

LE MIE MEMORIE ARTISTICHE

Giovanni Pacini

Vertaling: Adriaan van der Tang



LE MIE
MEMORIE ARTISTICHE

DI
GIOVANNI PACINI

Prezzo: netti Fr. 3.

FIRENZE
PRESSO G. G. GUIDI
Editore di Musica

1865

VOORWOORD

De meeste operaliefhebbers nemen als vanzelfsprekend aan dat drie componisten in de eerste helft van de negentiende eeuw het muziekleven in Italië domineerden: Rossini, Donizetti, Bellini. Deze veronderstelling is enerzijds gebaseerd op het feit dat een flink aantal werken van hun hand tot op de huidige dag overal ter wereld wordt uitgevoerd, anderzijds op een ruime belangstelling van onderzoekers, die geleid heeft tot talrijke wetenschappelijke publicaties die mede hun weg vonden naar een ruimer publiek. Ook de fonografische industrie heeft zich de laatste vijftig, zestig jaar voornamelijk geconcentreerd op de populaire opera's van dit drietal, naast werken die in artistiek of muziek-historisch opzicht van belang werden geacht. Sinds een aantal jaren worden, vooral in kleinere Italiaanse theaters en zomerfestivals, in toenemende mate opera's uitgevoerd van vergeten meesters, die bij nadere beschouwing in genoemd tijdperk wel degelijk een rol van betekenis hebben vervuld. Registraties van deze opvoeringen worden door de ware melomaan begroet als een welkome ontdekking, evenals de studio-opnamen die wij te danken hebben aan de prijzenswaardige initiatieven van Opera Rara, waardoor men kennis kan nemen van de muziek van componisten als Mayr, Mercadante, Meyerbeer, Pacini, Paër en anderen.

Een van deze vergeten componisten, Giovanni Pacini, speelt met betrekking tot onze algemene kennis van de negentiende-eeuwse operahistorie een bijzondere rol. Zijn autobiografie *Le mie memorie artistiche* uit 1865 is een belangrijke bron van informatie voor muziekwetenschappers - en andere geïnteresseerden - die zich toeleggen op het bestuderen van de ontwikkeling van de opera in de belcantoperiode. Voor zover bekend is dit boek niet eerder in vertaling verschenen. Dit gemis wordt met de huidige vertaling voor het Nederlandse taalgebied ondervangen. Terwijl ver terug in de jaren zestig nog ergens te lezen viel dat Pacini kan worden gezien als de belangrijkste wegbereider voor de jonge Verdi - een opmerking die vanzelfsprekend de nieuwsgierigheid wekt - bleek hij in de Nederlandstalige literatuur over opera, zowel encyclopedieën als handboeken en naslagwerken, lange tijd vrijwel non-existent, afgezien van het feit dat zijn opera's niet werden opgevoerd en opnamen van zijn werken niet voorhanden waren. Inmiddels is in dit opzicht veel ten goede gekeerd: Pacini komt weer in bescheiden mate op de planken, de discografie is groeiend, er wordt degelijk musicologisch onderzoek verricht en vooral dankzij de digitale media wordt er wereldwijd veel wetenswaardigs gepubliceerd.

Pacini mag dan een vaardig componist zijn geweest die grote successen heeft gekend (naast tegenslagen van formaat), een schrijver was hij niet en hij kan de vergelijking met iemand als Hector Berlioz, die zijn leven eveneens op schrift heeft gesteld, zeker niet doorstaan. Het zal de lezer wellicht moeite kosten de chronologie in zijn verhaal vast te houden en de feiten worden niet altijd accuraat weergegeven. Niettemin geeft Pacini's *Le mie memorie artistiche* een levendige beschrijving van het tijdsgewricht, de operacultuur in Italië van zijn tijd en het toenmalige operabedrijf, dat werd beheerst door impresario's en waarin de componist ten opzichte van de zangers slechts een ondergeschikte positie innam. Beroemde operazangers, in onze tijd hooguit nog vagelijk bekende namen uit een ver verleden, worden in de *Memorie* mensen van vlees en bloed met al hun eigenaardigheden.

Bij de vertaling zijn het tekstbeeld en de schrijfstijl grotendeels in overeenstemming gehouden met het origineel. Pacini's veel voorkomende foutieve spelling van persoonsnamen, zelfs van de titels van zijn eigen opera's, is in beginsel ongecorrigeerd overgenomen en rechtgezet in de noten. Zijn systeem van interpunctie is zoveel mogelijk gevolgd, al is er wat uniformiteit en functionaliteit in aangebracht. Het notenapparaat (de vetgedrukte nummering in de tekst) is beperkt gehouden en noten zijn alleen toegevoegd om waar nodig door Pacini beschreven omstandigheden of bepaalde in de tekst genoemde personen nader toe te lichten. Deze noten van de vertaler zijn omwille van een eenvoudiger hanteerbaarheid in een afzonderlijk document ondergebracht. De voetnoten op de tekstpagina's zijn van Pacini zelf

VERKLARING

Uitgenodigd door de achtenswaardige heer *G.G. Guidi* om deel te gaan uitmaken van de kring van medewerkers die van nu af aan zullen bijdragen aan het blad “*BOCCHERINI*”, en aangespoord door de hooggeleerde heer Prof. *Abramo Basevi* om mijn *VITA ARTISTICA* als thema te kiezen, aarzelde ik eerlijk gezegd (bedenkend hoe weinig ik waard ben), toe te geven aan de eervolle verzoeken die mij werden gedaan. Maar omdat ik altijd een bijzondere aversie gevoel voor het negatieve NEE, werd het antwoord een JA! Ik zet mij dus aan het werk en zonder enige pretentie zal ik uiteenzetten hoe mijn voorbereidende studie verliep, welke doelen ik voor ogen had en zal ik wat kleine anekdoten vertellen van voorvallen uit mijn artistieke loopbaan.

In hoeverre dit van nut moge zijn voor de muzikale geschiedenis van onze eeuw weet ik niet; in elk geval voldoe ik aan de welwillende verlangens van wie aanspraak mogen maken op mijn oprechte hoogachting, het voorbeeld volgend van hetgeen al in Frankrijk en Duitsland gedaan werd, alsook in Italië door vele uitzonderlijke mensen, onder wie de buitengewone geest genaamd *Nicolò Paganini*¹.

GIOVANNI PACINI



Pacini's geboorteplaats, 12 Piazza Sant'Antonio, Catania

¹ Zie *La storia del violino* in Piemonte uitgegeven door de illustere cav. Regli.

HOOFDSTUK I

Het liep tegen het midden van het jaar 1808 toen mijn vader *Luigi*¹, uiteindelijk besloot (na vruchteloos gepoogd te hebben mij de kunst van Terpsichoré, jegens welke ik een vastberaden afkeer koesterde², te laten leren) mij naar Bologna te sturen met de bedoeling om van mij, onder het leraarschap van de beroemde maestro *Marchesi*², een zanger te laten maken; maar ik moet bekennen dat ik mij aan het eind van het eerste jaar sterk tot de kunst voelde aangetrokken en, (in opdracht van de leraar) nooit naliet tijdens de lessen mijn collega's te helpen met het leren van de tabulatuur van het klavecimbel³, de becijferde basbegeleiding, het contrapunt etc. Op die wijze werd ik, zoals een papegaai, ingewijd in het bespelen van het klavecimbel. Nadat ik mij in korte tijd de notenleer had eigen gemaakt, zonder ook maar te weten op welke manier ik de diatonische toonladder moest laten harmoniëren, zette ik mij aan het componeren van een Kyrië, zonder dat mijn onderwijzer er iets van wist; om niet de schaarse olie te hoeven aanvullen die mij was verschaft voor een lichtje om naar bed te gaan, was ik gedwongen een lamp weg te nemen die elke avond in de zaal brandde ter ere van de Maagd, om zo wakker en aan het werk te kunnen blijven⁴. Op zekere morgen kwam mijn leraar in alle vroegte mijn kleine kamer binnen om me een brief van mijn liefhebbende moeder te overhandigen; hij wierp een blik op het spinet en zag mijn slecht gelukte eersteling. Na het doornemen van dit geschrift toonde hij zich ten hoogste verbaasd en, na mij wat ondervraagd te hebben nam hij mijn misbaksel mee. Tijdens de les wees hij mij op de vergissingen die ik had gemaakt (waar ik niets van begreep...!!), bracht er de een na de andere correctie in aan en zei me met een lichte glimlach: *Ik zal je vader schrijven*. Hij schreef hem inderdaad en vertelde wat was voorgevallen. – Het antwoord van mijn vader luidde: Wat zou het best voor hem zijn?

Marchesi zette mij vervolgens aan de studie van de begeleidingspraktijk, de inleidende harmonieleer en in aansluiting daarop het contrapunt. In het begin van het volgende jaar vond mijn leraar het noodzakelijk dat ik naar Milaan vertrok, om mij toe te vertrouwen aan de zorgen van de beroemde padre *Mattei*³, die mij zeer toegedaan was. Alvorens uiteen te zetten hoe ik mijn muzikale ontwikkeling dacht te voltooien, vertel ik enkele feitjes die zich in de loop van dat jaar voordeden. Ik was in het bezit van een mooie sopraanstem en er was dan ook geen kerkdienst in Bologna zonder mijn bijdrage. Het was in de vastentijd van 1809, dat in het Teatro del Corso een *grand'opera in musica* gevestigd werd, voor welke gelegenheid een beroep werd gedaan op de beroemde maestro *Pavesi*⁴ (een waar toonbeeld van goedheid, zodat hij de bijnaam San Giovanni Bocca d'Oro kreeg), die zijn opera «Gedeone»⁵ componeerde, waarin de beroemde *Manfredini*⁶ haar debuut maakte. Men had een jongeman nodig die de rol van engel kon vertolken. Allen, de maestro, impresario, zangers, directie, stemden ermee in dat de keuze op mij viel, waarop ik met het instuderen van mijn partij begon; maar in mijn jeugdige

¹ *Pacini Luigi* doorliep een briljante carrière, aanvankelijk als tenor, later als buffo.

² Mijn aversie tegen de dans was zo groot dat, toen op een ochtend op school de meester mij tussen twee tafels klemde (die werden gebruikt om de leerlingen kniebuigingen te laten maken) en hij zich omdraaide om de andere jongens te instrueren, ik de eerste tafel die mij pijnigde met een ruk verschoof, de school uit vluchtte en de hele stad Genua doorliep in tricot en op balletschoentjes, en dat midden in de winter. Nadat hij het gebeurde te weten was gekomen, gaf mijn vader mij een lesje dat mij weinig beviel, maar liet vervolgens toch de gedachten varen zich verder tegen mij te verzetten.

³ Pianoforti waren in die tijd erg schaars.

⁴ Dat was nog in de tijd dat *Galli Filippo*⁷, niet geslaagd als tenor, zich tot maestro *Marchesi* wendde, die hem zei: 'Maar, mijn beste, u heeft een baritonaal stemregister en niet zozeer dat van een tenor'. Waarop *Galli* het advies aannam en de beroemde artiest werd die iedereen kent.

speelsheid zette ik mijn tekst om in de Bolognese straattaal. Men begon met de orkestrepetities, waarbij ik de voorkeur die mij algemeen ten deel was gevallen niet teleurstelde en applaus en schouderklopjes mocht incasseren van die lieve maestro die zeer op mij gesteld was, hetgeen zelfs in een vriendschappelijke band met mijn familie resulteerde. Zo begon de eerste voorstelling - de zaal was niet groot genoeg om de toegestroomde bezoekers een plaats te kunnen bieden - alle artiesten waren omgekleed; ik droeg mijn kostuum van engel. – Men leidde mij naar de top van het toneel, de machinistengalerij genoemd. Men gaf mij de raad niet bang te zijn, aangezien de staaldraden die mij moesten dragen allerveiligst waren en ik dus vol goede moed naar boven kon gaan om mijn kleine rol te spelen. – Na de ouverture volgde het koor; vervolgens een recitatief van de tenor (Gedeone), aan het eind waarvan de engel moest verschijnen om aan te kondigen dat God Gedeone de overwinning op de kwaadaardige Madianita zeker zou stellen. Op het moment van mijn verschijning wilde het noodlot dat de stalen draden waaraan ik hing in de touwen van het voordoek verward raakten. Mijn entrée liep daardoor vertraging op. Het publiek werd intussen ongeduldig!! De verwarring (die zich altijd in een dergelijk geval voordoet) werd ook merkbaar op het toneel. Een van de technici schreeuwde een ander toe de touwen door te snijden! Door die woorden schrok ik en slaakte een kreet. Uiteindelijk, na een worsteling met de touwen en staaldraden, *pff!*, verscheen ik in het zicht van de toeschouwers, meer dood dan levend van de schrik en de kou. Bevend zette ik mijn recitatief in, waarbij ik in plaats van de woorden “Non temer Gedeone” in de Italiaanse tekst, deze in het Bolognese dialect uitsprak als *Non temer Zabaion!* U kunt zich voorstellen hoe velen onder het *geëerde publiek en de illustere leden van het garnizoen* in lachen uitbarstten en begonnen te fluiten!! Die avond voelde de beroemde maestro *Pavesi* zich niet gelukkig zodat, telkens wanneer wij elkaar later in de stad tegenkwamen, hij mij aansprak met zijn vriendelijke opmerking (die bij zijn meest melodische composities in mij opkwam): ‘*herinner je je nog dat jij er toen de oorzaak van was dat ik werd uitgefloten?*’... Om de waarheid te zeggen, was dit een verwijt dat mij niet weinig verbitterde, omdat ik het in belangrijke mate aan hem te danken heb dat ik mijn muzikale opleiding in Venetië kon voltooien onder de uitnemende maestro *Bonaventura Furlanetto*⁸, die mij als leerling aannam, ook geholpen door de bereidwilligheid en de aanbevelingen van de weledelgeboren adellijke heer *Giovanni Battista Perrucchini*⁹.

Furlanetto was de top! – Hij had een mededeelzaamheid die ik waarlijk niet bij zoveel andere beroemde leraren had aangetroffen – heldere ideeën, diepgaande leerstof en een vriendelijkheid tegen zijn leerlingen waardoor hij groot aanzien genoot. Zijn lessen duurden soms niet één uur, maar wel twee, drie of vier uren. Hij ging met ons om als een vader met zijn zonen! Aan hem ben ik het weinige dat ik weet verschuldigd.

HOOFDSTUK II

Tegen het eind van het jaar 1812 (rond de tijd dat ik mijn studie had afgesloten) was *Rossini* de grote vernieuwer die reeds een enorme faam genoot, voorafgegaan door grote mannen als *Paisiello*, *Cimarosa*, *Guglielmi* enz. enz., vervolgens door *Mayr*, *Paër*, *Generalì*¹, *Morlacchi*, *Spontini*, *Fioravanti*, *Cherubini*, door *Coccia*, *Pavesi*, *Marinelli*, *Melara*, door *Farinelli*, *Niccolini*, *Paini*, *Orlandi*, *Mosca*, die allen in dat tijdperk tot de melodramatische top

¹ *Generalì* was de bedenker van het Crescendo.

behoorden. De critici, of beter gezegd de afgunstigen en onwetenden, om niet te zeggen de hooghartige gewichtigdoeners (die geen enkele vooruitgang dulden in de wetenschap van de harmonieleer), zullen echter niet nalaten hun slangentanden te zetten in een nieuwe Zon, die met stralend licht opkomt ter ere van ons Italië en de kunst. Het is waar dat de voorgangers en tijdgenoten van de grootheid uit Pesaro al waren begonnen de nieuwe weg te volgen, maar het was aan *Rossini* voorbehouden het werk te volbrengen.

Rossini had in 1811 het licht ontstoken met «*Demetrio e Polibio*», speciaal gecomponeerd voor de dierbare zangeressen genaamd *Ester* en *Annetta Mambelli*¹⁰ en voor hun vader, een zeer verdienstelijke tenor. Daarna volgden «*La scala di seta*», «*L'inganno felice*» enz., verder in het Teatro alla Scala «*La pietra del paragone*» en in Venetië in het Teatro la Fenice de «*Tancredi*». Voorafgaand aan het laatste werk had hij «*Il signor Bruschino*» op de planken van het San Moisè gebracht. – Het zal de lezer niet onwelgevallig zijn te weten op welke wijze *Rossini* wraak nam op de impresario van dat theater, een zekere mijnheer *Cera*, die hem een beloning had toegezegd na het succes van «*L'inganno felice*» en zijn belofte niet hield. Dit ging als volgt. Het verhaal van «*Bruschino*» was bedacht door de fameuze buffo *Raffanelli*¹¹ en de dichter *Foppa* had het op verzen gezet. De Zwaan van Pesaro wendde ziekte voor en liet weten dat het hem aan inspiratie ontbrak. De oude *Raffanelli* bezocht de maestro menigmaal, die steeds hetzelfde verhaal vertelde en zijn voornoemde vriend de artiest vroeg hem melodien aan de hand te doen om te kunnen beginnen en het werk te voltooien. – *Raffanelli*, die ook de indruk wilde wekken componist te zijn, stemde toe en zong wat zijn fantasie hem ingaf. *Rossini* juichte hem toe, noemde hem de nieuwe Orfeo, schreef, en zo ontstond dat wanstaltig samenraapsel, «*Bruschino*» genaamd.

Bij de eerste voorstelling zette *Rossini*, goed wetend welk lot hem ten deel zou vallen, bij wijze van grap twee kleine *pulcinelli*¹² in, van wie de een kogelrond was in tegenstelling tot de ander, die zich bij het klavecimbel opstelden aan weerszijden van de muziklessenaar. De opera begon met een eigenaardige ouverture, waarin het leek of alle snaarinstrumenten met de strijkstokken op de lampenkapjes van het orkest trommelden (bij wijze van startsein aan de eerste violist om de voorstelling te beginnen). Daarna volgden de introductie en achtereenvolgens de andere stukken. Het publiek hield zich stil en lachte wat om de nieuwigheid; maar vervolgens werd het crescendo van het gefluit zo sterk als het daverendste crescendo dat de beroemde auteur zich kon voorstellen. Elke keer dat de toehoorders hun afkeuring kenbaar maakten gaf *Rossini* de twee *pulcinelli* een tikje, waarna zij zich na een allernederigste buiging op hun plaats in het rond draaiden. De verontwaardiging van het publiek bereikte het toppunt, maar als een ware stoïcijn verdroeg de illustere maestro de belediging in alle rust.

Voor het komende carnaval¹³ moest *Rossini* «*Tancredi*» op de planken brengen in La Fenice. Heel Venetië had gezworen zijn nieuwe werk de grond in te boren. De eerste opvoering begon. Het theater was stampvol en de eerste violist kreeg het teken om te beginnen¹⁴. Het voltallige publiek wachtte op het verschijnen van *Rossini* aan het klavecimbel om hem het eerste fluitconcert te bezorgen; maar de componist had zich onder het podium verborgen, vlakbij het deurtje naar het orkest. De aanwezigen begonnen stil te worden toen de maestro niet verscheen. De ouverture begon en het largo werd door het publiek met buitengewone belangstelling aangehoord. En toen het motief van het allegro klonk, luisterde het met stijgende aandacht en welgevallen. Aan het eind van het crescendo, nieuw in vorm en idee, rees het publiek als één man omhoog en applaudiseerde het met enthousiaste uitroepen aan het adres van de maker, die zich op dat moment naar het klavecimbel haastte en het publiek begroette. – Het succes van «*Tancredi*» is een memorabel feit in het levensverhaal van dit grote genie.

Ik voelde mij in die tijd overweldigd door zoveel schitterend talent, vooral door hen die als een magiër met hun scheppingen ieders geest en hart betoverden. – Ik had enkele partituren doorgenomen van *Paisiello*, *Cimarosa*, *Mayr* en *Paër*; gehoord had ik alleen «Adelina» van *Generalì*, «Arrighetto» van *Coccia* en enkele werken van *Pavesi*. Uiteindelijk heb ik ook het geluk gehad enkele repetities van sommige opera's van *Rossini* aan het klavecimbel mee te maken die, zoals te verwachten was, bij mij de grootste sensatie teweegbrachten die men zich kan indenken. De belangrijke werken van de Duitse school had ik nog niet kunnen bewonderen, noch de Franse composities. Jong, nauwelijks afgestudeerd en zestien jaar, presenteerde ik mij in de herfst van 1813 in het Teatro di Santa Radegonda, dat onlangs was gemoderniseerd, met een farsa¹⁵ getiteld «Annetta e Lucindo». Als eerste proeve van bekwaamheid kreeg ik een aanmoedigingsapplaus, waar ik de nodige steun uit putte en vervolgens kon ik enkele van de beste partituren van *Haydn* en *Mozart* op de kop tikken, waardoor ik met plezier de esthetiek van deze twee grote componisten kon bestuderen. Maar de politieke instabiliteit van dat jaar was zodanig (de oorlog tussen Fransen en Duitsers was in volle gang¹⁶), dat ik genoodzaakt was mijn vader te bezoeken, die geëngageerd was voor het komende carnavalsseizoen door het theater van Pisa, waardoor ik mijn allernoodzakelijkste studies moest onderbreken. – Ik schreef dat seizoen voor genoemd theater een andere kleine farsa onder de titel «L'escavazione del tesoro»¹, die mij bij de derde voorstelling (als totale vergoeding!) vijftig francs opleverde. Mijn armzalige tweede werk werd gunstig ontvangen, maar veeleer uit welwillendheid voor de schooljongen dan door werkelijke verdienste. – Zoals gezegd verkeerde Italië in een oorlogssituatie, waardoor mijn vader niet naar Milaan, waar hij de laatst overgeblevene van de familie was, kon terugkeren. Hij besloot in Florence te blijven, in welke stad immers de beroemde *Marcolini*¹⁷, de uitstekende zanger *Zamboni*¹⁸ en de gevierde choreograaf *Pansieri* woonden. – In deze situatie deed zich het geval voor dat deze kunstenaars besloten aldaar een gezelschap te formeren om in het voorjaarsseizoen van 1814 opera- en balletvoorstellingen te geven in het Pergolatheater. Het gezelschap besloot als eerste de opera «L'italiana in Algeri» uit te voeren, die buitengewoon in de smaak viel, zoals ook het ballet 'L'incendio di Troia' ten volle succes had. Men had mij belast met de compositie van een opera buffa, die metterdaad tot stand kwam. De partituur voor «L'ambizione delusa» welk werk ik dat seizoen presenteerde, bleek niet erg geslaagd. Mijn gedachten dwaalden door het rijk van de muziek: ik moest en zou mij een denkbeeld vormen om het doel te bereiken waar ik zo hevig naar verlangde. *Rossini* was voor mij steeds een bron van onbeschrijflijke bewondering; maar ik was mij er wel van bewust dat ik, door hem na te volgen slechts een slaafse imitator zou zijn. – Toen de oorlog in Italië was beëindigd waren de verbindingen weer mogelijk en kon ik dus weer naar Milaan terugkeren. Ontmoedigd door het echec van «L'ambizione delusa» legde ik mij toe op het geven van zang- en pianoles.

Onderwijl deed de gelegenheid zich voor mij te wijden aan een nieuw werk voor het Teatro Filodrammatico (dat toen erg in trek was dank zij het grote aantal liefhebbers die deze overvolle en uitgestrekte stad bevatte): onder de titel «Gli sponsali dei silfi». Mijn vierde werkstuk was meer in de geest van *Cimarosa* dan van *Rossini*. De opera viel (wellicht omdat het een gratis voorstelling was) erg in de smaak. – Ik kon wat herademen. – Het geval wilde dat een respectabele Fransman, *Flory* genaamd en een intelligent muziek-

¹ De erudiete heer *Fétis*¹⁹, die mij de eer aandeed mij in zijn *Dizionario biografico* te noemen onder de Italiaanse componisten, schreef 'evacuazione' in plaats van 'escavazione'! De fout is zo enorm dat hij niet anders dan kon bijdragen aan de miskenning van het werk. Ik verzocht om een correctie, zoals ik ook verzocht de fout met betrekking tot mijn geboorteplaats recht te zetten, want ik ben geboren in Catania en niet in Siracusa.

beoefenaar, een jonge musicus zocht die elke avond bij hem thuis kwam om partituren van *Gluck* te begeleiden. Ik was de gelukkige! – Om eerlijk te zijn, stond ik er niet bij stil, dat ik met het accepteren van een dergelijke opdracht mij aan een groot risico blootstelde, inzoverre de werken van dat grote genie mij volledig onbekend waren. Maar zoals men zegt: *audaces fortuna juvat*²⁰, en zodoende had ik het aan het gebrek aan vrees dat deze eer mij inboezemde te danken dat ik vorderingen maakte in de kunst. Het is niet in woorden uit te drukken welke bewondering de schepper van «*Alceste*», van «*Ifigenía*» en van «*Armida*» in mij wekte. Ik vond in deze klassieke componist datgene wat in hoge mate met mijn inzichten overeenkwam. «*Gli Orazi e i Curiazi*» en «*Il matrimonio segreto*» van *Cimarosa*, de opera's van *Mayr*, *Paër* en *Generalì* hadden mijn geest verlicht, net als de eveneens voortreffelijke *Haydn* met «*La creazione*», met «*Le quattro stagioni*» en zijn «*Arianna*»; *Mozart* met «*Don Giovanni*» en «*Le nozze di Figaro*» etc. *Gluck* was voor mij de bevestiging van de waarheid waar ik naar op zoek was. Vanaf die tijd wijdde ik mij verder met toenemende liefde aan het bestuderen van alle klassieken, maar ik kon er niet echt, om zo te zeggen, een systeem in aanbrengen. – Ik bracht in het Teatro Re in Milaan in één carnavalsseizoen drie korte opera's op de planken: de eerste heette «*Dalla beffa al disinganno*», de tweede «*Il matrimonio per procura*» en de derde «*Il carnevale di Milano*».

Alle drie de libretti waren van de beroemde *Anelli*²¹. De eerste was niet meer dan een satire op de dichter van de *Basvilliana*²² en op de letterkundige *Acerbi*²³, zodat na drie voorstellingen, waarbij de toehoorders meer voor de tekst dan voor de muziek naar het theater kwamen en in Milaan over niets anders werd gepraat dan over de spotternijen waarvan de beroemde *Monti* en de eerdergenoemde *Acerbi* het mikpunt waren, totdat door de koninklijke regering een verbod werd opgelegd. De lichtgeraakte *Anelli* schreef de andere twee tekstboeken, gebaseerd op hetzelfde thema, maar die hadden niet meer dezelfde uitwerking.

Daarop componeerde ik «*Piglia il mondo come viene*», die evenals mijn andere producties in Venetië ten tonele werden gevoerd: «*Il seguito di Ser Marcantonio*» (die viel als een baksteen) in het Teatro San Moisè, en daarna «*L'ingenua*» in het Teatro di San Benedetto, ik bleef maar zwalken! Met «*Adelaide e Comingio*», die ik voor het carnaval van 1815/16 componeerde voor het Teatro Re in Milaan (een opera die tot in perfectie werd uitgevoerd door de beroemde prima donna *Brizzi*, de tenor *Domenico Ronconi*²⁴ en door mijn vader²⁵ in de buffopartij), begon ik een meer zekere weg te volgen. Ik besteedde aandacht aan de uitdrukingskracht en een vereenvoudigde samenklank van de melodie, terwijl ik hier en daar wat versieringen weg liet.

Ik kreeg het contract om «*Adelaide e Comingio*» te componeren in de maand augustus. Toen ik op een avond met mijn hechte en dierbare vriend *Luigi Frontini* (die ik zanglessen gaf), een wandeling maakte, scheen de maan met een zilverachtige glans. Het lijkt geen twijfel dat dit melancholieke hemellichaam in een jeugdig hart een zekere weemoed teweegbrengt die soms leidt tot een stroom van invallen, niet gebonden aan leeftijd. Wij waren op het Piazza del Duomo in Milaan. De maan weerkaatste op het grote monument dat men met goede reden als een berg marmer zou kunnen zien, temeer daar die zonderlinge dom er overvloedig mee getooid was. Gegrepen door een gevoel van diepe droefheid, sprak ik de volgende woorden tot mijn vriend: 'Als mijn «*Adelaide e Comingio*» niet het succes wordt dat mij op een betere toekomst doet hopen, heb ik besloten dat ik mij in een klooster laat opsluiten. Daarginds zal ik mijn toekomst overdenken, mij in het orgelspel bekwamen en zo een eind maken aan dit gekwelde bestaan. De enige bitterheid die ik voel is om voor altijd mijn familie te verlaten, en meer dan enig ander mijn lieve moeder die zoveel van mij houdt; niet dat ik van jou zal scheiden Luigi!' God had echter iets geheel anders met mij voor.

HOOFDSTUK III

Rossini's faam nam toe. – Ik moest hoe langer hoe meer met deze kolos rivaliseren, aangezien er geen andere weg te volgen was om hem tegen te houden. Al zijn voorgangers en tijdgenoten hadden in niet geringe mate hun oorspronkelijke populaire uitstraling verloren. – In het voorjaar van 1817 werd ik gecontracteerd door de even bedachtzame als rechtschapen impresario maestro *Adolfo Bassi* voor het theater in Trieste, waar ik «*La sacerdotessa d'Irminsul*» in scène bracht, op tekst van de beroemde cav. *Felice Romani*²⁶, een opera die werd uitgevoerd door de bewierookte *Bonini*, de beroemde *Velluti*²⁷, de tenor *Bolognesi* en de bariton *Zucchelli*. – Het succes was zonder meer schitterend. Ik wil niet verzwijgen dat de impresario *Bassi*, die mij logies in zijn huis had gegeven en zag dat ik altijd te midden van mijn vrienden was, liever dan dat ik mij met componeren bezig hield, zo verstandig was mij op te sluiten in mijn kamer die op de eerste verliëping was gelegen en uitkeek op een kleine binnenplaats die op de openbare weg uitkwam. De vrienden gaven mij het afgesproken teken; ik maakte een laken vast aan het ijzer van de raamsponning en klom zo naar beneden. Met hetzelfde gemak klom ik weer terug. Op een morgen, voordat ik naar huis zou terugkeren, opende *Bassi* de kamer waarvan hij de sleutel had, en zag het openstaande raam en het neerhangende laken! Na deze zaak liet hij de gedachte varen mij nog op te sluiten en ik dacht toen de fout goed te maken door tegen mijn vrienden te zeggen dat, als ze op mij gesteld waren, zij mij enkele dagen met rust moesten laten. Dat gebeurde inderdaad en ik kan zeggen dat «*La sacerdotessa d'Irminsul*» (in alle theaters van Italië toegejuicht dankzij *Rosa Morandi*, *Pisaroni* en *Tacchinardi*²⁸) in 28 dagen was gecomponeerd. Dit verblijdende succes leverde mij in het jaar 1818 een volgend eervol contract op voor het seizoen van de Fiera del Santo in Padua.

Ik had bij deze gelegenheid het geluk de fameuze *Pacchiarotti*²⁹ in zijn huis te horen zingen. Men kan zich de sensatie die mij overkwam niet voorstellen toen ik die uitstekende zanger de scène “*Ombra adorata, aspettami*” uit «*Giulietta e Romeo*» van de beroemde *Zingarelli* hoorde vertolken. Met een stem die van nature niet mooi was en haar frisheid als gevolg van zijn vergevorderde leeftijd had verloren, werd ik alleen al door de frasering en de expressie tot tranen toe geroerd. Oh! waar zijn toch die zangers gebleven die iemand met een eenvoudig recitatief een kreet van algemene bewondering konden ontlokken? Waar is de klank gebleven die tot in de ziel voelbaar is? Maar daarover kom ik nog te spreken. Ik leerde evenwel bij die gelegenheid de bekende vertaler van slavische gezangen cav. *Ferdinando Pellegrini* kennen. In die periode bouwde ik gaandeweg een diepe vriendschapsband op met deze vermaarde man.

De artiesten die mijn nieuwe werk uitvoerden waren de prima donna's *Emilia Bonini* en de debutante *Angeloni* uit Venetië (die grote verwachtingen wekte maar na enige tijd door een ernstige ziekte werd getroffen), de eerste tenoren *Domenico Ronconi* en *Giuseppe Pasta*³⁰ en de bas *Francesco Del Medico*. – De eerste opera van het seizoen was «*Elisabetta*» van de godheid uit Pesaro; vervolgens bracht ik mijn «*Atala*» uit. Het resultaat van de eerste opvoering was buitengewoon. Ik was terecht nogal bezorgd over de ontvangst die men mijn nieuwe voortbrengsel zou bereiden, maar ik behaalde een nieuwe triomf, die mij er nog meer van overtuigde mijn weg te vervolgen, mij niet geheel af te wenden van de invloed van de magiër, die zoals gezegd *Rossini* heette en die terecht het hele Italiaanse publiek en dat aan de overzijde van de Alpen in vervoering bracht en mij aanmoedigde om de uitdaging te kunnen doorstaan. – «*Adelaide e Comingio*», «*Atala*» en «*La sacerdotessa d'Irminsul*» kwamen de eer toe in alle theaters van ons schiereiland te worden geproduceerd, met uitzondering echter van de grootste podia, de koninklijke

theaters van Napels, het Teatro Carignano van Turijn, de Scala van Milaan en van La Fenice in Venetië, en dát omdat ik nog niet de naam had *maestro del cartello*³¹ te zijn. Maar omdat ik bezig was die trap te bestijgen, was mij om die reden de toegang tot die antieke tempels, gewijd aan de glorie van die paar hogepriesters van Apollo, nog ontzegd? In die jaren was het noodzakelijk een lange leertijd te doorlopen voordat men het verlangde doel kon bereiken. Tegenwoordig is dat niet meer zo: maar wat zal er gebeuren? ... De vlucht van Icarus!

Na het heuglijke succes dat ik in het grote theater van Padua boekte, keerde ik terug naar Milaan waar mijn familie zich had gevestigd. Nog steeds gericht op het bestuderen van de klassieke componisten, liet ik niet na mijn armzalige geest te verrijken met alles wat onontbeerlijk is voor degene die de edele toonkunst wil beoefenen.

Mijn vader had zijn verbintenis met het Teatro alla Scala, waar hij voor het elfde seizoen had gezongen, beëindigd. In de daaropvolgende herfst werd de buffo *De Grecis* geëngageerd, maar aangezien deze op het toneel was gevallen en kneuzingen in zijn gezicht had opgelopen bij de voorgenerale van de nieuwe opera van de maestro *Gyrowetz*³² met de titel «Il finto Stanislao», kon hij de aangegane verplichting niet nakomen, waarop op de ochtend van het ongeluk dat de bovengenoemde *De Grecis* overkwam, de impresario *Benedetto Ricci* uit Lucca zich tot mijn vader wendde en het voorval vertelde. Hij voegde er aan toe: ‘Je weet hoe geliefd je bent bij het Milanese publiek en je weet nog dat wij dikwijls zeggen:

Se tempesta si scaglia a noi di guai,
Pacini a rimediar non manca mai³³.

Daarom moet je mijn opdracht aannemen om binnen drie dagen op het toneel te staan in de nieuwe opera van *Gyrowetz*’. Na enige bedenktijd antwoordde mijn vader: ‘Heel graag, maar wel op voorwaarde dat mijn zoon wordt gecontracteerd om in dit seizoen een van zijn werken uit te voeren’. *Ricci*¹ probeerde er onderuit te komen, maar het was een *conditio sine qua non*, zodat de impresario genoodzaakt was zich naar de Gouverneur te begeven en hem van het voorval in kennis te stellen. De autoriteiten vonden geen enkele belemmering, omdat de zogenoemde maestro di cartello, de hierboven aangehaalde *Gyrowetz*, door de censuur was goedgekeurd, terwijl Z.E. de Gouverneur daarbij in aanmerking nam, dat het publiek de impresario dankbaar zou zijn voor de nieuwe opera, die hem zonder de verplichtingen van een contract werd toegestaan. Aldus gebeurde. Ik schreef «Il barone di Dolsheim», die goedgunstig werd ontvangen, ondanks dat de toehoorders mij niet al te best gezind waren. Ik lieg er niet om, omdat ik een zeer respectabel iemand zou kunnen noemen, nog altijd in leven en woonachtig in Lucca, die met andere jongeren had afgesproken mij op een fluitconcert te trakteren. Maar de ouverture bracht het publiek in goede stemming en de introductie “Brave truppe, son contento”, gezongen door de beroemde *Remorini*; de cavatina “Cara adorata immagine” (toen in een nieuwe vorm in één couplet), uitgevoerd door de fameuze *Cam-poresi*; het duet “Qual linguaggio, qual baldanza!” en verder “In quel cor confido e spero”, bezorgden mij twee nieuwe opdrachten voor dit grote theater.

¹ *Ricci* had zijn bevoegdheden aan andere niet minder fameuze en rechtschapen compagnons gedelegeerd, onder wie *Barbaia*, de koning van de impresario's genaamd, *Balocchino* en *Villa*. Wat deze heren betreft zeggen woorden wel genoeg: wat in de *contracten* staat geldt nu niet. Wie ondertekent kan iets bepalen of aanpassen. Waar zijn nog eerlijke en verantwoordelijke impresario's te vinden? ... Waar ligt de schuld? ... Door de lezer niet moeilijk te raden!

Voor het volgende carnaval componeerde ik voor het Teatro San Benedetto in Venetië de opera «La sposa fedele», die even gunstig werd ontvangen. Ik vond gaandeweg nieuwe vormen voor de cabaletta's en vereenvoudigde de melodieën. De twee contracten die mij door de impresario Ricci werden aangeboden na het succes van «Il barone di Dolsheim», stelden mij in de gelegenheid voor de Scala «Il falegname di Livonia» te schrijven in het voorjaar van 1819 en «Vallace» voor het volgende carnaval. De eerstgenoemde opera werd met waardering ontvangen; de tweede zelfs met grote instemming verwelkomd. Rossini bracht vóór mijn «Vallace» zijn «Bianca e Falliero» uit, die bij de eerste voorstelling werd ontvangen met niet mis te verstane tekenen van afkeuring, tot groot ongenoegen van dat grote genie. Maar waarom dan?... Als ik succesvoller zou zijn dan hij, dan zou ik moeten toegeven dat alleen al het kwintet van «Bianca e Falliero» meer waard was dan mijn hele bovengenoemde opera^{1,34}. In de herfst van 1820 schreef ik voor het Teatro Carignano in Turijn «La schiava di Bagdad» die eveneens gunstig werd ontvangen - na het prachtige succes dat ik met mijn «Sposa fedele» boekte - dankzij het talent van de beroemde Pasta³⁵ (die aan het begin van haar carrière stond), van de tenor Monelli, de bariton Pio Botticelli en van mijn vader. Bij die gelegenheid had ik de grote eer in alle nederigheid Z.M. Carlo Alberto³⁶, toen prins van Carignano, het duet tussen sopraan en bariton uit de tweede akte van mijn «Sposa fedele» te laten horen, op verzoek van Zijne Majesteit, die mij een snuifdoos schonk van het allerfijnste schildpadleer met vijftientig gouden Napoleons erin. «Il barone di Dolsheim» had mij honderd zecchini opgeleverd «La sposa fedele» driehonderd bavare, «Il falegname di Livonia» tweehonderd zecchini, «Vallace» zevenhonderd pezze; Rossini kreeg voor zijn «Bianca e Faliero» vijfhonderd zecchini! Dat waren de grootste bedragen die ik toen betaald kreeg! En nu? ... Laten we er maar over zwijgen!

Na Turijn begaf ik mij naar Rome, waar ik voor het carnavalsseizoen van 1821 voor het Teatro Valle in slechts vierentwintig dagen «La gioventù d' Enrico V» componeerde. In de eeuwige stad angekommen werd ik dezelfde avond van 2 december 1820 naar het Teatro Valle geleid, waar «Il matrimonio segreto» werd gegeven en de prima donna de cavatina “Oh se fia che a me ritorni” uit mijn «Sposa fedele» introduceerde. Dit stuk (hoewel het in dit belangrijkste werk van de onsterfelijke Cimarosa als een tang op een varken sloeg) werd geestdriftig onthaald. Ik werd dus meteen gunstig door het Romeinse publiek ontvangen en kreeg dezelfde avond de eervolle uitnodiging te worden voorgesteld aan een adellijke dame die de allerhoogste plaats innam onder de velen die met Hoogheid worden aangesproken. Mijn zwager Giorgi raadde mij aan om de ochtend na aankomst mijn eer te betuigen aan kardinaal Consalvi³⁷. Ik liet dus niet na te laten blijken hoe verstandig ik die raadgeving vond. De eminente staatsman woonde in Monte Cavallo. Enkele ogenblikken nadat ik was aangekondigd werd ik door de kardinaal ontvangen. Zijn verschijning maakte grote indruk op mij. Hij had een goede gestalte, zeer dichte wimpers en een bondige stijl van spreken. Hij bood mij aan te gaan zitten nadat ik enkele gepaste woorden van respect had geuit en richtte zich vervolgens tot mij met de woorden: ‘Zeg mij, jonge maestro, kent u de muziek van Paisiello en Cimarosa?...’ – ‘Ja, Uwe Eminentie’, antwoorde ik. – ‘Welnu, (voegde Zijne Eminentie eraan toe), welke van de twee componisten vindt u genialer?’ – ‘Beiden, Uwe Eminentie (antwoordde ik) het zijn even grote meesters’. – ‘Nee, nee (was het weerwoord van de kardinaal), ik wil absoluut weten aan wie van de twee u de voorkeur geeft’. – Om eerlijk te zijn zou mij de schrik om het hart slaan als ik zou zeggen wat ik dacht, omdat daar misschien van kon afhangen of ik de gunst van Zijne Eminentie zou verwerven of verliezen! – Uiteindelijk zei ik

¹ Het leven van Rossini en deze gebeurtenis zijn in de *Dizionario biografico* van cav. Regli beschreven.

vrijuit dat de muziek van *Cimarosa* mij het meest beviel. Nadat ik dat had gezegd stond de kardinaal *ipso facto* op, en terwijl hij mij bij de hand nam (waar ik haast van schrok!) nam hij mij mee naar zijn muziekarchief waar alle werken van *Cimarosa* stonden. – ‘Knielt u neer maestro!’, zei hij. ‘aangezien u van de muziek van dit grote genie houdt, en wanneer u hem als voorbeeld neemt, zult u mettertijd ook zoiets kunnen maken’. – Ik nam de wens in dankbaarheid aan, maar ik dacht er wel aan dat in het geval ik de voorkeur aan *Paisiello* zou hebben gegeven, ik fijn had kunnen vertrekken. Vanaf die dag was Zijne Eminentie mij uiterst welgezind.

De opera die ik in Rome ten uitvoer bracht droeg zoals gezegd de titel «La gioventù di Enrico V». De eerste avond, op 26 december 1820, werd het opera-seizoen gelijktijdig in het Teatro Argentina en in het Teatro Tordinona³⁸ geopend. – *Mercadante* gaf in het Argentina zijn «Scipione in Cartagine». Iedereen uit de hoogste kringen was bij de opvoering van zijn opera seria aanwezig. Ik had maar toehoorders uit het gewone volk, waaronder veel winkeliers, zogenaamde *orzaroli*¹. Voor de ouverture werd geapplauseerd. De introductie met de cavatina voor de bariton werd eveneens met instemming ontvangen, zo ook de cavatina van de tenor. Daarna volgde een duet in één couplet door de tenor en de bariton, dat uitbundig werd toegejuicht en met open doekjes voor de uitvoerenden en de componist werd beloond. Daarop volgde de cavatina van de sopraan, ook met geroep van *brava* ontvangen en zo verder met die van de buffo, onder begeleiding van een klein ballet door Capitano Coop en de prima donna Bettina. Het publiek begroette het nieuwe werk met wilde toejuichingen en riep: ‘Geweldig maestro om er ook een ballet in op te nemen! Evviva, evviva!’ Men kan zich dus goed voorstellen dat mijn geestesvrucht van vierentwintig dagen mij een prettig gevoel opleverde.

Het gezelschap bestond uit fantastische kunstenaars. De prima donna *Casaglia*, de Zweedse genaamd, was een zeer goed geschoolde zangeres met een zilverachtige en lenige stem, en met de tenor *Sbigoli*, de beroemde bariton *Zucchelli* en de uitstekende buffo *Tacci* vormden zij een echt benijdenswaardig viertal. – De gunstige ontvangst van mijn bovengenoemde werk bezorgde mij het engagement aan het Teatro Argentina voor het volgende jaar.

HOOFDSTUK IV

In hetzelfde seizoen dat ik «La gioventù d’Enrico V» ten tonele bracht, componeerde *Rossini* «Matilde di Chabran» voor het Teatro Tordinona. Vóór hem gaf maestro *Grazioli* «Il pellegrino bianco», die erg goed beviel, wat eveneens het geval was met «Matilde di Chabran», die daarna een rondgang maakte langs alle theaters. Ik zal niet blijven terugkomen op wat cav. *Regli* in mijn biografie schrijft over wat zich in dat seizoen tussen mij en de grote man uit Pesaro voorviel; ik zal alleen zeggen dat ik mij erg gelukkig prijs als lotgenoot te hebben samengewerkt met de meester der meesters^{2,39}. – Tijdens de laatste carnavalsdagen had *Rossini* het plan met enkele vrienden (waaronder ik zeker de eerste plaats innam) een maskerade te houden. Wij maakten ons op en verkleedden ons als geleerden uit de oudheid, dat wil zeggen met zwarte toga en pruik en met wat zwarte en rode accenten in onze gezichten. Wij studeerden een koor in uit «Pellegrino bianco» dat het Romeinse publiek zo in geestdrift had gebracht. Zo uitgedost schreden wij de Corso in met muziekpapier in de hand,

¹ Verkopers van fijne eetwaren, meelproducten, enz.

² Zie de *Dizionario biografico* van cav. *Regli*, pagina 370.

zongen eerdergenoemd koorstuk uit volle borst en stonden stil tegenover café Ruspoli. De menigte nieuwsgierigen werd hoe langer hoe groter. Plotseling begon een flink aantal van onze ‘aanhangers’ (ik laat de waarheid maar in het midden), die de maskerade aangrepen om maestro *Grazioli* en zijn muziek belachelijk te maken, ons te beledigen en op dreigende toon allerlei dingen te beweren die ons niet erg aanstonden, waarop wij voorzichtigheidshalve uiteen gingen. Zo eindigde onze maskerade en waren wij er goed van afgekomen, maar ’s avonds deed een goede maaltijd ons elk doorstaan gevaar vergeten.

