

Giuditta Pasta by David D'Angers
Coll. AW

Giuditta Pasta –
prima donna and *prima stesura*
a bel canto conflict

Alexander Weatherson and Alan Jackson

Kenneth Stern's utterly mesmerising biography of Giuditta Pasta – a passingly sympathetic but superb diva - offers an especially sage and balanced account of her operatic contacts with Gaetano Donizetti, the composer who created a role she cherished to the end of her singing life. Readers will remember Paul Micio's very favourable review of this scholarly publication in Newsletter 133, his opinions being confirmed at every juncture in respect of any possible enquiry into the life and times of an artist of such enduring renown. But another extraordinary souvenir of her career survives thanks to his assiduous research – in this instance musicological rather than literary.

His biography details the reception of the *Introduzione* to *Anna Bolena* that the then rising composer sent to its putative heroine and was unhesitatingly discarded…

This is his account of its reception:[1]

"A crucially important but previously unknown substitution concerns the *Introduzione*, a piece quite different from the one in the Ricordi score. Donizetti's original conception was to have a lengthy chorus, followed by a duet for Anna and Giovanna, Smeton's *romanza* led to recitative between Smeton and Anna, a short duet for Anna and Giovanna that evolved into an ensemble for the three principles and chorus. No autograph material for this original version has been located. Pasta owned an unorchestrated manuscript score of the entire section, which gives it authenticity. Apparently the composer had the music copied for her approval, and she rejected it in favour of the more traditional one familiar today: the abbreviated chorus (*Nè venne il re*), followed by the entrance for Giovanna (*Ella di me, sollecita*). Smeton's *romanza* (*Deh, non voler costringere*), and concluding with a bi-partite entrata for Anna – the primo tempo *Come innocente giovane* and cabaletta *Non v'ha sguardo, cui sia dato*. Nothing in the original version of the *Introduzione* (…..) challenged Pasta. With its avoidance of a succession of set pieces, it is a forward-looking piece of lyric theatre. The diva was simply unused to participating in an ensemble for her first appearance. She required her expected *aria d'entrata*. In this case it would have better served the flow of the drama had the diva given up her right to a solo; she never really liked it anyway, and in future performances would substitute other music."

---

[1] Giuditta Pasta – a Life on the Lyric Stage, Operaphile Press.2011, 584 pages p303. Kenneth Stern's Pasta biography can be difficult and extremely expensive to get hold-of as neither *Amazon.com* nor *Amazon.co.uk* – strangely - come up with the same search results; however it can be purchased directly from the author for $49.95 plus postage ($32.25 for addresses outside the United States). In this respect and in respect of the appended list Dr Stern can be contacted via his email address:

scanmod1950@gmail.com

Pasta and entry arias are a moot point in the career of the diva. Dr Stern draws attention to the fact that in London she preferred to sing the entrance aria from *Ugo, Conte di Parigi* (which she referred to correctly as "*Bianca*"[2]) but with the unflinching irrelevance with which she made her own choice of cavatina for any role whatsoever, whenever, or wherever the opera she was singing. In Vienna the same year as *Anna Bolena* for instance she supplied Desdemona with *Il soave e bel contento/I tuoi frequenti palpiti* from Pacini's *Niobe* (written for Rubini) as an aria di sortita. Did Desdemona need an aria di sortita? Rossini? It is unlikely that anyone needed the one Pasta chose.

As far as Bellini and Romani were concerned, confronted by such a *maitresse femme* (*chaste dominatrix*) they reacted like two proverbial rabbits caught in her headlights:

"This is the case with *Norma*. Even though there is no comparable scene in Soumet's play, on which Romani based his libretto, both composer and librettist knew the soprano anticipated a significant entrance, especially since this was her opera debut at La Scala. Thus Casta Diva." [3]

Pasta's determination to make her first appearance like Garbo standing in a doorway arms outstretched was vital for her self-esteem.

*

The point of departure for this notice is Dr Stern's discovery "*in the attic of Pasta's villa on Lake Como*" of an exceptional collection of her music and letters. As a result of his find he acquired important keys to her singing career, music with her annotations, books, letters, reviews, etc. including autographs by Paër and Mayr; copyist manuscripts of Rossini; Pasta's own manuscript of the aria finale from *La sonnambula*, and this rejected *Introduzione* to *Anna Bolena* among them.

An initial list of the cache is printed on the following pages: the items now being offered for sale by Dr Stern...

[2] It was based on a play called 'Blanche d'Aquitaine'

[3] In a letter to Alan Jackson

MUSIC AND MANUSCRIPTS ONCE OWNED BY GIUDITTA PASTA. (Part 1) These were discovered in the attic of Pasta's Villa Trempo on Lake Como and acquired from her heirs in 1979. Various conditions. Photos and prices upon request.

Antonini, Raffello. IL BOSCO. Romanza scritta espressamente e dedicate all"impareggiabile Artista di Canto La Signora Giuditta Pasta. Autograph piano and vocal score. Very decorative calligraphy on frontispiece. 9 pages. Excellent clean condition.

Beneggi, Giovanni Battista. DIVERTIMENTO A PIANO FORTE E VIOLINO Composto e dedicato all"attrice impareggiabile Giuditta Pasta. 6 pages. Printed by Carulli, Milan. Plate No. 206. Some minor staining.

Bellini, Vincenzo. LA SONNAMBULA. Finale 2.o Recitative, cavatina and cabaletta ("Ah. non credea mirarti...Ah non giunge"). Oblong foglio, vocal plus bass line. Copyist manuscript prepared for Pasta. 22 pages. Basically clean copy with some staining. Some rough edges. Pasta has written in pencil several markings throughout indicating how she performed this music: "giusto", "presto", "animato", languida", "con dolore", "disperato", "gran furore", "con forza". Several vocal embellishments indicated.

Carafa, Michele. GABRIELLA DI VERGI. Recitative and aria "Di calma soave...Per me spuntare ancor... Pietoso al mio martir" Copyist manuscript, vocal and bass line. 20 pages. Minor foxing. Some missing edges not affecting the music.

Carafa, Michele. Scena e duetto from GABRIELLA DI VERGI (Gabriella, Raoul). "Minaciosa perche mi sgridi...La tuo soave immagine...Oppressa l'alma delira." 27 pages. Many loose pages. some foxing. Some rough edges.

Donizetti, Gaetano. A previously unknown introduzione to ANNA BOLENA. For chorus, Anna, Giovanna, Smeton. Copyist manuscript in two different hands. This was sent to Pasta for her approval, but was rejected because it lacked the expected aria di sortita. Very clean copy with only occasional and minor staining. Minor rough edges. 52 pages. Vocal plus bass line. A manuscript of extreme historical importance.

Donizetti, Gaetano. Printed piano/vocal score for final scene, Lucca plate no. 446. 23 pages. Very good condition. Some pencil markings for ornamentation and one stage direction by Pasta indicating her movements.

Donizetti, Gaetano. FAUSTA. Scena e Finale Secondo. Copyist manuscript vocal and bass line. 20 pages. Very good condition except for some rough edges. Pasta has written one extra word in the text.

Donizetti, Gaetano. UGO, CONTE DI PARIGI. "Scena e cavatina Al tempio ci move...No. no che infelici appena". 10 pages. Piano/vocal score, Lauer, Boosey, Ricordi. Very good condition. Many pencil marks and alterations reflecting when Pasta substituted this piece for the original aria di sortita in ANNA BOLENA for a London performance.

Dumon, Charles. AIRS IN MEYER'S (SIC) ADMIRED OPERA MEDEA IN CORINTO ARRANGED FOR THE PIANO FORTE & DEDICATED TO MADAME PASTA. London, Printed by Goulding & D'Almaine. On the front page the composer has written: A Madame Pasta avec les honneurs de l'auteur. Ch. Dumon". 38 pages. Very good condition.

Mayr, Johann Simon. MEDEA IN CORINTO. "Perchè mai i falli miei" Autograph full score. 8 pages. Good condition; some staining.

Meyerbeer, Giacomo. IL CROCIATO IN EGITTO. Recitativo ed aria "Eccomi giunto ormai...Ah come rapida". Copyist manuscript of first violin part with vocal line. There is alternative text in the recitative because Pasta occasionally employed this piece for her aria di sortita as Desdemona in Rossini's Otello. Very good condition. Some pencil and crayon markings.

Nasolini, Sebastiano. LA MORTE DI CLEOPATRA. Duet "Ah! questo amplesso oh cara". Printed piano/vocal score. Birchall, London. 15 pages. Very good condition.

Nicolini, Giuseppe. IL BRACCIO MIO CONQUISE. First violin part. Some text in colored pencil. Pasta regularly employed this piece to conclude her performance as Rossini's Tancredi. Very good condition.

Pacini, Giovanni. ADELAIDE E COMINGO. "Ah che forse in tal momento". 7 pages. Copyist manuscript vocal and bass line. Very good condition.

Pacini, Giovanni. NIOBE. "Tuoni a sinistra il cielo". Piano reduction by Jules Benedict. 12 pages. Some staining. Some markings by Pasta and another hand.

Paer, Ferdinando. CAMILLA. "Cara parte di me stessa". Autograph vocal score and bass line. This corresponds to what Pasta actually sang as opposed to the printed score. 7 pages. Some wrinkled pages.

Paer. Ferdinando. CAMILLA. "Cara parte di me stessa". Piano/vocal score printed by Pacini, plate no. 990. One loose page, some staining. 6 pages. Pasta has written her last name on the upper right hand corner.

Paer, Ferdinando. IL PRINCIPE DI TARANTO. "Sospirata amica pace". Autograph full score. Exceptional condition. This was Pasta's third role and Paris debut. Decorative frontispiece. 36 pages.

