THE DONIZETTI SOCIETY

Hon. Executive Committee

Chairman Alexander Weatherson
11 Buckland Crescent
London NW3 5DH
(Tel.0044 20 7722 9031)
alexdonsoc@aol.com

Secretary Pip Clayton
146 Bordesley Road
Morden, Surrey SM4 5LT
(Tel.0044 20 8648 9364)
ppclytn@googlemail.com

Treasurer Alan Jackson
94 Alton Road
Roehampton
London SW15 4NS
(Tel. 0044 20 8788 9495)
treasurer@donizettisociety.com

Press and
Public Relations Fulvio Stefano Lo Presti
Square Marguerite 15
(boîte 36) B1000 Brussels
(Tél. 0032 2 733 8401)
stefan.fv44sti@gmail.com

Representative for Germany Dr Geerd Heinsen
Operalounge
Fechnerstrasse 5
D-10717 Berlin
(Tel. 0049 30 862 34 90)

Representative for Italy Giacomo Branca
Via Arturo Cassoli 13
I-44100 Ferrara
(Tel. 0039 1094647)

Representative for the USA Charles Jernigan
1358 Platte Street
Loveland, CO 80538
cjernigan3@gmail.com

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

©The Donizetti Society and contributors 2020

ISSN 1749-3315 (Print)

THE NEWSLETTER No. 141
November 2020

Alfredo *incognito*

- an opera in waiting

Donizetti's *Alfredo il Grande* made its less-than momentous début at the Teatro S.Carlo on 2 July 1823 with just one single appearance - according to John Black[1] (others say it had up to two repeats) - some three years after an opera with the same title and plot by his beloved Mayr had opened the carnival at the Teatro della Società of Bergamo with enthusiastic acclaim.[2]

Burning-cakes not on the menu in Naples? A study of Donizetti's score offers little by way of explanation: his Neapolitan cast was exceptional with the celebrated *baritenore* Andrea Nozzari as Alfredo, Elisabetta Ferron (*Élisabeth Féron*) as his wife Amalia and with Giovanni Botticelli, Michele Benedetti, Gaetano Chizzola, Antonio Orlandini and Teresa Cecconi as most of the rest. Too many *bassi*? Maybe so but Alfredo shared his clef with the enemy invaders.

Something must have gone very wrong. One performance only is a real blow. Donizetti's libretto by Andrea Leone Tottola was far more adept than critics are willing to admit but hampered by a profusion of strange quirks: with much less *retro* a text than the opera for Mayr this serious opera - this *melodramma serio in due atti* - has oddly slapstick moments and its inadvertent stretches of comedy must have fallen on puzzled ears in the great southern city. He offered an inextricable intrigue with interminable recitative and half the *personaggi* in strange dress, the primadonna enters at curtain rise in a *duetto* (the one *pezzo* the publishers pounced upon) while her fugitive spouse is supplied with an extravagantly taxing *cavatina* of vast dimensions. The irrepressible poet's antagonists fell about laughing at his crazy *scenario* - especially at the King and Queen of England's stupendous arrival together on all-fours![3] Though Buckingham Palace gilding did not prevail on Anglo-Saxon soil and well-rehearsed Italian horror stories of the British climate and primeval way of life had prepared the audience for something of the sort their inglorious exordium - the embattled monarchical pair going to ground on hands and knees not only put paid to any solemn response to the plot but ensured that Alfredo was not just *incognito* but subject to suppressed giggling whenever, alas, he opened his mouth.

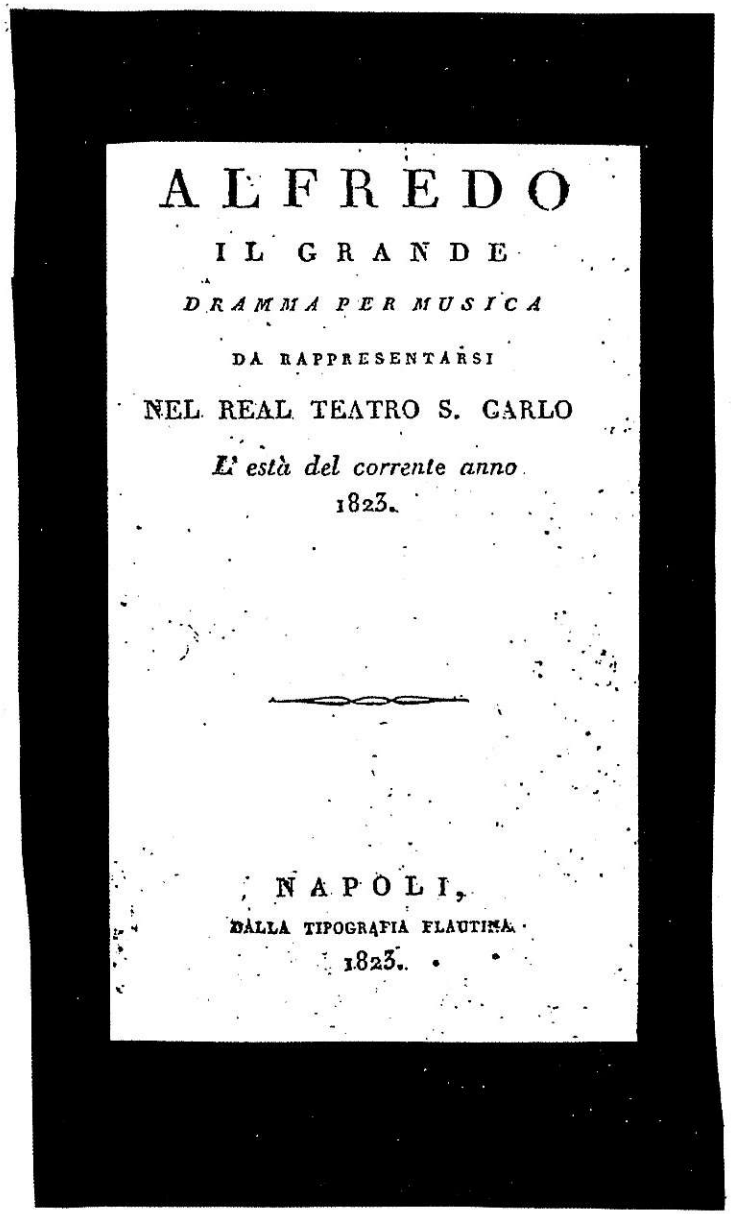
Crawling on stage? No one did that to a famous tenor in Naples.

---

[1] John Black *"Donizetti's Operas in Naples 1822-1848"* (London 1982), 16

[2] *Alfredo il Grande re degli Anglo Sassoni* by Johann Simon Mayr with a libretto by Bartolomeo Merelli, décor by Sanquirico, and with Rosa Mariani in the title role opened the 1820 Carnevale at Bergamo

[3] *"... si avanzano quasi carponi Alfredo e Amalia"* Atto I Sc 8



ALFREDO

IL GRANDE

DRAMMA PER MUSICA

DA RAPPRESENTARSI

NEL REAL TEATRO S. CARLO

L' està del corrente anno

1823.

NAPOLI,

DALLA TIPOGRAFIA FLAUTINA.

1823.

Of course the opera failed on all counts except for its captivating score. Everything fell on deaf ears. Not only did the cast display its poor confidence in the plot almost from the outset but there was nothing "*Grande*" about a semi-mythical monarch apparently from the Stone Age threatened dimly by a clutch of Danes with silly names from the wrong eras ("*Atkins*" and "*Rivers*"). Despite his obvious musical distinction and fluent melodic invention that must have impressed everyone willing to listen the engaging Bergomasc had been obliged to surrender - or so it seemed - to an intransigent poet comfortably reliant upon his former role in the brilliant Rossinian conquest of the mega metropolis and the world.

But Egidio Saracino's patronising dismissal of Tottola in his "*Tutti I libretti di Donizetti*"[4] is not justified - though the list of alternative literary sources for the plot he offers does have its uses Bartolomeo Merelli's text for Mayr could never have been first choice for viable emulation by anyone. As a result of unwelcome poetic caprice, however, Donizetti had an uphill task to win for himself the crown his teacher had earlier won in Naples. He took a bold step with *Alfredo il Grande* - and took too many risks, but sadly in view of its remarkably inventive score, they did not pay off.

Atto I

Sinfonia

- 1 - Introduzione *Vieni, Eduardo: audace* (Duetto Amalia, Eduardo) Coro, Enrichetta, Margherita, Guglielmo)
- 2 - Cavatina Alfredo *Non m'ingannai*
- 3 - Coro e Terzetto Alfredo, Amalia ed Eduardo *Il lasso fianco - Oh, bella speranza!* (Coro, Enrichetta, Alfredo, Amalia, Eduardo)
- 4 - Aria Atkins *La sospirata vittima* (Atkins, Coro)
- 5 - Finale I *Deh, mi lascia, o sposa amata* (Alfredo, Amalia, Enrichetta, Margherita, Coro, Atkins, Eduardo, Guglielmo)

Atto II

- 6 - Duetto Amalia ed Alfredo *Questa man, che un dì sull'ara* (Amalia, Alfredo, Coro)
- 7 - Aria Enrichetta *Di pace in grembo*
- 8 - Coro ed Aria Alfredo *All'apparir dell'astro - Che più si tarda? All'armi!* (Coro, Alfredo, Guglielmo)
- 9 - Quintetto *Traditor! Di un ferro ancora...* (Amalia, Enrichetta, Atkins, Guglielmo, Eduardo)
- 10 - Coro ed Aria Finale Amalia *Viva Alfredo! Il grande! Il prode! - Che potrei dirti, o caro* (Coro, Amalia, Alfredo, Eduardo, Guglielmo, Enrichetta, Margherita)

[4] Garzanti Editore, a cura di Egidio Saracino (Milan 1993), 132

The autograph score (in the fabulous precincts of the Conservatorio di S.Pieto a Majella of Naples) is as chaotic as most of his other scores on the hallowed shelves of its library but full of fire and potential - even if barely legible now and then with its pasted-over pages, erasures and second thoughts and with a text conforming poorly with the printed words of the libretto. But here is a major work by a composer at the very onset of his glory. So why have we waited so long for it to be revived? There are a couple of extracts available on disc thanks to the initiative of the long lost Patric Schmid and one duet more-or-less accessible in print - but that is all. Nothing to give credence to its failure to be revived even if the autograph is not quite complete. This opera is almost alone as a glaring omission in the twenty-first century. There is a copyist score in Paris probably deriving from the composer's own library.