In hetzelfde theaterseizoen ontving prinses *Paolina Borghesi*⁴⁰ (zoals zij elk jaar gewoon was te doen), elke vrijdag de hoogste Romeinse adel en de grootste artistieke en literaire beroemdheden op zulk een wijze, dat zij haar paleis voor de nieuwe Olympus kon houden waar Venus de honneurs waarnam¹. Er was geen gebrek aan muziek die de edele taak had die salon van gratie, kunsten en wetenschap op te vrolijken. Om die reden bevonden zich zoveel componisten en beroemde zangers in Rome; allen waren door de adellijke dame uitgenodigd. *Rossini*, *Caraffa* (die dat jaar eveneens voor het Teatro Tordinona een komische opera componeerde⁴¹), *Mercadante*, schrijver dezes, en veel anderen behoorden tot de bevoorrechten. – Op zekere avond maakte, terwijl het gezelschap bijeen was, een van mijn collega’s zijn opwachting bij de deur van de salon in een niet al te betamelijke zwarte jas die onder de vlekken zat. Hare Hoogheid de prinses, die de nieuw aangekomene bij de deur zag verschijnen in die onfatsoenlijke kleding, stond op van haar stoel, liep hem snel tegemoet en zei tegen hem: ‘*Mon cher, vous avez des taches dans votre habit!*’ De onverschrokken maestro gaf als antwoord: ‘Ik heb geen ander ... ik reken erop dat Uwe Hoogheid het kan vervangen’. De prinses lachte van harte en gaf hem de volgende dag een coupure van extra fijn laken ten geschenke, niet alleen voldoende voor de jas, maar ook voor een vest en een pantalon. – Op die avond zong *Rossini* de vermaarde cavatina uit «*Il barbiere di Siviglia*»: “*Largo al factotum della città*” en hij kon gerust zeggen: ‘Ik ben niet alleen het factotum van Rome, maar van de gehele wereld, want als Caesar vermoemd kon ik hem zijn *veni, vidi, vici* nazeggen’. – Na het enthousiaste applaus dat *Rossini* oogstte voor de werkelijk unieke manier waarop hij zijn cavatina uitvoerde, was ook ik aan de beurt en zong de cavatina uit «*La schiava di Bagdad*»: “*Chi vuol papucce, papucce belle*”. De beroemde *Mombelli*, *Zucchelli* en *Tacci* bleven die avond als laatste gasten over.

Alvorens met mijn verhaal door te gaan moet ik echter enige jaren teruggaan, om de aandacht te vestigen op een merkwaardige anekdote, toen ik in Venetië in San Moisè «*Il seguito di Ser Marcantonio*»⁴⁴ ten uitvoer bracht. In dat seizoen waren wij met vier maestri om onze talenten te demonstreren, *Pavesi*, *Farinelli*, *Paini* en ik. Ik herinner mij de titels niet meer van de opera’s van de twee eerstgenoemde auteurs⁴⁵; ik herinner mij wel dat men het seizoen opende met «*L’italiana in Algeri*» (waarmee ook de reeks voorstellingen werd afgesloten), en dat *Paini* «*La figlia dell’ aria*» schreef. Men kan zeggen dat wij een evengroot fiasco leden. De onderneming, die werd geleid door de echtgenoot van de beroemde *Marcolini*, had geen al te beste zaken gedaan. *Don Fedele* (zoals de impresario werd genoemd), die niet anders kon dan zijn vrouw de benefietavond gunnen, liet ons op een ochtend komen om ons te vragen een muziekstuk voor die gelegenheid te willen schrijven. Geen van ons weigerde. De

¹ Het was bij die gelegenheid dat ik het geluk had kennis te maken met veel verheven geesten, waaronder de vermaarde *Canova*, een man van eenvoudige gewoonten, met een zeer zachtvaardig karakter en naïever dan men zich kan voorstellen. Het is ontegenzeggelijk waar dat alle grote mannen geen hooghartigheid kennen. Ook aanwezig was een toonbeeld van een levende legende, *Manzoni*⁴² (om niet te noemen zoveel anderen, zoals *Cantù*⁴³), die net als *Canova* zachtvaardig en hoffelijk is en wiens zo beminnelijke omgang blijft fascineren.

De onbekwamen blazen zich slechts op en verbeelden zich iets voor te stellen!!

farsetta kreeg te titel «Il mazzetto di fiori». Er werd geloot welk stuk ieder van ons moest componeren. *Farinelli* lootte de ouverture, ik de introductie, *Pavesi* de cavatina en *Paini* het slotduet. Na de repetitie van de aldus tot stand gekomen «Mazzetto di fiori» stroomde die avond het publiek in drommen naar het theater. Wij vroegen de impresario ons een hoge plaats te bezorgen, van waar wij onze bijdragen goed konden volgen. Wij hadden de afspraak gemaakt om, na het resultaat van elk van onze composities te hebben aanhoord, elkaar in het café Florian te treffen. Dat gebeurde. De ouverture begon; men liep er niet echt warm voor, (om eerlijk te zijn, maestro *Farinelli*⁴⁶, zo hoog als hij werd gewaardeerd als zanger omdat hij echt Italiaans klonk, zo zwak was hij op instrumentaal gebied). Na zijn stuk gehoord te hebben was in het publiek te horen 'Ik wacht u buiten wel op'. Daarna volgde de introductie, die een cavatina van de buffo was. Ook mijn compositie bracht tekenen van afkeuring teweeg. Ik verliet dus ook het theater en ging op zoek naar collega *Farinelli*. Ik vertelde hem wat er gebeurd was. Na mij viel het lot nog nadeliger uit voor San Giovanni Bocca d'oro (*Pavesi*) en hij volgde ons naar buiten. Het gefluit nam overmatig toe bij het slotduet en dus kon de arme *Paini*, die enig applaus had verdiend met zijn «Figlia dell'aria», zich op geen beter resultaat dan het onze beroemen. Nu kwam het mooiste! Het geërgerde publiek verliet het theater en riep: 'Is dat een boeket bloemen⁴⁷? Oh, wat een rotzooi! De schurken!' en terwijl men aldoor deze pijnlijke begroeting herhaalde, kwam een groot deel van het publiek café Florian, waar wij bijeen waren binnen. Bij het horen van die litanie keken wij elkaar stilzwijgend aan. Toen de vrienden ons gewaar werden, bespotten zij ons tot zij allen vertrokken; en wij, nederig bij zoveel glorie, bogen het hoofd! – Dat was het resultaat van de «Mazzetto di fiori» dat de beroemde *Marcolini* van het publiek van het Teatro di San Moisè voor haar benefietavond ten geschenke kreeg!!!

Nu zal ik de volgorde van mijn herinneringen weer opvatten. – Nadat ik de verplichting op mij had genomen om de opera te schrijven voor het grote Teatro Argentina voor het volgende carnaval van 1821/22, verliet ik Rome alleen om naar Lucca te gaan en mijn «Sacerdotessa d'Irminsul» op de planken te brengen tijdens het seizoen van Santa Croce, waar dit werk van mij (dat al in triomf langs de Italiaanse theaters was gegaan), vol enthousiasme werd ontvangen, omdat het met perfectie werd uitgevoerd door de vermaarde zangers *Emilia Bonini* en *Carolina Bassi*, de beroemde *Niccola Tacchinardi* en de uitstekende bariton *Goffredo Zuccoli*. Het succes van mijn opera was zo groot dat H.M. *Maria Luisa* van Bourbon⁴⁸ mij als een daad van goedhartige welwillendheid tot haar Maestro di Camera e Cappella wilde benoemen. Om die reden heb ik mij later in Viareggio gevestigd en beschouwde ik Lucca als mijn tweede vaderland⁴⁹. Daarna keerde ik terug naar Rome, waar ik in de maanden dat ik er verbleef, naast het werk aan mijn nieuwe opera «Cesare in Egitto», enkele stukken voor harp en pianoforte voor de hooggeachte Dame schreef, alsmede een klein album met romances. In Milaan had ik in het jaar 1815 ook al een paar duetten, terzetten en kwartetten voor pianoforte, fluit, hobo en fagot gecomponeerd op bestelling van de goede amateurfluitist de heer *Giov. Balabio*. In die stad zag in hetzelfde jaar ook een mis het licht die werd uitgevoerd in de Madonna del Castello, waarin de beroemde *Filippo Galli* de belangrijkste partij vervulde naar volle tevredenheid van de talrijke toehoorders. – De tijd brak aan om mijn nieuwe partituur «Cesare in Egitto» ten uitvoer te brengen. Het libretto was van de geleerde dichter *Ferretti*⁵⁰, een man van ongewone genialiteit, met een goed hart en met een ontegenzeglijk opgewekt humeur (ondanks zijn zwakke gezondheid). Hij was directeur van de tabakshandel en te midden van sigaren riep hij zijn gewillige muze aan, die opmerkelijk om niet te zeggen subliem was. Het gebeurde soms dat hij, overbelast door het grote aantal opdrachten die hij had aangenomen, aan een componist een wenskaart wilde sturen ter gelegenheid van oudejaar of van Maria Hemelvaart, maar deze

adresseerde aan de jongens van het koffiehuis en aan de theaterbodes, en hen daarbij een duet of een terzet uit een opera buffa of seria toezond, zodat hij wanneer hij de fout bemerkte uitriep: ‘Wat wil je mijn beste? ... die verdomde winkel ook,

Fra i cigari, lo sale e nicotina,
un asino mi fa sera e mattina’.⁵¹

Nogmaals, hij was een erg aardige en geestige man.

Het resultaat van mijn «Cesare in Egitto» was zeer gunstig. De populairste gedeelten waren de cavatina van de protagonist (*Donzelli*) “Ma dov’è? Perchè fuggi a’miei sguardi?”, de romance van Cleopatra (*Mombelli*) “Non mi vantar gli allori” en het duet tussen Cleopatra en Cesare in de tweede akte. Wat eveneens erg goed aansloeg was het terzet in de eerste akte, wondermooi gezongen door *Mombelli*, *Donzelli* en *Sbigoli*, alsook het kwintet in de tweede akte, dat de oorzaak werd (zeg ik tot mijn groot verdriet) van de dood van de bovengenoemde tenor *Sbigoli*: deze had eenzelfde frase te zingen als eerder door *Donzelli* ten gehore was gebracht en omdat hij daarmee hetzelfde applaus van het publiek als *Donzelli* wilde oogsten, forceerde hij zijn stem zodanig dat hij hevig begon te bloeden, waardoor hij kort daarna een vrouw en een zoon ontroostbaar achter liet⁵². – Ook in deze compositie volgde ik mijn gebruikelijke systeem van melodische eenvoud, van variëteit in de cabaletta’s en van ongekunstelde instrumentatie. Voor het terzet in de eerste akte bedacht ik een largo in een vorm die toen ongebruikelijk was, in die zin dat het idee was eerst de sopraan te laten inzetten, om dit als een canon te laten herhalen in een lager octaaf door twee tenoren (de een na de ander), terwijl de sopraan er elegante variaties op aanbracht, wat erg effectvol was. *Donizetti* oogste na mijn opera groot succes met «*Zoraida di Granata*» en er ontstonden bij die gelegenheid twee partituren, de een Paciniaans en de ander Donizettiaans; maar wij reikten elkaar echter de hand en vanaf die tijd waardeerden en achtten wij elkaar als goede collega’s.

HOOFDSTUK V

Donizetti ondervond in het begin van zijn carrière meer tegenspoed dan ik, want ofschoon «*Zoraida di Granata*» en «*L’esule di Roma*» gunstig onthaald werden, zoals ook «*Gli esiliati in Siberia*» en een aantal andere van zijn werken, was het beginpunt van zijn stralende carrière toch pas «*Anna Bolena*», dat hij voor *Pasta*, *Rubini*⁵³ en *Tamburini* had gecomponeerd voor het carnavalseizoen 1830/31 in het Teatro Carcano, waar ook *Bellini*’s hemelse «*La sonnambula*» het licht zag. Deze twee beroemde componisten met een terecht toenemende faam, verschilden sterk van elkaar in karakter. De eerste (*Donizetti*) had een zeer vruchtbaar talent en was veelzijdig op elk compositorisch gebied. De tweede (*Bellini*) was overgevoelig van geest. Wanneer *Rossini* terecht de titel *Dante* van de muziek draagt, dan moet *Donizetti* (zoals de advocaat *Cicconetti*⁵⁴ wel zegt) als de *Ariosto* van de goddelijke toonkunst worden beschouwd, en *Bellini* naar ik meen als *Tasso*.

In de lente van 1822, toen in Fiumicino een klein vrachtschip lag dat eigendom was van H.M. de hertogin van Lucca, bood de kapitein mij aan mee te reizen. Ik nam de uitnodiging aan en ging van boord in Viareggio, waar ik met genoegen in deze alsmaar groeiende stad ging wonen. Ik liet er een klein huis bouwen met het beetje geld dat ik opzij had gezet en zodra het bouwwerk gereed was liet ik mijn familie komen, die mij uiteraard zeer ter harte ging, vooral mijn



Pacini's huis in Viareggio, gebouwd in 1822

lieve moeder, een ware engel van goedheid en van echtelijke en moederliefde. Toen ik dat alles had geregeld bracht ik de rest van het jaar in Pisa of Lucca door. In Pisa maakte ik kennis met de dierbare en achtenswaardige doctor *Guadagnoli* en met professor *Rosini*, alsook met *Vaccà* en verschillende andere grote geesten. – Tijdens het carnaval van 1823 ging ik opnieuw naar Milaan, waar mijn «*La Vestale*» in de Scala zou worden opgevoerd. De vermaarde *Mercadante* componeerde dat seizoen voor hetzelfde theater «*Amleto*». – Mijn werk was even succesvol als de vorige opera's. In dit werk gaf ik meer aandacht aan de instrumentatie en de introductie, die bestaat uit een koor van Vestaalsen, gevolgd door de cavatina van de hogepriester (*Lablache*⁵⁵), welke vanwege de frisheid van de melodieuze cabaletta “*Sempre così felici saran di Roma i giorni*”, zowel door de intelligentsia als door de fijnproevers zeer geprezen werd. *La Beloc* was, hoewel niet meer in het volle bezit van haar vocale middelen, nog altijd een artieste van groot formaat. – *La Fabbrica* (Licinio) had een buigzame en ontroerende stem, dat kan men zeker zeggen. Zij had bovendien een bekoorlijk figuur, was geestrijk en zong ook nog volmaakt. De tenor *Monelli* (die door het publiek eerder was afgewezen) bracht grote geestdrift teweeg in de aria uit de tweede akte “*Non altro che Giulia ai numi richiede*”. In de zomer keerde ik terug naar Lucca waar ik «*Temistocle*» componeerde voor grote artiesten als *Ferlotti*, *Pisaroni*, *Tacchinardi* enz. In dat seizoen gaf men ook «*Didone*» van *Mercadante*, welke opera meer beviel dan mijn eerdergenoemde werk. Dezelfde opvoering werd daarna in de herfst in Livorno gegeven door de handige impresario *Lanari* en daar gebeurde precies het tegenovergestelde van het succes in Lucca: «*Temistocle*» behaalde de zegepalm op «*Didone*». – Verschil in smaak! ... Wisselvalligheden van het theater!!!

Het volgende carnavalsseizoen rustte ik uit. In het voorjaar van 1824 werd ik opnieuw gecontracteerd voor Milaan door het impresariaat van het Teatro alla Scala waar «*Isabella ed Enrico*» het licht zag, een onaanzienlijk werk, waarvan het succes evenredig was met de kwaliteit van mijn compositie. Tijdens periodes van stilte hield ik mij bezig met het bestuderen van de opera's van de Franse meesters uit de tijd waarin onze *Rinuccini*⁵⁶ in het gezelschap van *Maria de' Medici* naar de hoofdstad aan de Seine trok en daar als eerste het idee van het muziekdrama gestalte gaf. Ik nam vooral kennis van de opera's van de beroemde *Lulli*, vervolgens van die van *Rameau*, *Mondonville*, *Berton*, *Mouret* enz. enz., daarna volgden *Philidor*, *Monsigny*, *Grétry* en tenslotte de com-

posities van *Méhul*, *Boieldieu* en anderen. Ik zal inhoudelijk niet ingaan op de composities van deze beroemde meesters, want alle zijn, in het licht van het tijdperk waarin zij leefden, prijzenwaardig. Ik zal alleen zeggen dat mijn meeste bewondering uitging naar *Méhul* en *Boieldieu*, omdat zij in hun composities melodischer en krachtiger zijn dan de anderen, voor zover de landstaal hen dit toestond. En wat dat betreft neem ik de vrijheid op te merken dat geen ander land ons ooit het primaat qua inspiratie zal kunnen afnemen, omdat onze lieflijke taal en bijgevolg onze poëzie, gericht op het ritme en de gelijkmatigheid van de verzen, de belangrijkste grondslagen zijn van ons melodisch fraseren. De Duitsers of Engelsen kunnen ons niet overtreffen vanwege de hardheid van hun uitspraak; ook de Fransman niet, ofschoon hij een rijke taal heeft, gezien de onregelmatigheid in versvorm, het gebrek aan uitdrukkingsmiddelen, de diftongen en bepaalde letters die aan het eind van een woord als nasale klanken behoren te worden uitgesproken. Het is waar dat de Duitsers en de Fransen ons verslaan op het gebied van voordrachtskunst, maar de zuiver declamatorische muziek is geen muziek meer, omdat die is ontaard en zijn oorspronkelijke waarde heeft verloren: die van de melodie. *Haydn* zelf, de grote Duitser, heeft het vaak gezegd; en *Carpani*⁵⁷ bevestigt het in zijn ‘Haydine’. Wat zou een dichter zonder gedachten zijn? Een eenvoudige verzenmaker. En een componist zonder melodie? Een maker van harmonieën en misschien een simpele notenschrijver. Maar ik merk dat ik in een kamp geraakt ben, waarin ik mij niet zou moeten begeven. Ik keer dus op mijn weg terug.

Na de half mislukte «*Isabella ed Enrico*» keerde ik naar mijn familie terug waar mij, een paar dagen later, een contract werd voorgelegd om de *opera d’obbligo*⁵⁸ te componeren voor het Koninklijk theater van San Carlo in Napels. Dit theater en dat van La Fenice in Venetië waren de enige twee van eerste rang waar ik nog geen enkele productie had uitgebracht. Ik kon daarom niet geloven dat de gelegenheid zich zou voordoen mijn geluk te beproeven op het grootste van de Napolitaanse podia, het strijdperk van zoveel gevierde mannen, onder wie degene die als laatste zijn machtige zetel aldaar opgaf de gigant uit Pesaro was. In hetzelfde jaar verliet de beroemde impresario *Barbaia* eveneens het bestuur van de koninklijke theaters van die verrukkelijke stad:

“Cui il sorriso d’Iddio indora il cielo”.⁵⁹

*Glosopp*⁶⁰ was de opvolger van de ‘koning der impresario’s’. Zo werd *Barbaia* gewoonlijk genoemd, omdat hij door zijn glansrijke producties, eerlijkheid, voortreffelijkheid en de grote bekwaamheid die hij bezat om deze veeleisende onderneming te leiden een dergelijke loffelijke titel zeker verdiende. Na nog geen jaar liet *Glosopp* de taak opnieuw aan zijn voorganger over; daarover vertel ik later.

Het was mijn vriend *Gaetano Pirola* uit Milaan die mij het contract aanbood. Wij hadden weinig woorden nodig om het eens te worden en ik vertrok naar Napels. – Het libretto dat ik op muziek zette was «*Alessandro nelle Indie*», een thema dat al was behandeld door de keizer der dichters⁶¹, wiens werk mijn tekstdichter *Smith* ten dele tot uitgangspunt had genomen bij zijn bewerking voor het moderne theater.¹ Ik zette mij aan het werk. De opdracht was moeilijk omdat ik mij aan een streng publiek moest presenteren, dat gewend was te applaudiseren voor de grote werken van *Cimarosa*, *Paisiello*, *Guglielmi*, *Zingarelli* en *Mayer* en ten slotte, om alle anderen niet te noemen, van *Rossini*. – Ik dacht dat onder die goedgunstige hemel, waar de zon zo

¹ *Smith* was een man van enig talent, maar armoede was zo zijn constante gezelschap, dat hij alleen al door zijn karakter onuitsprekelijke zwaarmoedigheid uitstraalde. Hij herhaalde vaak als hij zich aandiende bij de deur van de kamer waar ik was: “Ik ben van goud en zilver verstoken en koper laat zich ook niet zien”. Ten slotte was hij in de ware zin van het woord een echte Don Eutichio!!!⁶²

stralend scheen en waar miriaden en miriaden sterren voortdurend de serene nachten overwelden; ik dacht, herhaal ik, dat de overheersende smaak van die vele mensen daar de melodie moest zijn, en daarin werd ik nog gesterkt door het voortdurend horen van allerzoetste liederen, waarlijk origineel en ontroerend en op een wonderlijke manier van accenten voorzien. Ik legde mij daarom toe op het vinden van invallen die zuiver en eenvoudig waren zonder het symfonische en instrumentale aandeel, waarin ik gaandeweg vorderingen maakte, te verwaarlozen, door de effecten van de verschillende instrumentgroepen te bestuderen en door een toenemende waardering voor de grote Duitse componisten. Het gezelschap dat «Alessandro nelle Indie» uitvoerde bestond uit de dames *Adelaide Tosi*¹ en *Caterina Liparini*, alsmede de beroemde beroemde *Nozzari*, die de ‘vader der tenoren’ werd genoemd, en de bas *Moncada*. De repetities begonnen. De uitvoerenden bewaarden een ontmoedigende stilte. Alleen de beroemde *Crescentini*, die de functie van *maestro di bel canto* bekleedde aan het Koninklijk Conservatorium (en waakte over de hem door een voornaam persoon aanbevolen *Tosi*), sprak mij moed in en verzekerde mij dat ik bijval zou oogsten omdat mijn bovengenoemde werk de allermooiste melodieën bevatte! – Het orkest werd geleid door de keizer der eerste violisten *Giuseppe Festa*², die, al was hij dan een vriend van mijn vader (die in datzelfde seizoen als Italiaanse *buffo*³ zong in het koninklijke Teatro del Fondo), eenzelfde stilzwijgende reserve bewaarde als de artiesten, hoewel hij niet naliet te verzekeren dat de uitvoering perfect was. Om de waarheid te zeggen begreep ik toen pas dat de zanger zó moest worden begeleid, dat 30 violen, 8 altviolen, 8 cello’s en 12 contrabassen als één enkel instrument zouden klinken. – Zo brak de eerste fatale avond aan! Het theater was afgeladen; er moest immers over een nieuw werk van een jonge meester geoordeeld worden. Ik was verbaasd (ten minste in die fase van mijn leven) over de houding van de toehoorders. Men zou kunnen zeggen dat men echt in een hoftheater was. Het spektakel begon. Er heerste een volmaakte stilte gedurende de hele uitvoering!... Geen enkel applaus voor de artiesten en dus evenmin applaus voor de arme componist. Aan het eind van de opera klonk een gedempt gesis door die enorme ruimte. De lezer kan zich wel indenken in welke staat ik mij voelde. Ik was de hele avond aan de schandpaal genageld (aangezien het nog de gewoonte was dat de componist aan het klavecimbel moest zitten³ en niets anders deed dan de bladzijden omslaan voor de cello en de contrabas), tussen hoop en vrees, met in mijn gedachten de waarschuwing dat het publiek van de San Carlo nooit applaudiseerde wanneer het voor het eerst een nieuwe opera had gehoord en de zekerheid dat zelfs de grote Pesarees dit lot had ondergaan met zijn meesterwerken, beginnend met «*Elisabetta regina d’Inghilterra*»⁴. Maar het

¹ *Adelaide Tosi*, een beroemde zangeres, de dochter van een van de meest prominente en gerespecteerde advocaten van Milaan, werd later gravin Palli.

² De verdienste van *Festa* was zo groot dat alle componisten, niemand uitgezonderd, voor hem bogen. Hij was bij alle pianorepetities aanwezig en wanneer hij de bedoelingen van de schepper eenmaal begreep, bedacht hij een manier om effecten te bereiken die de componist zich zelf nooit had voorgesteld. *Mayr* hilde van genegenheid toen hij zijn *Medea* op de planken van het grote theater bracht: en hij die deze herinneringen noteert was menigmaal ten prooi aan onbeschrijfelijke emoties. Er zijn tegenwoordig maar weinig orkestleiders die met *Festa* kunnen worden vergeleken! *Mariani* als allereerste, dan *Bassi*, *De-Carlo*, *Ferrarini*, *Vannuccini* en enkele anderen.

³ Een praktijk die tot 1839 duurde en die ik afschafte toen ik *Saffo* in dat theater uitvoerde.

⁴ Toen *Rossini* dit werk repeteerde, waarin in de 2^e akte een stuk in concertatostijl voorkomt dat *alla Palestrina* wordt genoemd, waarna een allegro volgt voorafgegaan door een slag op de grote trom, gebeurde het dat een van de adellijke heren die deel uitmaakte van de inspectie der koninklijke theaters, tijdens de passage met solostemmen in slaap was gevallen. Toen hij plotseling wakker werd door de slag van het niet-harmonische instrument vroeg hij aan de maestro wat er aan de hand was. ‘Niets! Het is een slag van de grote trom die ik op een goede plaats heb gedacht om alle klo... te wekken die zaten te slapen!’ Iedereen lachte van harte om dit uiterst geestige antwoord van de maestro.

zwijgen aan het eind van de voorstelling had mij bang gemaakt! De daaropvolgende nacht vond ik geen rust en maakte mezelf het verwijt zo onverstandig te zijn geweest een contract aan te nemen, terwijl de laatste acht jaar of meer dat buitengewone genie *Rossini* daar zoveel sublieme composities had gecreëerd. Maar wat kon ik doen?... Moest ik mij terugtrekken, zelfs als dat niet gemakkelijk te doen zou zijn, zoals iedereen die de zenuwen van een eerste opvoering heeft ondervonden goed zal begrijpen. Mijn God! Wat zijn dat een kwellende uren voor een arme componist van muziek!! – Maar genoeg daarover. Nu kwam de tweede voorstelling. Terwijl de artiesten zich omkleedden, liep ik als een dwaas op het podium heen en weer. Daar was plotseling de *attitante*¹ van het theater, die mij kwam vertellen dat Zijne Majesteit de Koning die avond de voorstelling zou bijwonen. Ik wist, om de waarheid te zeggen, niet of ik mezelf zou moeten feliciteren bij het vernemen van dit nieuws. Ik vroeg de *attitante* (destijds een zekere mijnheer *Gioia*) wat dit zou kunnen beduiden. Droogjes zei hij mij: ‘Maestro, vanavond heb je geen gefluit’. – Ah! antwoordde ik, dat is tenminste nog iets. – De grote zaal liep beetje bij beetje vol. De Koning was nauwelijks in zijn loge aangekomen of de opera begon. Zijne Majesteit *Ferdinando IV*⁶⁴ met zijn tweepuntige hoed (die hij uit gewoonte steeds in de hand hield om geen last te hebben van het schijnsel van de voetlichten en, als groot muziekliefhebber, om er het ritme mee te volgen) zette zich aan het luisteren. Op een korte prelude volgde een inleidend koor en daarna de cavatina van *Tosi*. Haar stem beviel de Koning zeer goed en de wijze waarop de zangeres het recitatief voordroeg deed Zijne Majesteit een welluidend *brava!* uitroepen. De hele zaal herhaalde op dezelfde manier *brava!* – Er viel een grotere stilte dan ooit. Tijdens het largo van de cavatina werd meerdere keren *brava!* en *bene!* geroepen door de Koning en het publiek. Het ritornel van de cabaletta volgde, op ongeëvenaarde wijze door het orkest uitgevoerd; het tamelijk bekoorlijke en elegante motief (dat later erg populair zou worden) beviel goed, waardoor de aandacht van de toehoorders toenam. – De zangeres raakte bezield en een daverend *brava!* en *bravo maestro!* klonk aan het eind van het fragment uit ieders keel. Na enkele maten van het koor werd het motief van de cabaletta herhaald (door mij tot dusver in ingekorte vorm uitgevoerd) en aan het eind van het refrein gaf Zijne Majesteit het teken voor het applaus en heel het samengepakte gehoor slaakte een kreet uit louter enthousiasme. Bij die onverwachte ommezwaaier leek ik wel te dromen! Ik was niet in staat mijn emotie te verbergen. De eerste contrabassist, maestro *Marra*, een musicus van oneindige verdienste die zoveel beroemde componisten moed had ingesproken, zei mij: ‘Je zult een lange tijd bij ons blijven. Je hebt een grote slag geslagen! Geniet ervan’. God! Goede God! riep ik uit, op deze manier zal ik de toekomst zeker hebben gesteld van mijn ouders en van mijn hele familie, die toen bestond uit die engel van een moeder, mijn goede vader (die door zijn goedhartigheid altijd op zwart zaad zat, omdat hij wat hij verdiende ook uitgaf door zijn medemens op een echt unieke en gulle wijze te helpen), mijn broer *Francesco*, mijn zuster *Claudia* – mijn andere zuster *Giuseppina* was getrouwd met de heer *Gaetano Giorgi* uit Rome – en een tante, nog afgezien van een trouwe bediende die mij het leven had gered. – De opera begon uiteindelijk steeds beter te lopen, omdat de eerder genoemde *Tosi*, *Liparini* en *Nozzari* ware wonderen verrichtten. Het succes was tenslotte zo groot dat mijn «Alessandro nelle Indie» wel zeventig⁶⁵ achtereenvolgende avonden op dat veeleisende podium werd opgevoerd.

¹ De *attitante* is een persoon, toegevoegd aan de inspecteur der koninklijke theaters, met de taak bij het koninklijk paleis te informeren of de Koning of andere leden van de koninklijke familie de voorstelling zullen bijwonen.

HOOFDSTUK VI

De morgen na de eerste voorstelling van «Alessandro nelle Indie» liet de *Duca di Noia*, toentertijd inspecteur van de Koninklijke Theaters, mij zeggen dat ik verplicht was naar Zijne Majesteit te gaan om hem te bedanken, wat ik niet naliet te doen. Ik begaf mij naar Portici, waar Zijne Majesteit in het zomerseizoen resideerde. Ik kondigde mij aan. Na enkele ogenblikken werd ik binnengeleid. De grote zaal waarin de Koning mij ontving was bijna in duisternis. – Ik ging zo zacht mogelijk naar binnen, maar twee grote honden kwamen mij blaffend tegemoet! Ik schrok enorm! De Koning schreeuwde met luide stem: *Tene ca, Lupo!* De honden werden rustig, *Ferdinando* herstelde zich en zei: *Wel maestro, ben je geschrokken? Het is niets!* Ik herademde en terwijl ik moed verzamelde, antwoordde ik dat ik zo vrij was hem te komen bedanken dat hij zich had verwaardigd mij met zijn aanwezigheid eer aan te doen en voor mijn werk te applaudiseren. ‘Bravo! bravo! (voegde de Koning eraan toe) je hebt een prachtig werk gecomponeerd: het is mij erg goed bevallen en ik zal dikwijls naar het theater komen. Je bent Siciliaan, nietwaar?’ – Uwe Majesteit, ja, antwoordde ik. – ‘Bravo! Dat doet me deugd. *Tosi* is een erg goede zangeres, zij heeft een mooie stem en articuleert de woorden goed’. Daarna deed Zijne Majesteit mij uitgeleide. Van trots vervuld vertelde ik het gebeurde aan mijn vader en hij, mijn metgezel (de arme man!) in droefheid, was dit nu in vreugde. Na nog enkele avonden bij de aanhoudende triomf van «Alessandro nelle Indie» aanwezig te zijn geweest, keerde ik terug naar Viareggio waar mijn moeder en de rest van de familie al in mijn kleine huis woonden.

Mijn vader beëindigde zijn engagement met impresario *Glosopp* op 25 maart 1825 en kwam naar mij in Viareggio. Ik had een *vroegere relatie* ontmoet, die ik door zekere omstandigheden gedwongen (waar mijn naam geen schade door ondervond) moest afbreken. Maar een dergelijke kwestie kon alleen worden opgelost door een echtgenote te nemen⁶⁶. Op zekere morgen tegen het eind van mei zei ik tegen mijn vader: – Wil je met mij meegaan naar Napels? – Om wat te doen? (antwoordde hij). – Ik ga een vrouw halen. – Een vrouw? (voegde hij eraan toe) ben je gek? – Nee, zei ik ernstig. De reden van mijn beslissing werd hem duidelijk en na drie dagen stelde ik mijn plan in werking. Ik ging vergezeld van mijn vader op reis. Onderweg vroeg hij mij steeds wie de jonge vrouw is die ik als levensgezellin had uitverkoren. Ik lachte om dit verhoor en antwoordde hem: – De eerste die ik in Napels tegenkom, en als zij mij bevalt zal zij mijn vrouw worden. – Oh! Oh! (viel hij mij in de rede) je bent echt gek. – Ik maak geen grapje, nee; ik zeg je de waarheid omdat je best weet dat ik tijdens mijn verblijf in Napels, meer dan eens het huis van Zijne Excellentie de graaf van *Noia* en zijn respectabele familie heb bezocht. – Goed dan, als dat dan zo is (antwoordde mijn vader), dan kan ik je een uitstekend huwelijk voorspellen. – Zoveel te beter! Als de jongedame bij mij in de smaak valt, zal ook jij helemaal tevreden zijn. – In Rome aangekomen verbleven wij enkele dagen bij mijn zuster *Giuseppina*, die de echtgenote was geworden van *Gaetano Giorgi*, een man van groot talent en bovendien zeer rijk, maar die door een tekort aan inzicht een erfenis van 300 duizend scudi verspeelde. Tijdens ons verblijf in de eeuwige stad, schreef mijn vader aan zijn vriend *Niccola Castelli* in Napels, vader van de jongedame, dat hij het voornemen had mij te laten trouwen en dat zijn dochter inderdaad mijn vrouw zou worden. Hij maakte hem duidelijk hoe hij er zelf over dacht en voegde eraan toe dat wanneer *Castelli* akkoord zou gaan, wij elkaar zouden ontmoeten in Aversa. En zo gebeurde: toen ik de jonge *Adelaide* (zo heette mijn eerste engelachtige vrouw) tot mijn grote

vreugde zag, trouwde ik met haar binnen acht dagen! Dat noemt men marcheren met slaande trom. Nadat de bruiloft was gevierd gingen wij in Portici in een huis van de ouders van mijn echtgenote wonen.

Barbaia stelde mij voor twee opera's te schrijven, een eenakter die in de maand juli moest worden opgevoerd en de andere een werk in drie bedrijven. De overeengekomen prijs voor beide opera's bedroeg niet minder dan 1200 ducati! De reden waarom het zeker gunstig voor mij was om het contract te accepteren laat zich gemakkelijk raden. Mijn vader keerde terug naar zijn gezin en ik componeerde «Amazilia», die de avond van 18 juli van het jaar 1825 in scène ging en vervolgens «L'ultimo giorno di Pompei», die werd opgevoerd in november voor de naamdag van H.M. de Koningin. «Amazilia», uitgevoerd door de beroemde *Fodor*, door *Giovanni David* en *Lablache*, viel zeer in de smaak. Maar «L'ultimo giorno di Pompei» werd de grootste triomf uit mijn eerste artistieke periode. Ook al ben ik het zelf die het zegt, het is simpelweg de waarheid. Het was een werk dat heel Napels enthousiast maakte en het leverde mij een lauwerkrans op die in muzikale kringen hoogst zelden wordt uitgereikt. Ik ontving een felicitatiebrief in opdracht van Z.M. Koning *Francesco*⁶⁷ en ik werd benoemd tot corresponderend lid van de Koninklijke Academie van Schone Kunsten. *Barbaia* bood mij, na dit waarlijk eclatante succes (waarna hij ook in Milaan en andere hoofdsteden werd benoemd) een contract aan voor negen jaar als directeur van zijn theaters tegen dezelfde voorwaarden die de man uit Pesaro had verkregen. – Ik accepteerde. – Ik verplichtte mij tot het componeren van twee opera's per jaar; deze ten uitvoer te brengen⁶⁸, en als de impresario afwezig was, deel uit te maken van de raad van bestuur. Ik kreeg, zoals gezegd, dezelfde vergoeding als mijn beroemde voorganger, bestaande uit 200 ducati per maand, kost en inwoning, reisvergoeding en elk jaar een benefietavond. In mijn «L'ultimo giorno di Pompei» (ik vraag de lezer vergeving dat ik genoodzaakt ben iets over de genoemde compositie te zeggen) besteedde ik veel aandacht aan de concertante stukken en zocht ik naar een nieuwe vorm, die ik inderdaad meen te hebben uitgewerkt in het kwintet van de 1^e akte: “Se i Numi fausti, sperar mi lice”; in het gebed uit de 2^e akte, alles in één tempo met één enkele orkestbeweging, steeds herhaald door verschillende strijkinstrumenten en doorweven met de houten blaasinstrumenten in samenklank met het koper, en in het eerste *tempo* van het duet tussen Ottavia en Sallustio. Ik werkte aan nieuwe cabaletta's die erg populair zouden worden. Ik noem: “Basti ad esprimere il mio contento” (waarin de fameuze orkestleider *Festa* een onvoorstelbaar effect van *piano* en *forte* halverwege een maat legde waardoor het publiek in extase raakte), evenals bij het genoemde kwintet “Se i Numi fausti, sperar mi lice”, het duet “Nume, tu mitiga il nostro affano” en “Del figlio mio dolente”. Ik bracht tot slot meer samenhang aan in de klankkleur van de compositie; maar, ik geef het toe, hier en daar bespeurt men in de partituur de stijl van *Rossini*. – *Tosi*, *Giovanni David*, *Lablache*, de andere tenor *Ciccimara*, de basso profondo *Benedetti* en de twee zusters *Marzocchi* waren de uitvoerenden van dit geslaagde werk. Elk woord van lof dat ik aan al die bekwame vertolkers zou wijden, hebben zij geheel aan hun eigen verdiensten te danken. Dat was nog eens een gezelschap! Dat geldt ook voor de musici van het orkest die aan niet geringe eisen voldeden! – Een schitterende toneelmachinerie! – Cav. *Niccolini* ensceneerde het drama en de dichter *Tottola* schreef de verzen. – Mijn succes was toch ook te danken aan de voor het eerst in scène gebrachte hoogtepunten van het werk. Bij de generale repetitie van het spektakel liep het niet al te goed, vooral de triomfscène en de scène van de Vesuvius; zodat *Barbaia*, die vaak uit zijn vel sprong, mij nogal wat onvriendelijke woorden toevoegde, waarop ik als antwoord gaf: ‘Tegen wie heb je het wel, moordenaar!’ (dat was een van de eretitels die hij gewoon was te geven aan degene op wie hij echt gesteld was, naast schurk, leugenaar, enz. enz., die ik op mijn beurt beantwoordde met dezelfde alleraardigste bijnamen). ‘Is het mijn schuld als het

mechanisme niet goed werkt? Word kwaad op wie het aangaat en niet direct op mij, mormel!’ Al nagelbijtend kwam hij tot kalmte. Na de eerste avond, een heel succesvolle avond, sloeg hij zijn armen om mijn nek en vanaf die tijd werd onze vriendschap heilig en bewaarde ik voor hem steeds warme gevoelens en een waardering waar geen woorden voor zijn. Na die triomf te hebben ondergaan wilde ik mijn lieve gezellin naar Viareggio brengen opdat zij met mijn familie kennis kon maken. Het gebeurde in het begin van januari, de tijd dat ik naar Napels moest terugkeren om aan het nieuwe contract gevolg te geven, dat mijn vrouw, die in verwachting was en spoedig zou bevallen, bij mijn familie moest blijven en het leven schonk aan een meisje dat ik de naam *Paolina* gaf. Ik keerde terug in Napels, maar *Barbaia*, die het impresariaat van het Teatro alla Scala had verkregen samen met de heer *Gio. Batta Villa*, stuurde mij naar Milaan, waar ik in de lente «*La gelosia corretta*» gaf, een opera buffa die niet teleurstelde. Daarna keerde ik naar Napels terug. – Ik componeerde voor de gala-avond van de Koningin «*Niobe*». – *Barbaia* was, toen ik terugkeerde uit Milaan, naar Parijs vertrokken om de beroemde *Pasta* te contracteren. In de tussentijd, nadat ik had gemerkt dat er geen geld binnenkwam, liet ik met toestemming van de administrateur de heer *Cesare Politi*, schoonzoon van de voornoemde *Barbaia*, «*L’ultimo giorno di Pompei*» opnieuw uitvoeren met *la Lande*⁶⁹ in plaats van *La Tosi*, die haar engagement had beëindigd; en deze opera had de uitwerking van een talisman. – Het theater raakte vol en in zekere zin had ik de zorg voor de kassa. *Barbaia* gaf mij echter bij zijn terugkeer een uitbrander met zijn gebruikelijke stopwoord van moordenaar, omdat ik iets had gedaan wat hij niet had opgedragen. Hierop antwoordde ik, op dezelfde toon en met dezelfde muziek, door hem erop te wijzen dat hij in plaats van *spijkers*, geld terugvond. Daarop zei hij zoals gewoonlijk lachend: *Heel goed schurk*, bestelde een bord pasta en wij sloten vrede.

HOOFDSTUK VII

Het herfstseizoen van het Teatro di San Carlo werd geopend met de «*Medea*» van de grote *Mayr*, een opera die bij de première op hetzelfde podium, met de vermaarde *Colbran*⁷⁰ in de titelrol, veel bijval had gekregen. *La Pasta*, die voor deze rol aan het Hof van Napels was aanbevolen, kwam over uit Parijs, waar zij terecht veel opgang had gemaakt. Maar vergeleken met het daar behaalde succes pakte haar terugkeer naar Napels niet in haar voordeel uit. Na de «*Medea*» gaf ik «*Niobe*», een waarlijk passende opera voor dat grote podium. De eerdergenoemde *Pasta*, *Ungher*, *Rubini*, *Lablache* en *Ciccimarra* droegen het succes van mijn nieuwe werk. Na enkele repetities met het klavecimbel⁷¹ toonden alle artiesten zich tevreden met hun partij. Alleen *Rubini*¹ liet, toen ik hem zijn partij van de cavatina liet overhandigen, blijken er weinig tevreden mee te zijn en gaf zelfs aan het stuk niet te kunnen noch te willen zingen, omdat hij zei dat ik het voor een instrument en niet voor een menselijke stem had geschreven! Ik begon te lachen en zei hem: ‘Je zult het zingen; je zult furore maken en het idool van de Napolitanen worden en je faam zal enorm toenemen’. – Nee, nee echt, antwoordde de artiest en hij vertelde aan *Barbaia* wat hij aan mij had gezegd; hij begon tegen mij en tegen hem te protesteren, terwijl hij tegen ons beiden gekscherend zei dat wij langere oren dan *Midas*⁷² hadden! Ja,

¹ *Rubini*, deze buitengewone zanger, was zeer gewaardeerd in de tijd waarvan ik spreek. Mijn voorspelling kwam uit; met de cavatina uit *Niobe*: ‘I tuoi frequenti palpiti’ en vervolgens met *Il Pirata* van de goddelijke Bellini, nam zijn faam zo toe dat het hem daarna een vermogen van drie miljoen opleverde (vergeef mij de kleinigheid!) en zijn naam als zanger werd onsterfelijk.

nee, nee, ja, zeiden we alle drie alsmaar, waarna tenslotte de Siciliaanse woede mij naar het hoofd steeg en ik *Rubini* zei: ‘Als jij het niet zingt, laat ik het door het orkest spelen; maar ik verander het niet met een eervol gevoel’ en draaide hem de rug toe. – De fatale eerste avond brak aan, nog wel op 19 november 1826, de verjaardag van «*L’ultimo giorno di Pompei*». Het theater was afgeladen. Heel het Koninklijke Hof was in groot gala aanwezig. De zaal was prachtig verlicht, zoals gewoonlijk op naamdagen van Hunne Majesteiten en men zal moeten toegeven dat geen enkel theater zich kan meten met San Carlo in luister en elegantie. – Mijn opera «*Niobe*» begon met de droom van Anfione (*Lablache*). Het voltallige publiek, evenals het Koninklijk Hof dat mij bij voorbaat gunstig gezind was, spitste de oren. De artiest zong het prachtig en er werd *bravo!* toegeroepen. Hetzelfde gebeurde voor de cabaletta “Se padre felice, consorte beato”. Hierop volgde het koor van dienstmaagden van Niobe en daarna een soort cavatina gezongen door de beroemde *Pasta*, die aan het eind uitmondde in een duet met *Ungher*. Het eerste tempo “Invan tuoi pregi ostenti” werd uitstekend door deze beroemde artieste gezongen en ontlokte veel *brava!* aan het Hof en het publiek. Het largo van het kleine duet deed de waardering toenemen; en tenslotte bij het stretta (een enigszins in idee en vorm vernieuwde cabaletta) gaf de Koning het teken voor het applaus en brak de gehele zaal in ovaties uit, waardoor de uitvoerenden tweemaal - wat nog nooit op een gala-avond was voorgevallen - werden teruggeroepen. Nu komt het mooiste. Op bovengenoemd duet volgde een feestelijk koor met dans en vervolgens kwam de cavatina van *Rubini*. De artiest was getuige geweest van de triomfen van zijn collega’s en was dus zeker niet van zins de mindere van hen te zijn. Hij zong het eerste tempo, bestaande uit enkele maten largo, als een engel! Het publiek bleef er gefascineerd onder, de reden waarom werd merkbaar door tekenen van uiterst levendige bijval. Daarna volgde na het largo het voorspel van het thema van de cabaletta, op schitterende wijze door het orkest gespeeld. Het publiek zat niet meer stil op de stoel. Er viel een dwingende stilte. *Rubini* zong, zoals alleen hij kan zingen, mijn gelukkige inval: “I tuoi frequenti palpiti”, hetgeen een geschreeuw aan het publiek ontlokte, dat zich richtte tot de loge van de Koning met de uitroep: *E se tu non batti, battimo noi*¹. Daarop applaudiseerde het voltallige Hof en was de solist wel driemaal verplicht het publiek te danken. Dan volgde de grootse finale, die door mij uitvoerig was ingestudeerd. De akte eindigde en, op weg naar het podium en aan het eind van het trapje dat van het orkest daarheen leidde, vond ik *Rubini*, die mij in alle onschuld zei: ‘Maestro, vergeef me, ik was echt een grote ezel om te weigeren de cavatina te zingen’. Waarop ik antwoordde: ‘Omdat ik altijd een grote achting voor je heb gehad, kan ik je niet tegenspreken’. Zo zijn zangers! Ze kennen nooit hun eigen kracht. *Rubini*, zoals gezegd, werd daarna de eerste tenor van de wereld. – Ook dit werk genoot de eer van de triomf, waardoor ik opnieuw een brief met gelukwensen van de Koning ontving en menig ander blijk van eerbetuiging. – Een dag later bezocht ik de befaamde *Zingarelli*, met wie ik eind 1824 al het geluk had kennis te maken, die mij naar het refectorium van de studenten wilde leiden. Toen ik die jongens zag, die hadden geholpen bij de eerste opvoering van «*Niobe*», barstten zij in toejuichingen uit en gooiden borden en flessen en wat maar bij de hand was in de lucht. Onder hen bevonden zich mijn stadgenoot *Bellini*, *Petrella*², *Luigi Ricci*, de componist van zoveel waardevolle en bevallige werken in het buffo-genre (daarvan komen in mij op «*Un’ avventura di Scaramuccia*», «*Crispino*» en «*Comare*» en tal van andere vrolijke werken, die hun basis

¹ De hofetiquette bepaalde om nooit voor de zangers te applaudiseren die deel uitmaakten van de Regia Cappella, zodat *Rubini* en *Lablache*, die tot die eervolle categorie behoorden, de meeste keren zonder applaus bleven. Maar in dergelijke gevallen kon het Hof van de gebruiken afwijken.

² *Petrella* is nu terecht de schitterende ster van het melodramatisch theater.

vonden in zijn opgeruimd karakter¹⁾ en nog andere die later ruime bekendheid zouden verwerven. Ik was dankbaar voor zoveel blijken van genegenheid en bewaar er nog altijd een levendige herinnering aan.