Paer. Ferdinando. SAFFO. Piano/vocal score printed in Paris, with lithograph. Paer has written the price (7 francs) and his initials on the frontispiece, with the dedication "Alla car.ma, amatissima e stamatissima Signora Giuditta Pasta. L'autore F. Paer. Some minor rough edges.

Paisiello, Giovanni. NINA, PAZZA PER AMORE. "Il mio ben quanto verrà". Vocal and bass line. Copyist manuscript (probably prepared by Paer. Some ornamentation. 7 pages. Very good condition.

Rossini. Gioachino. AURELIANO IN PALMIRA. Duet "Se tu m'ami o mia Regina" for Pasta and Mr. Rossi. Manuscript (very probably prepared by Paer) for a Paris concert. 23 pages. Some staining and rough edges.

Rossini, Gioachino. OTELLO. Recitativo e romanza.10 pages, some loose. Printed by Ricordi, plate no. 1851-446. Some pencil markings.

Rossini, Gioachino. TANCREDI. "Oh Patria...Tu che accendi...Di tanti palpiti". Copyist manuscript "Per la Sig.ra Pasta". 6 pages. Vocal and bass line. Very good condition.

Rossini, Gioachino. TANCREDI. "Scena ed aria Dolce d'amor parola". Copyist manuscript. Vocal and bass line. 12 pages. Some staining.

Rossini, Gioachino. TANCREDI. "Ah sei giusto o Ciel tu sei". Piano/vocal score printed by Birchall, London. 4 pages. Pasta has written her last name in pencil in the upper right hand corner. Some staining.

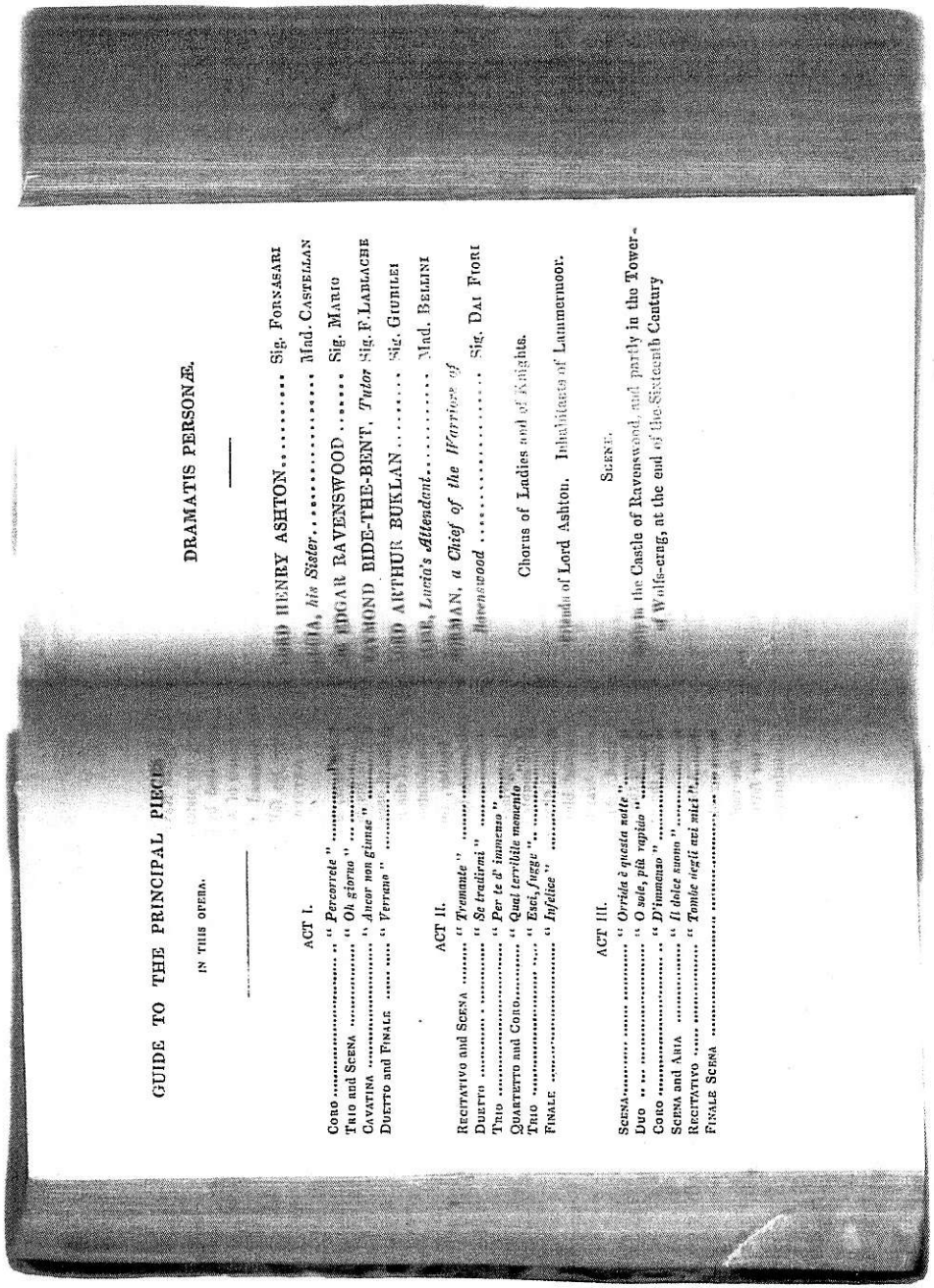
Rossini, Gioachino. Arietta ("Or che di fiori adorno sorride il colle") by the celebrated Rossini composed and sent expressly for the bazaar for the foreigners in distress, 1833. 16 pages. Piano/vocal score. Very good condition.

Zingarelli, Nicolò. GIULIETTA E ROMEO. Copyist manuscript of full score of the third act. 102 pages. Pasta has written her name six times in this score. Excellent condition. This was for a London performance of the opera.

Zingarelli, Nicolò. Recitativo e preghiera "Sommo Ciel che in corso mi vedi". Copyist manuscript 1824. 8 pages. Some staining and rough edges. On the last page Pasta has written some of her ornamentation for her role as Romeo. On the first page in the upper right hand corner Pasta has written her last name.

Unknown. Manuscript (3 pages of notation). Memorie de Mad. Pasta. Ombra adorata aspetta. Pasta's ornamentation for this aria from Giulietta e Romeo of Zingarelli. Very good condition.





GUIDE TO THE PRINCIPAL PIECES

IN THIS OPERA.

DRAMATIS PERSONÆ.

D HENRY ASHTON..... Sig. Fornasari
A, *his Sister*..... Mad. Castellan
EDGAR RAVENSWOOD ..... Sig. Mario
MOND BIDE-THE-BENT, *Tutor* Sig. F. Lablache
D ARTHUR BUKLAN ..... Sig. Giubilei
R, *Lucia's Attendant*..... Mad. Bellini
MAN, *a Chief of the Warriors of* Sig. Dal Fiori
Ravenswood .....

Chorus of Ladies and of Knights.

Chorus of Lord Ashton. Inhabitants of Lammermoor.

Scene.

In the Castle of Ravenswood, and partly in the Tower of Wolf-crag, at the end of the Sixteenth Century

ACT I.

Coro ..... " *Percorrete* " .....
Trio and Scena ..... " *Oh giorno* " .....
Cavatina ..... " *Ancor non giunse* " .....
Duetto and Finale ..... " *Verrano* " .....

ACT II.

Recitativo and Scena ..... " *Tremante* " .....
Duetto ..... " *Se tradirmi* " .....
Trio ..... " *Per te d' innanzi* " .....
Quartetto and Coro..... " *Qual terribile momento* " .....
Trio ..... " *Esci, fuggi* " .....
Finale ..... " *Infelice* " .....

ACT III.

Scena..... " *Orrida è questa notte* " .....
Duo ..... " *O sole, più rapido* " .....
Coro ..... " *D'immenso* " .....
Scena and Aria ..... " *Il dolce suono* " .....
Recitativo ..... " *Tombe degli avi miei* " .....
Finale Scena .....

SCRIBE, ACCURSI, LE DUC D'ALBE E JEANNE LA FOLLE

L'opera donizettiana che conobbe il cammino più tortuoso e difficile, per passare dalla penna del compositore al palcoscenico, fu certo *Le duc d'Albe*. Molto si è scritto su quest'opera e molto si è discusso, soprattutto sulla questione del presunto "*riciclaggio*" del libretto, che Scribe avrebbe rifilato ad un ignaro Verdi per la composizione di *Les Vêpres Siciliennes*. Un illuminante saggio di Fulvio Stefano Lo Presti, pubblicato sul Journal n° 7 della Donizetti Society, ha finalmente fatto chiarezza sulla questione, dopo tante inesattezze, con la pubblicazione di fonti coeve e l'analisi di precedenti studi, fino ad oggi, purtroppo, ingiustamente trascurati. Per tornare a Donizetti, *Il Poliuto*, rifiutato a Napoli "*perché troppo sacro*" e divenuto uno dei motivi che, insieme ad altre valutazioni personali e professionali, già maturate da tempo, indussero il Maestro a concretizzare il suo trasferimento a Parigi nel 1838, ebbe almeno l'onore delle scene vivente l'autore, rivisto, ampliato e ridenominato *Les Martyrs*, a l'Académie Royale de Musique, il 10 aprile 1840. Ma *Le duc d'Albe* non ebbe le stesse opportunità. Già l'8 aprile 1839, quindi solo qualche mese dopo il suo secondo arrivo in Francia (*Marino Faliero* era stato all'origine del primo), Gaetano scriveva a Mayr, parlando di un'opera grande in quattro atti per l'Opéra, il cui spartito avrebbe dovuto essere consegnato entro il 1 gennaio 1840, per non incorrere in una penale di trentamila franchi. Quest'opera era *Le duc d'Albe*.
Ma la partitura, come noto, non fu mai completata interamente dall'autore. Praticamente solo il primo atto e parte del secondo erano stati orchestrati dal compositore. Il resto rimaneva allo stato di frammentario abbozzo. La partitura, assieme a quella di *Rita*, faceva parte del bagaglio di Andrea Donizetti, nipote del Maestro, che la lasciò in custodia ad Antonio Dolci, a Bergamo, nel settembre del 1846, quando le facoltà fisiche e mentali di Donizetti, languente ad Ivry, erano ormai del tutto spente.

