

Vincenzo Bellini 1801–1835

La sonnambula

Libretto: Felice Romani
Atto II, N.12 Scena ed Aria finale

Amina

Oh, könnte ich ihn
nur einmal wiedersehen, ehe er
eine andere an den Altar führt!
Eitle Hoffnung! Ich höre schon
die Glocken... Er geht in die Kirche...
Ach! Ich habe ihn verloren... und habe
doch nichts begangen.

Amina

Ah!... se una volta sola
rivederlo io potessi, anzi che all'ara
altra sposa ei guidassero...
Vana speranza!... io sento
suonar la sacra squilla... Al tempo
ei move...
Ah! l'ho perduto... e pur... rea non son io.

Bauern, Bäuerinnen

Weich Liebendes Herz!

Contadini, contadine

Tenero cor!

Amina

Gütiger Gott,
achte nicht auf meine Tränen: Ich
verzeihe ihm.
Möge er so glücklich sein,
wie ich unglücklich bin. Das ist die letzte Bitte
eines brechenden Herzens.

Amina

Gran Dio,
non mirar il mio pianto: io gliel perdono.
Quanto infelice io sono,
felice ei sia. Questa d'un cor che more
è l'ultima preghiera.

Bauern, Bäuerinnen

Oh, welche Worte! Welch eine Liebe!

Contadini, contadine

Oh detti! Oh amore!

Amina *(betrachtet ihre Hand, scheinbar*

Elvino's Ring suchend)
Mein Ring... mein Ring...
Er hat ihn mir weggenommen... Doch
sein Bildnis

Amina *(Si guarda la mano come*

cercando l'anello di Elvino.)
L'anello mio... l'anello...
Ei me l'ha tolto... Ma no, non può rapirmi

30

Amina

Oh, if I could only see him
once more before he leads another bride
to the altar!
Vain hope! I can hear
the church bell... He is on his way to
church...
Alas, I have lost him... yet have I done
nothing wrong.

Amina

Ah, si je pouvais le revoir encore
une seule fois, avant qu'il ne conduise
une autre à l'autel!
Vaine espérance!
Les cloches sonnent... il va à l'église...
Je l'ai perdu... et pourtant je n'ai rien fait.

Villagers

Tender heart!

Villageois, villageoises

Tendre cœur!

Amina

Almighty God,
heed not my tears; I forgive him.
May his joy be as great
as my unhappiness. This is the last prayer
from a dying heart.

Amina

Dieu,
ne regarde pas mes larmes: je lui pardonne.
Qu'il soit aussi heureux
que je suis malheureuse. C'est la dernière
prière
d'un cœur qui se brise.

Villagers

What beautiful words! How she loves him!

Villageois, villageoises

Ces paroles! Cet amour!

Amina *(looks at her hand as if seeking*

Elvino's ring)
My ring... my ring...
He took it from me... But he cannot take
away his image

Amina *(regardant sa main comme y*

cherchant l'anneau d'Elvino)
Mon anneau... l'anneau...
Il me l'a ôté... Mais il ne peut me ravir

31

470 621-2 D S I A

RENÉE FLEMING



SUPER AUDIO CD

SURROUND

BELCANTO

Orchestra of St Luke's · Patrick Summers



Renée Fleming
Photo: © Niels Eijss

Vincenzo Bellini 1801–1835

La sonnambula Scena ed Aria finale, Atto II

- 1 Ah!... se una volta sola
 - 2 Ah! non credea mirarti
 - 3 Ah! non giunge uman pensiero
- Renée Fleming *Amina* · Chorus

Gaetano Donizetti 1797–1848

Maria Padilla Scena e cavatina, Atto I

- 4 Abbracciami
 - 5 Il più tenero suon d'arpa morende
 - 6 Ah! non sai qual prestigio si cela
- Renée Fleming *Maria* · Kristine Jepsen *Ines*

Gioachino Rossini 1792–1868

Semiramide Cavatina, Atto I

- 7 Introduzione
 - 8 Bel raggio lusinghier
 - 9 Dolce pensiero di quell'istante
- Renée Fleming *Semiramide* · Chorus

Bellini

Il pirata Scena ed Aria, Atto II

- 10 Introduzione
 - 11 Ah! s'io potessi dissipar le nubi
 - 12 Col sorriso d'innocenza
 - 13 Oh solet ti vela di tenebre oscure
- Renée Fleming *Imogene* · Chorus

Timing Page

6.12 30

6.37 32

3.36 34

3.20 36

2.47 38

4.20 40

1.57 42

3.28 42

3.04 44

4.12 46

5.12 46

5.49 48

3.18 50

Rossini**Armida** Finale, Atto II

14	D'Amor al dolce impero	1.58	52
15	Gli augeli tra fronde e fronde	1.47	52
16	La fresca età sen fugge	1.09	54
17	Ahi si, godete amanti	1.43	54

Renée Fleming *Armida* · Chorus**Donizetti****Lucrezia Borgia** Rondò finale, Atto III

18	M'odi, ah m'odi, io non t'imploro	3.12	56
19	Figliol... figliol... Oà, qualcunol	2.13	56
20	Era desso il figlio mio	5.24	58

Renée Fleming *Lucrezia* · Chorus**RENÉE FLEMING** soprano**Kristine Jopson** mezzo-soprano **4-6****Melanie Feld** cor anglais **10****Coro del Maggio Musicale Fiorentino**

Chorus master: José Luis Basso

Orchestra of St Lukes**Patrick Summers****DDD****Renée Fleming: The challenges of *bel canto***

When I first started to study singing, I was under the impression that the style of singing and the repertoire we refer to as *bel canto* was at the centre of every artist's repertoire. This was due to the fact that great singers of the day, Maria Callas, Joan Sutherland, Montserrat Caballé, and Beverly Sills, revived this repertoire and made it central to their careers. I was drawn to the romantic nature of the music, the brave heroines in the librettos, and the pathos in their usually tragic mad scenes. Since then, of course, I have learned that artists could also specialize in Mozart and Strauss, Baroque music, Italian *verismo* and Wagner. However, *bel canto* style still represents for me the culmination of all the elements of great singing. To the sense of line and beauty of tone required in Mozart, *bel canto* brings extended range and fiery coloratura. It also asks the artist to plumb every emotional depth to flesh out characters that are often loosely drawn.

When Callas, Sutherland, Caballé and Sills began reviving these operas, they were extensively cut, damaging continuity and undermining the larger musical conception. We did not then have the advantage of the research both of individual scholars and of organizations such as the Rossini Foundation. Fortunately, we are now fully convinced of the integrity of this repertoire.

Work on original materials has shed much light on performing style, on how individual vocal lines should be ornamented, and on how that ornamentation differs from composer to composer. On this recording, the performance practice was deeply influenced by the pioneering work of Dr. Philip Gossett, who composed much of the ornamentation of the vocal line (and with whom I previously collaborated in performances of *Lucrezia Borgia* and *Armida*). Just one example might be the cabaletta "Ahi non giunge" from *La sonnambula*. The highly ornamented version of the cabaletta theme in Amina's final aria which is printed in most current editions was actually added to the score by an unknown hand. The original manuscript demonstrates that Bellini wrote a much less florid melody, which should only be ornamented when repeated, whether by the singer or in the version later added to Bellini's manuscript.

Most importantly for me, modern scholars tell us that their research teaches us about appropriate style and practice, but like the great singers who premiered these works, we must use our own musical intelligence and imagination to make this music come alive. For someone like myself, trained as a jazz singer, this comes as a liberating revelation. *Bel canto* has real

structure and demands the exercise of good taste, but within these rules there is an exhilarating and creative freedom.

