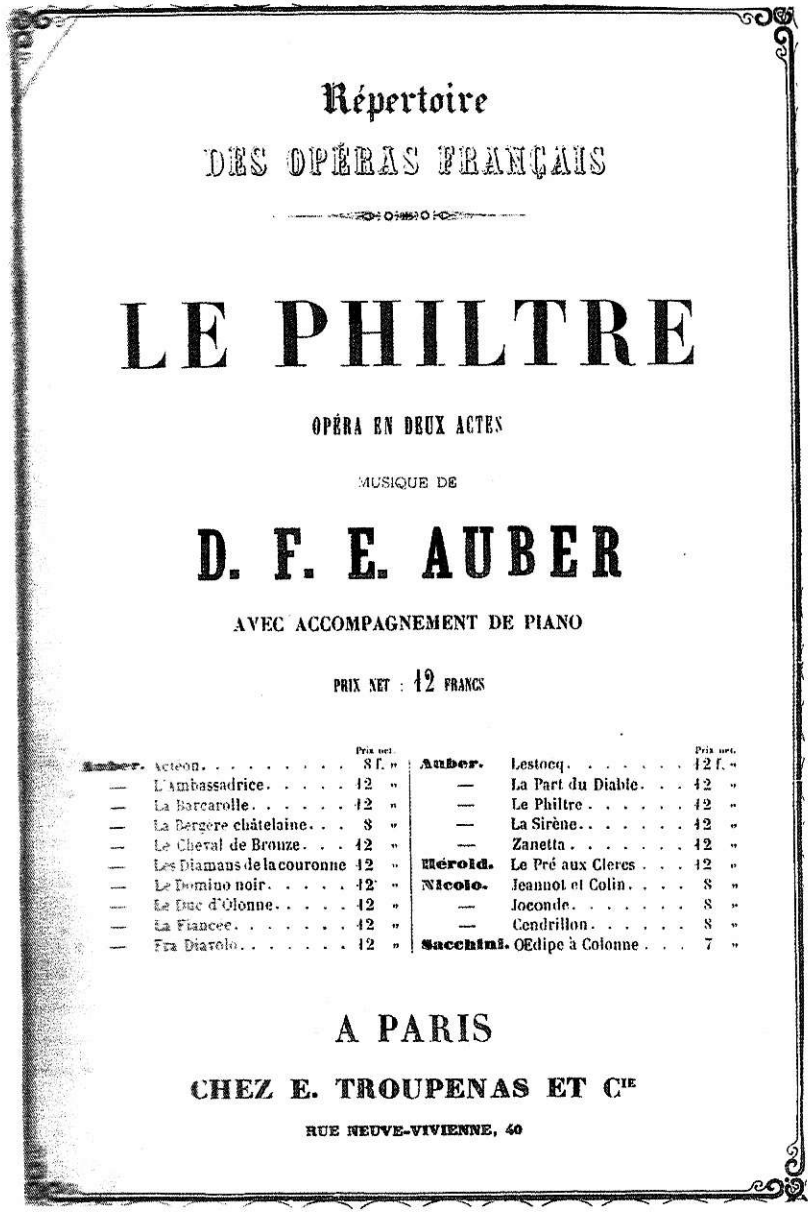


Répertoire

DES OPÉRAS FRANÇAIS

LE PHILTRE

OPÉRA EN DEUX ACTES

MUSIQUE DE

D. F. E. AUBER

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO

PRIX NET : 12 FRANCS

		Prix net.			Prix net.
Auber.	Acteon.	8 f. »	Auber.	Lestocq.	12 f. »
—	L'Ambassadrice.	12 »	—	La Part du Diable. . .	12 »
—	La Barcarolle.	12 »	—	Le Philtre	12 »
—	La Bergère châtelaine. . .	8 »	—	La Sirène.	12 »
—	Le Cheval de Bronze. . .	12 »	—	Zanetta	12 »
—	Les Diamans de la couronne	12 »	Hérold.	Le Pré aux Clercs . . .	12 »
—	Le Domino noir.	12 »	Nicolo.	Jeannot et Colin. . . .	8 »
—	Le Duc d'Olonne.	12 »	—	Joconde.	8 »
—	La Fiancée.	12 »	—	Cendrillon.	8 »
—	Fra Diavolo.	12 »	Sacchini.	OEdipe à Colonne . . .	7 »

A PARIS

CHEZ E. TROUPENAS ET Cie

RUE NEUVE-VIVIENNE, 40

A tale with important consequences for the tenor.

A preliminary note

According to Clément et Larousse (Auber shared with Pacini a certain realism about the input of singers into his scores) his *Le Philtre* was too small for its initial frame: *"C'est un canevas fort léger et qui n'offre guère de situations dignes de notre grand scène lyrique"* – and that the Opéra [*Académie royale de musique*] was too imposing for its presence on its boards despite splendid settings by Cicéri. Transported to the Théâtre de l'Opéra-Comique, however, it might have done much better (*"y fournirait encore une longue carrière"*)[1] With a première in 1831, whatever it says in their dictionary, *Le Philtre* was still on that portentous stage thirty years later.

Monsieur Clément's *Préface* includes a certain puff, this notwithstanding, to Donizetti and his version of the same tale, asserting that: *"L'opera buffa italien offre dans l'ordre musical une importance plus grande que l'opéra comique"* and giving as an example *"l'Elisire d'amore de Donizetti"*. With its skilful orchestration and choral music *Le Philtre* cannot be said to lack *"importance"* whatever the triviality of its plot, it was just that the new bourgeois régime of Louis-Philippe was prepared to stoop to conquer on that stage and its audience hankered after greater things.

Certainly the *personnages* of *Le Philtre* are more lightly drawn but are more or less identical with those of *L'elisir d'amore*. Just as its original site was more imposing than that for Donizetti, the Opéra cast of 1831 was world class, with the great tenor Adolphe Nourrit in the role of (*Guillaume*/Nemorino); the twin soprano stars Julie Dorus-Gras sharing the role with Laure Cinti-Damoreau as (*Térézine* or *Thérèsine*/Adina); Henri-Bernard Dabadie as (*Jolicœur*/Belcore); the Mayr protégé Nicholas-Prosper Levasseur as (*Fontanarose*/Dottor Dulcamara) and with Constance Jaruwek as the villanella *Jeanette*/Gianetta) while the comparative low-profile of the Donizetti prima with the unknown Giambattista Genero (as Nemorino); Sabine Heinefetter (as Adina); Henri-Bernard Dabadie repeating his Auber creation (but as Belcore); and the famous *basso buffo* Giuseppe Frezzolini (as Dulcamara) did not prevent the modest Teatro della Canobbiana of Milan in 1832 from making an unrepeatable musical breakthrough with a production impacting upon the whole world. Though a thoroughly attractive score by a brilliant composer Auber's music scarcely rivals that of its Donizettian successor which has never been off the stage since it first appeared.

[1] Félix Clement & Pierre Larousse *Dictionnaire des Opéras* (Paris nd) rev. Pougin 874

Individual numbers are as equally imposing as their original interpreters, but do not *quite* stand up to comparison. The list of items in *Le Philtre* is as follows:

ACTE I
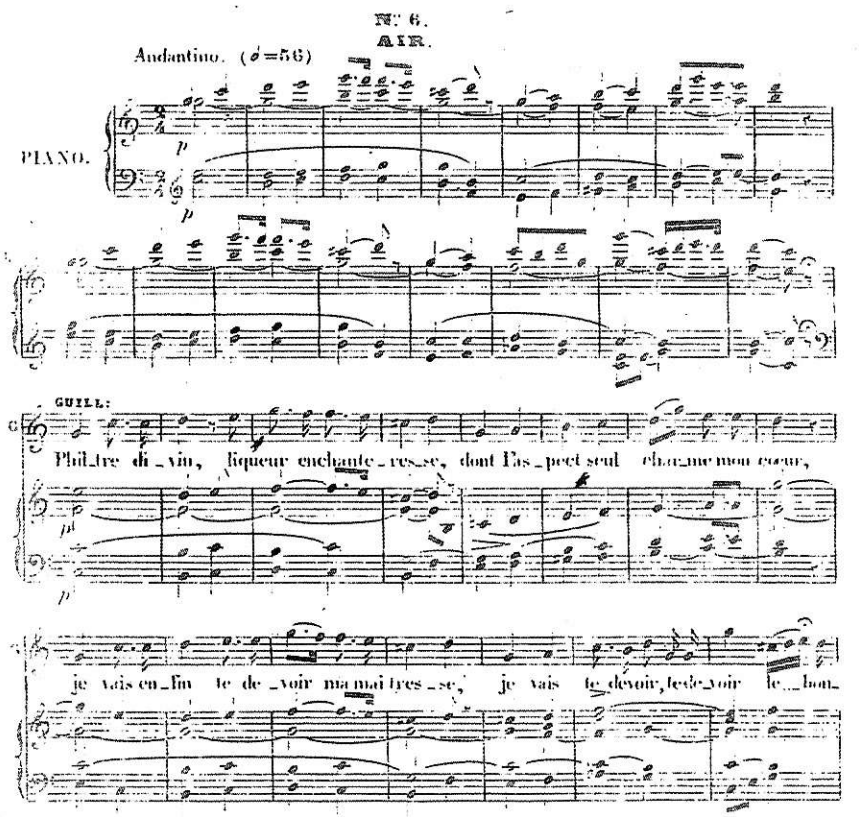
1. **INTRODUCTION...**	Térézine, Jeanette, Guillaume	Amis, amis sous cet épais feuillage
BALLADE	Térézine	La reine Ysueult aux blanches mains
Recitatif	Guillaume	Ah qu'un philtre me serait necessaire
2. **MARCHE et AIR**	Jolicœur	Je suis sergent brave et galant
Recitatif et Chœur	Térézine, Guillaume, Jolicœur	
3. **AIR**	Térézine	La coquetterie fait mon seul bonheur
Recitatif	Jeanette, Guillaume	Guéris toi, me dit elle
4. **CHŒUR**	ditto	Est il possible d'être insensible
Recitiatif	Jeanette	Quel bruit soudain
5. **AIR**	Fontanarose	Vous me connaissez tous je suppose
Recitatif	Guillaume, Fontanarose,chœur	Puisque pour nous guérir de maux
6. **AIR**	Guillaume	Philtre divin, liqueur enchanteresse
7. **DUO**	Térézine, Guillaume	C'est Guillaume, allons du courage
8. **TRIO et FINALE**	(tutti)	Que vois-je et pour moi quelle joie