I motivi che ostacolarono ed infine bloccarono la rappresentazione dell'opera, al momento della sua (almeno parziale) composizione da parte dell'autore, si possono ricondurre principalmente a due e cioè:
Dapprima: i continui ostacoli e ritardi, frapposti dall'impresa dell'Opéra alla rappresentazione del nuovo spartito. A manovrare i fili della vicenda uno dei condirettori del Teatro, Léon Pillet, o per meglio dire, chi tramava per suo mezzo e cioè la sua protetta, il mezzosoprano Rosine Stoltz che, non trovando di proprio gradimento il personaggio di Hélène, che avrebbe dovuto interpretare e temendo che la parte venisse affidata alla rivale Julie Dorus-Gras, si dimostrò così buona interprete dei propri capricci e così agguerrita fautrice dei propri interessi, che *Le duc d'Albe* rimase confinato in un cassetto, pur rivestendo particolare importanza per l'autore.

Che la Stoltz avesse un caratterino "tutto pepe" non è certo una novità. Durante l'allestimento del *Dom Sébastien*, Rosine, cui era affidata la parte di Zayda, fece tribolare non poco Donizetti, provocandogli, in un caso, addirittura un'ira furibonda.

Ciò sembra quasi incredibile, considerata l'usuale bonomia del compositore che, seppur abitualmente e comprensibilmente agitato, durante i preparativi per la rappresentazione di ogni nuovo spartito (e ciò fin dall'inizio della sua carriera, come più volte ammesso da lui stesso nelle sue lettere) dovette essere ridotto agli estremi dai capricci della cantante tanto che, in quell'occasione, venne trascinato fuori dal teatro, al termine di un furibondo litigio. Un simile comportamento si può spiegare solo con il progressivo ed inesorabile decadimento delle sue condizioni di salute, che mal gli faceva sopportare le pretese della "diva".
Il secondo motivo che condusse, per il momento, alla mancata rappresentazione del *duc d'Albe* fu, se vogliamo, più tecnico ed inserito in un contesto di opportunità musicale ed artistica. Donizetti nel frattempo aveva composto il *Dom Sébastien* e la possibilità di far rappresentare due melodrammi in forma di Grand Opéra, nello stesso teatro, a breve distanza l'uno dall'altro, poteva rivelarsi una scelta azzardata e magari destinata a fallire.
Tuttavia *Le duc d'Albe* non uscì mai dai pensieri del Maestro, almeno fino a che la salute, sempre più compromessa, gli permise di occuparsi delle sue attività artistiche e dei suoi affari.
Durante gli anni del suo soggiorno parigino, in parecchie lettere, egli fa menzione dell'opera, dei progetti per la sua rappresentazione, dell'eventualità di una sua riduzione da quattro a tre atti ed infine del processo che vide opposti Léon Pillet da una parte, Scribe (librettista dell'opera, assieme a Charles Duveyrier) e Donizetti dall'altra, per il pagamento, da parte dell'Impresa, di quindicimila franchi per il compositore e di altrettanti per il poeta, a causa dei continui rinvii frapposti alla rappresentazione dell'opera.
Indubbiamente, oltre a quella conosciuta, molta altra corrispondenza deve essere intercorsa, nel periodo che va dal 1839 al 1845, fra i protagonisti della diatriba, con oggetto la trasposizione scenica delle vicende legate al temutissimo governatore delle Fiandre, Fernando Alvarez de Toledo, Duca d'Alba, al tempo di Carlo V e Filippo II.
Riallacciandomi a questo, riporto qui di seguito il testo di un biglietto, acquistato tempo fa da un antiquario francese.
E' il 24 marzo 1844. Eugène Scribe invia le seguenti righe a Michele Accursi, agente di Donizetti a Parigi, al suo indirizzo di Rue d'Antin n° 19 (il librettista aveva fretta e non si è curato molto di grammatica ed accenti):
"Mon cher Accursi,
avez vous des nouvelles de Léon Pillet? Joue-t-il le duc d'Albe ou paye-t-il son debit? Et puis quel est ce bruit de Jeanne la folle qui se repand dans plusieurs journaux et d'apres lesquels l'ouvrage devrait etre joué l'année prochaine. Avez vous connaissance de cela ou savez vous qui a pu donner luogo (?) de pareils bruits.
En tout cas il y a dans ce moment à paris une jeune cantatrice qui arrive de New-yorck (sic) M.me Castellan Giampietri, qui ferait admirablement notre affaire pour le Duc d'Albe et qui suffirait pour lui faire obtenir le succès qu'on lui refuse et qu'il merite. Si vous avez quelque instant a perdre venez ce matin causer de tout cela avec moi.
Tout a vous
E. Scribe".
Come si nota, in quei giorni, il caso *duc d'Albe* continua ad essere di piena attualità e Scribe chiede lumi al "faccendiere" Accursi. Inoltre vuole sapere qualcosa di più preciso riguardo le notizie che appaiono sulla stampa a proposito di una presunta

rappresentazione di *Jeanne la folle*, il cui soggetto, su libretto sempre dello stesso Scribe, era stato, come si sa, sottoposto all'attenzione di Donizetti.
Seppur per poi analizzarle con la dovuta cautela, sarebbe utile rintracciare le fonti giornalistiche cui fa riferimento Scribe.
Una lettera di Donizetti diretta a Pillet, scritta il 23 febbraio precedente (Zavadini n° 545), fa luce su quali fossero, a quel tempo, i progetti del compositore.
A Donizetti era stato proposto di musicare *Jeanne la folle* per l'Opéra. Pillet non era molto convinto del soggetto, contrariamente a Donizetti, al quale, sembrerebbe, la trama non spiaceva (anche se William Ashbrook, nella sua biografia donizettiana, afferma il contrario, dicendo che il bergamasco non era entusiasta della lugubre vicenda). Tuttavia, forse per non creare i presupposti per un *"duc d'Albe bis"*, Gaetano propone a Pillet di lasciar trascorrere un po' di tempo e frattanto di cedere il posto ad un altro compositore per l'inverno successivo e così prosegue:
"...Jeanne la folle ne vous plait pas encore assez pour en faire un poème bon pour le grand Opéra, le temps presse...nous sommes loin l'un de l'autre...pourquoi donc hésiter ?, pourquoi faire travailler M.r Scribe sur un canevas du quel vous n'êtes pas content ? Faites vous cela pour excès de bonté, sachant que le sujet ne me déplait pas ?... ».
*Donizetti prose*gue affermando che nel frattempo Scribe avrebbe certamente trovato un altro soggetto di comune soddisfazione (capacità ed opportunità non gli sarebbero mancate di certo) o arrangiato il libretto di Jeanne la folle in modo tale da assicurarsi il gradimento di Pillet.
In questo modo Donizetti avrebbe sciolto i suoi prossimi impegni con l'Opéra, mantenendo comunque valido il progetto per una futura programmazione del *duc d'Albe*, ridotto però in tre atti. Come stabilito, sarebbe rimasta a lui la proprietà intera del libretto, eccettuati i soli diritti degli autori Scribe e Duveyrier sugli introiti derivanti dalle rappresentazioni dell'opera in Francia. Ciò avrebbe ripagato il Bergamasco del danno di quindicimila franchi, dovuti per la mancata rappresentazione del melodramma, ponendo così fine all'annosa disputa che lo opponeva a Pillet.
Purtroppo la buona volontà di Donizetti fu mal ripagata e di tutto ciò non se ne fece nulla. *Jeanne la folle* fu musicata da Louis Clapisson e vide la luce sul palcoscenico dell'Opéra il 6 novembre 1848.
Il personaggio della madre di Carlo V, della sua maniacale gelosia per il marito, Filippo il Bello, che si manifestò, dopo la morte di quest'ultimo, con episodi di allucinante e macabra gravità, poteva offrire abbondante materiale per tessere la trama di un melodramma.
Scribe, nel libretto utilizzato in seguito per Clapisson, narra la storia di Jeanne che, legata al consorte da un rapporto di profonda gelosia, si vendica delle sue pretese infedeltà uccidendolo. Poi, in preda alla pazzia e pensando che lo spento consorte sia solo addormentato, ne veglia le spoglie, attendendo il suo risveglio (a dirla qui fra noi, evento più che improbabile!!). Così riassumono brevemente la trama Clément e Larousse nel loro Dictionnaire des Opéras.
Una recensione pubblicata nel 1848 sulla Revue des Deux Mondes (tome 24 – Revue des Théâtres, 1848-IV), che andrebbe comunque confrontata con altre, per avere una visione più obiettiva della rappresentazione, pur dando merito a Scribe di aver saputo