The difficulty of the vocal writing in these scenes, the stamina required, and the expressive freedom inherent in the *rubato* of the vocal line, require a conductor of utmost sympathy and knowledge. Patrick Summers adores this repertoire as much as I do, and with his spectacular technique and expertise gave me the kind of support one can only dream of. After a particularly hair-raising coloratura passage in *Arnida*, I could only gasp at the fact that he and the orchestra managed to follow my erratic choices in *rubato*, *perfectly*. Sixty musicians acting as one! This brings me to the pleasure of working with the stylish Orchestra of St Luke's, which is surely one of the most versatile orchestras on the planet. They exhibit enthusiasm and vitality for every project. Being largely unfamiliar with the repertoire, they were often amazed at the beautiful solo writing and variety of orchestration. One only needs to listen to the introduction to the scene from *Lucrezia Borgia* to understand how seriously and with what passion they undertook this music.

Producer Erik Smith generously allowed

me to participate in the editing process as well. Our goal was always to select the most expressive performances, because this music lives and dies on the singer delivering an emotional experience to the listener. Nearly all of these scenes were done in two complete takes, and thus come close to being "live" performances. Much of my early work in *bel canto* was with Eve Queler and the Opera Orchestra of New York. She gave me tremendous support in this repertoire since first hearing me sing the final scene from *La sonnambula* as a student. As a result, the scenes from *Maria Padilla*, *La sonnambula*, *Il pirata*, *Arnida* and *Lucrezia Borgia* are all from roles I have performed in their entirety between the years of 1989 and 1998.

Bel canto presents the singer with truly, the ultimate challenge. This repertoire represents fascinating examples of a rich and varied tradition that dominated opera from its beginnings until 1900. It has also tested many of the greatest singers in history; our equivalent of a high wire act with risks at every turn. This recording represents my own homage to the inspiration I continually receive from these artists and from this dazzling repertoire.

Renée Fleming

6

Conductor's note

"The painter turns the poem into a painting; the musician sets the picture to music," Robert Schumann, *Aphorisms* (c. 1833)

The grand operas of Donizetti, Bellini and Rossini, the masters of the *bel canto* period of Italian opera, present special challenges to the conductor. Though often dismissed as "singer's opera," the orchestral timbre of these works is of vital importance and the challenge of finding the right balance of texture and rhythmic piancy is one of the many rewards of this vast repertoire, much of which remains unexplored by contemporary musicians. The greatest of these scores have a beautiful surface simplicity, perusing a manuscript of a *bel canto* opera can be likened to the experience of visiting one of Italy's magnificent churches, where the grand scale is likely to elicit your initial reaction. But after a time you open yourself to closer inspection and you find they are filled with delicate lines, exquisite textures, deeply felt emotions and most importantly, it is expected that you, the observer, will actually complete the work of art. This is the musical reward of these wonderful

pieces: the imagination of the performers is the missing element.

Richard Wagner (an ardent fan of Bellini) said in his essay *Opera and Drama* (1851), "The oldest, truest, most beautiful organ of music, the origin to which alone our music owes its being, is the human voice." In this simple and beautiful statement lies the key to unlocking the mysteries of the *bel canto* operas: the human voice is the sonic touchstone for many instrumentalists (little do they know how many singers are trying to emulate them!) and the aforementioned composers demanded the same technical virtuosity from singers that has always been expected of instrumentalists. In the preparation of this recording, the Orchestra of St Luke's and I had the joy of collaborating with today's "truest, most beautiful organ of music", the voice of Renée Fleming; she has that rare combination of vocal splendor and boundless musical imagination. We supplied a partially painted canvas while Renée, with her ethereal instrument of infinite color, finished the painting.

Patrick Summers

7

A *bel canto* album

A succession of extraordinary *prima donnas* gave character and spirit to Italian opera during the first half of the nineteenth century. Although star singers were more highly compensated than composers, the latter were not subservient: Rossini, Bellini and Donizetti treated singers as their partners. Today's *bel canto* interpreters must measure themselves not only against their own standards and the expectations of their audiences, but also against the particularities of the voices for which the music was written. The arias and scenes on this recording demonstrate the quality and variety of the repertory.

Renée Fleming, one of today's most extraordinary *prima donnas*, is not primarily known to general audiences for her performances in *bel canto* opera. Mozart, Strauss and Massenet, not to mention Handel and twentieth-century opera (Corigliano's *The Ghosts of Versailles* and Pevini's *A Streetcar Named Desire* were written for her) form the bulk of her operatic discography. Yet *bel canto* opera has always played an important role in her artistic life.

One of her earliest successes was in a work that Maria Callas brought to life on the modern stage, Cherubini's *Médée*. Even more significant was her appearance at the Rossini Opera Festival of Pesaro during the

summer of 1993 in the title role of Rossini's *Armida*, in a magnificent (though controversial) production of Luca Ronconi, under the direction of Daniele Gatti. I had the pleasure of working with her on that project, suggesting ornamentation for the entire cast, and had ample opportunity to observe the stylistic sensitivity and glorious vocal means she brought to one of Rossini's most complex roles. A few years later she was the heroine/villain of Donizetti's *Lucrezia Borgia* at the Teatro alla Scala in Milan, a role she repeated with outstanding results in a New York concert performance with the Opera Orchestra of New York, under Eve Queler. A recording of Donizetti's *Rosmonda d'Inghilterra* for Opera Rara provided her with the

opportunity to explore a little-known work in the *bel canto* repertory. Currently she is performing Imogene in Bellini's *Il pirata*, at the Théâtre du Châtelet in Paris, then at the Metropolitan Opera during the Autumn of 2002.

While *bel canto* opera has been important to Renée Fleming's career, she is not a *bel canto* specialist, a singer who restricts herself to this single repertory. What has always made her such an unusual presence is the diversity of her artistic talent, just the kind of diversity needed to undertake a recording that celebrates the

art of Isabella Colbran, Giuditta Pasta, Henriette Méric-Lalande, and Sofia Loewe. The arias and scenes on this recording demonstrate the quality and variety of the operatic art we have come to know as *bel canto*.

During his years in Naples, Rossini's life and art focused on the Spanish soprano, Isabella Colbran. From his arrival at the Teatro San Carlo in 1815, through his years as musical director of the Neapolitan theaters, and into his final Italian season (Venice, 1823), he composed his greatest roles for Colbran. Knowing her voice intimately, he luxuriated in her florid style (including an unusual ability to sing ascending scales). He also recognized that her voice grew warmer and richer during the course of an opera. In many Colbran roles, therefore, the *prima donna* does not sing an imposing entrance aria: her moments of glory come late in the evening.

The music of love in *Armida* (Naples, 1817) was a heartfelt gift to the woman Rossini would marry in 1822. In "D'Amor al dolce impero" from the second-act finale, the sorceress addresses the enchanted Rinaldo, within an elaborate *divertissement* intended to make the hero exchange a warrior's weapons for garlands of love.

After the simple tune is announced by the winds, Armida sings it undorned. Two elaborate variations follow, the first featuring triplets, the second florid

figurations, notorious for a two-octave chromatic scale up, then down. "Lovers, enjoy the flower of youth," she sings, and Armida's music echoes those words.

The heroine of *Semiramide* (Venice, 1823) is complex, a murderous queen whose love for the hero Arsaces proves to be incestuous. Although plagued by guilt at having assisted in the murder of her husband, she hopes with the return of Arsaces to find happier days. It was the last important role Colbran undertook; her voice had begun to lose its luster. Yet she made sure her husband accommodated her needs. He had originally drafted Semiramide's cavatina, "Bel raggio lusinghier", in a single extended section, but Colbran prevailed on him to write a cabaretta, and thus "Dolce pensiero" came into being, and with it one of Rossini's best-loved arias.

For Giuditta Pasta, a singer whose career began in the 1820s, Rossini composed the role of Corinna in *Il viaggio a Reims*, but with Bellini and Donizetti she came into her own. In the fabled Milanese season at the Teatro Carcano in 1831, Pasta created title roles in both Donizetti's *Anna Bolena* and Bellini's *La sonnambula*, and was later the first Norma. While Pasta could execute elaborate coloratura, she was praised primarily for her ability to create through her voice and acting the intense dramatic situations that characterized Italian *melodramma* of the early 1830s.