ACTE II

9. **ENTRE'ACTE et CHŒUR**	Térézine, Jeanette, Jolicœur, Fontanarose, chœur	Chantons, chantons ce marriage
COUPLETS	Jeanette	Habitants des bords de l'Adour
BARCAROLLE	Térézine, Fontanarose	Je suis riche, vous êtes belle
10.**RECIT et CHŒUR**	(tutti)	O doux aspect Monsieur le Notaire
11.**DUO**	Guillaume, Jolicœur	De désespoir, je reste anéanti
12.**MORCEAU D'ENSEMBLE**	(Tutti)	Grands dieux qu'elle nouvelle
13.**DUO**	Térézine, Guillaume	Je voulais partir pour la guerre
14.**FINALE**	Térézine, Jeanette, Guillaume Jolicœur, Fontanarose, chœur	Je lui dois ma maitresse

Guillaume's grand air with two flutes in Act I '*Philtre divin*' is indeed enchanting especially as sung by Nourrit but scarcely rivals '*Una furtiva lagrima*' and including as it does his enthusiasm for the bogus 'love potion' (which is red wine as in *L'elisir d'amore* of course) strikes an engagingly Gallic note of vinous relish in contrast to Nemorino's altogether Latin submission to feminine tears!

Rumour has it that Nourrit had a hand in its composition. Clément et Larousse will have nothing of this: it singles out for attention only Jolicœur's '*Je suis sergent brave et galant*'; Fontanarose's '*Vous me connaissez tous*', the barcarolle duo '*Je suis riche, vous êtes belle*' and the morceau d'ensemble of the second act where "*the village girls invite Guillaume to dance with them*". Nourrit is praised only for his acting, while Mlle. Dorus and Mlle. Damoreau "*sang with success the role of Thérésine*" (sic). Parti pris? We shall see.



Our readers might find this extract (above) sufficiently attractive to deserve a mention on *our* pages.

Alexander Weatherson

Le rovine armate di Scozia
approdano a Ferrara

Ultimo titolo dell'attuale stagione lirica del Teatro Comunale Claudio Abbado, è stato la *Lucia di Lammermoor* di Donizetti con la regia del bergamasco **Francesco Bellotto**, quale esito di una coproduzione fra i teatri di Treviso e Ferrara con la collaborazione del coro del Conservatorio "Benedetto Marcello" di Venezia, ottimamente diretto da **Francesco Erle**.
La Scozia di Walter Scott ha parecchio influenzato l'immaginario musicale italiano ottocentesco, soggiogato dalle fresche e brumose atmosfere romantiche del poeta e romanziere inglese, che qui viene preso a modello da Salvatore Cammarano, per la messa in scena dell'opera, al Teatro S. Carlo di Napoli del 1835.

Alla base dell'allestimento vi è una precisa scelta registica che non vuole essere né didascalico-oleografica né di tradizione, per cui rifiuta la ricostruzione di un luogo preciso e i rimandi ad un tempo definito.
Ma immagina la vicenda all'interno di un conflitto atemporale di cui si mettono in scena gli esiti e gli effetti sull'ambiente come sui personaggi, che si muovono tra cumuli di macerie e tracce di contemporaneità miste a residui del passato. Sulla scena stazionano così reperti bellici, resti di cadaveri e di armature, come muti testimoni di battaglie immemori, con i quali i protagonisti della vicenda si trovano loro malgrado a confrontarsi.
Nei costumi di **Alfredo Corno** come ibride fogge che oscillano tra il medioevo e l'età moderna. convivono il saio trecentesco di Raimondo, quale frate cattolico, con le selvagge pellicce tribali che connotano una propensione per la battaglia, l'aggressività e la violenza dei clans.
I pugnali ci parlano del potere cortigiano; ma la sfida si attualizza nella dimostrazione di forza che avviene sfoderando i revolver.
L'ambiente diviene così lo specchio di un'universale ed eterno ripetersi del male nelle relazioni e nelle azioni che si attivano fra i protagonisti del dramma.
Così che mentre suona il Preludio, in scena appaiono tre streghe, che richiamano le Parche greche o le Norne della mitologia nordica, che praticano riti antichi e propiziatori
atti a lanciare un maleficio sull'infelice esistenza di Lucia, quasi a sottolineare che le azioni degli uomini sono dominate da antiche forze primigenie da cui non possono sfuggire.
La vicenda è immersa in un perenne inverno nevoso, ben radicata nella selvaggia Scozia medievale ma cresce e si sviluppa con un linguaggio di aggressività, violenza e prevaricazione che la lega al mondo contemporaneo.
In questo contesto la scelta registica riesce con grande pregio ed efficacia a gestire le masse come i solisti, sui quali si percepisce il grande lavoro scenico e attoriale effettuato, oltre che la cura della gestualità e delle espressioni.
Lucia che si aggira in scena, stringendo a sé una bambola di pezza fatta a sua somiglianza e avvolta in un panno rosso – come immagine della sua innocenza e del destino fatale che l'attende - è intrappolata tra le preoccupazioni dinastiche del fratello e le manipolazioni delle arti magiche di Alisa. Normanno diviene il vero attivatore di tutta la faida familiare, caratterizzato come una sorta di Jago *ante litteram*.

L' allestimento concepito da **Angelo Sala**, si caratterizza di un'ambientazione apocalittica fatta di costruzioni in cemento armato in rovina, alternate a giardini con fonti e statue classiche, a rovine gotiche. Il tutto gestito in maniera pratica e veloce nell'alternanza delle scene a vista, mediante una piattaforma girevole e sempre inserito nella giusta scultorea drammaticità mediante l'illuminotecnica di **Roberto Gritti**.





Gli interpreti principali provenivano dalle file dei vincitori del 47° Concorso Toti Dal Monte di Treviso, mentre i comprimari erano cantanti in carriera.
Nell'insieme il risultato delle varie prove canore è stato più che apprezzabile, con alcuni esiti particolarmente lodevoli come quello del baritono **Biagio Pizzuti** ottimo come Lord Enrico Ashton.
Soddisfacente la Lucia di **Letitia Vitelaru**, soprano con discreta agilità e buon registro medio grave ma dal timbro e dal colore vocale poco drammatico. Buona dizione e fraseggio e ottima resa scenica.

Inadeguata e azzardata la prova del tenore **Giuseppe Tommaso** (*Edgardo di Ravenswood*) che non ha né la vocalità nè l'esperienza giusta per affrontare un tale ruolo.
Di rado sfodera belle note e squillanti acuti, ma l'intonazione è precaria, le appoggiature e la respirazione, problematiche. Scenicamente sembrava piuttosto impacciato e rigido, accanto però ad una buona presenza e credibilità scenica

