Jane Austen and Opera, some thoughts: Part 1

Douglas M. Bennett

This year is the 200th anniversary of Jane Austen's death, and we are faced with what the commercial lions call an 'Austen Year'. That usually means frantic efforts are made to re-sell out-of-copyright material at knock-up prices, or show her social comedies in unflattering forms. We have already had showings of the Larry Olivier's film of *Pride and Prejudice* (a misbegotten retelling of the novel from which all subtlety was surgically removed) and the first film of her *Love and Freindship* (Austen's misspelling should have been maintained, and not compounded with the faults of this overplayed farce).

But what of the time when Austen's novels first appeared? Why, at the height of the *primo ottocento* did no one think the transfer her plots into musical dramas? Neither Dickens nor Austen caught on in the main operatic world of the time: Italy. Gary Schmidgall in his *Literature as Opera* gives his reason: Jane Austen is one of the 'writers for whom the idea of operatic translation is virtually inconceivable', and there could '...hardly be a less "operatic" writer'. I find this hard to accept when the *semiseria* genre was already established at the time when Austen was writing her sentimentally sweet and sour novels.

Schmidgall is not alone. A recent study ('Sentimental Opera' by Stefano Castelvecchi; Cambridge Studies in Opera, 2013), makes no reference to Austen, majoring instead on the Pamela operas of Rossi and Generali. That indicates that, in Italy, where opera is embedded in the culture, the literary influences from Britain were focussed on Scott (for drama) and Richardson (for sentiment). Neither of these writers has stood the test of time as literature as well as Austen: both are, to the modern sensibility, rather *passé*.

Modern literary preference requires the role of women to be at least equal to that of men, if not dominant. The operatic world, on the other hand, sees its leading ladies as victims. Austen always required a more even-handed resolution to her plots, which focussed on the unpredictable fortunes of those competing in the marriage stakes.

My self-imposed task is to assess the truth of Schmidgall's assertion that successful operatic adaption of any of Austen's books is 'virtually inconceivable'. It has led me to compare two productions on show in England during this Austen Year. Both are 'modern', but in different ways.

Firstly, *Persuasion*, A Musical Drama, originally from Chicago, successfully introduced at the 2015 Edinburgh Fringe. The second is a home-grown operatic version of *Mansfield Park* by Jonathan Dove and Alasdair Middleton, commissioned by Heritage Opera of NW England, and since taken up by the Royal Academy of Music as well as staged successfully abroad. Although 'modern', Dove's theatrical sense has, up to now, shown 'traditional' finesse.

First, *Persuasion*: an American adaption touring a few English venues this year. I saw it in the rather unsatisfactory Arts House, Stratford-upon-Avon.

I always find it a great disappointment to see a good idea being ruined by faulty execution, particularly when the problems seem to stem from the ambitions of the person that made the whole thing happen in the first place. This may well be a human trait, but it should be avoidable.

To explain; Barbara Landis (mezzo-soprano) founded in 2005, along with her wealthy husband, Chamber Opera Chicago. She has since had a successful career around the periphery of the operatic world (mainly in the USA), including musicals (a *Pride and Prejudice* adaption). She is credited as the driving force behind the creation of this version of *Persuasion*.

The approach is unique but not original, but must have required a lot of work. The dramatisation links the mature Jane Austen as narrator with the events of the novel, and thus combines the role of the authoress with that of the main character, Anne Eliot. The music is entirely drawn from the 18th Century and the times of the Napoleonic Wars, using mainly the music books of Jane Austen's family. The music has required rearranging, which has been done sensitively. Also the writing of new lyrics to existing songs, and in some cases instrumental music (not quite so sensitively done).

The emotional range of the songs neatly embraces all that is required to animate the story of *Persuasion*. The use of Corelli's famous *La Folia* as the theme for Anne Eliot is a happy unifying idea. The most controversial departure from the style of the time involves a fusion of Michael Flately (Chicago-born) Irish-style dancing with the sailor's Hornpipe. To judge by the audience reaction, it is this that has given the show success for 4 years, but the introduction of jolly sailor antics shifts the tone of the show away from Austen's gentle satire and into something of a late night cabaret.

Turning to the performance in the Arts House, Stratford-upon-Avon: the hall was a large octagonal open space with raked seats at one side and a rudimentary stage on the other. The area between was filled with chairs, and every seat seemed to be taken. The orchestra was to one side, and the natural acoustic seemed to suit it well. Playing standard was good. The

limited stage made any theatrical effect awkward and noisy on the temporary decking. This was a pity because, from what I could see on the website, the original staging in a theatre looked much more convincing.
From the first words spoken it was clear there was a problem with the hall. All the actors were amplified, but the sound was boosted into the 'distort' region and the words were barely discernable. All singing voices were trained (though a few struggled to hold pitch) but some got carried away during ensembles and the sound induced excruciating pain for me, in spite of being some distance away. Maybe others are more used to such discomfort, but I want to try to preserve my hearing for as long as possible.
The result was that I left at the interval (after 80 minutes the story had reached the incident at Lyme, for those who know the plot). The thought of another 80 minutes sorting out Anne Eliot and Captain Wentworth's relationship in Bath unable to hear a word seemed unendurable.
Luckily the short video on the website included much of the finale, in a better staging than I would have seen, so I know pretty much how the dramatisation brings reconciliation between Anne Eliot/Jane Austen and her beloved Wentworth. It concludes with another flurry of Hornpipe/Irish Dancing that may, in other circumstances, have brought the audience to its feet.
To assess the evening: the modern notion of 'vanity projects' springs to mind, where someone with an ambition but without the need for commercial success puts on a show of their own devising. Most fail because the show doesn't merit an audience willing to pay. For a few the show is good enough, but the performance lets it down. In both cases, the fundamental flaw is vanity, a human failing that Jane Austen never suffered from.
Many amateur Gilbert and Sullivan societies survive well enough using the same handful of determined principals, and entertain audiences that mostly consist of the family and friends of the onstage players. There seemed to be quite a few such 'camp followers' in the Stratford audience. Presumably they had come across the Atlantic to holiday in UK, and were keen to visit this Shakespeare destination as part of their English experience.
The sadness for me is the basic idea was good. Music by the likes of Arne, Pleyel, Linley and Storace sounds right to complement the story. The notion of a 'play with songs' is what passed as English Opera of the early nineteenth century and should have made for a delightful evening, if only Austen's ironic comedy of manners had been better evoked by production and cast.

The interim verdict on the feasibility of Austen in opera? Not proven; the old Scottish verdict that avoids opting for either guilt or innocence. I can see the possibility of a good opera emerging from this *Persuasion*, it requires more work on characterisation, and probably on the spoken (but unheard) text.
Now for part 2; a country house evocation of the world of Austen in her home county: Hampshire. The auguries are good, and I travel there in hope of better understanding the difficulties of putting Austen to music.

Raymond Walker of Victorian Opera Northwest has a few copies of the recent recording of Balfe's *Satanella* which he is offering to Donizetti Society members at the knock down price of £7. which includes UK postage and packing. If you would like to take advantage of this offer please send your own address and a cheque made out to Victorian Opera Northwest, to Raymond Walker, 6 Lindow Fold, Wilmslow, Cheshire, SK9 6DT. He regrets that this offer is only available to members who can pay in pounds Sterling. Paypal payment and overseas mail can be offered for an additional £3 transaction fee.

For Alan Jackson's comments on the opera and this recording please see Newsletter 128.

Victorian Opera are putting plans together to record Cellier's 1885 operetta, *Dorothy*, under the direction of maestro Richard Bonynge. The London run clocked up 931 performances while *Mikado* merely achieved a respectable 672. This recording will be using graduates from the Royal Northern College of Music and are looking for subscribers to support such an admirable project.



The above lady's donizettian credentials were impeccable: married to a sinister great-grandson of *Lucrezia Borgia* as a result becoming an aunt of *Maria Stuarda* as well as mother-in-law of *Maria di Rohan* the archi-heroic *duchesse* de Guise, Catherine de Clèves [aka *Die Herzogin von Guise*] had every reason to be pleased with her musical début [1833] under the ægis of Carlo Coccia and Felice Romani. An opera in her honour (there were a few such at the behest of the same play *Henry III et sa cour* by Alexandre Dumas [1829]) ***Caterina di Guisa*** is a genuine tour de force by the Neapolitan composer and one which made a *furore* everywhere it appeared on stage in the theatres of the day. The tragic heroine's truly historic entanglement with the young courtier Saint-Mégrin is not betrayed in any way by the libretto - it was a scandalous *mésalliance* and he was duly murdered on the orders of her rabid husband the *balafré* Henri I *duc* de Guise (due to be just as summarily despatched on the orders of the King). All we need to know further apart from the engaging melodrama of the plot is that the dowager duchess - after taking part in the Fronde - lived on into her mid-eighties in Norman retirement wisely steering clear of any unhappy attentions by overdressed swashbuckling belligerents.

[Coccia bravely outdid her, living to be ninety, but never achieved quite such a success again in his high-profile career]

SEE DIARY

Pariah, purdah and protest: Michele Carafa in the opera house

Il paria

Alexander Weatherson

With much the same plot, the same characters, and much the same outcome as the opera with the same title by Donizetti of three years later the ill-fated *Il paria* of Michele Carafa di Colobrano, a *melodramma tragico in due atti,* outdid its successor in one respect only: it vanished. Vanished completely. Not one trace of Carafa's autograph score remains. Whereas almost all his cherished manuscripts - even those from his most tender years survive in the capital city of his gilded youth, this poignant essay, this point of no return,[1] this exercise in pain and injustice upon which he pinned all his hopes and fears, embellished with all his passions and protest, even with the state of his soul - is not in Naples, nor is in Venice[2] where it should be. No doubt it was burned, buried, or flung with fury into the grand canal.