In the final scene of *La sonnambula*, the sleepwalking Aminta balances precariously over a mill-stream. After she descends to safety (demonstrating that she had not sought to seduce Count Rodolfo earlier in the opera), still asleep, she reflects on her love for Elvino in a beautifully designed recitative (while recalling earlier melodic fragments). In her *lyrical cantabile*, "Ani non credea mirarti", with its "long, long, long melody" (the phrase is Verdi's), she expresses her sorrow at having lost him. (In her performance, Renée Fleming employs a series of ornaments associated with the great Swedish soprano Jenny Lind.) When the village maidens finally awaken her and all is explained, she launches into the rollicking cabaletta "Ahi non giunge uman pensiero".

Henriette Méric-Lalande created four Bellini heroines, including Imogene in *Il pirata* (Milan, 1827). As with Pasta, Méric-Lalande began in the Rossini tradition, singing many Colbran roles, but gradually developed a more emotionally charged style, featuring intense recitation and long lyrical lines.

The finale of *Il pirata*, prototype of *prima donna* "mad scenes" in Italian Romantic opera, "aroused indescribable enthusiasm" in Bellini's words. After her beloved Gualtiero, the pirate, has killed her husband Ernesto, the overwhelmed Imogene enters with her son to an intense orchestral

prelude. Invoking her dying husband, she begs the child to address his father "with the smile of innocence", a quintessential Bellinian melody. When the offstage chorus announces that Gualtiero is condemned to death, Imogene launches the kind of powerful cabaletta for which Méric-Lalande was renowned, "Oh solet ti vela", requiring a forceful vocal presence from low c to high, two octaves above, the style with which Bellini asserted he "vomited blood".

But it was not restricted to Bellini, for Gaetano Donizetti developed a similar approach. For Méric-Lalande he composed *Lucrezia Borgia* (Milan, 1833), based on a play by Victor Hugo. Its final scene is an intense interaction between Lucrezia and Gennaro, whom she has inadvertently poisoned. Only now does Gennaro learn he is her son. The impassioned *cantabile* ("M'odi, ah m'odi"), where she begs Gennaro to take an antidote, is beautifully written, although without Bellini's melodic splendor. But he prefers to die with his friends. As members of the court enter, Lucrezia begins a slow cabaletta ("Eradesso il figlio mio"). Donizetti and his librettist, Felice Romani, had drafted the opera *without* this cabaletta, but Méric-Lalande insisted on it. Tailor-made to the *prima donna*, others found it rather old-fashioned. Several years later Donizetti substituted a final duet for Lucrezia and her dying son.

Donizetti continued to grow as a composer, and by 1840 he worked principally in Paris and Vienna. As his style shifted to more experimental musical forms and carefully constructed dramas, a new generation of singers arose, including Sofia Loewe, who created the title role of *Maria Padilla* (Milan, 1841). Her reputation rests on her portrayal of Verdian heroines during the 1840s. Abigail, Elvira, and Odabella. But when she insisted that *Ernani* conclude with an aria (à la Méric-Lalande), her will was frustrated; *Ernani* concluded with a trio. The part of Maria was originally planned for Ermia Frezzolini, who became pregnant. Within his autograph manuscript, therefore, Donizetti adapted the role to Loewe, as William Ashbrook has demonstrated.

Maria's relatively conventional scene e cavatina was very popular. In the scene (with many extended lyrical passages) and *cantabile* ("Il più tenero suon" — a passage restored in this recording, but never performed in the nineteenth century), she

recounts a dream in which her beloved offers her a throne. When Ines mentions the arrival of a certain "Mendez", Maria breaks into joyous song. She does not yet know that "Mendez" is Don Pedro, son of King Alfonso. The cabaletta is a fine tune, whose harmonic waywardness is astonishing: as it lands in an unexpected key, Maria's soaring voice expresses her internal passion.

From Colbran to Loewe: it is quite a journey. Throughout, however, the *bel canto* singer must develop and sustain beautiful tone and appropriate color, give careful attention to verbal expression, negotiate tricky/florid passages without ever making them seem vapid, and create characters who live and die by the voice. Properly understood, of course, that is the path to success for singers of any repertory, and it is the path Renée Fleming has taken.

Philip Gossett
The University of Chicago

Renée Fleming : Les défis de l'opéra *bel canto*

Quand j'ai commencé à chanter, je pensais que le style de chant et le répertoire que nous appelons le *bel canto* étaient au cœur même du répertoire de tout artiste. C'était du au fait que les grandes cantatrices de l'époque, Maria Callas, Joan Sutherland, Montserrat Caballé et Beverly Sills avaient réhabilité ce répertoire et lui avaient donné une place centrale dans leur carrière. J'étais attirée par la nature romantique de ces pages, par les courageuses héroïnes de leurs livrets et par le pathos de leurs scènes de folie généralement tragiques. Depuis lors, j'ai bien sûr découvert que les artistes pouvaient se spécialiser dans Mozart et Strauss, la musique baroque, le verisme italien et Wagner. Cependant, le *bel canto* représente toujours pour moi le *summum* de tous les éléments du grand chant. Au phrasé et à la beauté sonore que demande Mozart, il faut ajouter la plus grande tessiture et les coloratures fougueuses. Ce répertoire réclame aussi de chaque artiste qu'il aille creuser au plus profond de ses ressources émotionnelles pour donner vie à des personnages dont la caractérisation sur le papier est souvent approximative.

Lorsque Callas, Sutherland, Caballé et Sills commencèrent à réhabiliter ces opéras, ils étaient excessivement tonqués, ce qui endommageait leur continuité et en sapait la conception d'ensemble. Nous ne

bénéficiions alors pas des vastes recherches d'érudits et d'organismes tels que la Fondation Rossini. Heureusement, nous sommes désormais convaincus de l'intégrité de ce répertoire. Le travail sur des matériaux originaux a grandement éclairé le style de l'interprétation, la manière d'ornementer les lignes vocales et les différences d'ornementation existant entre les différents compositeurs. L'interprétation de cet enregistrement a été profondément influencée par le travail de pionnier du professeur Philip Gossett, qui a composé une bonne partie de l'ornementation de la ligne vocale (et avec qui j'avais déjà travaillé sur *Lucrezia Borgia* et *Armida*). Je prendrais pour seul exemple la cabalette "*An i non giunge*" de *La sonnambula*. D'habitude, on entend deux fois le thème extrêmement orné de la cabalette dans l'air final d'Amna; c'est ainsi qu'on le trouve imprimé dans la plupart des éditions courantes, mais il s'agit en réalité d'un ajout tardif à la partition par un auteur inconnu. D'après le manuscrit original de Bellini, il est clair que le compositeur écrivit une mélodie bien moins chargée, qui devrait être chantée la première fois qu'elle intervient dans l'air; c'est seulement lorsque la mélodie est reprise que l'on devrait utiliser une version avec des fioritures (que ce soit celle ajoutée au manuscrit de Bellini par un inconnu ou

une version ornée différente, conçue par un chanteur contemporain).

Ce qui compte le plus pour moi est d'entendre les spécialistes d'aujourd'hui nous dire que leurs recherches nous indiquent de quelle façon aborder le style et l'interprétation, mais comme les grands chanteurs qui créèrent ces pages, c'est à nous d'utiliser notre propre intelligence musicale et notre imagination pour donner vie à cette musique. Pour quelqu'un comme moi, avec une formation de chanteuse de jazz, ceci est une révélation des plus libératrices. Le *bel canto* présente une véritable structure et exige que l'on fasse preuve de bon goût, mais la liberté de création à exploiter dans le cadre de ces règles est envoiante.

