



onyx

Preludi e Intermezzi

Verismo

DOMINGO HINDOYAN

ROYAL LIVERPOOL

PHILHARMONIC ORCHESTRA

| | | |
|----|--|------|
| | AMILCARE PONCHIELLI 1834–1886 | |
| 1 | La Gioconda Act III: Danza delle ore ('Dance of the Hours') | 8.56 |
| | GIACOMO PUCCINI 1858–1924 | |
| 2 | Manon Lescaut Act III: Intermezzo | 5.45 |
| | PIETRO MASCAGNI 1863–1945 | |
| 3 | L'amico Fritz Act III: Intermezzo | 4.49 |
| 4 | Cavalleria rusticana Intermezzo | 4.03 |
| | GIACOMO PUCCINI | |
| 5 | Le Villi Act II: Intermezzo 'La Tregenda' (Witches' Dance) | 3.34 |
| | RUGGERO LEONCAVALLO 1857–1919 | |
| 6 | Pagliacci Intermezzo | 3.37 |
| | ERMANNNO WOLF-FERRARI 1876–1948 | |
| 7 | Il segreto di Susanna Overture | 2.56 |
| | GIACOMO PUCCINI | |
| 8 | Suor Angelica Intermezzo | 5.00 |
| 9 | Edgar Prelude to Act III | 4.22 |
| | PIETRO MASCAGNI | |
| 10 | Le maschere Sinfonia | 6.32 |
| | ERMANNNO WOLF-FERRARI | |
| | I gioielli della Madonna | |
| 11 | Intermezzo No.1 | 5.32 |
| 12 | Serenata | 3.31 |
| | FRANCESCO CILEA 1866–1950 | |
| 13 | Adriana Lecouvreur Act II: Intermezzo | 2.29 |
| | GIACOMO PUCCINI | |
| 14 | Madama Butterfly Prelude to Act II, Part 2 | 7.54 |

DOMINGO HINDOYAN
ROYAL LIVERPOOL
PHILHARMONIC ORCHESTRA



Translations of works by early French and Russian realists, Stendahl, Pushkin and Balzac among them, crossed international borders to inspire new homegrown styles of literary realism. The trend took hold in Italy in the 1870s where it was promoted by the authors Luigi Capuana and Giovanni Verga under the banner of *verismo*, the Italian word for realism, and drew inspiration from the naturalism of Émile Zola and his disciples. Verga's short story *Cavalleria rusticana* ('Rustic chivalry') and the play that arose from it set the foundations for a new wave of Italian operas, with Pietro Mascagni's *Cavalleria rusticana* serving as the genre's enduring model. Mascagni's opera, first performed at Rome's Teatro Constanzi in 1890, had been written in haste two years earlier as its young composer's belated entry to a competition. Its tale of love, jealousy, adultery and murder, set in a Sicilian village at Easter, received royal approval from Italy's Queen Margherita of Savoy, chief among the work's sparsely populated first-night audience. The increasingly impassioned intermezzo unfolds immediately after the carter Alfio swears to take revenge on the former soldier Turridu for sleeping with his wife.

Italy's theatre orchestras, rarely of high quality, had been tested and often improved by the mature operas of Verdi and works such as Ponchielli's *La Gioconda*. The latter, an extravagant example of Italian *Grande opera*, first staged at Milan's Teatro alla Scala in 1876, extended its reach beyond the opera house after its ballet interlude, 'Dance of the Hours' ('Danza delle ore'), was performed during the 1878 Exposition Universelle in Paris, part of the French government's attempt to restore national pride after the shame of defeat to Prussian forces eight years earlier. While Ponchielli's opera proved too costly to become a repertoire fixture, *Dance of the Hours* became a popular concert work and entered the childhood soundtrack of millions following its inclusion in Walt Disney's animated film *Fantasia*.