A review in the London music magazine *Harmonicon* [3] spelled out the calamity:

> *This was followed by a new opera by Carafa, La Paria* (sic) *, which was treated most unceremoniously, not being allowed even a second representation. The Journals attribute this distressing failure to the fault of the singers, to cabals, to an ill-contrived distribution of the parts; but those more behind the curtain say that this composer, possessed of no great funds of genius on which to draw at pleasure, has fairly written himself down.*

This last recurrent theme of the *chauvin* publication should not be taken without a substantial pinch of salt - the composer's Napoleonic brevet could scarcely ever have ensured a measured opinion behind the British curtain but the facts are true enough: *Il paria,* a commission from La Fenice, was performed just once on 14 February 1826[4] before it sank below the unforgiving surface of the surrounding waters.

---

1 He never wrote an opera for Italy again

2 Composers supplying stage works for La Fenice were required to deposit their autograph scores with that theatre, most of them did so but a detailed search of Venetian archives has confirmed the complete non-existence of this blighted score

3 *The Harmonicon* XLIV London August 1826, 182 *"Foreign Musical Report from Venice"*

4 *Il paria*, melodramma tragico in due atti. Libretto by Gaetano Rossi.
Sources: 1) Jean-François-Casimir Delavigne *Le Paria* Paris 1821
2) Gaetano Barbieri *Il Paria* (Italian translation Milan 1823
Cast: *Ester Mombelli* (Neala), *Domenico Donzelli* (Zarete), *Domenico Cosselli* (Akebare), *Brigida Lorenzani* (Idamore), *Giuseppe Binaghi* (Alvaro), *"N.N"* (Empsaele), Signora *Lang* (Mirza)

Michele Enrico Francesco Carafa di Colobrano is a composer of a very singular kind, blessed with inherited eminence, successor to popes and prelates, to feudal fiefs, duchies and principalities across the whole of the *mezzogiorno,* with ephemeral military glory of his own gestation at the battle of Borodino as the befeathered, booted and spurred equerry to Murat, ephemeral King of Naples, then all too suddenly deposited on the same ungrateful streets that failed his idol. Fated to become a backroom protagonist with covert musical gestures of defiance, to have a stiff-upper-lip, an elaborate disdain for material misfortune, to be a caricature, a butt for the poor jokes of Parisian wits at his self-abnegation in the shadow of Rossini - a simple smokescreen not just for contempt at his fate but also for the closet radical whose dark distinction he had assumed in the wake of military, dynastic and operatic defeat. Fighting his corner in bourgeois Paris on behalf of his beloved soldiers, a key player - all this notwithstanding - in the dramatic panoply of the day whose operatic contribution cannot actually be disputed, the term *pariah* is an odd distinction for such a remarkable maestro, but it is one he chose for himself.

***

The *Restaurazione* that succeeded Napoleon was greeted operatically with themes of alienation almost everywhere his marauding armies had laid waste. With its roots in romantic posture, in the effete stance of a foreign literary intelligentsia with operas and plays extolling proud isolation: *Il solitario, L'esule, L'orfano, La straniera, Il proscritto, Le rénégat, Il paria* and so on, together with titles proposing eccentric anomaly: *Il sonnambulo/La sonnambula, La selvaggia etc.*, or offering a cult of the *excluded* - of the detailed examination of outsiders and the rejected: *pirates, corsairs, masnadieri, zingari* and so forth, began to crowd the stage and went on doing so without irony for four decades at least. That these plots were almost always pulp only encouraged the interest of an emergent generation of composers - not on account of any burgeoning democratic enlightenment but simply because seclusion, outcasts and solitude offered a welcome excuse for poignant melody, minor keys and stretches of elegiac reverie. An indulgent excess dear to a disinherited youth that rejected the superannuated triumphs of the past.

Iconic figures were soon to win the attention of the public with this rich vein but before them came Michele Carafa with his bitter list of

grievances. Extravagantly educated, endowed with sophisticated tastes by the best teachers he surrendered to an international range of passions and opinions almost from the start. Naples was a foreign crossroads, its population of threadbare expatriates from above the Alps enhanced by an unruly diplomatic corps and a noisy colony of outsiders of all nations, indeterminate refugees, mulattos, far and near-easterners together with expatriate maritime traders and their kith and kin living near the port with their troublesome lifestyles, mistresses, moeurs, and frightening religions. A foreign host that made a lasting impact upon the impressionable Carafa.

The moment of truth for this composer came around 1818. A number of life-changing factors led to a personal revelation Though it was his unwilling alienation in Naples that laid the seeds of his pariah assumption its style and consequence became a reality a year earlier when *Lanassa* [5] an opera by Johann Simon Mayr - failed at La Fenice on the same stage that *Il paria* sank some ten years later. But *Lanassa* did not disappear beneath the waves. Carafa's flirtation with Indian castes began at that moment. In accordance with the discretion he courted after the trauma of the Napoleonic wars it manifested itself initially in highly coloured choreography. After a gestation of two years *Lanassa* was reborn in the form of a ballet composed jointly by Michele Carafa in company with Pietro Raimondi and Luigi Carlini: *Il sacrificio indiano*, a *ballo in tre atti* with book and choreography by Luigi Henry was given a successful prima at the Real Teatro S. Carlo on 9 November 1819. The plot - a scarifying account of widow-snatching from the flames of the funeral pyre of her Rajah-husband was substantially that of Mayr, its roles the same - Lanassa, Radjah (sic), Brahmin and so on - true to both horrific tales, its idealistically uplifting conclusion almost identical. Under the banner of terpsichore the terrors, assumptions and social barriers of this plot made a far more dramatic impact upon spectators than in its operatic guise. Carafa's role in the rescue[6] was undisguised, it's Indian affiliation would have long-term significance for his future.[7]

---

5 *"Lanassa melo-dramma eroico da Rappresentarsi nel Gran Teatro La Fenice il carnovale 1817, Poesia del Signor N.N.* (Gaetano Rossi), *Musica del Sig. Gio Simone Mayr"*

6 The ballet was revived in Paris, re-choreographed with added music by Carafa as *Le Sacrifice Indien,* a *pantomime en trois actes*, première Théâtre de la Porte Saint-Martin, 9 July 1822 with a cast of *Defresne, Henry-Quériau, Télémaque, Livaros,* and *Viassot*

7 1819 also witnessed the music he supplied for Gaetano Gioja's 5 act ballet *Acbar gran Mogol* marking a further Indian signpost - while a few vestiges of *Lanassa's* cast could later be detectable in his *Il paria pace* its Delavigne source: Akebare (Mayr's *Gran Bramino*), Idamore (Mayr's *Palmore*), Zarete (Mayr's *Zorai*); Carafa added an *Alvaro* to his own taste (*Alfonso* in *Il sacrificio indiano*)



Michele Carafa

Michele Carafa di Colobrano in a print of the 1820's
(coll. the author)

How and when did Carafa join forces with Silvio Pellico and Piero Maroncelli? It is easier to answer *where*: it was in Milan. Far more difficult to know is the exact date when all three were together face-to-face. Possibly Maroncelli came backstage to compliment Carafa at La Scala during the surprising revival there in the early summer of 1819 (22 May 1819) of his début opera in Murat-bereft Naples: *Il vascello l'Occidente.* (prima Teatro del Fondo, Naples 14 June 1814).

This strange work was the very first of Carafa's operas of protest. Written in anger, a searing drama[8] set wholly on board ship carrying a cargo of deported exiles across the Atlantic - it is a precocious essay in the alienation mode soon to overwhelm opera plots everywhere in Europe. It was also a revival sufficiently alarming and radical at the unyielding Imperial and Royal caravanserai to attract the attention of the severe carbonaro. From letters exchanged between Pellico and his dissident colleague it is clear that some aspects of Carafa's more spirited repertoire had already made their mark; most probably they knew of the staging of *Elisabetta in Derbyshire ossia Il castello di Fotheringhay* at La Fenice in the carnival of 1818/1819 whose coded endorsement of Mary Stuart, decapitated *Queen of Dissent*, could scarcely have escaped their notice. The motive for such a backstage visit was both timely and interrogative.



Piero Maroncelli

How long had he known Piero Maroncelli? The facts are obscure but the celebrated radical had been a gifted student at the Real Collegio di S. Sebastiano in Naples in 1815 not long after Murat's ex-écuyer had returned to find musical rather than military honours. Did Carafa move in student circles? He certainly paid court to his kinsman the sovrintendente Duca di Noja at that Conservatorio now and then. In the interim Maroncelli had put in two years study at Bologna with Padre Mattei (and become a friend and companion of Donizetti who was impressed enough by the music of the rebel hero to come that he took the

[8] Cambiasi, who obviously knew nothing of the text, describes it as "*buffo*"

trouble to copy it)[9]. In any event Carafa and Maroncelli met again in Milan and as a result Carafa was to find himself in company so troubling to his peace of mind (and so compromising) that he fled Italy almost for good.

In the May of that same year an even more prominent and daring radical, Silvio Pellico had fallen in love with a young actress Teresa Bartolozzi.[10] He was often in love but this affair was unusually serious, under the name of "Gegia" Marchionni she had been in the Lombard capital almost from the beginning of the year where together with her celebrated cousin, Carlotta Marchionni, she formed the nucleus of the Marchionni troupe of players whose vaudevilles at the Teatro Re kept Milan vastly amused[11]. It was, ironically, this idyllic love affair that brought together two of the most famous and ill-used protagonists of the political underground – Maroncelli, living on his wits and charm as a singing teacher had been employed by Carlo Re to "*mettere in iscena le farse in musica*" and he and Pellico met first it would seem in the Marchionni house under the kind of amorous auspices no one could ever imagine would lead to the horrors of Spielberg, to the devastating calm of *Le mie prigioni* with its account of civilised man confronted by torture and death[12]. These two thorns-in-the-side of indecent authority met together in laughter and love.

