto il globo, ci disconnette dalle persone che abbiamo accanto. Incrementa la nostra solitudine, invece di incentivare la socializzazione. Provate a fare un piccolo viaggio in treno e vedrete se ho torto: non si parla più. Quasi tutte le persone che avete intorno sono occupate a "messaggiarsi" di continuo, fra mille trilli di suoneria. Ma abbiamo veramente tante cose da dirci tutto il giorno? Evidentemente abbiamo trattenuto a forza e per anni nel cervello mille pensieri ed abbiamo potuto finalmente liberarli dopo l'acquisto del più recente e sofisticato amico elettronico. Urliamo i fatti nostri in faccia agli altri, senza alcun rispetto per la privacy nostra ed altrui e perfino i bambini delle elementari girano ormai con i loro giocattolini colorati, regalo di mamma e papà! La cosa mi lascia perplesso! Chissà cosa troveranno di noi gli archeologi dei prossimi secoli, obbligati a ricercare chi siamo stati attraverso le schede SIM e le memorie dei nostri cellulari. Ma forse i concetti che troveranno non saranno molto significativi ed anche loro rimpiangeranno le antiche lettere di una volta. Tutto sommato evviva le vecchie cartoline. Forse banali, ma così belle nella loro semplicità.

Sembra strano e per questo ancora più stupefacente il fatto che, periodicamente, appaiano sul mercato altre lettere di Donizetti. Nel breve spazio di tempo che racchiuse la sua operosa esistenza, Gaetano certo dedicava molte ore alla corrispondenza, per gestire la sua carriera artistica e per tenersi sempre in contatto con parenti ed amici. Per grazia del Cielo, l'epistolario del Nostro si arricchisce spesso di nuovi interessanti contributi.

Rammento qualche tempo fa, a Bergamo, durante un "allegro convito", come Belcore, Adina e Dulcamara, un amico mi chiese (facendomi diventare rosso dalla vergogna, come un peperoncino di Soverato): "Ma tu lo sai che, al Castello di Duino, presso Trieste, è esposto un autografo di Donizetti?". Dovetti confessare tutta la mia ignoranza a proposito. Il Castello di Duino dista da casa mia cinque chilometri in linea d'aria, eppure non l'avevo mai visitato! Come sempre si cercano bellezze a mille miglia da dove abitiamo e non ci interessiamo di quelle che abbiamo a portata di mano. Nei giorni immediatamente successivi ho comunque rimediato alla

mia mancanza e munito di macchina fotografica mi sono recato al Castello.

Il Castello di Duino, tuttora proprietà e residenza dei Principi della Torre e Tasso, è posto in una pittoresca posizione su uno sperone roccioso che dà sul golfo di Trieste, dove le ultime propaggini del Carso, strapiombano sugli alti dirupi che, dopo Monfalcone, caratterizzano la costa dell'Adriatico fino a Trieste. Ebbe storia illustre, come illustri furono i personaggi che vi soggiornarono nel corso dei secoli. Fra questi si parla anche di Dante. Dal 2003 è in parte aperto al pubblico (ma il "mea culpa" per il mio ritardo resta lo stesso!).

Effettivamente, in una delle stanze, è esposto un ritratto di Donizetti e sotto a questo è stato incollato un brevissimo biglietto del Nostro, così concepito:

"Nourrit è tutte le sere in teatro, se là ci vedremo, là ve lo presenterò
Il Vostro Aff.
Donizetti"

Ho chiesto al Principe della Torre e Tasso, tramite il suo Segretario, se erano note le modalità di entrata al Castello dell'autografo. Mi è stato risposto che stampa e scritto provengono da un'asta.

Dal contesto penso si possa affermare che il biglietto, privo di luogo, data ed indicazione del destinatario, possa essere ragionevolmente assegnato al periodo napoletano di Donizetti, probabilmente al 1838, quando il compositore e Nourrit collaboravano assieme, prima della partenza di Donizetti per Parigi e dell'insano gesto che, così precocemente, pose fine ai giorni del sensibile ed affermato cantante.