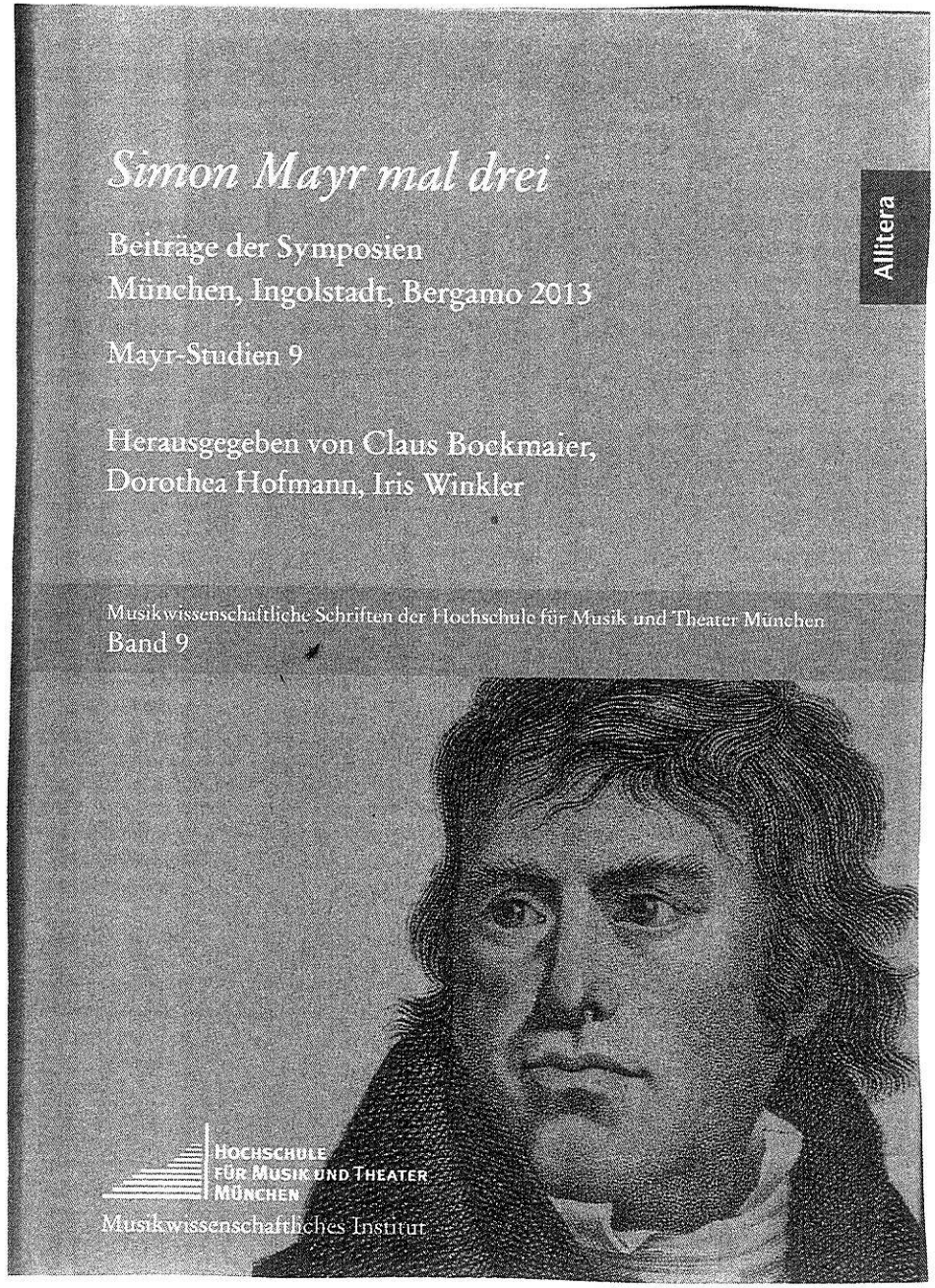
Discreto il *Raimondo Bidebent* del basso **Rocco Cavalluzzi**, il cui registro grave deve però essere meglio gestito è più implementato.

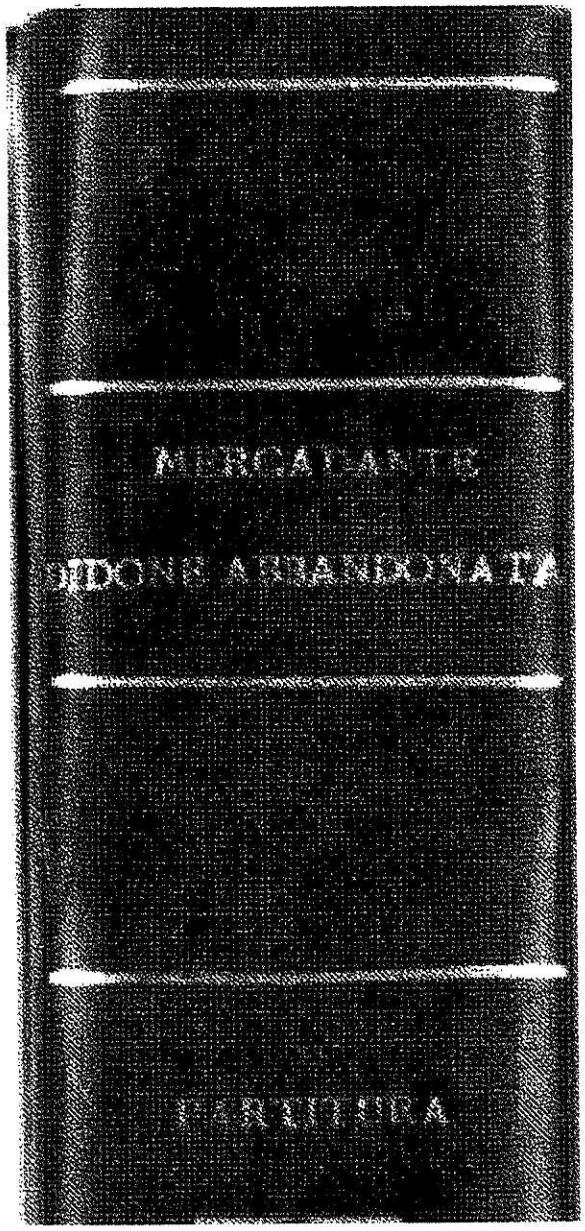
Buone le prove di tutti i comprimari a partire da **Youdae Won** nella parte di *Normanno*, del tenore **Dangelo Fernando Diaz Sanchez** nei panni di *Lord Arturo Bucklaw*, così come per il mezzosoprano **Zhenli Tu** quale *Alisa*, sebbene una miglioria della dizione non sarebbe male.
La direzione dell'Orchestra Città di Ferrara affidata alla bacchetta di **Sergio Alapont**, non sempre è stata all'altezza della situazione.
Dinamiche eccessive, poca sintonia tra buca e palcoscenico, tempi di attesa tra una scena e l'altra o all'interno di un'aria, duetto o insieme troppo dilatati così da sfilacciare tutto il pathos e il senso drammaturgico della partitura.
L'opera è stata eseguita senza nessun taglio e con l'aggiunta della Glass Armonica ad accompagnare la scena della pazzia di Lucia.

Tutto il pubblico accorso alle due recite ferraresi ha comunque molto apprezzamento tutta la produzione, tributando lunghi applausi a tutti a fine recita.

Giacomo Branca
Ferrara 06/08 Maggio 2018







Anmerkungen zur modernen Erstaufführung von Saverio Mercadantes Oper *Didone abbandonata*

von Michael Wittmann (Berlin)

Wieder einmal gilt es, die moderne Erstaufführung einer Oper Saverio Mercadantes zu würdigen. In diesem Fall diejenige der *Didone abbandonata*, die am 10. August 2018 im Rahmen der Festwochen der Alten Musik in Innsbruck stattgefunden hat. Grundsätzlich ist ein solches Ereignis natürlich zu begrüßen, auch wenn in diesem Fall das Werk in die Hände eines Ex-Opernintendanten fiel, der aus der Handlung ein beliebiges Stück Euro-Trash gemacht hat. (Wenn man die hundertste Aufführung der *Zauberflöte* verhunzt oder die tausendste *Carmen* ist das zwar immer noch ein Ärgernis, aber wenn man die Augen schließt, erträglich. Bei einer unbekannten Oper bleibt so etwas unverzeihlich.

Aber auch die Edition der Oper ist fragwürdig. Jedenfalls hat man es versäumt, den aktuellen Forschungsstand in Sachen Mercadante zur Kenntnis zu nehmen. Wie anders wäre es zu erklären, daß als Librettist der Oper Andrea Leone Tottola genannt wird, was nun längst widerlegt ist und überdies die heutige Rezeption der Oper in völlig falsches Fahrwasser lenkt, (wie die inzwischen eingegangene Zeitungskritken anschaulich beweisen). Tatsächlich hat Mercadante die Oper de facto zweimal komponiert. Die erste Version war für das *Teatro Regio* in Turin bestimmt, wo sie am 18. Januar 1823 erfolgreich ihre Premiere erlebte und andernorts mehrfach nachgespielt wurde:

1823: Torino, Lucca, Milano, Palermo
1824: Genova, Mantova, Palermo, Vicenza
1825: Cremona, Firenze, Palermo, Piacenza
1826: Ravenna, Milano
1827: Lisboa, London, Milano, Venezia
1828: Genova, Verona
1830: Firenze
1832: Brescia
1833: Ferrara

Die zweite Version war für das *Teatro San Carlo* Neapel bestimmt und erlebte dort seine Premiere am 31. Juli 1825. Die Chronik verzeichnet lediglich eine einzige Wiederholung, dann verschwand diese Version vollkommen von der Bühne. Trotzdem ist diese zweite Version musikhistorisch eigentlich bedeutsamer.