Arturo Toscanini learned *La Gioconda* from his seat as principal cellist in a performance given in Rovigo in 1885. The teenager conducted it for the first time a year later in Brazil, together with the eleven other operas that formed an Italian touring company's repertoire. Toscanini burnished his reputation over the next dozen years as an exceptional musician and uncompromising orchestral trainer, conductor of the premieres of Leoncavallo's *Pagliacci* (1892) and Puccini's *La Bohème* (1896). Those two works, exemplars of the *verismo* style, treated the orchestra as an adjunct to the onstage drama. Leoncavallo revised *Pagliacci* to include its intermezzo, the music of which contains echoes of the opening of Canio's famous arioso 'Vesti la giubba' and music from the Prologue's 'song of tender memories' ('Un nido di memorie').

Cavalleria rusticana and *Pagliacci*, destined to form the double-bill partnership of ‘Cav and Pag,’ were followed by other verismo standards, Cilea’s *Adriana Lecouvreur* (1902) and Puccini’s *Madama Butterfly* (1904) among them. *Butterfly*, although set in a seemingly exotic world (burdened with racial and gender stereotypes), deals with the heartless exploitation of a young Japanese woman by her lover, Pinkerton, an officer in the American navy. The Prelude to the conclusion of the opera’s final act, an ardent intermezzo, catches Butterfly’s sense of longing and expectation that Pinkerton will soon return from overseas while suggesting that tragedy is not far away. The tenor Enrico Caruso, who made his breakthrough as Federico in Cilea’s *L’Arlesiana* (1897), contributed to the successful premiere of *Adriana Lecouvreur* in the lead role of Maurizio. *Adriana*’s commitment to realism was somewhat diluted by a plot device that sees its title character die after kissing a posy of poisoned violets; however, its score includes a haunting intermezzo that follows the moment in the opera’s second act where Adriana, star of the Comédie-Française, discovers that her lover Maurizio is not an officer in the service of the Count of Saxony but the count himself.

Verismo, by the genre’s nature, was open to a multitude of sins. Puccini’s second opera, *Edgar* (1889), predates the premiere of *Cavalleria rusticana* but emerged from the same realist stable as Mascagni’s trend-setting opera. *Edgar*’s libretto, loosely based on a play by Alfred de Musset, *La Coupe et les lèvres*, portrays the debauched world of Tigrana and the title-character’s ultimately fatal route out of it. In response to the work’s lukewarm reception, Puccini reduced his original score from four to three acts and revised much of what remained. The Prelude to Act III suggests the reflective mood of mourners at a military funeral, mistakenly convinced that the body in the coffin is that of their heroic fallen comrade, the former libertine Edgar. Puccini’s first stage work, the opera-ballet *Le Villi* (1884), derives from the legend of the supernatural *vile* or shape-shifting nymphs that populate the landscapes of Slavic myth. ‘La Tregenda,’ likened by the Puccini scholar Julian Budden to a miniature Ride of the Valkyries, flows like a mountain stream, veering here, darting there, hastened along by clashing cymbals and trumpet fanfares.

The libretto of *Manon Lescaut*, Puccini’s third opera, was stitched together by five librettists from a novel by Abbé Prévost, the 18th-century priest and author. Although the work’s first performance at Turin in 1893 proved a success, Puccini returned to his score and brought its revised version to the stage of La Scala early the following year. The intermezzo that prefaces Act III, launched by wistful string solos, recalls the beautiful Manon’s imprisonment for theft and her journey to Le Havre to await deportation to Louisiana. The intermezzo from *Suor Angelica* (1918), the second of Puccini’s ‘trilogy’ of one-act operas, stems from Sister Angelica’s experience of divine grace after receiving harrowing news of the death of her illegitimate son. It unfolds as Angelica and her fellow nuns silently retire to their cells from a nearby cemetery.

While the plots of verismo opera usually revolved around betrayal or the unpredictable consequences of rejected love, aspects of the genre crept into lighter works, among them Mascagni's pastoral comedy *L'amico Fritz* (1891) and *Le maschere* ('The Masks', 1901), a throwback to the commedia dell'arte tradition of earlier centuries. In the former, Mascagni prefigures the heightened drama of the work's final act with an intermezzo marked by unsettling opening chords and a yearning melody for unison strings; the sprightly Sinfonia from *Le maschere*, based on an existing symphonic composition, follows an opening prologue in which the stock characters of commedia dell'arte present themselves to the audience.