In het begin van de maand december liet mijn Sultan (*Barbaia*) mij naar Milaan vertrekken om de voorstellingen van het carnaval voor te bereiden en mij te kwijten van mijn eervolle taak het contractueel verplichte werk van het seizoen te schrijven. Aangekomen in de hoofdstad van Lombardije, werden wij het na enkele dagen eens over de mooie en kundige prima donna *Favelli*, de contralto *Brigida Lorenzani*, een zangeres van grote verdienste, de vermaarde tenor *Giovanni David*, de niet minder geweldige eerste tenor *Piermarini*, alsmede de bassen *Vincenzo Galli* en *Giuseppe Poggiali*. De opera waarmee het seizoen werd geopend was mijn «Alessandro nelle Indie», die redelijk goed beviel en waarin *David* van zijn voetstuk tuimelde, omdat de Milanezen, die hem waarschijnlijk beu waren na hem al vele seizoenen achter elkaar te hebben gehoord, hem elke keer uitlachten als hij een cadenza maakte of een cabaletta zong; daarom, in de veronderstelling dat het de muziek was die niet beviel, raadde hij mij aan een nieuwe cabaletta bij zijn cavatina te schrijven. Ik stemde zonder meer toe, maar het resultaat was vrijwel gelijk aan het voorgaande. Hij vroeg mij een tweede vervangend stuk en ik ging ermee akkoord, maar die viel slechter uit dan de oorspronkelijke cabaletta, waarna ik een derde, een vierde en een vijfde componeerde! Alles was vergeefs! Uiteindelijk werd «Ricciardo e Zoraida» van *Rossini* opgevoerd, in welke opera *David* Napels tot geestdrift had gebracht. Maar zelfs deze sublieme muziek deed de waardering voor de artiest niet toenemen; de zaak werd integendeel zo ernstig, dat het misprijzen van de toehoorders op het punt belandde waarop de arme *David* elke keer in angst zat als hij het podium op moest. Intussen bevond ik mij in een allesbehalve prettige situatie omdat ik de opera d'obbligo moest componeren waarin de meermalen gememoreerde artiest de hoofdrol zou vertolken terwijl deze in niet al te beste omstandigheden verkeerde. Ik peinsde erover op welke manier ik een zanger van zoveel verdienste, die een tijd zo gekoesterd was door hetzelfde publiek dat hem nu bijna beledigde, zou kunnen terugbrengen in de gratie van de geëerde toehoorders in dat grote theater². Ik realiseerde mij dat *David* ongunstig werd beoordeeld op de snelle stukken en vooral wanneer hij gebruik maakte van de falsetstem. Goed dan, zei ik bij mijzelf, ik zal mijn vriend van dienst zijn. Ik ging dan ook naar zijn huis en zei hem: 'Beste Giovanni, geloof je dat ik je oprechte bewonderaar ben? Welnu, je moet in mijn nieuwe werk heel anders zingen door de snelle noten en de kopstem te laten varen. De artiest was stomverbaasd, maar toen hem de muziek werd verstrekt, zette hij zich met buitengewone inzet aan het instuderen van de partij van Agobar, die ik voor hem schreef in «Gli arabi nelle Gallie». Deze opera had een schitterend succes. Uit algemene tevredenheid bleven de Milanezen praten over *David*, die weer volledig in de gunst kwam: *Avì vist? ghem insegnà nù a cantà?* Ik was erg blij dat ik het goede resultaat van mijn compositie aan dat publiek te danken had, aangezien het werk uitsluitend door hun genade na de afwijzing en de belediging van de tenor zoveel enthousiasme teweegbracht.

Aan het eind van het seizoen gaf ik gevolg aan de opdracht van *Barbaia* om naar Wenen te vertrekken, waar hij het impresariaat van het Italiaans theater had verkregen, en waar ik mij met de meeste artiesten van de Scala verbond om «Amazilia», «La gelosia corretta», «L'ultimo giorno di Pompei» en «Gli arabi nelle Gallie» op te voeren, naast Rossiniaans repertoire. – Het gezelschap

¹ Ricci bekleedde verdienstelijk de post van directeur van de Cappella del Duomo in Trieste en van het Istituto musicale, alsook van het theater. Hij had, naast het vernuft en de capaciteiten, een edelmoedig hart en een eerzaamheid zonder gelijke in het uitoefenen van zijn functies.

² *David* had in *Don Giovanni* van Mozart, in *Sargino* van Paër en in *Gianni di Parigi* van Morlacchi in andere seizoenen veel enthousiasme teweeggebracht.

schap bestond uit de prima donna's *Lalande*, *Tosi*, *Dardanelli*, de tenoren *David*, *Donzelli*, *Monelli* en *Ciccimarra*, de bassen *Lablache* en *Ambrosi* en de buffi *Pacini*, enz. enz.

HOOFDSTUK VIII

Toen het moment van vertrek naar Wenen was aangebroken vroeg ik aan *David* of hij enkele woorden Duits kende en hij antwoordde mij zonder te aarzelen: 'Diavolo! Ik heb er al drie keer naar toe moeten gaan en je denkt dat ik het niet kan spreken?' – 'Zoveel te beter', gaf ik ten antwoord, 'want ik kan er geen barst van'. Wij vertrokken. – Ik zal veel kleine gebeurtenissen die zich tijdens de reis voordeden niet verhalen, en het waren er niet weinig! – Laat me alleen zeggen dat wij er van Milaan naar Wenen vijftien dagen over deden; wanneer wij per postkoets zouden reizen zou het maar zes dagen in beslag nemen, en dát omdat *David* en zijn familie elk ogenblik wilden stoppen om uit te rusten! Zo gebeurde het dat *Barbaia*, die vijf dagen later uit Napels vertrok dan wij uit Milaan, vóór ons in de Oostenrijkse hoofdstad was, wat nogal wat geschreeuw en uitbranders van onze Sultan tot gevolg had. – Alvorens verder te gaan, veroorloof ik mij de lezer iets te zeggen met betrekking tot de bewering van *David* dat hij het Duits machtig was. Voorbij Pontebba kwamen wij aan in Tarvis. – Toen wij op een kruising kwamen bij een herberg waar wij halt hielden, zag ik twee mooie meisjes, die slechts hun streektaal spraken en zei ik tegen onze vriend: 'Nu is het jouw beurt'; en hij begon onverschrokken: '*Guten Morgen, zi Keller*', en hij sprak die weinige woorden voordat hij bevelende gebaren naar de dienstmeisjes maakte om ons naar de kamers te brengen. Wij gingen de trap op, op hoop van zegen! We betraden de kamers en ik vroeg welke de mijne was en onze vriend zei mij 'kies welke je wilt'. Ik nam de eerste de beste: – Ik keek naar het bed en zag een groot kussen gevuld met veren die het over de breedte en de lengte bedekte. Ik vroeg aan *David* waar dit voor diende en hij antwoordde: 'als laken en deken'. 'Wat! wat! – was mijn antwoord – ik wil een schoon laken, ik wil die handel die al door een honderdtal mensen is gebruikt niet op mijn buik hebben. Ik verzoek je daarom, vriend, te vragen wat ik verlang'. Daarop zei *David* nogmaals: *zi Keller*, en nam een laken die over het matras gespreid was, nadat hij eerst met een paar gebaren duidelijk had gemaakt wat hij wilde. Toen begreep ik dat *David* volstrekt onkundig was van die taal van *Metastasio*, die als ik mij niet vergis de taal van paarden en niet van mensen werd genoemd. – Wij kwamen eindelijk in Wenen aan. *Balocchino*, die dat theater leidde (en compagnon van *Barbaia* in het bedrijf was), had het seizoen al geopend met twee opera's van *Rossini*: «*Matilde di Chabran*» en «*Zelmira*», – een kolossale opera vol harmonische schoonheid en onzegbaar hartstochtelijke melodieën; ik kan niet begrijpen waarom zo'n magnifiek werk in vergetelheid is geraakt, terwijl andere van aanmerkelijk minder waarde gevierd worden en in zwang blijven. Maar over rechtvaardigheid en waarheid is niet iedereen het eens. – Enkele dagen na mijn aankomst voerde men «*Amazilia*»⁷³ uit, die ik voor dat theater tot twee aktes had uitgebreid, door er een duet tussen prima donna en bas en een grote scène voor de tenor aan toe te voegen. De opera werd door het kille maar intelligente publiek daar goed ontvangen. Daarna bracht ik «*La gelosia corretta*»; vervolgens «*Gli arabi nelle Gallie*» en ten slotte «*L'ultimo giorno di Pompei*», die mij op mijn benefietavond 1900 bavare opleverde! Al mijn bovengenoemde werken kregen bijval, hoewel de kritiek bepaald niet ontbrak (een enkele keer onterecht), dit om de Italiaanse componisten in diskrediet te willen brengen. Men liet daarbij niet na te verklaren dat het oordeel van de Duitse kranten over mij misschien wel terecht was.

Ik zag in Wenen de beroemde maestri *Weigl* en *Gyrowetz* terug, met wie ik al eerder te maken had. Ik had de eer te worden voorgesteld aan Zijne Hoogheid prins *Metternich*, een mens van een waarlijk unieke beminlijkheid en vriendelijkheid. Het was in de tijd dat de hier zeer gerespecteerde Z.H. de dochter van barones *Laickam*, die naderhand zijn echtgenote werd, het hof maakte⁷⁴. Elke avond dat het theater gesloten was en menigmaal ook na de voorstelling (in Wenen was het immers de gewoonte om openbaar vermaak niet later dan 10 uur 's avonds te laten eindigen) werd muziek gemaakt in het paleis van voornoemde barones. De jonge barones *Laickam* zong als een engeltje. Z.K.H. de prins van Brunswick die verzot was op muziek, was aanwezig, alsook mijn verheven weldoener *Carlo Lodovico*⁷⁵, die zich daar bevond evenals veel andere vorsten. Voor het einde van het voorjaarsseizoen moest ik naar Napels terug om mijn «Margherita regina d'Inghilterra» te componeren, die

Non cadde no, precipitò di sella.⁷⁶

Ik hield mij daarna bezig met het assisteren bij de repetities van «*Bianca e Fernando*», tweede vrucht van de dierbare *Bellini*, die succes oogste of tenminste geestdrift of een zekere vrolijkheid bracht, zodat ik *Barbaia* voorstelde, en ik ben daar trots op, om mijn beroemde stadsgenoot als maestro d'obbligo aan het Teatro alla Scala aan te nemen. Die daarna voor het herfstseizoen van dat beroemde theater inderdaad «*Il pirata*» componeerde en die zoals men weet een zeer geestdriftige bijval oogstte, onverlet het feit dat mijn «*L'ultimo giorno di Pompei*», die als eerste voorstelling van het seizoen werd gegeven, de onderneming noodzaakte elke avond een aantal bezoekers aan het theater terug te sturen. In de tussentijd werd mij het contract aangeboden voor het herfstseizoen van het Teatro Grande van Trieste. Ik vroeg er toestemming voor aan *Barbaia*, die mij dat verleende. Ik componeerde voor dat theater «*I crociati a Tolemaide*» die erg gunstig werd ontvangen. – De befaamde zangeressen *Camporesi* en *Mariani*, de bekwame tenor *Piermarini* en de bas *Mariani* voerden het nieuwe werk naar volle tevredenheid uit. – Ik heb nog niets gezegd ten aanzien van mijn laatste composities, dat wil dus zeggen over «*La gelosia corretta*», «*Gli arabi nelle Gallie*» en «*I crociati a Tolemaide*». Ik vertel dus onverbloemd hoe ik steeds hetzelfde systeem volgde, de crescendi achterwege liet en altijd op zoek was naar een nieuwe vorm en balans in de stukken, zaken ik maar moeilijk ontdekte. Maar het zij mij toegestaan op te merken dat, met hoevelen mijn leeftijdgenoten ook waren, zij allen volgden dezelfde school, dezelfde mode en dus waren zij imitators, net als ik, van de *Grote Ster*. – Maar, mijn God! Wat moest men doen als er geen andere manier was om zich te handhaven? Indien ik een navolger van de grote man uit Pesaro was, dan waren de anderen dat ook; zij zullen meer geluk hebben gehad dan ik in het bedenken van melodien, nauwgezet in de instrumentatie, meer ontwikkeld; maar de uitvoering en de opbouw van de stukken waren gelijk aan de mijne. Ik zeg dit niet zomaar om mij te verontschuldigen, maar alleen met het oog op de waarheid, waar ik verder nog aan toevoeg dat ook onze voorgangers, de fameuze *Guglielmi*, *Paisiello*, *Cimarosa* enz. enz., die de kunst met zoveel belangrijke opera's verrijkten, allen de weg volgden die toen in de mode was, zowel in de vorm en de compositie van de ensemblestukken, als in de aria's, in de duetten en zo meer.

In de beeldende kunst en in de letteren heeft elk tijdperk zijn eigen stijl, waarvoor ieder mens gelooft de blauwdruk te hebben. Ik denk bovendien dat het vinden van nieuwe vormen meer van de auteur van het libretto afhangt dan van de componist van de muziek. En ik wijs er op dat er in «*Norma*» en in «*La sonnambula*», sublieme werken van het Genie uit Catania, kunstig door de beroemde *Romani* geschreven stukken zitten die sterk verschillen van zoveel van zijn andere libretti, waardoor de zuivere muzikale formules afwijken van

die zoals door dezelfde *Bellini* gebruikt zijn in de «*Pirata*», in «*Beatrice*» en in zijn andere werken. *Rossini's* opbouw van de stukken in zijn grote muzikale gedicht «*Guglielmo Tell*» verschilt zeer van de opbouw in de «*Barbiere di Siviglia*», «*Moisè*» enz. en dat komt men ook tegen in «*Don Sebastiano*» van de Zwaan van Bergamo. Waarom? Omdat de tekst die werd gebruikt in deze composities van *Rossini* en van *Donizetti* niet was gevormd naar de Italiaanse poëzie maar naar het Frans taalgebruik. Waaruit valt af te leiden, zoals ik mij veroorloof op te merken, dat door het verschil in stijl en de wijze van het in verzen zetten onze poëzie afwijkt van die van het moderne Lutetia⁷⁷.

Van Trieste begaf ik mij weer op weg naar Milaan waar men, tegen het eind van de carnavalstijd, mijn «*Gli arabi nelle Gallie*» weer in productie nam met de tenor *David*, *Lalande*, *Ungher* en *Biondini*. De opera boekte een even groot succes als het jaar ervoor. In het volgende voorjaar ging op hetzelfde podium «*I cavalieri di Valenza*» op een libretto van *Gaetano Rossi*, de *Rossi* die de Italiaanse operascène meer dan honderd melodrama's gaf en de eer genoot dat zijn werk op muziek werd gezet door *Mayr*, *Pavesi*, *Meyerbeer*, *Niccolini*, *Generali* enz. en ten slotte door *Rossini*, voor wie hij naast «*Tancredi*» «*Semiramide*» schreef. *Rossi* was geen goede verzenmaker maar had gevoel voor het effect en zijn libretti bevatten altijd elementen van groot scenisch belang. Hij zei zelf: «*Mi non son poeta (hij was Veronees) ma parolaio*»⁷⁸. Hij had een opgewekt karakter en was een voortreffelijk mens. In de tijd dat ik met de compositie van «*I cavalieri di Valenza*» bezig was, werd ik door ernstige rampspoed overvallen. Mijn lieve levensgezellin werd drie dagen na een geslaagde bevalling door een aanval van koorts gegrepen en werd mij ontnomen. Ik bleef achter met twee jonge meisjes, *Paolina* en *Amazilia*, en een jongetje met de naam *Lodovico*, die mij na korte tijd door de dood werd ontrukkt. Mijn verdriet was buitengewoon groot omdat ik in *Adelaide Castelli* een engel van goedheid verloor. De lezer zal zich zeker de staat van terneergeslagenheid waarin ik geraakte kunnen voorstellen; maar ik vond de kracht om het werk, waarin ik al gevorderd was, te voltooien en dat daarna prachtig werd uitgevoerd door *Lalande*, *Ungher*, de tenor *Winter* en de bas *Biondini*. Het succes was redelijk. – Ik vroeg aan *Barbaia* twee maanden verlof om naar mijn gezin te gaan. Terug in Viareggio was ik blij mijn dierbare ouders te kunnen terugzien, mijn broer *Francesco*, mijn twee lieve meisjes en mijn *Lodvico*, die ik in de tijd die ik daar was, verloor. Alleen een vader kan het verdriet begrijpen dat het verlies van een zoon betekent!! Maar dit was niet het enige verdriet dat mij zou overkomen. – Ik keerde terug naar Napels, maar nam de pen niet op voor ik in de lente van 1829 «*Il talismano*» componeerde, voor hetzelfde theater⁷⁹ waar «*Il barone di Dolsheim*», «*Il falegname di Livonia*», «*Vallace*», «*La Vestale*», «*Isabella ed Enrico*», «*La gelosia corretta*», «*Gli arabi nelle Gallie*» en onlangs «*I cavalieri di Valenza*» waren geïntroduceerd.

HOOFDSTUK IX

Het libretto voor «*Il talismano*» was geschreven door de geleerde wiskundige professor *Gaetano Barbieri*, een man van zeldzame geest, met een charmante conversatie en een crupuleuze eerlijkheid; maar de algebraïsche formules en geometrische figuren verhouden zich slecht tot de dichtkunst. In de eerste zit berekening, in de tweede inspiratie. Ik kan opmerken dat ik in dit werk enige vooruitgang boekte in de declamatorische vorm en ik probeerde mij in het onderwerp in te leven om wat eenheid van stijl in de compositie te brengen, geen eenvoudige zaak: daarin zit veeleer de grootste moeilijkheid voor een auteur van theaterwerken. Ik heb mijn gedachten hierover al uitvoeriger

behandeld in een voordracht die ik de eer had te houden in oktober van het afgelopen jaar 1863 in de Sala del Buonomore in aanwezigheid van de wetenschappelijke staf en de docenten van het Koninklijk Instituut voor Muziek te Florence, reden waarom ik in deze povere herinneringen nalaat over het onderwerp uit te weiden. – «Il talismano» werd zeer goed ontvangen. *Rubini* vierde in deze opera een triomf zoals in «Il pirata». De geweldige *Bonini*, de beroemde *Tamburini* en zijn vrouw, dochter van de beruchte choreograaf *Gioia*, en de uitstekende buffo *Frezzolini*, streden om mijn laatste werk te doen slagen. – In de herfst componeerde ik «I fidanzati» voor Napels, een opera die met waar enthousiasme werd ontvangen. Ik ging voort op het compositiesysteem van de voorafgaande opera en, om de waarheid te zeggen, enkele cabaletta's slaagden wonderwel en een terzet, geloof ik, was van enige verdienste, omdat het in een enigszins vernieuwde vorm geheel in het dramatisch concept paste. De situatie van de scène gaf het mij aan. Het libretto was van de dichter *Gilardoni*⁸⁰, jong en niet zonder talent, die te snel uit de theaters verdween vanwege zijn slechte gezondheid, waardoor zijn vrienden en zijn liefdevolle vrouw hem verloren. De vermaarde zangers *Tosi*, *Boccabadati* en *Lablache* voerden mijn nieuwe geesteskind op superieure, prijzenswaardige wijze uit. – Voor mijn vertrek uit Milaan had ik (met de gebruikelijke toestemming van mijn Sultan) het contract geaccepteerd voor het carnavalsseizoen van 1830 in Turijn en Venetië. De illustere *Romani* moest mij de libretti verschaffen. Het eerste (dat ik in delen zag en dat ik moest gebruiken voor het Teatro Regio van de hoofdstad van de Dora⁸¹) had als titel «Annibale in Torino». Het onderwerp van het tweede libretto was nog niet gekozen. Maar een ziekte die voornoemde fameuze dichter overviel, was er de oorzaak van dat ik de twee contracten verloor; echter, wat voor mij persoonlijk schade betekende, bleek een voordeel voor de kunst te zijn, omdat *Bellini* in de tijd dat de kwestie tussen mij en bovengenoemde ondernemingen speelde, in mijn plaats voor Venetië gecontracteerd was en daar zijn «Capuleti e i Montecchi» componeerde. *Barbaia*, die een componist nodig had voor de Scala van Milaan, meende er goed aan te doen de mij eerder gegeven opdracht niet in te trekken en liet mij komen om een andere opera in de Scala te geven. Professor *Barbieri*, die voor mij «Il talismano» had geschreven, zette ook «Giovanna d'Arco» in verzen. Ik zal eerlijk zeggen dat een galant avontuur dat mij het hoofd op hol bracht, mij van het werk afhield⁸². Het theaterseizoen liep ten einde en er ontbrak mij nog een hele akte. De impresario, die zag dat ik er weinig aan dacht de op mij genomen verplichting na te komen, liet, na mij meermalen vriendschappelijk vermaand te hebben, de theaterdirectie weten wat er aan de hand was; zonder tijd te verliezen rapporteerden zij het feit aan de directeur van politie, de heer graaf *Torresani*⁸³, die mij in alle vriendelijkheid liet roepen en mij duidelijk maakte, dat als ik binnen een termijn van acht dagen de partituur niet gereed zou hebben, Santa Margherita⁸⁴ mij verwachtte!! Ik begreep zeer goed welke wind er waaide en ik was dus niet van plan gelegenheid te geven om de aantrekkelijke aanbieding in praktijk te brengen! – Het Milanese publiek, dat mij zoveel welwillendheid had bewezen, reageerde verontwaardigd op de berichten die zich over mij hadden verspreid en was van het voornemen bezield om mij koste wat kost uit te fluiten. De zaak was ernstig geworden, aangezien er in deze gevallen afgunst en laster bij komt kijken. Maar wat viel er aan te doen? Ik moest mij erbij neerleggen en mij op de grote strijd voorbereiden! Mijn werk was binnen de voorgeschreven tijd afgeleverd al viel er, zoals men zegt, weinig te lachen op het moment dat zekere zeer respectabele personen mij zo de les hadden gelezen. Maar ondanks mijn stiptheid werd «Giovanna d'Arco» pas op de vier laatste avonden van het seizoen opgevoerd. Zo kwam de eerste voorstelling. Het theater was stampvol. Het was gebruik dat, nadat een maestro zichzelf wijsheid had toegewenst, hij zich presenteerde door naar het klavecimbel te lopen voor het begroetingsapplaus. Ik had zo'n

eerbetoon altijd gehad, maar die avond werd ik ontvangen met een niet al te strekende en weinig bemoedigende groet.

”Van het leven naar het graf is maar een kleine stap!”

En ik: ”Applaus en gefluit maken evenveel kabaal”

Na een kort voorspel ging het doek op. Een droom van Giovanna (*Lalande*) werd in stilte beluisterd. Na een koor en een recitatief gevolgd door de cavatina van de titelvertolkster, bestaand uit een allegro in *primo tempo* in $\frac{3}{4}$ in martiale stijl, kreeg de beroemde zangeres gejuich en applaus. Het sterk heroïsche stretta in krachtige frasen en veel zestiende noten, beviel buitensporig goed, wat bleek uit het feit dat men om herhaling vroeg, die niet werd toegestaan omdat de reglementen dat verboden. Er kwam geen eind aan het verdere applaus voor de zangeres, evenmin aan het ps! ps! ps! psst...s...s... wanneer de een of andere vriend of weldoener de naam van de maestro uitsprak. Daarna kwam de cavatina van Lionello (*Rubini*). Er was net zo’n heftigheid als tevoren, die op dezelfde manier werd geuit. Nu werd het goed! Na de cavatina volgde een duet tussen Giovanna en Lionello, aan het begin waarvan Lionello naar voren komt om met Giovanna die hem op de voet volgt te duelleren. Na een stoot met het zwaard kwam er een scheur in de broek van Giovanna, die in wapenuitrusting was gekleed! Goede avond! Wie het gezien heeft, heeft het gezien... Gelach, gefluit; gefluit en gelach, ps! sst...ss...s..., waardoor een deel van het duet te midden van het kabaal werd gezongen, om zo te zeggen:

Che mi cadde sulla testa
Tal di fischi una tempesta
Che crollata, fracassata
Qual da fulmine restò.⁸⁵

Eindelijk kalmeerde het publiek en het stuk kreeg enige waardering. Van de cavatina van Carlo (*Tamburini*) werd men warm noch koud: de finale werd in stilte beluisterd, maar bij het vallen van het doek was er weer hetzelfde pss... ss...s... De tweede akte begon met een aria van Lionello die door een koor werd voorafgegaan. *Rubini* zong het stuk als een engel, waarvoor hij uitbundig werd toegejuicht en driemaal op het podium werd terug geroepen!... maar voor de arme componist was er slechts gefluit!! Er volgde een ensemblestuk dat eindigde met een eenvoudige melodie van de bariton, die door *Tamburini* hemels werd uitgevoerd. De opera werd afgesloten met een *rondeau* van Giovanna, die uitbundig applaus en toejuichingen teweegbracht voor alle artiesten, maar voor de componist van «Giovanna d’Arco» was er nog steeds dezelfde minachting. De volgende drie avonden (waarmee het seizoen werd besloten) nam het succes steeds toe: maar *Pacini* kreeg steeds dezelfde behandeling! Zo is het theater! – Had het publiek het mis of had het gelijk? Gelijk weet men nu! – Wat zijn wij toch arme componisten!

Siam navi all’onde argenti
Lasciate in abbandono.
Impetuousi venti
I nostri affetti sono:
Ogni diletto è scoglio,
Tutta la vita è mar.⁸⁶

Jonge maestri, wees niet ongerust: trotseer moedig de golven van de onstuimige zee: maar denk aan het nakomen van je verplichtingen en geef nooit aanleiding tot gepraat over je; onthoud

Che le donne son donne!

S'intende, e già si sa: ma cento belle
Non valgan quanto val la vostra pelle!⁸⁷

Na het resultaat van de ongelukkige «Giovanna» vroeg ik mijn al meermalen genoemde Sultan een jaar verlof, dat ik voor een deel bij mijn familie doorbracht en gedeeltelijk in de omgeving van Milaan⁸⁸. Vervolgens begaf ik mij in de zomer naar Parijs na een verzoek te hebben gekregen om «L'ultimo giorno di Pompei»¹ op te voeren in het Italiaans theater aldaar. Maar de drie woelige dagen in juli die de val van *Charles X* en de troonsbestijging van *Louis-Philippe* ten gevolge hadden, deden de opening van dat theater vertragen, reden waarom ik uit de Franse hoofdstad moest vertrekken zonder aan het engagement gevolg te geven (ook al omdat ik een ander contract met het impresariaat van Rome had). In de tijd dat ik in Parijs verbleef, hernieuwde ik de kennismaking met de grote *Paër*, een man van ongewone geestelijke ontwikkeling en met een amusante conversatie. De opera's van deze vermaarde componist, waaronder «*Camilla*» en «*Agnese*»⁹⁰ hadden bij mij respectvolle achting en bewondering voor hem opgewekt, omdat ik in zijn werken veel smaak, een rijkdom aan ideeën, zuivere melodieën en een eenvoudige, maar effectvolle instrumentatie had aangetroffen. De finale van «*Agnese*» is een waar hoogtepunt van de operaliteratuur! Ik zou de jeugd (als mijn stem enige autoriteit zou hebben) de raad geven de composities te bestuderen van een dergelijk uitzonderlijk talent, vergelijkbaar met *Mayr*, *Cherubini* en *Generali*. Deze vier grootheden waren de schakel tussen het verleden en de huidige eeuw, maar ook tussen die van de Italiaanse en Duitse school. Terugkomend op de vermaarde maestro *Paër* kan ik nog zeggen dat hij de salon van H.E. prinses *Bagration*⁹¹ bezocht (waartoe ook ik de eer had toegelaten te zijn), waar men 's avonds *en petite société* wat muziek maakte. Men zong enkele luchtige stukken. Onze *quaresimale*⁹² was het duet van *Cimarosa*: “Se flato in corpo avete”. *Paër* die bemerkte dat hij in werkelijkheid geen *flato*⁹³ had, vanwege zijn leeftijd, fluisterde mij in het oor: ‘Helaas voel ik dat ik geen wind en niet de hulpbronnen daarvoor heb! De revoluties brengen niets dan schade toe aan onze kunst!’ Toen ik op zekere avond terugkwam op hetgeen hij mij had gezegd, vertelde hij mij het volgende verhaal met de humor waarvoor hij een bijzondere gave had: ‘Beste *Pacini*, luister of ik wel of niet gelijk heb om mij over mijn toestand te beklagen. Toen ik de eer had aan het hof van *Napoleon I* te worden gevraagd, werd mij een salaris van 25 duizend francs per jaar toegekend. Na de onttroning van de grote Kapitein en de terugkeer van de wettige vorst *Louis XVIII*⁹⁴ werd mijn stipendium met 7 duizend lire verminderd! Ik stelde mij er niet tegen teweer omdat het er tenslotte om ging de nazaat van de Koningen van Frankrijk te dienen! Hierna kwam *Charles X*⁹⁵; welnu, geloof het of niet, om economische redenen werd mijn honorarium gereduceerd tot 10 duizend lire! Als het in dit tempo doorgaat nu *Louis-Philippe*⁹⁶ regeert, zal er waarschijnlijk opnieuw in worden gesneden, en op die manier zal ik uitgeteerd eindigen’. Dat maakte mij aan het lachen. – ‘Wat! lach je?’ voegde de grote maestro eraan toe, ‘Mijn beste *Pacini*,

E se non piangi, di che pianger suoli?’⁹⁷

Hij had gelijk. Er was best wat aan te merken op wat hij zei, maar we gaan verder. – De graaf van *Flaüt*⁹⁸, voornaam muziekliefhebber, was onze tenor,

¹ Deze opera werd uitgevoerd door *Lalande*, *David* en *Lablache*. Mijn werk had ernstige kritiek te duchten van de Franse journalisten en speciaal van de *Revue musicale* welke door de heer *Fétis* werd geredigeerd. Ik zou mij hebben moeten laten ontmoedigen door het lezen van de weinig vleierende lofprijzing van genoemde criticus, maar hoewel ik enige juiste observaties kan waarderen, richtte hij zich daarentegen inhoudelijk veeleer eerder op de nationaliteit dan op de kunst, waardoor ik weleens in mijzelf zeg: “Non ti smarrir per via, ma segui e spera⁹⁹”.

gravin *Giulia Samoyloff*, begunstigster van alle schone kunsten, edelmoedige dame, weldoenster van mijn dochter *Amazilia*, de prima donna. Het kwartet was dus compleet. Maar wat zal ik zeggen! Wij zongen meerdere malen het sublieme stuk van de de man uit Pesaro

Mi manca la voce,
Mi sento morire
Si fiero martire
Chi può tollerar?⁹⁹

De adellijke vrouw des huizes was naast beminnelijk en achtenswaardig ook inschikkelijk!

HOOFDSTUK X

Tijdens het carnaval van 1831 moest ik terugkeren naar Napels. Omdat mij het contract werd aangeboden door de impresario van Rome de heer *Jacovacci*¹ om de opera te componeren ter gelegenheid van de heropening van het Teatro Apollo, ofwel *Tordinona*¹⁰⁰, prachtig gerestaureerd door graaf *Torlonia*, vroeg ik *Barbaia* mij verder verlof te geven, hetgeen mij werd verleend tot eind 1832. *Ferretti* was opnieuw mijn compagnon en hij overhandigde mij «Il corsaro», een deel van het sublieme gedicht van de onsterfelijke *Byron*¹⁰¹. De artiesten die mijn nieuwe werk zouden uitvoeren, waren *Mariani*, een zangeres met zeldzame vocale middelen; *Carobbi*, debutante met een prachtige stem, de artieste *Marietta Albini*; de tenor *Gentili*, vol geestdrift en een perfecte acteur, en de uitstekende bas *Alberto Torre*¹⁰². De openingsavond van het theater was pas op 12 januari omdat de decoratie van de zaal nog niet was voltooid. Het publiek stroomde het theater binnen rond vijf uur, maar de voorstelling begon pas om 10 uur en eindigde 2 uur na middernacht. Het is dus gemakkelijk te begrijpen hoe het ongeduld, de vermoeidheid en de verveling bezit namen van het publiek. Wie niet op de hoogte is van de mysteries van het toneel en de wanorde die een eerste voorstelling regeert, kan zich er geen idee van vormen! Het zegt al genoeg dat het 9 uur sloeg en nog moesten de technici twee scènes opbouwen die de schilder op dat tijdstip nog niet had kunnen afmaken! De hemel zij dank begon de opera uiteindelijk. Om de lezer niet te vervelen zal ik nu geen bijzonderheden van de stukken vermelden die dit werk bevat: laat ik alleen zeggen dat, al kon ik mij de eerste avond niet op een opzienbarend succes beroemen¹⁰³, ik me de volgende avonden toch op mijn geluk kon verheugen. De cavatina van *Mariani* (Corrado), die van de tenor *Gentili* (Seid), de aria van *Carobbi* (Medora), het duet tussen Seid en Gulnara (*Albini*), het kwintet van de tweede akte² (een stuk dat de eer genoot alle avonden te worden herhaald), alsook het slotduet tussen Medora en Gulnara waren de stukken die de basis vormden van de triomf.

¹ Ter ere van de waarachtige impresario *Jacovacci*, verdient hij het te worden ingedeeld in de klasse van *Barbaia*, *Balocchino*, *Villa* en *Alessandro Lanari*. Bekwaam als hij is in het behandelen van allerlei zaken, is hij evenzeer eerlijk en nauwgezet in het nakomen van op zich genomen verplichtingen. Uiteindelijk is hij de enige die zich werkelijk keizer van de theateragenten kan noemen.

² In dit ensemblestuk vond ik voor het eerst het juiste effect, de goede rangschikking van de delen, diverse nieuwe ideeën, zoals verscheidenheid van expressie etc., die ik kon toepassen naargelang de karakters van de afzonderlijke personages.

Voor het komende carnaval van 1832 schreef ik voor het Teatro la Fenice in Venetië «Ivanhoe», die een razend enthousiasme teweegbracht. De roem die ik daar behaalde schrijf ik toe aan de vertolkers, de fameuze *Carradori* en *Giuditta Grisi*, de tenor *Reina*, bezielde zanger en een perfecte acteur, en de beroemde *Coselli*. Een koor uit bovengenoemde opera werd zo populair in die bekoorlijke stad, dat het ook nu nog in de carnavalsdagen te horen is bij de jongens van de lagune. Na het behaalde succes ging ik weer naar mijn familie, waar ik mij tijdens mijn verblijf bezig hield met een kleine komische opera getiteld: «Il convitato di pietra»¹⁰⁴, die werd opgevoerd door mijn zuster *Claudia*, mijn zwager, mijn broer *Francesco*, mijn vader en door de jonge *Bilet* uit Viareggio in het particuliere theatertje van *Casa Belluomini*. In dezelfde periode nam ik een aantal instrumentale werken van *Beethoven*, *Haydn*, *Mozart*... door, dat mij het nodige profijt opleverde. Dit is een studie die, midden in het kronkelige labyrint waarin de wetenschap van de harmonie zich afspeelt, het inzicht van de onderzoeker op een opmerkelijke manier verheldert: want hoe vaak die klassieke composities ook gespeeld worden, toch is het niet meer dan een voortdurende reeks van kunstgrepen om weinige en eenvoudige melodieën in een nieuw jasje te steken: zoals de zinspreuk van Horatius

Denique sit, quod vis, simplex duntaxat, et unum.¹⁰⁵

overduidelijk laat zien. In de werken van *Beethoven* bevinden zich, naar mijn inzicht, grootse en sublieme formules; in die van *Haydn* is de melodische aangenaamheid vloeiend vermengd met gekunsteldheid; in *Mozart* het genie geleid door de geest: waardoor deze drie grote componisten, in het voetspoor van *Boccherini*, zich ontwikkeld hebben in de zogenoemde instrumentale kamermuziekstijl, welke al die schoonheid verenigt met de kunst van Apollo, ons nagelaten als erfgoed van *Michelangiolo*, *Guido Reni* en *Sanzio*, om anderen niet te noemen.

Tegen het eind van oktober riep *Barbaia* mij naar Napels terug. Op 12 januari ging mijn «Gli elvezi» in scène, gecomponeerd voor de gala-avond van de Koning¹⁰⁶. De zowel mooie als geweldige *Ronzi-De Begnis*, de aardige tenor *Ivanoff* (toen beginnend en daarna heel beroemd geworden), evenals papà *Lablache* (zo noemden allen die grote artiest met zijn machtige stem, nobel van gevoel, uitnemende zanger, erudiet, allerbeste vriend en familiehoofd), vormden het uitgelezen drietal dat mijn krachteloze compositie overeind moest houden. Slechts een duet kan enige lof verdienen voor de elegantie van de frasen van het largo en voor de lieflijkheid van de cabaletta. – Op 30 maart produceerde ik een andere opera met de titel: «Fernando Duca di Valenza», die ik evenwel van geen enkele waarde beschouw. Het libretto was het werk van de geleerde heer cav. *Paolo Pola* uit Venetië, een geletterd man en de volle hoogachting waard. Zijn dochter, gravin *Polcastro*, een zeer geestvolle en beschaafde vrouw, nodigde in haar paleis in Venetië de bloem van de samenleving uit, waar men 's avonds na de voorstelling zong en danste: maar na de gebeurtenissen van 1848 trok zij zich terug op haar landgoed van Brenta en verliet die verrukkelijke stad, waarin de eveneens hooggeachte mevrouw *Pappadopoli*, in mijn tijd met eerdergenoemde adellijke dame de eer deelde.

Na «Fernando Duca di Valenza», bood de heer *Cirino*¹⁰⁷ uit Palermo, een voorname en verdienstelijke jongeman, mij «Irene di Messina» aan, die ik van noten voorzag en in de maand november op het toneel bracht van hetzelfde San Carlo-theater. Het unieke genie *Maria Malibran* vertolkte de titelrol op een manier die de componist en het publiek verstomd deed staan. Deze sublieme vrouw met een overvloed aan talent, maakte toen ik haar voor het eerst hoorde in «La gazza ladra», zo'n grote indruk op mij dat ik mij na afloop met moeite van de zaal van San Carlo kon losmaken en daarmee een tweede spektakel vanuit mijn loge veroorzaakte! Nooit, beken ik naar waarheid, voelde ik eenzelfde

emotie bij het horen van een zangeres. Zij was in alles buitengewoon. Met een onuitsprekelijk beminnelijk karakter; zij maakte geen onderscheid tussen rijk en arm, tussen adel en plebejer; was thuis in vijf talen, Spaans, Italiaans, Engels, Frans en Duits; geschoold in geschiedenis en letteren, in de teken- en schilderkunst, kortom in alles wat men van een ontwikkeld mens kan verlangen. Er was weliswaar sprake van buitenechtelijke relaties in haar leven en dat zij bovenmatig dronk aan de dis. Maar ik, die het voorrecht had meer dan zes maanden met deze beroemde vrouw om te gaan, omdat ik ook in de villa van *Barbaia* woonde en aan dezelfde tafel at, kan verzekeren dat de kwaadsprekerij, waarvan men zich met plezier bediende, onverdiend is. Haar gewone maaltijd was zeer sober: alleen dronk zij 's nachts na te hebben gezongen, graag een glas champagne, wat mij niet het kenmerk lijkt voor een weinig matige vrouw! Zij was een ware Amazone! Zij besteedde een paard met een behendigheid en een perfectie waarin zij zich met de meest bekwame ruiter zou kunnen meten; zij beoefende de schermkunst als de meest bedreven zwaardvechter; kortom zij was in alles geniaal! Men zal het mij niet kwalijk nemen dat ik zo breedvoerig vertel over de bijzondere kwaliteiten van deze vrouw van wie men met recht kan zeggen:

La feo natura e poi ruppe il modello.¹⁰⁸

Deze grote kunstenares ondersteunde, samen met *David* en *Lablache*, mijn zwakke bouwwerk dat tamelijk gunstig werd ontvangen, al had ik beter gewenst. Maar dat was niet haalbaar door een tekort aan mijn toch al povere talent, hoewel ik moet zeggen dat veel stukken veel meer in de gunst zouden moeten vallen. Ik begon te beseffen dat ik mij van het strijdperk moest terugtrekken. – *Bellini*, de goddelijke *Bellini* en *Donizetti* hadden mij overtroffen.

HOOFDSTUK XI

In 1833, toen mijn verbintenis met *Barbaia* was beëindigd, werd mij door de directie van het Teatro la Fenice te Venetië, destijds onder verantwoordelijkheid van de heer markies *Brignole* uit Genua, het contract aangeboden om de opera d'obbligo te componeren voor het carnavalsseizoen 1834. De oude 'handelaar in woorden' *Gaetano Rossi* koos voor het libretto «Carlo di Borgogna» als onderwerp, dat ik van noten voorzag. Daarmee heb ik alles gezegd!... Alleen de cavatina geschreven voor *Giuditta Grisi*, viel erg in de smaak; heel de rest van de compositie was hopeloos mislukt. Na dit laatste van mijn experimenten trok ik mij terug in Viareggio. – Zo kwam er een eind aan mijn eerste carrière

Che principio ridente,
Ma terminò languente!¹⁰⁹

Om eerlijk te zijn had ik nooit volledig het doel kunnen bereiken dat ik mij had gesteld. Nog jong van jaren, toegejuicht, gekoesterd, gevierd op alle Italiaanse en buitenlandse podia, was ik weinig trots op mezelf en mijn kunst, wat ik toch zou moeten zijn. Mijn talenten, die erop gericht waren een eigen karakter en lokale kleur aan de compositie te geven, wist ik tot nu toe niet tot ontplooiing te brengen, of maar gedeeltelijk: zoals men naar ik meen zou kunnen constateren uit enkele stukken van «La sacerdotessa d'Irminsul», van «L'ultimo giorno di Pompei» en meer in het bijzonder van «Gli arabi nelle Gallie» en «I fidanzati». Ik moest daarom erkennen dat mij nog veel te doen bleef om enige hoop op blijvende roem te koesteren. In mijn eerste periode gaf

men mij de naam *maestro delle cabalette*, omdat deze in het algemeen gesproken niet onverdienstelijk waren qua spontaniteit, elegantie en structuur, waardoor iedereen van mening was, dat van mij op het stuk van melodie bepaalde vernieuwingen te verwachten waren; dat is dan een vrucht van het talent, zei men, en niet anders. Ten dele vergiste men zich daarin. Mijn cabaletta's welden niet op als helder water uit een zuivere bron, maar waren juist het resultaat van een bepaalde zienswijze: een weloverwogen beslissing om verschillende accenten te geven aan het metrum van de dichtregels, in plaats van terug te vallen op eerdere, reeds bekende melodische ingevingen; iets dat vooral aan de eerste maat eenvoudig te verifiëren is. Ik geef als voorbeeld de manier waarop het vijflettergrepig vers met het accent op de twee na laatste lettergreep werd behandeld door de grote *Rossini* en door mij.



Dit systeem paste ik bijna altijd in alle andere versmaten toe, waardoor in hetzelfde *tempo* meer eenheid van idee tussen het eerste en het tweede deel van het thema wordt verkregen. – Mijn instrumentatie was nooit accuraat genoeg en al was ze menigmaal levendig en briljant, ze was niet het resultaat van diepgaande gedachten, maar eerder van een van God gekregen natuurlijk gevoel voor smaak. Ik verwaarloosde dikwijls het kwartet strijkinstrumenten en evenmin besteedde ik veel zorg aan de effecten die ik met de andere typen van instrumenten kon bereiken. Wel had ik altijd, meer dan wat dan ook, oog voor het vocale aandeel; bovenal probeerde ik mij te verdiepen in de vocale mogelijkheden van elke zanger aan wie ik mijn composities toevertrouwde en paste ik de muziek daarop aan, om aldus de kans op een goed resultaat te vergroten. Ik geloof dat, zoals een goede kleermaker het kostuum op maat van de man weet te maken door te letten op diens natuurlijke onvolmaaktheden, ook een deskundige *maestro* niet mag nalaten de stemmiddelen van de artiesten nauwkeurig te onderzoeken; en, bovenal, dat hij om te voorkomen dat hun instrumenten na korte tijd onbruikbaar worden, nimmer mag afwijken van de regels die de kunst voorschrijft over de omvang van de verschillende stemregisters. Dat zou een onvergeeflijke fout zijn, ten nadele van de kunst en de theaterexploitant.

De liefde voor de kunst, die ik met al mijn zwakheden heb beleden en nog belijd, heeft mij nooit een kleine adempauze gegund. Ik benijdde mijn rivalen edelmoedig en bewonderde hen. Ik zei tot mezelf: Zij worden nu toegejuicht, en ik zal mij naar beste weten kunnen bezig houden met het opleiden van de jeugd op een meer gepaste en helderder wijze, zodat het intellect van de leerlingen niet door puur schoolse en niet overtuigende principes wordt verduisterd. Te dien einde kwam ik op het idee in Viareggio een muzieklyceum te openen. Ik startte het project en vroeg aan mijn voorname weldoener *Carlo Lodovico* het de eer aan te doen er zijn naam aan te verbinden, een gunst die mij werd verleend. Een aantal jongens en meisjes uit al onze steden, ook uit andere staten, werden aan mijn zorgen toevertrouwd. Ik liet een samenvatting van de muziekgeschiedenis drukken en een verhandeling over het contrapunt, die als instructiemateriaal voor de leerlingen konden dienen. Ook stelde ik een verhandeling samen over elementaire beginselen en theorie en praktijk van de harmonie, waarin ik het systeem van Melo-Plasto¹¹⁰ introduceerde, dat de jongeren aan een volmaakte intonatie leerde wennen en hen ook stap voor stap leerde logisch te denken over alle regels van de muzikale taal, en wel in zeer korte tijd. Aan deze methode, die ik deels overnam van de heer *Galini*¹¹¹, veranderde ik een en ander tot een beter begrip bij de jonge geesten; ook breidde ik deze uit, met een toenemende moeilijkheidsgraad in de veranderingen van toonladders, intervallen en solfège voor twee stemmen. Eerlijk gezegd weet ik niet om welke reden bij ons niet, zoals in Frankrijk, een dergelijk leersysteem is ingevoerd. Naast het Liceo musicale kwam ik op de gedachte een *banda* op te richten, welke volledig bestond uit Viareggini, voor het merendeel ambachtslieden, waaruit ik vervolgens een klein orkest formeerde.

Daarna, na verloop van twee jaar, liet ik een theater bouwen, waar de jongeren die aan mijn zorgen waren toevertrouwd een proeve van hun talent zouden kunnen afleggen. Het lyceum had een internaat. De jongens bewoonden een locatie apart van de meisjes. Een prefect hield toezicht over de jeugd. Leraren voor Italiaans, rekenen, aardrijkskunde en geschiedenis en nog een voor kalligrafie waren aan het muziekonderwijs toegevoegd. Ook aan de noodzakelijke primaire scholing en opvoeding op religieus en moreel gebied ontbrak het niet.



Teatro Pacini in Viareggio, gebouwd in 1835

HOOFDSTUK XII

Het theater stond er in negentig werkdagen, hoewel men niet vindt dat het slecht is gebouwd. Het is een ontwerp van de heer *Bernardo Giacometti* uit Viareggio; tamelijk elegant, comfortabel en modern van vorm. Het heeft twee rijen met loges en een prachtige galerij die de derde ring vormt. De zaal kan achthonderd personen bevatten en is (wat belangrijker is) zo goed van klank als men zich kan wensen.