In uno dei precedenti numeri della Newsletter della Donizetti Society ho riportato il testo di una lettera di Donizetti a Carlo Balocchino, scritta alcuni giorni prima dell'andata in scena di *Maria di Rohan*. Precedentemente all'acquisto di tale autografo, ne trovai un altro, presso un antiquario d'oltreoceano. E' un breve biglietto, anche questo senza indicazione di luogo e data (probabilmente è stato recapitato a mano ma, si sa, Donizetti non prestava usualmente molta attenzione a questo genere di omissioni). La destinataria è la Contessa Sophie de Löwenstein, nota dalle commoventi lettere, indirizzate a Rosa Rota-Basoni dopo la morte del Maestro, con le quali Sophie narra dei suoi tentativi per incontrare Donizetti ricoverato ad Ivry, dei suoi "scontri" con il nipote Andrea, dei suoi infruttuosi tentativi per strappare il povero malato dalla sua segregazione parigina.

Anche questo biglietto sembra risalire al periodo napoletano di Donizetti. Eccone il testo:

"Preg. Contessa
Sono dolentissimo di non poter accettare la passeggiata per mare, ma devo essere in prima sera con Perugini dal Presidente Nicolini per cantare il Canto di Dante.
Io assisterò invece alla cena.
mille cose al principe da mia parte e sono L'aff.
Donizetti"

Sul retro del biglietto l'indirizzo è così indicato:

A' Mad. La Baronne
Sophie Löwenstein
Chez elle (di lettura incerta)

In un foglio che accompagnava l'autografo, l'antiquario statunitense che l'aveva messo in vendita, traducendo in inglese il testo, aveva apposto un punto interrogativo dopo il cognome Perugini, ritenendolo persona ignota ed aveva identificato il Presidente Nicolini con il compositore piacentino Giuseppe Nicolini (1762 – 1842). La cosa non mi convinceva molto ed infatti, eseguita una piccola ricerca, la verità sembra questa: Perugini fu un affermato basso, attivo in Italia ed all'estero, anche assieme alla moglie, evidentemente pure lei cantante. Il giornale "*I Teatri*", nel 1828, riporta la seguente nota, relativa al Teatro Nuovo di Napoli: "Fin dalla sera dei 17 luglio devono avere esordito in quel Teatro il signor Perugini e la debuttante Angelina Gandolfo" e ancora sul "*Glissons, n'appuyons pas*", numero16 del 24 febbraio 1838,