La difficulté de l'écriture vocale, l'endurance requise et la liberté expressive inhérente au *rubato* de la ligne vocale requièrent un chef d'une écoute et d'une connaissance extrêmes. Patrick Summers adore ce répertoire autant que moi, et avec sa technique et son savoir extraordinaires, il m'a apporté le type de soutien dont je pouvais rêver. Après un passage de colorature particulièrement éprouvant d'*Armida*, j'ai forcément été stupéfiée du fait que l'orchestre et lui aient pu réussir à suivre mes choix erratiques de *rubato*, à la perfection : ces soixante musiciens ne faisaient plus qu'un ! Cela m'amène au plaisir d'avoir travaillé avec l'élegant

Orchestre de St Luke's, sûrement l'un des orchestres les plus flexibles de la planète. Chaque nouveau projet excite leur enthousiasme et leur vitalité. Ne connaissant pratiquement pas ce répertoire, ils ont souvent été stupéfiés par la beauté des passages solistes et la variété de l'orchestration. Il suffit d'écouter l'introduction de la scène de *Lucrezia Borgia* pour comprendre avec quel sérieux et quelle passion ils ont abordé ces pages.

Le producteur Erik Smith m'a généreusement permis de participer aussi au processus d'édition. Notre but était toujours de choisir les interprétations les plus expressives, parce que cette musique vit et meurt par l'expérience émotionnelle que la cantatrice fait partager à l'auditeur. Presque toutes ces scènes ont été enregistrées en deux "prises" intégrales, aussi sont-elles près d'être des interprétations "live". La majeure partie de mon expérience du *bel canto* a été acquise avec Eve Queler et l'Orchestre d'Opéra de New York. Elle m'a toujours énormément soutenue dans ce répertoire depuis qu'elle m'a entendue pour la première fois. Interpréter la scène finale de *La sonnambula* lorsque j'étais étudiante. Ainsi, les scènes de *Maria Padilla*, *La sonnambula*, *Il pirata*, *Armida* et *Lucrezia Borgia* font intervenir des rôles que j'ai chantés intégralement entre 1989 et 1998.

Pour un chanteur, le *bel canto* constitue

vraiment le défi par excellence. Ce répertoire présente des exemples passionnants d'une tradition riche et variée qui domina l'opéra depuis ses débuts jusqu'en 1900. Il a également mis à l'épreuve bon nombre des plus grands chanteurs de l'histoire du chant ; il nous donne l'impression d'être des

funambules courant des risques à tout bout de champ. Cet enregistrement me permet de rendre hommage à l'inspiration que je reçois sans cesse de ces artistes et de ce répertoire éblouissant.

Renée Fleming

14

Quelques mots du chef d'orchestre

"Le peintre transforme le poème en tableau ; le musicien met cette image en musique."

Robert Schumann, *Aphorismes* (1833 env.)

Les grands opéras de Donizetti, Bellini et Rossini, maîtres de la période du *bel canto* de l'opéra italien, présentent des défis bien spécifiques au chef d'orchestre. Bien qu'on les range souvent dans la catégorie des "opéras de chanteurs," le timbre orchestral de ces œuvres est d'une importance vitale et si l'on parvient à trouver le juste équilibre entre texture et souplesse rythmique, ce vaste répertoire, dont une grande partie demeure inexplorée des musiciens contemporains, nous le rend au centuple. Les plus grandes de ces partitions présentent une belle simplicité de surface ; le fait de parcourir un manuscrit d'opéra *bel canto* peut être comparé à la visite d'une des splendides églises italiennes, dont la magnitude déclenchera sans doute la réaction initiale. Mais au bout d'un moment, on s'ouvre à une inspection plus poussée, et on découvre une multitude de lignes délicates, de textures exquises, d'émotions profondément ressenties et surtout, c'est à l'observateur de parachever cette œuvre

d'art. Telle est la gratification musicale de ces merveilleux ouvrages : l'imagination des interprètes en est l'élément manquant.

Richard Wagner (ardent défenseur de Bellini) écrit dans son essai *Opéra et Théâtre* (1851), "Le plus ancien, le plus bel organe de la musique et son unique origine, c'est la voix humaine." Dans cette affirmation simple et belle se trouve la clé des mystères du *bel canto* : la voix humaine est la pierre de touche sonore de nombreux instrumentistes (ignorant le nombre de chanteurs qui tâchent de les émuler !) et les compositeurs déjà cités exigeaient la même virtuosité technique de la part des chanteurs que celle qu'ils attendaient toujours des instrumentistes. En élaborant cet enregistrement, l'orchestre de St Luke's et moi-même avons eu la joie de travailler avec "le plus vrai, le plus bel organe de la musique" d'aujourd'hui, la voix de Renée Fleming ; elle possède cette rare combinaison de splendeur vocale et d'imagination musicale sans limites. Nous avons fourni une toile partiellement peinte tandis que Renée, avec son instrument éthéré aux innombrables coloris, a parachevé le tableau.

Patrick Summers

15

Un récital de bel canto

Toute une série de *prima donnas* extraordinaires donna esprit et personnalité à l'opéra italien pendant la première moitié du XIX^e siècle. Même si les étoiles du chant de l'époque trouvaient plus de compensations que les compositeurs, ceux-ci ne leur étaient pas asservis : Rossini, Bellini et Donizetti travaillaient main dans la main avec les chanteurs. Aujourd'hui, les interprètes de *bel canto* doivent se mesurer non seulement à leurs propres critères et aux attentes du public, mais également aux particularités des voix pour lesquelles furent écrites ces pages. Les airs et les scènes présentés sur ce disque démontrent la qualité et la variété de ce répertoire.

Renée Fleming, l'une des plus extraordinaires *prima donnas* de notre époque, n'est pas spécialement connue du grand public pour ses interprétations d'opéras *bel canto* : ce sont Mozart, Strauss et Massenet, sans parler de Haendel et des opéras du XX^e siècle (*Les Fantômes de Versailles* de Corigliano et *Un tramway nommé Désir* de Previn ont été composés pour elle) qui constituent la majorité de son répertoire lyrique. Et pourtant l'opéra *bel canto* a toujours joué un rôle important dans sa vie artistique.

Elle a rencontré l'un de ses premiers succès dans un ouvrage auquel Maria Callas redonna vie sur les scènes modernes.

16

renée.fleming@opera.com

Médée de Cherubini. Encore plus significative fut son apparition au Festival d'opéra Rossini de Pesaro durant l'été 1993 dans le rôle titre d'*Armida* de Rossini, dans une magnifique (et pourtant controversée) production de Luca Ronconi, sous la direction de Daniele Gatti. J'eus le plaisir de travailler avec elle sur ce projet, suggérant les ornements vocales de toute la distribution, et cela me donna

amplement l'occasion d'observer le style particulièrement soigné et les splendides moyens vocaux qu'elle apportait à l'un des rôles les plus complexes de Rossini. Quelques années plus tard, elle fut la malaisante héroïne de *Lucrezia Borgia* de Donizetti à la Scala de Milan, rôle qu'elle reprit avec un succès retentissant lors d'une exécution en concert donnée à New York avec l'Opera Orchestra of New York, sous la baguette d'Eve Queler. Un enregistrement de *Rosmonda d'Inghilterra* de Donizetti pour Opera Rara lui donna l'occasion d'explorer un ouvrage peu connu du répertoire du *bel canto*. On peut actuellement l'entendre chanter l'opéra dans *Il pirata* de Bellini au Théâtre du Châtelet de Paris, puis elle reprendra ce rôle au Metropolitan Opera de New York à l'automne 2002.