Comedy was central to the art of Ermanno Wolf-Ferrari. The Venetian composer's turn to the comedic plots of Carlo Goldoni and feeling for farce resulted in such appealing evocations of 18th-century *opere buffe* as *I quattro rusteghi* and *Le donne curiose*. Having studied art and music in Munich in the early 1890s, he returned to Germany a decade later and won a popular following there, especially so for *Il segreto di Susanna*, first performed as *Susannens Geheimnis* at Munich's Hoftheater in 1909. Susanna's secret is not, as her jealous husband suspects, that she's having an affair; rather, she is a clandestine cigarette smoker, unable to resist tobacco. Wolf-Ferrari's scintillating overture serves notice of the lively entertainment to come from Susanna, her husband, Count Gil, and Sante, the couple's non-singing servant.

Eager for success in his homeland, Wolf-Ferrari applied the well-worn, arguably tired, conventions of verismo to *I gioielli della Madonna* ('The Jewels of the Madonna') (1911). Its controversial plot, however, proved more popular with English-speaking than Italian audiences. The three-act opera, set in Naples on the feast of the Blessed Virgin, spins a sordid tale of illicit love between a brother and his adopted sister, sacrilege and suicide, apparently gleaned from a newspaper report. Its powerful orchestral interludes include the lachrymose Intermezzo No.1 and a Serenata that recalls the spirit of mischief that pervades the composer's finest comedies.

Andrew Stewart

Als Übersetzungen von Werken früher französischer und russischer Realisten, etwa von Stendhal, Puschkin und Balzac, international Verbreitung fanden, inspirierten sie jenseits ihrer Ursprungsländer neue Formen des literarischen Realismus. Dieser Trend erfasste in den 1870er Jahren auch Italien, wo er von Autoren wie Luigi Capuana und Giovanni Verga unter dem Banner des Verismo, Italienisch für Realismus, gefördert wurde, wobei man auch Inspiration aus dem Naturalismus von Émile Zola und seinen Anhängern bezog. Vergas Novelle *Cavalleria rusticana* und das auf ihr basierende Schauspiel begründeten eine neue Welle italienischer Opern, mit Pietro Mascagnis *Cavalleria rusticana* als exemplarisches Modell des Genres. Mascagnis Oper, die erstmals 1890 im Teatro Costanzi zu Rom gegeben wurde, war zwei Jahre zuvor als verspäteter Wettbewerbsbeitrag des noch jungen Komponisten in einiger Eile entstanden. Die Geschichte von Liebe, Eifersucht, Ehebruch und Mord, die in einem sizilianischen Dorf zu Ostern spielt, wurde von der italienischen Königin Margarethe von Italien höchstselbst gutgeheißen, die zum kleinen Kreis des Premierenpublikums zählte. Das beständig leidenschaftlicher werdende Intermezzo erklingt unmittelbar nachdem der Fuhrmann Alfio geschworen hat, sich am jungen Bauern Turiddu dafür zu rächen, dass dieser mit seiner Frau geschlafen hat.

Italiens Opernorchester, die selten ein besonders hohes Niveau hatten, waren von Werken wie den reifen Opern Verdis oder Ponchiellis *La Gioconda* auf die Probe gestellt worden und nicht selten an ihnen gewachsen. Ponchiellis Werk, ein extravagantes Beispiel einer italienischen Grande opera und erstmals 1876 an der Mailänder Scala aufgeführt, erreichte auch jenseits der Opernbühnen Bekanntheit, nachdem die Balletteinlage, der sogenannte „Tanz der Stunden“, 1878 im Rahmen der Pariser Weltausstellung erklang, mit der die französische Regierung nach der beschämenden Niederlage gegen die preussischen Truppen acht Jahre zuvor das Nationalbewusstsein zu stärken trachtete. Während sich Ponchiellis Oper in ihrer Gesamtheit als zu aufwändig erwies, um sich fest im Repertoire verankern zu können, wurde der „Tanz der Stunden“ zu einem beliebten Konzertwerk und darüber hinaus für Millionen Teil des Soundtracks ihrer Kindheit, nachdem Walt Disney das Stück in seinem Animationsfilm *Fantasia* bebildert hatte.