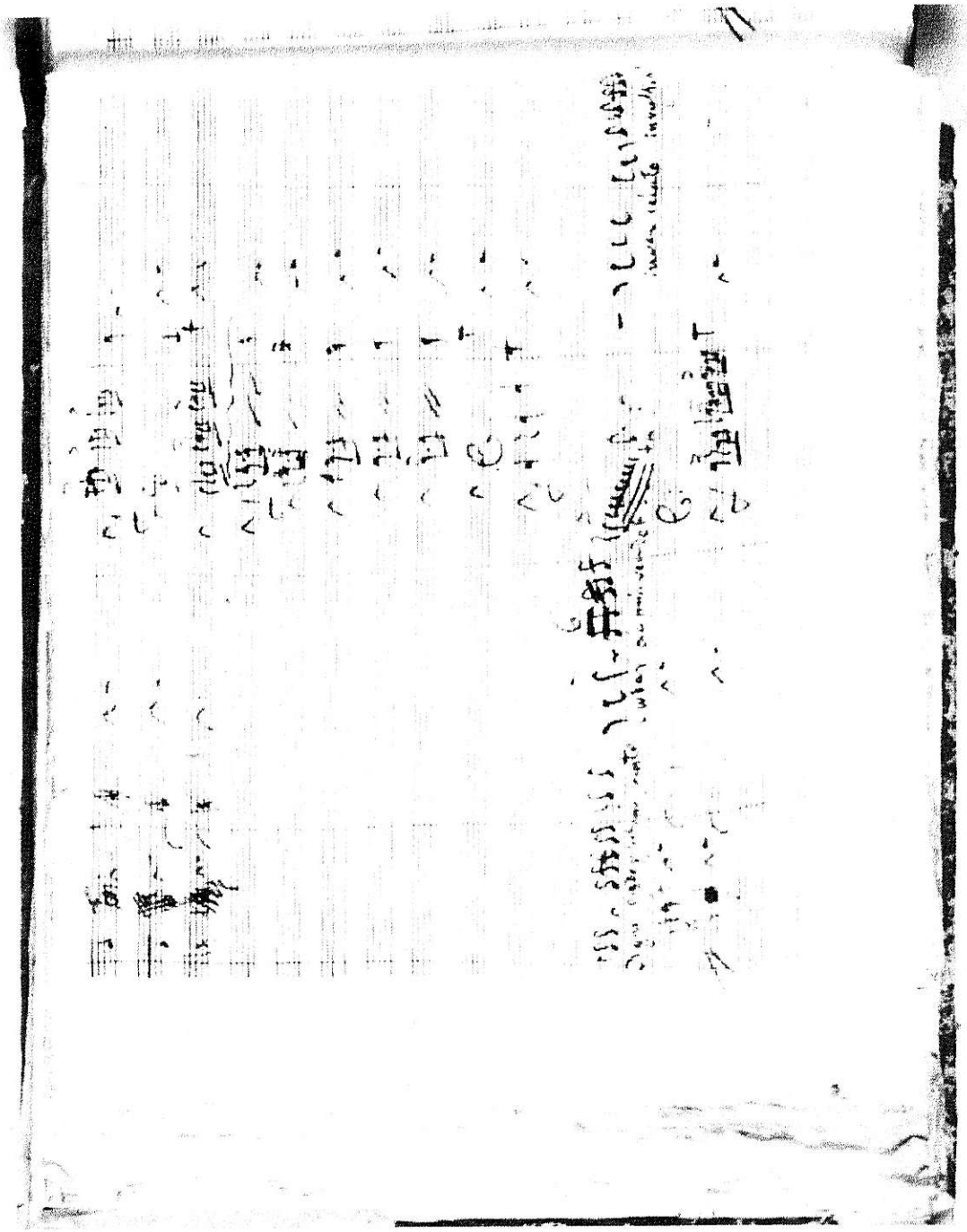
The two operas by teacher and pupil develop at a radically different pace even though *incognito* is the key word to both plots. In Mayr's score King Alfred is disguised as "*Elfrido*" for two thirds of the action and as a spur (maybe) to this confused identity his gender was challenged vocally (and visually with a *musico* hero at its prima). The legendary Anglo-Saxon monarch become fugitive - hard-pressed by invading Danes - rejoices in a succession of traditional arie, duetti and cori that appear in all the right places and at all the right moments. A bel-cantist button is pressed throughout and Mayr's opera had notable revivals including a momentous example at La Scala.

In the *Alfredo il Grande* by his pupil there is a much less familiar sequence and a youthful disdain for endorsement by his audience. The autograph reveals, if only covertly and in passing, that drastic upheavals with the poet must have taken place in the heat of creation. Some imbalance in the distribution of the score is also in evidence (but this may only reflect Donizetti's response to the artists at his disposal). The Sinfonia, if brief and in piano reduction in the bound score, could not have been a wise choice for a theatre like the S.Carlo where - however attractive and brilliant as an opening salvo there was an audience congenitally impatient for the famed array of soloists to begin singing. This *Alfredo il Grande* of his initial arrival displays features that Donizetti learned to avoid later in that city: there are too few arias and too far apart, too many ensembles and the stage congeals into a *concertato* at the drop of a hat! Fatal evidence of inexperience for a composer in the shadow of a musical volcano.

But *Alfredo* is worthy of our esteem and has no need to remain incognito. He is no "fringe footnote" like *l'Ange de Nisida* or *Le Duc d'Albe* in the long long series of operas the composer actually completed and staged.

Alexander Weatherson

(opposite) A fervent glance at the Cavatina for Alfredo Atto I Sc3 in Donizetti's autograph score



Neuburg/Donau • Kongregationssaal
Sonntag, 25. August 2019 • 19 Uhr

Giovanni Simone Mayr
1763–1845

ALFREDO IL GRANDE
Melodramma serio
(Konzertante Aufführung)

ALFREDO, König der Angelsachsen,
mit Namen Elfrido bis zu der XIV. Szene des zweiten Aktes.
Marie-Luise Dreßen

GUTRUMO, dänischer Fürst.
Markus Schäfer

ALSVITTA (ALSVITA), Tochter von Etelberto.
Sophia Körber

ETELBERTO, Graf von Mercia.
Daniel Ochoa

ALINDA, Vertraute von Alsvitta.
Anna Feith

AMANDO (AMUNDO), Heerführer des Gutrumo.
Philipp Polhardt

Chor der
Dänischen Krieger.
Angelsächsischen Krieger.
Englischen Bergbewohner.
Angelsächsischen Granden und Herzöge.

Mitglieder des Männerchores der Bayerischen Staatsoper München
Simon-Mayr-Chor
CONCERTO DE BASSUS (auf authentischen Instrumenten)
Dmitry Lepekhov, Konzertmeister • **Franz Hauk**, Cembalo und Leitung



Alfredo il Grande in Bergamo, Mailand, Brescia und London

Iris Winkler

Eine ausführliche Anzeige der bevorstehenden Opernaufführung am 26. Dezember 1819 ist im *Giornale d'Indizj Giudizierj della Provincia di Bergamo* (N. 69, S. 270) am 23. Dezember 1819 zu lesen, in der die Beteiligten der bevorstehenden Opernproduktion in Kürze charakterisiert worden sind: der Librettist Bartolomeo Merelli, der Komponist Giovanni Simone Mayr, der Bühnenbildner Paolo Agazzi „aus der Schule des berühmten Sanquirico", Margherita Bonsignori als Alsvitta, Rosa Mariano als Elfrido/Alfredo, Domenico Bertozzi als Gutrumo und Pietro Sangiovanni als Etelberto. Gerühmt werden Poesie und Musik der neuen Oper, die als herausragend das heimische Theater bereichern wird.

„La sera del giorno 26, come enunciammo, si mise sulle scene di questo Teatro della Società il Melodramma serio *Alfredo il Grande*, appositamente scritto dal nostro sig. *Bartolomeo Merelli*, e posto in musica dall'insigne maestro *Gio. Simone Mayr*. Grande fu l'affluenza de' cittadini, e grandissima la loro aspettazione per questo nuovo Teatrale divertimento l a quale corrispose il desiderio generale.
Il vestiario di una ricchezza sorprendente, le decorazioni, e le scene tutte sortite dalla scuola del celebre *Sanquirico* hanno giustamente ottenuto al benemerito nostro concittadino sig. *Paolo Agazzi*, quella comune soddisfazione, che Egli considera come la prima ricompensa delle sue fatiche.
La musica fu quale si doveva aspettare dall'illustre

maestro, la cui celebrità non si potrebbe accrescere colle nostre lodi. Gli applausi replicatissimi fanno certa testimonianza del generale aggradimento. Un concertone che serve di apertura diede campo ai signori Professori di tar conoscere l'abilità loro.

La signora *Margherita Bonsignori* che in età di anni diciotto compare per la prima volta sulle scene Teatrali sostenendo le parti di *Alsvitta* si trasse l'attenzione generale con bella voce di soprano, con espressione dignitosa, e con sceneggio da avvanzata Attrice. Aggiunse non dubbie prove di esser molto versata nell'arte musicale, ed è tenuta per una delle migliori allieve del R. Conservatorio di milano. Una beltà non comune accompagnata da ingenua modestia diede maggiore risalto alla suc voce, ed alle sue azioni.

La signora *Rosa Mariani* diggià vantaggiosamente conosciuta sulle scene fece le parti di *Alfredo*. Dotata Essa dalla natura di una bellissima, chiara ed stesa voce di contralto, ed insieme di agilità distinta, seppe ben presto occupare tutti i cuori. Nella scena VI. del primo atto segnatamente e nella V. del secondo Ella ci ricorda le migliori parti di contralto, che formarono negl'ultimi scorsi tempi la nostra delizia.

Il sig. *Domenico Bertozzi* facendo, come tenore le parti die *Gotrumo* diede pur esso non brevi argomenti di bravo ed intelligente attore, dotato di una voce assai omogenea.