Si l'opéra *bel canto* a été important pour la carrière de Renée Fleming, elle-même

n'est pas un spécialiste du *bel canto*, une cantatrice qui se cantonnerait à ce seul répertoire. Ce qui lui a toujours donné cette aura particulière est la diversité de son talent artistique, exactement le genre de diversité nécessaire pour entreprendre un enregistrement célébrant l'art d'Isabella Colbran, de Giuditta Pasta, d'Henriette Meric-Lalande et de Sofia Loewe. Les airs et les scènes de ce disque démontrent la qualité et la variété de l'art lyrique que l'on dénomme *bel canto*.

Lorsque Rossini vivait à Naples, sa vie et son art tournaient autour de la soprano espagnole Isabella Colbran. Depuis son arrivée au Teatro San Carlo en 1815, en passant par les années où il fut directeur musical des théâtres napolitains, jusqu'à sa dernière saison italienne (Venise, 1823), il composa ses plus grands rôles pour la Colbran. Avant une connaissance intime de sa voix, il se délecta de son style flamboyant (elle avait entre autres un talent inhabituel pour les gammes ascendantes). Il réalisa également que sa voix devenait plus chaleureuse et fastueuse avec le déroulement d'un opéra. Ainsi, pour de nombreux rôles destinés à la Colbran, la *prima donna* ne chanta pas d'air d'entrée imposant : ses instants de gloire survinrent lorsque la soirée est bien avancée.

La tendre musique d'*Armida* (Naples, 1817) était un don d'amour à la femme que Rossini allait épouser en 1822. Dans

17

"*D'Amor al dolce impero*" tiré du finale du deuxième acte, la magicienne s'adresse à Rinaldo envoûté, dans le cadre d'un divertissement sophistiqué censé faire troquer au héros ses armes guerrières contre des guirlandes d'amour. Après l'exposition par les vents de la mélodie, toute simple, Arnida la reprend sans fioritures. Viennent ensuite deux savantes variations, la première contenant des trios, la seconde des dessins fastueux, célèbres pour une gamme chromatique ascendante puis descendante sur deux octaves. "Jouissez, amants, de la fleur de la jeunesse," chante-t-elle, et la musique d'Arnida fait écho à ces paroles.

L'héroïne de *Sémiramis* (Venise, 1823) est complexe : il s'agit d'une reine meurtrière dont l'amour pour le héros Arsace se révèle incestueux. Bien qu'elle soit assaillie de remords pour avoir pris part à l'assassinat de son époux, elle espère que le retour d'Arsace lui apportera des jours meilleurs. Ce fut le dernier rôle important de la Colbran : sa voix avait commencé à perdre son éclat. Pourtant elle s'arrangea pour que son mari s'adapte à ses besoins. Il avait d'abord esquissé la cavatine de Sémiramis "*Bel raggio lusinghier*", en une seule section développée, mais Isabella Colbran lui demanda instamment d'écrire une cabalrette et c'est ainsi que "*Dolce pensiero*" vit le jour, l'un des airs de Rossini les plus aimés.

Pour Giuditta Pasta, cantatrice dont la carrière débuta dans les années 1820, Rossini composa le rôle de Corinna dans *Le Voyage à Reims*, mais c'est avec Bellini et Donizetti qu'elle put pleinement s'épanouir. Lors de la célèbre saison milanaise du Teatro Carcano en 1831, la Pasta créa les rôles titres d'*Anna Bolena* de Donizetti et de *La sonnambula* de Bellini, et elle fut plus tard la première *Norma*. Capable d'exécuter les coloratures les plus sophistiquées, la Pasta était surtout louée pour sa faculté de conjurer grâce à sa voix et à son jeu les intenses situations dramatiques qui caractérisant le mélodrame italien du début des années 1830.

Dans la scène finale de *La sonnambula*, l'héroïne sonnambule Amina avance en équilibre précaire au-dessus d'un torrent près d'un moulin. Après être redescendue saine et sauve (avant d'être démontée qu'elle n'avait pas cherché à séduire le comte Rodolfo vers le début de l'opéra), encore endormie, elle évoque son amour pour Elvino dans un récit de très belle facture (qui cite des fragments mélodiques déjà entendus). Dans son cantabile lyrique, "*Ah! non credea mirarti*", avec sa "longue, longue, longue mélodie" (pour citer Verdi), elle exprime son chagrin de l'avoir perdu. (Dans son interprétation, Mme Fleming emploie une série de fioritures associées à la grande soprano suédoise Jenny Lind.) Lorsque les jeunes villageoises finissent par

la révéler et que tout s'explique, elle se lance dans la joyeuse cabalrette "*Ah! non giunge uman pensiero*".

Henriette Méric-Lalande créa quatre héroïnes de Bellini, dont Imogène dans *Il pirata* (Milan, 1827). Comme la Pasta, elle débuta dans la tradition rossinienne, chantant de nombreux rôles de la Colbran mais développant peu à peu un style plus sentimental, avec d'intenses récitatifs et de longues lignes lyriques.

Le finale de *Il pirata*, prototype de la "scène de folie" de *prima donna* dans l'opéra italien romantique, "souleva un enthousiasme indescriptible", selon le témoignage de Bellini. Après que son bien-aimé Guattiero, le pirate, ait tué son époux Ernesto, on voit entrer Imogène, bouleversée, avec son fils sur un prélude orchestral d'une grande intensité. Invoquant son mari mourant, elle supplie son enfant de s'adresser à son père "avec le sourire de l'innocence", quintessence de la mélodie bellinienne. Lorsque le chœur en coulisse annonce que Guattiero est condamné à mort, Imogène se lance dans le type de puissante cabalrette qui avait fait la renommée de Henriette Méric-Lalande. "*Oh sole! ti veia*", qui requiert une robuste présence vocale de l'*ut* grave au contre-*ut*, deux octaves plus haut, style avec lequel Bellini affirmait qu'il "vomissait du sang". Mais Bellini n'avait pas l'exclusivité, car Gaetano Donizetti développa une approche

similaire. Pour la Méric-Lalande, il composa *Lucrezia Borga* (Milan, 1833), d'après une pièce de Victor Hugo. La scène finale est la poignante confrontation entre Lucrece et Gennaro, qu'elle a empoisonné par erreur. C'est seulement alors que Gennaro apprend être son fils. Le cantabile passionné ("*M'odi, ah m'odi*"), dans lequel elle supplie Gennaro de prendre un antidote, est merveilleusement bien écrit, même s'il n'a pas la splendeur mélodique de pages de Bellini. Mais le jeune homme préfère mourir avec ses amis. Alors qu'entrent des membres de la cour, Lucrece commence une lente cabalrette ("*Era desso il figlio mio*"). Donizetti et son librettiste, Felice Romani, avaient ébauché l'opéra sans cette cabalrette, mais la Méric-Lalande insista pour l'avoir. Taillée à la mesure de la *prima donna*, d'aucuns la trouveront assez démodée. Plusieurs années après, Donizetti lui substitua un duo final pour Lucrece et son fils à l'agonie.

L'évolution de compositeur de Donizetti se poursuivit, et dès 1840 il travailla principalement à Paris et à Vienne. Alors que son style s'orientait vers des formes musicales plus expérimentales et des drames soigneusement élaborés, une nouvelle génération de chanteurs prit le devant de la scène, avec en ses rangs Sofia Loewe, qui créa le rôle titre de *Maria Padilla* (Milan, 1841). Sa réputation repose sur son incarnation d'héroïnes verdiennes pendant

les années 1840, Abigaille, Elvira et Odabella. Mais lorsqu'elle insista (telle la Méric-Lalande) pour que *Ernani* s'achève par un air, elle n'obtint pas gain de cause : *Ernani* s'acheva par un trio. Le rôle de Maria était d'abord prévu pour Ermina Frezzolini, qui tomba enceinte. Ainsi, et comme l'a démontré William Ashbrook, Donizetti adapta dans son manuscrit le rôle à la voix de Sofia Loewe.