[9] Piero Maroncelli (1795-1846) in Bologna wrote *"a Laudamus ... that Donizetti thought enough of to copy out for himself"* [William Ashbrook *Donizetti and his operas* (Cambridge 1982), 12]. It is interesting to reflect that this *Laudamus* of Maroncelli may indeed supply some actual credence to his assertion that the *carbonari* were defending - at least in essence - Catholic interests in their political stance, as too their reverence to the legend of the "martyred" Mary Stuart

[10] Silvio Pellico (1789-1854) . Poet and political activist, secretary to Conte Porro who was instrumental in founding the radical Journal 'Il Conciliatore' in 1818, an outlet for romantic insurrectionary ideas upon which Pellico worked. Together with Maroncelli he became a *carbonaro* in 1820 but an indiscretion by the latter led to his denunciation and arrest - first in Milan, then Venice and finally Spielberg from which he was released in 1830. He was far from enthusiastic about Vincenzo Monti [*Cfr* A. de Latour ("Introduction Biographique" - *Mémoires de Silvio Pellico* (Bruxelles 1835), XIII-XV] and shared some of the librettistic revulsion by Anelli which had earlier led to the anti-Monti *farse* in Milan with music by Pacini at the Teatro Re. This may have prompted the whole rationale for *La festa di Bussone* on that very same stage

[11] Pellico's play 'Francesca da Rimini' had been first performed at the Teatro Re on 18 August 1818, its title role was written for Carlotta Marchionni

[12] Silvio Pellico *Le mie prigioni* (Turin 1832)

It was one of those curious juxtapositions that typify the Romantic Age in its infancy, Maroncelli was twenty-five years old and a passionate dissident of some years standing; Pellico was thirty-one and a poet celebrated for the beauty of his verse as well as for his forthright views; Carafa was thirty-two and an ex-officer with a musical career that was not in any way a blot on his escutcheon but enforced a lifestyle whose inconstancy and disappointments never quite accorded with the status with which he had been born.

It was Maroncelli who induced him to write music for a *farsa* that needed his name and skill. Pellico would provide the text. In an early letter to Marconcelli (still addressing him formally) Pellico wrote to his new friend:

"Sto lavorando i due ariette ora, nella mattina le avete: perdonate il ritardo. Quanto vi sono grato di avere indotto Carafa a scrivere anche un coro! Questa gentilezza per me nel vostro bel cuore! Tutto ciò che fate onde Gegia brilli e trionfi m'empie di gratitudine. Il vostro vero amico. Silvio Pellico"

The three were proposing to collaborate together upon a joint project: *La festa di Bussone*, one of those provocative vaudeville-like satires with undisguised political targets of the kind Anelli had masterminded with Pacini some four years earlier on this same stage, but this time specifically tailored to the Marchionni troupe and boldly hostile to the current régime. A *comédie melée d'ariettes* is the polite term and Maroncelli was to supply some songs and: *"metteva assieme la musica anche in parte gli dovette esser fornita dal maestro Carafa".*[13]

With its argument by Pellico and the music of Maroncelli and Carafa, its roles distributed among Carlotta Marchionni, Teresa Bartolozzi pseud. Gegia Marchionni (in the role of *Pini*), Luigi Marchionni, Elisabetta Marchionni and Giuseppe De Marini it remains a mystery who acted, who sang, and who both acted *and* sang in this *La festa di Bussone*. How much music Carafa actually supplied too is unknowable.[14]. As well as the *coro* mentioned above there must have been an overture or *preludio* of sorts, *intermezzi* and at least one of his renowned *arie*. Staged, acted and sung by the beloved Marchionni cousins *La festa di Bussone* made a hilarious showing at the Teatro Re (a theatre whose foundations are buried beneath the famous Galleria) on 28 June 1820. For a brief moment in time, and with his *I due Figaro* playing in the big theatre now across the square that fatal summer (La Scala 6 June 1820) Carafa held Milan

[13] The following sources need to be cited: Alessandro Luzio *Il processo Pellico/Maroncelli* (Milan 1903), 54. H.Ritter *Silvio Pellico in Mailand* 1809-1820 (Berlin 1907), 41. Giuseppe Roberti *Silvio Pellico geloso* [in] 'Gazzetta letteraria' 1894 (24 February), 88

[14] The score has not survived

to account. It went the way of all such topical offerings, ribald, daring, dangerous, laughed-at, relished and then put aside. Forgotten by everyone, except the Austrian police.

It was on 13 October of that same year of 1820 that Maroncelli was arrested and condemned to death, but the sentence was not carried out and he was sent to prison instead in the company of Silvio Pellico.

On hearing this devastating news, the composer - whose very first work had been an *Il prigionero* (1805) took ship for Paris, beating a hasty retreat from the long arm of Austrian inculpation. He was never to live in Italy again. It was no seductive Rossini that - according to mistaken legend drew him to the French capital - it was the other way round, Carafa was entrenched there well before the arrival of the *pesarese* who in due course came to dwell temporarily beneath his same Parisian roof.

With head below a musical parapet, taking note of events from the security of the Rue Montmartre, he accepted life-saving commissions like his wry *Jeanne d'Arc* at the Opéra-Comique in 1821[15] and put himself to write an agonised Pellico-inspired *Eufemio di Messina*[16] in tandem with the Paris version of his ballet *Le Sacrifice indien* - both these items in 1822 with *Eufemio* destined for Rome. Both painfully emblematic of a state of mind unhappily divided between despair and self-reproach, juxtaposing Parisian distraction with an alienation he felt anew and emerging in the French language *Le Solitaire*[17] of 1822 and in the Italian language *Il sonnambulo*[18] of 1824 sleepwalking miserably from the poignant events of the recent past.

[15] *Jeanne d'Arc* drame-lyrique en trois actes. Libretto by Marie-Emmanuel-Guillaume-Marguerite Théaulon de Lambert and François-Victor-Armand d'Artois de Bournonville pseud.Armand Dartois based upon 1) Johann Christoph Friedrich von Schiller *Die Jungfrau von Orleans* Berlin 1802. 2) Charles-Joseph Loeuillard d'Avrigny *Jeanne d'Arc à Rouen* tragédie en cinq actes et en vers Paris 1820. *première* Théâtre de L'Opéra-Comique, Paris 10 March 1821

[16] *Eufemio di Messina* dramma serio in due atti. Libretto by Jacopo Ferretti based upon Lodovico Antonio Muratori *Annali d'Italia* 1744-49 [with an unspecified input from the unperformed *Eufemio di Messina* (1820) of Silvio Pellico] *prima* Teatro Argentina, Rome 26 December 1822

[17] *Le Solitaire* opéra comique en trois actes. Livret by François-Antonine-Eugène de Planard based upon Charles-Victor Prévost vicomte d'Arlincourt *Le Solitaire ou l'exilé du Mont Sauvage* (Paris 1821) *première* Opéra-Comique, Paris 17 August 1822

[18] *Il sonnambulo* melodramma semiserio in due atti. Libretto by Felice Romani based upon Marchese Francesco Albergati Capacelli *Il sonnambulo* (1797) *prima* Teatro alla Scala, Milan 13 November 1824. It was not a success

It was his *Il paria* that would bring this period of self-torture to its climax. It was a mistaken venture in every possible way. Nothing in the opera made it easy for audiences, everything began on the wrong foot, Carafa's disaster-prone dialogue with his conscience was too challenging, too bizarre (and too long winded) for any audience, especially that of La Fenice. The ill-omened tragedy began without preliminary - without an *Introduzione* with its *musico* hero/heroine immediately on stage at the rise of the curtain with no warning and no soothing coro to assuage the inattention of the freezing patrons of the boxes still hanging up their coats and shuffling into their seats. Begun in error with the former soldier of Napoleon having much to live-down, the opera was barely rehearsed, it was an unparalleled succession of gloomy prognostications suffused with guilt in which military prowess counted for nothing (echo of his own fate as a discarded écuyer), loyalty and love led to death and disgrace (recounting *La festa di Bussone*), its inward-turned agony spun out in interminably wordy confrontations, few arias, and an almost total absence of the soulful melodic interventions that had always been his forte. The long long scene of emotion at the very end was really too much (though much of the audience had already gone home). As an essay in musical catharsis the opera was an utter failure.