Arturo Toscanini lernte *La Gioconda* von seinem Platz als erster Cellist in einer Aufführung in Rovigo im Jahr 1885 kennen. Noch als Teenager dirigierte er es erstmals ein Jahr darauf in Brasilien, im Rahmen einer elf weitere Opern umfassenden Gastspiel-Tournee. Toscanini festigte in den folgenden Jahrzehnten seinen Ruf als außergewöhnlicher Musiker und kompromissloser Orchestererzieher und leitete als Dirigent die Premieren von Leoncavallos *Pagliacci* (1892) und Puccinis *La Bohème* (1896). Diese beiden Werke, Beispiele des Verismo-Stils, behandelten das Orchester als Ergänzung des Dramas auf der Bühne. Leoncavallo revidierte *Pagliacci*, um das Intermezzo einzufügen, in dem der Anfang von Canios berühmtem Arioso „Vesti la giubba“ und die Musik aus dem „Lied der zärtlichen Erinnerungen“ („Un nido di memorie“) aus dem Prolog anklingt.

Cavalleria rusticana und *Pagliacci*, die als Doppelvorstellung „Cav und Pag“ gleichsam füreinander bestimmt waren, sollten andere Standardwerke des Verismo folgen, etwa Cileas *Adriana Lecouvreur* (1902) und Puccinis *Madama Butterfly* (1904). *Butterfly*, obschon in einer exotisch anmutenden Welt angesiedelt (und mit Rassen- und Gender-Stereotypen belastet), behandelt die herzlose Ausbeutung einer jungen, japanischen Frau durch ihren Liebhaber, Pinkerton, einen amerikanischen Marineoffizier. Das Vorspiel zum Schluss des

dritten Aktes, ein glühendes Intermezzo, fängt Butterflys Sehnsucht und ihre Erwartung ein, dass Pinkerton bald aus dem Ausland zu ihr zurückkehren wird, lässt aber auch die sich anbahnende Tragödie bereits erahnen. Der Tenor Enrico Caruso, der seinen Durchbruch als Federico in Cileas *L'Arlesiana* (1897) hatte, war auch an der erfolgreichen Premiere von *Adriana Lecouvreur* beteiligt, in der er die Hauptrolle des Maurizio sang. *Adrianas* Bekenntnis zum Realismus wurde freilich von der Handlung etwas verwässert, in deren Rahmen die Titelheldin stirbt, nachdem sie einen vergifteten Veilchenstrauss geküsst hat. Zur Musik aber zählt ein bewegendes Intermezzo, das im zweiten Akt der Oper erklingt, nachdem Adriana, Starschauspielerin der Comédie-Française, entdeckt, dass es sich bei ihrem Liebhaber Maurizio nicht um einen Offizier in Diensten des Grafen von Sachsen handelt, sondern vielmehr um den Grafen selbst.