In het jaar 1835 opende ik het theater, in het zomerseizoen, met een opera. «*Il talismano*» was de partituur die ik door mijn leerlingen liet uitvoeren, onder wie de jonge *Marco Arati*¹¹² uit Parma, begiftigd met een prachtige basstem; de tenor *Vincenzo Marchetti*, die geheel door eigen schuld zijn carrière niet voortzette, hoewel hij daarvoor tal van schitterende mogelijkheden had, aangezien hij een homogene, omvangrijke en lenige stem bezat, naast veel natuurlijke aanleg. Maar wat doe je als iemand geringschattend omgaat met zijn door God gegeven talenten?... Nu zegt hij vaak het confiteor! – De jonge *Broglia* uit Macerata debuteerde samen met de twee reeds genoemden, en met haar die andere aardige jongedame *Luisa Lencioni* uit Viareggio. Het koor bestond geheel uit leerlingen, evenals het orkest dat werd geleid door de heer Dr. *Francesco Del Prete*, die sinds lang met veel liefde viool doceerde en promotor was van allerlei muzikale evenementen in deze groeiende stad. Het resultaat was zo gunstig als men maar kon wensen. Veel mensen stroomden toe uit de dorpen in de omtrek, zodat het theater elke avond afgeladen was. In hetzelfde seizoen produceerde ik voorts met een andere tenor, de heer *Quarantotti*, later bekend onder de naam *Corelli*¹¹³ (die van zich deed spreken in Engeland, Spanje, enz., evenals in eigen land) en met de heer *Sannini* uit Pescia, «*Cesare in Egitto*» welk werk eveneens goed beviel. In het volgende carnavalsseizoen liet ik een komische opera opvoeren met de titel «*La secchia rapita*», getoonzet door een jeugdige leerling de heer *Sellerié*, tegenwoordig directeur van het conservatorium van Montpellier. Ik liet de leerlingen ook oefenen in het schrijven van proza om hen een beter gevoel voor de opbouw van een verhaal aan te leren. Het jaar daarna bereidde ik «*Ivanhoe*» en «*L'elixir d'amore*» voor, met de jonge *Bartolini*¹¹⁴, *Marchetti* en de leerling *Agostino Papini* uit Brescia, een voortreffelijke *Dulcamara*! *La Bartolini* werd later in veel Italiaanse en buitenlandse theaters toegejuicht en leeft nu gerieflijk in Lucca van de opbrengst van haar talenten. Oh! De stadsbestuurders moeten de muzikale opvoeding, bron van zoveel welstand, niet verzuimen. *Bartolini* was slechts een arme dochter van een marktkoopvrouw. Zonder de liefdadige personen die de zorg voor haar op zich namen, zou zij zeker haar geboortegrond niet hebben geëerd, noch zou zij nu een gemakkelijk leven leiden. Ik geef dit als voorbeeld. Onder de volksklasse is er een kiem van die gaven die God in al zijn rechtvaardigheid (enkele uitzonderingen daargelaten) niet gul aan de welgestelden uitdeelt.

In dat jaar vereerde H.M. de Koningin-moeder ¹¹⁵ van Napels het Teatro di Viareggio met haar aanwezigheid, samen met haar genadige neef *Carlo Lodovico* (die zich dikwijls verwaardigde aanwezig te zijn bij de experimenten van de leerlingen en de meest verdienstelijken als eerbewijs een schouderklopje gaf), voor welke gelegenheid ik een kleine cantate componeerde. De vorst, ervan overtuigd dat een dergelijk onderwijs ook aan Lucca aanzien zou kunnen geven, vroeg mij een plan hiervoor op te stellen, dat ik terstond begon uit te werken. Het kreeg de hertogelijke goedkeuring en daarom werd ik in hetzelfde jaar naar de geboortestad van de even ongelukkige als grote *Boccherini* geroepen om daar het kerkkoor en het nieuwe muziekonderwijs te leiden. De geleerde maestri

Massimiliano Quilici, Eugenio Galli, Alessandro Rustici, Rodolfi en vervolgens de nooit genoeg betreurde *Michele Puccini*¹¹⁶, evenals al de hooggekwalificeerde musici van het orkest, vormden het lerarenkorps. Toen alles met volle instemming van de vorst en van de bevolking tot stand was gekomen ging ik mij met liefde aan het onderwijs wijden. De jonge maestri die hun studie in Viareggio waren begonnen, maakten hem in Lucca af. Onder hen noem ik met het grootste genoegen *Francesco Colombi*, die tegenwoordig met veel lof musicus van beroep is en misschien een ereplaats had kunnen innemen tussen de hedendaagse componisten, aangezien hij over genie, smaak en kennis beschikt. Ik noem eveneens *Lucantoni*, die nu in Parijs verblijft, waar hij terecht aanzien geniet als voortreffelijke zang- en pianoleraar. Uit het bovenvermelde instituut kwamen ook voort de bekwame maestri *Lucarini*, tegenwoordig onderwijzer aan het seminarie S. Michele, *Felice Catalani* en zeer vele anderen. – Vanaf het ogenblik dat Z.K.H. zich verwaardigde mij op de hoogst eervolle post van directeur van de Koninklijke Cappella te benoemen, moest ik mij toeleggen op de religieuze compositie, die ik vanaf het begin weinig of niet bij mezelf ontwikkeld had, ook al had ik tot nu toe drie missen gecomponeerd: een, zoals vermeld, in 1815 uitgevoerd in de Madonna del Castello te Milaan, de andere in 1827 voor acht *reali*, opgedragen aan Z.H. *Gregorius XVI*, die mij de eer verschafte te worden gedecoreerd met de *Ordine dell' aurata milizia*¹¹⁷, een in 1835 die ik voor de jonge leerlingen in Viareggio componeerde, en later nog een Vespers. Verder kwamen van mij veel soortgelijke werken uit, gedeeltelijk ernstig van toon, waarvan ik de *Messa di Requiem*¹ noem, opgedragen aan mijn geboorteland en gepubliceerd door de verdienstelijke *Giov. Ricordi* uit Milaan; een andere, ook fraai gedrukt door de niet minder prijzenswaardige *Francesco Lucca*; ander, onuitgegeven werk voor 4 en 8 stemmen, naast andersoortige stukken en meer in een vrije stijl, veel in opdracht van de zeer eerwaarde Don *Francesco Guerra* uit Lucca, verdienstelijk beoefenaar van de toonkunst; twee miserere's, een met enkele begeleiding van violen en violoncelli die ik opdroeg aan Z.E. de zeer eerwaarde monseigneur *Amici*, in 1839 naar Bologna afgevaardigd, die dat jaar met veel succes in het gouvernementspaleis werd uitgevoerd (zo stond het in elk geval in de kranten) en ook de eer had aan een diepgaande analyse te worden onderworpen door de geleerde heer advocaat *Busi*, die met grote eruditie de verdiensten en gebreken ervan blootlegde; een andere voor solostemmen en in Milaan gedrukt. Ten slotte een *De profundis*, eveneens opgedragen aan genoemde monseigneur *Amici* en uitgegeven door de heer *Lucca*, andere missen in drie en vier delen met begeleiding van alleen orgel en contrabas en enkele Vespri voor vier en acht stemmen met groot orkest, zoals in de eerder genoemde missen.

Het jaar 1839 brak aan toen de impresario van Rome, de meermaals gememoreerde heer *Iacovacci*, mij een contract aanbood om de opera d'obbligo voor het Teatro Tordinona te componeren ten behoeve van het carnaval van 1840. Er waren bijna zes jaren verlopen sinds ik mijn eerste carrière als componist had afgesloten. Onbeduidende mensen zoals ik leven en sterven met de gedachte aan de kunstenaars van heden, zodat ik steeds maar aarzelde of ik wel of niet moest accepteren. Uiteindelijk besloot ik het wél te doen. Het onderwerp «*Furio Cammillo*», dat mijn goede vriend *Ferretti* mij voorstelde, leek mij geschikt. De fameuze *Ungher*, *Donzelli* and *Fornasari* waren de artiesten aan wie ik mijn eerste opera van het tweede tijdperk toevertrouwde. In de periode van rust had ik nagedacht over wat ik verder zou doen, over de ontwikkelingen in de smaak van de toehoorders en welke weg ik had te volgen. *Rossini* was eind 1829 opgehouden de muzikale wereld te verblijden met andere grote werken. *Bellini*, de vertederende *Bellini* was in 1835 aan de kunst ont-

¹ De geleerde en zeer verdienstelijke heer maestro *Boucheron* had terechte kritiek op mijn werk.

rukt, zijn dagen in het buitenland eindigend, waar hij nog altijd rust. Italië zou er nu aan moeten denken het stoffelijk overschot terug te halen van de man die met zijn goddelijke klanken zoveel onuitwisbare ontroering bij haar teweegbracht! Laten wij daaraan denken, en laten wij allen denken aan dit heilige idee, in de hoop dat mijn dierbare Catania het initiatief zal nemen. De veelzijdige *Donizetti* en de ernstige *Mercadante* waren de enigen die in staat waren de theaters te domineren, omdat *Verdi* in het genoemde jaar 1839 met zijn «*Oberto di San Bonifazio*» nog maar nauwelijks aan de horizon verschenen was. De anderen, zoals *Coccia*, *Ricci*, *Lauro Rossi* brachten hun werken zelden op onze podia. Dit alles deed mij serieus nadenken over de opnieuw te zetten stappen. Ik wilde enige hoop op een lang leven aan mijn composities geven door inzicht te verkrijgen in welke esthetische richting ik eerder had gezocht, maar niet had kunnen vinden. Ik zette mij aan het werk met het vaste voornemen om volstrekt afstand te nemen van de methodes die ik in het eerste deel van mijn carrière had gevolgd en zocht karakteristieke beelden ontleend aan diverse volksgezangen in de traditionele betekenis, zodat ik mijn werken met die waarheid kon uitrusten die in onze kunst zo moeilijk te vinden is. De poging met «*Furio Cammillo*» was niet volledig geslaagd, maar het leek mij een stap in de goede richting. Het resultaat ervan beantwoordde niet aan mijn verwachtingen, maar was geheel niet ongunstig, te meer daar enkele stukken veel effect hadden: waaronder de introductie gezongen door de zeer goede en bekwame artiest *Fornasari*, de cavatina van *Ungher*, het duet tussen *Ungher* en *Fornasari* en de finale van de eerste akte.

HOOFDSTUK XIII

Na mijn terugkeer in Lucca in de maand juni kreeg ik het dringend verzoek te laten weten of ik Napels terug wilde zien, waar voor mij een nieuw libretto gereed lag, geschreven door *Cammarano*. Ik accepteerde en zei tot mezelf: ik ben teruggekeerd om het *steeds onzekere geluk van het theater* te trotseren, dus moet ik moedig doorzetten. Mijn vriend *Samengo*, voorheen een fameus danser en choreograaf, gehuwd met de beroemde danseres *Amalia Brugnoli* en opgeleid aan de Franse school van *M. Coraly*, die met de dichter kon zeggen:

“Qual piuma che leggiera al cielo sorvola”¹¹⁸,

zond mij het contract. *Cammarano* stuurde mij de scène-indeling van «*Saffo*», samen met de tekst van de introductie, evenals het duet tussen *Saffo* en *Faone*. Lezend en herlezend over de geschiedenis van het volk dat de fakkel droeg van al de kennis van de mensheid, probeerde ik na te gaan welke muziek zou kunnen zijn gebruikt door dat heroïsche volk en diens zonen *Euripides*, *Sophocles*, *Aeschylus*, *Aristophanes*, *Homerus*, *Tyrtaios*, en *Aristides* die in zijn verhandeling over muziek een nauwgezet idee gaf van de beginselen die in dat tijdperk van kracht waren - in het bijzonder als hij het over ritme had, kon ik vaststellen dat de Grieken aan het woord *muziek* een ruimere betekenis toekenden welke niet alleen de kunst omvatte die door middel van klanken welk gevoel dan ook opwekt, maar ook de poëzie, de schone kunsten, de retorica, de filosofie en de wetenschap die de Romeinen *politior humanitas* noemden; en door te kijken naar de wijze waarop de Grieken het Dorische, Ionische, Frygische, Aeolische, Lydische beginsel en hun afgeleiden hypodorisch, hyperdorisch, enz. toepasten, vormde ik mij een denkbeeld van hun systeem. Steeds in gedachten houdend wat *Aristides* schreef over de eigenschappen van de drie soorten

diatonisch, chromatisch en enharmonisch, waarvan de eerste nobel en streng is, de tweede mild en weemoedig, de derde zachtaardig en opwindend, probeerde ik, zoals gezegd, hun melopee¹¹⁹ te benaderen. Ik zette mij met een onbeschrijflijk plezier aan het werk, maar toen ik met de compositie vorderde en op het punt stond naar Napels te vertrekken, ontzonk mij de moed: ik moest de tekstdichter ertoe zien te bewegen verandering aan te brengen in zijn libretto; deed ik dit niet, dan zou ik er absoluut niet in slagen datgene waar ik helemaal achter zou staan, te verwezenlijken. Ik kwam niettemin eind september in Napels aan. Ik zag mijn vriend de vermaarde dichter en maakte hem mijn idee duidelijk. Hij was verbaasd. *Cammarano* en ik werden door de heer *Flaùto* op het impresariaat ontboden. Opnieuw legde ik mijn idee uit. De heer *Flaùto* en mijn vriend *Samengo* zeiden dat zij er niets op tegen hadden, mits *Cammarano* ermee akkoord ging. Deze voegde eraan toe dat hij bereid was mij tegemoet te komen; wel vroeg hij mij hem de twee stukken te laten horen die ik al op muziek had gezet. Ik weigerde niet, want hij stond in zijn recht. We gingen naar mijn huis, ik zette mij aan de pianoforte en zong voor hem de introductie. Bij de aria “*Di sua voce il suon giungea*” zag ik de auteur van «*Saffo*» plotseling bleek en ontroerd worden. Hij liet mij niet uitzingen en sloeg zijn armen om mijn nek: ‘Beste maestro’, riep hij uit, ‘ga alstublieft door met het werk; u zult Italië een meesterwerk geven’. Ik was, om eerlijk te zijn, daar niet van overtuigd, omdat hij dat tamelijk achteloos tegen mij zei; maar ik hoorde in mijzelf een stem die zei: ga verder, ga verder! – Wat ik zoal nog zou meemaken met dit werk kan of hoef ik niet te vertellen. Mijn landgenoten hebben het beoordeeld en hun applaus is mij meer waard dan de duizend kronen die mij ervoor in het buitenland zouden zijn betaald! – Nieuw als ik was voor Napels (dat kan men zeggen omdat er een hele generatie was verstreken sinds de tijd dat mijn naam in die grote ruimte van San Carlo had geklonken), ging ik naar het theater op de avond van de eerste opvoering van «*Saffo*», vergezeld door mijn vriend *Mira* – zeldzaam dat hij mij van de vrienden uit het verleden trouw was gebleven – en verder door *Marco Arati* en *Carlo Giannini*. Ik beefde helemaal en kon bijna niets uitbrengen! De drie vrienden hielden mijn hand stevig vast en deden er het zwijgen toe. Bij het weinige vertrouwen dat ik in mijzelf had, kwam nog mijn al evenmin grote vertrouwen in het publiek, verdeeld als het was met betrekking tot de antecedenten van de uitvoerenden die waren aangewezen voor mijn nieuwe geesteskind. Vooral de goede bariton *Cartagenova* was het mikpunt geworden van de toehoorders. Men wilde hem niet horen en ik realiseerde mij dat uitgerekend het eerste gedeelte moest worden gezongen door deze zo onbeminde maar uitstekende artiest! Maar daar kwam *Cartagenova* op met zijn imposante figuur en voerde het stuk wondermooi uit; het publiek deed hem recht en riep hem tweemaal als eerbewijs op het voortoneel terug, een eer die ook mij te beurt viel. Daarna volgde het duet tussen *Saffo* en *Faone*, door mij *scena drammatica* genoemd. Het stuk werd uitmuntend vertolkt door de hartstochtelijke *Pixis* en door *Fraschini*. Nieuwe ovaties voor de zangers en de componist. De melodie van het koor van dienstmaagden, dat aan de cavatina van *Climene* voorafgaat, ontroerde het publiek. Het largo van deze cavatina en de cabaletta wekten geestdrift op, met als gevolg nieuwe ovaties. Het duet van *Saffo* en *Climene* met het op een bijzondere wijze geschreven largo, veroorzaakte vervolgens het grootst mogelijke effect: weer werd het met uitroepen beloond. Dan de finale¹²⁰. Ik kan niet zeggen hoe hoog mijn emoties opliepen door het enthousiasme dat die teweegbracht. Bij het daaropvolgende *stretta*, toen de priesters tegen *Saffo* uitvoeren, steeg er uit de menigte toehoorders een collectief geschreeuw op. Ik viel flauw op het toneel! – Oh! sta mij toe, beste lezer, dat ik u vertel dat de arme componist zich zowel met scherpe doornen als met vreugde omgeven voelde toen de geestdrift van het publiek dat punt bereikte. – Uit de ontvangst van de eerste akte kan men de conclusie trekken dat het de rest van mijn werk ook zo verging. De tweede avond werd ik met fakkels

naar huis begeleid. Napels vierde mij opnieuw zoals het mij in 1825 had gevierd, toen ik «L'ultimo giorno di Pompei» opvoerde. Ik kan aan mijn verhaal nog het gegeven toevoegen dat ik deze opera in slechts 28 dagen componeerde en dat de laatste scène van «Saffo», dat wil zeggen, het treurkoor, recitatief, cavatina, *tempo di mezzo*¹²¹ en cabaletta in twee uur ontstond!! Vergeef me als ik mij aan buitensporige eigendunk bezondig. – Ook wil ik niet onvermeld laten dat ik tijdens mijn laatste verblijf in Napels de eer had de hertogin van Ascoli te leren kennen, een zeer geestrijke dame met een warme waardering voor de schone kunsten, vooral voor de muziek. De dichter *Regaldi* was bij die edele en gedistingeerde vrouw regelmatig te gast.

In de herfst van 1840 was ik in de publieke opinie niet langer de componist van gemakkelijke cabaletta's, maar juist van grondige en wel-doordachte werken. – In de herfst van 1841 zag «L'uomo del mistero» het licht in het Teatro Nuovo, welk werk ik schreef op verzoek van mijn oude vriend de impresario *Domenico Barbaia* die, om de waarheid te zeggen, dat theater toen leidde met een decorum als nooit tevoren. Het resultaat was gunstig en de uitvoering door de lieve *Giuseppina David*, dochter van de beroemde tenor, door *Gambara* en de uitstekende acteurs *Casacello* en *Fioravanti*¹²² was volmaakt. In hetzelfde seizoen componeerde ik voor het Teatro San Carlo «La fidanzata corsa». Mijn kleine woning werd regelmatig door veel vooraanstaande en ontwikkelde jonge vrienden bezocht, onder wie, buiten mijn trouwe vriend de heer *Luigi Mira*, de dierbare en geleerde *Gaetano Sommo*, met wie ik mij na de «Saffo» in een onlosmakelijke broederschap verbond, zoals met veel anderen die mijn hoogachting verdienden, in het bijzonder de vermaarde advocaat *Tarantini*, die mij in de carnavalstijd van 1843 het libretto van «Maria d'Inghilterra» verschaftte voor het koninklijk Teatro Carolino in Palermo. Te midden van het lawaai van dit mij zo dierbare gezelschap voltooide ik «La fidanzata corsa», met welke opera, dat geef ik eerlijk toe, ik het vaste voornemen had een werk te maken dat de Italiaanse podia niet geheel onwaardig zou zijn. Ik mag me geen oordeel aanmatigen over de producten van mijn armzalige geest waar ik mezelf niet geheel en al achter kan stellen; laat ik alleen zeggen dat het succes gelijk was aan dat van «Saffo» of dat zelfs overtrof. De fameuze *Tadolini* - een zangeres, die voor mij van zeldzame klasse was door de schoonheid en de omvang van haar stem, de geschooldheid van haar zangkunst en haar onvermoeibaarheid in het niet nakomen van afspraken - overtrof zowel al mijn verwachtingen als die van het veeleisende publiek. *Coletti*, de beroemde *Coletti* kon in de rol die hem was toevertrouwd door geen andere zanger worden overtroffen. – Ook Parijs noemde, toen mijn gunstig ontvangen werk in het Italiaans theater aldaar werd opgevoerd, *Coletti* groots en onvergelijkbaar. – Ook de geliefde tenor *Basadonna*, die met zijn zangkunst opzien baarde, evenals de geweldige *Fraschini*, en *Marco Arati*, die door mij in de kunst was opgeleid, brachten het Napolitaanse publiek tot ongekende geestdrift. Ik verliet Napels en begaf mij naar Venetië, waar ik naast «Saffo» (waarmee ik niet op succes rekende omdat, waar zij zich ook vertoonde, de ongelukkige dochter van Lesbos al de Olympische lauwerkrans had behaald) een contract tekende voor «Il duca d'Alba» bij de impresario van het grote Teatro la Fenice, de heer *Lattes*, een man die de hoogste lof verdient voor zijn eerlijk karakter (iets dat nogal nadelig is voor wie dit beroep uitoefent) en opperste hoffelijkheid. De weledelgeboren dichter *Peruzzini*, waardig opvolger van de beroemde *Felice Romani*, nam de taak op zich het libretto te schrijven, maar na de eerste akte te hebben voltooid, zette hij mij, zoals men zegt, met beide benen op de grond, door te melden dat hij om gezondheidsredenen niet met het werk kon doorgaan. Ik werd dus voor het blok gezet en de tweede akte zelf schrijven, alsook enigszins op rijm zetten. Ik verliet mij echter niet geheel op mijzelf: in die tijd had ik de eer kennis te maken met graaf en gravin *Valmarana*, een echtpaar van respectabele komaf en met voorname manieren

en beschaving; tot hun kring hoorde ook *F.M. Piave*, met wie ik nauw bevriend raakte en aan wie ik vroeg zijn oordeel te geven over hetgeen ik had gewrocht en er de wijzigingen in aan te brengen die hij het meest passend achtte. Hij wilde echter niet aan mijn verzoek voldoen, met de verontschuldiging dat hij in zijn leven nog geen kwatrijn had geschreven en niet wist hoe een libretto moest worden gemaakt. Mijn aandringen overwon zijn tegenzin en ik ben er trots op, dat dit de aanleiding was die genoemde *Piave* ertoe bracht zich aan de carrière te wijden die, gewild of ongewild, hem een gerieflijker en eervoller leven bezorgde; terecht werd hij meermalen door de beroemde *Verdi* en andere bekwame componisten, onder wie ook schrijver dezes zich rekent, als compagnon gekozen. «*Il duca d'Alba*» had zeer matig succes. In datzelfde seizoen bracht de grote maestro *Ferrari* (die te vroeg aan een fatale ziekte bezweek!) zijn «*Candiano*» uit, die met uitbundig applaus werd ontvangen. Ter ere van de nagedachtenis aan *Ferrari* moet worden opgemerkt dat deze niet alleen een geweldige verbeeldingskracht bezat, maar ook over dermate bruikbare ideeën, smaak, kennis van de kunst en verheven gevoelens beschikte om zijn verlies te betreuren, aangezien Italië in hem op hernieuwde glorie kon hopen. – *La Goldberg*, thans *Marini* genaamd, beter en mooier dan ooit, droeg de drie bovengenoemde opera's¹²³ tot grote voldoening van het strenge maar rechtvaardige Venetiaanse publiek. En om eerlijk te zijn, in mijn «*Saffo*» was het enige dat je haar kon verwijten, het feit dat moeder natuur haar zo rijkelijk begiftigd had met de meest strelende en aantrekkelijke bekoorlijkheid: daarom, als ik Faone zou zijn geweest, zou ik haar nooit hebben kunnen achterstellen bij *Climene*, hoewel men bij de persoon van mevrouw *Ida Bertrand*, afgezien van haar artistieke verdienste, evengoed een ongewone schoonheid kon vaststellen. Vergeef mij de zwakheid van deze uitweiding! De uitstekende tenor *De-Val*, de beroemde bariton *Coletti*, en verder de vermaarde *Moriani* waren de voornaamste steunpilaren van de opera's opgevoerd in de carnavals- en vastentijd. *Moriani* trad op in mijn «*Duca d'Alba*».

Sunt mala mixta benis,
sunt bona mixta malis!¹²⁴

en het zoet en het bitter van het Venosees¹²⁵ werd nooit meer bewaarheid dan in dat seizoen... Laten we het over iets anders hebben.

De prins van *Cutò* wilde, teneinde luister bij te zetten aan zijn geboortegrond, het bestuur van Teatro Carolino te Palermo op zich nemen en ik had in die omstandigheid de eer opdracht te krijgen om een nieuw werk te componeren voor dat theater in het carnavalsseizoen van 1843. De reeds genoemde heer advocaat *Tarantini* bezorgde mij het libretto van «*Maria regina d'Inghilterra*», dat ik in weinig tijd in gereedheid bracht voor de befaamde artiesten mevrouw *Marini* (begiftigd met een hoogst aangename stem en manier van zingen), *Merli-Clerici* (nu prinses van *Cutò*), de beroemde *Ivanoff* en de uitstekende bariton *Superchi*. Het enthousiasme dat «*Maria regina d'Inghilterra*» teweegbracht had onprettige gevolgen voor veel van mijn vrienden, van wie ik mij veroorloof te noemen de achtenswaardige *Benedetto Castiglia*, *Michele Bertolami*, *Vincenzo Errante* enz., enz., vooral na het volkskoor van tumult dat in de tweede akte losbarstte. *Marini*, *Ivanoff*, *Merli-Clerici* en *Superchi* brachten het publiek tot zulke fanatieke bijvalsbetuigingen, dat ik na afloop in triomf werd gedragen van het Teatro Carolino tot aan het paleis van de prins van *Cutò* aan de zeepoort, dat mij ter beschikking was gesteld, en de wijken waar ik langs kwam waren als bij betovering om een uur na middernacht allemaal verlicht.

Zodra ik mijn verplichtingen in Palermo, waar ik een nieuw contract voor de komende herfst moest aannemen, had beëindigd, vertrok ik naar Napels. Intussen had *Barbaia* mij om een nieuwe opera buffa verzocht voor het Teatro

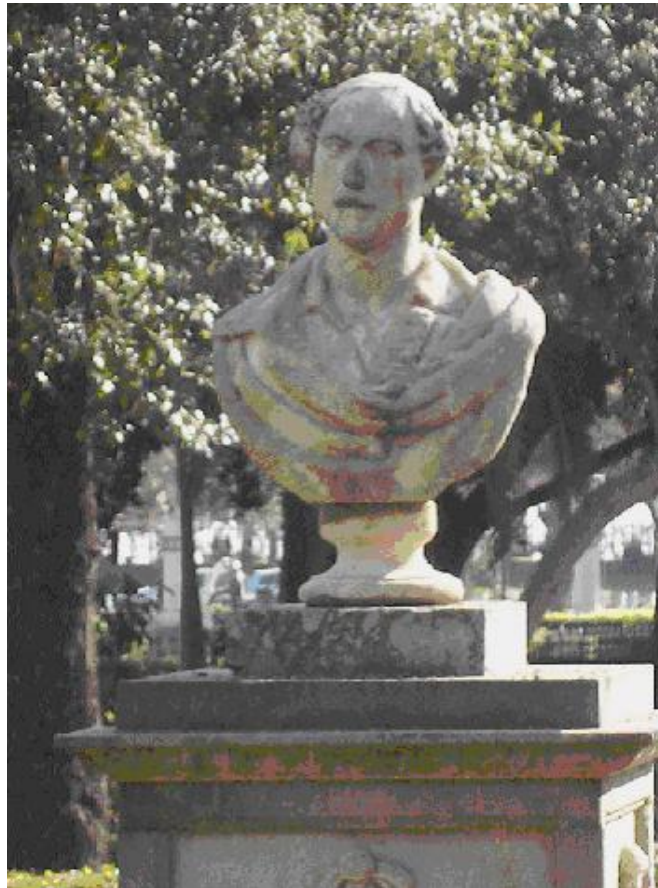
Nuovo. Ik componeerde «Luisetta»¹²⁶ (eveneens op een libretto van de al meermalen genoemde advocaat *Tarantini*), die uitstekend werd ontvangen met de geweldige *Rebussini*, *Silvestri*, *Casacello* en *Fioravanti*. Het was de eerste keer dat in een theater in Napels bloemen naar een componist zouden worden geworpen. Aangezien ik gebonden was aan de nieuwe opdracht van het impresariaat van het theater van Palermo keerde ik, na mij enkele maanden aan mijn functie van dirigent van de Regia Cappella te hebben gewijd, in de maand oktober in deze stad terug. Het succes van «Maria regina d’Inghilterra» deed mij serieus denken aan een werk dat mij tenminste ten dele die waardering zou kunnen opleveren, die de geliefde broeders van mijn geboortegrond mij eerder zo ruimschoots hadden getoond. De geleerde heer *Benedetto Castiglia* wilde mij de eer van zijn vertrouwen aandoen door «Medea» voor mij te schrijven. De mythe van de vrouw uit Kolchis had mijn afschuw en medelijden gewekt! De kracht van dat buitengewoon sterke gevoel dat de een liefde noemt en de ander menselijke waanzin, vervormd tot een verschrikkelijke hartstocht die tot misdadige laagheid leidt, zo goed en realistisch uitgebeeld door de beroemde *Pelzet* in het meesterwerk van de Duca di *Ventignano*¹²⁷, had zoals ik zei, mijn gemoed geschokt: zodat ik er sinds lang hevig naar verlangde dit van oorsprong sublieme voortbrengsel van het Griekse theater op muziek te zetten. Ik bedacht overigens dat *Cherubini*, *Mayer* en andere grote geesten dit prachtige onderwerp hadden behandeld, waardoor ik werd gehinderd door de gedachte dat men in mij een gebrek aan respect zou kunnen veronderstellen dat ik behoorde te hebben voor deze luisterrijke voorgangers, maar ik bedacht evenzo dat anderen mij het voorbeeld hadden gegeven, dus bleef ik bij mijn vaste voornemen.

HOOFDSTUK XIV

Toen ik in Palermo was aangekomen stelde de heer prins *Diego Pignatelli* als een daad van opperste vriendelijkheid voor, dat ik in zijn prachtige villa in Bagheria zou verblijven. Ik zal maar niet zeggen hoe de onbaatzuchtige prins mij verwelkomde, omdat teveel van wat ik op dat punt zou vertellen met de attenties waarmee ik werd overladen zou overeenkomen. Ik zette mij aan het werk, bezeten van de gedachte een harmonisch doel bereiken, of zo men wil, de ordening van de delen tot een geheel. Niets, niets zag ik over het hoofd om in mijn onwankelbare wil maar niet teleurgesteld te worden. Mijn geest werd niet weinig gepijnigd door de wijze waarop de librettoschrijver de verzen had geschreven, rijk aan invallen, krachtig en zeker niet zachtaardig. Eindelijk kwam de tijd om mijn nieuwe werk ten uitvoer te brengen. Het gezelschap bestond uit de uitstekende prima donna mevrouw *Bartolotti*¹²⁸, een geestrijke, intelligente jonge vrouw, met vocale middelen die, hoewel niet overheersend, toch zeker homogeen en buigzaam waren. Zij was aan het begin van het seizoen al in de gunst gevallen van het niet gemakkelijke Palermitaanse publiek in mijn «La fidanzata corsa» die er, evenals in Napels, veel opzien baarde. *Bartolotti* werd naar de kroon gestoken door de tenor *Giovanni Pancani*, ook heel bezield, en de geweldige bariton *Valle*. De vooringenomenheid van de Palermitanen te mijnen gunste steeg tot een hoogte die elk verstand te boven gaat. «Saffo», «Maria regina d’Inghilterra» en «La fidanzata corsa» vormden een front van bijna antieke piramiden om mijn nieuwe gebouw af te breken. Uiteindelijk verscheen Medea! De eerste avond bleef het in uitzonderlijke getale toegestroomde publiek, zoals men zegt, verbijsterd achter; gelet op de emoties die het werk teweegbracht en niet minder de nieuwe muzikale ideeën die erin waren neergelegd, was men er kennelijk nog niet aan toe te besluiten of mijn nieuwe

productie daadwerkelijk applaus waard was. De volgende dag waren de meningen verdeeld: maar bij de tweede voorstelling riepen allen eenstemmig «Medea» uit tot mijn meesterwerk.

Bij de koninklijke Villa Giulia werd voor mij een marmeren monument op-gericht naast dat ter ere van mijn grote stadgenoot *Bellini*. Dit bracht bij mij nooit eerder ondergane sensaties teweeg. Oh! waarom zijn zulke momenten van vervoering zo vluchtig en die welke het hart bedroeven zo blijvend?... maar ik filosofer niet langer en keer terug op mijn eigen terrein: wel vraag ik de geachte lezeressen en de welwillende lezers vergeving, nu ik dit toch te berde



Buste bij de Villa Giulia, Palermo

breng, dat iets mij noopt te zeggen dat ik uit elk beginsel van bescheidenheid zou moeten verzwijgen. Echter, aangezien ik in alle eerlijkheid over de op het slagveld geleden nederlagen vertel, zal het mij wel vergeven worden als ik overeenkomstig de feiten van een enkele triomf melding maak.

Na de successen in Napels en Palermo keerde ik naar Lucca terug om mij bezig te houden met de verplichtingen die ik daar op mij had genomen. Mijn verheven mecenas was al in het jaar 1840 zo attent geweest, mij op de dag van San Giovanni te decoreren met de ridderorde van San Lodovico, als blijk van zijn vorstelijke waardering voor wat ik had bereikt voor de ontwikkeling van de muzikale instituten in mijn kleine, maar bloeiende hertogdom. Al in de zomer van 1842 had ik op het podium van mijn tweede vaderland in het Teatro del Giglio «Saffo» gebracht, met *Gabussi*, *Buccini*, *Ivanoff* en *Sebastiano Ronconi*, waarvan men zich het succes goed kan voorstellen, gezien het sublieme talent van de dichteres uit Mytilene, deze zachtaardige bloem die leek te zijn opgegroeid en tot rijpheid gekomen onder de heldere hemel van Griekenland, voor zover dit waar gebeurd is. *Buccini*, *Ivanoff* en *Sebastiano Ronconi* zijn boven

alle lof verheven artiesten. Het succes van «Saffo» in het afgelopen jaar 1842 was zodanig dat de ijverige impresario *Alessandro Lanari* het volgend seizoen «La fidanzata corsa» wilde geven, al eerder opgevoerd in Florence (met weinig succes!) met de weergaloze *De-Giuli*, *Roppa* en *De-Bassini*. Dat jaar wilde de verheven vorst *Carlo Lodovico* dat ik deel zou uitmaken van de Koninklijke Deputatie voor de Theaters. Het gebeurde dat een van mijn gerespecteerde collega's, terwijl ik het orkest leidde, toestemming gaf (hetgeen volgens de vastgestelde reglementen verboden was) de cabaletta van het duet in de eerste akte van genoemde opera, perfect uitgevoerd door *De-Giuli* en *Roppa*, te herhalen. Dat veroorzaakte in het theater het nodige tumult van de zijde van enkele bewonderaars van de prima ballerina, omdat men op diezelfde avond de opvoering van de bewerking van 'La sylfide' wilde zien. Mijn collega hield voet bij stuk en wilde dit niet toestaan. De volgende dag veronderstelde iemand dat de orde door mij was verstoord! Maar afgezien van het feit dat ik er niet voor het toezicht was en, zoals ik zei, zichtbaar voor het publiek de directie van het orkest op mij had genomen, leek het mij dat een dergelijke beschuldiging totaal onrechtvaardig was, aangezien bij een componist de benen geen afgunst kunnen wekken maar wel bewondering, en indachtig wat de auteur van de *Cronache di Pindo*¹²⁹ zei:

Capitela una volta, o teste strambe,
Che il talento maggior sta nelle gambe,

neem ik respectvol mijn hoed af... bewonder... en... en... aanbid ik! Toch moest ik onder de publieke gesel een kwart van de avond, weliswaar weinig, maar toch goed merkbaar gefluit horen, dat onmiddellijk werd gesmoord door luidruchtige toejuichingen en een gewapper van zakdoeken door de alleraardigste dames en heren die te mijner ere opgewonden hun genegenheid toonden; een genegenheid die zich nooit uit mijn herinnering laat uitwissen. De bevolking van Lucca heeft veel recht op mijn erkentelijkheid en ik houd deze gevoelens ook zeer levend, voor altijd.

Een nieuw contract bond mij aan het impresariaat van het koninklijk Teatro alla Scala in Milaan voor carnaval 1844, waar mijn «L'ebrea», op verzen van mijn stadgenoot *Sacchero*, werd opgevoerd tussen het donker en het licht!¹³⁰ – Het staat mij tegen, zeg ik nogmaals, wijdlopige verhalen op te dissen over mijn artistieke avonturen en als ik niet aan een zeer respectabel persoon de belofte had gedaan, zou ik vaarwel zeggen tegen de andere twintig jaren die mij overblijven en zeggen: 'Dat was het dan en goede nacht'¹³¹; maar een stem zegt mij:

Rammentati, Giovanni,
Che il fatal sì dicesti!
Non valgono i pretesti...
Ritorna al tuo mestier.¹³²

Moed houden dus en opnieuw beginnen! – «L'ebrea», zoals al terloops genoemd, werd door mij op de wereld gezet voor het carnavalsseizoen. In Milaan aangekomen koos ik uit de gecontracteerde artiesten *De-Giuli*, *Alboni*, *Ivanoff*, de bariton *Ferlotti* en de bas *Marini*. Maar toen zich van de pool een nieuwe ster losmaakte, die, naar men voorspelde nieuwe licht moest brengen op de Italiaanse podia, werden mijn plannen gedwarsboomd, dewijl alle vrienden mij in het oor fluisterden: 'Pas op wat je doet! Wij willen niet dat je de opera schrijft voor die nieuweling'. Om de waarheid te zeggen, had ik deze nieuwe ster al gehoord in «Norma» en was ik er niet van overtuigd te moeten doen wat de vrienden wilden. Maar een dag later, bedenkend dat mijn oren - hoewel lang! - mij misschien hadden bedrogen, waardoor ik mijn twijfels had over de intonatie en de artistieke kwaliteiten van de gevierde Priesteres, ging ik ermee

akkoord dat zij zou zingen¹³³. Het is niet te geloven! Er waren vijfendertig repetities met piano nodig voor «L'ebrea» en wel een maand lang braken twee repetitoren zich er voortdurend het hoofd over hoe de vertolkster haar partij in het hoofd kon krijgen. Eindelijk kwam de eerste opvoering. Ik moet nog opmerken dat als eerste opera van het seizoen «Maria regina d'Inghilterra» werd gegeven, die gunstig werd ontvangen, dankzij de goede prestaties van de aardige en uitstekende prima donna *Moltini* en van de andere, reeds hierboven genoemde zangers. Toen brak de eerste avond van «L'ebrea» aan. Er werd flink uit de toon gezongen. Men kan wel zeggen: Wie zingt, zingt vals; maar *Lablache* zei: Wie vals zingt, zingt niet. Desondanks, en ook ondanks het gebrekkige geheugen van de nieuwe zangeres, kreeg ik niet weinig applaus. *Ivanoff* verdiende in de aria uit de derde akte volledig terecht de bijval van het voltallige publiek. – In deze opera bracht ik alles wat ik had geleerd in praktijk en had ik steeds hetzelfde doel voor ogen, namelijk de verheffing van de kunst. De stijl die ik mij sinds «Saffo» eigen had gemaakt, onderging geen verandering die daaraan afbreuk deed en de richting die ik nastreefde wees altijd naar harts-tochtelijkheid - een richting die al in mijn jonge jaren naar voren kwam en die ik had ontwikkeld dankzij de lectuur van de klassieken uit elke school. – Na «L'ebrea» voerde men in Milaan «Linda»¹³⁴ uit, met *Tadolini* en *Collini*, naast *Ivanoff* die een verdiend enthousiasme teweegbracht. *Donizetti* zette in deze opera evenals in «Lucia» zijn volle geestkracht in!... geheel zijn genie! Gepassioneerde zang, regelmatig van opbouw, instrumentale nauwkeurigheid en niet oorverdovend, vormen de verdiensten van dit blijvende werk dat het hoofd omkranst van hem die

Col primo e secondo, terzo siede.¹³⁵

HOOFDSTUK XV

Mijn oude vriend *Lanari* stelde mij voor om ten eerste de opera d'obbligo te schrijven voor het grote Teatro la Fenice in Venetië voor het carnaval van 1845 en vervolgens voor het voorjaar van hetzelfde jaar voor het koninklijk Teatro della Pergola in Florence. In weinig woorden en zonder contracten, bij eenvoudige brief werd alles overeengekomen, zoals men dat in het verleden tussen heren placht te doen. *Cammarano* en *Piave* waren mijn compagnons. De eerstgenoemde bracht «Buondelmonte» in gereedheid en de tweede «Lorenzino de'Medici». Het resultaat van deze werken is te bekend om er verder op in te gaan, omdat zij, met «Saffo» en «Medea», lang in alle theaters van ons schiereiland en in andere landen werden opgevoerd en dit ook tegenwoordig nog van tijd tot tijd het geval is. *Gazzaniga*, die lieve bevoorrechte zangeres, was de eerste Beatrice. De grote *Barbieri-Nini*, door mij gekwalificeerd als *prima donna di baule*¹³⁶, vertolkte de rol van Luisa Strozzi. Ik veroorloof mij te vertellen dat ik tijdens mijn verblijf in Vicenza aan een pijnlijke ziekte leed, waardoor ik zelfs niet bij alle repetities van mijn «Lorenzino de'Medici» aanwezig kon zijn. In datzelfde seizoen had ik overigens de gelegenheid naar Venetië te gaan om «Medea» uit te brengen in het Teatro Eretenio¹³⁷, prijzenswaardig uitgevoerd door de capabele sopraan *Tavola*, de tenor *Miraglia* en de bariton *Gorini*; waarin ook mijn lieftallige dochter een triomf behaalde. Bij die gelegenheid had ik de eer, naast graaf *Trizzino*, andere aanzienlijke personen te leren kennen, die de goedheid hadden blijk te geven van hun door mij onverdiende waardering. Van de oude impresario *Perottini* kreeg ik een prachtige, met zilver beslagen foedraal voor gebruik op reis ten geschenke. – Teruggekeerd in Venetië na acht dagen afwezigheid en ernstig nadenkend over

de vooruitzichten van de onderneming die, gezien het weinig verheugende resultaat van de voorstellingen die tot dan toe waren gegeven, om de waarheid te zeggen niet al te rooskleurig waren, stelde ik mij ten doel de storm te verdrijven die ook mij dreigde te treffen. Het was nodig een manier te zoeken om het publiek gunstig te stemmen, hetgeen mij ertoe bracht de hulp in te roepen van een van de zusters van Castalia¹³⁸, met als gevolg dat ik de beroemde scenograaf *Venier* aantrok om mij broederlijk een hulpvaardige hand te reiken door een decor te ontwerpen dat grote indruk op de toeschouwers zou maken. – Ik legde hem mijn idee voor. Met zijn grote talent begreep hij mijn voorstel meteen en ging hij aan de slag. De avond van de eerste opvoering van «Lorenzino» brak aan; na een kort voorspel ging het doek op, het publiek barstte los in een algemene kreet van bijval en het riep *Venier* wel drie keer op het toneel. Er volgde een introductiekoor dat door zijn opgewektheid goed beviel en niet alleen het aloude adagium

Chi ben comincia è alla metà dell'opera¹³⁹

deed onderschrijven, maar mij ook met opbollende zeilen naar de haven bracht.

De fortuinlijke ontvangst van «Lorenzino» bezorgde mij in datzelfde jaar naast het contract voor carnaval van 1848, zoals ik hierna zal vertellen, de hoge eer door de illustere academie van het Teatro Olimpico van Vicenza te worden uitverkoren om de Koren uit de fameuze tragedie van *Sophocles*, *Oidipous*¹⁴⁰, op muziek te zetten, in de vertaling van de geleerde *Bellotti* en op vers gezet door de niet minder geleerde graaf *Cabianca*. De waardige baron *Tecchio*, die thans krachtens zijn verdiensten een hoge positie bekleedt, en de onlangs overleden advocaat *Pasini*, uitten hun hoffelijkheid door veel blijken van waardering. Om eerlijk te zijn, wilde ik de opdracht niet accepteren omdat *Händel* de muzikale wereld al de Koren van deze tragedie had geschonken¹⁴¹; maar het verzoek had een zodanig officieel karakter dat ik niet kon weigeren. Ik nam de vrijheid voor het instrumentale aandeel dertig violen, negen cello's, acht contrabassen, drie harpen, zes fluiten, vier hobo's, twee klarinetten, vier fagotten, alsook vier hoorns, twee trompetten, vier trommels, een bombardon, een timpantono¹⁴² en een pauze in te zetten. Voor de Koren maakte ik gebruik van de strijkinstrumenten en de houtblazers, en voor de begeleiding van Eupompos, aan welk personage ik een profetisch karakter wilde geven, van het klokkenspel. Het koor bestond uit tachtig stemmen, te weten vijftien sopranen, vijftien alten, vijftientwintig tenoren en vijftientwintig bassen. De beroemde artiest *Gustavo Modena*, van wie Italië nog steeds het verlies betreurt, zong de partij van de ongelukkige koning met een waarachtigheid, waardoor hij overal tot de allergrootste werd uitgeroepen. De ernstige waardigheid van dit personage wekte de sterkste gevoelens op (zoals de geleerde abt *Antonio Magrini* schreef in zijn *Illustrazioni sul Teatro Olimpico*, uitgegeven in Padua in 1847), die alleen degenen pasten die niet minder dan de beroemde Cieco d'Adria¹⁴³ zijn ingevoerd in de meest verholen schoonheden van de antieke stijl, waarvan het gevoel zo verschillend is van het onze. De heerlijke zanger *Ciaffei* vertolkte de partij van Eupompos, declameerde de verzen van de geleerde *Bellotti* en zong die van *Cabianca* op waarlijk bewonderenswaardige wijze. De vermaarde *Angelo Mariani*, deze bezielde man, vol vuur, vol muziek, dirigeerde het orkest en een reeks hoogst bekwame musici uit allerlei Italiaanse steden vormden de kroon op zijn werk: als gevolg daarvan was de uitvoering zodanig dat ik wel kan zeggen dat ik zoiets niet eerder heb gehoord. Het selecte gehoor, dat bestond uit alle wetenschappers die Venetië bezochten vanwege het congres van 1847¹⁴⁴, talrijke gekroonde hoofden en andere adellijke personen, ontvingen mijn Koren, waarvan er twee werden herhaald, met levendig applaus. Dit erudiete gezelschap ging op een edelmoedige manier met mij om en ik was verheugd de moeilijke opdracht te hebben aangenomen. Z.M. de Koning van Pruisen, de

wijze *Friedrich Wilhelm*, glansrijk bevorderaar van de wetenschap en waardig opvolger van *Frederik de Grote* (die ooit op de gedachte kwam in zijn hoofdstad veel andere tragedies van *Sophocles* te laten opvoeren), verwaardigde zich mij vragen te stellen over mijn compositie en ik raakte in verlegenheid door de koninklijke vrijgevigheid om mij de gouden medaille voor artistieke verdienste en het grootkruis van de Rode Adelaar IVe klasse toe te kennen. De beroemde *Spontini* die ik de eer had te kennen en te waarderen om zijn oneindige kwaliteit van geest en hart, speelde voornoemde Z.M. mijn Koren voor.