***

Until 1830 when the martyrs were released from Spielberg, Carafa made sporadic returns to his stricken state of anguish. There was a major opera of protest the following year with his revolution-bound *Masaniello* of 1827[19] together with a series of uncomfortable opéras-comique with uneasy plots and several aborted projects. It was left to his *La Prison d'Edimbourg* of 1833[20] to lay the agony to rest. In between came a period of purdah (is this the term?) when a succession of his truly remarkable creations was upstaged by other composers: the affectingly lyrical score of *Masaniello* was brutally upstaged by Auber with precisely the same plot just twelve months later - his inimitable *La Muette de Portici* carried all before it

[19] *Masaniello ou Le Pécheur Napolitain* drame historique en quatre actes. Livret by Charles-Jean-Baptiste Moreau de Commagny and A.M. Lafortelle. Source: Johann Friedrich Ernst Albrecht *Masaniello von Neapel* 1789 (and partly on family documents). Première Opéra-Comique, Paris 27 October 1827

[20] *La Prison d'Edimbourg* opéra comique en trois actes. Livret by François-Antonine-Eugène de Planard and Eugène Scribe. Source: Sir Walter Scott pseud. Jedediah Cleishbotham *Tales of my Landlord – The Heart of Midlothian* London 1818. Première Opéra-Comique, Paris 20 July 1833

everywhere its volcanic score erupted. *Masaniello* was left neglected and unperformed; the heartrending *Le nozze di Lammermoor* of 1829[21] was turned to dust by the worldwide triumph of Donizetti's *Lucia di Lammermoor* in a brief space of time; even Carafa's valedictory *Prison d'Edimburg* was upstaged by a near-glorious opera of Federico Ricci (*La prigione di Edimburgo* of 1838). This was the period when Mercadante - self-exiled in Spain - and many others blatantly plundered the ex-soldier's earlier scores in a series of punishing borrowings and misrepresentations. With the two heros still in chains the unhappy Carafa may have believed such a punishment to be his due, nothing of his own really succeeded, his tuneful *La Violette* of 1828[22] and his compulsive *Jenny* of 1829[23] with their engaging music were quite as swiftly discarded as his *Il paria.*

When was the purdah over? It is not clear, but he never completely consigned the fatal episode to the past. These upstaged scores were the last major statements of a musically inward career. When the two

---

[21] *Le nozze di Lammermoor* dramma semiserio in due atti. Libretto by Giuseppe Luigi Balloco pseud. Balocchi. Source: 1. Sir Walter Scott *The Bride of Lammermoor* London and Edinburgh 1819. 2. Victor-Henri-Joseph Brahain Ducange *La Fiancée de Lammermoor* (Fr.trans.1828). Prima Théâtre-Italien, Paris 12 December 1829. Cast: *Carlo Zuchelli* (Lord William Ashton), *Rosmunda Pisaroni* (Lady Ashton), *Henriette Sontag* (Lucia), *Joséphine Amigo* (Elisa), *Domenico Donzelli* (Edgardo Ravenswood), *Gabriele Santini* (Colonello Bucklaw), *Francesco Graziani* (Caleb Balderston), *Marianna Rossi* (Misia), *Luigi Profeti* (Bidebent), *Luigi Giovanola* (Donaldo)

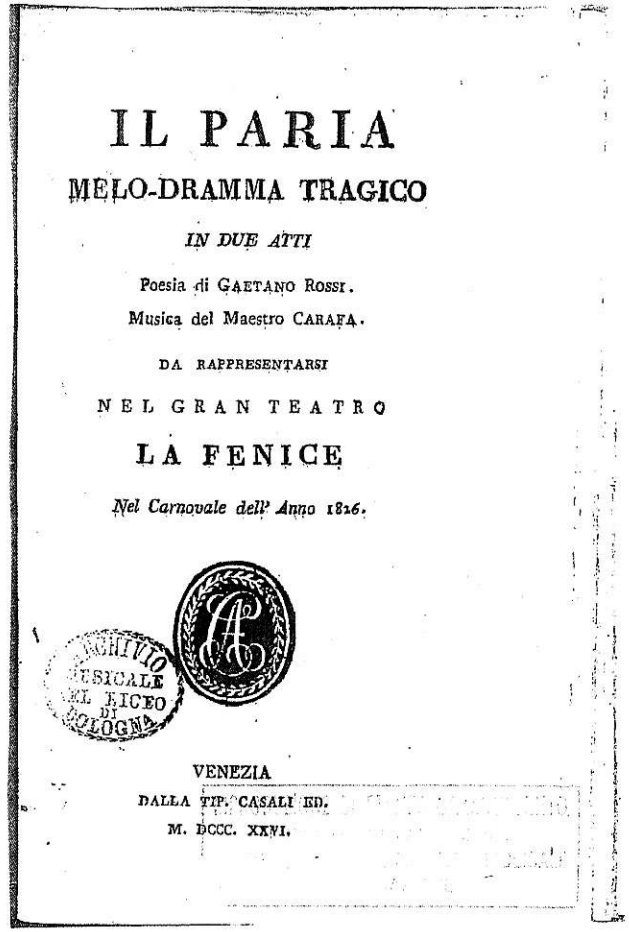
[22] *La Violette* (its Act 1 finale was composed by Aimé-Ambroise-Simon Leborne) opéra comique en trois actes. Livret by François-Antonine-Eugène de Planard Source: 1. Louis-Elisabeth de la Vergne comte de Tressan *Le Prince Gérard, comte de Nevers, et la belle Euriant sa mie* Paris 1780. 2. Jean-Guillaume-Antoine Cuvelier and Henri Franconi *Gérard de Nevers et la belle Euriant* Paris 1810. Première: Opéra-Comique, Paris 7 August 1828, Cast: *Jean-Baptiste-Marie Chollet* (Gérard), *Geneviève-Aimée-Zoé Prévost* (Euriant), *Louis-Auguste Huet* (Comte de Foretz), *Jean-Baptiste-Prosper Boullard* (Connetable de France), *Louis Second* dit *Féréol* (Richardet), *Antoinette-Eugènie Rigaut* (Marguerite)

[23] *Jenny* opéra comique en trois actes. Livret by Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges Source: Jean Aumer *Jenny* (ballet) Brussels 1825. Première: Opéra-Comique, Paris 26 September 1829. Cast: *Henri Deshayes* di *Henry* (Lord Hamilton), *Geneviève-Aimée-Zoé Prévost* (Anna), *Jean-Frédéric-Auguste Ponchard* (Frédéric), *Jean-Baptiste-Marie Chollet* (Lord Mulgrave), *Louis Second* dit *Féréol* (Georges), *Marie-Julienne Boulanger Halligner* (Betty), *Félicité Pradher* (Jenny), *Noël-Joseph-Augustin Belnie* (Lord Edgard), *Jean-Baptiste-Prosper Boullard* (Lord Williams), *Pierre-François Génot* (Lord Erford), *Jean-Pierre Louvet* (Lord Sydney), *Saint-Ange* (Lord Seymour), *Anais Fargueil* (Péters), *Jeanne Mariette* (Femme de Chambre)

victims returned to life, his own languished permanently in the wake of Rossini.

The Pellico-Maroncelli collusion with Carafa: was it simply a matter of theatre or did idealistic issues seriously intrude from the very first? Was it a meeting of minds? Was there a *carbonaro* Carafa? It is a possibility. This well-born renegade, this alienated écuyer with exceptional musical gifts, this *pariah,* might well have set to music his own dissenting template had he cared to do so but instead chose to remain at odds with any real commitment. *An exile become outcast with a dissimulating lifestyle* - is this the plot he embodied but never set for our enlightenment? A plot with no pulp source and in minor keys.

It is unlikely that we shall learn any more than this.



IL PARIA

MELO-DRAMMA TRAGICO

IN DUE ATTI

Poesia di GAETANO ROSSI.

Musica del Maestro CARAFA.

DA RAPPRESENTARSI

NEL GRAN TEATRO

LA FENICE

Nel Carnovale dell' Anno 1826.

ARCHIVIO MUSICALE DEL LICEO DI BOLOGNA

VENEZIA

DALLA TIP. CASALI ED.

M. DCCC. XXVI.

Nel 150° anniversario della morte di Giovanni Pacini

Il compositore Giovanni Pacini, del quale ricorre quest'anno il 150° anniversario della morte, nacque casualmente a Catania l'11 febbraio del 1796 in una casa di Piazza Sant'Antonio, dai cantanti Luigi Pacini di Pistoia e Isabella Paulillo di Gaeta, entrambi giovani sposi giunti per una tournèe in Sicilia con una compagnia di artisti, che molto probabilmente agiva in un teatrino di via Abate Ferrara, dove in seguito sarebbe sorto nel 1880 il teatro Alfieri. Il neonato venne battezzato nella vicina chiesa di Santa Maria dell'Aiuto (esistente ancor oggi) e sembra fosse stato lasciato a balia il primo anno di vita nella stessa Catania, per poi venire ripreso dai genitori quando ritornarono nel Continente.

Il giovane musicista studiò contrappunto a Bologna con padre Stanislao Mattei (maestro anche di Rossini e Donizetti) ed esordì come compositore teatrale il 17 Ottobre del 1813 al teatro di S. Radegonda a Milano, con la farsa *Annetta e Lucindo*. Nel 1822 si stabilì a Lucca dove oltre all'attività creativa coltivò anche quella didattica, nella quale praticò il sistema del *meloplasto*, metodo di notazione la cui caratteristica fondamentale era l'impiego dei numeri al posto delle note. Fu fraterno amico di Gioacchino Rossini, che lo volle come collaboratore per la realizzazione di alcuni brani dell'opera semiseria *Matilde di Shabran* e fu autore molto prolifico sia di opere serie che buffe, una novantina in tutto. Il maestro morì a Pescia, in provincia di Pistoia, il 6 dicembre del 1867.

Fra le sue opere più significative bisogna ricordare *L'ultimo giorno di Pompei* (1825), *I Cavalieri di Valenza* (1828), *Giovanna d'Arco* (1830), *Il Corsaro* (1831), *Saffo* (1840) considerata da molti il suo capolavoro, *Medea* (1843), *Stella di Napoli* (1845), *Allan Cameron* (1848), *Margherita Pusterla* (1856), *Niccolò dei Lapi* (1873). Fra la sua produzione strumentale vanno anche menzionati sei eleganti quartetti da camera redatti fra il 1858 e il 1864, che rivelano una tecnica ferrata e una profonda e sagace conoscenza del contrappunto; un *Ottetto*; una *Messa da Requiem*, nella quale raggiunge con un linguaggio semplice ma alto e severo, una forte potenza espressiva ed infine la *Sinfonia-Dante*, per orchestra e pianoforte, in quattro tempi e così strutturata: prima parte Inferno-Tormenti senza speranze; seconda parte Purgatorio-La speranze in mezzo alle sofferenze; la terza parte Paradiso-La beatitudine, l'eterna felicità; la quarta parte infine Il Trionfo di Dante-Il ritorno trionfale di Dante fra il plauso dei popoli. Ogni tempo della sinfonia riporta qualche terzina tratta dalle tre cantiche, manifestando in modo esplicito l'intento di interpretare lo spirito della poesia dantesca. Negli ultimi due movimenti l'arpa si unisce in modo suggestivo al pianoforte creando un'aurea quanto mai mistica. Saverio Mercadante, che a Napoli aveva ricevuto in dono la partitura ebbe a scrivere: *«Replicate volte ho fatto eseguire la Sinfonia sul pianoforte e con somma mia soddisfazione ho ammirato la grandiosità del componimento, le belle forme, la freschezza e vaghezza di idee, di modo che l'ho rinvenuta opera ben degna della rinomanza dell'autore e del soggetto che ha intrapreso a trattare»* (lettera dell'11 febbraio 1867).