trarre un buon libretto da un soggetto "tant soit peu ingrat et légérement invraisembable", rimprovera a Clapisson di aver ecceduto in "retentissant effets d'orchestre" a scapito della melodia. Vengono comunque lodati la delicatezza di alcune arie, di uno splendido assolo di violoncello nel quarto atto e di un coro all'inizio del quinto. I finali del secondo e del quarto atto, in quanto trattati con indubbio stile e ottima gestione delle masse vocali, trovano l'approvazione di Armand de Pontmartin autore della suddetta recensione.
Chissà quale sarebbe stato l'esito di un'opera di tale soggetto, se fosse stata musicata da Donizetti? Il Bergamasco seppe trarre partito da intrecci di natura così diversificata che, forse, avrebbe avuto maggior successo di Clapisson. Ma con i forse ed i chissà si fa poca strada e si rischiano considerazioni di scarsa rilevanza. Quindi proseguiamo l'interrotto discorso.
Considerata l'impossibilità di pervenire ad un accomodamento, il procedimento legale con Pillet proseguì. Si sa che questi, alla fine, fu costretto a pagare le somme dovute per non aver rispettato i termini contrattuali. Scribe fu certamente indennizzato; molto probabilmente Donizetti non ebbe neppure questa soddisfazione, considerati i funesti sviluppi della sua malattia.
Scribe, nel suo biglietto ad Accursi, menziona una giovane cantante appena arrivata a Parigi, Madame Castellan Giampietri in grado, secondo lui, ancora speranzoso, di essere scritturata per *Le duc d'Albe* e capace di assicurargli il dovuto e meritato successo.
Nella Strenna Teatrale Europea per l'anno 1847, troviamo un ritratto di Anaide Castellan Giampietro ed una sua breve biografia a firma di F. Jannetti. La cantante, nata a Lione il 28 febbraio 1821, studiò al Conservatorio di Parigi con Bordogni. Nourrit la istruì nella declamazione scenica. Con tali maestri ed in virtù dell'ottima tecnica, ottenne il primo premio nel canto, "sans partage". Passò poi in Italia, dove cantò a Torino, Bergamo, Venezia, Firenze, Roma, Milano. Sposò nel 1840 il tenore Enrico Giampietro e partì l'anno successivo con lui per il Messico. Rientrò in Europa nel 1844 (quindi all'epoca del biglietto di Scribe). Si esibì in seguito con successo a Parigi e a Londra dove, all'Her Majesty's Theatre, fu scritturata al posto della Persiani. Lo Zar in persona la volle a San Pietroburgo, dopo averla udita cantare a Londra.
La Strenna Teatrale afferma: "la voce di lei è di un timbro e di una estensione meravigliosa. Dalle note più basse che molti contralti le invidierebbero, essa ascende ai più acuti suoni del soprano con la più grande facilità…".
Ben poco si sa di lei oltre a quanto ho qui indicato e che è stato riportato, pressoché negli stessi termini, da Francesco Regli nel suo "Dizionario Biografico dei più celebri artisti melodrammatici, ecc." e da Carlo Schmidl nel suo "Dizionario Universale dei Musicisti".
Regli afferma che, all'epoca della redazione del suo Dizionario, nel 1860, la cantante aveva molto ridotto la sua attività, non partecipando più a stagioni teatrali ma apparendo, di tanto in tanto, in qualche concerto. The Grove Book of Opera Singers riporta che cantò nel 1858, riferendosi tuttavia all'ultima volta che l'artista si produsse in Gran Bretagna, al Festival di Birmingham. Wikipedia indica lo stesso anno per il definitivo ritiro in una sua proprietà in Francia e cita: "sarebbe" morta a Parigi nel 1861. La data è comunque incerta. Altre fonti indicano il 1868.

Tuttavia possediamo ulteriori indicazioni che ci permettono di seguire parte della carriera di Madame Castellan. Nel 1843 furono pubblicati due volumi (contemporaneamente negli Stati Uniti ed in Gran Bretagna), dal titolo *Life in Mexico*, di Frances Erskine Inglis. L'autrice, nata ad Edimburgo nel 1804, in seguito si trasferì negli Stati Uniti dove sposò Ángel Calderon de la Barca, ministro spagnolo e fra il 1839 ed il 1842 trascorse un periodo in Messico, a seguito del marito, inviato colà dal suo governo. Frances raccontò il suo soggiorno nella terra di Montezuma nei due volumi summenzionati. La lettura degli stessi è alquanto interessante e l'autrice, con spirito acutamente femminile, analizza dettagliatamente tutti gli aspetti della vita nel Messico d'allora: dall'ambiente, agli usi e costumi delle varie classi sociali, agli eventi di politica e cronaca, non tralasciando gli spettacoli e l'opera in particolare. I libri sono redatti sotto forma di lettere (54 in tutto). Ne cito alcuni stralci, ove è menzionata Anaide Castellan Giampietro:
Lettera 42 "*13th July (1841). We little expected to be still here at the opening of the new Italian opera, and had consequently given up our box. Señor Roca, who went to Italy, to bring out the requisites, has arrived at the end of a wonderfully short period, with the singers, male and female, the new dresses, decorations, etc., and the first opera, Lucia de Lammermoor, was given last week. The theatre is the former Teatro des Gallos, an octagonal circus, which has been fitted up as elegantly as circumstances would permit, and as the transition from the crowing of cocks to the soft notes of Giulietta rendered necessary. The prima donna assoluta, is the Signora Anaide Castellan de Giampietro, born in Paris, bred in Milan (omissis). The first tenor is Signor Giampietro, husband to the prima donna (omissis). The first evening, the Castellan made her appearance as Lucia. She is about twenty; slight and fair, with black hair, graceful, and with a very sweet, clear and pure young voice, also very correct. The tenor rests upon his wife's laurels*". Tuttavia, malgrado scene e costume splendidi, il pubblico non gradì molto questa prima serata. "*The applauses* (sic) *were few and far between. The Castellan was not called for, and the following day a certain degree of discontent pervaded the aristocracy of the capital*". Evidentemente si aspettavano qualcosa di più.
La seconda rappresentazione andò meglio: "*At the second representation of the same opera things mended. The voice of La Castellan was appreciated. Applauses were loud and long, and at the end of the opera she and the director were called for, and received with enthusiasm. She seems likely to become a favourite*".
Nelle successive serate Anaide si produsse ancora nell'opera di Donizetti, ma non pare del tutto convinta: "*24th July (1841). La Castellan sang very well, with much clearness, precision and facility. She is certainly graceful and pretty, but, except in her method, more French than Italian. Her style suits Lucia, but I doubt her having l'air noble sufficient for a Norma or a Semiramis*".
La stampa messicana del tempo così si espresse a proposito della cantante: "*Tiene la señora Castellan una voz alta, dulce y sostenida; posee una agilidad de garganta muy agradable, y en sus trinos muestra suavidad y maestría; conoce bien el canto, acomete con resolución los más difíciles pasajes, y en la facilidad y limpieza con que los ejecuta, revela buena escuela y buen gusto…La figura de la señora Castellan es interesante, y su estilo completamente moderno; en su poca edad promete grandes*



Anaide Castellan as *Lucia di Lammermoor*
Her Majesty's Theatre, London 1845

esperanzas". Così si legge su "El Apuntador" del 13 luglio 1841 (riportato da José Octavio Sosa in: "La ópera en Mexico, 1841-1843").

Possiamo quindi dire che i giudizi su Anaide Castellan Giampietro sono sempre stati un po' discordi, ma la disparità di valutazione è, al solito, comune. Philip Robinson, in The Grove Book of Opera Singers, scrive: "Most accounts of her agree that she possessed considerable agility and an extensive range, remarkably unified in tone quality; but several critics found fault with her intonation and considered her cadenzas and ornamentation over-ambitious or inappropriate". Scribe, evidentemente, era di altro avviso.

Tornando al *Duca d'Alba*, nella versione ritmica italiana approntata da Angelo Zanardini, le sue vicissitudini, dopo la morte di Donizetti, sono ampiamente note. Dopo vari ostacoli e tentativi infruttuosi per riuscire finalmente a completarlo e portarlo sulla scena, ci volle tutta l'intraprendenza di Giovannina Lucca, subentrata al marito scomparso nella conduzione dell'omonima Casa Editrice Musicale, concorrente di Ricordi, per portare il melodramma al debutto sulle scene del Teatro Apollo di Roma, il 22 marzo 1882 completato da Matteo Salvi, allievo di Donizetti, delle parti musicali lasciate incompiute dall'autore e con il positivo giudizio e la collaborazione della commissione, all'uopo costituita su richiesta della vedova Lucca, per verificare la possibilità di rappresentare l'opera e formata da Antonio Bazzini, Cesare Dominiceti ed Amilcare Ponchielli (anche se non si conoscono tipologia ed entità degli eventuali interventi di questi ultimi nel lavoro di Salvi).

Questa pluralità di autori (attivi peraltro in epoche diverse), non poteva non comportare una certa "disomogeneità" di stile, inevitabile in questi casi. Dopo la prima del 1882, l'opera ebbe scarse riprese nel XIX secolo. Bisognerà attendere la metà del secolo successivo per rivederla sulle scene, spesso in rappresentazioni non proprio ineccepibili dal punto di vista musicale e filologico, completa od "amputata".

Alexander Weatherson ha fornito ampi ragguagli sulla vita recente di questa "incompiuta" donizettiana, facendo chiarezza sulla questione. Bisognerà attendere il 2007 per una ripresa a Montpellier, che desse finalmente giustizia all'opera nella versione italiana ed il maggio 2012, quando ad Anversa e Gand, la Vlamsee Opera ha eseguito una edizione francese.

Non sono certo il primo a dirlo, ma due donne hanno contraddistinto la nascita e la rinascita del *Duca d'Alba*. Entrambe portano un nome che sembra quasi un diminutivo-vezzeggiativo: Rosine e Giovannina. Un vero controsenso, se pensiamo al carattere a dir poco volitivo di entrambe.

La prima oppose un veto "draconiano" alla rappresentazione dell'opera, quasi a parafrasare la Rosina rossiniana: "Ma se mi toccano dov'è il mio debole sarò una vipera e cento trappole prima di cedere farò giocar, ecc. ecc.".

Per concludere: buon per noi che, molti anni dopo, la giunonica ed intraprendente Giovannina Strazza, vedova Lucca, riuscì a pareggiare i conti confermando, semmai ce ne fosse bisogno, il gran potere del gentil sesso. Ancor oggi possiamo considerare la sua iniziativa quanto mai opportuna. Onore a lei.