Anche il nostro concittadino *Pietro Sangiovanni* noto abbastanza per la scienza dell'arte, e per la robusta sua voce sostenne onorevolmente le parti di padre di *Alsvitta*.

La poesia è interessante per al novità dell'argomento, per la facilità, e naturalezza de' versi, e per alcune srietete molto felici.

Crediamo di non esagerare coll'asserire (considerato nel suo tutto) essere questo uno fra i migliori spettacoli, che si sono veduti su queste patrie scene."

In der *Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (No. 17) wird die Aufführung der Oper im April 1820 mit viel Lob bedacht und als Mayrs erste Oper für seine Heimatstadt Bergamo deklariert: „Kapellmeister Mayr, der schon gegen 80 Opern, aber niemals eine für seinen Aufenthaltsort componirt hat, verschaffte seinen Mitbürgern diesen ganzen Carneval hindurch mit seiner neuen Oper: *Alfredo il grande* einen wahren Genuss."

Die Zeitung für die elegante Welt (Nummer 42, S. 336) berichtet „Dienstags den 27. Februar 1821":

„Aus Mailand": „Zu den bedeutendern neuen Aufführungen, deren sich die Theaterfreunde unserer Hauptstadt im Laufe dieses Monats zu erfreuen hatten, gehörte auch das ernsthafte Melodrama: Alfredo il Grande, komponirt von Mayr, welches am 7ten alla Scala zum ersten Male gegeben, im Ganzen genommen aber nicht mit so allgemeinem Beifalle aufgenommen wurde, wie zu Bergamo. Man wollte bemerken, daß sich im ersten Akt, mit Ausnahme der vielleicht besser gesungenen als komponirten Cavatina der Mariani, nicht gerade vieles vorfinde, das allzu lebhaft an einen großen Meister erinnerte, ausgenommen im Finale ein Stück von Spontini, welches in einem Ballette von Vigano allzu sehr ist bewundert worden, als daß man es wieder vergessen haben könnte.

Im zweiten Akt hat man das Largo des Terzettes, einem Theil von Tacchinardis's Arie, die Romanze der Mariani schön, und die große Arie dieser letzteren nicht ohne Wirkung gefunden; obgleich sie allzu sehr ins Kleinliche geht, und nicht über einen Hauptgedanken durchgeführt ist. Es dürfte vielleicht auf Rechnung der Eilfertigkeit, womit Hr. Mayr diese Partitur komponirt hat, zu schreiben seyn, daß er, ohne es selbst zu merken, ein allgemein sehr bekanntes Thema aus Generali's Adelina, ein Crescendo von demselben Meister, und noch diese oder jene andre Reminiscenz von Spontini sich in seine Arbeit hat einschleichen lassen. Ein Künstler, wie er, sollte sich um so weniger in dem Grade vergessen, da sein eignes Feld allzu ergiebig und reich ist, als daß er nöthig hätte, sich mit Aehrenlesen auf fremdem Gebiete abzugeben.

Die Hauptrolle unter den Sängerinnen hat die junge, die Bühne alla Scala zum ersten Male betretende Sgra. Mariani, welche den Alfred spielt, und mit sehr feinen und ausdrucksvollen Manieren eine liebliche Stimme verbindet. Ihre Recitative erinnern an jene schönen Zeiten, wo dieser Theil der Oper, der, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu fesseln, und ihn für den Gang der Handlung zu interessiren, von so großer Bedeutung ist, noch nicht zu der erbärmlichen Nichtigkeit unserer Tage herabgesunken war. Ihre Cadenzen sind überaus lieblich, und in ihrem Gesange herrscht eine edle Einfachheit, welche das wahre und eigentliche Geheimniß aller Künstler, die auf die Dauer gefallen wollen, ausmacht. Tacchinardi war wegen Erkrankung außer Stande, sich in seinem vollen Glanze zu zeigen; jedoch erhielt seine große Arie im zweiten Akt ungetheilten Beifall."

Dieser Artikel bezieht sich inhaltlich auf die Rezension, die am 10. Oktober 1820 in der Gazzetta di Milano (N. 284, S. 1451f.) erschienen ist und über die Aufführung der Oper an der Mailänder Scala am „vergangenen Samstag", 7. Oktober 1820, in aller Ausführlichkeit im Zusammenhang der Mailänder Theaterverhältnisse

berichtet hat: „Prima rappresentazione d'Alfredo il grande – Melodramma serio posto in musica dal M.[aestro] Mayr."

Am 9. Juni 1818 wurde das Ballett *La Vestale*, choreographiert von Salvatore Viganò unter Verwendung der Musik von Gaspare Spontini an der Mailänder Scala aufgeführt.

Reminiszenzen an Spontini, etwa an das Anfangsmotiv des Duetts im dritten Akt der Vestalin (Nr. 16, Licino Gr. Pont.), wird es für die damaligen Theaterbesucher vor ihrem musikalischen Hintergrund vermehrt geben haben, aber Spontinis martialische Klänge strebt Mayr keineswegs an. In der Dresdner Aufführung von Pietro Generalis *Adelina* im Königlichen Theater am 9. April 1817 wurde beispielsweise Mayrs Arie „Come potrei mai vivere" eingelegt. Das gängige Verfahren der sogenannten „Kofferarien" war für den Opernbetrieb der Zeit seit der Barockzeit normal und Opernproduktionen gerieten so oft mehr oder weniger zu sich ständig verändernden Pasticcios, was vor allem der jeweiligen Sängerbesetzung und damit nicht zuletzt der Erfolgsgarantie der Oper geschuldet war. Von dieser Warte aus gefiel in erster Linie die Gattung Oper, die immer auch vom Tageserfolg abhängig gewesen war und viel weniger der aus späterer Sicht fehlende überzeitliche und verewigende Individualstil.

Alfredo il Grande gehört zu Mayrs späteren Opern, er hatte bereits seinen festen, und damit durchaus auch umstrittenen, Platz im Musikleben wie seine gesicherte Stellung und herausragende Anerkennung in Bergamo. Mayrs Musik legt sein vermehrtes musikalisches Interesse an damaligen zeitgenössischen Aufführungen, den Werken seiner gespielten Kollegen, wie an Ausgrabungen offen, etwa den neuen Ausgaben von alter irischer Volksmusik: Die *Irish Melodies* von Thomas Moore und John Stevenson, die ab 1808 in Folge erschienen sind, haben eine Faszination auf viele europäische Komponisten ausgeübt, wie Felix Mendelssohn Bartholdy oder Hector Berlioz und auch Simon Mayr. Sie prägen das romantische Verständnis von „irischer Musik" bis heute, das Mayr insbesondere mit Elfridos (alias Alfredos) „Dov'è la bella vergine", der Aria con Arpa" im zweiten Akt trefflich bedient.

„Unter das Schönste der Oper gehören die Bardengesänge des Alfred (mit der originellen Begleitung vom englischen Horn, Harfe und obligatem Violoncell) welche Signora Mariani äußerst zart und lieblich vortrug." Diese Aussage ist im *Der Sammler* (Nummer 92, S. 366), am 1. August 1820 zu lesen.). Erstmals trat die Sängerin 1818 in Cremona auf. Mit ihrem Bruder, dem Bass Luciano Mariani, war sie auf Tournee. 1832 wurde Rosa Mariani am King's Theatre engagiert, das in dieser Zeit auch als „Italian Opera House" über London hinaus bekannt war.

„Die schönste Altstimme die es gibt", mit dieser Aussage charakterisierte Henry Beyle alias Stendhal den Gesang, die Bühnenpräsenz und Ausdruckskraft der Koloraturaltistin Rosa Mariani, der Interpretin der Titelpartie in den zeitgenössischen Aufführungen 1819 in Bergamo, 1820 in Mailand und 1832 in London. Ein Londoner Libretto hat sich bisher nicht auffinden lassen, aber Mayrs *Alfredo* muss, wenigstens in Teilen, in London zur Aufführung gekommen sein. Möglicherweise wurde die Oper mit der Altsolistin Rosamunda Pisaroni Carrara im Sommer 1822 in Brescia im Teatro Grande gespielt, wovon ein Librettodruck, aber leider kein weiterer Aufführungsnachweis zeugt.

Giovanni Ricordi schrieb an Simon Mayr, aus Mailand, 8. Dezember 1831 im Zusammenhang einer bevorstehenden Aufführung von *Alfredo il Grande* in London, ihm fehlte ein Teil der 9. Szene aus dem 2. Akt der Oper. In der Gewissheit, der Komponist befreie ihn aus seiner Zwangslage, hat er ihn um sofortige Zusendung der betreffenden Musik gebeten: „Mi trovo mancante nello spartito Alfredo il Grande, di lei composizione, che deve in breve essere eseguita a Londra, la scena ed Aria di Gutramo, il cui recitativo cominicia colle parole = Perfida io sono e per l'aria = Pensa o crudel, qual foco = ". Projektiert ist "*L'Alfredo* of Mayr" somit am King's Theatre in London für die Spielzeit 1832 gewesen, wie der Zeitungsvermerk bestätigt, für diese Saison ist

auch Rosa Mariani unter den Sängerinnen gelistet (The Harmonicon, London 1832, S. 29f., vgl. auch The Ladies' Museum, vol III, January to June 1832, S. 91).

Berühmtheit erlangte das Londoner Theater in diesem Jahr insbesondere auch durch Sir Michael Costa, der eigentlich Michele Andrea Agniello hieß und in Neapel geboren wurde. Beim Komponisten Niccolò Zingarelli und beim Kastraten Girolamo Crescentini ging er in die Lehre. Seit 1829 wirkte Costa in England und führte 1832 am King's Theatre in London das Dirigat mit einem Stab ein. Ähnlich wie Angelo Mariani später in Italien vereinigte er als Neuerung die Funktionen der Orchesterleitung vom Cembalo aus (maestro al cembalo, maestro concertante), traditionell bei den Orchesterproben, mit dem des ersten Geigers (violino principale), traditionell bei der Opernaufführung, und etablierte sich als moderner Dirigent. Mayrs *Alfredo* ließe sich demnach in London zu den Werken zählen, die zukunftsweisend unter Costas modernem Operndirigat zur Aufführung gekommen sind.