I rapporti con il conterraneo e più celebre collega Vincenzo Bellini non furono in vita dei migliori, come si evince dall'epistolario del *Cigno etneo* che gli attribuì per invidia

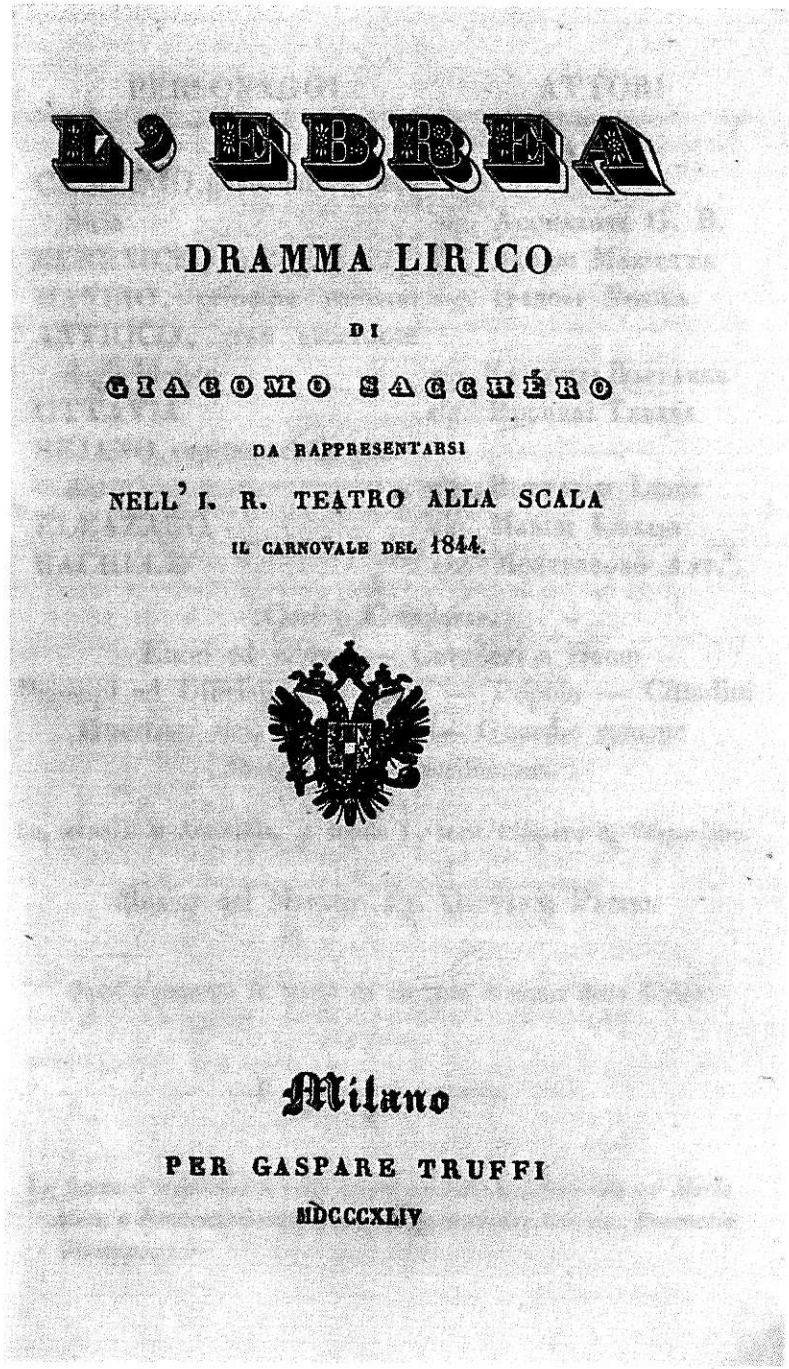
e malcelato rancore l'insuccesso di *Norma* alla sua prima rappresentazione scaligera il 26 dicembre del 1831, causata dai sostenitori di Pacini prezzolati e sobillati dalla contessa Russa Giulia Samoyloff, amante di quest'ultimo. In seguito, nel volume *Le mie memorie artistiche*, pubblicate dall'editore fiorentino Guidi nel 1865 e poi ripubblicate dall'editore Le Monnier in una nuova edizione nel 1875 con ulteriori integrazioni, Pacini non scriverà una sola parola contro Bellini, anzi ne tesserà alte e sublimi lodi, riconoscendone genio, grandezza e superiorità, forse perché impotente a contrastarne la fama, forse per acquistare credito di equità e magnanimità presso i posteri o forse, chissà, per vera mitezza e profonda sensibilità artistica. Nella vita privata il compositore, così come il conterraneo Bellini, riscosse grande successo con il sesso femminile, ebbe tre mogli e numerose amanti, fra le quali spiccò per bellezza, classe ed eleganza Paolina Bonaparte (sorella di Napoleone).

La città che gli ha dato i natali lo ha ricordato dedicandogli nel 1879 la Villetta alla Marina, in cui ha anche collocato un busto del compositore, con alla base le date delle prime di alcune sue opere più celebri, realizzato dallo scultore Giovanni Duprè. Nel 1977 però tale statua venne decapitata da ignoti vandali così che lo scultore Salvatore Giordano la ripristinò ed ancor oggi essa campeggia all'interno del piccolo giardino.

Da tanto tempo oramai Catania ed il suo Teatro non mettono in scena una sua opera, ricordiamo che la *Saffo* è stata rappresentata solo 4 volte (nel 1846 al Teatro Comunale, la seconda nel 1878 nello stesso teatro, una terza al Teatro del Popolo nel 1939 ed una quarta il 24 febbraio del 1983 al Teatro Massimo Bellini di Catania). Sempre al Teatro Bellini nel 1996 è stata messa in scena *L'ultimo giorno di Pompei*. Da allora, sono passati oltre vent'anni, nella città etnea opere di Giovanni Pacini non ne sono state più realizzate.

Un particolare melodramma paciniano da resuscitare e mettere in scena nella sua città natale, potrebbe per esempio essere *L'Ebrea*, il cui libretto venne realizzato da Giacomo Sacchero (1), letterato, poeta, botanico e uomo politico catanese, che scrisse anche il bellissimo e validissimo libretto *Caterina Cornaro* per Gaetano Donizetti.

Rappresentata per la prima volta alla Scala di Milano il 27 febbraio del 1844 *l'Ebrea* (ebbe solo una seconda ed ultima rappresentazione al Teatro Principal di Barcellona il 17 novembre 1847) rimane l'unico melodramma di tutta la storia della musica del quale librettista e musicista siano entrambi catanesi. Il testo, si ispira direttamente a *La Juive* di Jacques Fromental Halévy su testo di Eugène Scribe ma a differenza dell'opera francese non è ambientato nella città di Costanza intorno al 1400 ma viene retrodatato ad Antiochia nel I secolo D. C., sotto l'impero di Vespasiano, conservando solo due dei personaggi principali: Eleazaro (mercante ebreo) e Rachele (sua figlia). Inoltre l'opera è strutturata in 4 atti (anziché in 5 come nel libretto francese). Il plot si presenta in entrambi in modo alquanto semplice e lineare, giacchè sarà la religione l'ostacolo che impedirà ai protagonisti di realizzare il loro sogno d'amore: Manlio principe romano, finge di aderire alla religione ebraica ma al solo scopo di sedurre Rachele, figlia adottiva di Eleazaro, mercante ebreo. Antioco, gran sacerdote di Giove, ha perduto in tragici eventi sia la moglie che la figlioletta, che non è altri che Rachele, raccolta infante da Eleazaro. Quando Berenice, figlia del governatore della Siria Cecennio, ordina a Eleazaro un anello per il fidanzato Manlio, questi e la figlia adottiva Rachele si accorgono della presenza di Manlio e denunciano il suo tradimento. Così i due ebrei


L'EBREA

DRAMMA LIRICO

DI

GIACOMO SACCHÉRO

DA RAPPRESENTARSI

NELL'I. R. TEATRO ALLA SCALA

IL CARNOVALE DEL 1844.

Milano

PER GASPARE TRUFFI

MDCCCXLIV

vengono condannati a morte assieme a Manlio, ma Rachele per salvare l'uomo amato dichiara di avere mentito e l'uomo viene salvato in extremis. Mentre la fanciulla ebrea ascende al patibolo Eleazaro svela all'odiato Antioco che Rachele è sua figlia, ma oramai è troppo tardi e così il gran sacerdote non potrà che assistere impotente e col cuore affranto e dilaniato alla morte della propria figlia. Ricordiamo anche, per motivi di completezza storica che il compositore e clarinettista boemo Václav Hugo Zavertal diede vita ad una *Fantasia* per pianoforte su motivi dell'opera *L'Ebrea*. Questo fatto ci fa dedurre che la partitura godette di una certa popolarità e diffusione, non solo in Italia ma in tutta Europa. Strano capriccio della sorte o tangibile segno del destino ci appare anche il fatto che a Catania la casa natale di Pacini si trova nello stesso quartiere ed a poche centinaia di metri dalla casa natale di Giacomo Sacchero! Forti motivazioni campanilistiche, commemorative, filologiche ed estetiche dovrebbero servire a dare una grande spinta alle istituzioni musicali locali etnee e spronarle a portare avanti tale progetto e possibilmente realizzarlo in un futuro non troppo lontano. Noi lo auspichiamo di vero cuore così come ci auguriamo un'adeguata rivalutazione di un compositore come Giovanni Pacini, che assieme a tanti altri compositori considerati "minori" come Saverio Mercadante, i fratelli Ricci, Nicola Vaccai, Carlo Coccia, Teodulo Mabellini, Jacopo Foroni e tanti altri, ha contribuito non poco ad arricchire, divulgare e diffondere il melodramma italiano in tutto il mondo.