Donizetti ringrazia.....e noi con Lui.

Mario Villani

THE ITINERANT MELOMANE

*

SUITE BERGAMASQUE: RARE DONIZETTI

Charles Jernigan

Every year in late November the Donizetti Opera Festival takes place in Bergamo, where the composer was born in 1797 and the place of his death in 1848. Two years ago the principal opera house in town, the Teatro Donizetti, closed for renovations and all the Festival activity was transferred to the recently restored Teatro Sociale in the old city, Città Alta, which sits on top of a hill in the middle of the new town (Città Bassa). It was heartening to see that work on the Teatro Donizetti is well under way, but the composer himself would have known the Sociale, which is a ten minute walk from his birthplace, now a small museum. It is something of a shock to walk through the narrow, cobbled streets of Città Alta, now alive with Christmas lights and decorations, with the sound of selections from various Donizetti operas blaring from loudspeakers all over town. I don't know of any other town where one walks the streets to operatic arias and choruses.

The Festival, dedicated to performing the master's work, has been going on for many years, but a few years ago it took a decided turn for the better in terms of consistency and quality of offerings. Today, the celebrated conductor, Riccardo Frizza, is in charge of the Festival and the importance of the singers and equipage has lifted the undertaking towards a more exceptional and scholarly-based realm, with major singers, important musicologists turning out critical editions and interesting productions.

In 2017 the Donizetti Project was started, with the intention of producing one work each year on the two hundredth anniversary of its premiere. Prior to this year, those were student or incomplete works, but in November, 1818, Donizetti's first stage work which was professionally produced had its debut—*Enrico di Borgogna* at the San Luca Theater in Venice. Thus this year's Project offering is that opera, on the 200th anniversary of its first performance. Also on the docket is *Il castello di Kenilworth*, which dates from 1829 and was Donizetti's first venture into the realm of Tudor history, a vein which he would richly mine in the 1830's.

GALA CONCERT

Everything started off with a Gala Concert on November 22, dedicated as usual to Donizetti, but this year also to Rossini, because in 2018 we are celebrating the 150th anniversary of his death. There was indeed a gala group of singers gathered

at the Sociale: Jessica Pratt, Daniela Barcellona, and two tenors—Xabier Anduaga and Levy Sekgapane—along with the Orchestra Sinfonica Nazionale of RAI and the Chorus of the Donizetti Opera. There were overtures from *Tancredi, Semiramide, Don Pasquale* and *La Favorite.* Ms. Barcellona obliged with two of her awe-inspiring standards, "Oh patria!...Di tanti palpiti" from *Tancredi* and "Eccomi alfine in Babilonia...Ah! quel giorno" from *Semiramide* and one not-so-standard, "O mon Fernand" from *La Favorite,* while Ms. Pratt essayed the entire mad scene from *Lucia di Lammermoor.* Levy Sekgapane, a hot new tenor from South Africa, sang "O fiamma soave" from *La donna del lago* and "Cessa di più resistere" from *Il barbiere di Siviglia;* Mr. Anduaga, a young tenor (he is 23) from Spain sang the aria "Je suis joyeux" from *Rita* and "Cercherò lontana terra" from *Don Pasquale.* It was a formidable program!



Inaugural Concert

Most notable was Jessica Pratt's rendition of the Mad Scene from *Lucia.* Not only was the lady in top form, but there was a glass harmonica player placed in a stage box which accompanied her throughout, even in the traditional vocalizations that Donizetti did not write. It was really quite wonderful, and made one long for the whole opera. Barcellona was equally spectacular, except that in the *La Favorite,* I could not understand one word of her French. Mr. Sekgapane sang the tenor lead in Rossini's *Adina* last summer in Pesaro opposite Lisette Oropesa. His is a lovely light tenor with great flexibility in the mold of Juan Diego Florez and José Camarena. Mr. Anduaga was not quite up to the same level, and needed a score brought in for his two arias. He had some trouble with the high notes in "Je suis joyeux," but he redeemed himself in the *Don Pasquale* aria, which was pursued with a fine sense of legato phrasing.

Riccardo Frizza was super with the overtures, especially the monumental *Semiramide*, which he has been recently conducting in Venice with Pratt in the title role. Sasch Reckert was the much applauded Glass Harmonica player.

****

ENRICO DI BORGOGNA

On November 14, 1818, Donizetti's first professional stage work debuted in Venice's San Luca theater. Two weeks later the composer would turn 21. *Enrico di Borgogna* came about because Donizetti was trying to start a career, having just finished two years of study at the Bologna Conservatory under the venerable Padre Mattei. In April of 1818 he ran into an old school friend, Bartolomeo Merelli, who had been commissioned to write a libretto for the Zancia company which was touring and would end its tour in Venice. The impresario Paola Zancia decided to give the 20 year old Donizetti a chance. The contract called for an opera semi-seria and listed the singers in the company who should have roles. The company included two comic basses, so Zancia wanted something that would utilize at least one of them. The libretto source was to be a play by August von Kotzebue, a popular German playwright, but before long, for some reason, Merelli and Donizetti settled on a different Kotzebue play, *Der Graf von Burgund.* Around the same time, the principal female singer in the company dropped out, and it was decided to give the lead role of Elisa to a young novice who had concert experience but had never been on stage. The new opera was to open the San Luca Theater, which had just been refurbished. The 800-seat theater, which originally opened in 1622, still exists today as the Teatro Goldoni, Venice's principal theater for spoken drama. The first night audience seemed more interested in the "new" theater than in the new opera, and Adelina Catalani, the novice mezzo-soprano, fainted from stage fright in the middle of the first act finale. A *comprimaria* had to sing her part, which meant that a good bit of the music in the second act was not sung at all. In other words, opening night might have been a disaster for Donizetti, however, as reported by a newspaper of the time, the public recognized an expressive personal style and talent and called the composer out at the end in spite of all the problems. A month went by before La Catalani recovered sufficiently to sing the whole role.

Merelli then produced a new libretto for the same company which Donizetti set: the one-act *Una follia,* now lost, but after that, without a new commission, Donizetti returned to Bergamo, where *Enrico* may have been performed at the Teatro Sociale (no written record has been found however), the site of our 2018 performances. Or perhaps the Zancia company performed it in Mantua. In any case, it was unheard again until 2012, when Anders Wiklund, the Swedish musicologist, revived it in Vadstena, Sweden, with young singers. The current Bergamo production is probably the first professional offering of what may be called Donizetti's first non-student work in two hundred years.

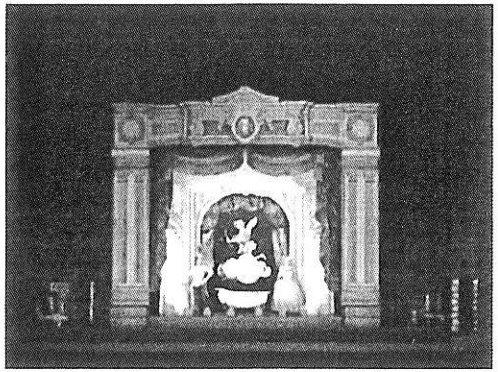
Merelli's libretto is no worse than that of many opera texts of the period. About

twenty years before the action opens, the king has been killed by his brother, who then assumed the throne. The king's infant son Enrico was saved by two retainers, Pietro and Brunone and taken to safety. When the action opens, the usurper king has died and his son Guido has become the new ruler of Burgundy; Enrico has been raised in a pastoral setting near the Alps by Pietro without knowing who he really is. The evil Guido is intent on marrying Elisa, but she has chanced to meet Enrico and they are in love. In the course of action, Enrico, Pietro and Brunone gather a force and attack Guido, who is defeated. Enrico and Elisa are united, Enrico forgives Guido, and all ends happily.

The opera has an unusual distribution of voices because of the company which Zancla had assembled. Enrico is a contralto pants role, while Elisa is a role for mezzo-soprano. Guido, the villain, is a tenor, but Pietro, the good retainer, is also a tenor, and his role is scarcely less important than the principals. Gilberto, an obsequious courtier to Guido, is a comic role for buffo bass. Taken straight, the opera seems like a serious work with a comic figure (Gilberto) grafted onto the story. It is not a traditional opera semi-seria. Listening to this first work of the young composer, one hears a lot of Mayr, his teacher, as one would expect. There is also Rossini. In 1818 Rossini was at the height of his Italian career, and many of his works were associated with Venice, where his career, like Donizetti's, had taken flight. *Tancredi* and *L'Italiana in Algeri* had both premiered in Venice only five years earlier, so it is no surprise that one finds a scene and words in *Enrico* that are almost a copy of the opening to Tancredi's famous "Di tanti palpiti"; but when Rossini's pants-hero mezzo launches into "Di tanti palpiti," Enrico launches into his cabaletta "Mi scendi all'anima," and the melody is pure Donizetti. In fact it is so much in Donizetti's style that he will use the same tune twelve years later in the most famous melody in *Anna Bolena,* "Al dolce guidimi, castel natio." In other words, one can easily find the influence of Mayr and Rossini, but from the very start, Donizetti was Donizetti, an able and very personal melodist who could create song that stays in the ear like few other composers.