Het jaar 1848 was memorabel! Ik hield mij in Venetië al met mijn nieuwe compositie bezig, getiteld «Allan Cameron», toen de beroemde Vijf Dagen van Milaan¹⁴⁵ plaatsvonden. De Venetiaanse bevolking was door hoop en angst in de grootste opwindung. Er deden zich kleine schermutselingen voor tussen de bevolking en Oostenrijkse soldaten. Sommigen werden in de kanalen gegooid, anderen gewond! Plotseling kondigde het gouvernement de Constitutie af. De menigte snelde weg om *Manin* en *Tommasèo* uit de gevangenis te halen, die in triomf naar de Piazza San Marco werden gedragen. Ik verbleef in de herberg Regina d'Inghilterra samen met mijn dierbare vrienden de gebroeders *Benvenuti*. Een van hen, genaamd Francesco, zei tegen mij: *Luister! Jij zou de zorg op je moeten nemen het bataljon van de wijk San Marco te formeren*. Enigszins bekend met het militaire vak (omdat ik tussen mijn overige onderscheidingen nog die van majoor bij de Guardia Urbana van Viareggio kan tellen), liet ik op de binnen plaats van de herberg waar ik verbleef een tafeltje zetten en legde ik benodigdheden klaar om alle massaal toegestroomde vrijwilligers in te schrijven. Ik formeerde de compagnies en hield mij daarna met de instructie bezig: maar wat deed men zonder vuur- of slagwapens? In het arsenaal lagen alleen hellebaarden en grote slagzwaarden van de oude republiek. Genoeg! en ik maakte het bataljon zo goed als mogelijk was in orde. Op dezelfde avond kreeg ik de opdracht naar het Gouvernementspaleis te gaan om samen met de Kroaten de wacht te betrekken¹⁴⁶. Ik ging met zestig van mijn manschappen op weg, onder wie een goede vriend die Slavisch sprak; dat was een geluk voor mij, omdat ik mij via hem verstaanbaar kon maken bij de officier van de wacht, die alleen zijn eigen taal sprak. Ik nodigde deze officier, die de rang van kapitein had, uit om met ons een glas punch te drinken en hij accepteerde het met graagte, en liet ons met behulp van onze tolk weten oneindig verheugd te zijn dat ons de Constitutie zou worden gegeven, omdat zij (de Kroaten) immers onze broeders wilden zijn! Ik liet de wijn ook bij alle soldaten rondgaan. Graaf *Strasoldo* en de generaal graaf *Zicci* (die daarna terecht moest staan), goede bekenden van mij, kwamen de kamer in waar ik mij bevond, om ons te bedanken voor de eer die wij hen hadden bewezen hen te beschermen en zij maakten er geen geheim van dat zij en heel hun familie meerdere nachten niet hadden kunnen slapen. Eh! - zei ik tot mijn metgezellen - tot nu toe lopen de zaken goed, laten we verder gaan kijken!! Het was ongeveer een uur na middernacht toen de zoon van graaf C..., die zich onder het kleine detachement bevond, mij kwam melden dat zij op de lagune verschillende gondels zagen en dat een ervan al het Gouvernementspaleis was genaderd en op de wal afstevende, waar men grote spullen zag wegdragen, eraan toevoegend: *'Ze la cassa del Governo che xe porta via!'*¹⁴⁷ Ik had het consigne gekregen om tot de ochtend niemand het paleis in of uit te laten gaan. Ik had dus de *mot d'ordre* overtreden! Ik rende direct na de melding weg en keek aandachtig in de richting van de lagune, maar zag geen levend wezen. Toch was het niet rustig, zodat ik besloot de trappen op te gaan die naar het vertrek van de Gouverneur leidden en nadat ik op de deur had geklopt deed de kamerdienaar open. Ik vroeg of Z.E. zich had teruggetrokken; hij antwoordde mij: 'Net op dit moment' – 'Dan verzoek ik u hem te zeggen dat ik persoonlijk de eer zou willen hebben hem een prettige nacht te wensen'. – Ik had die woorden nog niet gezegd of Z.E. kwam vriendelijk naar mij toe en bedankte mij voor die hoffelijke geste. Ik keerde

rustig naar het wachtkorps terug. 's Morgens om zes uur kwam een ander detachement van de wijk Santa Maria in Zobenigo ons aflossen. Na een paar uren slaap lieten de vrienden van de herberg mij weten dat de avond van de volgende dag het theater zou worden heropend met mijn nieuwe opera, die wel was gerepeteerd maar niet opgevoerd als gevolg van de gebeurtenissen en dat alleen *La ronda della Guardia Civica*, die op de avond van de volgende dag zou worden opgevoerd tussen de aktes van de opera, nog moest worden geschreven. Mijn dierbare vriend *Federigo Schmit* schreef de verzen en ik zette ze op muziek. Zo gezegd zo gedaan: alles was in orde. De volgende dag was het dus groot feest in het theater, waar de Gouverneur publiekelijk met de driekleur aan deelnam. – De opera werd die avond buitensporig toegejuicht, maar vast niemand kon er iets van volgen omdat bij elke zin, elke scène, elk tempo en aan het eind van elk nummer het hoerageroep voor Italië maar niet wilde ophouden. Daarna werd de *Ronda della Guardia Civica* gezongen, die op aandringen van het publiek wel drie keer werd herhaald. Ik zong zelf ook met het koor mee en de beroemde *De-Lagrange*, de tenor *Mirate* en de geweldige *Varesi* deelden met mij in de triomf. Maar na de stilte kwam de storm:

S'odon le strida andar fino alle stelle,
Voci alte e floche, e suon di man con elle.¹⁴⁸

Zo waren de feiten. Een dag later, vaarwel Constitutie! De republiek werd uitgeroepen: en om eerlijk te zijn leek het mij beter mijn boeltje te pakken en keerde ik terug naar mijn familie.

HOOFDSTUK XVI

Aangezien ik niets wil achterhouden van wat er voorviel in mijn tweede periode is het nodig terug te gaan naar 1845, toen ik in het herfstseizoen van San Carlo «Stella di Napoli» componeerde; een opera die zeker goed beviel en door *Tadolini*, *Fraschini*, *Buccini*, en *Coletti* voortreffelijk werd uitgevoerd¹. De volgende herfst gaf ik in hetzelfde theater «Merope» met *Barbieri*, *Fraschini* en de bariton *Gionfrida*. De libretti van deze twee werken waren ontsproten aan het achtenswaardige brein van *Cammarano*. Toen ik bezig was aan de compositie van «Merope», geïnspireerd op de prachtige tragedie van de grote man uit Asti¹⁴⁹, een waardig navolger van *Euripides*, *Aischylos* en *Sophocles*, bekwam mij de gedachte dat ik (als de Italiaanse toonkunst dit al toestond; ik herhaal: zonder melodie ontstaan er slechts akkoorden) mij niet geheel en al moest afwenden van de formules die voortvloeien uit de handeling en waarbij via klanken de verschillende hartstochten en de karakters van de personages tot uitdrukking worden gebracht. Gepassioneerde zang was voor Merope bestemd; energieke en bezielde zang voor Egisto en voor Polifonte onderdrukte, ingehouden zang. Zo was ik doende mijzelf te vleien om geprezen te worden, maar het resultaat kwam niet met mijn hoop overeen, en de opera kwam niet meer in productie². Alleen de *rondeau finale*, hemels vertolkt door de beroemde *Barbieri*, bracht groot enthousiasme teweeg.

¹ Deze opera is in veel theaters in productie gegaan en steeds met succes. De beroemde *Galletti* beschouwde het als een van de favorieten in zijn repertoire.

² Deze opera werd compleet uitgegeven door de heer *Fabbricatore* uit Napels, in een reductie voor zang en piano, zodat de liefhebbers desgewenst het werk konden zien en beoordelen of het resultaat het gevolg was van middelmatigheid, of dat de opera wel een ander lot verdiende. – Bij het bedrijf van de prijzenswaardige heer *Ricordi* berusten uittreksels voor zang en piano van mijn volgende opera's: Il

Tijdens het carnavalsseizoen van 1846 bracht ik «*La regina di Cipro*» op het podium van het Teatro Regio in Turijn met de onvergelykbare *Frezzolini*, de tenor *Ferretti* en de niet minder beroemde *Badiali*. Ik ervaar deze nieuwe triomf als een last, aangezien ik te veel weerzin ondervind bij het opdissen van mijn overwinningen. Laat ik vluchtig aanstippen dat *Frezzolini*, deze aardige en grootse zangeres mij in vervoering bracht en met mij het gehele Turijnse publiek, dat in drommen naar het theater kwam om deze fascinerende artieste te horen. *Badiali* (de geslepen Mocenigo) was een waarlijke representant van de Venetiaanse republiek, waardoor er geen eind kwam aan de toejuichingen voor deze twee kunstenaars. De dappere tenor *Ferretti* was niet gedisponeerd. De opera werd onverwijld in het voorjaar in Ferrara in productie genomen, weer met *Frezzolini*, de geestdriftige zanger *Guasco* en dezelfde *Badiali*. In de daarop volgende herfst werd de opera ook in de San Carlo van Napels opgevoerd met dezelfde koningin van de zangkunst en van Cyprus, en de geweldige tenor *Fraschini* samen met de uitstekende bariton *Balzar*¹. Naar deze stad werd ik slechts ontboden om de succesvolle dochter van Venetië¹⁵⁰ op de planken te brengen. In dezelfde herfst bracht *Mercadante* zijn «*Orazi e Curiazi*» uit, een kolossaal werk, dat diens grote naam en pen waardig is. Hoewel deze grote componist (die onlangs door iets verschrikkelijks werd getroffen!)¹⁵¹ met zijn muziekdramatische werken niet eenzelfde populariteit heeft verworven als een meer door het fortuin gezegende leeftijdgenoot, wordt hij toch terecht gerekend tot de grootsten die de kunst aanzien verlenen. «*Il giuramento*», «*Il bravo*», «*La Vestale*» zijn creaties die majestueuze vormen aannemen, subliem, uitgedrukt in een beschaafde stijl en met doordachte harmonieën, waarin hij is schoolgegaan bij de grote meesters die ons zijn voorgedaan: daarom vergelijk ik hem met de beroemde *Monti*, die onder de dichters van onze eeuw vanwege zijn schitterende beelden en de zuiverheid van zijn taal de hoge plaats van zoon van de Parnassós inneemt. – In mijn «*Regina di Cipro*»² verliet ik volledig de declamatorische stijl en gaf ik mij over, zo niet in alles, dan toch voor een deel aan mijn eerdere wijze van componeren; hetgeen mij de lof bezorgde van de even hooggeachte als geleerde heer advocaat *Brofferio*. Deed ik er verkeerd aan?

L'uomo ritorna sempre col pensiero
A quel primiero amor che lo ferì
Si lusinghiero.¹⁵³

De gebeurtenissen van 1848 deden mij zwijgen tot aan het carnaval van 1850, toen ik opnieuw in Venetië was voor de opvoering van «*Medea*», uitgevoerd door de zangeres met de naam *Adelaide Cortesi*, die ons voor enige tijd werd ontroofd door het goud van de zonen van Washington¹⁵⁴, en die door hen werd gevierd als een van de voornaamste sterren van ons melodramatisch theater. «*Medea*» viel erg in de smaak op het belangrijkste toneel van de koningin van de Adria.

Barone di Dolsheim, *La Vestale*, *Amazilia*, *gli Ultimi giorni di Pompei*, *i Cavalieri di Valenza*, *gli Arabi nelle Gallie*, *i Fidanzati*, *Ivanohe*, *il Corsaro*, *Saffo*, *Malvina di Scozia* en *il Duca d'Alba*. – Door de andere, niet minder verdienstelijke firma te Milaan, de heer Lucca, zijn op dezelfde wijze uitgegeven: *Maria regina d'Inghilterra*, *Medea*, *Buondelmonte* en *il Saltimbanco*.¹⁵²

¹ In datzelfde jaar kwam *Balzar* in Napels te overlijden. Dit betekende een groot verlies voor de Italiaanse podia.

² Na de gunstige ontvangst van *La regina di Cipro* boden de gebroeders *Favale* mij een contract aan om een nieuwe opera te schrijven voor het carnaval van 1847, in welk seizoen ook *Frezzolini* was gecontracteerd waarna zij naar Rusland deserteerde. Ik componeerde *Ester d'Engaddi*. Een sombere sluier bedekte de arme dochter van Israël!

In het jaar 1849 verloor ik mijn tweede echtgenote *Marietta Albini*¹⁵⁵, die mij een dochter naliet. Nadat zich in Toscana de omverwerping had voltrokken van het republikeinse Gouvernement¹⁵⁶, werd ik verzocht het ambt te bekleden van *Gonfaloniere*¹⁵⁷ in Viareggio, dat ik tot eind 1853 aanhield. Toen de Groot-hertog in zijn staten was teruggekeerd werd ik tot directeur benoemd van de muziekschool in Florence, die toen verbonden was aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, terwijl de vorst tevens de goedheid had mij het Kruis van San Stefano te verlenen met de titel van commandeur van eer letter D. Mijn eerste gedachte was het onderwijs te reorganiseren dat mij was toevertrouwd en waarvoor ik een studieprogramma dacht te ontwerpen dat dit onderwijs zou verheffen tot dat eervolle niveau dat geheel paste bij het nieuwe Athene. Mijn aandacht, mijn vasthoudendheid bleek tevergeefs. Na drie jaren van verwachtingen vroeg ik mij te mogen terugtrekken, hetgeen mij werd toegestaan ingevolge de wet, met de eervolle titel van Eredirecteur en met de versierselen van ridder in de orde van San Giuseppe. Het gewone leven veranderde zich allengs in een natuurlijke menselijke behoefte. Alleen met een klein meisje, raakte ik gewend aan het gezinsleven en dacht er weer aan een levensgezel te kiezen. Dat deed ik dan ook en ik had geluk. Mijn derde huwelijk weerlegt de onjuiste bewering van de dichter die zegt:

Non è ver che sia la moglie
Il peggior di tutti i mali,
È pazzia sol pei mortali
Che son stanchi di goder.¹⁵⁸

Mijn derde gezellin *Marianna*, geboren *Scoti*, logenstrafte het boosaardige oordeel van de dichter, te meer daar ik kan verzekeren dat zij de tegengestelde vrouw is:

Dolce conforto della nostra vita,
Compagna indivisibile ed aita.¹⁵⁹

Mijn drie huwelijken vormden samen de harmonische drieklank: waardoor, zoals iedereen weet, 3 maal 3 negen is, en ik bijgevolg behalve het complement van het octaaf, ook de none had, zodat ik, uitgaand van de dominant, met voorbereiding en oplossing, het akkoord van de none op de tonica kon vormen. Wat wil zeggen dat men een beetje de regels van de harmonie moet kennen! Van de negen tonen blijven er mij nu slechts vijf over; dat zijn: *Amazilia*, de weduwe *Manara*, uit het eerste huwelijk; *Giulia*, getrouwd met dokter *Fantozzi*, uit het tweede; en uit het derde *Isabella*, *Luigi*, de enige man, en *Paolina*.¹⁶⁰ Van de andere vier gedenk ik met smart

Che l'anime volaro in grembo a Dio! ¹⁶¹

Maar wat heb ik toch gedaan? ... In plaats van door te gaan met de herinneringen aan mijn artistieke leven ben ik over zaken gaan vertellen die mijn familielevens betreffen! Vergeef mij, ik keer op slag terug.

HOOFDSTUK XVII

In de carnavalstijd van 1851 werden de koninklijke theaters van Napels¹⁶² geleid op kosten van het gouvernement en geadministreerd door het achtenswaardige en rechtschapen raadslid cav. *Colombo*. Ik componeerde «Malvina di

Scozia», welk werk werd uitgevoerd door *Cortesi*, *Borghi-Mamo* en de grote *De-Bassini*. Hij was ontstemd over mij, omdat ik een keer had gezegd dat niet alle opera's aan een bepaalde zanger konden worden aangepast. (Ik geloof ook niet dat ik daarmee iets vreemds zei, aangezien ik doelde op mijn «*Fidanzata corsa*», die wat het bereik van de baritonpartij betrof totaal niet overeenkwam met zijn stemregister). Hij bleef boos op mij en zei dat hij nooit meer een door mij gecomponeerde noot zou zingen. – Met dat in gedachten had ik mij, toen ik in Napels was gearriveerd, voorgenomen geen aanleiding te geven om mijn woorden aan deze beroemde artiest terug te moeten nemen en stelde ik mij in op het werk zonder van hem gebruik te maken. Echter, op een zekere ochtend kwamen wij elkaar op straat tegen en in het bijzijn van een gemeenschappelijke vriend ontkende hij wat hij mij had gezegd en dat het maar verzinsels waren. Met genoegen drukte ik hem de hand; ik was erg blij mijn nieuwe compositie te kunnen toevertrouwen aan zo'n bekwame vertolker, die de rol van Arturo zong en speelde als een groot kunstenaar. Het tekstboek van «*Malvina*» is eveneens het werk van de betreurde *Cammarano*. Het onderwerp is identiek aan «*Ines de Castro*»¹⁶³, welk werk onder zijn oorspronkelijke titel niet door de censuur was toegestaan. Met bovengenoemd drietal, *Cortesi*, *Borghi-Mamo* en *De-Bassini* dus, samen met *Marco Arati*, kreeg ik tot mijn opluchting een gunstige ontvangst.

Nadat, in ditzelfde jaar, verschillende van mijn opera's met groot succes in het theater van Rio de Janeiro waren opgevoerd, verwaardigde Z.M. keizer *Don Pedro* zich mij te decoreren met de ridderorde van de Roos. Vervolgens werd bij mij een cantate voor de naamdag van de lofwaardige Z.M. besteld, die ik componeerde op een tekst van de geleerde heer markies *De-Lauzieres*. Na voltooiing van het werk zond ik het naar de Braziliaanse consul in Genua, zoals mij was verzocht; maar ongelukkigerwijs (iets dat mij wel vaker is overkomen!) heb ik er verder niet meer van vernomen en bleek het verspilde moeite en tijd. Men zegt wel: Wie werkt heeft één hemd: wie niet werkt heeft er twee. Oh! gezegend fortuin.

De tenor *Werger*, die van 1852 tot 1853 het impresariaat voerde over het Teatro Carolino van Palermo, deed mij, behalve dat hij «*Maria regina d'Inghilterra*» opnieuw op het podium bracht, het aanbod een nieuw werk voor dat theater te componeren. Genoemde *Werger*, die wist welke indruk de beroemde *Ivanoff* in Palermo had gemaakt, verlangde van mij dat ik mijn invloed zou aanwenden om de overeenkomst met de zanger rond te maken om zo aan de wens van de bevolking te voldoen. Ik vond dat het beter was hiervoor mijn vriend *Rossini* in te schakelen, die van *Ivanoff* hield zoals men van een zoon houdt, en dat gevoel was wederzijds. Alles was geregeld. Ik vertrok naar die bekoorlijke stad, die mij, totaal onverdiend, zo overdadig veel eer had betoond. Maar dit moet gezegd:

Fortuna prende multiforme aspetto.¹⁶⁴

De heropvoering van «*Maria regina d'Inghilterra*» werd niet meer met grote bijval ontvangen. Ik had de opdracht aanvaard om de opera d'obbligo te componeren voor de Scala in het komende carnavalsseizoen van 1853, waardoor ik eind november uit Palermo moest vertrekken om aan de overeenkomst met de heren *Pirola* en *Cattaneo*¹⁶⁵ uit Milaan te voldoen. *Ivanoff* wenste, toen ik weg was, de ontbinding van zijn contract en was het publiek van mening dat hij in zijn recht stond. Ik moest overigens in de vastentijd terug naar Palermo voor «*Rodrigo di Valenza*», welk werk op het punt stond te worden opgevoerd. Het bleek echter dat *Werger* het contract met *Ivanoff*, voor wie ik de rol van Rodrigo had geschreven, had ontbonden zonder mij ervan in kennis te stellen en een andere tenor had gecontracteerd die, hoewel verdienstelijk, niet datgene kon uitvoeren wat ik had gecomponeerd; daarop besloot ik mijn verplichting niet na

te komen. Ik keerde derhalve terug naar Milaan, waar ik de onfortuinlijke «Il Cid» componeerde die ik, als gevolg van de trieste voorvallen die in deze stad op zes februari plaatsvonden, ik de eerste avond niet eens kon bijwonen, aangezien de theaters op hoog bevel waren gesloten en pas eind maart weer werden geopend¹⁶⁶: daardoor vertrok ik uit Milaan na bij de voorgenerale te hebben geassisteerd. – Van een zogenaamde goede geest, werkelijk ruim van hart, ontving ik vanuit Milaan een grote enveloppe die mij drie lire kostte!, waarin hij mij het gedrukte libretto van mijn bovengenoemde opera had toegestuurd, voorzien van het grafschrift ‘*Parce sepulto*’, en ik antwoordde ‘*Requiem aeternam dona ei domine*’, zulks met de intentie om te bidden voor de ziel van de weldoener die zich zo om mij had bekommerd. Het was bij die gelegenheid dat ik het geluk had kennis te maken met de hooggeleerde maestro *Girolamo Alessandro Biaggi*¹⁶⁷ een man rijk van geest en vol liefde voor de edele toonkunst. Veel van zijn erudiete artikelen die in diverse dagbladen verschenen, met name in *Italia Musicale*, gaven duidelijk blijk van zijn reputatie. Vooral zijn redevoering *Della Musica religiosa e questioni inerenti*, uitgegeven door de heer *Francesco Lucca* uit Milaan in het jaar 1856, deed hem met recht de hoge achting verwerven die hij zo verdiende. Ik weet niet of de heer *Fétis* genoemd geschrift heeft gelezen, zo ja, dan zou ik er zeker van zijn dat deze, juist omdat hij een Franse criticus is, tot de overtuiging zou zijn gekomen dat ook wij in Italië mensen hebben die logisch kunnen denken en het hoofd kunnen bieden aan wie al te gemakkelijk gelooft de wet te kunnen voorschrijven. Thans woont de geprezen maestro *Biaggi* in Florence en wijdt hij zich aan andere kolossale werken die snel (althans dat hopen wij) aan het publieke oordeel zullen worden voorgelegd. Laat ons slechts hopen dat de koninklijke bloemenstad deze uitverkorene tot zoon van Armonia wil kronen.

In de herfst van hetzelfde jaar vertrok ik naar Napels en daar componeerde ik een nieuwe opera voor het Teatro San Carlo, met als titel «Romilda di Provenza». De fameuze artieste *De-Giuli* had in het voorgaande jaar, 1852, met haar optreden op dat vermaarde podium de bijval geoogst die haar talent zeker verdiende. Zij werd daarom door dat theater opnieuw aangenomen tot eind maart 1854. Ook werd de niet minder bekwame *Penco* gecontracteerd, die in «Il trovatore» debuteerde en zeer goed beviel. Ik had bedongen zelf de artiesten te mogen uitkiezen en veronderstellend dat mevrouw *Penco* al verplichtingen had met een opera van de beroemde *Verdi*, zei ik tot mezelf: het zou verkeerd overkomen bij *De-Giuli* als ik Romilda niet aan haar zou toewijzen. Ik heb altijd oog gehad voor de lichtgeraaktheid van artiesten! Na de «Il trovatore» met *Penco*, verscheen *De-Giuli* in «I Lombardi». Haar succes was niet al te flatteus, wat ermee te maken had dat er gewoonlijk partijen ontstaan wanneer er in een theater twee prima donna's zijn, van wie de een op grond van een noviteit de voorkeur geniet, zoals nu juist het geval was tussen de *De-Giuli* en *Penco*. De eerste was al een jaar bij het publiek bekend; de tweede maakte een nieuwe indruk. En dientengevolge deed het novum van de eerste partituur (die, zoals ik zei zeer goed in de smaak viel) afbreuk aan de tweede. – Na de koude publieke ontvangst voor *De-Giuli*, was zij zo hoffelijk mij een vriendelijk briefje te schrijven en stuurde de partij van mijn nieuwe opera terug, waarbij zij mij duidelijk maakte dat zij niet de oorzaak wilde zijn van het fiasco van mijn nieuwe werk. Ik stelde zulk een tactvolle handelwijze zeer op prijs: maar, hoewel veel van mijn vrienden mij de raad zouden hebben gegeven de spontaan gedane afzegging van de artieste te aanvaarden, stemde ik er niet in toe, omdat de gedachte te hebben bijgedragen aan de beschadiging van een zo dierbare en gerespecteerde naam in de kunst mij te veel verbitterd zou hebben. Zodoende bracht ik mijzelf schade toe, aangezien «Romilda», na in de eerste akte een werkelijk succes te hebben behaald door de goede bijdragen van *Borghi-Mamo*, *Fraschini* en in het bijzonder door de uitmuntende artiest *Ferri*, in de tweede en derde akte mislukte.

Het publiek wil gerespecteerd worden en met recht. Echter, met de zinspreuk van Rhadamanthos "*Quod quisque fecit, patitur*"¹⁶⁸ in gedachten, berokken ik liever mijzelf schade dan verkeerd te handelen.

«La punizione» was de opera die ik ten uitvoer bracht in het Teatro la Fenice in Venetië tijdens het carnaval 1854, onder leiding van de voortreffelijke impresario's de gebroeders *Marzi*. De grote *Albertini*, een zangeres met een klank die zachtjes in de ziel neerdaalt, verrichtte wonderen in mijn nieuwe werk en zij alleen droeg, om eerlijk te zijn, het succes van de opera.

Ik had voor dat seizoen nog een werk in voorbereiding met als titel «La donna dell'isole», op een tekst van mijn vriend *Piave*; maar het personage van Cora, dat zou worden gezongen door *Albertini* en een vrouw van gevorderde leeftijd voorstelde die door het leven verbitterd was geraakt en bovendien met een al volwassen zoon *Clemente Cleveland*, te vertolken door de tenor *Mirate*, deed mij realiseren dat een zo bekoorlijke jonge artieste mij misschien de ogen zou doen uitpuilen als ik erin volhard zou hebben haar dit personage te laten uitbeelden. Ik liet dit plan dus varen en gaf liever de voorkeur aan een ander werk dan dat ik de gratie van de betoverende Sirene zou verliezen. Na Venetië keerde ik terug naar Viareggio, vanwaar ik pas eind november vertrok om naar Parijs te gaan, daartoe aangezocht door de kolonel *Ragani*, die aan het impresariaat van het Teatro italiano had voorgesteld «Gli arabi nelle Gallie» uit te voeren, welke opera Z.M. keizer *Napoleon III* zich herinnerde als jongeman in Rome te hebben gehoord en waarvan hij vaak de melodie van het duet neuriede:

Di quelle trombe al suono
Mi balza il cor nel petto, ec.

Misschien gold zijn waardering meer de woorden, afkomstig van de grootste Kapitein uit de geschiedenis¹⁶⁹, dan de muziek – In de tijd dat ik in Napels was, vroeg mijn vriend *Berrettoni* uit Livorno, die mij mede dankzij de krachtige steun van Z.H. prins *Giuseppe Poniatowski* een contract voor Parijs aanbood, mij informatie over *Borghi-Mamo*, die ik terecht zeer prees om haar uitzonderlijke talenten.

Ik stelde *Penco* aan het impresariaat van het theater aldaar voor; maar omdat in dat jaar de betoverende *Angelina Bosio*¹⁷⁰, die beroemdheid welke de onvermurwbare zeis ons later ontroofde, al was aangesteld, werd het contract met laatstgenoemde geëffectueerd. *Borghi-Mamo* maakte mijn aanbeveling op dat indrukwekkende podium geheel waar. «Gli arabi nelle Gallie», waaraan ik zeven nieuwe stukken had toegevoegd, uitgevoerd door de artiesten *Bosio* (Ezilda), *Borghi-Mamo* (Leodato), *Baucardè* (Agobar) en *Gassier* (Gondair), behaalde een zeer groot succes en ik nam mij voor om, naast eer, veel profijt uit mijn vernieuwde werk te trekken. Maar de mens wikt en God beschikt. De zwangere *Borghi-Mamo* (iets dat wel nooit meer zou voorkomen bij een strijder uit de Auvergne ¹⁷¹) beviel na de vierde voorstelling, waardoor de opvoeringen van «Gli arabi» werden onderbroken. Wel viel mij na de derde voorstelling de hoge eer te beurt te worden ontvangen door Z.M. de Keizer, die met zijn vriendelijkheid, zachtaardigheid en zakelijkheid van karakter, natuurlijke kwaliteiten van deze hoogstaande geest, de minzaamheid had zeer vleende woorden tot mij te richten en mij een magnifieke tabaksdoos bezet met briljanten, met in het midden zijn doorluchtige naam, ten geschenke gaf. Ook sprak Z.M. koning *Girolamo*¹⁷², met wie ik eind 1820 de hoge eer had kennis te maken in Rome (samen met andere monarchen van de familie *Bonaparte* die in de Eeuwige Stad verbleven) mij aan tijdens de eerste voorstelling van mijn «Arabi»; en na de tweede akte ontbood hij mij in zijn loge en wees hij mij als volgt terecht: '*Mauvais sujet que vous êtes! Comment! ... Vous savez que je suis ici et vous ne venez pas me voir?*' Ik antwoordde - zoals ik wel moest - dat ik doordrongen was van de herinneringen die ik aan hem bewaarde, maar dat ik

niet gedurfd had om... waarop hij mij onderbrak en zich verwaardigde eraan toe te voegen dat hij mij de volgende dag in zijn paleis verwachtte, terwijl hij mij ondertussen van harte feliciteerde met het resultaat van mijn opera, niet zonder mij te wijzen op de bijzondere eer die de Keizer mij had bewezen en hoe deze vol spanning had uitgekeken naar mijn muziek en in het bijzonder naar het fameuze duet (zo zei Z.M. Koning *Girolamo*) “Di quelle trombe al suono”. Hij deed mij uitgeleide en de volgende dag begaf ik mij naar zijn paleis. Hij ontving mij met buitengewone goedheid, zodat ik het aandurfde hem de opdracht van mijn bovengenoemde opera aan te bieden, die hij zich verwaardigde aan te nemen. Gedurende mijn verblijf in Parijs, die bijna als bij toverslag gerenoveerde metropool, had ik de eer kennis te maken met de beroemde *Halevy* en de hooggeachte *Adam*, mensen waarvan Frankrijk terecht nog met smart het verlies betreurt. Het waren zeker twee dierbare personen. Geheel in overeenstemming met hun talent en onbetwistbare verdiensten bezaten zij in hoge mate beminnelijkheid en goede omgangsvormen. Ik bewaar onuitwisbare herinneringen aan de bewijzen van ware hartelijkheid waarmee ik werd vereerd. – Op een dag vroeg *Halevy* mij naar de reden waarom ik geen werk zou componeren voor de *Grand Opéra*. Ik antwoordde dat mijn schouders te zwak waren om zoveel gewicht te torsen en dat ik voorts het principe huldigde niet het strijdperk binnen te vallen dat aan anderen toebehoorde. Daarmee wilde ik hem in zekere zin duidelijk maken dat, hoewel ik andermans talent hogelijk waardeer, er toch niet mee ingenomen zou zijn als anderen naar Italië kwamen om onze plaats in te nemen. Nu echter, dankzij enkele liefhebbers van muziek van de toekomst, met een sterke neiging alles zonder onderscheid te prijzen dat naar ons komt van over de Alpen en van overzee, probeert men de bloemen die onze vruchtbare bodem voortbrengt te knakken. Maar het is vergeefse moeite. Ik herhaal, muziek zonder melodie houdt geen verband met gedachten en zal altijd een samenraapsel van noten zijn en niets meer. Daarmee wil ik niet zeggen dat de Franse componisten geen grote verdiensten hebben, evenmin zal men geloven dat ik hen veroordeel tot een schervengericht! God beware mij daarvoor! Ik heb dat simpelweg willen vaststellen, opdat het fanatisme niet wordt overdreven en wordt vergeten hoeveel elke goede zoon aan zijn moeder te danken heeft. Maar wij verlaten dit onderwerp dat hier niet zo te pas komt. – Naast de twee genoemde componisten ontmoette ik de beroemde *Auber*, de gevierde auteur van «*La muette de Portici*», die zich in dit meesterwerk zo sterk liet inspireren door de bron van schoonheid die uitsluitend in ons Italië zijn oorsprong heeft. De hooggeleerde *Delecluze*, een man die altijd temidden van kunstenaars heeft geleefd, zeer ontwikkeld en gezegend met een voortreffelijke smaak voor de toonkunst, deed mij niet weinig eer aan door zijn goedgunstigheid. De zeer erudiete heer *De-Lauzieres* moderniseerde voor mij het libretto van de «*Arabi*».

Nadat mijn verbintenis was beëindigd verliet ik Parijs; in alle opzichten uiterst tevreden, maar ik zou graag hebben gewild dat een derde gebeurtenis (en dat was de bevalling van mevrouw *Borghi*) mijn vergulde dromen niet was komen verstoren.

HOOFDSTUK XVIII

Na mijn terugkeer uit Parijs liet de heer *Servadio* (die de Società Picena oprichtte met de vaste bedoeling de kunst, waarvan hij een waardig beschermer is, van nut te zijn), mij in het voorjaar naar Forlì komen en in de zomer naar Ancona om «*Medea*» op te voeren, met diezelfde sublieme melodramatische zangeres die de opera al met zoveel bijval in Venetië had gezongen tijdens het

carnavalsseizoen van 1850. – De beroemde *Mongini*¹⁷³ was in deze opera een waardige partner van *Cortesi*. Het is niet mijn bedoeling afbreuk te doen aan de verdiensten van de talrijke andere tenoren die de partij van Giasone hebben gezongen, maar het is zeker dat niemand zoals hij zich inleefde in de geest van het door de dichter bedachte personage en in de opvattingen van de componist van de muziek. De gewetensvolle zanger scheidt de rol, niet de rol de zanger.

De gewaardeerde dichter *Bolognese* schreef voor mij voor het carnaval van 1856 «Margherita Pusterla» voor het Teatro San Carlo. De vermaarde zangeres *Medori*, de tenor *Mirate*, de alt mevrouw *Paganini* en de bariton *Coletti*, vervulden naast een aantal anderen in tweede partijen, de rollen in mijn tachtigste¹⁷⁴ werk. *Medori* was subliem, maar het geluk lachte de arme Margherita, die niet zwichtte voor de boosaardige begeerten van Luchino, niet toe en zij moest dan ook berusten in het lot dat haar boven het hoofd hing. Ik had in deze opera geprobeerd een lokale kleur aan de muziek te geven, in het bijzonder aan enkele koren, door mij een idee te vormen van de gezangen uit de veertiende eeuw. Bovendien kwam ik op de gedachte om in de scène die de nacht van San Giovanni verbeeldt, naast de mysterieuze kleur van de melodie een echte echo te imiteren, niet met de instrumenten die tot dan toe voor het overige waren gebruikt, maar met stemmen; daarom stelde ik mij voor om op de momenten in de scène waarop Alpinolo (contralto) zong, een andere contraltostem in te zetten en als Ramengo (bas) te horen was, een andere bas. Ik hoopte met dit idee een groots effect te bereiken,

Ma feci i conti senz'attender l'oste!¹⁷⁵

In het voorjaar verzocht de heer *Iacovacci* mij naar Rome te komen om «Medea» uit te voeren, waarmee ook *Cortesi* bij het publiek veel eer inlegde, zonder meer terecht, gezien haar grote prestatie. Na het succes van genoemde opera bood *Iacovacci* mij een contract aan om tijdens het carnaval van 1857 «La punizione» te laten opvoeren, wederom gezongen door *Albertini* naast haar echtgenoot, de geliefde zanger *Baucardè*; en voorts een contract om twee nieuwe opera's te componeren. Wij werden het met weinig woorden eens. In de zomer van hetzelfde jaar 1857 moest ik naar Bologna voor een opvoering van «Bondelmonte» in het Teatro Comunale, waarin de grote zangeres en actrice *Salvini Donatelli* zong en wier talent nog steeds dat van de weinigen die de Italiaanse podia eer aandoen, overtreft. Zij had in veel andere theaters al de rol van Bice vertolkt¹⁷⁶, evenals, in het voorjaar van 1851, met algemene bijval die van Editta in mijn «Allan Cameron», onder de directie van de oude impresario *Pietro Camurri*, die met recht hoorde tot de klasse van hen die een eervolle herinnering achterlaten. Bij deze gelegenheid nodigde de Senator van Bologna mij uit een cantate voor Z.H. *Pius IX* te componeren, welke werd uitgevoerd in het Archiginnasio toen de Pontifex deze zetel van wetenschap met zijn aanwezigheid vereerde. De beroemde tenor *Poggi* was de bekwame vertolker van mijn feestelijke korte werk. Dat leverde mij, naast een gouden penning die de Paus zich verwaardigde mij eigenhandig aan te bieden, een prachtig geschenk op van de senaat, bestaand uit een zeer kostbaar ankerhorloge met ketting. Daarnaast werd ik geëerd met de versierselen van ridder in de Orde van de H. Gregorius de Grote. De oudgediende *Donzelli*, die nog een benijdenswaardig krachtige en frisse stem had en tot voorbeeld diende voor jonge zangers, werd bij die gelegenheid benoemd tot ridder in de Orde van de H. Silvester, een eer die eveneens aan bovengenoemde *Poggi* werd verleend.

In de daaropvolgende herfst produceerde ik voor het Teatro Argentina in Rome «Il saltimbanco». De uitmuntende zangeres *Kennet*, bewonderd om de schoonheid van haar stem, haar vaardige coloratuur, geest en fijngevoeligheid, was een boven alle lof verheven Lena. Zij werd vergezeld door de onvergelijkbare bariton *Bartolini*. De geweldige tenor *Bertolini* en de uitstekende bas

La Terza vormden voorts de voornaamste personen van mijn theaterwerk, dat een overweldigend succes had, hetgeen mij voor wel twee jaar deed rondreizen in Italië voor opvoeringen in Viterbo, Treviso, Florence, Parma, Turijn en Venetië. Daarna volgden opvoeringen in Palermo, Napels, Lissabon, Madrid, Barcelona, Havana etc. etc.

In de zomer van 1858 voerde men in Florence in de *Salone dei Cinquecento*, ten voordele van de *Società di mutuo soccorso*, mijn grote oratorium «*La distruzione di Gerusalemme*» uit. De Hunne Koninklijke Hoogheden hadden hun medewerking verleend aan de uitvoering, die voor wat het orkest betrof boven alle lof verheven was, hetgeen niet minder gold voor het vocale aandeel. De fameuze *Kennet*, de beroemde *Squarcia* en de uitstekende *Limberty* en het complete koor, samengesteld uit uitmuntende dilettanten en beroepszangers, lieten voor het talrijke, exclusieve gehoor niets te wensen over. Ik onthoud mij ervan uit te weiden over de verdiensten van de compositie: ik veroorloof mij alleen te zeggen dat ik niet had nagelaten het onderwerp en de karakters van de personages te bestuderen en dat ik aan elk van de drie volken een muzikaal ritme gaf dat verschilde met dat van het andere, aangezien de Assyriërs een andere taal kennen dan de Romeinen en ook de Hebreërs qua taal en taaleigen van de twee andere volken verschillen. De teksten voor de taferelen waren gedicht door de geleerde abt *Fioretti*, uiterst prijzenswaardig, zoals de heer *Vincenzo Meini* zei in de analyse die hij zo vriendelijk was van genoemd werk te maken. Ik aarzel niet te verklaren dat ik, naar aanleiding van terechte opmerkingen van deze hoffelijke criticus, verandering aanbracht in de muziek welke klinkt bij de vervloeking die Flavio in de derde scène van het tweede deel naar het hoofd van Eleazzaro en de huurmoordenaars slingert, naast andere kleine verbeteringen; zulks in de hoop dat op een dag het werk niet geheel uit het geheugen van de mensheid zal zijn gewist. «*La distruzione di Gerusalemme*» kreeg de eer van een tweede uitvoering waarbij twee stukken moesten worden herhaald. – Mijn vriend *Lanari* vroeg mij in de herfst naar Bologna te komen om «*Linda di Bruxelles*»¹⁷⁷ op de planken te brengen. De uitnemende jonge zangeres mevrouw *Fricci* bevestigde in deze partituur het succes dat zij eerder had geboekt in «*Semiramide*». – In het carnavalsseizoen van 1859 was ik, zoals ik reeds schreef, in Florence, Turijn, Parma en Venetië voor opvoeringen van de succesvolle «*Il saltimbanco*». De edelmoedige directie van dat theater sloot met mij het contract af voor de opera d'obbligo in het carnavalsseizoen van 1860, maar als gevolg van de politieke situatie werd de opvoering van mijn werk uitgesteld, zodat «*Berta*» (op een libretto van *Piave*) op de planken zou komen als de lucht zou zijn opgeklaard. – In de herfst van 1860 keerde ik terug naar Rome, waar mijn werk «*Giovanni di Nisida*» met de uitstekende *Ponti* en *Barlani-Dini*, samen met de beroemde zangers *Bettini* en *Squarcia* en de kolossale bas *La Terza* een geestdriftige ontvangst kreeg. In het daaropvolgende voorjaar werd het succes in hetzelfde theater bevestigd, ondanks dat de beroemde *Bettini*, *Squarcia* en de voortreffelijke *Barlani-Dini* ditmaal ontbraken en waren vervangen door de gracieuze tenor *Bignardi*, de perfecte bariton *Buti* en door *Tati*. Ook de ontvangst van mijn compositie tijdens de jaarmarkt van Lugo, met deze twee zangers, mevrouw *Ponti*, werkelijk onovertrefbaar in dit werk, en *Barlani-Dini*, was uitermate gunstig. Zo verging het mij echter niet met het carnaval in 1861 in het Teatro alla Pergola in Florence: nadat de een of andere *welwillende en attente vriend* de moeite nam de impresario van Modena, en van Genua, met wie ik een bindend contract had, hier onverwijld over in te lichten! Wat brengt afgunst vaak niet teweeg? – De laster. – En wat is de laster? – Vraag het aan Don Basilio. – Maar waarom dan? Duizendmaal dank aan hen die van mijn «*Giovanni di Nisida*» notitie namen en *Salutem inimicis nostris*! – Daarnaast bracht ik in dat seizoen, in hetzelfde theater «*Il mulattiere di Toledo*» in productie¹⁷⁸, die speciaal voor de eerder genoemde artiesten was gecomponeerd, en bij wie zich nog de geweldige

buffo *Fioravanti* voegde, die terecht een prominente plaats onder de grote komieken van het melodramatisch theater inneemt. De rest van het jaar rustte ik uit.

Nadat ik het contract had getekend met de heer *Merelli*, impresario van het Koninklijk Teatro alla Scala, voor de opvoering van een nieuw werk voor dat beroemde podium tijdens het komende carnaval, bracht ik «La Carmelita» in gereedheid, gebaseerd op het onderwerp *Don Giovanni di Marrana*¹⁷⁹, een drama van de heer *Dumas*, voor onze podia bewerkt door mijn al meermalen gememoreerde vriend *Piave*. Maar als het geluk je in de steek laat, wordt elke goede wil nutteloos. Ik was met liefde aan het werk: maar week geheel en al van mijn tot nu toe gebruikelijke werkwijze af, waarbij ik het artistieke geweten volgde dat paste voor een man op rijpe leeftijd. De opera «Berta» echter, die evenmin het licht heeft gezien, is de zuster van «La Carmelita»; maar indien eerstgenoemde haar maagdelijkheid nog intact bewaart, komt dit doordat haar vader een voorwaarde stelde aan de voltrekking van het huwelijk. – Om de waarheid te zeggen, wat mij in Milaan gebeurde met het carnaval van 1863 was mij nooit eerder overkomen. Arme kunst! Arme kunstenaars! Worden op zo'n manier contracten gerespecteerd en past men het recht toe? Waar is nog het goede vertrouwen? Wat zijn de brieven van achtenswaardige personen aan een theaterdirectie waard!... Zoiets is niet te geloven! Zo verloor ik geld, tijd en werk. Als dit al in een eersterangs theater gebeurde, hoe zal het er dan aan toe gaan in theaters van minder aanzien? Men denke ervan wat men wil. Het is een zaak van het allergrootste belang, om veel meer dan de voor de hand liggende redenen.

In dat jaar had ik nog de eer om deel uit te maken van de commissie belast met het afnemen van de vergelijkende examens voor de post van directeur en leraar voor contrapunt, aan het Koninklijk Conservatorium van Palermo. Mijn achtenswaardige collega's waren de gerespecteerde cav. *L.F. Casamorata* en professor *A. Basevi*. Daaraan voorafgaand viel mij de hoge onderscheiding ten deel door Z.M. de Koning te worden gedecoreerd met de versierselen van Officier van de Ordine Mauriziano¹⁸⁰.

HOOFDSTUK XIX

Aangezien ik in mijn schamele herinneringen heb moeten vertellen over de composities die ik het leven heb geschonken, zal ik ook melding maken van die levenloze wezens welke zijn blijven liggen op de planken van mijn kleine muziekarchief. Naast «La donna delle isole», «Berta», «La Carmelita», is er een aantal dat deze drie aan hun lot overgelaten werken vergezelt: «Gusmano d'Almeida»¹, gecomponeerd voor het Teatro la Fenice voor het carnaval van 1831, welk werk ik verving door «Ivanohe», enkel om de reden dat ik niet over de uitstekende tenor *Reina*, die bij dit respectabele publiek in de voorafgaande opera's² zo in de smaak was gevallen, kon beschikken, ik het raadzaam achtte hem de «Gusmano», waarin hij de belangrijkste rol zou hebben, niet toe te vertrouwen. Mijn idee bleek wederzijds voordeel op te leveren, omdat *Reina* groot succes had met het vertolken van het personage van Briano in genoemde «Ivanohe». – De «Gusmano» wordt vergezeld door «Niccolò de'Lapi», «Elnava»,

¹ Het libretto van *Gusmano d'Almeida* komt toe aan de hooggeleerde prof. *Romanelli*; dat van *Niccolò de'Lapi* aan cav. *Perrini* uit Lucca; *Elnava* aan *Piave*; *Don Pomponio* aan de heer dr. *Paganini* uit Oleggio, een beste en achtenswaardige man die een goede vriend van mijn vader werd.

² *Gli ultimi giorni di Pompei* en daarop *La straniera* waren de producties die aan *Ivanohe* vooraf gingen.

«Don Pomponio» (mijn eersteling) en «Gl'illinesi». Aan mijn hiervoor genoemde onuitgegeven creaties kan ik de voor diverse gelegenheden geschreven Cantates toevoegen. Ten eerste: «L'omaggio più grato» voor het theater van Pavia in 1819 ter gelegenheid van het voltooiën van de werkzaamheden om de Ticino met de Po te verbinden. De uitvoerenden waren *Carolina Contini* en de tenor *Antonio Baroni*; de tekst was het werk van de dichter van de *Cronache di Pindo*, de heer *Angelo Anelli*, wiens naam zeker de Italiaanse letteren siert. Ten tweede: «Il puro omaggio» voor het Teatro Grande van Trieste in het jaar 1822, voor de naamdag van Z.M. de Keizer van Oostenrijk; de beroemde *Bonini* vertolkte de partij van Astrea, de uitstekende bariton *Bottari* die van Prometeo en de tenor *Passanti* die van Mercurio (dat God ons moge bevrijden!) Ten derde: een cantate in 1825 voor de naamdag van de Koning van Napels *Francesco I.* Ten vierde: een andere voor het huwelijk van H.M. *Maria Cristina* van Napels met de Koning van Spanje. Ten vijfde vervolgens: een voor de troonaanvaarding van Z.M. de Keizer van Frankrijk. Ten zesde: nog een andere voor de bruiloft van Z.K.H. prins *Ferdinando* met H.K.H. *Anna Maria* van Saksen. Ten slotte componeerde ik in 1848 een Cantate uitgevoerd in het Capitool ter ere van Z.H. *Pius IX* door alle dilettanten en professionele musici verbonden aan de Filharmonica romana: de tekst was vervaardigd door de bekwame heer *Dall'Olio* in opdracht van Z.E. graaf *Sforza Cesarini*.