(1) Giacomo Sacchero nacque a Catania il 14 gennaio del 1813 (stesso anno di nascita di Verdi e Wagner) e molto giovane cominciò a dedicarsi alla letteratura ed alla poesia scrivendo parecchi libretti d'opera non solo per Donizetti (*Caterina Cornaro*) e per Pacini (*L'Ebrea*) ma anche per Pasquale Bona (*I Luna e I Perollo*), Alessandro Nini (*Cristina di Svezia, Margherita di York. Odalisa, Il Corsaro*), Gualtiero Sanelli (*La cantante*), Federico Ricci (*Vallombra*), Matteo Salvi (*I Burgravi*), Uranio Fontana (*I Baccanti*). Visse a Milano fino al 1848 ma dovette fuggire dalla città meneghina perché patriota e molto attivo durante le 5 giornate di Milano. Recatosi esule in Francia visse a Parigi dove sbarcò il lunario redigendo articoli di politica (inneggianti all'unità d'Italia) e di critica musicale, cominciando anche ad interessarsi di botanica. Rientrò in Italia alla caduta del regime borbonico e venne eletto deputato (nel collegio di Castroreale) del nuovo Regno d'Italia, ma rassegnò il mandato nel marzo 1863, prima della scadenza della legislatura. Fu anche insignito dai Savoia per i suoi meriti con L'ordine di S. Maurizio e Lazzaro. Morì a Catania, in Via Garibaldi 154, il 16 settembre del 1874

Giovanni Pasqualino

Recitals by Michael Spyres and Joyce El-Khoury on Opera Rara

Alan Jackson

Two new CD recitals have been issued by Opera Rara, devoted to music connected with the stars of the Paris Opéra, Julie Dorus-Gras and Gilbert Duprez and sung by Joyce El-Khoury and Michael Spyres with the admirable Hallé Orchestra under Carlo Rizzi. In recent years we have seen a glut of CDs from singers, often counter-tenors, devoted to baroque music sung by the great castrati of the 18th century, but tributes to 19th century singers have been rarer. These two discs are fascinating and can be taken together as well as separately.

At the centre of each is a long duet featuring both singers: the *Lucia* love duet on El-Khoury's and a rarity from Halévy's *Guido et Ginévra* on Spyres'. Both programmes are refreshingly un-hackneyed, though there are few items that are "rara" in the Opera Rara sense of the word from twenty years ago, namely works that are known only to a few scholars who have consulted the scores. The only items I had never come across are on the Spyres disc: in addition to the duet from *Guido* there are arias from that opera, Halévy's *La Reine de Chypre* and Auber's *Le lac des fees*. Also included are arias from Rossini's *Othello* (no, not a typo as he sings a French translation), Donizetti's *Lucia di Lammermoor*, *Rosmonda d'Inghilterra*, *Dom Sébastien* and *La Favorite*, Verdi's *Jérusalem* and Berlioz' *Benvenuto Cellini*. El-Khoury also sings arias from *Lucia* and *Cellini*, plus Meyerbeer's *Robert le diable* (three items), Rossini's *Guillaume Tell*, Halévy's *La Juive*, Hérold's *Le Pré aux clercs* and Weber's *Le Freyschütz* (in French, though labelling this as by Weber/Berlioz is perhaps misleading as Berlioz' contribution was recitatives to replace the dialogue, which doesn't affect Agate's big scene). For me, the big discoveries are the *Guido* excerpts, which are very beautiful; Berlioz too greatly admired the aria.

Only *Lucia* is standard, definitely un-rara, repertoire. A curious decision has been made with the final scene. Spyres sings the recitative "Tombe degli avi miei" and the cavatina "Fra poco a me ricovero". The tempo di mezzo with its contributions from Raimondo and the chorus is cut and then we get just one verse of the cabaletta "Tu che a Dio spiegasti l'ali" plus the coda. Thus Edgardo's suicide and the cabaletta's second verse are missing. Given that its special effect of the vocal line being shared between the tenor and solo cellos was suggested to Donizetti by Duprez (at least according to Duprez), this cut sits strangely on a CD honouring Duprez.

El-Khoury's *Lucia* offering is the fountain aria "Regnava nel silenzio". The harp introduction and recitative are not performed and there is no Alisa for the tempo di mezzo. We do have both verses of the cabaletta "Quando rapito in estasi", but not the coda. This last is almost never sung and while I can understand the economics behind not hiring an Alisa, restoring the coda is exactly what I would have expected from Opera Rara. Or did Dorus-Gras cut the coda too?

Another excision on the El-Khoury disc bothers me. The aria "Jours de mon enfance" from *Le Pré aux clercs* has a long and beautiful introduction featuring a solo violin, which takes nearly half of the track's running time. The absence of the aria's cabaletta leaves a truncated and unbalanced impression, especially as comparisons are possible with Sumi Jo (on a CD entitled "Carnaval") and Marie-Ève Munger on the Palazzetto Bru Zane recording of the complete opera. I also find that it is taken rather too slowly (the Alexander Grus score suggest crotchet = 72 and we are certainly slower than that) though Munger is equally slow so I'm in a minority over this. I do prefer the speed on Jo's version and also find her in a different class from both El-Khoury and Munger as regards coloratura fluency, even if she regrettably makes a cut of a few bars in the Plus animé section of the cabaletta. (The

complete recording is nonetheless delightful. See Newsletter 125 for my review of the Opéra Comique production on which it is based – coincidentally, it has Spyres as leading tenor.)

Which raises the question – how do Spyres and El-Khoury measure up as singers to Duprez and Dorus-Gras? Of course we cannot know. But listening to these two discs left me with much admiration for both singers, and just a couple of reservations. If you look at the music that was written for Dorus-Gras – as well as Alice in *Robert le diable*, Princess Eudoxie in *La Juive* and Teresa in *Benvenuto Cellini*, she created Marguerite in *Les Huguenots* – it is clear she was a virtuoso of the first order. I don't think El-Khoury is quite that. The trills in the Fountain aria are sketchy and they are important. Elsewhere, some of the coloratura is a shade cautious, the notes are there but they don't dazzle. Could this be a reason for the omissions already mentioned? Or for the choice of arias from *Robert le diable*? She gives us Alice's "Va, dit-elle, va, mon enfant" and "Quand je quittai la Normandie" and Isabelle's "Robert, toi que j'aime" none of which demand exceptional flexibility, but not the latter's showpiece "En vain j'espère", which can be heard from Sutherland at her least droopy and most virtuosic on her "Romantic French Arias" recital. Having said that, there is much to admire, especially in the purely lyrical arias such as the Meyerbeer arias mentioned, Agate's scene from *Le Freyschütz* and "Sombre forêt" from *Guillaume Tell* (given with its introduction and recitative). There is much beautiful tone throughout a wide range. To my ears the voice sounds lighter and brighter than on the Opera Rara sets of *Belisario* and *Les Martyrs*.

Duprez is famous for being the first tenor to sing high Cs from the chest. But as Spyres points out in his note on the singer, "... as you will discover within these often extremely delicate and beautiful compositions, he was also a true lyrical tenor". I'm sure this is correct. The music written for Duprez frequently has markings such as "piano" or "doux" on high B♭s which I think shows he was more than just a trumpet-toned purveyor of high Cs. Spyres is impressive in the way he incorporates his upper register into the overall vocal line and his singing is firm, lustrous and sensitive throughout. And his very high notes are exciting too. As well as a numerous top Cs, the liner notes alert us to the high D♭ in "Seul sur la terre" (*Dom Sébastien*) and two high Ds in the duet from *Guido*. There are also a high C♯ in the aria from *Guido* and even two high E♭s: an interpolation at the end of "Ils s'éloignent! je reste" (*Le Lac des fées*) and the inclusion of the almost always cut flourish near the end of the *Lucia* duet where there is a short downward scale in sixths, she beginning on high C, he on high E♭, and thrilling it is too. Quibbles? The fioritura in the *Othello* aria is not all ideally articulated (more Bruce Ford than Juan Diego Florez), though the two-octave downward runs near the end are pretty stunning. I still long for the sort of long drawn out diminuendos that "old" singers like Fernando de Lucia and Alessandro Bonci brought to some of their Donizetti recordings. Minor quibbles indeed.

A number of arias have linking passages cut and are shorn of their choral parts and contributions from other characters; there is no Jago in the *Othello* aria for example. But these don't spoil my enjoyment as they do in the *Lucia* excerpts mentioned earlier. But with Spyres on hand so to speak, it is a shame that we lack Robert's contribution of four groups of four "non"s in reply to Isabelle's pleas of "grâce pour moi" in her aria from *Robert le diable*. When Beverly Sills recorded this aria around 1970, EMI employed Keith Erwen to supply them. Both CDs are generously filled, running to nearly 80 minutes each, and that no doubt precluded opening some of the snips, just as economic considerations probably ruled out hiring a chorus and supporting soloists. Full texts and translations are included along with the dramatic context for each piece and interesting information about the involvements of Duprez and Dorus-Gras. So both CDs are recommended, particularly the one from Spyres for its choice of repertoire.