Mayrs *Alfredo*: Quellen und Bearbeitungen

Franz Hauk

An Quellen sind derzeit vier Partituren bekannt: das Autograph (I-BGc Fondo Mayr 201/17) und drei Abschriften (I-Mc Part. Tr.ms. 207; I-Fc F.P.T. 223; D-Hs M A/520). Dazu kommen noch die teilweise von Mayr selbst ergänzten Stimmen für einige Bläser (Flöte, Oboe I, Bassetthorn, Clarinette I, II, Horn I, II) die vermutlich für die Aufführung in Bergamo gefertigt wurden (I-BGc 166/2). Mayr selbst hat darin Korrekturen und Kürzungen eingetragen. Dies betrifft, nach unserer Zählung, die Nummern 3, 4, 22, 27, 29 und die Sinfonia. Als „Cavatina di Alsvitta" auf den Text „Ah, che per sempre io misera" ist eine alternative Arie B-Dur mit obligater Klarinette zur vierten Szene des ersten Akts vorhanden. Die im Stimmenmaterial enthaltene mehrteilige Sinfonia, offenbar mit Harfenbegleitung, konnte noch nicht näher identifiziert werden.

Die beiden der sechsten Szene im Libretto zugehörigen und in der autographen Partitur enthaltenen Nummern „Bella pace" (Nr. 5a) und „Si ti rivedrò" (Nr. 6), wurden in Mailand und in Bergamo durch die Cavatina mit Chor „S'apre il sen" ersetzt (Nr. 5c). Das vorausgehende Accompagnato „Fra le dubbie" (Nr. 5b) passte Mayr durch eine eingeschobene Modulation der neuen E-Dur-Tonalität an. Zu diesem Chor, der nur in der abschriftlichen Mailänder Partitur komplett erhalten ist, liegen in Bergamo autographe Skizzen vor. Er scheint auch im erhaltenen Stimmenmaterial auf, die Nummer stammt also tatsächlich von Mayr. Vielleicht kam Mayr damit einem Wunsch von Rosa Mariani (1799–1864) entgegen, eine damals aufstrebende, 1818 in Cremona debütierende junge Koloratur-Altistin, die in Bergamo und Mailand die Titelpartie des Alfredo übernommen hatte und für die, wie Girolamo Calvi berichtet, die Oper eigentlich geschrieben war. Mariani sang 1820 an der Scala in Mailand auch die Rolle der Isaura in der Premiere von Giacomo Meyerbeers *Margherita d'Anjou* und 1823 die Rolle der Arsace in der Premiere von Rossinis *Semiramide* am Teatro La Fenice in Venedig. Im Autograph ist *Coro e Scena* (Nr. 5a, b) seltsamerweise vor dem Finale I eingebunden.

Offensichtlich entfiel in Mailand weitgehend das Accompagnato-Rezitativ „Infelice, ove son" (Nr. 26), es wurde durch das Secco „Infelice" (Nr. 28) auf denselben Text ersetzt. Entgegen den Angaben von Uta Schaumberg ist in der autographen Partitur und in den Stimmen die Gefängnisszene vorhanden, wenn auch in der Partitur als schwer lesbare „Erstfassung".
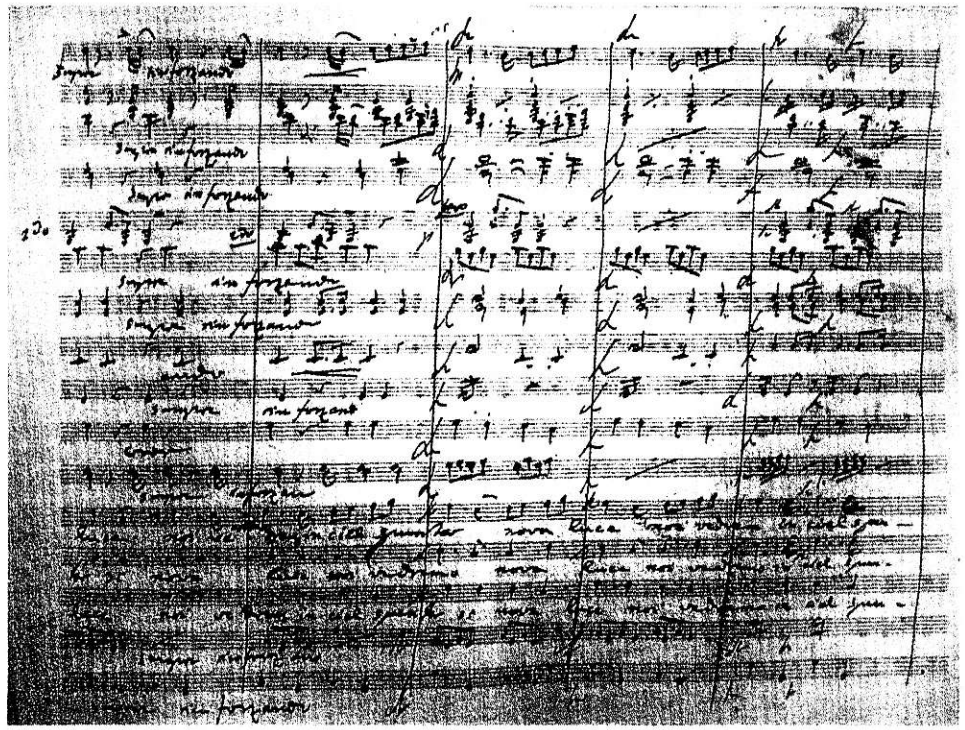
Eine Sinfonia fehlt in Mailand, in Hamburg ebenfalls. In Florenz ist die umgearbeitete Sinfonia zur Oper LANASSA vorangestellt, die Mayr

auch im Oratorium ATALIA verwendete. Wohl anlässlich der Mailänder Aufführung publizierte Giovanni Ricordi diese Sinfonia als gedruckten Klavierauszug „SINFONIA/ Nell' Opera Alfredo il Grande Del Sig.r M.o/ Mayr /Ridotta per Cembalo solo //".

Die im Libretto vorhandene und in der Partitur nach dem Rezitativ Nr. 17 angekündigte Arie der Alinda „Fra l'amorose pene" ist verschollen oder wurde nicht komponiert. Das Duett „Me ferisce" stammt teilweise aus Mayrs Oper DANAO, die am 26. Dezember 1818 in Rom uraufgeführt wurde. Das Larghetto „Crederva" aus dem Terzett „Audace" ist Mayrs Oper LANASSA entnommen, die am 26. Dezember 1817 in Venedig erklang.

Im Klavierauszug wurden zu dieser Zeit die Favoritstücke einer Oper veröffentlicht, meist in stark reduzierter Form, um dem musikliebenden Publikum eine häusliche Reproduktion des Gehörten zu ermöglichen. Neben der Sinfonia publizierte Ricordi aus Mayrs Oper die Gesangsnummern „Ov'è la bella vergine" (Nr. 20) und "Apri i lumi o bella" (Nr. 31).

Im Bergamasker Umfeld des Komponisten blieben die Oper und deren Erfolgsnummern ebenfalls nicht ohne Resonanz: Antonio Gonzales (1764–1830), Lehrer für Klavier und Orgel an Mayrs Musikschule, komponierte „Variazioni Per il Forte Piano Sopra la Romanza del Bardo Nell'Opera Alfredo Del Sig.r Maestro Giō Simone Mayr" und Gaetano Donizetti steuerte „Variazioni per il forte-piano sopra il secondo tempo della canzonetta del Bardo nell'opera Alfredo del sig.r M.o Mayr", bei, die in Mailand bei Giovanni Ricordi im Druck erschienen.





PERSONAGGI.

ALFREDO, Re degli Anglo-Sassoni, sotto il nome di ELFRIDO fino alla Scena XIV. dell'atto secondo.
Signora Rosa Mariani.

GUTRUMO, Principe Danese.
Sig. Nicola Tacchinardi.

ALSVITA, figlia di
Signora Carolina Pellegrini.

ETELBERTO, Conte di Murcia.
Sig. Nicola Prospero Levasseur, Primo Basso cantante della Camera di S. M. il Re di Francia, e di quel R. Teatro Italiano.

ALINDA, confidente d'Alsvita.
Signora Paola Monticelli.

AMUNDO, Capitano dell'armi di Gutrumo.
Sig. Pietro Gentili.

Coro di
- Guerrieri Danesi.
- Guerrieri Anglo-Sassoni.
- Montanari Inglesi.
- Grandi e Duchi Anglo-Sassoni.

Statisti
- Soldati Danesi.
- Soldati Anglo-Sassoni.
- Paggi al seguito d'Alfredo.

L'azione è nella Foresta di Selvood in vicinanza d'Egbrichtston, in un Castello del Conte di Murcia e suoi contorni.

La musica è del sig. Maestro
GIOVANNI SIMONE MAYR.

Le Scene sono tutte nuove, disegnate e dipinte dal sig. ALESSANDRO SANQUIRICO.

The momentous cast at La Scala on 7 October 1820

Da Arne a Donizetti: l'*Alfredo il Grande* sul palcoscenico

Le vicende legate ad Alfredo il Grande Re degli Anglosassoni, furono proposte sia in ambito operistico, sia nel balletto, con rappresentazioni tra il 1740 sino ad oltre la metà del secolo successivo. Nonostante la enorme rilevanza storica del personaggio e degli avvenimenti ad esso legati, il tema di *Alfredo il Grande* ebbe tuttavia una presenza teatrale relativamente limitata.

Fra il XVIII ed il XIX secolo la maggior parte delle grandi vicende storiche era divulgata proprio grazie al Melodramma e, nondimeno ai grandi Balli che erano solitamente realizzati fra gli atti delle Opere teatrali. Non è strano quindi che la interessantissima storia di Alfredo, delle grandi invasioni danesi nell'Anglia e della stabilizzazione politico/religiosa dell'Isola abbia avuto più rappresentazioni in Italia e Germania, piuttosto che in Inghilterra. È tuttavia tutta inglese la prima 'vera' opera su Alfredo, opera che attualmente è anche la più nota: si tratta dell'*Alfred* di Thomas Arne, il cui finale "*Rule, Britannia*" assunse -sin dalla prima esecuzione- il carattere trascinante di un inno patriottico.