Verismo – das liegt in der Natur der Sache – war offen für vielfältige Formen der Sünde. Die Premiere von Puccinis zweiter Oper, *Edgar* (1889), datiert zwar vor jener von *Cavalleria rusticana*, kommt letztlich aber aus demselben realistischen Stall wie die einen neuen Trend auslösende Oper Mascagnis. Das Libretto von *Edgar* fußt lose auf einem Schauspiel von Alfred de Musset, *La Coupe et les lèvres*, und zeigt die lasterhafte Welt von Tigrana und den letztlich fatalen Weg des Titelhelden aus ebendieser. Als Reaktion auf die verhaltene Rezeption des Werkes in seiner ursprünglichen Form, reduzierte Puccini seine Oper von vier auf drei Akte und revidierte darüber hinaus den überwiegenden Teil des verbliebenen Materials. Das Vorspiel zum dritten Akt spiegelt die nachdenkliche Stimmung der militärischen Trauergemeinde wider, die fälschlicherweise davon ausgeht, dass sich im Sarg ihr heldenhaft im Kampf gefallener Kamerad, der vormalige Wüstling Edgar befindet. Puccinis erstes Bühnenwerk, das Opernballett *Le Villi* (1884) rankt sich um die Legende um die übernatürlichen Willis, jenen weiblichen Naturgeistern der slawischen Mythologie, die ihre Gestalt zu ändern vermögen. „La Tregenda“, das der Puccini-Forscher Julian Budden mit einem Ritt der Walküren en miniature verglichen hat, fließt dahin wie ein Bergbach, mal wirbelnd, mal schnellend, vorangetrieben von Beckenschlägen und Fanfaren der Trompeten.

Das Libretto von *Manon Lescaut*, Puccinis dritter Oper, wurde von gleich fünf Librettisten zusammengeflochten, wobei eine Novelle von Abbé Prévost, einem Priester und Autoren des 18. Jahrhunderts, Pate stand. Obschon die Premiere 1893 in Turin durchaus erfolgreich war, nahm sich Puccini nochmals der Partitur an und brachte die revidierte Fassung Anfang des folgenden Jahres an der Mailänder Scala zur Aufführung. Das dem dritten Akt vorangestellte Intermezzo hebt mit wehmütigen Klängen der Solostreicher an, die an die Inhaftierung der schönen Manon wegen Diebstahls und ihre Reise nach Le Havre erinnern, wo sie ihrer Deportation nach Louisiana harret. Das Intermezzo aus *Suor Angelica* (1918), der zweiten Oper innerhalb seines Triptychons von Einaktern, untermalt jenen Moment göttlicher Gnade, den Schwester Angelica erlebt, nachdem ihr die erschütternde Nachricht vom Tod ihres unehelichen Sohnes überbracht wurde. Es erklingt, während Angelica und die anderen Ordensschwwestern schweigend vom nahen Friedhof in ihre Zellen zurückkehren.

Während die Handlungen des überwiegenden Teils der Verismo-Opern sich für gewöhnlich um Verrat oder die unabsehbaren Konsequenzen zurückgewiesener Liebe ranken, haben sich einzelne Aspekte des Genres auch in leichtere Werke geschlichen, darunter etwa Mascagnis ländliche Komödie *L'amico Fritz* (1891) und *Le maschere* (1901), ein Rückblick auf die Tradition der Commedia dell'arte früherer Jahrhunderte. Mascagni nimmt das Drama des letzten Aktes in einem Intermezzo voraus, das von beunruhigenden Anfangsakkorden und einer sehnsuchtsvollen Melodie in den unisono geführten Streichern geprägt ist. Die spritzige Sinfonia aus *Le maschere* basiert auf einer früheren sinfonischen Komposition und schließt sich dem das Werk eröffnenden Prolog an, in dem sich die Figuren, beziehungsweise die titelgebenden Masken der Commedia dell'arte, dem Publikum vorgestellt haben.

Die Komödie war auch ein zentrales Element im Werk von Ermanno Wolf-Ferrari. Die Hinwendung des venezianischen Komponisten zu den komödiantischen Handlungen von Carlo Goldoni und sein Sinn für Possen, brachten so reizvolle Evokationen an die Buffo-Opern des 18. Jahrhunderts hervor wie etwa *I quattro rusteghi* und *Le donne curiose*. Nachdem er in den frühen 1890er Jahren in München Kunst und Musik studiert hatte, kehrte Wolf-Ferrari gute zehn Jahre später nach Deutschland zurück, wo er eine treue Anhängerschaft gewinnen konnte, namentlich aufgrund seiner Oper *Il segreto di Susanna*, die am Münchener Hoftheater 1909 als *Susannens Geheimnis* ihre Premiere erlebte. Das Geheimnis Susannas liegt dabei nicht darin, wie ihr eifersüchtiger Ehemann vermutet, dass sie eine Affäre hätte; vielmehr frönt sie im Geheimen ihrer Leidenschaft für Zigaretten und kann Tabak schlichtweg nicht widerstehen. Wolf-Ferraris schillernde Ouvertüre kündigt das lebhafte Entertainment an, das uns in Gestalt von Susanna, ihrem Gatten, Graf Gil und Sante, dem stummen Diener des Paares, erwartet.