The directors in Bergamo decided to produce the opera on a stage within the stage, to let us see the opera as it might have been produced in 1818 by a small company with all the problems inherent in opera production—temperament, mechanical, vocal and financial. Some of it was amusing, some went too far. *Enrico di Borgogna* is really an heroic opera with a female lead in the hero's role; the production made it seem a comedy. One can argue whether a director needs to be faithful to a libretto like Merelli's, but it was a good show in its own right, based on all the problems of opera production. The small platform stage (with curtain and proscenium arch) revolved from time to time, showing us backstage and the wings. We saw backstage antics, singers trying to upstage each other, the harried impresario (a mute role not in the opera), and a black bear. I

have no idea what the man in the bear suit was about, but he created havoc from time to time. There were inside jokes: everyone was in eighteenth century costume, the nobility with powdered wigs, except for some soldiers who seemed to be dressed as if they were out of a Rembrandt painting. The "opera company" evidently did not have the money for consistent costuming. Like many operas of the era, *Enrico* has only a men's chorus, because only the largest and most important houses could afford women for the chorus. One chorus in the libretto, about "virgins," seems particularly fitting for women, so the men donned tall powdered wigs and sang in front of a cardboard cutout of women's dresses circa 1780. There were cardboard painted flats which were raised and lowered, sometimes with comic effect. In other words this was a production with many (intended) screw-ups, not unlike the premiere performance of *Enrico di Borgogna.*



Stage within a stage

The singers seemed better to me on opening night (Nov. 23) than the subsequent Sunday performance we saw (Nov. 25). Anna Bonitatibus (Enrico) is a contralto who has enjoyed good press in recitals, but she has a smallish voice, sometimes even too small for the small Teatro Sociale. Also, Levy Sekgapane (Guido), who impressed me at the Inaugural Concert when we were in the second row, seemed small of voice from farther back. He has an aria near the opera's end which is very Rossinian with much difficult coloratura, which he accomplished with ease, however. Sonia Ganassi (Elisa) is a mezzo-soprano who has been a leading singer for several decades, and she still has a big, appealing voice, but it is not quite as accurate as it once was. Francesco Castoro sang the role of the faithful retainer Pietro. It is a role of some consequence since it has a scene and aria in each act—the first a pastoral lament for his dead wife and the second a call to arms. Castoro was quite good once he was warmed up in Act II. I was most impressed by Luca Tittoto, who sang the comic bass role of Gilberto. Like Pietro,

Gilberto has a buffo aria in each act, the second one a misogynistic rant which seems to have nothing to do with the opera's plot or characters. Tittoto carried off both arias with a deep resonant voice and a good bit of élan.



First Act Finale

Alessandro De Marchi led his Academia Montis Regalis orchestra (about 35 players) with his usual mastery and the male chorus of the Donizetti Opera sang and acted well. Silvia Paoli was the director who presumably had the idea to stage the work as an opera-with-an-opera. Andrea Belli designed the set and Valeria Donata Bettela did the costumes. The production was done jointly with Venice's La Fenice, so I imagine that it will move to the city of its birth at some point. I enjoyed the music, which has flashes of the Donizetti's own voice, and the performance. But perhaps, before it gets to Venice, they will take the black bear out.

IL CASTELLO DI KENILWORTH

The other rarely done Donizetti opera this year was *Il castello di Kenilworth,* sometimes known as *Elisabetta al castello di Kenilworth* (seen Nov. 24). It was Donizetti's first attempt to transform the Romantic vision of Sir Walter Scott into an opera and a model not only for *Lucia di Lammermoor*, another Scott-based work, but also the three "Tudor" operas which have become repertory pieces in the last 25 years—*Anna Bolena, Maria Stuarda* and *Roberto Devereux.* Thus *Il castello di Kenilworth,* which premiered in Naples on July 6, 1829, to a libretto by Andrea Leone Tottola, is an important transition piece. Musically, it seems to me, it is a sort of tryout for *Lucia*, while the plot certainly suggests the characters in the Tudor operas of the 1830s.

Leicester (tenor), who lives at Kenilworth, has secretly married Amelia (Amy

Robsart in English history) (soprano), but he wants to use Queen Elizabeth's attraction to him to his advantage in advancing at court. When Elizabeth announces that she is coming to Kenilworth, Leicester has Lambourne (bass) hide Amelia in a subterranean part of the castle in hopes that the Queen won't discover his marriage. Amelia falls into the hands of Warney (tenor), who desires her for himself. When she refuses his advances, Warney vows revenge. Amelia escapes from her prison and meets the Queen, explaining that she is married to Leicester. The Queen is furious and orders her arrest, but further confusion occurs when Warney declares that Amelia is married to him. Amelia laments happy times gone by and her grave disappointment in her less than chivalric husband in the opera's best aria, "Par che mi dica ancora...." Meanwhile, Elizabeth becomes truly regal and gives up her own love for Leicester; she forgives the couple, and the opera ends happily, sort of. The unusual thing about the libretto is that the tenor-hero is a disgusting person, willing to imprison his new bride to foster his ambitions, and then he blames her! The production certainly emphasizes this because it makes it clear that the couple is hardly reconciled at the "lieto fine." As Elizabeth urges Leicester to "hug your bride," in the production, they look tentatively and sadly at each other. Can they really reconcile after what he has done? Also, when Leicester has Amelia sent into hiding (against her will) the production puts her in a kind of cage-prison. Elizabeth, on the other hand, is left alone at the end, in a 'prison' herself, a fact emphasized in the production when a grid rises from the stage, placing her on one side and the others beyond her. In deciding to act as a sovereign, she has isolated herself emotionally, forever.



Amelia, Leicester

Musically, Amelia's aria, "Par che mi dica" and its cabaletta, "Fuggì l'immagine," is accompanied by glass harmonica, certainly the model for Lucia'sMad Scene, for which Donizetti wanted a glass harmonica as accompaniment, although he was forced to settle for a flute. We also have

Donizetti's ability to create immediately memorable melodies on full display in this opera, although sometimes the tunes seem more generic rather than directly connected to the character or the circumstance.

At Bergamo, the production (by Maria Pilar Pérez Aspa) was traditional in faithfully following the story, and costumes (by Ursula Patzak) were Elizabethan. The stage set (by Angelo Sala) was very simple—a bare, raked stage with a blank background. The only accents were done with lighting (by Fiammetta Baldiserri) and tapestry-rugs which were rolled out on the bare stage.



Amelia, Elisabetta, Warney, Leicester

The cast was very strong. Jessica Pratt looked wonderful and sang better as Elisabetta, especially in her final aria "È paga appien quest'anima." She acted well and varied her cabaletta repeats excitingly. Equally good was Carmela Remigio as Amelia (Amy) di Robsart. She is a powerful singer and her duet with Elisabetta was splendid. Xavier Anduaga was also in good form in the thankless role of Leicester. He looked every bit the handsome young man that Elisabetta might swoon over, and his singing was much more secure than his arias in the Gala Concert. His best music comes early with an aria and cabaletta followed by a major scene with chorus. I was impressed with his well-projected light tenor. Stefan Pop was a menacing Warney. His tenor, quite different from Anduaga's lighter voice, was also powerful and well used. Dario Russo and Federica Vitali played minor roles.

Riccardo Frizza, who is the Musical Director of the Festival, conducted the orchestral forces (about 50 strong) expertly. The Opera Donizetti Chorus was good too. Frizza is emerging more and more as the inheritor of Gianandrea Gavazzeni, the great Donizettian of years past and Bergamo native. Next year's Festival will include the first ever staged performances of *L'ange de Nisida, Lucrezia Borgia* in a new critical edition and the Donizetti Project work, *Pietro il Grande, Czar delle Russie.*

In memoriam

Un musicista che commemori la morte di un collega è cosa nobile e piuttosto diffusa. Si pensi al Requiem voluto da Verdi per la morte di Rossini, progetto poi naufragato (e che Verdi riesumò qualche anno dopo per la morte di Manzoni). Naufragato forse per l'ambiziosità del progetto di riunire undici compositori a lavorare ciascuno su un brano del testo latino, assemblando poi a mente fredda i contributi, alla stregua di come Donizetti, Coppola, Mercadante, Pacini e Vaccaj avevano fatto lavorando "a dodici mani" alla Cantata *In morte di Maria Malibran* (Teatro alla Scala, 17 marzo 1837). Animata dallo stesso spirito, ad esempio, la principessa Cristina Trivulzio di Belgioioso chiese di ricordare degnamente l'amico Vincenzo Bellini: ne nacque, tra il 1836 e il 1837, *l'Hexaméron*, sei variazioni per pianoforte su *Suoni la tromba, e intrepido*, ad opera di Franz Liszt, che coordinò l'iniziativa e chiese a Thalberg, Pixis, Herz, Czerny e Chopin di scrivere una variazione a testa.

Ma prima dell'iniziativa della principessa, ci aveva già pensato Gaetano a rendere omaggio a Vincenzo: la notizia della prematura scomparsa di Bellini a Puteaux, il 23 settembre 1835, non fece in tempo ad arrivare in Italia, che già nello stesso autunno Donizetti si era dato anima e corpo a comporre un Requiem. Era però nel pieno della sua carriera di operista (e del suo mandato di direttore artistico del Teatro San Carlo di Napoli, carica che tenne dal 1822 al 1838) e, probabilmente per tener dietro alla messiscena della *Maria Stuarda* alla Scala, presentata il 30 dicembre di quello stesso anno, lasciò il Requiem incompiuto. La sua esecuzione, probabilmente già programmata al Conservatorio di Napoli, saltò. Sembra tuttavia che sia stato eseguito nella chiesa di Santa Maria Maggiore di Bergamo il 28 aprile 1870 sotto la direzione di Alessandro Nini, a seguito della prima pubblicazione della partitura (Lucca, versione per organo e solisti).

In tempi recenti la Messa di requiem per cinque solisti, coro e orchestra in re minore (la stessa austera tonalità del Requiem mozartiano) "in memoria di Vincenzo Bellini" ha iniziato ad avere circolazione, in incisioni ed esecuzioni dal vivo, arrivando ad essere cantata da artisti del calibro di Luciano Pavarotti (Orchestra e Coro Ente Lirico Arena di Verona, 1980, Gerhardt Fackler direttore); circolazione in ogni caso modesta e neanche lontanamente paragonabile con quella dei titoli più famosi del suo autore, Lucia, Elisir e pochi altri.