La scène et la cavatine de Maria, relativement conventionnelles, étaient très populaires. Dans la scène (contenant de nombreux passages lyriques très développés) et le cantabile ("*Il più tenero suon*" — passage ré-instrauré dans cet enregistrement, mais jamais exécuté au XIX^e siècle), elle raconte un rêve dans lequel son bien-aimé lui offre un trône. Lorsque l'ins mentionne l'arrivée d'un certain "Mendez", Maria se lance dans un chant joyeux. Elle ignore encore que "Mendez" est Don Pedro, fils du roi Alfonso. La cabalrette est une belle mélodie, dont l'imprévisibilité harmonique est stupéfiante : alors qu'elle se pose sur une tonalité inattendue, la voix de Maria prend son envol pour exprimer la passion qui l'habite.

De Colbran à Loewe : le voyage est impressionnant. Et pourtant, de bout en bout, l'interprète de *bel canto* doit développer et soutenir une belle sonorité et un coloris approprié, prêter la plus grande

attention à l'expression verbale, négocier les passages de fioritures, les plus ardues sans jamais les faire paraître insipides, et créer des personnages qui vivent et meurent à travers leur voix. Telle est bien sûr la voie du succès pour un chanteur

sachant s'y prendre, quel que soit son répertoire, et c'est bien la voie empruntée par Renée Fleming.

Philip Gossett

Traductions David Ylla-Somers

Renée Fleming

Als ich mein Gesangsstudium aufnahm, stand ich unter dem Eindruck, dass sich die Kunst und das Repertoire jedes Gesangskünstlers um den Belcanto drehte, denn die großen Divas jener Zeit — Maria Callas, Joan Sutherland, Montserrat Caballé, Beverly Sills — hatten sich diese Musik zu eigen gemacht und ihr zu neuer Blüte verholfen. Das romantische Wesen dieser Musik, die tapferen Heldinnen der Opern und das Pathos ihrer tragischen Wahnsinnszenen schlugen mich in Bann. Später lernte ich natürlich, dass sich Sänger auch auf Mozart und Strauss, Barockmusik, den italienischen Verismo und Wagner spezialisieren können. Dennoch ist der Belcanto für mich auch heute noch der Inbegriff all dessen, was großartigen Gesang auszeichnet. Der Belcanto verlangt eine mozartische Linienführung und Schönheit des Tons, ein breites Register und eine feurige Koloratur. Auch stellt es den Künstler vor die Herausforderung, die oft nur schemenhaft skizzierten Charaktere durch emotionalen Tiefgang zum Leben zu erwecken.

Als Callas, Sutherland, Caballé und Sills diesen Opern wieder zu Rang und Namen verhelfen, mussten sie umfangreiche Kürzungen hinnehmen, die auf Kosten der Kontinuität gingen und das größere musikalische Konzept aushlitten. Damals konnten wir noch nicht auf die Forschungen zurück-

greifen, die sowohl auf individueller Basis als auch von Organisationen wie der Rossini-Stiftung betrieben wurden. Glücklicherweise herrscht heute an der Integrität dieses Repertoires kein Zweifel mehr: Die Untersuchung des Originalmaterials hat viel Licht auf die zeitgenössische Aufführungspraxis geworfen, auf die Art und Weise, wie einzelne Gesangslinien verzerrt werden sollten und wie sich diese Verzerrungen von einem Komponisten zum anderen unterscheiden. Die hier vorliegenden Interpretationen sind stark geprägt von der Pionierarbeit Dr. Philip Gossetts, der über weite Strecken die Verzerrung der Gesangslinie komponiert hat (und mit dem ich auch vorher bereits bei Aufführungen von *Lucrezia Borgia* und *Armida* dafür ist "Ah! non giunge" aus *La sonnambula*. Die reich verzerrte Version des Caballetta-Themas, die in den meisten aktuellen Ausgaben an den beiden entscheidenden Stellen der Schlussarie Aminas im Druck erscheint, ist in Wirklichkeit ein anonymes Eingriff. Aus dem Originalmanuskript Bellinis geht eindeutig hervor, dass der Komponist zunächst einmal eine sehr viel schlichtere Melodie gesungen wissen wollte; erst bei ihrem späteren Wiederauftreten war eine verzerrte Version angesetzt (ob nun in der Form des besagten anonymen Zusatzes oder in einer anderen, von

Sängern unserer Zeit entwickelten Version). Sehr wichtig für mich ist auch, dass die moderne Wissenschaft uns zwar einen Einblick in die Angemessenheit von Stil und Praxis vermittelt, dass wir aber letztlich — so wie die Sänger, die diesen Rollen erstmals Gestalt gaben — unsere eigene musikalische Intelligenz und Fantasie einsetzen müssen, um diese Musik zum Leben zu erwecken. Für jemanden, der wie ich vom Jazz her kommt, hat diese Offenbarung einen geradezu betrieblernen Effekt. Der Belcanto hat eine eindeutige Struktur, und wir sollten den Rahmen des guten Geschmacks nicht überschreiten, aber die Freiheit, innerhalb dieser Regeln schöpferisch zu wirken, hat etwas Berausches.

Der Grad der gesanglichen Herausforderung, die erforderliche Ausdauer und die vom Rubato der Gesangslinie gebotene Ausdrucksfreiheit verlangen einen Dirigenten mit größtmöglichem Verständnis und Einfühlungsvermögen. Patrick Summers ist von diesem Repertoire ebenso eingenommen wie ich, und mit seiner blendenden Technik und Erfahrung hat er mir die Art von Unterstützung gegeben, von der man eigentlich nur träumen kann. Nach einer besonders haarsträubenden Koloraturpassage in *Armida* konnte ich es kaum erwarten, dass es ihm mit dem Orchester gelungen war, meinem erratischen Rubato *perfekt* zu folgen. 60 Musiker in voller Übereinstimmung! So erklärt sich auch die Freude der Zusam-

menarbeit mit dem hervorragenden Orchester von St Lukes, einem der wohl vielseitigsten Orchester der Welt, das ein jedes Projekt mit Begeisterung und Energie angeht. Es war mit dem Repertoire weitgehend unvertraut und immer wieder über die Schönheit der Solopartien und interessanten Orchestererfindungen erstaunt. Man denke nur an die feurige Einleitung zu der Szene aus *Lucrezia Borgia*, und sofort wird klar, wie ernsthaft das Orchester diese Musik verstanden hat.

Erk Smith, der Produzent, ließ mich freundlichweise auch am Schnitt dieser Aufnahme mitwirken. Dabei kam es uns darauf an, immer die ausdrucksstärkste Version zu finden, denn diese Musik steht und fällt damit, dass die Sängerin dem Hörer eine emotionale Erfahrung vermittelt. Fast alle dieser Szenen wurden zweimal ohne Unterbrechung aufgenommen, so dass es sich hier also im Prinzip eigentlich um "Live"-Aufnahmen handelt. Meine ersten Erfahrungen mit dem Belcanto sammelte ich vor allem durch die Arbeit mit Eve Queller und ihrem Opera Orchestra of New York. Sie gab mir enorme Unterstützung in diesem Repertoire, nachdem sie mich während meines Studiums zum ersten Mal in der Schluss-Szene von *La sonnambula* gehört hatte. Die Szenen aus *Maria Padilla*, *La sonnambula*, *Il pirata*, *Armida* und *Lucrezia Borgia* sind also alle Rollen entnommen, die ich zwischen 1989 und 1998 komplett

aufgeführt habe.

Der Belcanto stellt den Sänger fraglos vor die größte Herausforderung. Dieses Repertoire enthält faszinierende Beispiele für eine reiche und vielseitige Tradition, die die Oper von ihren Anfängen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts dominiert hat. Viele großartige Sänger der Operngeschichte sind hier über sich hinaus gewachsen: Es ist unser

Äquivalent eines Drahtseilakts, mit hohem Risiko bei jeder Wendung. Diese Aufnahme ist meine eigene Danksagung an die Inspiration, die mir diese Künstler und dieses glänzende Repertoire immer wieder zuteil werden lassen.