Aan de Cantates voeg ik de volgende Oratoria toe: – «Il trionfo di Giuditta», opgedragen aan mijn geboortegrond, welke mij de eer verschaftte - hoewel nog niet geëffectueerd door ik weet niet wiens schuld - van een erepenning met een waarde van 300 ducaten bij besluit van de Catanese Senaat, welk eerbewijs ik mij verplicht voelde te weigeren met het verzoek aan de verheven magistraat om een hiermee overeenkomend bedrag beschikbaar te stellen ten voordele van de onlangs gestichte Kleuterscholen. De waarachtige spontane poëzie van dit oratorium is het werk van mijn hooggeachte stadgenoot en vriend de heer *Raffaele Abate*. – «Il trionfo della religione», uitgevoerd in 1838 in Longiano ter gelegenheid van het feest van Santuario del Santissimo Crocifisso. – «Sant'Agnese» was opgedragen aan de grote paus *Pius IX* in 1857 op verzen van de heer *Prinzivalli* uit Rome.

Ik had nooit kwartetten voor strijkinstrumenten gecomponeerd; maar de stimulans die de geleerde prof. *A. Basevi* (een ware mecenas en bevorderaar van de muziekwetenschap) in samenwerking met de verdienstelijke heer *Guidi* aan de kamermuziek gaf, deed bij mij de gedachte ontstaan mij toe te leggen op deze soort van compositie. Ik wierp mij erop met groot genoegen, zeg ik naar waarheid, en tot nu tel ik zes kwartetten.

Het eerste droeg ik op aan mijn liefste levensgezellin; het tweede aan de beroemde professor cav. *F. Giorgetti*; het derde aan de Società del Quartetto in Florence; het vierde aan de eerder geprezen prof. *Basevi*; het vijfde bood ik de geleerde maestro *Taglioni* uit Napels aan; het zesde aan mijn dierbare vriend en collega cav. *Angiolo Mariani*, eervolle en ware glorie van de kunst. Ik denk erover om zes nieuwe werken in dit genre te componeren (als God mij tijd van leven geeft) om ze op te dragen aan andere luisterrijke collega's. Ik heb ook een octet geschreven voor drie violen, hobo, fagot, hoorn, cello en contrabas, aangeboden aan de uitmuntende jonge maestro *Giosuè Maraviglia*. – Mijn laatste werk is de *Sinfonia Dante*, die in druk werd uitgegeven door de heer *G.G. Guidi*. Dit instrumentale werk, opgedragen aan het nobele Florentijnse stadsbestuur dat zo vriendelijk was het in ontvangst te nemen, bezorgde mij meer dan drie maanden denkwerk. De uitvoering zal het komend jaar plaatsvinden tijdens het grote eeuwfeest in de Bloemenstad als eerbetoon aan de grootste dichter en

¹ Het tweede kwartet werd uitgegeven door de heren *Giudici* en *Strada* uit Turijn; het vierde door *G.G. Guidi* uit Firenze.

geleerde die de wereld heeft gekend. Aldus gaf ik met mijn beperkte talent gehoor en uitwerking aan dat veelomvattende idee, dat door de vaak genoemde prof. *Basevi* was bedacht en mij was aanbevolen. Maar ik maak mij zorgen, en met goede reden, omdat de moeilijkheid groot, immens is om beschrijvende muziek te componeren zonder de hulp van de eerstgeboren zuster. Ik vertrouwde teveel op mijzelf en had spijt eraan te zijn begonnen. Maar gedane zaken nemen geen keer. In elk geval zal ik mijn Italiaanse broeders om welwillende vergeving smeken en hun vragen mijn poging te verwelkomen als een hulde aan Hem

Che sovra gli altri com'Aquila vola.¹⁸¹

BESLUIT

Ik heb over mijn studies verteld: over mijn koers die er altijd op gericht was de kunst te dienen, eerder dan er handelswaar van te maken. Ik weet eerlijk gezegd niet of ik er de herinnering van mijn landgenoten mee zou kunnen verdienen. Het was zeker niet mijn schuld als ik het zo begeerde doel niet kon bereiken; ik verzuimde immers niet mij steeds meer te ontwikkelen langs de geleidelijk voortgaande weg van de grote genieën, door voortdurend uit de bron te drinken van een *Marcello*, een *Palestrina* en *Pergolesi*, de vader, soeverein van de hartstochtelijke melodische inspiraties. *Durante*, *Leo*, *Bach*, ik bewonderde hen, zoals ik de meesterwerken bewonderde van dat grote genie, genaamd *Haydn* die, doordat hij de hoogste kunst machtig was, in staat was het leven te schenken aan de meest natuurlijke melodie en een kleine bloem deed uitgroeien tot een boom die een overvloed aan vruchten droeg ter verheerlijking van de schepping. In *Mozart* vereerde ik degene die als eerste de Duitse met de Italiaanse school verenigde; in *Gluck* de grondlegger van de lyrische tragedie. Ook bestudeerde ik de opera's van *Weber* en van *Meyerbeer*, waarin ik een bijna volledige overeenkomst in stijl opmerkte. Het grote talent van de Berlijnse componist komt tot uitdrukking, meer dan in al zijn andere werken, in «*Gli ugonotti*»; maar natuurlijker melodieën, een grotere rijkdom aan harmonieën en snellere invallen vind ik toch in «*Roberto il diavolo*». Verrukt nam ik de eenvoud van *Paisiello* waar, het levendig genie van *Cimarosa*, de goed doordachte componeertrant van *Guglielmi*. Daarna verdiepte ik mij in *Mayr*, *Paër*, *Generalì*: de eerste toegerust met veel kennis van de harmonie, schepper van zangkunst die hij ontleende aan de zuivere Italiaanse school; de tweede met een vruchtbare fantasie en tevens begiftigd met een groot melodisch talent; bij de derde auteur vond ik de eerste stappen naar de hervorming die met zijn «*Adelina*» een aanvang nam en die de goddelijke man uit Pesaro voltooide. Bij *Spontini* werd mijn aandacht gevestigd op diens verheven ideeën; bij *Morlacchi* op de ongedwongenheid van de zangpartijen die ook kenmerkend was voor *Pavesi*, omkranst met de zuiverste harmonie. Bij *Rossini* brengt het overheersende genie mij in vervoering, zijn grootheid van geest, uitstekende smaak en kennis van zaken, en verrijst het beeld van een beekje dat langzamerhand in een stroom verandert, daarna in een rivier en uiteindelijk in een uitgestrekte oceaan. In de instrumentale muziek koos ik als grootste meester de bovenaardse *Beethoven* en voor de kamermuziek *Hummel*, *Spohr*, *Mendelssohn* en vooral *Onslow*. Uiteindelijk markeerden al deze meesters de hoogtepunten van hun tijd, van hun school. Hun werken te bestuderen is onontbeerlijk voor wie een niet geheel onwaardige zoon van de kunst wil zijn.

Maar ik moet bekennen, welwillende lezer, dat ik te breedvoerig was: daarom sluit ik deze onbeduidende verhalen af, die zich tamelijk onbeleefd opdringen als een poging tot verontschuldiging mijnerzijds, met de waarheid als enige verdienste.

Sessant'anni di storia ti contai
Fiaschi, trionfi, pianti ed altri guai.¹⁸²

EINDE

HOOFDSTUK XX¹

EERSTE OMISSIE

In Lucca was sinds 1837 de *Società di mutuo soccorso fra gli Artisti di Musica* gevestigd en ik had destijds de eer te worden gevraagd om de Regia Cappella en het muziekinstituut aldaar te leiden. In het jaar 1841 verwaardigden H.H. de prinses Elisa en de prinsen Carlo en Giuseppe Poniatowski zich, met de edelmoedigheid en vriendelijkheid kenmerkend voor deze buitengewone familie (vertegenwoordigd door Zijne Excellentie de markies Antonio Mazzarosa, een man met liefde voor de letteren en een voorstander van eerzame ontwikkeling van de burgerij) gehoor te geven aan de uitnodiging om hun medewerking te verlenen aan de opvoering van een opera ter ondersteuning van hun zo nuttig en heilzaam Instituut. De opera die was gekozen om te worden opgevoerd in het koninklijk Teatro del Giglio was «Lucrezia Borgia» en ik had de eer deze te mogen leiden. De geestdrift die het mooie werkstuk van de Zwaan van Bergamo wekte, laat zich gemakkelijker indenken dan beschrijven. Prinses Elisa, in de huid van de Hertogin van Ferrara¹⁸³, overtrof de voortreffelijkste en meest vooraanstaande dochters van het melodramatisch toneel. Wat een vocale mogelijkheden! Wat een elegante manier van zingen! Wat een kwaliteit van gemoedsbewegingen! Men kon haar beschouwen als een volmaakt voorbeeld voor de kunst. Waarom bezat die illustere vrouw zoveel verdiensten? Omdat zij afgezien van haar natuurlijke gaven altijd in noeste studie volhardde, waar men tegenwoordig weinig zorg aan besteedt, en vergeet dat de menselijke stem een bloem is, die tussen de ochtend en de avond zal verwelken wanneer zij niet zorgvuldig wordt onderhouden en geoefend. Prins Giuseppe, in de rol van Genaro, bracht het publiek tot razende toejuichingen en prins Carlo als Alfonso, kon zich een Coselli wanen.²

Maar wat heeft het voor zin de verschillende talenten van het zo beroemde drietal te blijven beschrijven? Wie kent de uitzonderlijke familie *Poniatowski* niet? Hun paleis was altijd het trefpunt van de beroemdste zangers en kunstenaars, van mensen van de wetenschap en letteren. De beminnelijkheid, liefdadigheid en de vanzelfsprekende ruimhartigheid van hun schenkingen lieten nooit na doel te treffen; een edelmoedigheid die zonder ophouden

¹ Op dit punt begint het tweede deel van de *Memorie artistiche* van de Maestro cavaliere Pacini, die hij onuitgegeven heeft nagelaten, en die wij, om aan zijn laatste wens te voldoen, publiceren, en daarbij de nummering van de hoofdstukken voortzetten. (Noot van de samenstellers) [van de uitgave 'edite ed inedite' uit 1875].

Nota bene: Van de uitgave 'edite ed inedite' zijn slechts de drie door Pacini nagelaten omissies in dit boek opgenomen. (vert.).

² *Coselli*, na *Lablache*, was de meest volmaakte artiest van onze tijd. La *Ungher*, *Moriani* en *Coselli* hadden geen concurrentie.

hulp biedt en het welzijn verhoogt. Dit zijn de verdiensten en deugden waarvan de bloemenkrans van een zo grootmoedige en aanzienlijke familie is gevlochten.

Zijne Hoogheid de Hertog van Lucca vereerde dit muzikale feest twee avonden met zijn aanwezigheid. Een gedenkplaat, geplaatst in het hal van het theater, bewaart hieraan de dankbare en waardevolle herinnering.

TWEEDE OMISSIE

Toen ik mij in de zomer van 1855 in Pescia, waar ik later ging wonen, bevond, werd ik verzocht om in het Teatro Accademico aldaar (sinds vele jaren verwaarloosd tot ware schande van ik weet niet wie, maar wat ik hier zeg dient ter ondersteuning van de - door klaprozen en kropsla omgeven - Academie zelf) een nieuw werk in scène te zetten van de uitstekende jonge maestro Giosuè Maraviglia, met als titel «I Goti a Roma», hetgeen ik met bijzondere voldoening deed. Het resultaat van deze mooie en verdienstelijke compositie, ofschoon niet perfect uitgevoerd, was gunstig; niet alleen vanwege de tentoongespreide oprechte vaderlandsliefde, aangezien hij, Maraviglia, geboren was waar ook de wieg had gestaan van de beroemde rechtsgeleerde F. Forti en de vermaarde dichter G. Giusti (de Horatius, de Persius, de Lucilius en de Juvenalis van onze eeuw), maar ook door zijn waarachtige muzikale verdiensten; dit werk van de maestro uit Pescia bevat immers veel elegante melodieën en de afwerking ver-raadt een verfijnde smaak, gevoed door het vuur dat wijst op een voortreffelijke kunstzinnige geest. Het is jammer dat Maraviglia hoegenaamd geen aanmoediging heeft ondervonden! Hij zou het zeer waard zijn geweest. Ellendige, noodlottige toestand van de jonge componisten! En wanneer zal men op de gedachte komen de begane onrechtvaardigheid recht te zetten? Arme kunst!... O gij uitverkorene onder uw klankvolle zusters, eis je oorspronkelijke glorie op en herhaal aan wie jou zo wreed vergeet:

Voor mij had je altijd de scepter en de troon.

DERDE OMISSIE

Net toen 1858 op een onaangename manier dreigde te eindigen, had de Commissie voor Kleuterscholen van Lucca de vriendelijkheid in te gaan op mijn aanbod om dit belangrijke instituut, dat door de kinderen van de armen te onderwijzen tot oneindig heil van de samenleving en het vaderland strekt, te ondersteunen. Ik kon die eervolle uitnodiging beslist niet afslaan.

Men besloot in het koninklijk Teatro del Giglio mijn oratorium getiteld «Il trionfo della religione» te doen uitvoeren, een werk dat zowel de ware liefhebber van de harmonische kunst, als de heren musici en dilettanten aanspreekt. Zoals men kon verwachten was de instemming unaniem.

De voornaamste partij in mijn werk was toevertrouwd aan de adellijke dame, gravin Adelaide Orsetti, geboren Giannini; die van de bariton aan de adellijke heer Felice Francesconi. Maar omdat deze aan plotseling stemverlies kwam te lijden, werd de uitstekende maestro de heer Emilio Bianchi uit Livorno verzocht hem te vervangen. Met welk een bereidwilligheid de beroemde maestro en de nobele zangeres de uitnodiging aanvaardden, kan men zich goed indenken: zij betoonden zich immers even beminnelijk als verdienstelijk. De tenor Turri voegde zich bij de belangrijkste personages. De dames gravin Cenami en gravin Talenti en de adellijke mevrouw Adelina Giannini (vorig jaar in Viareggio wreed door een ernstige ziekte aan het leven ontrukkt) vormden

samen met andere hoogstaande dames en veel zeer goede amateurs en musici het koor. Het orkest bestond uit zestig personen en werd door mij geleid. De heren maestri Massimilano Quilici en Michele Puccini leidden de koormassa die in een prachtige opstelling op het podium stond. De zaal was op kosten van de gemeente rijkelijk verlicht en bevallig met bloemen versierd.

De introductie overtrof de verwachtingen van een publiek van liefhebbers van die kunst

Die het hart naar de hemelse regionen verheft.

De muziek komt in Lucca al elf eeuwen tot leven. Binnenkort zal de muzikale historie van deze vermaarde stad in druk verschijnen; en naderhand, als de hemel mij tijd van leven geeft, zal ik een beroep doen op alle stadsbesturen en alle Italiaanse bibliotheken om mij ter wille te zijn met het toesturen van alle documenten die zij bezitten, zodat ik een nauwgezette geschiedenis van onze muzikwetenschap kan samenstellen, vanaf de tijd waarin de scholen bij ons werden gesticht; en dat ter meerdere luister van onze geboortegrond.

De bijzondere klank van de gezangen en, de mooie en zilverachtige stem van de protagoniste mevrouw de gravin Orsetti, verleidden het uitgelezen, massale publiek tot een ongewoon hartstochtelijk applaus, een bijval die alleen het gevolg kan zijn van ware verdienste. De heer Bianchi, zoals gezegd een begenadigd zanger, slaagde erin (hoewel hij een niet geheel voor zijn stemregister geschikte partij moest zingen) met uitmuntende vaardigheid al het mogelijke te geven wat anderen onopgemerkt zouden hebben laten liggen als zijnde van weinig waarde voor de compositie.

De tenor Turri vertolkte de hem toevertrouwde taak naar volle tevredenheid. De alleen door de solisten met koorbegeleiding gezongen *pezzo finale* werd herhaald. Het was voor mij een avond van waarlijk gevoelde voldoening.

Nu, als ik mij niet vergis, rest mij slechts één ander verzuim goed te maken en daarna het verlaten pad te vervolgen. Daarom maak ik er melding van dat ik mij, zeer tot mijn genoegen in het gezelschap bevond van mijn leerlingen Raffaello Castelli uit Florence, Vittorio Castrucci uit Pisa en, naast anderen, Riccardo Gandolfi uit Genua, die zich ook aan mijn slechte raadgevingen had willen toevertrouwen. De eerste bekleedt momenteel de post van leraar pianoforte aan het Regio Istituto musicale van Florence, waarvan de waardige heer cav. Luigi F. Casamorata voorzitter is, bepaaldelijk niet alleen om het instituut in stand te houden, maar juist om elke verdienste te honoreren welke aan de dag treedt: om welke reden Castelli er trots op kan zijn dat hij de welwillendheid en achting van zijn vermaarde superieur wist te verwerven.

De talrijke leerlingen waarop hij zich kon beroemen, bevestigden zijn bekwaamheid, ijver en zorgzaamheid in het onderwijzen van dit moeilijke instrument. Zijn dochter Saffo, nauwelijks haar derde lustrum gepasseerd, kan zich al rekenen tot de meest uitmuntende pianisten die Italië tot eer strekken.

Castrucci is naast een gewaardeerde pianist en organist ook een verdienstelijke componist van gewijde muziek. Hij geeft er bovendien blijk van niet onbekend te zijn met het genre kamermuziek. Het kwartet dat het afgelopen jaar de eer had te worden uitgevoerd door de *Società del Quartetto* uit Florence, kreeg waardering en een vleende vermelding in het blad *Boccherini*, dat zich niet gemakkelijk lovend uitlaat. Hij heeft ook diverse elegante romances en stukken voor pianoforte op zijn naam staan. Hij bezet tegenwoordig de post van organist van de Chiesa de'Cavalieri en wordt terecht erg gewaardeerd in zijn geboorteland.

Gandolfi heeft de netelige weg van het theater al ingeslagen. Zijn twee composities, «Aldina», opgevoerd in Milaan in het Teatro Santa Radegonda, en «Il paggio», tijdens het vorige carnaval in productie gegaan op het koninklijke

podium van Turijn, deden de meest blijde verwachtingen koesteren. Vrouwe Fortuna zal hem gunstig gestemd zijn: als de afgunst, een pest voor de samenleving, hem niet de weg zal blokkeren, hij moed zal vatten uit het voorbeeld van zovelen die hem voorgingen, hij door zal gaan met studeren en enkele bizarre ideeën van vernieuwing opzij zal zetten, dan zal Italië zich kunnen verheugen hem het leven te hebben gegeven, omdat het hem niet aan een geniale vonk ontbreekt, evenmin als de innerlijke beschaving die een noodzakelijke voorwaarde is voor wie de top van onvergankelijke glorie wil bereiken en vasthouden.

Ik volgde de methode om streng voor mijn leerlingen te zijn bij het onderwijs van de grondbeginselen van de kunst, teneinde de zuiverheid van onze school intact te houden; maar wanneer zij, in het ideale geval, op eigen benen waren komen te staan, dan nog maakte ik hen duidelijk dat lange ervaring mij in staat stelde de tekortkomingen in hun composities te constateren, waarbij ik het oordeel over de uitwerking van het daadwerkelijke resultaat aan henzelf overliet. De uitspraak van Pope:

The proper study of man is man,

lijkt mij ook in ons geval van toepassing te zijn.

Beschuldig mij niet van overmatige eigendunk, wanneer ik mij veroorloof mijn waardering uit te spreken over mijn bovengenoemde drie leerlingen; aangezien ik immers in Hoofdstuk XII van andere leerlingen melding heb gemaakt, voelde ik mij verplicht dit verzuim goed te maken.



Portretten van Giovanni Pacini



Paolina Borghese



Giulia Samoyloff



Amazilia Pacini

NAWOORD

Pagina's autobiografie *Le mie memorie artistiche* is in verschillende edities verschenen. Voor de vertaling is gebruik gemaakt van de uit 148 pagina's bestaande eerste uitgave uit 1865. De uitgave waar doorgaans naar wordt verwezen is de in 1875 bij Le Monnier te Florence uitgegeven *Le mie memorie artistiche: edite ed inedite*, onder redactie van Ferdinando Magnani. De eerste 127 pagina's hiervan bevatten de volledige tekst van de oorspronkelijke uitgave uit 1865 - zij het met een andere paginanummering - en is uitgebreid met de sectie 'inedite' van 96 bladzijden, bestaande uit aantekeningen die Pacini na publicatie van de 1865-uitgave heeft gemaakt. Omwille van de volledigheid zijn de drie 'omissioni', waarmee de 'inedite'-tekst begint, aan het eind van de vertaling opgenomen. Het vervolg van de uitgave van 1875 omvat de jaren vanaf 1864 en beschrijft enkele opvoeringen van Pacini's opera's in diverse kleinere theaters in Italië waarbij hij betrokken is geweest. Ook zijn intensieve begeleiding van de eerste opvoeringen in 1867 van *Don Diego di Mendoza* en *Berta di Varnol* komt hierin aan de orde. Daarnaast beschreef hij de omstandigheden rond de uitvoering van enkele van zijn cantates, waaronder de cantate geschreven voor de onthulling van het monument voor

Rossini in Pesaro ¹, zijn oratoria, missen en instrumentale werken. Verder komen talloze door Pacini ontplooide initiatieven aan de orde, zoals repatriëring van de stoffelijke resten van Bellini en de oprichting van een monument in Arezzo ter nagedachtenis van de door hem vereerde grote dichter Guido Monaco. Naast voorstellen voor verbetering van de kwaliteit van het muziekonderwijs en zijn educatieve activiteiten aan het door hem opgerichte muziekllyceum in Lucca, behandelde hij het muziekleven in Italië in het algemeen en maakte hij vergelijkingen met de muzikale ontwikkelingen in het buitenland. De uitgave van 1875 wordt afgesloten met enkele brieven van Rossini en Mercadante aan Pacini en uit in dagbladen en tijdschriften verschenen necrologieën in proza en poëzie. Tevens is hierin een passage opgenomen met een gedetailleerd verslag van de laatste dagen en het overlijden van de componist, een beschouwing over zijn compositiestijl en het aanzien en de bewondering die Pacini in Italië tijdens zijn leven ten deel viel. De caleidoscopische opsomming van evenementen, musici, zangers en de vele namen van overige personen die alleen aan bepaalde tijdgenoten en in zijn eigen sociale kring bekend waren, maken Pacini's nagelaten aantekeningen voor de meeste lezers misschien minder boeiend, zij het dat hierin te meer zijn buitengewone geestkracht, onvermoeibaarheid en het respect dat men hem als een van de grootste kunstenaars van Italië betoonde, tot uitdrukking komen.

* * *

In 1813 presenteerde de zestienjarige Giovanni Pacini de *farsa Annetta e Lucindo* in het Teatro di Santa Radegonda in Milaan. Hij schreef in zijn *Le mie memorie artistiche* dat hij dit werk als zijn eerste proeve van bekwaamheid beschouwde. Enkele regels verder maakte hij melding van het feit dat de oorlog tussen Fransen en Duitsers in volle gang was, zodat hij besloot Milaan te verlaten en naar Pisa te gaan, waar zijn vader, de tenor Luigi Pacini, geëngageerd was. Pacini besteedde buiten deze terloopse opmerking verder geen aandacht aan de politieke situatie waarin het land verkeerde in de nadagen van het Napoleontische bewind en na diens val. Verwonderlijk is dit niet: de belangstelling van de jonge Pacini zal primair zijn uitgegaan naar het starten van een loopbaan als operacomponist en zijn eerste zorg was ongetwijfeld zijn eerste werken opgevoerd te krijgen. En natuurlijk, hij schreef zijn *Memorie* aan het eind van zijn leven voor Italiaanse tijdgenoten, die veelal deze episode zelf hadden meegemaakt en geen nadere uitleg nodig hadden. Dat zijn boek na honderdvijftig jaar nog gelezen zou worden, zal Pacini niet hebben voorzien.

De oorlog waaraan hij refereerde betrof het verdrijven van de Franse bezetters uit Italië door het Oostenrijkse leger. De Revolutie en de periode van de Franse overheersing had het Italiaanse volk weliswaar enige vooruitgang gebracht op het gebied van wetgeving en bestuur, maar bleek belangrijke problemen niet te hebben opgelost. Italië speelde zelf geen rol in de internationale politiek, maar was slechts een pion in de geschillen tussen de grote mogendheden. Zo was het op het Congres van Wenen een van de Franse doelstellingen een of meer Italiaanse staten in bezit te krijgen als ruilobject voor het Rijnland. Dat de oude situatie weer werd hersteld, dat wil zeggen de Lombardische regio en Venetië rechtstreeks onder Oostenrijks bestuur en de restauratie van de monarchie in andere staten en staatjes, onder controle van Oostenrijk, lijkt Pacini en zijn jonge vakgenoten weinig te hebben beroerd. Hun belangrijkste zorg was zich een plaats te verwerven onder het grote aantal componisten dat zich richtte op het voorzien in de enorme vraag naar opera's in die jaren. De revolutionaire tendensen die in de veertien jaar van Franse bezetting ontstonden, werden door de Oostenrijkers en het autoritaire bewind van de vorsten in de overige staten met harde hand onderdrukt. Hoewel hij ontmoetingen vermeldde met sympathisanten van de ontluikende vrijheidsbeweging, zoals prins Carlo Alberto, Alessandro Manzoni en Cesare Cantù, gaf Pacini er in zijn *Memorie* geen blijk van wat zijn standpunten op dit terrein waren of dat hij in de politieke situatie van zijn land bijzonder geïnteresseerd was. Ondanks de inertie bij het grootste deel van de bevolking ontstonden er geheime genootschappen die uitgroeiden tot revolutionaire bewegingen, zoals La Giovine Italia. Het gevolg van deze ontwikkelingen was dat er een klimaat van politieke samenzwering ontstond. Dit leidde tot de revoluties van 1820-21 en 1831, die mislukten door het harde optreden van de Oostenrijkse politie en gebrek aan voldoende draagkracht bij de bevolking. Toen in de jaren dertig en veertig de intelligentsia met haar geschriften de rol van de revolutionaire eenheden begon over te nemen en naar meer gematigde wegen zocht, begon het inzicht te groeien dat allereerst verandering in de maatschappelijke voorwaarden essentieel was om op termijn onafhankelijkheid en eenwording te kunnen realiseren.

Het begrip Italië was niet meer dan het geografisch gebied gevormd door het schiereiland, Sicilië en Sardinië, begrensd door de Alpen in het noorden. Wanneer er al van enige eenheid sprake was dan gold dit weinig meer dan voor een elitetaal, geschreven en gesproken door ontwikkelde

¹ Pacini componeerde voor deze gelegenheid de cantate *Rossini e la patria*, op een tekst van Luigi Mercantini, uitgevoerd in het Teatro Rossini in Pesaro op 22 augustus 1864. Rossini overleed te Passy op 13 november 1868.

burgers - en dan nog alleen bij formele gelegenheden - en voor het economische en culturele fenomeen van de *opera in musica*, dat sinds het midden van de zeventiende eeuw in toenemende mate het centrale element van de Italiaanse identiteit was geworden. Van een staatkundige eenheid was geen sprake. Dit was de situatie waarmee de Italianen vertrouwd waren. Sinds de val van het Romeinse Rijk in 476, met uitzondering van de korte periode dat Noord-Italië deel uitmaakte van het Frankische Rijk van Karel de Grote, was het land ten noorden van de Appenijnen sterk versnipperd geweest. De inspanningen van de keizers van het Heilige Roomse Rijk in de middeleeuwen om de gebieden onder een centraal gezag te plaatsen, hadden niet het gewenste resultaat opgeleverd. Tegen het eind van de vijftiende eeuw werden de pogingen van paus Alexander VI en zijn zoon Cesare Borgia om grote delen van Italië onder het gezag van de Kerkelijke Staat te brengen door voordelige huwelijken te arrangeren, oorlogen te voeren en gunstige bondgenootschappen te sluiten, door Frankrijk en de Habsburgers gedwarsboemd. Italië bleef een deel van het Habsburgse Rijk, de Kerk en de Bourbons tot de komst van Napoleon.

De verspreiding van de romantische idealen ging vergezeld van een opleving van de godsdienst. Het opgeven van de sceptische houding ten opzichte van de Kerkelijke claims op het innerlijke leven van de bevolking en een groeiende belangstelling voor de middeleeuwen, moedigden deze opleving aan. Aan het eind van de Napoleontische periode was het prestige van het katholicisme laag. De Kerk was niet in staat gebleken Napoleon te beletten het katholicisme op een cynische wijze uit te buiten; het pauselijk gezag werd keer op keer vernederd. En bij de val van Napoleon werd de leidende rol gespeeld door niet-katholieke machten, zowel de protestanten (Engeland en Pruisen) als de orthodoxe (Rusland). Toch ontstond onmiddellijk na de Restauratie een verbazingwekkende opleving in aanzien, autoriteit en waarachtig geloof. De paus werd weer beschouwd als de enige geloofwaardige gezaghebber op ethisch en moreel gebied en werd gezien als de enige garantie voor de sociale en morele orde tegen despotische regeringen en de anarchistische krachten die tijdens de revolutionaire jaren de kop hadden opgestoken. Italiaanse componisten werden aangemoedigd religieuze werken te schrijven en ook gevestigde operacomponisten als Pacini gaven gehoor aan deze tendens. Zijn vele missen en overige werken voor de eredienst getuigen hiervan. Dat tijdens kerkdiensten soms orgeltranscripties van populaire operafragmenten werden gespeeld toont aan dat zowel kerk als opera door het Italiaanse volk als onlosmakelijke elementen van het sociale leven waren geaccepteerd.

* * *

Tijdens de wat opera betreft enigszins schimmige jaren tijdens de Napoleontische campagnes in Italië en de daarop volgende bezetting werden de theaters grotendeels gedomineerd door Cimarosa, Cherubini en Paisiello en braken Generali, Mayr, Paër en Spontini door met een muziekstijl die, hoewel nog sterk geworteld in het classicistische muzikale idioom, toch vooruitwees naar vormen die kenmerkend waren voor het romanticisme. Naast de altijd gewaardeerde komische opera's werd voor de onderwerpen van de *opere serie* voornamelijk geput uit het enorme arsenaal dat de klassieke oudheid bood. Toen in de post-Napoleontische jaren, na het Congres van Wenen, het reactionaire bewind in de Italiaanse staten was gerestaureerd, diende een nieuwe generatie van jonge componisten zich aan om te voorzien in een grote behoefte aan nieuwe opera's. Het waren de jaren waarin Coccia, Donizetti, Pacini en Rossini opgang maakten met voornamelijk komische opera's, het enige genre dat overal was toegestaan in een periode van onrust en militaire invasies van Frankrijk, Oostenrijk en Spanje. In staten met een wat gematigd bewind had men minder moeite met opera's gebaseerd op historische onderwerpen of waarin een milde maatschappijkritiek doorschemerde, zolang er geen sprake was van een vergelijkbare politieke situatie of de positie of daden van heersers in het algemeen.

Onder die omstandigheden zette Pacini, evenals zijn jonge leeftijdgenoten, zijn eerste stappen in de wereld van het operatheater met *farse* en komische opera's. Uit zijn *Memorie* blijkt overduidelijk zijn enorme bewondering voor Rossini, die hij als zijn vriend beschouwde en wiens carrière aanvankelijk gelijk opging met die van hem, maar zeker ook met die van Coccia en Donizetti. Rossini kreeg al snel het tij mee door zijn introductie van een geheel nieuwe stijl en nieuwe vormen, die finaal bleken af te rekenen met de wijze van componeren die het publiek kende uit de periode die aan zijn verschijnen voorafging. De sacrosancte positie die Rossini zich al snel bij publiek en impresario's verwierf, bezorgde hem lucratieve contracten die om begrijpelijke redenen de afgunst van zijn collega-componisten voedden, zoals Pacini in de *Memorie* aangaf met voorbeelden van de betalingen die hun nieuwe opera's beiden opleverden. Pacini mag dan in de schaduw hebben gestaan van de grootheid uit Pesaro, zoals hij Rossini herhaaldelijk noemde, ook hij heeft onmiskenbaar een belangrijke rol gespeeld in de ontwikkeling van de opera in de belcantoperiode door een groot aantal werken van hoge

kwiteit die met succes in heel Italië werden opgevoerd. Het hoge aantal van zevenenveertig opvoeringen in één seizoen van zowel zijn *Il barone di Dolsheim* (1818) als *Il falegname di Livonia* (1819) ² aan La Scala mag dan geen record hebben opgeleverd, hij schaarde zich tussen componisten die in dat theater in de jaren tussen 1810 en 1830 het meest werden gespeeld, onder wie Mayr, Mercadante, Pavesi, Rossini en de goeddeels vergeten Mosca, Soliva, Stuntz en Weigl. In de latere komische opera's van Pacini, gecomponeerd tot 1825, klinkt nog duidelijk de Rossini-stijl door, ondanks het feit dat hij in de tijd van *La schiava di Bagdad* en *La gioventù di Enrico V*, beide uit 1820, een nieuwe richting zocht zonder zich, zoals hij schreef, volledig van zijn voorbeeld af te wenden. De grote successen van enkele van Pacini's vroege opera's bezorgden hem in elk geval een voorsprong in populariteit van tenminste tien jaar op de even oude Donizetti.

In de periode waarin Pacini zijn activiteiten als operacomponist begon, brak in Italië een nieuw genre *opera seria* door, dat lang dominant zou blijven: het romantisch melodrama. Het dragende kenmerk van de libretti - voor de *opere serie* van Pacini, Rossini, Donizetti en Bellini - werd de uiting van gevoelens in al hun facetten: gepassioneerde liefde die de vorm kon aannemen van sentimentalisme dat vaak leidde tot extreme excessen. Niet zelden komen de hoofdpersonen door een dramatische wending in het verhaal psychisch in een dermate labiele toestand te verkeren dat waanzin het gevolg is. Alle tragiek kwam voort uit hartstocht. In tegenstelling tot de libretti van Metastasio manifesteerde de romantische psyche zich niet hoofdzakelijk meer in de lotgevallen van de klassieken; de middeleeuwen gingen fungeren als inspiratiebron, een model dat in heel Europa was verspreid. Koningen, helden en hovelingen uit de Grieks-Romeinse wereld, de norm sinds de zestiende eeuw, werden gaandeweg verdrongen door edelen en kleine vorsten in hun forten en kastelen. In het romantische Italiaanse libretto figureerde een grote diversiteit aan personages, niet zelden behorend tot de zelfkant van de samenleving, zoals piraten, bandieten, zigeuners. Echter, naast onderwerpen uit de middeleeuwen overleefden verhalen ontleend aan de oudheid. Pacini, Mercadante en in mindere mate Donizetti brachten er een reeks van voort. Pacini onder andere: *Cesare in Egitto* (1821), *Temistocle* (1823), *Alessandro nelle Indie* (1824), *Niobe* (1826) en *Medea* (1843). Maar deze drama's verschilden in essentie niet van die welke zich in de middeleeuwen afspeelden: alles draaide om een situatie vol spanning, alles kwam voort uit bewogenheid en onrust veroorzaakt door gevoelens. Na 1825 verdrong de *opera seria* resoluut de oudere zuster *buffa* naar het tweede plan en ook de *opere semiserie* werden steeds zeldzamer. Het nieuwe type drama vroeg om nieuwe muzikale vormen. Nadat in het tweede decennium van de negentiende eeuw de romantische stroming definitief in de Italiaanse operamuziek doorgedrongen was, kon de hieraan gerelateerde 'belcanto'-zangstijl door een gerichte educatie van zangers tot grote hoogte uitgroeien. Dit was niet alleen de verdienste van Rossini, maar ook van de vele vakgenoten van zijn generatie.

Pacini werd in 1825, na het succes van zijn *L'ultimo giorno di Pompei*, door Barbaia voor negen jaar aangesteld als muzikaal directeur van de Napolitaanse theaters, als opvolger van Rossini. Welbeschouwd was dit een 'holle' functie, *composer in residence* zeggend, en Pacini besteedde in de *Memorie* aan deze post niet meer aandacht dan dat hij daartoe werd aangezocht en het aanbod aanvaardde. In de drie jaar die volgden, gingen slechts twee van zijn opera's in de San Carlo in première, aangezien Barbaia, die in 1825 eveneens het Teatro alla Scala onder zijn hoede kreeg, hem dikwijls aan Milaan verplichtte. Pacini werd in 1829 in genoemde functie opgevolgd door Donizetti, die in 1828 aan zijn vader schreef: "Barbaia wil dat ik volgend jaar muzikaal directeur van de koninklijke theaters word, maar hier heeft niemand na Rossini zijn taken behoorlijk vervuld". Hoe het ook zij, Pacini's regelmatige engagementen aan de theaters van Bologna, Florence, Milaan, Rome, Turijn en Venetië, tonen aan dat hij door het operaminnend publiek, of tenminste door de liefhebbers van de zangkunst, en door de invloedrijke impresario's lange tijd als een van Italië's meest prominente operacomponisten werd beschouwd. Als men al van concurrentie mag spreken, dan was hij in de jaren tot 1830 de enige die zich naast zijn grote voorbeeld Rossini staande kon houden, iets dat Rossini tenminste zelf beweerde. Dat Pacini de gast was van vorsten en prelaten, de salons van de hogere kringen bezocht en enige tijd intieme vriendschappen onderhield met vrouwen uit de hoogste aristocratie, wijst ook op zijn bijzondere vermaardheid.

² Pacini wordt slechts voorafgegaan door Rossini's *L'italiana in Algeri* (49 in 1815) en Mercadante's *Adele ed Emérico* (50 in 1822). Gatti, Carlo. *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte* (1778-1963). 2 delen. Milaan: Ricordi, 1964.

De populariteit van het theater in de *primi del Ottocento* laat zich goed illustreren door het aantal theaters dat in de grote steden elke avond voorstellingen gaf van een grote variëteit aan podiumkunsten en opera in het bijzonder. Venetië bijvoorbeeld had in die tijd de theaters La Fenice, San Moisè, San Benedetto, San Luca en San Samuele. Italië telde rond 1830 honderdvijfenzeventig verschillende operaseizoenen; in 1840 was dit aantal al met vijftig toegenomen. Het onbemiddelde volk had dus volop de gelegenheid om voor een luttel bedrag deel te nemen aan de toenemende populariteit van de opera en voor de hogere klassen was het, naast de salons, een aantrekkelijke manier om sociale contacten te onderhouden. In grote negentiende-eeuwse romans zijn er legio fragmenten aan te wijzen die zich afspelen tijdens operavoorstellingen, onder meer in de romans van in opera geïnteresseerde schrijvers als Honoré de Balzac, Stendhal en Alexandre Dumas père. Voor de hedendaagse operaliefhebber is het niet zonder betekenis als men leest dat de graaf van Montecristo aanwezig is bij een opvoering van *Parisina* in het Teatro Argentina in Rome of wanneer de graaf in zijn loge in de Parijse Opéra tijdens *Guillaume Tell* zijn gesprek onderbreekt om te luisteren naar Gilbert Duprez die zojuist zijn “Ah! Mathilde, idole de mon âme!” heeft ingezet.

De muzikale uitvoeringspraktijk in Italië stond in de beginjaren van Giovanni Pacini als opera-componist op een bedenkelijk peil, zeker als men dit vergelijkt met het hoogstaande muziekleven in Parijs, Berlijn, Dresden, Wenen en Londen. Zuiver instrumentale muziek was niet geliefd. De orkestwerken van Mozart en Beethoven waren zo goed als onbekend en werden ook niet uitgevoerd. Een geleerde priester van de Sixtijnse Kapel zei tegen Mendelssohn tijdens diens verblijf in Rome in 1830, dat men hem gesproken had over een veelbelovende jongeman die Mozart heette. Men had geen idee van wat wij een symfonie noemen. Het begrip *sinfonia* werd gebruikt voor de instrumentale inleiding van een opera, de ouverture. In de kleinere operatheaters, ook in die van de grote steden, werd weinig aandacht besteed aan het niveau van het orkest en het koor, die een sluitpost op de begroting vormden en waarvan de leden overdag een ander beroep uitoefenden en hun werk er 's avonds in de theaters bij deden om rond te komen. De impresario's waren zich ervan bewust dat het publiek hoofdzakelijk kwam om de bekende zangers te horen schitteren en minder geïnteresseerd was in de kwaliteit van de compositie en de inhoud van het libretto. Het beleid van de theaters richtte zich dan ook in eerste instantie op het contracteren van zangers van naam voor het hele seizoen, om zo een massale toeloop naar de voorstellingen te garanderen. Volgens getuigenissen van tijdgenoten stonden alleen de uitvoeringen in de door grote impresario's als Barbaia en Lanari goed geleide theaters als San Carlo, La Fenice en La Scala op een aanvaardbaar niveau. Niettemin had Berlioz zijn bedenkingen tegen wat hij hoorde bij een bezoek aan het San Carlo-theater, zoals hij later optekende in zijn *Memoires*:³

“En daar, voor de eerste keer sinds mijn komst naar Italië [1830], hoorde ik muziek. Het orkest, in vergelijking tot die welke ik tot dan toe gehoord had, leek mij uitstekend. De blazers konden veilig beluisterd worden; daarvan had men niets te vrezen; de violisten waren tamelijk vaardig en de cellisten brachten een goed zangerig geluid voort, maar ze waren te gering in aantal. Het algemeen in Italië toegepaste systeem om minder cello's dan contrabassen te gebruiken, kan zelfs niet gerechtvaardigd worden door het soort muziek dat de Italiaanse orkesten doorgaans uitvoeren. Ook zou ik de *maestro di cappella* het onaangename geluid willen kwalijk nemen dat hij met zijn strijkstok maakt, waarmee hij enigszins ruw op zijn muziekstandaard slaat; maar men heeft mij verzekerd dat als hij dat niet zou doen, de musici die hij dirigeert het soms moeilijk zouden vinden maat te houden... Het koor was uiterst zwak. Ik weet van een componist, die voor het San Carlo-theater heeft geschreven, dat het zeer moeilijk, om niet te zeggen onmogelijk is om tot een goede uitvoering te komen van vierstemmige koorwerken. Het kost de sopranen erg veel moeite om, los van de tenoren, hun eigen partij te zingen, en men is om zo te zeggen verplicht hun beide partijen steeds in parallelle octaven te laten uitvoeren.”

Helaas schreef Berlioz er niet bij welke opera hij bijwoonde en welke componist hij citeerde. Dat hij evenals Mendelssohn, waarmee Berlioz tijdens zijn verblijf in Rome bevriend raakte, veel voorstellingen bezocht en een niet al te gunstige mening koesterde over de Italiaanse operamuziek in het algemeen, alsmede de kwaliteit van de uitvoeringen en het gedrag van het publiek, blijkt uit wat hij op zijn altijd ironische, soms ook venijnige manier noteerde:

³ Fragmenten ontleend aan de Nederlandse uitgave *Mijn leven*, 1803-1865 (2 delen), Amsterdam: De Arbeiderspers, 1987. Vertaald door W. Scheltens.

“Toen ik in Milaan kwam, voelde ik me aan mijn geweten verplicht de laatste opera te gaan zien. In het Cannobia-theater werd toen *L’elisir d’amore* van Donizetti uitgevoerd. Ik trof een zaal vol mensen aan die hardop zaten te praten, met hun rug naar het toneel gekeerd; de zangers evenwel gebaarden en zongen zich om het hardst de longen uit het lijf, dat moest ik tenminste wel aannemen wanneer ik hen met wijd open monden zag staan, want vanwege het lawaai dat door de toeschouwers werd gemaakt was het onmogelijk een ander geluid te horen dan dat van de Turkse trom. In de loges werd gespeeld, gesoupeerd enzovoort, enzovoort. Omdat ik inzag dat het zinloos was te hopen ook maar iets van die partituur, die toen nieuw voor mij was, te kunnen horen, verliet ik de zaal. Toch schijnen de Italianen, naar verschillende mensen mij verzekerd hebben, soms te luisteren. In ieder geval betekent muziek voor de Milanezen, net als voor de Napolitanen, de Romeinen, de Florentijnen en de Genuezen niet meer dan een goed gezongen aria, duet of terzet; alles daar buiten wekt hun afkeer of laat hen onverschillig. Misschien zijn die antipathieën alleen maar vooroordelen en worden ze vooral veroorzaakt door het feit dat de zwakte van de uitvoerende ensembles, koren of orkesten, hen niet toestaat kennis te maken met de meesterwerken die naast het gebaande pad liggen, in de tredmolen waarin zij al zolang ronddraaien. Misschien ook kunnen zij nog tot op zekere hoogte geniale mensen op hun vlucht volgen, als deze laatsten ervoor zorgen op niet al te ruwe wijze hun ingewortelde gewoonten te verstoren. Het grote succes van *Guglielmo Tell* in Florence zou deze mening kunnen ondersteunen. Zelfs *La Vestale*, de sublieme schepping van Spontini, beleefde vijftientig jaar geleden in Napels een serie schitterende voorstellingen. Bovendien, als men kijkt naar het volk in de steden die onder Oostenrijks gezag staan, dan zal men zien dat het in drommen achter militaire muziekkorpsen aankomt om gretig te luisteren naar de fraaie Duitse harmonieën, die zo anders zijn dan de onbeduidende cavatines waarmee het doorgaans overvoerd wordt. Maar in het algemeen kan men niet ontveinzen dat het Italiaanse volk van de muziek alleen de fysieke werking waardeert en alleen oog heeft voor de uiterlijke kant ervan. Muziek is voor de Italianen slechts een sensueel genot, niets anders. Zij hebben voor deze schone uiting van de geest nauwelijks meer respect dan voor de kookkunst. Zij willen partituren waarvan zij meteen, zonder na te denken, zonder er zelfs maar aandacht aan te besteden, de inhoud kunnen verwerken, net als van een bord macaroni.”

Dat Berlioz hier melding maakte van Spontini’s *La Vestale* is niet zo verwonderlijk. In zijn *Les soirées de l’orchestre* wijdde hij zelfs een heel hoofdstuk aan de door hem zo geadoreerde componist en gaf hij een uitgebreide analyse van zijn favoriete werken *La Vestale* en *Fernand Cortez*. Over Pacini’s opera *La Vestale* was hij overigens, zacht uitgedrukt, niet erg te spreken, zoals in zijn *Memoires* is te lezen. Nadat hij zich al geërgerd had aan het zingen van de rol van Romeo door een contralto in een voorstelling van Bellini’s *I Capuleti ed i Montecchi* in het Pergola-theater van Florence, schreef hij:

“Omdat ik besloten had de beker tot op de bodem te ledigen, wilde ik een paar dagen later *La Vestale* van Pacini horen. Hoewel het mij duidelijk was door wat ik ervan wist dat *La Vestale* met het werk van Spontini alleen de titel gemeen had, had ik niet op iets dergelijks gerekend... Ook de rol van Licinius werd weer door een vrouw gespeeld... Nadat ik enkele ogenblikken met moeite geluisterd had, heb ik, gelijk Hamlet, moeten uitroepen: ‘Dit is absint!’ en omdat ik me niet in staat voelde er nog meer van te slikken, ben ik in het midden van de tweede akte vertrokken, waarbij ik een geweldige schop tegen het parket gaf, waardoor mijn grote teen zozeer geblesseerd werd dat ik er nog drie dagen last van heb gehad.”⁴

* * *

Ook Mendelssohn vermeldde in een brief tijdens zijn verblijf in Rome, een wat hij noemde typisch Italiaans operafiasco, namelijk de première van Pacini’s *Il corsaro*, in het Teatro Apollo op 15 januari 1931:

“... De *corsaro* verscheen, zong zijn aria en kreeg applaus, waarvoor de *corsaro* van boven en de componist van beneden het publiek tezamen bedankten... Daarna volgden tal van andere stukken en het begon langdradig te worden. Het publiek vond dat ook en toen Pacini’s grote finale begon, werd er door de bezoekers op de vloerruimte luid gepraat en gelachen en keerden zij hun rug naar het toneel. Mevrouw Samoyloff viel flauw in haar loge en moest worden weggedragen.