Si deve sottolineare, però, che molte esecuzioni sono state condotte su un testo non del tutto aderente all'originale. Recentemente la partitura è stata revisionata, su incarico della Donizetti Society, dal musicologo Valeer De Vlam (Bruges, 1937) per restituire di questa musica una versione più fedele all'originale, epurata da contaminazioni posteriori. Un lavoro ecdotico condotto con sapiente perizia, che ammoderna e supera l'edizione curata nel 1976 da Vilmos Leskò sempre a partire dal manoscritto originale, conservato a Napoli nella Biblioteca di San Pietro a Maiella. Una vera e propria riscrittura filologica. In questa nuova veste ha ricevuto la sua prima esecuzione assoluta il 19 aprile 2002 nella Basilica di Notre Dame di Laeken a Bruxelles, diretta da De Vlam stesso (chissà se lo spirito di Maria Malibran, sepolta nel cimitero lì accanto, avrà approvato, lei che interpretò diversi ruoli tanto di Donizetti quanto di Bellini?).

Tale veste più fedele all'originale ha ricevuto il suo battesimo italiano domenica 4 novembre 2018 nella Sala dei Teatini di Piacenza, ex chiesa di San Vincenzo (scelta anche dall'Orchestra Giovanile "Luigi Cherubini", diretta da Riccardo Muti, a motivo della sua ottima acustica). Una data senza dubbio significativa, il 4 novembre 2018, per il giorno, il mese e l'anno. Per il giorno, perché il 3 novembre 1801 nacque Bellini e il 4 fu battezzato. Per il mese, che vide nascere Donizetti stesso, il 29 novembre 1797 (e morire Rossini, il 13 novembre 1868). Per l'anno, perché nel 2018 ricorre il 170° anniversario della morte di Donizetti (8 aprile 1848) e il 150° di quella di Rossini. E soprattutto, il 4 novembre 2018 è il centenario della fine della prima guerra mondiale, per l'Italia Festa delle Forze Armate. Un Requiem eseguito in questa data assume quindi molteplici significati, che trascendono il pur importante evento di una prima italiana a tutti gli effetti (per lo meno dell'intera partitura: il Dies iræ è stato eseguito separatamente a Roma, nella Basilica di San Pietro in Vincoli, il 18 novembre 2002, sotto la direzione di Paolo Falconi).

Promossa dal Centro Musicale Tampa Lirica di Piacenza e preceduto dall'interessante prolusione di Fulvio Stefano Lo Presti, il Requiem di Donizetti ha preso vita nell'interpretazione di Svetlana Kalinichenko, soprano, Daniela Ruzza, mezzosoprano, Andrea Galli, tenore, Juliusz Lorenzi e Agostino Subacchi, bassi, della Corale Polifonica "Angelo Gavina" di Voghera e dell'Orchestra da Camera di Voghera, tutti diretti dal maestro Michele Viselli.

Doveroso qualche appunto a margine di un'esecuzione che si impone per la cura del dettaglio e il coraggio di avvicinare una partitura ancora sconosciuta; appunti che si concretizzano in note non sempre ben emesse nella sezione degli ottoni (corni, trombe), in un timpano talvolta troppo insistito, preponderante rispetto al suono complessivo, e in archi non sempre ben accordati. Esecuzione non perfetta, quindi, ma carica di emozione, di passione, di dedizione da parte non solo degli strumentisti, ma anche da parte dei cantanti. La Corale Polifonica "Angelo Gavina" dimostra serietà, compitezza, un coro sicuro e compatto dal quale ci si aspetta e si ottengono risultati notevoli: particolarmente d'effetto il Dies iræ e il Libera me, Domine conclusivo, con quell'avvio fugato che fa ripensare a tanta musica sacra tedesca, Haydn e Mozart in testa.

Svetlana Kalinichenko dà il meglio di sé nel Recordare, interpretato con intimismo; assieme a Daniela Ruzza ha il pregio di fondersi a meraviglia col quintetto solistico e di prender parte discretamente ai pezzi d'insieme. Per contro Andrea Galli, tenore dal timbro chiaro e di agilità, a suo agio in questo tipo di repertorio (ben eseguito l'Ingemisco, dal tono patetico e teatrale), emerge nelle pagine d'ensemble con una punta di protagonismo di troppo, soprattutto nel Te decet: difetto che, nel proseguire dell'esecuzione, perde, per affiatarsi omogeneamente con le altre voci. Protagonisti più vivaci del Requiem, cui Donizetti affida pagine splendide, sono i due bassi, Agostino Subacchi, voce scura, importante, chiamata spesso a dar manforte nei brani più complessi, e soprattutto Juliusz Loranzi, dal timbro più chiaro, basso-baritonale, a cui viene demandato il ruolo solistico preponderante, ruolo che sostiene con perizia fino alla fine, dando prova di una corretta intonazione, sebbene non di troppa espressività – lato sul quale, lavorandoci, potrebbe ottenere risultati di qualità ottima. Apprezzabile soprattutto l'Oro supplex, che ha solo minimamente risentito di un volume vocale non abbastanza importante per le arcate melodiche donizettiane che ricordano, neanche troppo da lontano, la pacata maestosità del Sarastro mozartiano dell'aria *In Diesen Heil'gen Hallen*.

Christian Speranza

IN MEMORIAM

6th October 2018

John Black 1922-2018

Chairman of the Donizetti Society 1984-1989

***

Montserrat Caballé 1933-2018

Cantatrice espagnole- incomparable vocal artist

Queens of Cyprus

Alan Jackson

"Son doux accent, sa voix chérie" sings Catarina Cornaro between the two verses of her lover's off-stage serenade at the start of Fromental Halévy's opera *La Reine de Chypre*, and for once those words could not be more apt. If any number of Manricos and Turiddus blot their copybooks with first utterances that are graceless and hopelessly unromantic, the new recording of Halévy's opera from the Palazzetto Bru Zane passes that test with flying colours. The singer is Cyrille Dubois and on this evidence he is a major new talent.

His role is Gérard de Coucy, the man Catarina loves and is about to marry before being forced to pretend that she prefers power, glory and queenship over the dictates of her heart so that an arranged marriage with the French King of Cyprus, Jacques de Lusignan, can establish Venetian control over the island. The plot is the same as that of Donizetti's *Caterina Cornaro* so I won't detail it here. And though the rest of the cast is excellent and the work itself has been my great operatic discovery of 2018, I make no apology for beginning this article with a mention of Monsieur Dubois. His sound is mellow yet youthful, with words that somehow sit on the tone with absolute clarity while preserving a perfect legato. The part does not call for any florid singing but there are plenty of corners to negotiate which Dubois does gracefully. The tessitura is high. Only when I followed with the score did I realise quite how many high As, B*b*s, even Cs are woven into the vocal line – and I am not talking of climactic endings. Dubois encompasses all these musically, almost effortlessly, while his tone retains all its unforced purity. For the record, there is also a soft high D*b* taken in head voice and an exciting interpolated high D. The opera premiered on the 22nd December 1841 and the first Gérard was Gilbert Duprez, he of the high C from the chest that Rossini hated. Yet the role is predominantly lyrical so that the image of Duprez as merely a purveyor of exciting high Cs is surely at best one-sided.

What of the opera? Firstly, it is an expansive French *grand opéra* in five acts, whereas Donizetti's *Caterina* is a taut Italian opera in a prologue and two acts. A comparison of their openings is instructive. Donizetti starts with a short prelude of about a minute and a half, a chorus lasting under two minutes, and a duet for Caterina and Gerardo (later to be re-worked in the last scene of *Don Pasquale*) that takes under three minutes. So after less than six and a half minutes of happiness the drama, politics and heartbreak begin. Halévy allows himself a full fifteen minutes and includes Gérard's *romance* mentioned above in addition to an introduction, recitative and duet. Incidentally, half a minute into the introduction he writes a tune for the cellos that demanded immediate re-playing and that has haunted me ever since – it is almost worth the cost of the whole CD set on its own.

In *La Reine de Chypre* Halévy displays an individual melodic style. Vocal lines are almost entirely syllabic – I think there is just one melisma for Catarina. Even when there is a moderate pulse, the beat is often divided into short notes so that words pass quickly and it may be just as well that we have an entirely French cast. His melodies insinuate themselves into one's memory and make me keen to explore his other works. Wagner and Berlioz both wrote in praise of his word-setting.

The focus is more on Catarina and Gérard than in Donizetti, where Lusignano obviously also caught his imagination. We are almost half way through the opera before Lusignan makes his entrance in Act III, but when he does we have another highlight of the score, the duet that occurs after Lusignan has saved Gérard's life though with neither man disclosing their identity. There are other splendid duets, major arias for Catarina and Gérard, powerful ensembles. Only the very end seems a bit perfunctory; as with Donizetti's *Dom Sébastien* the focus is more on a final spectacle - a nod to the expectations of a *grand opéra*.

Veronique Gens sings the title role. The dark colour to her voice is very suitable for a role first sung by the mezzo-soprano Rosine Stoltz. Her tone is beautiful and she vividly registers Catarina's changing emotions. She is a worthy partner to Dubois. Once or twice she flips the end of a phrase up an octave; maybe Stoltz had a stronger bottom register. But without the score you'd never notice. The other members of the cast are all very good. In order of appearance we hear Christophoros Stamboglis as Catarina's father Andrea. He convincingly manages the change from devoted father to one forced by Venice to make his daughter unhappy. Venice is represented, as in Donizetti, by Mocénigo, but this time he is a tenor. Halévy gives him rollicking couplets in praise of gambling and living for the moment, delivered with infectious verve by Éric Huchet, though I think it detracts from the sinister character who is ready to have Gérard murdered if La Serenissima's wishes are not immediately carried out. Étienne Dupuis makes a dignified and touching Lusignan, even if given more opportunities by Donizetti. The conductor is Hervé Niquet who obtains splendid playing and singing from the Orchestre de chambre de Paris and the Flemish Radio Choir. He must take the credit for bringing the drama so vividly to life.