Dopo un'analisi sistematica dei libretti e delle cronologie teatrali possiamo sintetizzare un quadro abbastanza dettagliato anche se probabilmente ancora incompleto delle varie composizioni e delle rappresentazioni avvenute in Europa sul tema di *Alfredo il Grande.*[1]

In Italia il pubblico ebbe un primo contatto con la storia di Alfredo nel 1792, al teatro San Benedetto a Venezia, con l'omonimo Ballo tragico su musica di Vittorio Trento. Il Ballo fu poi riproposto un decennio dopo, nel 1803, per la sontuosa inaugurazione del Teatro Carcano di Milano.

Affinché un *Alfredo il Grande, Re degli Anglosassoni* sia presentato in forma di dramma per musica dovranno tuttavia trascorrere ancora due decennî circa. L'autore è Giovanni Simone Mayr[2], che nel dicembre 1819 inaugura la Stagione di Carnovale del Teatro Sociale di Bergamo, valendosi del promettente librettista Bartolomeo Merelli, allora ventiseienne. L'opera, dopo il suo esordio al Nobile Teatro della Società di Bergamo, il 26 dicembre 1819, fu riproposta l'autunno successivo al Teatro alla Scala e, nel 1822, al Teatro Grande di Brescia.

Nella maggior parte delle biografie è riportato che la prima rappresentazione ebbe luogo al Teatro Argentina di Roma nel 1818, ma si tratta di un banale e reiterato errore. L'opera mayriana eseguita in questo teatro il 26 dicembre 1818 fu infatti *Le Danaidi*, su libretto di Romani. La prima dell'*Alfredo* di Mayr si colloca esattamente un anno dopo ed è pertanto la terz'ultima opera scritta dal

---

[1] Successivamente all'***Alfred*** di Thomas Arne (Cliveden, 1740; Londra, 1745 e 1753), le successive composizioni sul medesimo tema sono le seguenti: ***Alfredo il Grande*** Ballo di Vittorio Trento (Venezia, 1792; Milano, 1803); ***Alfred der Grosse*** Ballo di Wenzel Robert von Gallemberg (Vienna, 1820; Milano, 1822); ***Alfred der Große, König von England*** Opera di Johann Philipp Samuel Schmidt (Berlino, 1830); ***Alfred der Große*** Opera di Friedrich von Flotow (1835, non rappresentata); ***Alfredo il Grande*** Ballo di Luigi Frondoni (Bergamo, 1837); ***Alfred der Grosse*** Opera di Wilhelm Reuling (Vienna, 1840); ***Alfred, König von England*** Opera di Maurice Georg Chemin-Petit (Halle, 1858)

[2] Mayr nel 1792 si trovava a Venezia ed è assai che probabile abbia assistito al Ballo *Alfredo il Grande* su musica di Vittorio Trento.

maestro, precedendo uno dei suoi massimi capolavori teatrali, la *Fedra* (Milano, Scala, 26 dicembre 1820). L'*Alfredo il Grande* scaligero ottenne almeno nove rappresentazioni ed un discreto successo di pubblico e critica. L'opera di Mayr evidenzia gli stilemi classici che contraddistinguono questo autore, nonché la sua solita competenza nella trattazione vocale, nella distribuzione delle parti e nella ricercatezza della strumentazione. Come di consueto nelle sue opere serie, uno dei ruoli principali (in questo caso proprio quello di Alfredo) fu attribuito ad un *entravestì* di grande fama: il contralto Rosa Mariani per i teatri di Bergamo e Milano; la non meno celebre Rosmunda Benedetti Pisaroni per Brescia.

Il libretto è preceduto da una interessantissima prefazione che presenta la vita di Alfredo il Grande dalla sua salita al trono del Wessex, con notizie tratte dalle più accreditate pubblicazioni disponibili all'epoca. La minuziosa descrizione delle vicende storiche, corredata persino di note a piè pagina con i riferimenti bibliografici, mostra che Merelli desiderava essere il più possibile aderente ai fatti documentati.

Sino ad oggi si è sempre ritenuto che l'*Alfredo* di Mayr avesse ottenuto maggior fortuna di quello che Donizetti avrebbe fatto rappresentare solo tre anni dopo.[3] Il compositore bergamasco nel 1823 subentrò a Rossini nel ruolo che oggi definiremmo di Direttore musicale al Teatro S. Carlo di Napoli. Il suo primo lavoro per il grande teatro partenopeo fu la Cantata *Aristea*, su libretto di Giovanni Schmidt, eseguita il 30 maggio 1823 con un esito mediocre. Il 2 luglio seguente, la sua prima vera opera per il S. Carlo fu appunto *Alfredo il Grande, Re degli Anglosassoni*, su poesia di Andrea Leone Tottola. Quest'ultimo era certamente più a suo agio con lo stile buffo ed il suo libretto risultò decisamente farraginoso, tanto che Donizetti dovette intervenire con molte modifiche sia piccole che strutturali.

Donizetti modificò i nomi delle parti vocali dell'opera, a parte ovviamente quello del il protagonista. Inoltre, potendo contare su un cast di tutto rispetto, ridistribuì i ruoli con un carattere più "moderno" assegnando alla coppia Alfredo-Amalia la usuale relazione vocale Tenore-Soprano (Andrea Nozzari ed Elisabetta Ferron[4]) ed affidando alla voce di Basso le parti dei co-protagonisti maschili Eduardo ed Atkins, (rispettivamente Pio Botticelli e Michele Benedetti).

Come di consueto Donizetti scrive appositamente per gli interpreti che ha a disposizione. Per tutti i solisti (parti secondarie comprese) sono richieste capacità tecniche considerevoli; ad esempio la parte di Nozzari è meticolosamente creata rispettando il suo registro di Barytenore, tuttavia la scrittura spalmata su due ottave *Sib3 – Sib1* mette a dura prova le capacità tecniche dell'esecutore. Per le parti di Amalia e Alfredo è inoltre necessaria una tenuta vocale fuori

[3] Il felice esito di un'opera spesso si misurava dalle riduzioni per canto e pianoforte dei vari brani, nonché dalle elaborazioni (*Fantasie*) che i musicisti coevi realizzavano per i più diversi strumenti. Ciò in effetti avvenne sia per l'*Alfredo* di Mayr che di Donizetti. Particolarmente significativo è il *Potpourri* Op. 126 per Flauto e Chitarra Terzina Mauro Giuliani. Il brano utilizza temi tratti dal Settimino Op. 20 di Beethoven, da musica popolare napoletana, da Zelmira e Semiramide di Rossini e da Alfredo il Grande di Donizetti.

[4] Elisabetta Ferron fu anche la prima Zobeida in *Alahor in granata* (Palermo, Teatro Carolino, 7 gennaio 1826), tuttavia Donizetti non ebbe per lei una grande considerazione. Gli altri interpreti furono il Mezzosoprano Anna Maria Cecconi (Enrichetta) e i due Tenori Massimo Orlandini e Gaetano Chizzola (rispettivamente Guglielmo e Rivers).

dall'ordinario, per la consistenza ed il numero delle sezioni musicali ad esse attribuite.

Il poeta -così come aveva fatto Merelli- mescolò luoghi e circostanze e, nondimeno, vicende storiche con famose leggende cresciute attorno alla figura del monarca. L'opera pertanto ha il suo avvio con Amalia ed Eduardo alla ricerca di Alfredo presso un villaggio contadino nel Somerset, dove il Re in incognito ha trovato rifugio.

I momenti essenziali alla vicenda rivestono infatti tre distinte tipologie di carattere: quello militare ed eroico, quello squisitamente sentimentale e quello bucolico (espletato sostanzialmente nel primo atto). L'Introduzione e Duetto (Amalia, Eduardo) è di carattere interlocutorio, ma sin dalle prime battute si riconosce uno stile musicale che ricorrerà in tutta l'opera. Il Coro seguente ha funzione descrittiva e, nella parte conclusiva "Ma quale ascoltasi marzial concento?", si sovrappone una brillante Marcia strumentale eseguita dalla Bandina di palcoscenico. Si tratta del tema "*Chacun le sait, chacun le dit*" che sarà ripreso quasi vent'anni dopo ne *La fille du régiment.* Donizetti era ben consapevole di come le consuetudini teatrali condizionassero i compositori. Egli infatti, sebbene la conclusione corale di questo numero è espressa con grandiosità, scrive: «qui si doveva finire calando, ma siccome queste cose in Teatro perdono quasi sempre, così lascio all'ascoltatore che se la immagini».

La seguente cavatina di Alfredo è davvero sorprendente e riesce a coniugare il carattere eroico -evidente nella Scena, nella prima parte dell'Aria e nella Cabaletta- con la breve "parte di mezzo", come di consueto cantabile ed espressiva. Inoltre si percepisce una trattazione dello strumentale vigorosa e innovativa, nonostante Donizetti adotti rigorosamente i precetti tecnici della scuola di Mayr. Nella esuberante Cabaletta si ritrovano elementi comuni in simili brani di opere donizettiane sia precedenti, sia successive ad *Alfredo*[5].

Il successivo Coro ed Aria di Enrichetta è un brano nel quale è spesso presente una persistente nota grave di pedale ed arpeggi di violoncelli e viole che producono un effetto a "cornamusa", conferendo un tipico carattere pastorale. È poi la volta del Terzetto dei protagonisti (Amalia, Alfredo, Eduardo) caratterizzato da una lunga parte iniziale ed una grandiosa Cabaletta. Con sempre maggior frequenza si ascoltano arditi passaggi armonici e cromatismi decisamente inusuale per il Donizetti di questi anni. Il Terzetto ha una tale estensione che Donizetti non mise in musica gran parte del testo conclusivo. L'Aria di Atkins con Coro è brillante, seppur piuttosto convenzionale. E arriviamo al Finale I, che per struttura è indubbiamente il pezzo più importante dell'intera opera. È costituito da cinque estese sezioni, fortemente differenziate per carattere, tonalità, andamento ed organico.