⁴ Pacini’s *La Vestale* werd in het premièrejaar 1823 met 31 voorstellingen enthousiast door het Milanese publiek ontvangen. Voor *Il corsaro* zie: Kimbell, *Verdi in the age of Italian romanticism*, p. 59.

Pacini liep weg van achter de piano en de akte eindigde te midden van tumult. – Toen volgde het grote ballet *Barbe-bleu* en daarna de laatste akte van de opera. Nu zij goed opgewarmd waren, overlaadden de toeschouwers het hele ballet van begin tot eind met geloei en gefluit en begeleidden ze de tweede akte van de opera eveneens met gefluit en gelach... Ik zou kwaad zijn geworden als de muziek furore had gemaakt, maar het was zo beroerd dat het de moeite van kritiek niet waard was. Dat zij nu hun rug naar hun lieveling Pacini keerden, naar hem die zij wilden omkransen op het Capitool, zijn melodieuze naäpen en karikaturiseren, maakte me ook kwaad en het laat zien hoe laag een componist in de algemene waardering staat. Bij een andere gelegenheid zouden zij hem op hun schouders naar huis dragen - dat is geen genoegdoening.”

Het gedrag van het publiek tijdens de opvoeringen nam zulke absurde vormen aan dat enkele theaters er toe overgingen duidelijke regels te stellen aan het praten tijdens de muziek en het drankgebruik, het nuttigen van maaltijden en roulette en kaartspel in de loges. Het rumoer werd natuurlijk mede veroorzaakt doordat de parterre uit staanplaatsen bestond, waardoor dit een ontmoetingsplaats was voor de bevolking, met een permanent geloop en kabaal als gevolg. In sommige theaters werd politie ingezet om de orde te handhaven. In Rome werden, volgens Stendhal, overtreders publiekelijk gestraft met stokslagen op de Piazza Navona. In een poging de mensen uit de cafés en naar het theater te krijgen, gingen theaters er in de Napoleontische periode toe over hun in onbruik geraakte privilege weer in ere te herstellen en het spelen in de foyers van de theaters toe te staan, in de hoop extra inkomsten te genereren. De belangrijkste bron van inkomsten bleef evenwel de verhuur van loges. De verdeling van de loges in een Italiaans theater heeft altijd een sterke symbolische betekenis gehad. De voorkeur voor een bepaalde loge had weinig te maken met de akoestiek of het zicht op het toneel, maar veel meer met de nabijheid van een koninklijke of hertogelijke loge. Het verlangen naar een loge in de tweede ring was het grootst, maar in de beste theaters waren ook die in de eerste of zelfs de derde ring acceptabel, omdat zij over het algemeen exclusief door aristocratische eigenaars werden bezet. Daarboven bevonden zich de gegoede burgerij, handelslieden en beoefenaars van beroepen van aanzien. Zoals gezegd nam de bezitloze klasse de staanplaatsen in, waar men ook tegen extra betaling een zitplaats kon innemen op enkele rijen banken met rugleuningen. Niet dat de huur van een loge voor het hele seizoen automatisch recht gaf op toegang tot een voorstelling. Men moest aan de ingang nog een bescheiden bedrag betalen dat gelijk stond aan de toegangsprijs voor de staanplaatsen op de vloerruimte. Het theater vormde aldus een ware microkosmos van de Italiaanse maatschappij.

* * *

Het is een bekend feit dat operaproducties, vooral waar het nieuwe werken betrof, veelal onder grote tijdsdruk tot stand kwamen. Librettisten, meestal vast aan een theater verbonden, hadden vaak meer dan één werk onder handen en als een impresario geluk had kon de componist twee maanden voor de eerste voorstelling aan de slag. Pacini geeft hier in zijn *Memorie* treffende voorbeelden van. De aan het theater verbonden kopiisten maakten overuren en de zangers studeerden hun partijen overdag in zodra er weer een fragment gereed was. 's Avonds traden zij op en het kwam voor dat een prima donna zes voorstellingen in een week zong. Aan een zorgvuldige instudering van de regie kwam men door tijdgebrek niet toe. Er werd althans minder aandacht aan besteed dan aan de muzikale aspecten. Als er, vooral in kleinere theaters, geen speciale functionaris, een *direttore della scena* was belast met het in scène zetten van de opera, behoorde dit meestal tot de aanvullende taken van de poëet van het huis, of de librettist zelf die, met kennis van zaken voor wat zijn eigen libretto betrof, de aangewezen persoon was om de posities en bewegingen van koor en solisten in goede banen te leiden⁵. De grote routine van de zangers en de door de heersende operaconventies bekende opvolging van nummers en situaties in de handeling, bepaalden dat solisten en koor niet veel aanwijzingen op dit gebied nodig hadden. Het was zeker niet zo dat de enscenering en de dramatische interpretatie als volstrekt onbelangrijk werden beschouwd, maar de theaterleiding begreep goed dat de aandacht van het publiek in hoofdzaak gericht was op de individuele prestaties van de zangers, zeker wanneer het beroemdheden zoals bijvoorbeeld Pasta en Rubini betrof. In Parijs was het al lang gebruik de enscenering, kostuums en decors gedetailleerd vast te leggen in *livrets de mise en scène*. Verdi maakte hiermee kennis in 1855 bij de productie van zijn *Les vèpres siciliennes* en liet bij de uitvoering van de Italiaanse versie aan de Scala voor het eerst een zogenaamde *disposizione scenica* door Ricordi drukken. Aan de uitvoering van de decors werd als regel veel aandacht besteed. Decorstukken en requisieten konden van veel opera's worden hergebruikt, maar de tendens in Italië was om voor nieuwe opera's de decorbouwer - vaak een architect met reputatie - originele ontwerpen te laten maken. Bij de opvoering van *L'ultimo giorno di Pompei* aan de Scala op 16 augustus 1827 werd het

⁵ Gossett, *Divas and scholars*, p. 450.

publiek verbijsterd door de nieuwe scenografie van de beroemde architect Alessandro Sanquirico: een exploderende vulkaan met vuur en rook in een toneelbeeld van realistisch uitgebeelde paniek.



De Eruptie van de Vesuvius uit Pacini's *L'ultimo giorno di Pompei* in *Raccolta di varie decorazioni sceniche inventate ed eseguite per il R. Teatro alla Scala di Milano* door Alessandro Sanquirico (1777–1849). The Getty Research Institute, 93-B15110

Giovanni Pacini's opera *L'ultimo giorno di Pompei* ging in première in Napels in 1825. Ofschoon de titel overeenkomt met die van Edward Bulwer-Lytton's epische novelle *The Last Days of Pompeii* (1834), was de plot geheel verschillend, hoewel de opera eveneens als climax de eruptie van de Vesuvius had. Geen kosten werden gespaard om de vulkanische uitbarsting en de vernietiging van Pompei in de finale van de opera te simuleren. Verslagen van de originele productie, in Teatro San Carlo op 19 november 1825, beschrijven hoe, onder het muzikaal geweld, delen van het decor hevig begonnen te schudden; enorme kolommen braken in stukken, stortten neer en veroorzaakten dat brokstukken van de gewelven naar beneden kwamen. Voor de effecten van vuur, lava en as werd een complex vuurwerksysteem ontwikkeld en een grote hoeveelheid zeer licht ontvlambaar poeder werd bij elke voorstelling ontstoken. De opera werd buitengewoon populair en reisde naar Milaan (zoals hier afgebeeld), Rome, Wenen, Parijs, Venetië en Londen.

* * *

Van Giovanni Pacini's persoonlijkheid en karakter⁶ geeft zijn *Memorie* slechts een eenzijdig beeld. Hij wekt de indruk een man te zijn die zeer bescheiden was over zijn artistieke vermogens en die de rol die hij als vooraanstaand operacomponist heeft gespeeld voortdurend bagatelliseerde. Dat kan een bewust aangenomen houding zijn geweest die gebruikelijk was in de vormelijke schrijfstijl van het tijdsgewricht. Ook de nederige plichtplegingen bij het beschrijven van zijn ontmoetingen met, en

⁶ Ambiveri omschrijft het als "Carattere difficile, incline alla superbia" (Moeilijk karakter, neiging tot arrogantie). Ambiveri, *Operisti minori dell'800 italiano*, p. 106. Masutto, die Pacini als zeventigjarige persoonlijk ontmoette: "Hij stond altijd voor iedereen klaar en, uitzonderlijk voor een oudere man, hij was zachtmoedig van karakter, joviaal en binninnelijk tegen iedereen". Masutto, *I maestri di musica italiani*, p. 128.

eerbetoon door monarchen en andere hooggeplaatste personen, waar hij niet weinig mee koketteerde, moet in dat licht worden gezien. De vraag dient zich aan of het bij herhaling uiten van een overmaat aan bescheidenheid over zijn kunstzinnige aanleg, zijn twijfels over de te volgen richting en het beschrijven van de tegenslagen in *Le mie memorie artistiche*, Pacini wel goed heeft gedaan. Het is niet ondenkbaar dat een positiever zelfbeeld de beeldvorming omtrent zijn persoon ten goede zou zijn gekomen, met een ruimere publieke bekendheid tot in onze tijd als gevolg. Om enig inzicht te krijgen in de persoon Giovanni Pacini moeten wij ons verlaten op de getuigenissen van mensen in zijn omgeving. Uitspraken van collega-componisten zeggen wel iets over de man, al moet hierbij altijd rekening worden gehouden met het feit dat zij elkaars concurrenten waren op een terrein waar ieder vocht voor zijn eigen plaats en het niet direct tot eigen voordeel strekte een ander al te positief te beoordelen. Rossini, zijn vriend sinds de beginjaren, was nog het mildst in zijn oordeel over Pacini. Tijdens een opvoering van een van Pacini's werken uit zijn eerste periode zei Donizetti tegen Rossini: 'Het is jammer dat hij niet over de juiste techniek van componeren beschikt'. 'Is het zó slecht, zeg je?' antwoordde Rossini, 'als hij de techniek niet zou missen, zou hij alle anderen achter zich hebben gelaten, gezien het gemak waarmee hij schrijft'. Pacini schreef op Rossini's verzoek drie nummers voor zijn *Matilde di Shabran*, toen deze vlak voor de première in tijdnood kwam en de opera nog niet had voltooid. Rossini verving deze nummers later door composities van eigen hand. Pacini liet in 1835 de opera met zijn drie eigen nummers in Casa Belluomini te Viareggio opvoeren onder de ondertitel *Bellezza e cuor di ferro*. De tot beider levenseinde volgehouden briefwisseling bewijst dat er sprake was van een bijzondere en wederzijdse genegenheid. Rossini's uitspraak: 'De meest getalenteerde jonge componist in Italië is Pacini, hoewel Donizetti de stukken het best uitwerkt', door Bellini opgetekend toen hij aan zijn Puritani werkte, kan als een van de aanwijzingen voor Bellini's paranoia worden gezien. Donizetti zelf stond echter tamelijk onverschillig tegenover Pacini's faam. 'Of hij mij nu als vriend of als vijand beschouwt, wat gaat mij dat aan. Ik mag hem niet. Hij is een beroepschameur die veel weerklank bij de vrouwen vindt. Een opportunist voor wie men op zijn hoede moet zijn'. Hij erkende evenwel Pacini's melodisch genie als vertegenwoordiger van de jonge Rossini-school.⁷ En naar Verdi's oordeel: 'Pacini's muzikale invallen kwamen snel en zonder moeite in zijn hoofd op, ... ogenschijnlijk zag het er goed uit, maar inhoudelijk niet altijd. Men zou van hem kunnen zeggen dat hij in de muziek was wat in de literatuur een 'oude verzenrijmer' wordt genoemd. Wat dit betreft had hij veel gemeen met Petrella, aan wie hij altijd superieur bleef door zijn dramatische kracht. In feite zit in alle opera's van Petrella geen enkel stuk dat de vergelijking met de finale van *Saffo* kan doorstaan'.

De Siciliaanse librettist Giacomo Sacchero, die in 1844 zowel met Donizetti (*Caterina Cornaro*) als met Pacini (*L'ebrea*) had samengewerkt en met beiden een band van vriendschap en vertrouwen had opgebouwd, had weliswaar een expliciete mening over de laatste. Sacchero, een groot bewonderaar van het authentieke genie van Bellini, schreef Pacini een minder aangename houding jegens Bellini toe, voortkomend uit een - volgens Sacchero - afgunst zonder weerga op zijn collega die, op 2 januari 1828, na de triomf van *Il pirata* aan zijn vriend Francesco Florimo schreef: "De heer Pacini is niet tevreden met het overal bekokstoven van intriges, maar manipuleert ook hier..., tot het overschrijven van de partituur van *Il pirata* aan toe, en nog erger, zoals men weet...". Sacchero bleef evenwel met Pacini bevriend tot aan zijn dood, ondanks diens vermeende aanvallen en jalousie op Bellini. In de *Memorie* spreekt Pacini evenwel herhaaldelijk zijn bewondering uit voor de 'goddelijke' Bellini en beval hem in 1827 zelfs aan bij Barbaia om hem te engageren als maestro d'obbligo aan de Scala. Bij het beluisteren van de aria "Io son la rea" uit Pacini's *La vestale* van 1823, een jaar waarin Bellini nog student was, zal men verbaasd zijn reeds het soort lyrische cantilene en expressieve pathos te horen waardoor de werken van Bellini later gewaardeerd zouden worden, hetgeen de vraag doet rijzen wie zich door wie liet inspireren en wie op wie afgunstig was. In het Italië van de eerste helft van de negentiende eeuw had iedere operacomponist zijn voorbeeld: voor Bellini was dat jonge Pacini; de beginnende Verdi heeft ongetwijfeld veel opgestoken van de Pacini in zijn middenperiode. Hoe het ook zij, Bellini's achterdocht en jalouzie jegens rivalen bij het dingen naar de gunst van het publiek is een van hem bekende karaktereigenschap waarvan ook Donizetti het doelwit is geweest⁸.

⁷ Zavadini, *Donizetti, Vita-Musiche-Epistolario*.

⁸ Pasqualino, *Giacomo Sacchero: un librettista catanese alla Scala di Milano*.

Om iets te begrijpen van de vijandige houding van Bellini jegens Pacini is het van belang kennis te nemen van het artikel op internet: "Nell'orror di mie sciagure: Pacini, parody and *Il pirata*" door Alexander Weatherson. Diens onderzoek resulteert in de suggestie dat de basis voor Bellini's verdenking van plagiaat door Pacini is gelegen in de overeenkomsten in de tekstboeken van *Il pirata* en *I cavalieri di Valenza*, bedoeld als provocatieve grap door de librettist Rossi en Pacini. Verder kan men stellen dat Bellini's jaloezie deels is geworteld in de 25 voorstellingen van *I cavalieri di Valenza* waarmee Pacini in 1828 Bellini's 15 opvoeringen van *Il pirata* in La Scala ruim overtrof.

Pacini had een gemiddelde lengte en een slanke en elegante gestalte; hij had geen uitgesproken knap maar expressief gezicht met een levendige oogopslag. Hoewel hij doorgaans als aimabel en hoffelijk in de omgang wordt beschreven, was de kunst om iemands sympathie te winnen niet zijn beste eigenschap, hoewel hij aan vrienden geen gebrek had. Evenwel maakte hij niet weinig vijanden; hij werd ten onrechte achtervolgd door gemene laster - het algemene lot van alle kunstenaars in de wereld van de opera.

* * *

Zoveel als er in biografieën, wetenschappelijke studies en uitgegeven brievenverzamelingen bekend is geworden over tijdgenoten als Rossini, Bellini, Donizetti en Verdi, in het geval van Pacini ontbreekt deze uitgegeven documentatie goeddeels. De brieven die hij heeft geschreven en ontvangen en die een bijzonder licht kunnen werpen op de ontstaansgeschiedenis van zijn werken, evenals op de persoon zelf, zijn ondergebracht in het Fondo Giovanni Pacini⁹. De verzameling omvat meer dan 3.900 manuscripten, voor het grootste deel brieven, maar ook persoonlijke documenten van diverse aard, autografische en gedrukte partituren, tekeningen, lithografieën en foto's en is een waardevolle bron voor de reconstructie van het artistieke en culturele klimaat van een belangrijk tijdperk in de Italiaanse muziekgeschiedenis. Het archief omvat ruwweg de periode 1835 tot 1867; om een muzikale chronologie te hanteren, van *Lucia di Lammermoor* tot *Don Carlo*, en in een zuiver historische parallel van de Mazziniaanse beweging tot het jaar waarin de eenwording van Italië praktisch was gerealiseerd. Het grootste deel van de bijna vierduizend manuscripten wordt gevormd door brieven aan de componist, terwijl 754 brieven van de hand van Pacini zijn, waarvan er drieënvijftig zijn geadresseerd aan Gaetano Somma¹⁰, die van 1842 tot zijn dood in 1867 zijn beste vriend was. De overige manuscripten zijn, zoals reeds opgemerkt, hoofdzakelijk brieven gericht aan Pacini van min of meer bekende personen uit dat tijdperk: zangers als Giuditta Grisi, Marietta en Teresina Brambilla, Marianna Barbieri-Nini; componisten als Rossini, Petrella, Liszt; ook impresario's (Barbaia, Lanari, Merelli, Jacovacci), librettisten (Piave, Cammarano), critici, orkestleiders (Mazzucato, Mariani), adellijke personen uit het *ancien régime* als Carlo II van Borbone-Parma¹¹, politici van het nieuwe Italië, maar ook van familie, vrienden en bekenden; stemmen die een mozaïek vormen waarvan een geduldige reconstructie zonder meer een waardevolle bijdrage kan leveren, niet alleen aan de bestudering van het leven en de werken van de componist, maar ook aan zijn tijd en muzikale omgeving. Hoewel in publicaties over de Italiaanse opera talloze verwijzingen zijn te vinden naar materiaal in het Fondo Pacini, hebben de onderzoeken tot op heden nog niet geleid tot een diepgaande en uitgebreide wetenschappelijke editie. In de vele boeken over de componisten en het operabedrijf in de eerste helft van de negentiende eeuw, wordt Pacini zelf of worden enkele van zijn opera's slechts spaarzaam genoemd. Dat wil niet zeggen dat er met volhardend speuren geen interessant materiaal te vinden is. De digitale media bieden een keur aan uiteenlopende artikelen die, dat moet gezegd, vaak niet meer dan algemeenheden bieden die ook uit *Le mie memorie* bekend zijn.

De correspondentie met zijn vriend Gaetano Somma geeft meer van zijn persoonlijke denkbelden prijs dan de brieven over allerlei zakelijke beslommeringen met vakgenoten. Hij realiseerde zich dat hij tot de oude wereld behoorde die voorgoed voorbij is, een onvermijdelijke cesuur die ontstond met de eenwording van het land. Pacini, sterk gebonden aan de cultuur en de maatschappij van het pregeünificeerde Italië, idealiseerde met veel van zijn artistieke tijdgenoten het verleden en beschouwde die verloren wereld als een gouden tijdperk, waarvan Barbaia, Rossini, Bellini, Maria Malibran¹² en Giuditta Pasta deel uitmaakten. In de retrospectieve optiek van de componist was het een tijd waarin trouw, eerlijkheid en, muzikaal gesproken, de professionaliteit van de kunstenaars en hun volharding zich door studie te bekwamen optimaal waren, voorwaarden die een componist in staat stelden te leven en te werken in een bijna ideale omgeving. Het is een steeds terugkerend thema in de brieven van Pacini na 1860. Zoals hij op 22 juni 1862 aan Gaetano Somma schreef:

⁹ Het materiaal werd in april 1942 aan de bibliotheek geschonken door de laatste eigenares Adele Pacini-Fantozzi en wordt bewaard in een daarvoor bestemde zaal in de Biblioteca comunale van Pescia (inventarislijst is te raadplegen op internet: 'Fondo Giovanni Pacini').

¹⁰ In *Le mie memorie artistiche* gespeld als Sommo.

¹¹ De uit de *Memorie* bekende Carlo Lodovico (1799-1883), hertog van Lucca.

¹² In 1837 schreef Pacini samen met Coppola, Donizetti, Mercadante en Vaccai een cantate bij de dood van Maria Malibran.

“Mijn beste Gaetano, in wat voor tijd leven wij! In een gesprek zal ik je alles zeggen [...]. Ik zal je over al mijn voorspoed vertellen, en ik zal je ervan overtuigen dat wat mij vanaf 1859 is overkomen het onderwerp zou kunnen zijn voor een smartelijk treurdicht”¹³.

* * *

Pacini zal bij het schrijven van deze regels ongetwijfeld hebben gedacht aan de pijnlijke kwestie met Bartolomeo Merelli, de impresario van het Teatro alla Scala. Hoewel de ware toedracht niet werd uiteengezet, toonde hij zich in zijn *Memorie* verontwaardigd over de manier waarop hij door Merelli werd behandeld, nadat hij voor het carnavalseizoen van 1863 het contract had getekend voor de opera d'obbligo en hij *Carmelita* aan het componeren was. Op het programma voor het *Carnevale-Quaresima*-seizoen stonden Achille Peri's *Rienzi*, Meyerbeers *Il profeta*, Mercadante's *Il bravo*, Natale Perelli's *Chiara di Montalto* en Giovanni Pacini's *Carmelita*, naast twee nader te bepalen andere werken. Zoals wel vaker het geval was, werd het schema van voorstellingen veranderd. Alleen *Rienzi*, *Il profeta* en *Il bravo* werden opgevoerd, terwijl de andere werden vervangen door opvoeringen van Rossini's *Otello*, Verdi's *Macbeth* en *Faust* van Gounod. De slechte ontvangst van *Rienzi* moet door Merelli als een ongunstig voorteken zijn gezien, waardoor hij zal hebben besloten in dat seizoen geen nieuwe opera's meer toe te laten en het programma zodanig te wijzigen, dat *Faust*, het grote succes van het vorige seizoen, een veiliger productie leek dan een nieuw werk zonder uitvoeringsgeschiedenis. Pacini had zijn voltooide partituur van *Carmelita* (oorspronkelijk met de werktitel *Teresita*) ingestuurd, maar ongerust geworden door het uitblijven van enige reactie begon hij eind januari brieven aan Merelli te schrijven die eveneens niet werden beantwoord. Uiteindelijk moest hij uit het 24 februari-nummer van 'La fama' vernemen dat *Carmelita* niet zou worden opgevoerd als gevolg van Merelli's financiële wanbeleid¹⁴. Pacini reisde naar Milaan om zekerheid over de productie en om uitbetaling van de overeengekomen eerste betalingstermijn te krijgen. Hij hoorde al snel van Merelli dat deze niet over de financiële middelen beschikte om de opera in productie te brengen - hetgeen evenmin het geval was met de andere nieuwe opera *Chiara di Montalto* - en dat hij hem ook niet kon betalen omdat hij aan de rand van een faillissement stond. Pacini trok vervolgens zijn partituur terug na, om het werk te redden, nog vruchteloos gepoogd te hebben zijn opera voor het volgende seizoen geproduceerd te krijgen. In feite was dit Merelli's laatste seizoen als impresario. Pacini besloot van een rechtszaak af te zien: mocht hij deze al winnen, dan nog zou hem dat enkele honderden francs gaan kosten zonder dat hij schadeloos kon worden gesteld.

Recent onderzoek van Pacini's briefwisseling heeft aan het licht gebracht hoe het verder met *Carmelita* is vergaan¹⁵. In een brief aan Piave gedateerd 25 april 1863 verzocht hij deze, in aanvulling op een uiteenzetting van het verloop van de zaak met Merelli, om bepaalde wijzigingen in het libretto aan te brengen, omdat hij van plan was de opera aan andere theaters aan te bieden¹⁶. In december 1863 prees hij het werk aan bij Ercole en Luciano Marzi, de impresario's van het Teatro la Fenice, als “un opera di genere fantastico; als Faust een groot publiek succes was in Italië, dan geloof ik zeker dat mijn opera op een gelijke ontvangst kan rekenen”¹⁷. In maart 1864 beval hij het werk aan bij Luigi Scalaberni voor het *fiera*-seizoen in Senigaglia. *Carmelita*, stelde hij, is een “opera fantastica e spettacolosa”¹⁸. In december van dat jaar bood hij het daar nogmaals aan: “De opera die ik voorstelde, met de titel *Carmelita*, gecomponeerd voor het Koninklijk Teatro alla Scala voor carnaval 1862/63 werd niet in productie genomen als gevolg van de [...] onleesbaar] impresario Merelli”. Niemand echter accepteerde het werk, tenminste niet als *Carmelita*.

In 1866 kreeg Pacini de opdracht om de opera d'obbligo te schrijven voor de opening van het Teatro la Fenice het volgende jaar. Zoals hij in zijn *Memorie* schreef was hij gebonden aan een contract met dat theater voor het carnaval van 1860, maar omdat de politieke ontwikkelingen het theater in 1859 dwongen de deur te sluiten, liet hij La Fenice weten dat hij, hoewel *Berta* bijna voltooid was, hij

¹³ Pacini aan Somma, coll. A. 106/5 (nr. 1), Pescia, 22 juni 1862. Citaten uit brieven van Pacini en Somma zijn ontleend aan diverse bijdragen gepubliceerd in *Intorno a Giovanni Pacini*.

¹⁴ Verdi heeft zich om deze reden lange tijd van de Scala gedistantieerd.

¹⁵ Gepubliceerd in *Intorno a Giovanni Pacini*, pp. 177-190: Denise Gallo, *Pacini's Carmelita and Don Diego di Mendoza: a case of recycling*.

¹⁶ Brief nr 23-40.

¹⁷ Brief nr 491.

¹⁸ Brief nr 497.

het werk aan *Don Diego di Mendoza* weer had opgenomen¹⁹. Zijn keuze voor het werkwoord *riprendere* is veelzeggend. In de discussie over *Don Diego* liet hij het voorkomen dat het om een nieuw werk ging waar hij al vóór *Berta* aan was begonnen. In werkelijkheid had hij een werk ‘weer opgenomen’ dat hij al vier jaar eerder had geschreven. Natuurlijk, Piave, toen de poëet van La Fenice, wist dat het om *Carmelita* ging; Luciano Marzi, de impresario van dat seizoen, zou vermoed kunnen hebben dat het dezelfde opera was die Pacini hem en zijn broer in 1863 had geprobeerd aan te bieden. *Don Diego*’s première op 12 januari 1867 was een groot succes. *Berta*, door Pacini in de oorspronkelijke uitgave van *Le memorie* uit 1865 als nooit uitgevoerd genoemd, ging voor het eerst in de San Carlo op 6 april 1867.

Wat onderzoek van het Fondo Pacini in de Biblioteca comunale van Pescia van de in 1863 voltooide autografische partituur van *Carmelita* aan het licht heeft gebracht, is dat Pacini geen wijzigingen heeft aangebracht in de noten toen hij het manuscript gereed maakte voor de drukker. Slechts de figuur Donna Ines, die nog voorkwam in *Carmelita*, liet hij vervallen en als gevolg daarvan zijn enkele scènes geheel geschrapt. Vergelijking van het manuscript van het libretto met het manuscript van de partituur laat evenmin veranderingen in de tekst zien, anders dan de vervallen scènes van Donna Ines. Alleen de persoonsnamen zijn in beide handmatig veranderd. Op het frontispice zijn zowel de eerste titel *Teresita* als de tweede, *Carmelita*, doorgehaald en vervangen door *Don Diego di Mendoza*. In akte I en de eerste vier scènes van akte II vervangt de naam *Carmelita* de doorgekraste naam *Teresita*, die in latere scènes niet meer werd gebruikt, hetgeen erop wijst dat de naamsverandering van de titel in *Carmelita* heeft plaatsgevonden tijdens het compositieproces, waarschijnlijk in 1862. In de uiteindelijke versie is de naam van het personage *Carmelita* op alle plaatsen veranderd in *Mariquita*.

De hierboven beschreven feiten met betrekking tot de ‘niet uitgevoerde’ *Carmelita*, zoals in alle overzichten van Pacini’s opera’s wordt vermeld, bewijst het belang van het bestuderen van het materiaal in het Fondo Pacini. Dat het bij de succesvolle *Don Diego di Mendoza* om hetzelfde werk gaat met minimale wijzigingen, werd door Pacini in zijn *Memorie* om begrijpelijke redenen verzwegen. Dat zijn opera *Berta* als *Berta di Varnol* in 1867 van Venetië naar Napels verhuisde, heeft hij bij het verschijnen van het boek in 1865 niet kunnen voorzien. De hierboven beschreven geschiedenis van een werk dat lang als niet-opgevoerd werd verondersteld, bewijst hoe weinig wij weten over het leven van de componist, omdat het meest dat over Pacini werd geschreven louter het kritiekloze aanhalen is van datgene dat hijzelf de lezer van zijn *Memorie* wilde doen geloven. Totdat de muziekwetenschap zijn leven aan de hand van brieven en archivale bronnen kan reconstrueren, kunnen wij er geen aanspraak op maken Pacini te kennen. Het is van het grootste belang dat wetenschappers teruggaan naar de partituren die stof hebben liggen verzamelen omdat hij gedoemd was een ‘kleine’ of ‘obscure’ componist te zijn. Juist zijn rol als een vooraanstaande kracht in de ontwikkeling van de negentiende-eeuwse Italiaanse opera vraagt om onderzoek naar een kunstenaar die twintigste-eeuwse wetenschappers eenvoudigweg verkozen te veronachtzamen, ten gunste van het werk van Rossini, Bellini, Donizetti en Verdi.

Pacini was 70 jaar toen hij de opdracht van La Fenice voor *Don Diego* ontving. In plaats van zich comfortabel terug te trekken, zoals zijn vriend en collega Rossini had gedaan, was hij nog steeds hard aan het werk - en had hij nog steeds schulden. “Marianna mia!”, schreef hij aan Scoti op 13 januari 1867 over zijn opdrachten voor La Fenice (*Don Diego*) en Napels (*Berta*), “Met deze engagementen kan ik al mijn schulden aflossen! Stel je voor hoe gelukkig ik zal zijn!”. Nauwelijks een maand later, na zijn 71ste verjaardag, schreef hij aan Marianna Scoti vanuit Rome, “Nee, dit leven kan ik niet langer volhouden”. Hij herhaalde zijn verlangen om zijn loopbaan te beëindigen in een brief aan Scoti vanuit Napels, tijdens de repetities van *Berta*: “[...] mijn laatste werk! Ja, mijn laatste, Marianna, omdat met mijn gevorderde leeftijd bovenal mijn ogen rust nodig hebben”²⁰. In zijn nagelaten herinneringen schreef Pacini dat hij een opdracht van het Teatro San Carlo - zijn honderdste opera zoals hij het noemde - voor carnaval 1867-68 om die reden had afgeslagen. Pacini’s handschrift, zelfs in vroeger jaren weinig bemoedigend, laat moeilijkheden met de hand-oog coördinatie zien. Al moge

¹⁹ *Le mie memorie artistiche: edite ed inedite*, 1875, cit. p. 201: “[...], per la qual cosa, appena terminata la *Berta* ripresi il lavoro del *Don Diego di Mendoza*”.

²⁰ Pacini vestigde aandacht voor zijn zichtproblemen in zijn brief van 19 maart 1867 (nr. 26-10), waarin hij Marianna Scoti vraagt in grotere letters te schrijven, omdat hij haar brieven moeilijk kan lezen.

zijn creativiteit onaangetast zijn geweest, het eigenlijke werk van het schrijven van partituren moet om die reden in toenemende mate moeilijk voor hem zijn geworden. Ondanks zijn niet afgenomen ijver was Pacini misschien fysiek niet meer in staat om twee opera's in zijn laatste levensjaar te presenteren, hoewel *Don Diego* zo goed als gereed was en delen van *Berta* al acht jaar eerder waren gecomponeerd.

Over het aantal opera's dat Giovanni Pacini heeft gecomponeerd lopen de meningen uiteen. De meeste bronnen spreken over ongeveer negentig. Wetenschappers hebben de neiging dit aantal naar beneden bij te stellen. Pacini zal zijn eigen unieke systeem hebben gehanteerd om zijn werken te tellen, want aan het eind van het manuscript van *Carmelita* schreef Pacini: "Opera teatrale No. 99!", wat doet veronderstellen dat hij zijn oratoria heeft meegeteld. Uit het oogpunt van muzikaal genre is daar iets voor te zeggen, maar strikt genomen behoren de oratoria niet tot zijn opera's. De in dit boek opgenomen lijst van opera's is samengesteld aan de hand van eigen onderzoek en diverse lijsten die weliswaar onderling verschillen laten zien, maar wel een betrouwbare indruk maken. Het aantal met zekerheid opgevoerde opera's komt op 72; niet opgevoerd op 7; onvoltooid gebleven op 2; opera's waarvan het bestaan twijfelachtig is of waarvan niet met zekerheid kan worden vastgesteld dat het werken van Pacini betreft op 7²¹.

* * *

Een van de niet uitgevoerde opera's is *L'assedio di Leida*, waarvoor Pacini de werktitel *Elnava* gebruikte. Al op 19 februari 1847 schreef Piave aan Pacini dat het verwerken van de geschilpunten in de tekst vertraagd is, maar dat hij hem het libretto binnen enkele dagen zal zenden. In dezelfde brief stipte Piave de mogelijkheid aan dat Pacini voor het carnaval van 1848 zou worden gecontracteerd en dat zij dan opnieuw zouden kunnen samenwerken. De eerstvolgende brief met betrekking tot *L'assedio di Leida* is van meer dan vijf jaar later (12 juni 1852), en behelsde het aanbrengen van wijzigingen in het libretto: Pacini had de dichter gevraagd om "de introductie te veranderen vanwege de politieke lading die het bevat", maar Piave beschouwde die wijziging niet nuttig "omdat de gehele opera dezelfde kleur heeft. Ik denk eerder dat wij moeten blijven samenwerken, opdat wij, hoe dan ook, binnen een paar dagen tot overeenstemming over een metamorfose zullen kunnen komen om tot uitvoering van deze partituur over te gaan". Verdere brieven geven blijk van wederzijdse belangstelling, aangezien deze verschillende voorstellen voor nieuwe operaprojecten behelzen, ook al zijn de opera's in kwestie nooit gerealiseerd. *L'assedio di Leida* was definitief van de baan.

Een significant geval deed zich voor met *La donna del isole*. Pacini en Piave werden geëngageerd door de impresario's, de gebroeders Marzi, om een opera te schrijven voor het carnavalseizoen van 1854 in het Teatro la Fenice. De eerste fase van het werk betrof de keuze van het libretto. Een zestal suggesties van Piave hiervoor werd door Pacini afgewezen. Een ervan, Norna, een personage uit *The pirate* van Walter Scott leek Pacini niet geschikt voor de prima donna Augusta Albertini, de enige sopraan die voor La Fenice beschikbaar was. Even daarna nam Piave toch de beslissing aan het libretto van Norna te beginnen, zich baserend op een schetsmatige indeling van Pacini. "Ik zal de naam van Norna in die van Cora wijzigen om de gelijkenis met Norma te vermijden". Hij zond de proloog en de eerste akte op 10 oktober 1853 aan de componist, daarbij vermeldend dat de rol van de prima donna in de twee resterende aktes veel pathetiek zou krijgen en gaf Pacini de verzekering dat hij aan al zijn wensen ten aanzien van wijzigingen zou voldoen. De gewenste wijzigingen lieten niet op zich wachten en Piave toog aan het werk: "Ik stuur je de variaties die je mij voor de proloog hebt gevraagd. De impresario heeft de marktscène niet willen laten passeren, omdat die te veel lijkt op die uit *La muta di Portici*". In het contract was vastgelegd dat het libretto in september ter goedkeuring aan de censuur moest worden voorgelegd, maar de librettist liet Pacini op 20 oktober weten dat hij meer tijd nodig had: "De hele vertraging wordt veroorzaakt door de moeilijkheid een goede ontknoping van het drama te vinden en ik heb slapeloze nachten door juist daaraan te denken". Begin november was het libretto gereed en aan de componist gezonden. Piave was tevreden over het resultaat. De ontknoping van het drama was op een niet eerder vertoonde manier opgelost: "Je zult zien dat ik bloed en gruwelijkheid heb vermeden, omdat ik op dat gebied, na de zak van *Rigoletto* en de toring van *La Traviata*, niets anders kon bedenken, en als er nu toch een ongewone ontknoping moet zijn, dan maar een gelukkige". Het libretto werd aan de censuur gepresenteerd en op 18 november 1853 goedgekeurd. Te zelfder tijd maakte Augusta Albertini duidelijk dat zij een afkeer had van de partij van Cora - de figuur van Cora vertoont veel overeenkomst met Azucena in *Il trovatore* - en deze niet zou zingen. Pacini stelde Piave

²¹ Hierbij moet worden aangetekend dat *L'orfana svizzera*, *Alfrida* en *I portoghesi nel Brasile* misschien als latere opera's herschreven en verschenen zijn.

hiervan op de hoogte, waarna deze nogmaals de voortreffelijkheid van zijn libretto uiteenzette: “Deze partij is prachtig, geloof ik, dramatisch, gepassioneerd en als er onder het zingen sterk wordt geacteerd, zal dit de artiest en de maestro een dubbele kans bieden zich te laten toejuichen”. Het is evident, zo blijkt ook uit *Le mie memorie artistiche*, dat Albertini persisteerde in haar weigering in *La donna delle isole*, zoals de nieuwe opera werd genoemd, te zingen. Pacini schreef voor het carnaval van dat jaar in La Fenice daarom in allerijl een opera op een libretto van Cesare Perini, *La punizione*²².

De kwestie *La donna delle isole* was hiermede overigens niet ten einde: Piave trachtte de opera te laten opvoeren in 1854 en 1855, eerst in Fermo en, waarschijnlijk, Bologna; ten slotte in Treviso, steeds met als protagoniste Marianna Barbieri-Nini, een favoriete zangeres van Pacini, die verklaarde deze rol graag te willen vertolken²³. In Treviso, in de zomer van 1855, trad Piave als bemiddelaar op met het impresariaat van de gebroeders Marzi: aanvankelijk stelden de impresario's Pacini voor *La donna delle isole* uit te brengen in plaats van de geprogrammeerde *Lorenzino de' Medici* of *Buondelmonte*, tegen dezelfde vergoeding die zou zijn betaald voor een van deze oudere werken, waarbij Pacini vanzelfsprekend eigenaar van de partituur bleef. De componist weigerde (hij zinspeelde er in een brief aan Piave op de opera aan te bieden aan de Scala)²⁴ en de Marzi's deden een nieuw voorstel voor de vergoeding. Piave probeerde in diverse brieven Pacini te doen bewegen het voorstel te accepteren. De rancuneuze toon van de poët veroorzaakte wat onenigheid tussen de librettist en de componist. Hoewel Piave zijn mening handhaafde assisteerde hij in Treviso bij de voorstelling van Pacini's *Buondelmonte*. Uiteindelijk ging *La donna delle isole* nooit in productie. Onderzoek van Pacini's partituur zal aan het licht kunnen brengen in hoeverre de componist heeft voldaan aan Piave's suggesties voor wijzingen, hoewel de autografische partituur, bewaard in de Biblioteca comunale van Pescia, ruimschoots incompleet is. Aanwezig zijn slecht de aktes I en een deel van II (nog Prologo en Atto I genoemd)²⁵. Het is ook mogelijk dat Pacini - geconfronteerd met de weigering van Albertini om het personage van Cora te vertolken - de opera niet heeft voltooid; een bredere kennis van deze productie van Pacini zal ook kunnen verifiëren of de muziek gecomponeerd voor *La donna delle isole* vervolgens is hergebruikt voor een andere opera, zoals Pacini immers wel meer deed²⁶.

* * *

Pacini staat bekend als een uiterst productief componist, een workaholic - zelfs naar de maatstaven van die tijd - die het vermogen had snel te werken, daarbij geholpen door het feit dat de tekst hem blijkbaar moeiteloos tot muzikale invallen inspireerde. In zijn *Memorie* geeft hij een paar treffende voorbeelden van deze eigenschap. Vroeg negentiende-eeuwse operacomposities ontstonden in opdracht van theaters, vaak als noviteit voor het belangrijkste seizoen, de carnavaltijd, van 26 december tot het aanbreken van de vastentijd. En er was altijd haast bij. Bellini drong de operawereld zijn behoefte aan meer tijd op, hetgeen betekende dat hij zeven weken of langer nodig had om een opera te schrijven - iets dat als zeer bijzonder werd beschouwd - en dan nog niet meer dan één per jaar. Pacini, die de gewoonte uit zijn jonge jaren meenam naar een nieuw tijdperk, bestond het om in 1852 op 4 december nog niet te weten welk libretto hij op muziek zou zetten voor het aanstaande carnaval en slaagde er niettemin in de eerste twee aktes in drie weken gereed te hebben²⁷. Het mag al een wonderbaarlijke prestatie zijn om meer dan tachtig opera's te schrijven en het merendeel uitgevoerd te krijgen, naast talloze andere werken in bijna alle muzikale genres, maar het wekt nog meer verbazing als men zich realiseert uit welke uiteenlopende en tijdrovende elementen zijn leven daarnaast bestond. *Le mie memorie artistiche* geeft hiervan een levendig beeld, zonder dat hij daar al te breedvoerig over uitweidde. Over de kwelling van de lange reizen per koets lezen wij vrijwel niets; over de ongetwijfeld hectische toestanden met librettisten, zangers en kopiisten tijdens repetities voor een nieuwe opera weinig. Pacini maakte geen melding van assistentie door een of meer leerlingen tijdens de laatste fase

²² In *La punizione* werd de muziek voor *Lidia di Brabante*, geschreven voor het Teatro Carolino in Palermo en niet uitgevoerd, opnieuw gebruikt. Enigszins herbewerkt door Pacini in successieve jaren werd de opera postuum opgevoerd onder de titel *Niccolò de Lapi*.

²³ Brief van 29 maart 1854, A.110.49/2.

²⁴ Buiten de hoop op voorstellingen in Milaan, werd Pacini's weerstand waarschijnlijk bepaald door irritaties ten opzichte van de Marzi's wegens het uitblijven van de betaling voor *La punizione*, geschreven voor het carnaval van 1854. Brief van 26 augustus 1855. V.E. 812/122.

²⁵ Giuseppina Mascari, *Contributo a un catalogo delle opere di Giovanni Pacini*. cit., p. 196.

²⁶ Bianca Maria Antolini, *La collaborazione tra Piave e Pacini nelle lettere della Biblioteca Nazionale di Roma in Intorno a Giovanni Pacini*. Pisa, ETS, 2003.

²⁷ Pacini aan zijn vrouw 9 december 1852 (nr. 19-24). De opera was *Il Cid*, La Scala, 1853.

van het compositieproces, zoals wij weten van andere operacomponisten uit die tijd²⁸. Of het werk van de kopiisten werd gecontroleerd en gecorrigeerd - niet onbelangrijk gezien zijn gebrekkige handschrift - en door wie, lezen wij niets. Aan bekommernis om zijn gezin wijdde hij evenmin veel woorden: hij vermeldde slechts zesmaal dat hij naar zijn familie in Viareggio terugkeerde. In de tijd van Barbaia in Napels en Milaan aanvaardde hij bestuurlijke functies in die theaters. Rond 1860, in de moeilijke jaren van zijn lange carrière, richtte hij nog samen met anderen een theateragentschap op. Of dit voortvloeide uit de noodzaak verbetering te brengen in zijn precaire financiële situatie, is niet bekend.

In Viareggio liet hij in 1822 een huis bouwen aan het Burlamaccakanaal, nu Piazza Pacini nummer 7, dat de hevige Duitse bombardementen in 1944 weliswaar overleefde, maar als gevolg van een gering historisch-cultureel besef, niet ontkwam aan de sloopkogel om plaats te maken voor moderne hoogbouw. In dit huis werden zijn belangrijkste werken geschreven, onder andere *Saffo*. Het stichten van een muziekyceum in Viareggio en Lucca, het geven van onderwijs aan muziekstudenten, het ontwikkelen van studiemethodes en het schrijven van muzikale verhandelingen vulden Pacini's jaren van tijdelijke terugtrekking uit de operawereld. De school in Lucca heeft lang zijn naam gedragen, later die van de in Lucca geboren Luigi Boccherini. Omdat Viareggio geen echt theater bezat, liet Pacini aan de dichtbij zijn huis gelegen Via San Francesco in 1835 een theater bouwen met 800 plaatsen dat geopend werd met *Il talismano*. Dit theater werd in 1893 als volgt omschreven: "De voorgevel, in Ionische stijl, is elegant. De zaal heeft drie rijen loges met wit-gipsen decoraties en een vergulde sierlijst. Het toneelgordijn is mooi bewerkt en doet denken aan dat van het Pergola-theater in Florence". Het theater werd door Pacini in *Le mie memorie* 'il Teatro di Viareggio' genoemd, doch op aanbeveling van Carlo Lodovico later officieel omgedoopt tot Teatro Pacini. Het theater werd in 1841 door de gemeente aangekocht en werd op 14 juni 1944 verwoest door Duitse bommenwerpers die de in de haven gelegen Italiaanse oorlogsbodems wilden vernietigen en daarbij de nabijgelegen straten in puin legden. In het Teatro Pacini en het Regio Casino werden sinds 1873 de carnavalsbals gehouden tijdens de beroemde 'corsi mascherati' van Viareggio. Mijn zegsman, een bejaarde Viareggino en overlevende van het bombardement, kan zich die dag en de beide gebouwen nog levendig herinneren en wist tevens te melden dat het Liceo musicale in de Via Ugo Foscolo eveneens werd verwoest. Op de plaats van het theater bevindt zich thans een parkeerterrein voor het er tegenover liggende nieuwe gemeentehuis. De naam Giovanni Pacini werd door de man zonder aarzeling in verband gebracht met de componist die de *amante* van Paolina Bonaparte was geweest. Zowel in Viareggio als in Lucca en Pescia is er weinig gedaan om de herinnering aan de destijds zo vermaarde maestro levendig te houden; een naar hem genoemde straat in de meeste steden van de regio is er wel, al ligt die soms net buiten het historisch centrum. Standbeeld of gevelplaquette ontbreken. In Pescia staat een multifunctioneel Teatro Pacini, gebouwd in 1717, dat sinds 1889 de naam draagt van de voormalige beroemde inwoner van de stad. In het nabijgelegen Fucecchio, bekend uit *Gianni Schicchi*, was Giovanni Pacini eigenaar van het Regio Teatro di Fucecchio, waar in 1866 zowel *Saffo* werd opgevoerd als de uitvoering plaatsvond van zijn *Canto del prigioniero* op een tekst van de schrijver en politicus uit die stad, Giuseppe Montanelli. Het theater werd dat jaar omgedoopt tot Teatro Pacini. De Cinema Teatro Pacini werd in 2002 afgebroken en in 2009 vervangen door het multifunctionele - bioscoop, schouwburg en bank - Nuovo Teatro Pacini.