Mercadante hatte 1819 mit *L'apoteosi di Ercole* an *San Carlo* in Neapel seinen Einstand als Opernkomponist gegeben. Rasch folgten Aufträge für Rom, Bologna, Mailand und Venedig. Als letztes der großen Opernhäuser trug ihm das *Teatro Regio* in Turin an, eine Oper für das Haus zu komponieren. Piedmont war in den 1820er Jahren ein Hort politischer Restauration, in der die Zensur strenger gehandhabt wurde, als in Neapel. Das schlug auch auf den Opernbetrieb durch. Das *Teatro Regio* brachte pro Saison zwei Neuinszenierungen: eine Turiner Erstauffhrung und eine Uraufführung. Auf Wunsch des Königs mußte dazu ein altes Libretto von Metastasio oder Zeno neu bearbeitet werden. Die

Direktive war dabei, soviel Originaltext wie möglich zu erhalten. Das betrifft normalerweise die Rezitative. Nur die Arien mußten neu verfaßt werden, da Metastasio ja vor allem Texte für Da-Capo-Arien geschrieben hatte. Es galt also die Textvorlage für Chöre, Duette und Ensembles zu schaffen, auf die man musikalisch nicht verzichten wollte. Das erzeugte von vornherein Libretti, die durch ihren hybriden Charakter nicht unproblematisch waren. Meyerbeer vertonte so für Turin Metastasios *Semiramide riconosciuta* (1819), Mercadante *Didone* (1823), *Nitocri* (1824) und *Ezio* (1827). Bellini hingegen weigerte sich, einen solchen Auftrag anzunehmen, auch *wenn man mir dafür das halbe Königreich* geben würde. Die gedruckten Libretti nennen keinen Autor, jedoch war es wohlbekannt und wurde von Alberto Basso in seiner monumentalen Monographie zum *Teatro Regio* vielfach belegt, daß dafür der Grancamerlengo des Hofes, Conte Piosasco, zuständig war. Insofern stammt der Text der jetzt in Innsbruck aufgeführten *Didone* von diesem Autor/Bearbeiter. Andrea Leone Tottola kommt erst mit der zweiten Version der Oper ins Spiel, die 1825 in Neapel uraufgeführt wurde.

Für die Fassung in Neapel wurden umfangreiche Änderungen vorgenommen. Das betrifft hauptsächlich die Musik, teilweise aber auch das Libretto. So insbesondere vierNummern, die in Neapel komplett neu eingefügt wurden. Auch das gedruckte Libretto in Neapel nennt keinen Textautor. Die Zuschreibung zu Tottola ergibt sich ausschließlich durch einen Eintrag in die autographe Partitur der Oper mit der Signatur Nc. Rari 3-5-18/19, die die neapolitanische Fassung enthält. Der Eintrag weißt die charakteristischen Handschrift von Francesco Florimo, dem langjährigen Bibliothekar der Bibliothek, auf. Er verweist darauf, daß die vorliegende Partitur die Redaktion für Neapel mit der Tosi als Didone enthalte und erwähnt beiläufig auch Tottola als Textredaktor. Das kann man so mißverstehen, daß Tottola den Text schon für Turin redigiert habe. Aber das ist, wie gesagt, durch die Forschungen von Bassi widerlegt. Glaubwürdig ist hingegen, daß er die Redaktion für Neapel übernommen hat, denn auch die Umarbeitung von *Scipione in Cartagine* zu *Gli sciti* und von *Il podestá die Burgos* zu *Il Signore del Villaggio* stammt aus seiner Feder. Vor allem aber war Tottola ein Librettist, der mit Rossini zusammengearbeitet hat und das gerade in dessen experimentellen neapolitanischen Oper. Und das war exakt das, was Mercadante 1825 benötigte.

Wie schon geschrieben hat Mercadante binnen vierer Jahre (1819-1823) alle italienischen Opernbühnen von Rang im Sturm erobert. Barbaja berief ihn daher 1823 als Nachfolger Rossinis zum Hauskomponist an *San Carlo* in Neapel. In dieser Funktion machte Mercadante allerdings keine glückliche Figur. Besonders disaströs war sein mißglückte Wien-Aufenthalt im Sommer 1824. Barbaja hatte ihn werbeträchtig als Nachfolger Rossinis angekündigt. Auf die Funktion bezogen traf das ja auch zu, aber nicht auf die Komposition. Die Wiener Kritik stellte einhellig fest, daß Mercadante musikalisch im Grunde eine Kind der *Scuola napoletana* war, der sich an Cimarosa orientierte mit gelegentlichen Crescendo-Einschüben a´ là Rossini. Von einer echten Rezeption oder gar Erweiterung von Rossinis wegweisenden neapolitanischen Opern könne keine Rede sein. Ein Blick in Mercadantes frühe Partituren bestätigt dieses Urteil: überdies entsprach dies auch genau den Erwartungen, die sein Lehrer Zingarelli an seine Schüler stellte, da er Rossini eher für einen Ausrutscher, denn für einen Gewinn der Musikgeschichte ansah. Mercadante hat sich den Mißerfolg in Wien sehr zu Herzen genommen, sich vom Einfluß seines Lehrers frei gemacht und versucht, sich ernsthaft und produktiv mit Rossinis Opernstil auseinanderzusetzen. Das erste Experiment in dieser Richtung war eben die Neubearbeitung der *Didone* für Neapel, der im selben Jahr 1825 noch *Ipermestra I* und *Erode* folgen sollten. Alle drei Opern, die wenig erfolgreich waren, sind Vorstudien für die

Anfang 1826 in Venedig uraufgeführte *Donna Caritea*, die einen überwätigenden Erfolg erzielte und mit der Mercadante sich quasi neu erfunden hat. In diesem Sinne lohnt es sich, beide Versionen einem genaueren Vergleich zu unterziehen:

Mercadantes 12. Oper: *Didone abbandonata*

1. Fassung: Torino 1823
2. Fassung: Napoli 1825 [= Umarbeitung von 1. Fassung]

1. Fassung:
Dramma per musica, 2,
Conte Piosasco nach Pietro Metastasio
Torino, Teatro Regio 18 gennaio 1823

Besetzung:

Didone [S] C.Passerini-Neri
Enea [MS] F. Ekerlin
Jarba [T] N. Tacchinardi
Osmida [B] R. Benedetti
Araspe [T_2] P. Gentili
Selene [S_2] G. Vitali

Coro [T,T,B]

Orchestra (Ottavino, 2Fl, 2Ob, 2Clar, 2Fg, 2Cor, 2Tr, Trb Timp, Catuba, Archi)

Aufbau (Rec.sec.):

0.Sinfonia

I. Atto:

1. Introduzione:
a. Coro [Text neu]
b. Cavatina (Enea) [MS] [Text neu]
- Rec [Met. I, 1]
2. Cavatina (Didone) [S] [Text neu]
- Rec [Met. I, 2-5]
3. Coro e Cavatina (Jarba) [T] [Text neu]
4. Scena [Met. I, 5] e Duetto (Didone, Jarba) [S,T] [Met. I, 5 erweitert]

- Rec [Met. I, 9-10]
5. Duetto (Enea, Jarba) [MS,T] [Met. I, 10 erweitert]
- Rec [Met. I, 11]
6. Aria (Araspe) [T_2] [Text neu]
- Rec [Met. I, 12-13]

- Rec [Met. I, 14]
7. Scena [Met. I, 15] e Finale I° (Tutti) [Text neu]

II. Atto:

- Rec [Met. II, 1-2]
8. Aria (Selene) [S_2] [Met. II, 10]
- Rec [Met. II, 3]
9. Scena e Duetto (Didone, Enea) [S,MS] [Met. II, 4 erweitert]

- Rec [Met. III, 3]
10. Scena [Text neu] e Rondo (Enea) [MS] [Met. III, 6 erweitert]
- Rec. [Text neu]
11. Scena ed Aria (Osmida)[B] [Met. II, 6]

- Rec [Met. II, 11]
12. Scena [Met. II, 12-13] e Terzetto (Didone, Enea, Jarba) [S,MS,T] [Text neu]

- Rec [Met. III, 8-13]
13. Scena e Rondo (Jarba)[T] [Met. III, 17]
- Rec [Met. III, 18]
14. Finale II°: Scena ed Aria (Didone)[S] [Met. III, 19 erweitert]

Quellen:

I-Tc: (Partitura)*
I-Nc: Dp 3-7-5)15* (Partitura Nr. 12a)

E-Mm: Mus 581-1 (519-521) (Partitura, Parti)
F-Pc: D 7912
I-Fc: D. III. 219/220
I-Fc: D. III. 114/115
I-Mr: {Kriegsverlust}
I-Nc: 29-6-3
I-PAc: Palatina Ms 18 296/297
US-Wc: M1500.M55 D4

Dagegen hat die Fassung Neapel folgenden Aufbau:

2. Fassung [= Umarbeitung von Nr. 12]:

Drama per musica, 2,
P. Metastasio/A.L. Tottola
Napoli, SC 31 luglio 1825

Besetzung:

Didone [S] A. Tosi
Enea [T] G. David
Jarba [B] L. Lablache
Osmida [B] M. Benedetti
Araspe [T] G. Chizzola
Selene [S] Manzocchi

Coro [S,T.A,B]

Orchestra (Ottavino, 2Fl, 2Ob, 2 Clar, 2Fg, 4Cor, 2Tr, 3Trb, Serpentone, Timp, Gr. Cassa, Banda in Orch, Banda sul palco, Archi)

Aufbau (Rec.acc.):

0. Sinfonia [neu]

I. Atto:

1. Introduzione:
a. Coro
b. Cavatina (Enea) [T]
- Rec
2. Scena, Coro e Cavatina (Didone) [S] [neu]
- Rec
3. Coro [erweitert]
4. Scena e Duetto (Didone, Jarba) [S,B]

---

5. Scena e Duetto (Enea, Jarba) [T,B] [erweitert]
- Rec

- Rec
6. Finale I° (Tutti)

II. Atto:

- Rec
- Rec
7. Scena e Duetto (Didone, Enea) [S,T] [erweitert]