Fra gli elementi fondamentali del secondo atto abbiamo l'imponente Duetto Amalia-Alfredo, costituito da 4 sezioni distinte. Assai interessante è il Larghetto "Ah no, non è possibile", il cui *incipit* musicale si ritrova nella Cabaletta del

[5] Solo per dare un paio di assonanze possiamo citare gli esempi delle Cabalette nell'Aria del Magistrato ne *Il falegname di Livonia* (Venezia, 1819) o nella cabaletta della Cavatina di Muley-Hassem in *Alahor in Granata* (Palermo, 1826).

Finale III "Ah Padre, tu l'odi?" in *Maria Padilla* (Milano, Scala, 1841). Nell'Aria di Alfredo con Coro nell'atto II spicca il Larghetto centrale "Celeste voce ascolto", nel quale la voce è mirabilmente affiancata dal Clarinetto concertante. Nella prima parte e nella Cabaletta prevale invece una scrittura ritmata che sottolinea il carattere marziale del testo. L'Aria si conclude con l'orchestra e la Bandina che continuano la Marcia militare con un progressivo diminuendo, accompagnando i Britanni al campo di battaglia. Così come avviene nell'*Alfredo* di Mayr, anche nell'opera di Donizetti il momento della battaglia non è trattato in forma scenica, anzi in questo caso viene del tutto oltrepassato. È poi la volta del grande Quintetto in e del Finale II, nella formula del Rondò per Soprano, contrapposta a solisti e coro. Si tratta di un brano di assoluto virtuosismo vocale, che tuttavia viene sminuito, suo malgrado, nel confronto con lo straordinario Finale I.

Sono ancora molte le notizie incomplete o totalmente errate che circondano l'*Alfredo* di Donizetti: dall'indicazione delle fonti bibliografiche, sino al numero di esecuzioni, che è furono almeno due, ma dalle indicazioni dei periodici potrebbero essere state in numero maggiore, addirittura cinque. Anche circa l'esito dell'opera le notizie sono limitate ed il recensore del *Giornale delle Due Sicilie* si esprime infatti in modo enigmatico:

«Noi avremmo dovuto dar benanche il giudizio del dramma l'*Alfredo il Grande*, del maestro Donizzetti, rappresentato prima dell'*Argia* [6], ma siccome non abbiamo sentita quella musica che due sole volte, e d'altronde essa è tale che non può giudicarsene, se pria non ci si faccia meglio gustare, così ci riserbiamo di farne conoscere il merito fra breve. Per ora altro non possiam dire, che ravvisiamo in questo lavoro l'autor della *Zingara*.»

Qualche osservazione: innanzitutto se *Alfredo* fosse stato ritenuto un lavoro mediocre, il recensore avrebbe ragionevolmente avanzato da subito critiche circostanziate, mentre così non è, anzi pare il contrario. In secondo luogo, occorre valutare che Napoli conosceva Donizetti solo per la farsa *La lettera anonima* e l'opera semiseria *La zingara*, entrambe con esito più che soddisfacente [7]. Considerando quindi che *Alfredo* fu per Donizetti la prima opera seria proposta a Napoli, quel giudizio «*non ravvisiamo in questo lavoro l'autor della* Zingara» potrebbe senza dubbio essere interpretato in senso di piacevole sorpresa.

L'Alfredo il Grande è l'ultima opera completa di Donizetti che non abbia ancora avuto una messa in scena in epoca moderna ed il fatto che siano passati quasi 200 anni dalla sua composizione è incredibile ed imperdonabile allo stesso tempo. Il compositore bergamasco in questo Dramma riuscì a superare le difficoltà date da un libretto farraginoso e seppe ottenere una considerevole qualità musicale, sia di molti singoli brani, sia dell'opera nel suo insieme. Neppure la più meticolosa analisi musicologica potrà essere soddisfacente quanto l'ascolto dell'opera, la cui realizzazione può essere compiuta solo con la revisione critica e

[6] *Argia*, opera di Pietro Raimondi (1786-1853) che fu rappresentata al S. Carlo l'8 luglio 1823.

[7] Due mesi dopo l'*Alfredo il Grande* Donizetti e Tottola avrebbero prodotto una nuova opera buffa: *Il fortunato inganno*.

la trascrizione della partitura. Tale progetto è partito diversi anni or sono, ma le grandi difficoltà di lettura del materiale ne hanno rallentato moltissimo la realizzazione. Finalmente il lavoro si sta concretizzando, proprio per il 2021, quando ricorreranno i 1150 anni dalla salita al trono di Æthelfred, il primo a ricevere il titolo di Re d'Inghilterra.

PierAngelo Pelucchi



Pietro Floridia

Nato a Modica il 5 maggio del 1860 Pietro Floridia Napolino (perché adottato dallo zio, il barone Orazio Napolino) mostrò fin fa bambino notevole estro in campo musicale, cominciando a studiare con grande passione il pianoforte e la teoria, al punto che gli stessi genitori gli consentirono di proseguire gli studi presso il prestigioso Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli. Nell'istituto partenopeo fu discente di Beniamino Cesi per lo strumento e di Lauro Rossi per il contrappunto e la composizione, riuscendo a conseguire il diploma all'età di 19 anni. Il 7 marzo del 1882 fa rappresentare al Circolo dell'Opera di Napoli il suo primo melodramma "Carlotta Clepier" su libretto di Antonio De Lerma che conseguì un buon successo.

Nei tre anni successivi il musicista si applicò allo studio delle partiture dei grandi maestri (Mozart, Weber, Beethoven, Liszt, Wagner) affinando ulteriormente la sua preparazione. Dalla fine del 1885 compie varie tournée in Italia e in Europa esibendosi in concerti ed eseguendo opere proprie e del repertorio classico. Nel 1888, per i suoi alti meriti artistici, il Conservatorio di Palermo gli assegna una cattedra di pianoforte. Nel 1889 vince con la "Sinfonia in Re minore" il primo premio al concorso indetto dalla Società del Quartetto di Milano. La composizione è strutturata in quattro tempi, come una vera e propria sinfonia classica e udita da Hans von Bülow (grande compositore, celebre direttore d'orchestra e genero di Franz Liszt) fu giudicata laconicamente così: «È una vera sinfonia e un buon lavoro». La partitura sinfonica fu eseguita con vivo successo di critica e pubblico ai "Concerti Classici" di Montecarlo e Berlino nel 1899 con la direzione del maestro G. Armani e prescelta per l'inaugurazione della Tonhalle di Zurigo nel 1895 per la direzione di Friedrich Hegar. In programma, con Floridia, fu eseguito il "Triumphlied" di Johannes Brahms. La sinfonia venne anche eseguita il 7 marzo 1905 a Zurigo, ancora con la direzione dell'illustre Hegar. Ricordiamo che la partitura venne dedicata alla moglie Lina Bickel, sposata il 24 aprile del 1890. Nel 1892, Pietro Floridia vince ancora un premio indetto dal sodalizio milanese, stavolta con una "Sonata" pianistica in quattro tempi. In seguito l'amico Arrigo Boito lo presenterà a Giulio Ricordi che lo scrittura per un'opera. Vede così la luce il melodramma "Maruzza", di cui scrisse anche il testo, che venne rappresentata al teatro Malibran di Venezia nel 1894 con enorme successo, come d'altronde attestano alcuni articoli del tempo.

Sulla "Perseveranza" del 24 agosto 1894 il relatore annota: «La prima dell'opera *Maruzza* al teatro Malibran di Venezia, ebbe un eccellente successo, con 13 chiamate dell'autore». Perfino il noto critico musicale G. Tebaldini dalle colonne della *Gazzetta Musicale di Milano* affermò: «...poeta e musicista, l'autore di "Maruzza" nell'accingersi a comporre l'opera sua destinata al palcoscenico, non volle mercanteggiare l'applauso facile e volgare in compenso di banali concessioni; sentì nell'animo, con pura fede, la nobile missione dell'arte...».

Il 25 aprile del 1895 l'opera "Maruzza" fu rappresentata al Teatro Carignano di Torino e il 5 maggio successivo il critico musicale E. Ferrettini annotò: «Maruzza era il titolo dell'opera, e tratta vasi di scene liriche popolari. Ciò subito mi spiacque. Un altro dunque che si perdeva dietro ai miraggi mascagnani! Dovetti tosto ricredermi e imparare a non giudicare mai con troppa fretta. Perché fra "Cavalleria Rusticana" e "Maruzza" corre un abisso, tanta è la differenza di artistici intenti. Il Mascagni bada all'effetto immediato; questo trascura il Floridia: lo raggiungono ambedue ma per vie opposte [...] Appassionato il Mascagni, tutto nervi il Floridia; l'uno non sa distaccare gli occhi dal pubblico, l'altro il pubblico dimentica per le proprie convinzioni attorno all'opera; sempre pronto Mascagni a concedere qualche cosa a quella platea che tanto l'ama: sdegnoso di prodigarsi alle folle il Floridia; più ricco di ispirazione il maestro livornese, più vigoroso il compositore siciliano...».

Nel 1896 gli fu commissionata dal comune di Bergamo un'*Ouverture* in onore di Gaetano Donizetti, di cui l'anno appresso sarebbe stato il centenario della nascita. La partitura fu eseguita per la prima volta il 27 novembre del 1897 al Teatro La Scala di Milano e fu un vero, grande trionfo. Ma il capolavoro di Floridia è unanimemente considerato il melodramma "La colonia libera", musicata su libretto di Luigi Illica e rappresentata l'8 maggio del 1899 al Teatro Costanzi (oggi Teatro dell'Opera) di Roma. Lo stesso lavoro fu dato al teatro Dal Verme di Milano nel novembre del 1904 ed il redattore del "Giornale di Sicilia" di Palermo dell'epoca, che si firmava Vetere, così commentava: «Milano 8, ore 13. Ieri sera al teatro Dal Verme si rappresentò l'opera "Colonia Libera" del maestro siciliano Pietro Floridia. La stampa ritiene unanimemente che Floridia è un ottimo musicista e che la sua opera deve considerarsi la migliore fra tutte le produzioni italiane degli ultimi anni...».