leggiamo: "Ultimamente, ad una serata musicale data in casa S.... si udirono parecchi artisti italiani d'un raro merito. I signori Perugini e Ruggero vi cantarono un duetto buffo, scritto per due bassi, dall'Ajo nell'Imbarazzo di Donizetti" ed infine lo stesso periodico, nel numero 32 del 21 aprile 1838, riporta: "In tutta la scorsa Quaresima Parigi risuonò di accademie e concerti, nelle quali i primi onori furono per gli artisti italiani; Alari, i coniugi Perugini,...".
Come è noto Donizetti scrisse il suo *Conte Ugolino* nel 1828 e lo dedicò al famoso basso Luigi Lablache.
Per quanto riguarda Nicolini infine, il compositore piacentino non c'entra affatto. Il personaggio indicato da Donizetti va identificato in Nicola Nicolini, giureconsulto e letterato, nato a Tollo (Chieti) nel 1772 e morto a Napoli nel 1857. Come riportato dal Dizionario Biografico Treccani, Nicolini fu Avvocato Generale presso la Corte di Cassazione del Regno di Napoli; fu quasi tutta opera sua la redazione del Codice Penale e di Procedura Penale, insegnò all'Università partenopea, fu ministro senza portafogli ed autore di numerose opere giuridiche, nonché di una raccolta di sonetti, testimonianza della sua passione per la poesia e la letteratura.
Evidentemente Donizetti non poteva, quel giorno, partecipare alla passeggiata per mare, in quanto occupato ad accompagnare al piano il basso Perugini, in un tardo pomeriggio musicale in casa di Nicolini. Un incontro all'insegna della musica fra illuminati amici, come era d'uso a quei tempi.
Analizzando il biglietto, risulta un po' curioso il fatto che Sophie de Löwenstein venga nominata Contessa e Baronessa allo stesso tempo. Inoltre Donizetti manda i suoi saluti al Principe. Chi è costui?
Nella speranza si saperne di più, ho ricercato notizie sul nobile casato dei Löwenstein. Basta collegarsi a Wikipedia per scoprire che la nobile famiglia ha origini illustri ed antiche, risalenti al Medioevo. Si è suddivisa, nel corso dei secoli, in numerosi rami. Ho provato a mettermi in contatto con il Principe Aloisio Costantino di Löwenstein-Wertheim-Rosenberg, attuale capo dell'omonimo casato, la linea cadetta cattolica dei Principi di Löwenstein-Wertheim, esso stesso il ramo patrilinearmente maggiore, ma morganatico del casato reale di Wittelsbach, che regnarono sul Regno di Baviera fino al 1918.
Al tempo dei nostri contatti, il Principe si disse molto interessato alla mia ricerca e mi promise di far effettuare delle verifiche presso gli archivi di famiglia, contattandomi in caso di significative scoperte. Purtroppo, in seguito, la cosa non ha avuto ulteriori sviluppi. Tuttavia il Principe mi confermò che, ai tempi di Donizetti, nella sua famiglia vivevano due Sophie e che entrambe portavano il titolo di Principessa. Gli sembrava quindi strano che il titolo di Contessa comparisse nelle lettere di Donizetti ed in quelle scritte scritte alla Basoni e che Sophie stessa si firmasse con tal titolo. Le due Sophie erano madre e figlia. La prima: Sophie di Windisch-Grätz (Bruxelles, 21 giugno 1784 – Baden bei Wien, 7 luglio 1848) andò sposa al Principe Karl Thomas di Löwenstein-Wertheim-Rosenberg il 29 settembre 1799; la seconda: Marie Josephine Sophie (Neustadt am Main, 9 agosto 1814 – Kreuznach, 9 giugno 1876) sposò in prime nozze il Principe Franz Joseph di Salm-Salm ed in seconde il Principe Karl Ludwig di Solms-Braunfels.
Su quest'ultima Sophie dovrebbe cadere la nostra attenzione, essendo l'altra già deceduta al momento della redazione di due delle lettere alla Basoni. Un ulteriore dettaglio ingarbuglia ancor più la questione: il matrimonio fra Marie Josephine Sophie ed il Principe di Salm-Salm fu celebrato il 24 marzo 1841. A quell'epoca Donizetti non era più a Napoli. Quindi chi sarebbe il Principe menzionato nella lettera del compositore?
Inoltre alcuni particolari, desunti dall'epistolario donizettiano, non aiutano a chiarire la faccenda: Sophie, in una delle lettere indirizzate a Rosa Basoni, scrive che, ottenuto il permesso di vedere Gaetano ad Ivry, durante la visita, questi "*...benchè sia molti anni che non aveva visto il mio figlio, mi chiedi* (sic) *della sua salute...*". Sophie dal primo matrimonio ebbe una figlia, nata nel 1842, dal secondo vari figli e figlie ed il primo maschio nacque solo nel 1847. Di quale poteva ricordarsi Donizetti? Inoltre, sfogliando le lettere riportate in "*Caro Aniello. I carteggi donizettiani del Fondo Moscarino (1836-1847)*", pubblicato a cura della Fondazione Donizetti nel 2008, il nome di Sophie ricorre varie volte nelle lettere scambiate fra Antonio Vasselli,