I have just one doubt. The recording is superb and as a theatrical gramophone experience (not an oxymoron!) you will have gathered that I can hardly find fault. But I find it has almost a chamber music feel and I wonder how it would sound in, say, the Palais Garnier. By chance I heard Cyrille Dubois as Horace, the romantic male lead in Auber's delightful *Le Domino Noir* at the Opéra Comique in April 2018. Admittedly he was suffering from a chest infection (audibly so by the end) but he sounded like an attractive lyric tenor singing in exactly the right size of house. He sings Iopas in *Les Troyens* at the Bastille in January/February 2019, which I look

forward to immensely – the role will be perfect for him, but the venue? I hope he guards his voice and chooses repertoire and venues wisely.

The CDs come in the standard (i.e. very luxurious) Palazzo Bru Zane book format with the actual discs in pockets in the inside covers. Except that the print is rather small and the English words of the articles and libretto are in a mauve colour (less easy to read than the black of the French) the presentation is superb. The fascinating and scholarly articles are on an overview of the opera, the historical background and the singers of the original production, Stoltz's career at the *Opéra* and the new edition that has been made. This last is by Donizetti Society member Volker Tosta who gives great detail about the sources and the choices that he has made in preparing the edition. The alternatives not chosen and the passages excluded make for such intriguing reading that one would have liked a third CD comprised of these. But the two CDs we have are generously filled (75 and 79 minutes) and great gratitude is in order. They make me keen to explore further operas by Halévy and hear *La Reine de Chypre* in the opera house.

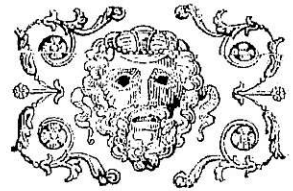
The 1840s saw a number of operas on the Catarina Cornaro story. All are related to the French libretto by Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges. In addition to the Donizetti (1844, Naples) there are Balfe's *The Daughter of St Mark* (1844, London), Pacini's *La regina di Cipro* (1846, Turin) and Franz Lachner's *Catharina Cornaro, Königin von Zypern* (1841, Munich). Coincidentally, this last has also recently appeared as a live recording of a 2012 Munich concert performance on 2 CDs issued by the CPO label. More coincidentally still, it is Volker Tosta who again has prepared the edition used.

If *Grove* is to be believed, Lachner's abilities as an orchestra trainer and conductor (necessary as he introduced some of the Wagner canon to Munich) outshone those as a composer. Having listened to his opera three times now I have to say that overall I don't hear much to dispute that verdict. The overture is attractive but for the most part the overall orchestral sound is string dominated and rather thick, more Schumann than Mendelssohn, and the effect is too often four-square. The heroine has a big aria in Act II which reminds me a little of Agathe's big scene in *Der Freischütz*, at least in form because it reflects her changing emotions and because it quotes a theme from the Overture, though to much less effect. However the Introduction to Act III is charming and the opera ends with a quiet chorus that is unexpectedly moving. But I find that the vocal writing has nothing of Halévy's individuality, memorability and variety of light and shade. At the start of the opera Marco Venero (Gérard) tells Catharina that an unknown man has just saved his life. In placing this crucial event before the start of the action Lachner surely misses a trick, as Marco and Jakob II von Lusignan are thus deprived of a full-scale friendship duet; neither Donizetti nor Halévy fail us in this regard. Perhaps Catharina Cornaro needs a stage production to make

its effect; there are opportunities for spectacles and processions as befits a work with grand opera influences. As it is, it is helps fill the gap between Weber and Wagner. Those with more affinity to German romantic opera may get more from it than I did.

Though the performance is not on a par with that of the Halévy it is mainly of a good standard. Kristiane Kaiser takes the demanding title role well, her tone remaining pure throughout a wide range, and I was impressed by Mauro Peter as Jakob and Simon Pauly as Andrea Cornaro. Christian Tschelebiew as Onofrio (Mocénigo) is suitably sinister (helped in this because he is a bass?) but his sound is somewhat unfocussed. And I find too much strain in Daniel Kirch's Marco – those who have a greater toleration of Wagner tenors than I have may listen with more comfort. Ralf Weikert conducts the Bavarian Radio Chorus and Munich Radio Orchestra.

I made a reference earlier to the score of Halévy's *La Reine de Chypre*. On a visit to London's Victoria Music Library to borrow something else I thought to ask the librarian if she would look up the opera in their on-line catalogue – though it was not on the shelves, their "store" often contains unexpected items. A search under "Halévy" revealed *La Juive*, but not *La Reine de Chypre*. I thanked her for trying, but she stopped me leaving so that she could do a title search, and sure enough the opera came up. (Luckily she left the author field blank, as searching under both author and title together produces a nil result.) Her first attempt to locate it in the store failed, but another look at the catalogue entry suggested a second look in a complete edition. A complete edition of Halévy? My scepticism rose, but she returned weighed down by a huge A3 sized volume, which on inspection revealed the desired work, a vocal score printed in large format on very high quality paper and bound between really heavy red hard covers. And emblazoned in gold on the front cover – maybe you have guessed – Richard Wagner. This complete edition is a modern complete works of Wagner from Schotts. And the reason is that Wagner, poverty ridden in Paris in 1841/42, was employed by the publishing firm Schlesinger to produce the first vocal score. (He also did the one for Donizetti's *La Favorite*.) And so, Schotts, displaying Wagner-egoism worthy of Wagner himself, relegates the French composer to below a publisher's hack. Library cataloguers and users beware!



Volker Tosta has in preparation a performing edition of Auber's *Le Philtre* (see Newsletter 135)

LUCIA
A CASA DEL CONTE UGOLINO

La modesta facciata del Teatro Verdi di Pisa racchiude la più fulgida sala lirica ottocentesca della Toscana. Varcandone la soglia, non ho potuto dimenticare che Giacomo Puccini, diciassettenne squattrinato, vi si recò a piedi da Lucca nel 1876 per assistere all'*Aida.*

Per un teatro di provincia, *absit iniuria verbis*, che l'anno scorso ha ripreso la recondita *Pia de' Tolomei* donizettiana, la stagione in corso non è sicuramente di ordinaria amministrazione con un programma, oh quanto audace, di varie rarità piccanti, tra cui *Mosè in Egitto* di Rossini e *Edipo Re* di Leoncavallo, e due soli titoli del grande repertorio: *La Bohème* pucciniana e *Lucia di Lammermoor*, benché quest'ultima non sia quella *allégée* che viene proposta più spesso. Se adesso la provincia osa mandare in scena una *Lucia* senza tagli e con l'impiego della glassarmonica, potranno tanti teatri maggiori continuare a eseguire indisturbati la *Lucia* "vecchia"?

Stefano Vizioli, regista di fama internazionale e direttore artistico del Teatro Verdi, ha curato l'allestimento già concepito per Saint Louis. La Scozia c'è anche se non si vede. Epoca, ambienti e costumi potrebbero convenire, per esempio, ad una *Traviata*, quindi si è in pieno Ottocento, altoborghese quanto opprimente, ma è plausibile. Una cupa atmosfera notturna domina costantemente la scenografia pressoché unica e poco immaginosa però funzionale di Allen Moyen, in cui la regia mette opportunamente in risalto la dinamicità corporea dei personaggi.

Ha diretto preciso e coinvolgente Michael Güttler, alla guida della valida Orchestra della Toscana, interpretando suggestivamente sin dal feerico preludio il *pathos*, la tragedia e l'elegia del capolavoro donizettiano, che, secondo Fedele D'Amico, come forse nessun'altra opera ci addita così direttamente il Cielo. Lo ha ben coadiuvato il Coro Ars Lyrica diretto da Marco Bargagna.

La primadonna scritturata indisposta ha dovuto farsi sostituire all'ultimo momento. Ma la sostituta si è rivelata una magnifica sorpresa. La giovanissima e avvenente croata Marigona Qerkezi (Lucia) ha dimostrato di avere tutte le carte in regola quanto a temperamento e capacità tecniche per incarnare appieno nel canto e sulla scena l'eroina donizettiana, riscuotendo meritatissimi applausi dopo il *tour de force* della Pazzia con il valore aggiunto del suono estraniante della glassarmonica di Sascha Reckert. Il *crudel fratello* Enrico era il baritono pisano Alessandro Luongo (che ricordo sontuoso Carlo V in un *Ernani* sassarese). Un *villain* elegante con gli accenti appropriati, antagonista implacabile dello sfortunato amante della sorella, Edgardo, suo rivale anche in politica, il quale, almeno nella musica, lo sfida ad armi pari. Infatti il tenore Alessandro Luciano si è "battuto" con valore, sfoggiando un timbro vibrante ed incisivo fino all'incanto dell'addio alla vita nel finale ultimo. Raimondo, nel sobrio *clergyman* di pastore presbiteriano (ché più di questo non gli spetta), lo ha impersonato sobriamente il basso Andrea Comelli, autorevole pur con un grave poco ampio tendente a ingolarsi. Quanto al secondo tenore, Arturo sposo imposto a Lucia, l'argentino Carlos Natale ha superato impavido l'impervia aria *'Per poco tra le*

tenebre' e si è reso appropriatamente "antipatico". A Vizioli è mancata però l'idea geniale di vari suoi colleghi di farci assistere al cruento uxoricidio. Completavano onorevolmente il cast il mezzo soprano Valeria Tornatore (Alisa) ed il tenore Didier Pieri (Normanno).

Fulvio Stefano Lo Presti



Marigona Qerkezi