Auf der Suche nach Erfolg auch in seinem Heimatland, ließ Wolf-Ferrari die ausgetretenen, bereits etwas ausgereizten Konventionen des Verismo seiner Oper *I gioielli della Madonna* („Der Schmuck der Madonna“, 1911) angedeihen. Die kontroverse Handlung aber kam beim englischsprachigen Publikum bedeutend besser an als beim italienischen. Die dreiaktige Oper, die in Neapel während des Festes zu Ehren der Madonna spielt, entspinnt eine niederträchtige Geschichte um unerlaubte Liebe zwischen einem Bruder und seiner adoptierten Schwester, Sakrileg und Selbstmord, die sich wohl auf Zeitungsberichte stützt. Unter den kraftvollen Orchesterzwischenspielen finden sich auch das rührselige Intermezzo Nr. 1 und eine Serenata, die an jenen Geist des Unsinns gemahnt, der Wolf-Ferraris beste Komödien auszeichnet.

Andrew Stewart

Übersetzung: Matthias Lehmann

Las traducciones de las obras de los primeros realistas franceses y rusos, entre ellos Stendhal, Pushkin y Balzac, atravesaron fronteras internacionales para inspirar nuevos estilos de realismo literario en cada país. La tendencia se afianzó en Italia en la década de 1870, promovida por los autores Luigi Capuana y Giovanni Verga bajo la bandera del *verismo* («realismo» en italiano); se inspiraba en el naturalismo de Émile Zola y sus discípulos. El cuento *Cavalleria rusticana* («Caballerosidad rústica») de Verga y la obra que surgió de él sentaron las bases para una nueva oleada de óperas italianas, siendo *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni el modelo imperecedero de ese género. La ópera de Mascagni, que se representó por primera vez en el Teatro Constanzi de Roma en 1890, se había escrito dos años antes de forma apresurada, ya que su joven compositor decidió presentarse a un concurso a última hora. Su historia de amor, celos, adulterio y asesinato, ambientada en un pueblo siciliano en Pascua, recibió la aprobación real de la reina Margarita de Saboya, destacada entre el escaso público de aquella primera noche. El intermezzo cada vez más apasionado se desarrolla inmediatamente después de que el carretero Alfio haya jurado vengarse del ex soldado Turridu por acostarse con su esposa.

Las orquestas de los teatros italianos, en general de mala calidad, se habían puesto a prueba y, a menudo, habían mejorado con las óperas maduras de Verdi y otros trabajos como *La Gioconda* de Ponchielli. Esta última, ejemplo extravagante de la *grande opera* italiana, se estrenó en La Scala de Milán en 1876 y tuvo una gran repercusión más allá del teatro de la ópera tras la representación de su interludio de ballet *Danza delle ore* («Danza de las horas») en la Exposición Universal de París de 1878 por iniciativa del gobierno francés, que intentaba recuperar el orgullo patrio superando la vergüenza de la derrota ante las tropas prusianas ocho años antes. Mientras que la ópera de Ponchielli resultó ser demasiado costosa para convertirse en un elemento de repertorio, la *Danza de las horas* se ha convertido en una popular pieza para conciertos y forma parte de la banda sonora de la infancia de millones de personas por aparecer en *Fantasia*, la película de animación de Walt Disney.