Aniello e Tommaso Benevento, nell'autunno 1846. In tali lettere si parla di Sophie in questi termini: "*Intanto giungerà in Parigi la Contessa Russa Lowestein con procura di Toto e con lettere pel ministro di Austria residente in Parigi.*" (Aniello Benevento al fratello Tommaso, 27 settembre 1846) ed ancora: "*Ti avvertiva che giungeva costà la Contessa Loowestein per cooperarsi a sottrarre l'infelice Donizetti dall'influenza di coloro che amano, per vedute d'interesse, la sua distruzione. Ti premurava fare il possibile vedere la detta dama, e nell'ambasciata russa avresti potuto conoscerne il domicilio*" (è ancora Aniello che scrive a Tommaso il 14 ottobre 1846). Contessa Russa? Ambasciata Russa? Un'indicazione priva di fondamento, oppure un dettaglio meritevole di considerazione? Alla luce di tutto ciò, sarebbe interessante proseguire la ricerca su questa cara amica di Gaetano, identificarla con certezza, chiarire i rapporti che ella ebbe nel tempo con il Maestro, magari risolvendo il bisticcio dei titoli nobiliari, che rende la questione ancor più complicata.
Un particolare essenziale riassume tuttavia quanto ho detto finora e cioè che molte altre lettere di Donizetti aspettano di essere scoperte e portate a conoscenza di appassionati e studiosi. Personalmente ne conosco altre due, molto interessanti e divertenti (di puro stile donizettiano). Una è diretta all'amico Cobianchi, l'altra a Michele Accursi. Per quanto ne so risultano inedite e sono conservate in una Biblioteca negli Stati Uniti. Non è inusuale trovare autografi donizettiani presso antiquari sparsi per il mondo o proposti a qualche asta. Ogni nuova scoperta di questo tipo è un tassello di immenso valore, che va ad aggiungersi agli altri già noti e che ci permette di completare, ogni volta di più, il gigantesco puzzle in cui sono racchiuse le opere e la personalità di un uomo eccezionale, quale fu l'umile "Gufo di Borgo Canale", come lui stesso si definì, scrivendo al suo amato Maestro Simone Mayr.
Sarebbe auspicabile che i possessori di documenti di questo tipo, tuttora sconosciuti, si premurassero di inviarne copia alle Istituzioni (quali la Fondazione Donizetti od il Museo Donizettiano di Bergamo), affinchè gli studiosi e la collettività intera possano fruirne. Spesso, per una strana forma di "feticismo" o forse per il timore di pubblicizzare il possesso di un documento storicamente ed artisticamente importante (magari temendo fraudolente sottrazioni), molte persone lasciano nei cassetti "pezzi" di storia e di cultura immensamente validi.
Sono certo che, in caso si volesse mantenere l'anonimato, il problema potrebbe essere facilmente risolto, contattando le Istituzioni scientifiche interessate.
Confesso che, iniziando a scrivere queste righe, il mio intendimento era quello di perorare la pubblicazione di un nuovo ed aggiornato epistolario donizettiano.
Il monumento che Guido Zavadini dedicò al Maestro, con il suo "*Donizetti vita – musiche – epistolario*", rimarrà sempre una fonte inesauribile di informazioni per chi si accosta a Donizetti, oltre che una testimonianza di ardore e di affezione senza precedenti verso il grande bergamasco. Tuttavia il volume sta per festeggiare il suo settantesimo compleanno e, alla luce di nuove scoperte avvenute in seguito, richiede di essere integrato e in qualche caso corretto. Lo stesso vale per i quattro volumi degli Studi Donizettiani.
Recentemente, sfogliando le pagine della più recente fatica editoriale del Professor Paolo Fabbri: "*Donizetti Ritratto In Piedi – Il Museo Donizettiano a Bergamo*", dove l'autore sapientemente intreccia la vita del Maestro con quella del Museo di via Arena, a Bergamo Alta, nel contesto della vita artistica e culturale della laboriosa città lombarda, ho appreso, con mia immensa gioia, che è in corso di pubblicazione la nuova edizione dell'epistolario donizettiano, aggiornata ed integrata da altre fonti documentarie. Si intitolerà: "*Donizetti. Documenti e Carteggi*" ed il primo volume abbraccerà il periodo 1797 – 1830.
Finalmente un sogno lungamente atteso si realizzerà. Sono certo che l'opera, redatta sicuramente secondo i nuovi criteri editoriali propri di questo genere di pubblicazioni, fornirà un nuovo, aggiornato ed insostituibile contributo, utile a tutti gli studiosi ed agli appassionati che venerano la grandezza di Donizetti e cooperano per farlo sempre più conoscere ed amare in Italia e nel mondo.