- Rec
8. Coro [neu]
9. Scena e Rondo (Enea) [T]
- Rec

- Rec
10. Scena e Terzetto (Didone, Enea, Jarba) [S,T,B]

- Rec
11. Scena ed Aria (Didone) [S][neu] e Scena finale [neu]

Quellen:

I-Nc: Rari 3-5-18/19* [olim 24-2-17/18; olim 14-2-22/23] (Partitura incompleta [manca Nr. 11])
I-Nc: Dp C 3-7-5)15* (Nr. 10 [Abozzo])

I-Nc: Direzione 11-2-22 [olim H-3-42] (Partitura)
I-Rsc: Accademico A-Mss-534 (Nr. 2,7 Partitura)

Die Umarbeitung Torino/Napoli ergibt also folgenden Befund:

Gestrichen:	Torino Nr. 0,2,3b,6,8,11,13,14
Übernahme:	Torino Nr. 1,4,7,10,12 = Napoli Nr. 1,4,6, 9,10
Erweitert:	Torino Nr. 3a.5,9 = Napoli Nr. 3, 5,7
Neu:	Napoli Nr. 0,2,8,11, alle Recitative

Allein schon der Aufbau zeigt die vertiefte Auseinandersetzung Mercadantes mit Rossinis neapolitanischem Opernstil: Wichtiger als die textliche Bearbeitung und Erweiterung der Turiner *Didone* ist dabei freilich die Neubesetzung der Rollen. Aus dem Tenor *Jarba* in Turin wird in Neapel ein Baß, aus dem Musico/Alt *Enea* ein Tenor. Lediglich *Didone* bleibt ein Sopran. Mercadante entledigt sich dieser Aufgabe nicht allein mit den allfälligen Transpositionen, sondern nimmt die Aufgabe zum Anlaß, das melodische Material auch in den hier als Übernahme klassifizierten Teilen nahezu Takt für Takt hinsichtlich Verzierung und Harmonik einer grundlegenden Revision zu unterziehen. Da die Hauptrolle von Adelaide Tosi übernommen wurde, die zwar auch Sopran, vor allem aber Primadonna war, hat Mercdante deren Partien gleich ganz neu komponiert. Bemerkenswert ist auch, daß er gegenüber Turin das Orchester wesentlich stärker besetzt hat. Zudem wurde der Männnerchor in Turin in Neapel durch einen gemischten Chor ersetzt. Der wichtigste Unterschied zeigt sich aber in den Nummern, die komplett gestrichen wurden. In Turin ist die Oper so angelegt, daß die drei Hauptprotagonisten je eine Cavatine und eine Arie erhalten, die drei Nebenfiguren je eine kürzere Arie. In Neapel treten die Nebenfiguren nicht mehr solisitisch in Erscheinung. Dafür gewinnen die zwei Hauptpersonen an Gewicht. *Didone* und *Enea* singen eine Cavatina und eine große Scena ed Aria, *Jarba* muß sich mit zwei Duetten begnügen. Insgesamt gibt es drei Duette, die die Kombinationmöglichkeite von S,T,B durchdeklinieren. Schließlich gibt es für alle drei Stimmen ein großes Terzett. D.h. die neapolitanische *Didone* ist ein Drei-Personen-Stück, bei dem Solonummern und Dutt-/Terzett-Nummern in ausgewogenem Verhältnis stehen und in ihrem stringenten Aufbau das Libretto von Bellinis *Il pirata* (als Paradigma eines *melodramma romantico)* exakt vorwegnehmen.

Ein Wort auch noch zur einleitenden *Sinfonia*: In Turin besteht diese Einleitung aus drei Sätzen. Nr. 1 + 2 sind aus Mercadantes komischer Oper *Il geloso ravveduto* übernommen, Satz Nr. 3 aus seinem *Scipione in Cartagine.* Die Einleitung der neaplitanischen *Didone* besteht aus Adagio und Allegro. Die ersten 12Takte sind neu komponiert, dann münden diese in die Sinfonia von *Nitocri* (1824), die dann auch in *Donna Caritea* (1826) wiederverwendet wurde. Daß Mercadante in Neapel das Orchester sehr erweitert hat, wurde schon bemerkt. In den 1830er Jahren war er begierig, das Serpent durch die Ophicleide oder das Glycibarifono oder Cor basso zu ersetzten. Und als er 1840 selbst Direktor des Konservatoriums wurde, legte er großen Wert darauf, die Ausbildung der künftigen Orchestermusiker zu verbessern, damit diese den gestiegenen Anforderungen in den modernen Operorchestern gerecht werden könnnen. Insofern darf man vermuten, daß er selbst eine Ausführung seiner Musik mit historischen Instrumenten eher kritisch gesehen hätte.



Teodulo riscoperto

***Teodulo Mabellini**: Maestro dell'Ottocento musicale fiorentino*

a cura di Claudio Paradiso

Società Editrice di Musicologia, Roma 2017 Saggi 6

Prefazione di Marcello de Angelis 551pp

With an index finger poised above the heart of his world - that is, above Firenze - this fundamental collection of essays triumphantly exceeds the sum of all its parts, only very rarely do the most qualified come together to celebrate a long lost musical magnet from an obliterated past and seldom do they do it with the distinction they do here but the hopelessly neglected *pistoiese* composer Teodulo Mabellini has long been a candidate for such a scholarly endorsement. That the most fascinating *musicisti* slip out of sight and sound is a factor underscored on a daily basis in our digital ears, Mabellini (1817-1897) was not just a musical metronome holding up his conductor's baton ticking away the enlightened culture of his sovereign haven, but was fated to be discarded during the patriotic upheaval of his mid-career and dropped like a stone into an abyss putting an end to all past, present and future potential.

Could it have been his own fault? Questions like this abound in these papers.

In this volume a complete armoury for his rehabilitation is provided; studies of his Tuscan roots; his sources; detailed catalogues of his compositions and letters together with archival research material and documentation, with accounts of his pupils, a bibliography - even his autobiography - and the whole introduced by a meticulous chronological examination of his circuit of the stage with its aspirational fields both sacred and profane. A lyrical saga from talented adolescence to terminal neglect. This collection of papers offers an affecting *compte-rendu* of a composer endowed with "*lode e gloria*' in youth thanks to local and Granducal patronage who sought cultural certainties for the rest of his life, as a result acquiring emotional expectations[1] of a kind that did not pay dividends in a newly unified nation. Composers left behind by political ferment are to be found on every side in nineteenth-century musical Europe but few of them with the same imperative for rediscovery as Teodulo Mabellini.

Initiated by none other than Marcello de Angelis a chain of enquiry examines in historical sequence each facet of his defaulting destiny; his *vita* and its fortunes in a key exposition by the editor of the volume, Claudio Paradiso; his fine Tuscan

[1] There is a parallel with Carlos Gomes in the same period with his loyalty to Dom Pedro II of Brazil

inheritance by Bianca Maria Antolini; his initial dedication to Firenze – with his opera *Rollo* and its invocation of Michelangelo by Mariateresa Dellaborra followed by an examination of his flamboyant operatic hero Gian Luigi Fieschi by Armando Fabio Ivaldi; papers upon his *cantate* and *messe* by Francesco Bissoli and Gabriele Moroni; press coverage of his day and details of current instrumentation by Paolo Gaviglio, Nicoletta Furnari, Francesco Carreras and Alessandro Onerati; an investigation of his correspondence with the perfidious Francesco Florimo by Antonio Caroccia, together with archival essentials: an *epistolario* by Claudio Paradiso; an account of the major holdings of the "Fondo Mabellini" in the Biblioteca Federiciano di Fano by Lilia Flavia Fidenti and details of the fonti remaining today in Tuscany by Stefania Gitto and Nicola Bianchi. The whole capped by an exhaustive *Catalogo delle opere* by the editor; by a rare if fragmentary *autobiografia* of 1858 (at Fano) its manuscript having been lovingly preserved by his family, and a finite account of his pupils also by the editor, a Bibliography and an Index. In toto a vast treasure-trove of material essential for the reclamation of a composer forgotten by historians if not by history.