Arturo Toscanini aprendió *La Gioconda* desde su asiento como violonchelista principal en una actuación en Rovigo en 1885. El adolescente dirigió la ópera por primera vez un año más tarde en Brasil, junto con otras once óperas que conformaron el repertorio de la gira de una compañía italiana. En los doce años siguientes, Toscanini se labró una reputación como músico excepcional e inflexible director de orquesta, llevando la batuta en los estrenos de *Pagliacci* de Leoncavallo (1892) y *La Bohème* de Puccini (1896). Esas dos obras, ejemplos del estilo verista, trataron a la orquesta como un complemento del drama en escena. Leoncavallo revisó *Pagliacci* para incluir su intermezzo, cuya música contiene ecos del principio de «Vesti la giubba», famosa aria de Canio, y notas de la «canción de recuerdos tiernos» del prólogo («Un nido di memorie»).

Cavalleria rusticana y *Pagliacci*, obras destinadas a formar el programa doble «Cav y Pag», le siguieron otros estandartes del *verismo* como *Adriana Lecouvreur* de Cilea (1902) y *Madama Butterfly* de Puccini (1904). *Madama Butterfly*, aunque esté ambientada en un mundo aparentemente exótico (cargado de estereotipos raciales y de género), trata sobre una joven japonesa explotada de forma despiadada por su amante Pinkerton, un oficial de la armada estadounidense. El Preludio de la conclusión del acto final de la ópera

es un apasionado intermezzo que capta el sentimiento de Butterfly de anhelo y expectativa porque Pinkerton pronto regresará del extranjero, mientras nos sugiere que la tragedia no está lejos. El tenor Enrico Caruso, que se abrió camino interpretando a Federico en *L'Arlesiana* de Cilea (1897), contribuyó al exitoso estreno de *Adriana Lecouvreur* en el papel protagonista de Maurizio. El compromiso de *Adriana Lecouvreur* con el realismo se diluyó un poco por un argumento en el que el personaje principal muere después de besar un ramillete de violetas envenenadas; sin embargo, su partitura incluye un inolvidable intermezzo que sigue al momento en el segundo acto de la ópera donde Adriana, protagonista de la Comédie Française, descubre que su amante Maurizio no es un oficial al servicio del conde de Sajonia, sino el propio conde.

El *verismo*, por la propia naturaleza del género, estaba expuesto a innumerables pecados. La segunda ópera de Puccini, *Edgar* (1889), es anterior al estreno de *Cavalleria rusticana*, pero surgió de la misma estructura realista que la ópera de Mascagni. El libreto de *Edgar*, ligeramente basado en *La Coupe et les Lèvres*, una obra de Alfred de Musset, retrata el mundo desenfrenado de Tigrana y el destino trágico del protagonista. Como respuesta a la tibia acogida de la obra, Puccini redujo su partitura original de cuatro a tres actos y revisó gran parte de lo que quedaba. El Preludio del Acto III transmite el estado de ánimo reflexivo de los presentes en un funeral militar, convencidos por error de que el cuerpo que yace en el ataúd es el de su heroico compañero caído, el exlibertino Edgar. La primera obra compuesta por Puccini, la ópera-ballet *Le villi* (1884), deriva de la leyenda de la mitología eslava de las ninfas sobrenaturales *villi* que cambian de forma y pueblan los bosques. *La tregenda*, comparada por el estudioso de Puccini Julian Budden con un paseo en miniatura de las Valquirias, fluye como un arroyo a través de la montaña, virando aquí y saltando allá, apresurado por los platillos y fanfarrias de trompetas.

El libreto de *Manon Lescaut*, la tercera ópera de Puccini, fue escrito por cinco libretistas que se inspiraron en una novela de Abbé Prévost, abad y autor del siglo XVIII. Aunque la primera representación de la obra en Turín en 1893 fue un éxito, Puccini retocó la partitura y llevó su versión revisada al escenario de La Scala a principios del año siguiente. El intermezzo que precede al Acto III, interpretado por solos de cuerda melancólicos, recuerda el encarcelamiento de Manon por robo y su viaje a Le Havre para esperar su deportación a Louisiana. El intermezzo de *Suor Angelica* (1918), la segunda del tríptico de óperas de un solo acto de Puccini, nace de la experiencia de la gracia divina por parte de la Hermana Angélica tras recibir la desgarradora noticia de la muerte de su hijo ilegítimo. Cuenta cómo Angélica y sus compañeras monjas se retiran en silencio a sus celdas desde un cementerio cercano.