"La gazza ladra" ritorna alla Scala di Milano

Michele Curnis

Dal 31 maggio 1817 (prima rappresentazione assoluta) fino al maggio del 1841 si avvicendarono al Teatro alla Scala 159 recite della *Gazza ladra*: un numero decisamente molto alto, in un arco cronologico abbastanza limitato, e per di più arricchito da moltissimi altri titoli rossiniani, nuovi o in replica. Ma da allora il titolo non è mai più ricomparso a Milano, neppure a seguito della piccola *tournée* italiana con cui Riccardo Zandonai lo fece rivivere (ampiamente amputato, come si può immaginare) nel 1941, tra Pesaro, San Marino e Roma. Anche dopo il 1973, quando l'Opera di Roma e poi il nascente Rossini Opera Festival di Pesaro proposero la nuova edizione critica curata da Alberto Zedda, La Scala restò sempre ai margini della ripresa. A 176 anni di assenza Riccardo Chailly si è reso fautore del recupero, o meglio della storica compensazione, nella cornice di una nuova produzione e con una compagnia vocale di (quasi tutti) collaudati cantanti rossiniani. Non si può dire che l'operazione sia perfettamente riuscita, anche se la concertazione dello stesso Chailly è senz'altro il dato musicale più interessante dell'esecuzione. Non meritano memoria le contestazioni della *première* (12 aprile 2017), poiché preventive e organizzate soprattutto con l'intento di screditare il direttore; merita invece riflettere sulla reazione del pubblico nel corso delle repliche, dal momento che l'opera è per lo più accolta con freddezza, anche quando la prestazione musicale degli interpreti è buona. Torna per forza alla mente il giudizio sulla *Gazza ladra* come opera "difficile" di Rossini; anzi, la più difficile a intendersi per il pubblico contemporaneo, che non sa come reagire di fronte a un genere minoritario già nella seconda metà dell'Ottocento (l'opera semiseria), poi quasi del tutto scomparso dal repertorio. In occasione di una ripresa del ROF nel 2007, Giovanni Carli Ballola pubblicò un saggio sull'eccezionalità tipologica della *Gazza ladra*, così suggellando la questione del rapporto con il pubblico: «Catturato Rossini nella gabbia dorata del *Barbiere*, la liquidazione pressoché totale del suo teatro non poté non coinvolgere un titolo che l'ambiguità e la complessità dei suoi contenuti rendevano, più che estraneo, incomprensibile a un pubblico attratto da tutt'altri soggetti» (*Semiseria, anzi tragica*, in Rossini Opera Festival, *La gazza ladra*, programma di sala, Pesaro 2007, p. 67).

In questa edizione scaligera va anzitutto riconosciuta al direttore la grande capacità di variare le dinamiche, specialmente per contrapporre i numeri in cui il dramma avanza e quelli giocati sul senso di oppressione e di angoscia, come nel sestetto che precede la stretta del finale I («Mi sento opprimere; / non v'è più speme», nelle parole di Ninetta, momento che Rossini tratta come un analogo finale di opera tragica, con un'intera famiglia di ottoni oltre alle solite percussioni militari. Glielo suggerisce anche il frasario coturnato del librettista Giovanni Gherardini: «Mille furie nel petto mi sento», «Chi gli vibra un pugnale nel seno», *et similia*: sembra di essere nella corte di un imperatore romano, non già nel cortile di un cascinale). Chailly, quanto alla *difficoltà* o addirittura al rischio di *incomprensibilità* dell'opera, non si muove in direzione semplificatoria, nel senso che non concede nulla alla comicità o al divertimento; sin dalla sinfonia, al

contrario, insiste sul ruolo delle percussioni (tamburo militare, timpano, grancassa) per sottolineare la costante allusione ai ritmi di marcia al patibolo e decide di staccare tempi rapidi, quando non frenetici, per suggerire l'inesorabile precipitare di coincidenze negative a danno di Ninetta e di suo padre. La cifra qualitativa che il direttore applica alla partitura è appunto l'*inesorabilità* della musica di Rossini, immancabilmente diretta a uno scenario di morte - fatta salva l'ultima scena. Appare ovvio come, anche in pieno e smaliziato XXI secolo, il pubblico che si attende la leggerezza "semiseria" della didascalia, o scene paragonabili a quelle di *Cenerentola*, *Barbiere di Siviglia* o *Turco in Italia*, di fronte a un tale procedere musicale e drammaturgico resti turbato e confuso. Di qui la sincera incertezza a manifestare apprezzamento per qualcosa che non si comprende, come spesso accade nell'*entracte* di un'opera contemporanea. Occorre concludere che della *Gazza ladra* il pubblico di oggi conosce bene soltanto la scintillante sinfonia; ingannato dalle sue sembianze giocose, immagina che il seguito della vicenda debba essere ugualmente leggero e divertente. Invece il libretto di Gherardini è la storia di una duplice condanna a morte, evitata soltanto *in extremis*, in cui padre e figlia sono accomunati dalla mancanza e dalla solitudine: *non più* marito il vedovo Fernando Villabella, *non ancora* sposa la giovane Ninetta, entrambi addolorati dalla reciproca lontananza e dall'esposizione al sopruso. La violenza del potere è del resto il vero e unico argomento della *Gazza ladra*; e la denuncia di tale potere distorto e soverchiante si fa così urgente da escludere qualsivoglia scena propriamente comica. La gazza, ossia l'animale che con i suoi furti induce a ritenere Ninetta colpevole, è l'unico elemento esterno alle dinamiche perverse del potere umano, ma anch'essa congiura a danno dei deboli; renderla una protagonista empatica dell'intera vicenda, come hanno fatto i registi Damiano Michieletto a Pesaro nel 2007 e Gabriele Salvatores ora a Milano, trasformandola in una donna-acrobata capace di accattivarsi l'ammirazione degli spettatori, è scelta proficua sul piano spettacolare, ma finisce per edulcorare e snaturare il messaggio originale dell'opera. *La gazza ladra* termina in allegria - è vero - ma deve lasciare un retrogusto molto amaro, di forte dubbio su ogni legittimità giuridica, esattamente come l'episodio biblico di Susanna e i vecchioni (che sono giudici, libidinosi e sfrenati al pari del Podestà: il rimando emerge inevitabile dalle parole di rimprovero di Fernando all'uomo che tenta di sedurre sua figlia: «Uom maturo, e magistrato, / vi dovreste vergognar»).

Giovanni Gherardini, autore del libretto, non fu un professionista del teatro musicale, bensì un letterato e lessicografo (anti-cruscante), autore di migliaia di pagine di annotazioni erudite (*Supplimento a' vocabolari italiani* è la *summa* della sua dottrina: sei volumi pubblicati a Milano tra 1852 e 1857; ma ci sono anche i due volumi di *Voci e maniere di dire italiane additate a' futuri vocabolaristi*, Milano 1838-1840). Volle dedicarsi alla stesura del testo della *Gazza ladra* in occasione di un concorso letterario (giudice il suo maestro, Vincenzo Monti, che comunque non lo fece vincere) e scegliere il genere semiserio per parlare con apparente levità di argomenti spinosi, attuali, preoccupanti (l'interesse poetico per questo genere si espresse con la curatela nel 1826, ossia poco dopo l'esperienza di collaborazione con Rossini, della *Raccolta di melodrammi giocosi scritti nel secolo XVIII*, una pregevole antologia di opere teatrali di Gigli, Metastasio, Goldoni, Casti, Calzabigi e Lorenzi destinate a essere musicate).

All'articolazione del libretto di Gherardini, tutto animato dalla volontà di inscenare 'lamento e trionfo' di un carattere agreste, si devono ricondurre molte ragioni dell'estensione dell'opera; tutto quello che, applicato a un piccolo mondo rurale, Carli Ballola ha definito il «sublime strafare» di Rossini, ossia la continua ed estenuante dimora drammaturgica nella duplice scena del giudizio, e più in generale in tutto il II atto, è provocato dal silenzio di Ninetta, che non è affatto personaggio di completa umiltà; è invece la caparbietà del suo tacere - «quella modestia un po' guerriera delle contadine» che Manzoni riferiva alla sua Lucia, carattere per certi versi apparentabile - a produrre la moltiplicazione di dubbi e inchieste, che ovviamente si riflettono nella complessità della partitura. Il *sauvetage*, in altre parole, è il più possibile procrastinato, e reso incerto fino alla risoluzione dell'ultima scena. Più intuitiva che filologica, come è dato ipotizzare a chi legge la presentazione dello spettacolo nel programma di sala scaligero, la scelta di Salvatores di dare vita a una Ninetta poco remissiva, ma intransigente e per certi aspetti sfrontata, anche nell'esibizione della propria affettività, risulta felice, se non plausibile (*La gazza è femmina e bisogna lasciarla volare*, in Teatro alla Scala, Stagione d'opera 2016-2017, *La gazza ladra*, Milano 2017, pp. 97-101). La gazza-acrobata diventa dunque il personaggio principale, quasi sempre presente sulla scena (a volte in termini attivi e funzionali, come quando sottrae al Podestà gli occhiali che gli servirebbero per leggere il bando di cattura di Fernando; altre volte come pura spettatrice). La regia di Salvatores è sicuramente accurata, e nella trasposizione del personaggio animale non dimentica valori simbolici (la fune dell'acrobata, per esempio, nella scena del giudizio si trasforma in un cappio di morte), al pari dei costumi di Gian Maurizio Fercioni, sempre alla ricerca della coerenza rispetto ai personaggi. Purtroppo l'unitarietà del progetto registico è rotta da una seconda idea, come quella del metateatro: «La scena iniziale riproduce un palcoscenico vuoto e riprende la scansione dei palchi e della platea tipica dei vecchi teatri, specialmente quelli emiliani, dove gli spazi in cui vengono legate le corde dei tiri rimangono a vista, come il portone per far entrare la scenografia. La gazza usa questo spazio come la sua stanza dei giochi, e in esso si muove», afferma lo stesso Salvatores. Poi intervengono graziose marionette, che riproducono le fattezze di Ninetta e di Gianetto e attraversano la scena in alcuni momenti dell'azione; ottima la prestazione della Compagnia marionettistica Carlo Colla e Figli, ma perché aggiungere un'ulteriore dimensione meta-teatrale, quando la precedente non è ancora stata sviluppata in modo fruttuoso?