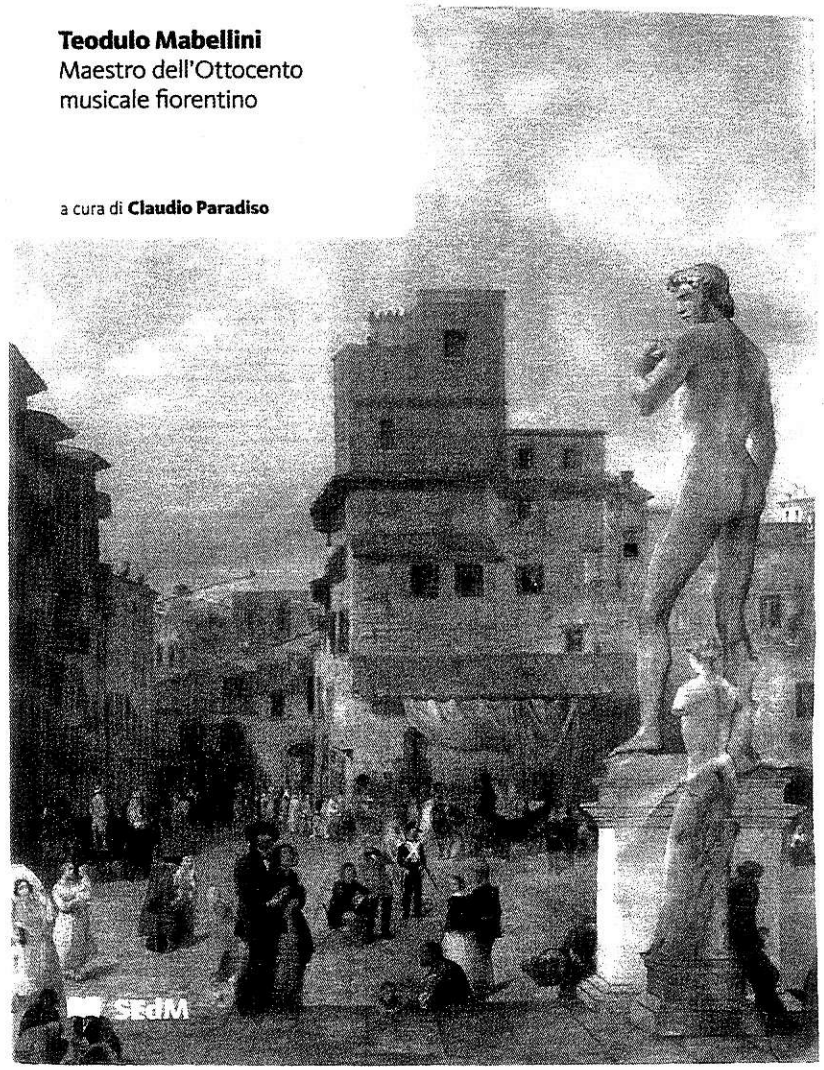
For those who seek a handbook of facts and figures *à propos* musical unification with its plusses and minuses, this is an important source: a successful composer with one foot either side the North/South divide, the overlooked Mabellini in Firenze was not only geographically well-placed to overview events but had a musical identity whose combination of orchestral sophistication and vocal resource actually epitomised the political union that more-or-less ignored him. Among all these facts and figures emerges the portrait of an artist of passionate sensibility not easily eclipsed either by neglect or by musicological imperative elsewhere.

The irresistible texts in this volume to the very personal taste of this reviewer include the list of his pupils *Gli allievi di Teodulo Mabellini* by Claudio Paradiso - in itself an invaluable mini-dictionary of elusive fortunes; an introduction to his cantate: *Compiti celebrativi e impegno civile nelle cantate mabelliniane* by Francesco Bissoli - the *moment clef* of his Tuscan musical makeup; a detailed investigation of his *point fort*: *Le messe: evoluzione di uno stile* by Gabriele Moroni, featuring, amongst others, an examination of the moving and influential *Grande Messe de Requiem à 4 Voix Concertantes avec Chœurs* of 1851 in memory of Louise d'Orléans, Queen of the Belgians and dedicated to the Queen of Spain; and the *Vita* itself, the most extensive item in this volume and a triumphal biographical account of this soon-to-be-redundant *maestro di cappella*: "Maestro Direttore di Camera e Cappella della Real Cappella de'Pitti" the ultimate cultural luminary of the Court of the last *Granduca di Toscana*, a post, a *corte*, and a sovereign shortly to disappear from view. It was this regal post that briefly gave Mabellini a fleeting exposure to all Europe.

His operas are not performed. The list is tantalising, it is tempting to select one or two for personal delectation: *Rolla* (1840) of course, though it competes dramatically with the *Luigi Rolla* of Federico Ricci (1841) with a more expert libretto; there is *Il conte di Lavagna* (1843) with its imposing scope - an opera written for the greatest voices of the day and urgently awaiting a suitably momentous revival; and this reviewer fancies especially the dramma sacro *L'ultimo giorno di Gerusalemme* (1847) which was still being performed in 1889. A scroll through the long caravan of neglected works uncovers all sorts of tantalising items: who could resist Mabellini's *Inno all'Arte composto in occasione dello scoprimento della Facciata del Duomo* (1886) for male chorus and grand orchestra; his cantata in honour of Dante (*Lo Spirito di Dante*) of 1865 or his *Ode* to Michelangelo of 1875; and he would especially like to hear the romanza 'Tu che leggi nel mio core' for soprano and orchestra as well as the romanza for baritone 'Gioco di rea fortuna'in E flat Major from the *Don Sebastiano* of Donizetti "*Strumentata e Orchestrata da Mabellini*" !

How is it possible that so much attractive music is simply laid aside? Despair faces every enthusiast for lost music on reading of such items from the unappreciated fringe in the face of the scrapings from the bottom of the barrel of our exhausted musical champions.

Alexander Weatherson



L'Ange de Nisida

– a resurrected Donizetti Opera and some thoughts on memorability

Alan Jackson

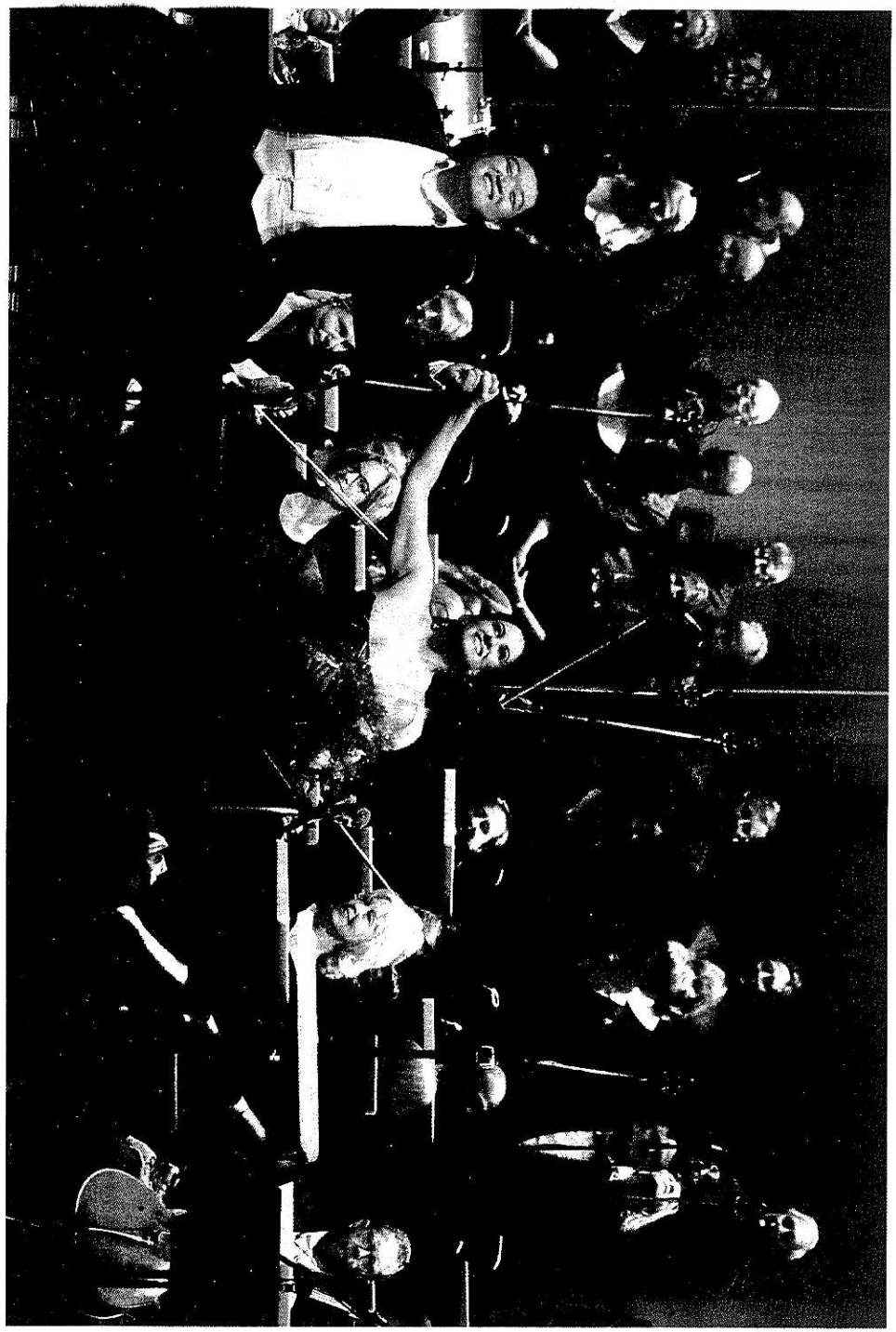
Royal Opera House, London 18 July 2018

It was certainly an event. How often does one have the opportunity to be present at the world premiere of a 179 year old opera by a favourite composer? So first and foremost I offer thanks to Candida Mantica, and those at Southampton University, Opera Rara and The Royal Opera who have supported her, for her eight years work in reconstructing the score and making a performing edition. Throughout the evening I was conscious of hearing mature and lovely Donizetti including much that was "new". Some orchestration, the composition of a prelude and some very brief passages of recitative have been most convincingly undertaken by Martin Fitzpatrick.