René Fleming
Übersetzung Andreas Klatt

Anmerkung des Dirigenten

„... dem Maler wird das Gedächtnis zum Bild, der Musiker setzt die Gemälde in Töne um.“

Robert Schumann, *Aphorismen* (ca. 1833)

Die großen Opern von Donizetti, Bellini und Rossini, den Meistern der Belcanto-Ära der italienischen Oper, stellen für den Dirigenten eine besondere Herausforderung dar. Obgleich sie oft als „Sängeropern“ abgetan werden, ist die Orchesterfarbe dieser Werke von entscheidender Bedeutung, und die Herausforderung, das richtige Gleichgewicht von Struktur und rhythmischer Geschmeidigkeit zu finden, ist einer der vielen Anreize dieses gewaltigen Repertoires, von dem vieles bei zeitgenössischen Musikern unerforscht bleibt. Die großartigsten dieser Werke besitzen eine solche vordergründige Schlichtheit; das Lesen des Autographs einer Belcanto-Oper lässt sich mit dem Besichtigen einer der großartigen italienischen Kirchen vergleichen, in denen wohl das große Ausmaß die anfängliche Reaktion des Betrachters auslöst. Doch nach einiger Zeit öffnet man sich einer näheren Betrachtung und entdeckt, dass sie voll feiner Linien, exquisiter Texturen, tiefempfundenen Emotionen sind; und das Wichtigste dabei ist, dass vom Betrachter erwartet wird, das Kunstwerk eigentlich zu vollenden. Dies ist die musikalische Belohnung dieser wunderba-

ren Werke: die Vorstellungskraft der Interpreten ist der fehlende Baustein.

Richard Wagner (ein glühender Bellini-Anhänger) meinte in seiner Schrift *Oper und Drama* (1851): „Das älteste, ächtste und schönste Organ der Musik, das Organ, dem unsere Musik allein ihr Dasein verdankt, ist die menschliche Stimme...“. In dieser einfachen und schönen Aussage liegt der Schlüssel, mit dem man die Mysterien der Belcanto-Oper aufdecken kann: die menschliche Stimme ist der klingende Prüfstein für viele Instrumentalisten (sie wissen kaum, wie viele Sänger versuchen, ihnen nachzueifern!); und die zuvor erwähnten Komponisten forderten die gleiche technische Virtuosität von den Sängern, wie sie immer von den Instrumentalisten erwartet wurde. Bei der Vorbereitung dieser Auftritte hatten das Orchester of St Luke's und ich das Vergnügen, mit dem „ächtsten und schönsten Organ der Musik“ zusammenzuarbeiten, der Stimme von Renée Fleming; sie besitzt diese seltene Kombination von stimmlichem Glanz und grenzenloser musikalischer Vorstellungskraft. Wir steuerten eine zum Teil bemalte Leinwand bei, während Renée mit ihrem himmlischen, unendlich farbigen Instrument das Gemälde vollendete.

Patrick Summers

24

Ein Belcanto-Album

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verließen einige außergewöhnliche Primadonnen der italienischen Oper Charakter und Seele. Obgleich Spitzensänger viel höher bezahlt wurden als Komponisten, waren die letzteren nicht unterwürfig. Rossini, Bellini und Donizetti behandelten Sänger als ihre Partner. Heute müssen sich Belcanto-Interpreten nicht nur an ihren eigenen Maßstäben und den Erwartungen ihres Publikums messen, sondern auch an den Besonderheiten der Stimmen, für die die Musik geschrieben wurde. Die Arien und Szenen dieser Aufnahme erweisen die Qualität und Vielfalt des Repertoires.

Renée Fleming, eine der hervorragendsten Primadonnen von heute, ist dem breiten Publikum in erster Linie nicht für ihre Interpretationen in Belcanto-Opern bekannt; den Hauptteil ihrer Operndiskographie bilden vielmehr Mozart, Strauss und Massenet, ganz zu schweigen von Händel und den Opern des 20. Jahrhunderts (Coriglianos *The Ghosts of Versailles* und Previn's *A Streetcar Named Desire* wurden für sie geschrieben). Und doch hat die Belcanto-Oper in Renée Flemings künstlerischem Leben immer eine große Rolle gespielt.

Einen ihrer ersten Erfolge feierte sie in einer Oper, die Maria Callas auf der modernen Bühne zum Leben erweckt hatte: *Medée* von Cherubini. Noch bedeutsamer

25

war ihr Auftritt beim Rossini-Opern-Festival in Pesaro im Sommer 1993 in der Titelrolle von Rossinis *Armida*, in einer großartigen (wenn auch kontrovers beurteilten) Inszenierung von Luca Ronconi unter der Leitung von Daniele Gatti. Ich hatte das Vergnügen, mit ihr bei diesem Unternehmen zusammenzuarbeiten, wobei ich die Verzerrungen für die gesamte Besetzung vorschlug; und ich hatte viel Gelegenheit, die stilistische Einfühlsamkeit und die großartigen stimmlichen Mittel zu beobachten, die Renée Fleming in eine der komplexesten Rollen von Rossini einbrachte. Ein paar Jahre später war sie die Heldin/Verbrecherin in Donizettis *Lucrezia Borgia* an der Mailänder Scala, einer Rolle, die sie mit außerordentlichem Erfolg in einer konzertanten Aufführung in New York mit dem Opera Orchestra von New York unter Eve Queler wiederholte. Ein Aufnahme von Donizettis *Rosmonda d'Inghilterra* für Opera Rara bot ihr die Gelegenheit, ein kaum bekanntes Werk des Belcanto-Repertoires zu erkunden. Zur Zeit tritt sie als Imogene in Bellinis *Il pirata* am Théâtre du Châtelet in Paris und danach im Herbst 2002 an der Metropolitan Opera auf.

Wenn die Belcanto-Oper für Renée Flemings Karriere auch wichtig war, ist sie doch keine Belcanto-Spezialistin, keine Sängerin, die sich allein auf dieses Repertoire beschränkt. Was ihr immer eine derart

ungewöhnliche Präsenz verliehen hat, ist die Vielfalt ihres künstlerischen Talents, genau die Art von Vielfalt, die für eine Aufnahme benötigt wird, die die Kunst von Isabella Colbran, Giuditta Pasta, Henriette Méric-Lalande und Sofia Loewe feiert. Die Arien und Szenen dieser Aufnahme zeigen die Qualität und Vielfalt der Opernkunst, die wir als Belcanto kennengelernt haben.

Während seiner Jahre in Neapel kreisten Rossinis Leben und seine Kunst um die spanische Sopranistin Isabella Colbran. Seit seiner Ankunft 1815 am Teatro San Carlo und in seinen Jahren als musikalischer Direktor der neapolitanischen Theater bis in seine letzte italienische Spielzeit (im Venedig 1823) komponierte er seine bedeutendsten Partien für die Colbran. Dank der genauen Kenntnis ihrer Stimme schweifte er in ihrem reich verzerrten Stil (der eine ungewöhnliche Fähigkeit, aufsteigende Skalen zu singen, einschloss). Er erkannte auch, dass ihre Stimme im Verlauf einer Oper wärmer und voller wurde. In vielen Partien der Colbran singt daher die Primadonna keine imposante Auftrittsarie: Ihre ruhmvollen Momente ereignen sich später am Abend.