Nel 1903 troviamo Floridia in Svizzera, a Lugano, dove completa la composizione dell'opera *The Scarlett letter* ("La lettera scarlatta") tratta dall'omonimo celeberrimo romanzo di Nathaniel Hawtorne. Pare che il musicista siciliano avesse dovuto prendere il posto di Giuseppe Verdi, morto nel 1901. Sembra però, ma forse si tratta solo di un basso pettegolezzo dell'epoca, che condizione per la successione, specialmente all'interno di Casa Ricordi, fosse stata la richiesta alla sua consorte di offrire le sue grazie ad un titolare della prestigiosa casa musicale. La grave offesa sdegnò il musicista modicano che decise di emigrare negli USA.

Dopo il rifiuto da parte del direttore artistico della *Metropolitan Opera Hause* di New York di far rappresentare *The Scarlett letter,* si ritirò a Cincinnati, dove nel 1906 gli venne assegnata la cattedra di professore di musica del *Cincinnati College of Music*, rinnovata poi nel 1908. In occasione dell'"Ohio Valley Exposition", gli organizzatori della fiera commerciale-culturale, gli commissionarono un'opera che avesse come soggetto la magnificazione del loro territorio e delle sue bellezze naturali, così Pietro Floridia concepì e realizzò un nuovo melodramma, "Paoletta", che debuttò alla Music Hall di Cincinnati con un successo che superò tutte le attese dell'autore. Infatti, l'opera fu messa in scena per un intero mese, registrando ad ogni serata il "sould out" nonostante il teatro contasse circa 2700 posti a sedere. Nel 1913 creò e diresse un 'Orchestra Sinfonica Italiana, componendo anche nuove musiche e facendole eseguire. Fu poi a Chicago, dove l'*American Opera Society* gli attribuì la sua più alta onorificenza, cioè la "David Bishah Medal".

Agli inizi degli anni 30 il musicista siciliano ritornò a New York. Prima di essere ricoverato al Columbus Presbiteryan Hospital, Floridia aveva completato la sua ultima opera, "Malia" (mai rappresentata), purtroppo il 6 agosto 1932 morì a causa dei postumi di un intervento chirurgico andato male. In Italia a pubblicare la notizia della sua morte furono soltanto due giornali, "La Stampa" e "Il Pensiero Teatrale". La sua attività musicale in U.S.A. negli ultimi anni fu anche legata alla promozione commerciale di due marche di fonografi, la Starr Piano Company e la Victor Talking Machine, per le quali selezionò, orchestrò e promosse le incisioni discografiche. Oggi una lapide posta su un lato del palazzo Floridia in corso Regina Margherita di Modica Alta, ricorda il valente compositore con queste parole: «Insigne musicista, autentico modicano nell'animo e nella mente. Ricorrendo l'anniversario della nascita, la Provincia Regionale di Ragusa e il Centro Studi 'Pietro Floridia' posero a perenne memoria, Martedì 5 maggio 1998 – ore 18,00».

E' necessario ricordare che in tempi moderni, esattamente nel 1995, la casa editrice Bongiovanni di Bologna ha realizzato un CD di musiche di Floridia dirette dal maestro Silvano Frontalini e che sono: l'Interludio dell'opera *Maruzza*, l'*Ouverture Festiva* (scritta espressamente per la festa del centenario della morte di Gaetano Donizetti), la *Serenata per archi op. 1* e la *Sinfonia in re minore*.

Giovanni Pasqualino

BEL CANTO REDISCOVERY

World premiere recording of Bellini's first professionally staged opera
***BIANCA e GERNANDO* (1826)**
Dr. Paul Micio

Bianca – Silvia Dalla Benetta, Soprano
Gernando – Maxim Mironov, Tenor
Carlo – Luca Dall'Amico, Bass
Filippo – Vittorio Prato, Baritone
Clemente – Zong Shi, Bass
Viscardo – Marina Viotti, Mezzo-soprano
Uggero – Gheorghe Vlad, Tenor
Eloisa – Mar Campo, Mezzo-soprano
Conducted by Antonino Fogliani

It isn't every day that a forgotten work by Bellini or Donizetti resurfaces and so a world premiere recording of Bellini's first opera to be professionally staged in 1826 comes as a nice surprise for opera lovers. Before reviewing the recording itself, some background information is necessary in order to put the opera in its historic context and most of all to disentangle a group of operas whose titles are confusingly similar.

The uncommon talent of Vincenzo Bellini (1801-1835) was recognized when he was quite young, culminating in a scholarship to attend the Real Collegio di Musica di San Sebastiano in Naples in 1819. One promising student a year was chosen to write a graduation opera (although this was not necessarily awarded every year) and, in 1824, this prize went to Bellini. The opera would be ***Adelson e Salvini*** to be performed early in 1825 at the Collegio's *teatrino*. These were student productions and all the parts were sung by the young male students. There was to be one performance but the work proved such a success that permission was given to repeat it on Sunday afternoons throughout 1825. The merits of the young composer were recognized by the great Domenico Barbaja, impresario of the Teatro San Carlo, then the largest theatre in the world, and Bellini was commissioned to write his second opera, ***Bianca e Gernando***. This is where the confusion begins as the original title for the opera was to have been *Bianca e Fernando* but *Fernando* had to be changed to *Gernando* because the Bourbon censors forbade any form of the name to be used on a royal stage in the Kingdom of the Two Sicilies, as Ferdinando was the name of the heir to the throne[1].

The self-borrowing of music was a common practice at the time and, as *Adelson e Salvini* was never performed professionally, Bellini felt especially free to reuse material from it, both for *Bianca e Gernando* as well as for several other of his future operas[2]. *Bianca e Gernando* was scheduled to debut at a gala evening at the San Carlo on January 12, 1826 with a stellar cast in the leading roles: Adelaide Tosi, Giovanni David and Luigi Lablache. However, the performance was cancelled at the eleventh hour for reasons that today are not

[1] Ferdinando I of the Two Sicilies had died on January 4, 1825 and was succeeded by his son, Francesco I, who in turn had a son, Ferdinando II, the heir apparent.
[2] The most notable of which is the romanza "Dopo l'oscuro nembo" which would become Giulietta's famous aria "O quante volte" in *I Capuleti e i Montecchi*.

entirely clear[3]. Bellini then had to set about reworking the opera as there was to be a new cast of singers a few months later. The main difficulty in reworking an opera is the *puntature*, that is adapting the music to suit the voices of other singers whose ranges and capabilities could vary considerably. However, this second cast was by no means any less renowned: Henriette Méric-Lalande and Giovanni Battista Rubini in the lead roles, with baritone Lablache carrying over from the original cast of the cancelled production. Bellini's first professionally staged opera was finally presented at a gala celebrating the name-day of Prince Ferdinando on May 30, 1826.

With this success, Bellini received invitations to write more operas. A commission from Genoa reached him early in 1828 for that spring's season but as he did not have enough time to create an entirely new work, he again modified *Bianca e Gernando*, a practice which was not considered unusual as new productions of popular operas were often mounted in different cities with different casts. This second *rifacimento* allowed him to revert back to the originally planned title of ***Bianca e Fernando*** as it was to be performed outside of the Kingdom of the Two Sicilies. This would not, in fact, be his third opera but his fourth, as *Il pirata* for La Scala had already premiered in Milan in 1827. The libretto for *Pirata* was by Felice Romani who was to become Bellini's favorite librettist. Romani also accepted to rework *Bianca e Gernando* stating that "out of the whole of Bianca, the only pieces entirely unchanged are the big duet and the romanza; everything else is altered, and about half of it is new[4]." With the new poetry came new or modified music and more *puntature* for the Genoese cast: Adelaide Tosi and Giovanni David now assumed the roles they were originally scheduled to sing at the cancelled Naples premiere and Antonio Tamburini replaced Lablache. This ultimate *Bianca e Fernando* was performed on the occasion of the opening of the new Teatro Carlo Felice on April 7, 1828. As an aside, it is worth noting that it was again performed the following season in Milan in a production created for La Scala by the most illustrious scenic designer of the period, Alessandro Sanquirico[5]. There are similarities and differences in all of these versions and they should not be confused with yet another opera, *Bianca e Falliero*, by Rossini, of 1819.

This world premiere recording of the heretofore unperformed *Bianca e Gernando* was made in 2016 at a live concert performance in Germany at the 28th Rossini in Wildbad Festival. The liner notes explain that this was made possible thanks to a close examination of Bellini scores "especially by Friedrich Lippmann and Domenico di Meo [resulting in] a single complete source[6]."

The sound on the CD is of excellent quality with a mercifully quiet, well-behaved audience (not always the case with live performances). The CD includes a thin brochure with liner notes and plot summary but unfortunately not the libretto, which would have been a plus. We will not go into what is a typically improbable operatic plot by Domenico Gilardoni (in his very first opera libretto) but simply say that it involves hidden identities and that the story ends happily. Although Gilardoni was not a lyricist in the class of the maddeningly

[3] "A 'gala night' for Bellini at the San Carlo in Naples", *Bianca e Gernando*, Naxos liner notes by Carmelo Neri, Rossini in Wildbad, 2016, p. 5.
[4] Romani to Florimo, cited in Stelio Galatopoulos, *Bellini: Life, Times, Music: 1801–1835*, London, Sanctuary Publishing, Ltd., 2002, p. 73.
[5] His set design for the "Piazza d'Agrigento" scene is illustrated in Vittoria Crespi Morbio, *Alessandro Sanquirico – Teatro, Feste, Trionfi – 1777-1849*, Milan, Amici della Scala, 2013, no. 255.
[6] "The first opera as last", *Bianca e Gernando*, Naxos liner notes by Reto Müller, Rossini in Wildbad, 2016, p. 5.

difficult Felice Romani, he was to become the official poet of the San Carlo in Naples between 1827 and 1832 and provided Donizetti with libretti for twelve of his early operas.