The performance was excellent, with the Covent Garden chorus and orchestra in fine form under the baton of Mark Elder whose belief in this music shines through. Sylvia, the angel of the title, was sung by Joyce El-Khoury. I thought her a bit cloudier of voice than before though still very acceptable. Leone de Casaldi was David Junghoon Kim whose care for sensitive dynamics and phrasing were a continuous source of pleasure. The three lower men's voices were all excellent: Vito Priante as Don Fernand D'Aragon the King of Naples, Evgeny Stavinsky as The Monk and Laurent Naouri as the buffo character Don Gaspar. Naouri was the only one who "acted" his role to any degree. A friend found the lack of acting from the others to be a drawback; as I had expected everyone to be head-in-score, I found Naouri's acting a bonus. Other friends who heard both performances, it was repeated on 21 July, rated the later one superior vocally.

The two evenings were recorded by Opera Rara for release, hopefully, next year. I look forward to hearing *L'Ange de Nisida* again and becoming more familiar with its music. As readers of this newsletter will already be aware, *L'Ange de Nisida* was never performed because the Théâtre de la Renaissance went bankrupt during its rehearsal period. Donizetti rescued significant portions of the score, adapting them for *La Favorite*. And therein lies a problem for me. I must stress that what follows is a purely personal reaction and I may well change my mind in the light of the recording when it appears. But on a single hearing I found it difficult to judge the "new" opera because I was too aware of where its music was re-used. "Spot the crib" becomes an impediment to listening afresh, especially when it is not just *La Favorite* that is the depository. Don Gaspar's cabaletta resurfaces in *Don Pasquale* and the one major missing number, a cabaletta for Sylvie, has been filled using one written by Donizetti for the Parisian premiere of *Maria di Rohan* (both mentioned in the programme essays). There is also a cabaletta for Sylvie and Fernand that reappears as the cabaletta for the sisters in *Maria Padilla* (not mentioned there).

While I thought it lovely to hear "new" Donizetti, I have to admit that nothing lodged in my memory, even though I had heard two of the new arias at an Opera Rara Insight event a couple of weeks previously, sung by different singers who I guess were covering El-Khoury and Kim (good to know that Covent Garden was not totally dependent on everyone's good health). This may of course be down to age and decreasing memorising ability. But the impression remains that the arias for Fernand, Léonor and Alphonse newly composed for *La Favorite* are melodically more memorable than the ones they "replace" in *L'Ange*. I do think that that this question of memorability plays a part in the popular success



of an opera and that, based on a single hearing of *L'Ange*, it may be *La Favorite* rather than *L'Ange de Nisida* itself that may benefit from the concert and recording in terms of future stage performances. It may not be accidental that Donizetti's most successful serious opera *Lucia di Lammermoor* has this memorability quality in spades – after one's first hearing of it I bet many of us could already hum two or three of its melodies. But I must add that friends hearing *L'Ange de Nisida* without knowing *La Favorite* thoroughly enjoyed the opera on its own terms.

This question of memorability also affects the way I hear Fernand's Act 4 aria in *La Favorite*, "Ange si pur". (This paragraph is irrelevant to *L'Ange de Nisida*, please excuse the indulgence.) The first music from *La Favorite* that I ever heard was Alessandro Bonci's 1905 recording of this aria, though of course in Italian as "Spirto gentil". That translation (see note below) of the opera has been rightly and roundly criticised as it alters the relationships between the characters and destroys their motivation. Adaptation rather than translation might be a more appropriate word. In the middle section of this aria the words

Pitié! Je t'ai rendu mon âme,	become	Donna sleal! In tanto amore
pitié, Seigneur, rends-moi l'oubli,		segnasti il core d'onta mortal.
pitié, pitié		Ahimè! Ahimè!

In the French Fernand begs God for mercy and help, in the Italian Fernando rails against Leonora, which is not the same thing at all. Donizetti sets this first "Pitié" to the single notes G rising to D, the Italian translation necessitates three Gs and a D for the words "Donna sleal". The problem is that Bonci invests his Italian words with such venom that the very first hearing of it lodged irrevocably in my memory despite the primitive recording quality, so that I feel emotionally short-changed whenever I hear the French.

Back to *L'Ange di Nisida*. Could it hold the stage? Does the genre of the opera work against it? I wonder if there is a problem in that, like *Linda di Chamounix* and *La gazza ladra*, it is a semi-seria, but unlike them it doesn't have a happy ending (the buffo doesn't appear in Act 4 which is close to *La Favorite* – with a different tenor aria of course) and the buffo character is incompetent rather than malevolent. Would convinced Donizettians accommodate the different styles more easily than general opera lovers? I had no difficulty on that score though I have to admit I found myself wondering how Don Gaspar kept his job when everything he does turns out badly, despite doing it to attractive music. One last detail on the plot's plausibility. Once I get over 14th century ideas of honour I find *La Favorite* works as a cogent drama. There, Léonor has to cross Spain to get to the monastery for Act 4, which makes her arrival at death's door more believable than Sylvia's, whose monastery "some miles from Naples" sounds quite a manageable journey for the interval between Acts 3 and 4!

To sum up, these doubts pale in comparison with the pleasure of hearing a "new" Donizetti opera. The quality of all his late, French operas is so high. I'm sure that *L'Ange de Nisida* will prove a worthy companion to *Les Martyrs*, *Le Duc d'Albe* (Acts 1and 2), *Rita* and *Dom Sébastien* all of which we can enjoy in previous offerings from Opera Rara. I certainly look forward to listening again to *L'Ange de Nisida* when the recording is released.

Note: I'm simplifying: in fact there a number of Italian translations, none good. See Ralph Leavis' article *La Favorite and La Favorita, One Opera, Two Librettos* in Donizetti Society Journal 2 (1975).

The photographer Russell Duncan and ROH / Opera Rara

SYLVIA DA FANTASMA IN CARNE ED OSSA

"L'ANGE DE NISIDA" AL COVENT GARDEN (18 E 21 LUGLIO 2018)

Fulvio Stefano Lo Presti

L'Ange de Nisida di Donizetti, com'è noto, mancò il battesimo della scena nel 1840 a causa del fallimento del Théâtre de la Renaissance (che, a differenza dei teatri parigini maggiori, non godeva di sovvenzioni statali e viveva per così dire alla giornata), fallimento che lasciava l'opera senza prospettive immediate di approdo su altre scene. Senza quel fallimento tuttavia non sarebbe stata concepita né composta *La Favorite*, uno dei grandi capolavori di Donizetti.

Disceso, almeno in parte, dai lombi di *Adelaide*, enigmatica incompiuta donizettiana (probabilmente del periodo 1834-38), *L'Ange de Nisida* è ben più di un semplice cartone dell'imminente *Favorite*, varata poi all'Académie Royale (Opéra) alla fine dello stesso 1840. Da allora il fantasma dell'*Ange* ha aleggiato misterioso e inafferrabile sull'*opus* del Bergamasco. Fino all'estate di quest'anno.

Una giovane e ardimentosa musicologa calabrese, Candida Mantica dell'Università di Southampton, ha intrapreso e portato a compimento con successo la fatica d'Ercole, protrattasi per un decennio, di ricomporre il *puzzle* della partitura dell'*Ange* - da Donizetti scardinata e rielaborata massicciamente nella metamorfosi della *Favorite* - facendo combaciare le pagine che erano state convertite in quest'ultima, dopo averne individuato la struttura d'origine, con gli sparsi frammenti staccati non riutilizzati nel rifacimento. Un'impresa dunque da *far tremar le vene e i polsi*, come direbbe Dante, e, se la dottoressa Mantica non lo ha detto, certamente lo avrà pensato. Quanto alle poche lacune rimaste al termine della ricostruzione nell'orchestrazione di alcuni brani e nei recitativi, sono state egregiamente colmate da Martin Fitzpatrick, che con materiale preso in prestito da *Adelaide* e dalla *Favorite* ha anche creato il malioso preludio, mentre una cabaletta dalla versione parigina di *Maria di Rohan* (1843) è stata opportunamente inserita nell'aria di Sylvia del terzo atto.

Grazie all'iniziativa di Opera Rara in collaborazione con il Covent Garden, *L'Ange de Nisida* ha rotto il silenzio protrattosi per quasi 180 anni. Nel frattempo Opera Rara prepara la pubblicazione del cofanetto CD, che verrà ad aggiungersi alla lunga serie di riprese o riscoperte di titoli alternativi, con le quali l'intrepida Casa londinese ha offerto un contributo enorme e di alto livello (il meno che se ne possa dire) alla conoscenza di melodrammi dimenticati o trascurati. Contributo tanto più significativo, se si considera che più o meno puntualmente buona parte di questi titoli "reconditi" sono riemersi altrove. Infatti per *L'Ange* si annuncia già una ripresa a Bergamo l'anno venturo (l'annuncio lo ha dato Riccardo Frizza, direttore musicale del Donizetti Opera Festival, nell'intervista apparsa sulla rivista italiana "Musica" di luglio-agosto 2018).