Naast de veelheid aan activiteiten en muzikale werkzaamheden waren er nog de amoureuze affaires: de wat onduidelijke relatie met Napoleons zuster, de zestien jaar oudere Paolina Borghese Bonaparte, die in Viareggio een villa liet bouwen, het nog te bezichtigen Palazzo Paolina, om dicht bij haar minnaar te kunnen zijn. De villa is nog in goede staat, de vertrekken zijn uitgerust met mooie schilderijen in empirestijl en het is nu in gebruik als museum voor prehistorie en archeologie. Zeker is dat Pacini enige jaren bij haar heeft ingewoond. Het zou de ideale plaats zijn geweest voor een Pacini-monument, maar op het plein voor de villa is een standbeeld opgericht voor de dichter Percy Shelley, die omkwam bij een schipbreuk voor de kust en in 1822 op het strand van Viareggio werd gecremeerd. De indruk wordt gewekt dat Pacini in de lente van 1825 overhaast met Adelaide Castelli trouwde om zich van prinses Paolina te kunnen losmaken. In dit verband is het merkwaardig dat zowel zijn huwelijk met Adelaide als de dood van Paolina zo goed als samenvielen. Dan was er zijn algemeen bekende verhouding met de Russische gravin Giulia Samoyloff van 1828 tot 1831, ten tijde van *Giovanna d'Arco*, waaraan hij flink wat hartzeer moet hebben overgehouden, zoals uit zijn woorden kan worden opgemaakt. In de bijzin 'benefattrice di mia figlia Amazilia' (bladzijde 32) repte Pacini terloops over de adoptatie van zijn dochter Amazilia door Samoylova. Over het feit dat ook de jongere

²⁸ In dit verband is het ironisch te noemen dat de pianoreductie van Donizetti's *La Favorite* werd vervaardigd door een jonge, kennelijk niet al te veelbelovende Duitse musicus, die desperaat probeerde toegang te krijgen tot de Parijse muziekkringen, een zekere Richard Wagner.

dochter uit zijn eerste huwelijk met Adelaide Castelli, Giovannina, door haar werd opgevoed, vertelde hij niets²⁹. Beiden hebben door de jaren schriftelijke contacten ondergehouden; de laatst bekende brief van Giulia Samoyloff aan Pacini is gedateerd 18 januari 1867.



Karl Bryulov: De laatste dag van Pompei (1833). Het schilderij toont Pacini's dochters Amazilia en Giovannina bescherming zoekend in de armen van een vrouw, voor wie Giulia Samoylova model stond.

* * *

Wij hebben gezien hoe Pacini met bitterheid stelling nam tegen de onomkeerbare veranderingen welke zich voordeden in het muzikale landschap van Italië, in het besef van zijn eigen marginalisering binnen het theatrale strijdperk; een marginalisering die hij weet aan externe oorzaken, zonder de gedachte te kunnen accepteren dat hijzelf, op de een of andere manier, achterop was geraakt en de veranderingen en hun diepere essentie niet had begrepen. Maar er waren meer redenen voor zijn onvrede, meer menselijke, meer actuele. Hij leefde niet in een ivoren toren, terugetrokken in zijn verering voor Rossini, los van de werkelijkheid, omringd door herinneringen aan een verleden dat hij nooit meer kon terughalen. Wij kennen zijn meningen met betrekking tot de muziek: wij kunnen deze bekritisieren, maar niet veroordelen. De diepere oorzaak van zijn onbehagen moet ook gezocht worden buiten de zuiver muzikale sfeer; en het is hier dat Pacini, de oude 'maestro delle cabalette' zich laat zien als een man die zich goed bewust was van de problemen en de tegenstrijdigheden die diep geworteld waren in de complexe realiteit van zijn tijd.

Het lijkt nuttig te onderstrepen, dat op dit punt een terughoudendheid in zijn *Memorie* valt waar te nemen: hij maakte bijna nooit gewag van voorvallen of ontwikkelingen van een politiek karakter. Wanneer men in aanmerking neemt dat Pacini leefde tijdens de hele verhitte periode van de eerste, op een mislukking uitgelopen bewegingen die aan de onafhankelijksoorlogen en de eenwording van Italië vooraf gingen, ligt dit stilzwijgen niet voor de hand. Zeker, de *Memorie artistiche* lenen zich van nature niet voor politieke overwegingen; maar toch, de wijze waarop Pacini op het thema inging -

²⁹ Afbeeldingen van Karl Bryulovs schilderijen van Samoylova en de dochters Pacini zijn op verschillende websites opgenomen.

als het al ter sprake kwam - doet veronderstellen dat hij met opzet van zichzelf het beeld wilde geven van een kunstenaar die volledig wars was van enige politieke betrokkenheid. Zijn politieke nonchalance veroorloofde hem misschien een positie in te nemen waarin hij als boven de partijen staand werd beschouwd. Anderzijds had die nonchalance als risico dat hij de indruk zou wekken een reactionair te zijn, en dat niet alleen op muzikaal gebied. Om een idee te geven van de schijnbaar onverschillige houding waarmee Pacini de brandende politieke thema's benaderde, kan worden verwezen naar zijn rol bij de gebeurtenissen in 1848, toen vrienden hem verzochten een detachement vrijwilligers samen te stellen om de wacht te betrekken bij het gouvernementspaleis in Venetië. Voor wat betreft de politieke gebeurtenissen in de daarop volgende jaren, doen *Le mie memorie* er geheel het zwijgen toe, behoudens het vluchtig aanstippen van de derde onafhankelijkheidsoorlog in 1866:

“De oorlog die Italië met Oostenrijk moest gaan voeren stond op het punt los te barsten. Het Istituto musicale van Lucca, waar ik leiding aan gaf, bleef zo goed als verlaten achter, aangezien iedere jongeling vergat kind van Euterpe te zijn om het uniform van Mars aan te trekken. Eer aan de Dapperen! Ook al leidde een kwade genius de vele troepen, toch ontbrak het, temidden van de rampen, niet aan de moed van de strijders. Ik kon daarom niet meer denken aan de jaarlijkse proef: ik kon me alleen bezig houden met de jaarlijkse feesten van Santa Croce.”³⁰

Het lijkt geen twijfel dat Pacini met ‘un mal genio’ de generaal en staatsman Alfonso La Marmora bedoelde, die een voor een groot deel uit vrijwilligers bestaand Italiaans legerkorps aanvoerde dat ten strijde trok om Venetië te bevrijden. Hij werd verantwoordelijk gesteld voor de aarzelende leiding in de eerste fasen van de invasie, die, ondanks het grote Italiaanse overwicht aan manschappen, op 23 juni 1866 tot een nederlaag in de slag bij Custoza leidde. Van verraad beschuldigd door zijn landgenoten, in het bijzonder door andere hoge legerofficieren, en van dubbelhartigheid ten opzichte van de Pruisen, met wie hij kort tevoren een alliantie had gesloten, verdedigde hij zijn tactiek in een reeks documenten, een stap die irritatie veroorzaakte in Duitsland en leidde tot een aanklacht wegens het schenden van staatsgeheimen.

Om terug te komen op Pacini's hierboven aangehaalde opmerking: was dit werkelijk de geestesgesteldheid van de componist en waren zijn gedachten geheel en al gericht op de muziek zonder dat hij oog had voor de politieke ontwikkelingen? In een brief gedateerd 22 maart 1861 aan Gaetano Somma drukt hij zijn gedachten met buitengewone klaarheid uit:

“Je weet welke mijn principes zijn! Ik houd van Italië... de vooruitgang... Ik verafschuw de vreemde heerschappij over dit land!! Ik wil de onafhankelijkheid van Ons Vaderland, maar ik houd van orde... eerlijkheid... rechtvaardigheid. Dit is mijn geloofsbelijdenis die ik tot mijn laatste zucht onwankelbaar... onwrikbaar zal bewaren! [...].

Dan volgt een interessante passage:

Verdi (gekozen als afgevaardigde voor het Parlement) bekende dat hij warme gevoelens voor Italië had, maar voelde dat hij niet bij machte was de hoge taak die hem was toevertrouwd ten uitvoer te brengen door zijn welbespraaktheid in de vergaderzaal van het parlement te laten gelden. Ik uitte mijn genoegen hierover, aangezien een Beroemdheid, die Verdi toch is, slechts de edele zaak van de Toonkunst en haar Beoefenaars kan dienen.”³¹

Enige tijd later beklaagt hij zich over zijn eigen situatie, waarbij hij de redenen uiteenzet waarom het jaar 1859 voor hem zo noodlottig zou zijn geweest:

“Mijn zaak, beste Gaetano, is de jouwe! Ik kan je niet anders bieden, omdat ik vanaf 1859 niets dan ondankbaarheid heb ondervonden!!! Eerzame mensen ... Mensen die de ontvangen gunsten niet kunnen vergeten, worden als paria's beschouwd! Dat zal je voldoende zijn! Toch ben ik er trots op Italiaan te zijn, en niet minder een groot voorstander van een onafhankelijk Vaderland en ik zal mij liever verlagen door om een stuk brood te bedelen, dan te buigen, te kruipen (zoals zovelen hebben gedaan) [...].”³²

* * *

³⁰ *Le mie memorie artistiche: edite ed inedite*, 1875, p. 200.

³¹ Pacini aan Somma, coll. A. 106/4 (nr. 5), Pescia, 22 maart 1861.

³² Pacini aan Somma, coll. A. 106/5 (nr. 6), Pescia, 20 november 1862.

Un mondo perduto dus, die volgens de componist is vervangen door een nieuwe maatschappij, waarvan de *modus vivendi* wordt gekarakteriseerd door egoïsme, carrièrezucht en oppervlakkigheid; gebreken die bijna op iedereen van toepassing zijn: zangers, die niet langer in staat zijn zich in dienst van de kunst te stellen; impresario's, die schaamteloos en oneerlijk zijn geworden³³. De eenwording van Italië betekende ook onvermijdelijk het einde van het mecenaat, waarbij de vorst *de facto* eigenaar was van het theater, dat bij Pacini nostalgische herinneringen opwekte aan het hof van Carlo II van Borbone-Parma, zijn weldoener van weleer. Ook componisten ontkwamen niet aan het oordeel van Pacini: "Om beroemd te kunnen worden hebben zij de ware kunst geloofchend door hun werk af te stemmen op de smaak van een steeds minder verfijnd publiek". In 1854 kon de componist nog vol vertrouwen aan Gaetano Somma schrijven:

"Als er een verblindende meteor aan de horizon verschijnt, [...] en ogenblikkelijk de ware schoonheid van de maan in de schaduw stelt, zal de kunst tot in de toekomst voortleven. [...] Moisé, Guglielmo Tell, Norma, Sonnambula, Lucia, Poliuto, La Vestale, Saffo en Medea (let wel) en Medea, zullen het eeuwige leven hebben! Vergeef mij dat ik elke bescheidenheid opzij zet! De mens zal groeien door de tegenslag in het leven. [...] Ik denk beter over mijzelf, omdat ik met eigen ogen zie dat mijn opera's, die in het verleden in de gunst vielen, zonder ongeremde uitbundigheid echter, nu een complete triomf behalen, als de lauweren die ik oogstte met het succes van Medea in Rome daar niet het bewijs van is!"³⁴

En in een brief, uitgerekend uit het gedenkwaardige en noodlottige jaar 1859:

"Ja, zeker, beste Gaetano! *Saffo, Medea, Buondelmonte*, zullen, in alle onbescheidenheid, altijd voorleven! En de Pacini die nu zo geslagen wordt, zal eervol door zijn medeburgers herdacht worden als het God behaagt hem bij zich te roepen! Tot mijn vriend Somma richt ik de verzuchting: Zo is het genoeg!"³⁵

Deze brieven bevestigden de indruk dat Pacini in de jaren zestig enigszins zwaarmoedig, pessimistisch en gedesillussioneerd was, dat hij de aansluiting met de nieuwe tijd had verloren, de nieuwe muzikale tendenzen van die tijd niet begreep en ook niet wilde begrijpen, deze zelfs veroordeelde. Het zal de lezer niet zijn ontgaan dat de naam Verdi in de *Memorie artistiche* nauwelijks, slechts driemaal terloops wordt genoemd hoewel Pacini enkele malen een magnifieke gelegenheid had dit uitvoerig te doen. Met zijn *Stella di Napoli* oogstte hij in 1845 een enorm succes, terwijl Verdi's *Alzira* drie maanden eerder, in hetzelfde Teatro San Carlo en met dezelfde zangers een fiasco leed en na vier voorstellingen van het repertoire werd gehaald. Met enig leedvermaak schreef hij in maart 1857 aan Somma dat zijn *Medea* in Florence in de maand januari Verdi overklaste, toen diens *Il trovatore* "viel zoals een dood lichaam valt. [...] De meteoren trekken voorbij en verdwijnen achter de horizon"³⁶. Het is overduidelijk dat Pacini niet veel op had met Verdi, hem ook niet begreep en bijna met afschuw de inmiddels mode geworden *grand opéra* bezag. Dit wordt te meer duidelijk bij het lezen van zijn *credo* na de ontmoeting met Halévy. Nieuwlichterij uit het buitenland, met name Frankrijk, wees hij hardgrondig af. Zijn brief aan Somma uit 1865 is hier duidelijk genoeg over: "De Italianen zullen altijd al de andere naties domineren! Leve de melodie, de enige drijfveer van elke emotie!"³⁷.

Giovanni Pacini schreef in *Le mie memorie artistiche* dat hij in 1832 tijd vond om werken van Mozart, Haydn en Beethoven te bestuderen. Hij zal het als nuttig voor zijn ontwikkeling hebben beschouwd om zich in Mozart en Haydn te verdiepen; voor iemand die steeds op zoek was naar nieuwe vormen die hem zouden kunnen bevrijden van de ketens die hem bonden aan de stijl van Rossini, bood Beethoven, wiens componeren in een periode van tien jaar een enorme evolutie had door-gemaakt, betere aanknopingspunten. Pacini heeft ongetwijfeld lering getrokken uit wat hij, zeker op het gebied van orkestratie, in de werken van Beethoven vond, zonder de eigenheid van de muziek bezuiden de Alpen te veronachtzamen. Donizetti had na 1830 al een andere weg ingeslagen en ook

³³ "Ma che io forse esercito la professione per diletto" riep de oude Pacini uit toen de impresario Jacovacci hem te laat betaalde. (*Il mulattiere di Toledo*, Teatro Apollo, 1861).

³⁴ Pacini aan Somma, coll. A. 106/3 (nr. 5), Viareggio, 10 december 1854.

³⁵ Pacini aan Somma, coll. A. 106/4 (nr. 4), Pescia, 8 november 1859.

³⁶ Pacini aan Somma, coll. A. 106/3 (nr. 3), Viareggio, 14 maart 1857.

³⁷ Pacini aan Somma, coll. A. 106/7 (nr. 1), Pescia, 17 december 1856.

Carlo Coccia, die jarenlang met hetzelfde probleem had geworsteld, bewees met zijn *Caterina di Guisa* (1833) dat de toen geldende romantische idealen een volstrekt andere dramatische lading eisten dan voorheen. Het is ontegenzeggelijk waar dat ook Pacini in muzikaal opzicht bij de nieuwe stroming aansluiting heeft gevonden. De muziek van zijn succesvolle opera's *Alessandro nell'Indie* (1824) en *L'ultimo giorno di Pompei* (1825) bewijst dat zijn invloed op Bellini, die toen zijn belangrijkste werken nog moest schrijven, groter is geweest dan voorheen werd aangenomen. Ondanks de gunstige ontvangst die Pacini behaalde met menige opera uit de periode 1824 tot 1833, waartoe vooral *Amazilia*, *Niobe* en *Gli arabi nelle Gallie* kunnen worden gerekend, was het echec bij de première van *Carlo di Borgogna* (1835) voor hem de directe aanleiding om zijn activiteiten als operacomponist te staken, in de overtuiging dat hij, zoals hij schreef, bleef zwalken en het ideaal dat hem voor ogen stond niet kon bereiken.

* * *

Het vervolg is bekend. Toen Pacini in 1840 op triomfale wijze met *Saffo* terugkeerde was Rossini van het operatoneel verdwenen, was Bellini overleden, Donizetti in Parijs werkzaam, waren Carafa en Vaccai aan het eind van hun carrière en was de betekenis van Mercadante en Coccia aan het afnemen.

Achteraf gezien kan het voor Pacini een slecht idee zijn geweest zijn carrière vier jaar te hebben onderbroken. De operawereld was toen voortdurend in beweging door een harde concurrentiestrijd tussen talloze componisten met hun enorme productie. Pacini raakte uit het zicht en kreeg vanuit die positie na terugkeer te maken met een nieuw idool. Giuseppe Verdi was de enige serieuze concurrent, al was het pas met *Ernani* in 1844 dat deze Pacini in populariteit overtrof, ondanks de goede ontvangst van zijn *Nabucco* en *I Lombardi*. In feite beleefde Pacini in de jaren veertig zijn meest glorieuze episode met de een na de andere succesvolle opera, die al moderner klonken dan veel van Verdi's vroege werken. Verdi, niet rechtstreeks belast met de erfenis van Rossini, bleek met zijn bondige stijl, minder verfijnde melodieën en krachtige orkestratie, de voorwaartse drang van zijn wat hoekige, ongepolijste ensembles en ritmisch strakke koorscènes, duidelijk een vorm te hebben gevonden die ver afstond van het zuivere belcanto. Het publiek liet blijken deze vernieuwing te waarderen. Men was kennelijk toe aan nieuwe muzikale impulsen en nieuwe helden. Verdi's muzikale taal evolueerde met elke nieuwe opera en door een verandering van de tijdgeest als gevolg van het ontwakend liberalisme, het inspelen op nationalistische gevoelens in de keuze van zijn onderwerpen en zijn dramatisch talent, werd hij na 1850 de favoriet van het operapubliek in binnen- en buitenland. Dat Verdi een dominante positie op het operatoneel kon innemen in de jaren 1850 en 1860, komt in belangrijke mate voort uit het feit dat hij er gaandeweg in slaagde zich te onttrekken aan de knellende tijdsdruk die de impresario's plachten op te leggen, hetgeen hem in de gelegenheid stelde zijn opera's door een langere tijd van voorbereiding beter uit te balanceren. Verdi ontwikkelde zich in die decennia tot de meest gespeelde Italiaanse operacomponist; in kwantitatief opzicht kwam alleen de thans goeddeels vergeten Errico Petrella (1813-1877) bij hem in de buurt.

Bij Pacini vindt men nog de melodische vindingrijkheid en de precisie en rust waarmee vooral de lyrische passages worden opgebouwd en uitgewerkt. Waarmee gezegd wil zijn dat hij met zijn herkenbare eigen stijl grotendeels bleef vasthouden aan een muzikaal idioom en de dramatische uitwerking van de onderwerpen die kenmerkend waren voor de opera's uit de beginjaren van zijn tweede periode. Soms lijkt hij zelfs bewust een stap terug te hebben gedaan, alsof hij zich nog niet geheel kon of wilde losmaken van de conventies uit het verleden: onnodige en wat ouderwets aandoende versieringen in aria's en de afsluitende formules die in vroeger jaren standaard waren. Uit opnamen van enkele van zijn opera's uit de jaren 1840 en 1850 blijkt onmiskenbaar dat Pacini's jarenlange zoektocht naar nieuwe vormen wel degelijk resultaat heeft gehad, hetgeen met nieuwsgierig verlangen doet uitkijken naar registraties van zijn latere succesvolle werken. De hieronder vermelde kritische reacties zijn veelzeggend.

- Niccolò de'Lapi, 1957. Postume première 28 oktober 1873.

“Maar Meyerbeer en Wagner en de Verdi van *La forza del destino*, van Don Carlo, van *Aida* hebben een machtige rivaal, een ware titaan, gevonden, in de immense en verbijsterende finale van de tweede akte”.

Rome, *La Riforma*, 28 oktober 1873.

- Lorenzino de'Medici, 1845.

“Het carnavalsseizoen van 1857-8 werd op dinsdag 26 november geopend met *Elisa Velasco*, [alternatieve titel van Lorenzino de'Medici voor de herneming in Florence] een superbe opera

van Pacini en een die mijn geloof in Verdi enige tijd aan het wankelen bracht... Het is zo fris, zo origineel, en combineert zowel muzikale techniek als betoverende en simpele melodie, dat het mij als verbazingwekkend voorkomt dat het geen faam buiten Italië heeft verkregen.” [...] “In de tweede akte komt de sopraan op en opent met een grote scène en aria, gevolgd door een duet door sopraan en bariton. Een concertato stuk in de stijl van het favoriete kwintet in Lucia, alleen veruit superieur aan het meesterwerk van Donizetti, sluit de acte af.” [...] “Maar Elisa Velasco werd teruggetrokken om plaats te maken voor I Lombardi, en Pacini werd gedwongen het veld te ruimen voor Verdi. Het moet gezegd, bij vergelijking steekt de laatste maar pover af naast de eerstgenoemde ...”

Dwight's Journal of Music, 2 juli 1858.

De opera's van het triumviraat Rossini, Donizetti en Bellini, die door de jaren heen hadden bewezen het meest in de publieke gunst te staan en de canon hadden aangevoerd, bleven repertoire houden. Hun strijd tegen gevestigde reputaties is dezelfde geweest als de strijd van degenen die uit de herinnering en van de speellijsten zijn verdwenen. Tal van componisten, uit de gouden jaren waarin het belcanto hoogtij vierde, onder wie Mercadante, verdwenen gaandeweg uit het zicht, in de marge gedrukt door de populariteit van enkele van Verdi's werken. Laatstgenoemde kreeg al vanaf het begin van zijn carrière de wind flink in de zeilen door de commerciële ondersteuning van het bedrijf Casa Ricordi, waarvan de invloed dermate overheersend was dat naast Verdi zich weinig Italiaanse componisten stand konden houden. Dat Pacini halverwege de negentiende eeuw in de vergetelheid raakte werd mede veroorzaakt door de niet steeds evenwichtige kwaliteit van menige van zijn opera's: werkelijk briljante vondsten van onvergelykbare schoonheid worden niet zelden afgewisseld met oppervlakkige fragmenten - met name in lange recitatieven en dialogen, van nature toch al niet de meest geliefde passages - waar de nodige bezieling aan ontbreekt en hij de gemakkelijke weg lijkt te hebben gekozen, terug naar de oude vormen. De altijd aanwezige, onverbiddelijke deadline kan als een van de oorzaken van Pacini's wisselvalligheid worden gezien. Zelfs in zijn *Saffo*, toch beschouwd als hét meesterwerk van zijn oeuvre, zijn fragmenten aan te wijzen die de vaart uit de handeling halen: lange dialogen zonder werkelijk aansprekende melodiek en weinig gloedvol georkestreerd. Daarentegen bevat de opera legio meeslepende gedeelten van superieure kwaliteit, zoals de finale akte I, waarin de componist op het moment dat het vrouwenkoor invoegt met “Sorte avversa qui costei trasse il rito a funestar” bijna de pijngrens weet te naderen.

Uit twee recensies van de opvoering van *Gli arabi nelle Gallie* in het Théâtre Italien in Parijs op 30 januari 1855, voor die gelegenheid door Pacini grondig gereviseerd en met zeven nummers uitgebreid, blijkt dat het werk, dertig jaar na de première, als een anachronisme werd beschouwd. Deze recensies leggen overduidelijk enkele tekortkomingen in Pacini's componeerstijl bloot:

“[...] Eh bien, ce qui manque aussi le plus dans la musique, indépendamment de la création originale, c'est ce même sentiment qui fait trouver l'expression vraie, le mouvement naturel, la gradation, les contrastes. Pacini appartient à l'école mélodique, celle de son pays et de son temps; mais sa mélodie est rarement franche et inspirée par la situation: elle est souvent languissante et vague, souvent brillantée plutôt que brillante. Son orchestre pêche par le même défaut: le clinquant, le papillotage, la coquetterie, y dominant trop exclusivement. [...] Il y a néanmoins dans la partition des *Arabes* des morceaux bien faits, et qui, mieux amenés, mieux entourés, produiraient une sensation plus vive [...]”.³⁸

“[...] Il y a dans toute cette longue et pesante partition un bon duo, dans le style rossinien, qui mérite d'être signalé, une prière bien disposée pour les voix, et un air chanté par M.me Bosio, qui n'est pas sans ressemblance avec celui d'*Ernani*, mais trop chargé de traits et de fioritures. Tout le reste ou à peu près est d'une insignifiance parfaite. Toujours la même rangaine: andante et cabalette répétées; et pour changer, encore andante et cabalette dans la vieille manière: tout cela orchestré sans intérêt pour le public et pour les musiciens [...]”.³⁹

Concluderend kan worden vastgesteld dat het bij veel van Pacini's werken minder schortte aan inspiratie en creativiteit dan aan zijn vermogen de tijd te nemen om een nieuwe opera grondig te analyseren en uit te werken, onder meer veroorzaakt, het is al eerder gezegd, door de knellende tijdsdruk, die hem daartoe weinig ruimte bood. Dat de smaak van het publiek gaandeweg aan het

³⁸ Paul Smith in *Revue et gazette musicale de Paris*, XXII/5, 4 februari 1855, pp. 33-35. De beide recensies zijn opgenomen in *Intorno di Giovanni Pacini*, p. 165

³⁹ Léon Escudier in *La France musicale*, XIX/5, 4 februari 1855, pp. 33-34.

veranderen was en er een gebrek aan zangers ontstond, die nog over de techniek beschikten om de veeleisende werken van componisten van de oude generatie te zingen, zal eveneens hebben bijgedragen aan hun neergang. Nieuwe muzikale vormen vroegen om andere stemmen waarbij minder de nadruk werd gelegd op de belcantotechniek dan op dramatische uitdrukingskracht en de opbouw van het karakter van het personage. Pacini werd dus als gevolg van de onvermijdelijke muzikale ontwikkeling door de tijd ingehaald. Hij bleef echter onverdroten doorproduceren tot 1867, het jaar waarin hij de eerder gecomponeerde *Don Diego di Mendoza* en *Berta di Varnol* ten tonele bracht. Wanneer men zich realiseert dat de loopbaan van Giovanni Pacini meer dan een halve eeuw omspande, van de vroege belcantoperiode tot het verschijnen van Verdi's *Don Carlos* en Boito's *Mefistofele*, in welk tijdsbestek hij als een vooraanstaand operacomponist werd gevierd, zou men logischerwijze mogen veronderstellen dat ook enkele van Pacini's werken de tand des tijds hadden kunnen doorstaan.

* * *

De realiteit leert ons dat het anders is gelopen. In de Scala werd Pacini nog geprogrammeerd in 1878, toen zijn *Saffo* het tot vijftien voorstellingen bracht, een jaar waarin verder alleen opera's van Bellini, Gomes, Gounod, Meyerbeer en Verdi werden opgevoerd. In andere Italiaanse theaters en daarbuiten was het beeld niet anders. *La fidanzata corsa* werd nog opgevoerd in Catania 1871, *Lorenzino de' Medici* in Prato 1872, *Niccolò de' Lapi* in Florence 1873 (de postume première) en Parma 1880, *Buondelmonte* in Catania 1878. *Saffo* bleef langer repertoire houden: Bergamo 1868, Venetië 1870, Turijn 1871 en de reeds gememoreerde opvoeringen in 1878 in Milaan, terwijl het werk in Genua van 1874 tot 1896 zes producties kreeg. Daarna scheen zelfs in Italië definitief het doek voor Pacini te zijn gevallen, totdat *Saffo* weer op 21 januari 1911 aan de Scala verscheen in dertien voorstellingen geleid door Tullio Serafin en met de fameuze Eugenia Burzio in de titelrol. Daarna volgde Catania met *Saffo* in 1939. Tijdens Pacini's leven werden zijn werken regelmatig buiten Italië opgevoerd, onder andere in Lissabon, Barcelona, Parijs en New York, maar ook in buitenposten van de Italiaanse opera als Havana, Montevideo, Haiti en India. Wat betreft de jaren na Pacini's dood zijn er geen aanwijzingen dat er nog buitenlandse producties hebben plaatsgevonden en is Giovanni Pacini een van de velen die rusten op het overvolle en overwoekerde kerkhof van lang vergeten componisten.

Na de *Saffo* te Catania in 1939 zou het nog tot 1967 duren voordat de kentering plaatsvond met de voorstellingen van *Saffo* in het Teatro San Carlo ter herdenking van de honderdste sterfdag van de componist. Dankzij de opname die bij die gelegenheid werd gemaakt, met Leyla Gencer in de titelrol, waren velen voor het eerst in staat kennis te nemen van een integraal uitgevoerde opera van Pacini. Inmiddels omvat zijn discografie de opera's: *L'ultimo giorno di Pompei*, *Don Giovanni Tenorio ossia Il convitato di pietra*, *La poetessa Idrofoba ossia Dalla beffa al disinganno*, *Maria, regina d'Inghilterra*, een opname van hetzelfde werk onder de alternatieve titel *Maria Tudor*, *Medea*, *Saffo*, *Carlo di Borgogna*, *Alessandro nell'Indie*, naast opnamen van losse operafragmenten, romances, enkele religieuze en instrumentale werken, en een variëteit aan unieke opnamen van live-uitvoeringen op YouTube.

Het voor de hand liggende etiket 'obsuur' moet toch voor wat de naam Pacini betreft met de nodige terughoudendheid worden gehanteerd. Iemand met 81 opera's op zijn naam, waarvan 2 onvoltooid en 7 niet uitgevoerd, die over een periode van twintig jaar alleen door Rossini werd overschaduwd en Bellini en Donizetti enkele decennia actief overleefde, die in de gunst stond van koningen, keizers, Italiaanse vorsten en vriendschappelijke contacten onderhield met de hoogste adel, geleerden en grote literatoren, levert beslist geen recept voor obscuriteit; maar geschiedenis doet wat het doet - en dat is soms hard. Giovanni Pacini verdient een plaats in het pantheon van grote negentiende-eeuwse Italiaanse operacomponisten.

* * *

En Pacini in Nederland? Zeker, al bleef dit beperkt tot één productie van *Saffo*, en wel in 1843 in de Stads-Schouwburg op het Leidscheplein. Sinds het begin van de jaren dertig werden daar opvoeringen gegeven door wisselende groepen Italiaanse zangers die een operastagione organiseerden met voorstellingen, meestal in de schouwburg aan het Leidscheplein, maar ook in de Hoogduitse Schouwburg in de Amstelstraat. De schouwburg aan het Leidscheplein verving sinds 1774 het door brand verwoeste theater aan de Keizersgracht. De nieuwe schouwburg bestond uit een houten constructie die alleen aan de buitenkant van een stenen façade was voorzien, en daarom zeer

brandgevaarlijk was. In 1874 werd deze schouwburg ingrijpend verbouwd en rondom van stenen muren voorzien. Maar uitgerekend dit gebouw brandde op 20 februari 1890 volledig uit.

In 1841 verscheen een nieuw Italiaans gezelschap dat tot 1844 onder leiding stond van de componist en dirigent Carlo Pedrotti, die in die jaren zijn in Amsterdam geschreven opera's *Matilde* (1841) en *La figlia dell'arciere* (1844), op een libretto van Felice Romani, met dit gezelschap in première bracht. Op het repertoire stonden onder andere *Il barbiere di Siviglia*, *Norma*, *I puritani*, *L'elisir d'amore* en *Lucia*. Italiaanse opera's mochten zich in Amsterdam op een grote populariteit verheugen. Jacob van Lennep gaf hiervan een aardig inkijkje in het zevende hoofdstuk, 'L'elisire d'amore', van zijn roman *Klaasje Zevenster*. De 'Italianen' zongen deze opera's in de originele taal, wat betrekkelijk nieuw was voor een publiek dat gewend was *Don Juan of de steenen gast* en *Het sprakeloze meisje van Portici* voorgeschoteld te krijgen. Het onderwerp Saffo was niet geheel nieuw voor Amsterdam. Op 22 maart 1834 had onder grote bijval de première plaatsgevonden van het lyrisch drama *Saffo* van Van Lennep, op muziek van Johannes van Bree.

Wat nu Pacini's *Saffo* in Amsterdam betreft, er werden vier voorstellingen gegeven en 13 november 1843 staat als premièredatum geboekstaafd. Onder leiding van dirigent Carlo Pedrotti zongen de zangers Emilia Boldrini (*Saffo*), Angiolo Brunacci (*Faone*), Luigia Mascheroni (*Climene*) en Giovanni Corsi (*Alcandro*). Boldrini had de rol van Saffo al eerder dat jaar gezongen in het Teatro Nacional de São Carlos te Lissabon. Het Algemeen Handelsblad besteedde aandacht aan de voorstellingen.

"Amsterdam, Dingsdag 14 November.

ITALIAANSCH OPERA. De eerste uitvoering der nieuwe opera *Saffo* van Pacini, op gisteren avond, leverde veel schoons, maar liet ook nog het een en ander te wenschen over. Deze muziek heeft veel moeilijkheden in. Intusschen heeft Mw. Boldrini als Saffo zich heel verdienstelijk van hare taak gekweten. Hetzelfde kunnen wij mede zeggen van den Heer Brunacci als Faon en van den Hr. Corsi als Alcandro, priester van Apollo, Mlle. Mascheroni, welke met de rol van Climene voor de eerste maal debuteerde, bezit eene uitdrukkingvolle en aangeename alt- of liever mezzo-sopraanstem; ook weet zij reeds veel partij daarvan te trekken; aangezien zij voor de eerste maal van haar leven in het openbaar ten tooneele verscheen, heeft zij bijzonder wel voldaan. Zoowel aan haar als aan de drie eerstgenoemde artistes viel de onderscheiding ten deel van dikwerf toegejuicht en teruggeroepen te worden. Over den inhoud en de muziek der opera zullen wij bij eene volgende gelegenheid nader spreken."

"Amsterdam, Dingsdag 21 November.

ITALIAANSCH SCHOUWBURG. De herhaling der nieuwe Opera *Saffo* van Pacini, op 15 dezer, was reeds veel beter dan de eerste uitvoering, evenwel nog niet zoo volmaakt als men van zulk een goed gezelschap verwachten kan. Mlle. Boldrini heeft intusschen op nieuw als Saffo uitgemunt, en zoowel door een deftig en tevens hartstogtelijk spel als door eene beurtelings stoute en teedere voordragt bovenal uitgemunt. De inhoud der Opera is in de navolgende schets vervat: Alcander, een priester van Apollo in Leucadië, beleedigd door de vermaarde dichteres Saffo, neemt wraak op haar, door haren minnaar Faon achterdocht omtrent haren trouw in te boezemen, en dezen voor zijne eigene dochter Climene te winnen. [...] De overeenkomst, die er tusschen deze fabel en die van *Norma* heerscht, is volgens deze schets gemakkelijk op te maken. In de muziek dezer beide werken ligt nog al eenig verschil, niet zoo zeer van stijl als wel van uitdrukking. De melodien der *Norma* ademen meer zachtheid en teederheid, terwijl zich in die van Saffo meer kracht en eene zekere somberheid vertoonen. Eenige bravour aria's en bovenal het finale van het tweede bedrijf in de laatstgenoemde opera zijn wezentlijke meesterstukken in Italiaanschen stijl. Giovanni Pacini, geb. te Catania in 1796, componeerde in zijne vroege jeugd voor de kerk, maar van zijn achttiende tot zijn twee en dertigste jaar een groot aantal opera's voor het tooneel, welke laatste werken in den tijd veel bijval verlangden, maar die door van andere meer gelukkige componisten verdrongen werden. Na vijftien jaren te hebben uitgerust, is hij met deze zijne *Saffo* op nieuw te voorschijn getreden, en heeft hij den glans van zijnen vroegeren roem hernieuwd. In gansch Italie zoowel als in andere landen, heeft dit werk het eervolste onthaal genoten, en wij mogen verwachten, dat men ook alhier aan deszelfs verdiensten regt zal doen wedervaren."

Bij de Amsterdamse opvoeringen van *Saffo* in 1843 is het, zoals hierboven opgemerkt, wat Nederland betreft gebleven. In die zin kan men zeggen dat hier te lande zijn werk nooit tot het repertoire heeft kunnen doordringen. In programma's met Italiaanse operafragmenten van de klassieke zender worden de werken van Pacini tot op heden genegeerd ten voordele van de algemeen

heersende tendens van het bekende repertoire. Niettemin blijkt uit onderzoek in de krantenarchieven dat tal van fragmenten uit zijn werken tot ver in de negentiende eeuw nog regelmatig op het programma van vocale concerten prijkten.

Vermeldenswaard is het optreden van de twee wereldberoemde operasterren Giovanni Battista Rubini en Fanny Tacchinardi-Persiani in september 1841 in Amsterdam, Utrecht, Rotterdam en Den Haag, in het kader van een tournee langs een groot aantal Europese steden, ongetwijfeld een van de meest opzienbarende gebeurtenissen uit de Nederlandse operahistorie. Naast aria's en duetten - met pianobegeleiding - van Rossini, Bellini en Donizetti stond Pacini op het programma. Rubini zong onder meer "I tuoi frequenti palpiti" uit *Niobe*, de aria waarmee hij zo'n succes had bij de première in 1826. Persiani, de eerste Lucia, was te horen in de cavatina "Come provar quest'anima" uit *La schiava di Bagdad*. Uit het *Algemeen Handelsblad* van 23 september 1841:

"Het Concert, door Mr. Rubini en Mad. Persiani gisteren avond in de zaal van het ODÉON gegeven, verschaftte aan de talrijke kunstminnaars, die hetzelfde bijwoonden, een zeer zeldzaam kunstgenot. Waar een allergunstigste aanleg tot de hoogst mogelijke vorming gebragt is, daar kan voorzeker de uitvoering en uitwerking niet minder zijn dan hier het geval was. [...] Aan wie van beiden, of aan den Heer Rubini of aan Mad. Persiani, de schoonste lauwer werd toegekend, bleef onbeslist; beiden werden evenzeer gehuldigd; beiden werden door het daverend gejuich bewogen, een stuk te herhalen, de eerstgenoemde een air uit de opera *Niobe* van Pacini, en de laatste eene cavatine uit de opera *la Schiava di Bagdad*, insgelijks van Pacini. [...]."

De bespreking in het *Journal de la Haye* van 27 september 1841 beschreef uitvoerig de geestdrift van het Haagse publiek voor het optreden van deze befaamde zangers. De toeloop voor dit concert, in aanwezigheid van de koninklijke familie, was zo massaal, dat velen moesten worden teleurgesteld, ondanks de extra stoelen in alle hoeken, de gangen en de orkestbak.

"La soirée de samedi au Théâtre-Royal-Français a été la plus brillante solennité dont nous ayons été depuis longtemps témoins. [...] Et au moment où Rubini a paru sur la scène, tout cet auditoire a salué en masse par une explosion de bravos le grand chanteur de l'époque, le roi des ténors, cette majesté artistique admirée de l'Europe entière. Et puis un silence général a succédé à cette démonstration; et puis l'on a écouté religieusement les accens du nouvel Orphée; et puis l'on a été transporté, émerveillé du charme de cette voix suave et pénétrante, de cette méthode incomparable qui opère des prodiges; et puis des tonnerres d'applaudissemens, que dirigeaient, pour ainsi dire, des mains royales, ont éclaté de toutes parts, de toutes les bouches, sur toutes les lèvres volait le nom de Rubini! [...], et il a demandé la répétition de deux airs qui avaient enthousiasmé toute la salle: *Fra poco a me ricovero*, de *Lucia* et un air de *Niobe*. À la fin de chacun de ces morceaux une sorte de mouvement électrique avait gagné l'auditoire, où les bravos et les battemens de mains éclataient de tous côtés, dans toutes les loges, sur tous les sièges, à tous les étages. C'était un ravissement indéfinissable. [...]."

Het *Dagblad van 's Gravenhage* vermeldde op 18 maart 1842 dat tijdens een concert in Diligentia "Variationen van Pacini op een thema van Mozart, gezongen door Mejufrouw W.C. Hoppenbrouwers" ten gehore zou worden gebracht. De *Provinciale Overijsselsche Courant en Zwolsche Courant* van 5 februari 1866 plaatste een advertentie voor het "Vierde Caecilia-Concert op Maandag 5 Februarij 1866 te Zwolle: 4. Duo de Saffo van Pacini voor Sopraan en Contra alto, te zingen door de Dames Sidonie en Virginie van der Beek". Ook in algemene berichtgeving kwam de naam Pacini wel voor, zoals in het *Algemeen Handelsblad* van 14 maart 1859 is te lezen:

"Aangaande Mw. De Vries-van Os⁴⁰, onze verdienstelijke landgenoot, meldt de *Gazetta di Parma*, dat zij zich op 25 Febr. ll. op eene soirée aan het hof heeft doen hooren, en wel in aria's uit *le Prophète*, *Semiramide* en het *Stabat Mater*. De hertogin onderhield zich gedurende een half uur met haar en was benevens het geheele hof hoogst voldaan. Den volgenden dag heeft zij in een concert, ten voordeele der armen gegeven, het aria uit *Semiramide* op zulk eene uitmuntende wijze voorgedragen, dat aan de bravo's geen einde scheen te komen, dat alle dames hare bouquetten op het tooneel haar toewierpen, en zij willens of onwillens genoodzaakt was, hare aria te herhalen. De beroemde Italiaansche componist Pacini heeft haar een bezoek gebragt

⁴⁰ Rosa van Os (Den Haag 1824 - Rome 1889), dramatische sopraan en de stammoeder van een eertijds befaamde Frans-Nederlandse zangersdynastie, de familie Devriès. Voor gegevens omtrent haar zangcarrière wordt verwezen naar het lemma in het Biografisch Woordenboek van Nederland op www.inghist.nl.

en eenige muziekstukken opgedragen, terwijl de hertogin haar nevens een vleijenden brief, een geschenk in diamanten heeft toegezonden.”

* * *

Toen hij op 25 november 1867 met zijn echtgenote, na een vierdaags bezoek aan zijn vriend in Buti, de componist en dirigent Andrea Bernardini, terugreisde naar Pescia, voelde Pacini zich onwel: een plotselinge felle pijn in de borst en een aanhoudend koud gevoel. Zijn toestand verslechterde de volgende dagen, afgewisseld door tussenpozen van lichte verbetering. Giovanni Pacini overleed op 6 december, in aanwezigheid van zijn vrouw Marianna, zijn vier kinderen, zijn broer Francesco, verwanten van zijn vrouw, de arts Giannini en zijn vrienden Maraviglia en Bernardini. De beeldhouwer Guidi maakte een dodenmasker en het lichaam werd gebalsemd op verzoek van maestro Bernardini. Plukjes haar werden weggenomen en onder belangstellenden verdeeld.

De telegraaf verspreidde het bericht van Pacini's overlijden naar alle uithoeken van het land, waar het verlies van een van de grootste zonen van Italië diep werd betreurd. Het was een troostrijke gedachte, zo was te lezen, dat vier beroemdheden van de oude muzikale glorie nog in leven waren: Gioacchino Rossini, Carlo Coccia, Michele Carafa en Saverio Mercadante. Het *Algemeen Handelsblad* plaatste op 12 december 1867 een kort bericht van zijn overlijden: “Een der uitstekendste componisten van Italië, de maestro Pacini, is dezer dagen overleden in den ouderdom van 71 jaren. Sedert 1815, toen zijne eerste opera werd opgevoerd, heeft Pacini meer dan twee honderd partitien geschreven. De *Sposa fidele*, de *Saffo*, de *Medea*, welke voor zijne beste werken worden gehouden, hebben veel bijval gevonden in Italië en maakten Pacini populair”.

Overeenkomstig zijn laatste wens werd Pacini tijdens een grootse plechtigheid, opgeluisterd door banda's uit Lucca en Montecatini, bijgezet in de Pieve dei Santi Bartolomeo e Andrea in Monte a Pescia, hoog in de uitlopers van de Appenijnen niet ver van Pescia, waarheen hij in 1857 was verhuisd en de laatste tien jaar van zijn leven had doorgebracht in de Villa Marianna aan de Via San Domenico. Een inscriptie en buste, vervaardigd door Gaetano Guidi, in de Cappella dell'Opera van het kerkje herinnert nog aan de eertijds zo beroemde maestro. De eer die men hem te zijner nagedachtenis in heel Italië betoonde, was een niet geringe troost voor de achtergebleven familieleden. In de kathedraal van Arezzo werd voor de componist van *Saffo* een prachtig monument opgericht. In Napels werd een *strenna funebre* verzorgd, opgedragen aan de weduwe van de maestro, en er werden herdenkingsplechtigheden gehouden in Lucca, Pescia en belangrijke hoofdsteden van het land. Op 6 december 1868 vond in het Conservatorio San Sebastiano in Napels een herdenking plaats, waarbij een orkestrale fantasie van Saverio Mercadante op thema's van Pacini werd uitgevoerd.

De Villa Marianna, gelegen op de hellingen aan de rand van Pescia, is met de rondom liggende agrarische opstallen lang in bezit gebleven van de familie Pacini. Helaas is het gebouw door het desastreuze bombardement in de laatste wereldoorlog zwaar beschadigd en in de loop van de tijd tot een bouwval verworden. In de jaren zeventig van de vorige eeuw kwam een deel van de bijgebouwen - niet de villa zelf, die verder in verval raakte - in bezit van een tante van de jonge Alessandro Pucci en werden de bouwsels na een opknapbeurt in gebruik genomen als varkens- en pluimveefokkerij. De heer Pucci liet mij weten dat hij, aangetrokken door de ruïne van de villa, graag op onderzoek uitging en op de bovenverdieping in wat hij aanzag voor een *saletta da musica* de restanten van een pianoforte vond en delen van stoelen, op de zittingen waarvan nog een lier herkenbaar was. Wat vooral zijn aandacht trok waren talrijke gedrukte partituren voorzien van met de hand aangebrachte correcties, naast enkele delen van doorgekraste en verscheurde partituren. Op het grootste deel ervan was de naam Giovanni Pacini vermeld, cursief geschreven en mooi gekalligrafeerd in inkt. Alessandro Pucci, die als muzikkliefhebber destijds de Scuola di Musica van het plaatselijke Corpo Musicale “Giovanni Pacini” in Pescia bezocht, vond het materiaal waardevol en interessant genoeg om het te bezorgen bij de *banda musicale*, waarvan hij deel uitmaakte. Voor zover hij weet zijn de partituren vervolgens in het Museo comunale van Pescia beland en bijgevolg lijkt het aannemelijk dat deze inmiddels deel uitmaken van de inventaris van het Fondo Giovanni Pacini.

Oktober 2010

Adriaan van der Tang, vertaler



Monument voor Giovanni Pacini in het Parco Villa Pacini in Catania, gerealiseerd door de beeldhouwer Dupré in 1879. Het originele borstbeeld werd in de jaren tachtig van de twintigste eeuw door onbekende vandalen van zijn voetstuk gehaald en is waarschijnlijk vernield. Het huidige borstbeeld is het werk van de Catanese beeldhouwer Salvo Giordano.