Rosa Feola, molto a suo agio nelle vesti attoriali di Ninetta, non è una cantante propriamente rossiniana, però ha voce sopranile fresca e limpida nell'emissione; i principali difetti emergono nelle agilità (poco precise), nelle note basse (non abbastanza sostenute), nella dizione (con vocali che tendono ad eccessiva apertura). Analoga impressione di leggerezza nasce anche per il Giannetto di Edgardo Rocha, che pure sfoggia una voce dal timbro molto bello (al termine della sua cavatina arrischia una puntatura non solidissima, forse messo in difficoltà dai tempi rapidi di Chailly). Di gran classe, sebbene un poco appannato nella linea di canto, il Podestà di Michele Pertusi (neppure con l'aria di sortita «Il mio piano è preparato» questo protagonista della *Rossini renaissance* riesce a sciogliere la freddezza del pubblico scaligero! Forse perché troppo

serioso e autorevole?). Pertusi, insieme ad Alex Esposito (Fernando) e Paolo Bordogna (Fabrizio Vingradito, il bonario padrone di Ninetta), aveva già fatto parte del *cast* della *Gazza ladra* pesarese: in effetti, le tre voci maschili sono le più sicure e affidabili dell'intera compagnia (Esposito in testa, per linea di canto ed espressività), cui si può aggiungere la Lucia di Teresa Iervolino, un mezzosoprano dalla voce piena e corretta, oltre che dal timbro affascinante.

La «dimensione abnorme» della *Gazza ladra*, come l'ha definita il compianto Alberto Zedda, di per sé non dovrebbe costituire un ostacolo all'ascolto, soprattutto se tale abnormità si pone in relazione a «musica di nuova composizione, senza quelle citazioni e autoimprestiti così frequenti» in Rossini (La gazza ladra*: una analisi per l'ascolto*, in Rossini Opera Festival, *La gazza ladra*, cit., p. 13). Ma se le dimensioni eccezionali si uniscono anche a un esperimento difficile da definire («qualcosa che segnerà il limite insuperabile delle potenzialità drammaturgiche di un genere quale l'opera semiseria», per aiutarsi ancora con le parole di Carli Ballola), basato sulla rielaborazione di un fatto di cronaca, indicativo della crudeltà repressiva della Restaurazione (post-rivoluzionaria), allora si può comprendere perché lo spettatore della seconda metà dell'Ottocento non percepisse più l'urgenza tutta politica della *Gazza*, né gli riuscisse di giustificare l'impegno che Rossini aveva profuso per una vicenda campagnola apparentemente insignificante. Ma siccome il *mélo-historique* di Jean-Marie Théodore Badouin d'Aubigny e Louis-Charles Caigniez *La pie voleuse ou La servante de Palaiseau* era stato rappresentato a Parigi soltanto nel 1815, con la storia di una servetta di provincia condannata a morte per il furto di una posata d'argento (in realtà sottratta da una gazza - come si scopre soltanto dopo la morte della ragazza), l'opera semiseria che Gherardini e Rossini crearono per la Scala due anni più tardi, appena inaugurata in Italia una fase di nuova Restaurazione (quella post-napoleonica), intendeva denunciare gli eccessi dell'*ancien régime*, appena temperati da un salvataggio finale (perché Pippo scopre fortuitamente le rapine della gazza) e da un timidissimo pentimento del Podestà (con la confusione che esprime nell'ultima quartina, priva ormai di livore, tutta sorretta da metafore marine di pretta marca metastasiana: «Sordo sussurra il vento, / minaccia il mare infido: / tutti son giunti al lido; / io son fra l'onde ancor»). Ce n'è abbastanza per sostenere che, dopo il *Guillaume Tell*, in tutto il teatro rossiniano il titolo più densamente attraversato da un messaggio politico sia appunto *La gazza ladra*; ma se l'opera-testamento del 1829 è forte delle strutture consolidate del *grand-opéra*, della cornice storica e di un'atmosfera sublime, perfettamente corrispondente alla *granditas* musicale, la partitura del 1817 appare ben presto un prodotto mescidato, eccessivo, addirittura incongruo: marce funebri e magniloquenti scene giudiziarie («Tremate, o popoli, / a tale esempio! / Questo è di Temide / l'augusto tempio»), appaiono più adatte alla condanna di una regina, di un'Anna Bolena o di una Maria Stuarda, che non di una cameriera di paese; la drammaturgia della *Gazza*, insomma, pare il prodotto passeggero di un genere passato per sempre di moda. Ma l'apparente eccesso è segno del credo profondo che Rossini riversa con la sua musica sul libretto di Gherardini (nella lettera alla madre del 3 giugno 1817 il compositore si diffonde sull'esito trionfale con entusiasmo tutt'altro che usuale; e confessa anche: «Il libro è bellissimo e l'ho Scritto con un gran

trasporto»). Con i rivolgimenti sociali e stilistici di almeno un secolo non fa specie che *La gazza ladra* sia caduta nell'oblio oppure abbia destato diffidenza; ma fa specie che continui a risultare imbarazzante nel 2017. Sono necessarie più frequenti *mises en scene*, perché dalla condizione di mastodontico prodotto semiserio e *demodé* l'opera diventi quel che merita, ossia una delle più attuali di Rossini. Nella società contemporanea, del resto, non c'è fenomeno più ricorrente del potere esercitato a danno di chi, pur privo di colpa, non ha gli strumenti adeguati o anche soltanto il coraggio per corrispondere e difendersi. Il teatro musicale, anziché divertire per forza, deve denunciare gli abusi e le storture del potere e raccontare il dramma di chi subisce prevaricazioni; ridurre Rossini a virtuosismo funambolico, bello ad ascoltarsi e a vedersi, è un'ingiustizia interpretativa e sociale che non ci si può più permettere.

Diary

Parma, Verdi festival
Teatro Regio.
***Jérusalem* dates between 28 Sept and 20 October 2017**
(w. Annick Massis, Michele Pertusi, Ramon Vargas. Cond. Callegari)
Teatro Farnese
***Stiffelio* dates between 30 Sept and 21 October**

Bergamo, Teatro Sociale
***Il borgomastro di Saardam* 24/26 Nov. 2 December**
***Che originali* (Mayr), *Il Pigmalione* (Donizetti) 25 Nov, 1/3 December**
[Florez concert 4 December]

Antwerp
***Le Duc d'Albe* (composite version)17 November**

Frankfurt, Oper
***Roberto Devereux* 2 February 2018 (concert perf)**
(w.soprano Adela Zaharia winner this year of OPERALI as Elisabetta)
***L'Africaine* (Meyerbeer) 25 February**



London. Chelsea Opera Group
***Mosè in Egitto* (Rossini)] 24 February**

Lucca, Teatro del Giglio
***Pia de'Tolomei* 17 March**

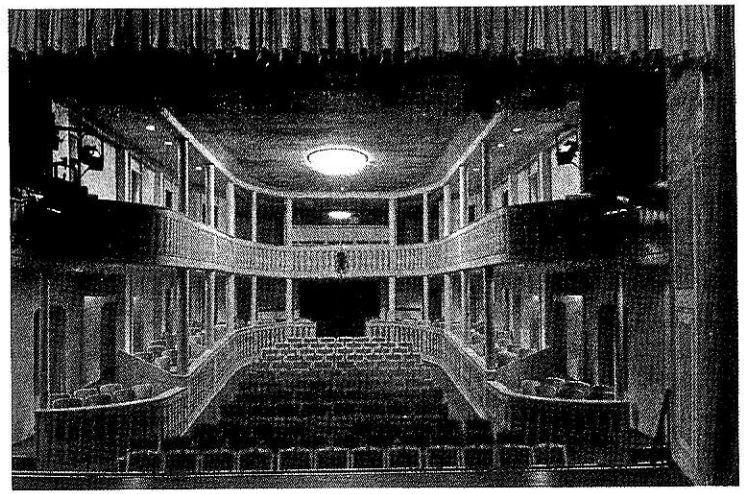
Milano, Teatro alla Scala,
***Don Pasquale* 3 April to 4 May**

London, Royal Opera House, Covent Garden
***L'Ange de Nisida* 18/21 July (Concert perfs)**
(w. El-Khoury,Kim,Tézier,Naouri,Stavinsky Cond.Elder)

TO BE NOTED

Bergamo, Teatro Sociale
***Enrico di Borgogna* (new edition) autumn 2018**

Maria Chiara Bertieri is preparing a performing edition of
***Le nozze in villa* written by Donizetti for Mantova in 1821**



Caterina di Guisa (Carlo Coccia)

(Die Herzogin von Guise)

First performance in modern times of the original version of 1833

30.09.2017	**19.30 Uhr:**	**Hanau – Comoedienhaus Wilhelmsbad**
15.10.2017	**18.00 Uhr:**	**Bad Homburg, Erlöserkirche (konzertant)**
21.10.2017	**19.30 Uhr:**	**Neu-Isenburg, Hugenottenhalle**

Chrissa Maliamani - Caterina, Duchessa di Guisa (soprano)
Laura Rieger - Arturo di Cleves (contralto)
Nenad Čiča - Enrico, Duca di Guisa (tenor)
Vassilis Kavayas - Conte di San Megrino (tenor)

Vokalensemble der *Virtuosi ambulanti*

Orchester: Camerata Mainzer Virtuosi

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

Published from 11 Buckland Crescent, London NW3 5DH