Mientras que las tramas de la ópera verista solían girar en torno a la traición o las consecuencias impredecibles del amor rechazado, algunos aspectos del género se trasladaron a obras más ligeras, entre ellas la comedia pastoral *L'amico Fritz* (1891) y *Le maschere* («Las máscaras», 1901) de Mascagni, una vuelta a la tradición de la *commedia dell'arte* de siglos anteriores. En la primera, Mascagni presagia el dramatismo del acto final de la obra con un intermezzo marcado por inquietantes acordes de apertura y una melodía anhelante de cuerdas al unísono; la vivaz Sinfonía de *Le maschere*, basada en otra composición sinfónica, sucede a un prólogo inicial en el que los personajes de la *commedia dell'arte* se presentan ante el público.

La *commedia* fue fundamental para el arte de Ermanno Wolf-Ferrari. El giro del compositor veneciano hacia las cómicas tramas de Carlo Goldoni y el sentimiento de farsa dieron lugar a evocaciones tan interesantes de la ópera bufa del siglo XVIII como *I quattro rusteghi* y *Le donne curiose*. Después de estudiar arte y música en Múnich en los primeros años de la década de 1890, regresó a Alemania diez años más tarde y ganó popularidad allí, especialmente por *Il segreto di Susanna*, representada por primera vez con el título *Susannens Geheimnis* en el Hoftheater de Múnich en 1909. El secreto de Susanna no es, como sospecha su celoso marido, que esté teniendo una aventura, sino más bien en que es una fumadora clandestina de cigarrillos incapaz de resistirse al tabaco. La deslumbrante obertura de Wolf-Ferrari avisa del entretenimiento que nos ofrecen Susanna, su esposo el Conde Gil y Sante, el sirviente que no canta.

Deseoso de alcanzar el éxito en su tierra natal, Wolf-Ferrari aplicó las convenciones veristas bien gastadas y posiblemente trilladas a *I gioielli della Madonna* («Las joyas de la Virgen», 1911). No obstante, su polémica trama se hizo más conocida entre el público de habla inglesa que entre el italiano. Ambientada en Nápoles en la fiesta de la Santísima Virgen, la ópera de tres actos cuenta la sórdida historia de amor prohibido entre un hermano y su hermana adoptiva; es una historia de sacrilegio y suicidio basada en una noticia de prensa, según se dice. Entre sus potentes interludios orquestales se incluyen la lacrimosa del Intermezzo No.1 y una serenata que recuerda al espíritu travieso que impregna las mejores comedias del compositor.

Andrew Stewart

Traducción: Elisa de la Torre Castejón

Also available on ONYX Classics:



**Debussy · Dukas · Roussel
RLPO / Domingo Hindoyan
ONYX4224**



**Roberto Sierra: Symphony No.6
Sinfonietta for String Orchestra, etc.
RLPO / Domingo Hindoyan
ONYX4232**

Executive producer for ONYX: Matthew Cosgrove
Recording made by Royal Liverpool Philharmonic Society
Producer: Andrew Cornall

Recording engineer: Christopher Tann

Assistant engineers: Mathew Colfar and Matt Fairrie

Editing and mastering: Ian Watson

Recording: Liverpool Philharmonic Hall, 26 November 2022 (6–13) &
9 March (1–5), 27 April (14) 2023

Photography: © Johnny Millar (cover); © Chris Christodoulou (p.3)

Design: WLP London Ltd  WLP

© 2023 Royal Liverpool Philharmonic Orchestra © 2023 Onyx Classics Ltd.

All rights of the manufacturer and of the recorded work reserved. Unauthorised hiring, lending,
public performance, broadcast and copying of this recording prohibited.

www.onyxclassics.com