In 1822, when Bellini was still a student, he had asked the composer Carlo Conti to introduce him to Donizetti and so the two young men were acquainted. Although Donizetti was only four years older than Bellini, he was already well known and had several successful operas to his credit, including the popular *La zingara.* In 1826, both composers were in Naples as Donizetti was preparing his own opera, *Don Giorgio*, at the Teatro Nuovo. But even before the *prima* of *Bianca e Gernando*, he knew the music of Bellini's opera as he must have attended one or more of the rehearsals, as did Pacini[7], and certainly other important figures in the opera world at the time. Donizetti's high opinion of the new opera is of no small consequence: "This evening at the San Carlo will be given *Bianca e Gernando* (Fernando, no, because it is naughty) by our Bellini, his first work. Beautiful, beautiful, beautiful, especially since it is the first time he writes." Donizetti also had a premonition about the rivalries that were yet to come, as he added apprehensively: "It is unfortunately beautiful as I give my opera in two weeks' time[8]." The two composers would be confronted four times in their careers with operas written for the same theatre during the same season[9].

On listening to these three early Bellini operas (*Adelson / Gernando / Fernando*), two things immediately strike the listener. The first is that Bellini would go on to use them as a mine for self-borrowing for future operas (*Pirata, Straniera, Capuleti, Norma, Puritani*). The second is that, as with all young composers in the 1820s, he was still under the influence of Rossini who was not only the international lion of opera at the time but also the musical and artistic director of the San Carlo. As such, Bellini was still making use of some typically Rossinian configurations that we find less in his later works (and, after *Adelson e Salvini*, he never again used a comic personality or Neapolitan dialect and he also totally abandoned the use of *recitativo secco* which he considered an old-fashioned form).

Bianca e Gernando is a "man's opera" with seven of the eight members of the cast being men (although one of these, Viscardo, is a pants role sung by a mezzo-soprano). The role of Gernando is assumed by the excellent Russian tenor, Maxim Mironov, a bel canto specialist who, although still relatively young, already has a considerable Rossini discography behind him. He not only has the requisite *agilità* to sing this repertory but also has a first-rate mastery of Italian and a voice with *squillo*, that thrilling brilliant ring not given to all singers. In addition to this, he has an impressively long, well-supported vocal line. As this is the title role, he has ample music to display his many gifts.

The baritone has some challenging music as well and this should come as no surprise when one remembers that the baritone role of Filippo was written for the great Luigi Lablache. The role is assumed here by Vittorio Prato, another young singer whose debut album, *Il Bravo – Belcanto arias for Antonio Tamburini*, was glowingly praised in a recent review by Alan Jackson in the March 2020 Donizetti Society Newsletter (no. 139). While one cannot honestly say that Prato possesses a rich velvety instrument like those of such eminent

[7] Giovanni Pacini, *Le Mie Memorie artistiche*, Florence, 1875 ed., p. 53, cited in Herbert Weinstock, *Vincenzo Bellini – His Life and His Operas*, New York, 1980, p. 33.
[8] Letter to Mayr dated May 30, 1826, cited in William Ashbrook, *Donizetti*, London, 1965, p. 83.
[9] Genoa, 1828, the revised *Bianca e Fernando* vs. *Alina regina di Golconda*; 1830-31, Milan, Teatro Carcano, *La sonnambula* vs. *Anna Bolena*; Milan, La Scala, 1831-32, *Norma* vs. *Ugo, conte di Parigi*; and 1835, Paris, Théâtre-Italien, *I puritani* vs. *Marin Faliero* (Weinstock, *op. cit.*, p. 114, note 13).

baritones as Ettore Bastianini or Pablo Elvira, he acquits himself honourably on this recording.

The role of Bianca is assumed by Silvia Dalla Benetta who, like every other soprano faced with expressing the sublime in Bellini's music, has the unenviable task of trying to do so in the shadow of Montserrat Caballé. Most difficult of all to sing is one of Bellini's most transcendent melodies, "Sorgi o padre." However, in spite of the challenge, she succeeds in delivering her own poignant interpretation of the aria where her voice melds beautifully with the mezzo, Mar Campo. Kudos go to maestro Antonio Fogliani who slows down the tempo to a heartbeat that allows the singers as well as the listener to savour the pathos of the long Bellinian vocal lines.

Opera lovers are fortunate that research continues in the archives and that new recordings are made with young talented singers that allow us to get closer to the genius of the composers of the *primo ottocento*. This world premiere recording of *Bianca e Gernando* is the fruit of just such labours.

Comparative listening

Below is a very brief overview with some recommendations from a selection of most of the recordings of the two operas discussed above that are associated with *Bianca e Gernando*:

Adelson e Salvini

1985. This is a vinyl set and is the earliest and least known recording that dates back to a live performance with a young, all-Swedish cast, based on the only score known at the time, the autograph but incomplete manuscript conserved in the Museo Civico Belliniano in Catania. Missing are the opening *sinfonia* and several other sections that were rediscovered in Milan in 2001[10] and used on subsequent recordings. The voices are for the most part amateur and the Italian is often heavily accented, and yet this recording still has a certain charm to it, especially as it sounds like a student production, albeit not with an all-male cast, as was the case when first performed. (Bongiovanni, GB-2034/36)

1992. The Salvini on this live recording is Bradley Williams whose screeching high notes are at times so painful to listen to that one literally cringes (and the same can be said for Gregory Kunde's Fernando reviewed below). When Rossini first heard these notes above the staff sung *dal petto*, he said that the sound struck his ear "like the squawk of a capon whose throat is being cut[11]", and that pretty well describes it. With both of these tenors, we are lightyears away from the vocal beauties Bellini envisaged and what this music is supposed to sound like. This misguided manner of singing the bel canto repertory was aptly described by Stefan Zukor as "the triumph of vocal vulgarity[12]". Neither Williams nor any of the other tenors on these various recordings sings the top stratospheric notes in falsetto

[10] Fondo Mascarello, housed in the library of the Milan College of Music (Benjamin Walton, "Bellini's First Opera", liner notes to the Opera Rara *Adelson e Salvini* CD, p. 22).
[11] Rossini, cited in Henry Pleasants, *The Great Tenor Tragedy – The Last Days of Adolphe Nourrit*, Portland, Amadeus Press, 1995, p. 159.
[12] Stefan Zukor, "Seismic Shocker", *Opera News*, January 1, 1983, p. 44.

as clearly intended by Bellini[13]. Why, one wonders? These roles were written for such tenors as Rubini who always used falsetto at the top and it seems inconceivable that the singers of the current generation cannot liberate themselves from the Pavarotti school of belting out these high notes from the chest, especially as none of them possesses his unique instrument. The ultimate irony is that even Pavarotti had the good sense to use falsetto when he sang the "Credeasi" from *I puritani* on the recording he made with Sutherland. This CD set cannot be recommended. (Nuova Era, 7154/55)

2017. Unfortunately, this recent release by our friends at Opera Rara is also a disappointment. The main problem with the recording is the wrongheaded idea of casting a mezzo-soprano with a thick mature voice (Daniela Barcellona) to sing the lyric role of the young Nelly[14]. This said, the set does offer some of Bellini's alternative material including two versions of "Dopo l'oscuro nembo". (Opera Rara, ORC56)

2016. This live performance was captured on DVD at the small Teatro Pergolesi (Ancona). As this is the only visual production of the opera, it is fortunate that one of its qualities is having attractive sets and charming period costumes which are evocative of the period and a welcome relief from the ghastly "deconstructionist" productions that have infected opera houses the world over and that are so fatal when inflicted upon the bel canto repertoire. Recommended for anyone who wants more than just an auditive experience. (Bongiovanni, AB20036)

Bianca e Fernando

1976. This live recording from Turin demonstrates the artistry of Yasuko Hayashi whose work is not as well-known as it should be. She is ably partnered by Antonio Savastano whose genuine Italianate style and sensitive singing allow one to get very close to what is bel canto. The supporting cast is also good. Other of Hayashi's interpretations in this repertory that are worthy of hearing are an *Elisir d'amore* with the young, mellifluously-voiced Carreras (San Francisco, 1996), and a pirate DVD of the televised performance of her sizzling performance of *Anna Bolena* (Tokyo, 1982) of which there are some excerpts on You Tube. Highly recommended. (OPD, 1419)

1992. Soprano Young Ok Shin is excellent in this performance recorded at the Festival Belliniano in Catania. The overall quality of the CD is unfortunately marred by the Fernando, Gregory Kunde. (Nuova Era, DDD 7076/7077)

One final recommendation:

There were many productions of Bellini's operas in many different cities and countries during his all-too-short lifetime and it is likely that there are still some buried manuscripts that remain to be unearthed. One such exhumation is a rare and quite unusual aria consisting of the music of "Dopo l'oscuro nembo" (from *Adelson e Salvini*) set to modified lyrics of

[13] According to the tally published by Robert Baxter, "In the allegro of the act I Salvini-Bonifacio duet alone, the tenor has twenty-six high Cs, four Ds, and even one E" (*Opera Quarterly*, vol. 17, no. 3, 2001, p. 126).
[14] The role of Nelly was originally sung by a 14 year-old boy at Bellini's Collegio (the other female roles going to male altos). Between 1826 and 1829, Bellini reworked the score of *Adelson e Salvini* for professional singers but he abandoned the project. However, a manuscript conserved in the Naples Conservatory Library, indicates that both Nelly and Fanny are sopranos (Della Seta, *op. cit.*, p. 26).

"Sorgi o padre" (used in both versions of *Bianca*). There is a live performance of this hybrid aria sung by Caballé on You Tube and it is heartily recommended (and easily findable by searching "Caballé – Sorgi o padre" on You Tube or by using the link below[15]). This seems an ideal way to end this review of these three early operas by Bellini, especially as it captures the essence of a divinely inspired composer and a divinely inspired interpreter. As one You Tube viewer commented, "This is what eternity sounds like." Indeed.

Diary



Bergamo, Teatro Donizetti
Belisario 19/26 November 2020
Marino Faliero 20/28 November, 6 December
Le nozze in villa 21/27 November, 5 December
Teatro Sociale
L'amor coniugale [Mayr] 4 December. (concert perf)
Recitals
Xabièr Anduaga 22 November
Paolo Bordogna/Sara Blanche 29 November

London, Barbican Centre
Il furioso all'isola di San Domingo 8 July 2021

Buxton Festival
La donna del lago [Rossini]
Viva la Diva [ie *Le convenienze ed inconvenienze teatrale* in an English version From Salzburg] both between 8-25 July 2021

London, Cadogan Hall. Chelsea Opera Group
Roberto Devereux 31 October 2021
(Cond. Andrew Greenwood)

****
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