Giuseppe Balducci

Jeremy Commons is kind enough to bring us up-to-date about this composer for whose "crusade" - together with that of Nicola Vaccai - he has been responsible:

Three of his drawing-room operas, written for private performance in Naples, are in the news:

Scherzo (1837), following successful revival in Jesi and Maiolati Spontini in 2014, has been given again in Loreto in June 2016.

Il conte di Marsico (1839), Balducci's last and finest opera, has been revived for the first time ever by the Wildbad Rossini Festival this year. They have already given two preliminary performances in Barcelona, 11 & 12 April. Three further performances in the Kurtheater in Wildbad on 10, 16 and 23 July have followed and another important revival is also said to be in the wind for 2017.

Il noce di Benevento (1837) is said to be scheduled for South America – the first known time that a Balducci opera will ever have been heard in that continent - in June 2017?

A speculative list of Balducci's operas is included in Corrado Ambiveri's *Operisti minori dell'Ottocento Italiano* (Rome 1998)
(here with some editorial additions and amendments)

Il sospetto funesto (Giannone)	Fondo, Napoli 1820
L'amante virtuoso (Schmidt)	Fondo Napoli 1823
Le nozze di Don Desiderio (?)	Nuovo Napoli 1823
Riccardo l'intrepido (Ferretti	Valle Roma 1824
Tazia (Ricciuti)	S. Carlo Napoli 1826
Boabdil, re di Granata (?)	(Private perfs) 1827/1835
Le streghe di Benevento (?)	Nuovo Napoli 1837
Bianca Turenga (Bidera)	S.Carlo Napoli 1838
Il conte di Marsico (Anacleto)	Nuovo Napoli 1838

(Teatro della marchesa della Sonora 1839)

Diary

Zürich, Theater Rigiblick, Free Opera Company
Liebe und Eifersucht **(E.T.A Hoffmann) (Adaptation of the text from Pedro Calderon by Bruno Rauch)**
Saturday 23 September2016 20.00
Sunday 24 September2016 17.00
Saturday 8 October 2016 20.00
Sunday 9 October 2016 17.00
(Cond. Emmanuel Siffert)



London, Royal Opera House, Covent Garden
Norma **(Bellini) 20/22/26 September, 1/4/8 October**
(Con. Pappano. Co-production Opéra National de Paris)

Firenze, Teatro Comunale
Rosmonda d'Inghilterra **9/12/15 October (Concert Perfs in association with the Fondazione Donizetti, Bergamo and with the later (cabaletta) ending to the opera)**
(w. Pratt, Spyres, Mei)

Wexford Festival
Maria de Rudenz **28/31 October, 3/6 November**

Bergamo, Teatro Sociale
Olivo e Pasquale **28/30 October, 26 November**
Bergamo, Teatro Donizetti
Rosmonda d'Inghilterra **25/27 November (Staged Perfs with the original ending)**

Jesi, Teatro Pergolesi
Adelson e Salvini **(Bellini) 11/13 November**

Parma, Teatro Regio
Anna Bolena **12/16/17/20/22 January 2017**
(w. Auyanet,Ganessi,Mironov, Spotti. Cond.Carminati, prod.Antoniozzi)

Catania, Teatro Massimo Bellini
La straniera **(Bellini) 2nd half of January 2017 (to be confirmed)**

Paris, Théâtre des Champs-Elysées (Concert Perf)
La Reine de Chypre **(Halévy) 7 June 2017**

Giulietta e Romeo (Zingarelli) See Intro p2

Repeat performances of this opera will take place at the Teatro La Fenice in Venice on 27, 28, 29 April 2017. The first and the second performance in the morning for schools. Conductor Maurizio Dini Ciacci, Director Francesco Bellotto.
(Joint production by La Fenice and the Conservatorio di Venezia)

****

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