Una differenza sostanziale tra *L'Ange* e *La Favorite* sta nell'appartenenza del primo al genere semiserio, benché con conclusione tragica, a causa dell'elemento da commedia rappresentato dal personaggio di Don Gaspar, tronfio ciambellano del re, che si rivela maldestro paraninfo. Fatta tale distinzione, le vicende rispettive sono per lo più convergenti quando non addirittura speculari come nel 3° e nel 4° atto. Ma l'assenza delle "fatidiche" arie di Fernand, Léonor et Alphonse della *Favorite* si nota e non è pienamente compensata dalle corrispondenti pagine sia pure ragguardevoli nell'*Ange*. Quanto all'ouverture poi concepita per la *Favorite*, è uno dei diamanti della corona donizettiana! Mi sembra di aver sviscerato *ad abundantiam* la genesi delle due opere nel nostro *Journal 7 / Donizetti and France* (Londra-Bergamo 2002), riprendendo l'argomento nel mio volume *A Donizetti basta una zeta* (Bergamo 2018).

Per avere assistito ad entrambe le esecuzioni in forma di concerto, in una Royal Opera House gremita tutt'e due le sere di pubblico non solo britannico, azzardo una prima valutazione di quest'*Ange* finalmente tenuto a battesimo. Sembra difficile che faccia ombra alla *Favorite*, pur non demeritando nel confronto, che senza dubbio gioverà all'uno come all'altra, oltre a svelare utilmente i ripensamenti di Donizetti nel corso della metamorfosi parigina. *L'Ange* non delude o lascia perplessi, anzi avvince all'ascolto. E la *première* assoluta di Londra ha tratto gran vantaggio, anzitutto dall'eccellente orchestra della Casa, guidata con slancio, vigore e finezza dall'esperto "veterano" donizettiano Mark Elder. Ben selezionato il cast, a cominciare dalla protagonista Joyce El-Khoury (Sylvia de Linarès), un soprano coloratura – laddove Léonor è mezzo soprano – che rende efficacemente la sensibilità vulnerabile della contessa andalusa. Il baritono Vito Priante, che ha già in repertorio *La Favorite*, si dimostra un solido ed espressivo re di Napoli. Negli altri ruoli maschili si fanno valere il giovane tenore David Junghoon Kim, che si impone con baldanza e ardimento nei panni del soldato poi monaco Leone de Casaldi, perdutamente innamorato della *maîtresse du roi*, "dettaglio" che apprenderà troppo tardi. Ha diradato le plausibili perplessità preventive sull'intrusione del comico in questo dramma il basso-baritono Laurent Naouri col disegnare un ciambellano elegante e sornione, comico mai buffonesco, sin dalla cavatina del 1° atto (proveniente da *Adelaide* e finita in *Don Pasquale*). Resta il robusto basso Evgeny Stavinsky dal grave imperioso e temibile, che ben si addice all'austero monaco che osa sfidare un re. Il Royal Opera Chorus infine, diretto da William Spaulding, è intervenuto di volta in volta pregevole fino al brevissimo coro misto elegiaco che scandisce l'attimo estremo della tragedia.



Recensione del libro
A Donizetti basta una zeta

Non c'è dubbio, il titolo *A Donizetti basta una zeta* è molto spiritoso e, a pensarci bene, nemmeno del tutto peregrino: ancor oggi, purtroppo, sono in tanti a scriverne il nome con la doppia zeta.

Il libro di Fulvio Stefano Lo Presti, pubblicato di recente da Edizioni Kolbe (Ponteranica, 2018, 265 pagine, 20 euro), propone una raccolta di saggi che l'autore, appassionato e devoto studioso donizettiano, ha dedicato nel tempo al grande musicista. È forse il caso di ricordare che Lo Presti è anche il traduttore di *Donizetti and his Operas*, i due fondamentali volumi di William Ashbrook pubblicati in Italia nel 1986 e '87, che rappresentano tuttora un riferimento imprescindibile per chi voglia conoscere la biografia e la produzione artistica del compositore.

Preceduto da un'ampia ed efficace presentazione di Mario Villani, il libro è un insieme di saggi – solo il primo scritto ex novo dall'autore – già apparsi in ambiti di nicchia (riviste e programmi di sala): meriterebbero invece una circolazione ben più ampia e ci si augura che così possano raggiungere un maggior numero di persone, oltre agli specialisti. Pur essendo nati per occasioni diverse (una scelta che inevitabilmente implica qualche sovrapposizione d'informazioni, senza però compromettere la scorrevolezza della lettura) è possibile rintracciare, nei diversi lavori, un filo conduttore che li accomuna. Innanzi tutto il tentativo di smontare, ricorrendo a una scrittura garbatamente ironica, una visione agiografica e mitizzata di come molte circostanze biografiche siano state tramandate: in particolar modo quelle riguardanti i rapporti con i colleghi compositori con cui Donizetti ha incrociato un segmento della propria parabola artistica. Naturalmente Lo Presti affronta l'annosa querelle della rivalità con Vincenzo Bellini, mostrando come l'acredine – ma sarebbe forse più esatto parlare di una vera e propria ossessione denigratoria – manifestata dal compositore catanese verso il collega fosse un sentimento a senso unico. Ad alimentarla fu soprattutto l'amico fraterno, e il più fedele fra i suoi sostenitori, Francesco Florimo, che addusse prove alquanto labili per dimostrare il contrario, ma che – tuttavia – hanno trovato credito pure presso studiosi autorevoli. Molti di questi "presunti" documenti, a più attente indagini, sono risultati clamorosi falsi: Lo Presti provvede accuratamente a smontarli e basterebbe, per dissipare ogni dubbio, la testimonianza di una lettera apocrifa in cui il musicista di Bergamo affermerebbe di aver assistito alla prima di *Norma* (tessendo anche gli elogi del presunto rivale), firmandola "Donizzetti", proprio con due zeta.

Talvolta una certa vis polemica procede sotto traccia e, a ben leggere, è indirizzata anche verso un mostro sacro come Verdi, soprattutto mediante l'esaltazione del suo contemporaneo Errico Petrella, compositore spesso sottovalutato. E se l'ironia per Lo Presti è spesso una chiave di lettura, il registro

cambia nettamente quando analizza la tormentata vicenda di un'opera che non vide mai la luce, *L'Ange de Nisida* (in appendice è riportato anche il libretto), cui è dedicata una corposa sezione del volume. In un'accuratissima ricognizione, molto ben documentata nel ponderoso apparato critico, vengono illustrati genesi e legami con *La Favorite*: non si tratta, però, di mero sfoggio accademico (cosa lontanissima dall'autore), ma di un prezioso strumento per conoscere quest'opera, di cui è stata ricostruita la partitura e che, di recente, è andata in scena a Londra.

Ma forse il capitolo più affascinante è il terzo saggio del volumetto, quello dedicato alle pazzie maschili: un tema che Donizetti fu tra i pochi compositori ad affrontare nei suoi melodrammi. E anche l'autore qui dà il meglio di sé, unendo l'acribia dello studioso alla sua autentica passione donizettiana.

Giulia Vannoni

Die Musik des Mörders.
Les Romantiques et l'Opéra / I Romantici e l'Opera.
Séminaires / Seminari « L'Opéra narrateur » 2015-2017
(Saint-Denis, Université Paris 8
Paris, École Normale Supérieure)
sous la direction de / a cura di Camillo Faverzani,
Lucca, LIM, 2018, XXVI-462 pp.

Diary

Milano, Teatro alla Scala
Ernani (Verdi) 29 September, 2/6/9/13/18/22/25 October 2018 (Cond. Adam Fischer)

Theatersaal – Kirchgemeindehaus Neumünster, Free Opera Company Zürich
Fra Diavolo (Auber) 30 September, 4/6/7/13/14/19/20/21 October
(Cond Emmanuel Siffert)

Venice Teatro La Fenice
Semiramide (Rosssini) From 19 October
(w. Pratt, Iervolina, Esposito, Rocha Cond. Frizza)

Berlin, Staatsoper Unter den linden
Medée (Cherubini) 10/12/17/20/25/28 October
(w. Sonya Yoncheva, Charles Castronova Cond. Barenboim)_



London, Cadogan Hall, Chelsea Opera Group
Norma (Bellini) 27 October (concert perf)

Piacenza, Chiesa dei Teatini
Messa da Requiem (Donizetti) 4 November

Mosè in Egitto (Rossini)
Pisa, Teatro Verdi 9/11 November
Novara, Teatro Coccia 16/18 November

Napoli, Teatro Politeama
Don Checco (De Giosa) 17/ 18/ 20/ 22/ 24 November

Bergamo Teatro Sociale, Donizetti Festival
Enrico di Borgogna 23/25 November, 1 December
(Cond. Alessandro De Marchi)
Il castello di Kenilworth 24/30 November, 2 December

Bruxelles, Théâtre de la Monnaie/De Munt
Don Pasquale 9/11/12/13/14/16/18/19/20/22/23 December
(w. Pertusi, Lhote, Prieto, de Niese Cond. Altinoglu Director: Larent Pelly Sets; Chantal Thomas)

London, Queen Elizabeth Hall, Chelsea Opera Group
Mefistofele (Boito) 24 March 2019 (concert perf)
The Demon (Rubinstein) 30 June (concert perf)

Torino, Teatro Regio
Agnese (Paër) 12/14./15/17/ 24 March 2019 (Cond Diego Fasolis)

London, Barbican Centre, Opera Rara
Il paria (Donizetti) 8 June 2019 (concert perf)

TO BE ESPECIALLY NOTED
I gladiatori (Foroni) first modern revival at Bruno, Czech republic 2020

****

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

Published from 11 Buckland Crescent, London NW3 5DH