Die Liebesmusik in *Arnida* (Neapel, 1817) war ein von Herzen kommendes Geschenk an die Frau, die Rossini 1822 heiraten sollte. In "D'Amor al dolce impero" aus dem Finale des 2. Aktes richtet sich die Maglein an den bezauberten Rinaldo innerhalb eines kunstvollen *divertissements*, das

den Helden dazu bringen soll, seine Kriegswaffen mit Blumengirlanden zu tauschen. Nachdem Holzbäuer die schlichte Melodie angestimmt haben, singt Armida sie unverzerrt. Zwei kunstvolle Variationen schließen sich an, die erste mit Triolen, die zweite mit verzierungreichen Figuren, die wegen ihrer chromatischen Skala durch zwei Oktaven auf- und abwärts berührt ist. "Gienêt, ihr Liebenden, der Jugend Blüte", singt Armida, und ihre Musik ist ein Echo dieser Worte.

Die Heldin von *Semiramide* (Venedig, 1823) ist komplex, eine mörderische Königin, deren Liebe für den Helden Arsace sich als zerstörend herausstellt. Obgleich sie von Schuldgefühlen wegen ihrer Mitwirkung beim Mord an ihrem Mann gequält wird, hofft sie angesichts der Rückkehr von Arsace auf bessere Zeiten. Dies war die letzte bedeutende Partie der Colbran, ihre Stimme begann ihren Glanz zu verlieren. Die Sängerin sorgte jedoch dafür, dass ihr Gatte ihren Bedürfnissen entgegenkam. Er hatte ursprünglich Semiramides Cavatina "Bel ragio lusingher" in einem einzigen ausgedehnten Abschnitt entworfen; doch die Colbran setzte durch, dass er eine Caballetta schrieb; und so kam es zu "Dolce pensiero", und damit zu einer von Rossinis beliebtesten Arien.

Für die Sängerin Giuditta Pasta, deren Karriere in den 1820er Jahren begann, komponierte Rossini die Rolle der Corinna in //

viaggio a Reims; doch erst mit Bellini und Donzetti kam diese Sängerin voll zur Geltung. In der sagenhaften Mailänder Spielzeit 1831 am Teatro Carcano kreierte sie die Titelrollen in Donzettis *Anna Bolena* und Bellinis *La sonnambula* und war später die erste Norma. Obgleich die Pasta kunstvoller Koloraturen ausführen konnte, wurde sie in erster Linie wegen der Fähigkeit gepriesen, mit ihrer Stimme und ihrer Darstellung die intensiven dramatischen Situationen zu schaffen, die die italienische Oper in den frühen 1830er Jahren charakterisierte.

In der Schluss-Szene von *La sonnambula* balanciert die schlafwandelnde Amina unsicher über einem Mühlbach. Nachdem sie sich herabgestiegen ist (und somit beweist, dass sie nicht versucht hat, den Grafen Rodolfo früher in der Oper zu verführen), sieht allerdings immer noch im Schlaf befindert, denkt sie an ihre Liebe zu Elvino in einem schön gestalteten Rezitativ (wobei frühere melodische Bruchstücke in der Erinnerung aufscheinen). In ihrem lyrischen Cantabile "Ah! non credea mirarti" mit einer von Bellinis "langen, langen, langen Melodien" (wie Verdi es formuliert hat) drückt sie ihre Trauer über den Verlust des Geliebten aus. (In ihrer Interpretation verwendet Renée Fleming eine Reihe von Verzerrungen, die mit der großen schwedischen Sopranistin Jenny Lind verbunden werden.) Als die Dorfmädchen Amina endlich aufwecken und alles erklärt ist, beginnt sie die ausge-

lassene Caballetta "Ah! non giunge uman pensiero".

Henriette Méric-Lalande kreierte vier Bellini-Heroinen, darunter Imogene in *Il pirata* (Mailand 1827). Wie die Pasta begann auch die Méric-Lalande in der Rossini-Tradition, indem sie viele Colbranpartien sang, jedoch allmählich einen gefühlspeoeren Stil mit intensiver Rezitation und langen lyrischen Linien entwickelte.

Das Finale von *Il pirata*, der Prototyp einer der "Wahnsinnszenen" für die Primadonna in der italienischen romantischen Oper, "tief unbeschreibliche Begeisterung hervor", wie Bellini sich äußerte. Nachdem ihr geliebter Guattero, der Pirat, ihren Gatten Ernesto getötet hat, tritt die erschütterte Imogene mit ihrem Sohn während eines intensiven Orchestervorspiels ein. Während sie ihren sterbenden Gatten beschwört, bittet sie ihren Sohn, sich an den Vater "mit einem Lächeln der Unschuld" zu wenden — eine durch und durch typische Bellini-Melodie. Als der Chor verkündet, dass Guattero zum Tod verurteilt wurde, beginnt Imogene mit der Art von Caballetta, für die die Méric-Lalande berühmt war: "Oh solet ti vela"; für diese Caballetta bedarf es einer kraftvollen vokalen Präsenz über zwei Oktaven vom tiefen bis zum hohen c — der Stil, mit dem Bellini, wie er behauptet, "Blut gespuckt" hat.

Doch dieser Stil war nicht nur auf Bellini beschränkt; denn Gaetano Donzetti hat ei-

nen ähnlichen entwickelt. Für die Méric-Lalande komponierte er seine Oper *Lucrezia Borgia* (Mailand 1833) nach einem Stück von Victor Hugo. Deren Schluss-Szene ist ein intensives Wechselspiel zwischen Lucrezia und Gennaro, den sie unwissentlich vergiftet hat. Erst jetzt erfährt Gennaro, dass er ihr Sohn ist. Das leidenschaftliche Cantabile ("M'odi, ah m'odi"), in dem sie Gennaro bittet, ein Gegengift zu nehmen, ist wunderbar geschrieben, wenn auch ohne Bellinis melodischen Glanz. Doch Gennaro zieht es vor, mit seinen Freunden zu sterben. Als einige Höflinge eintreten, beginnt Lucrezia eine langsame Cabaletta ("Era desso il figlio mio"). Donizetti und sein Librettist Felice Romani hatten die Oper *ohne* diese Cabaletta entworfen, doch die Méric-Lalande bestand darauf. Dieses genau auf die Primadonna zugeschnittene Stück wurde von anderen für recht atmospärisch gehalten. Einige Jahre später ersetzte es Donizetti durch ein Schlusssquett für Lucrezia und ihren sterbenden Sohn.

Donizetti erlangte als Komponist zunehmend Bedeutung, und um 1840 wirkte er hauptsächlich in Paris und Wien. Wie sein Stil sich zu experimentelleren musikalischen Formen und sorgfältig gebauten Dramen hin wandelte, wuchs auch eine neue Sängergeneration heran, darunter Sofia Loewe, die die Titelrolle in *Maria Padilla* (Mailand 1841) kreierte. Ihr Ansehen beruhte auf ihrer Darstellung von Verdi-Heroinnen in den

1840er Jahren: Abigaille, Elvira und Odabella. Als sie allerdings darauf bestand, dass *Ernani* mit einer Arie (à la Méric-Lalande) enden sollte, wurde ihr Wunsch durchkreuzt: *Ernani* schloss mit einem Terzett. Die Rolle der Maria (in *Maria Padilla*) war ursprünglich für Erminia Frezzolini vorgesehen, die aber schwanger wurde. In seinem Autograph arbeitete Donizetti die Partie daher für Sofia Loewe um, wie William Ashbrook dargelegt hat.

Marias recht konventionelle *Scena e Cavatina* war sehr populär. In der *Scena* (mit ihren zahlreichen ausgedehnten [irischen Passagen]) und im Cantabile ("Il più tenero suon" — dieses Stück wird in dieser Aufnahme wieder aufgegriffen, wurde aber im 19. Jahrhundert nie aufgeführt) erzählt sie einen Traum, in dem ihr Geliebter ihr einen Thron anbietet. Als Ines die Ankunft eines gewissen "Mendez" meldet, bricht Maria in einen freudigen Gesang aus. Sie weiß noch nicht, dass "Mendez" Don Pedro ist, der Sohn von König Alfonso. Die Cabaletta ist eine schöne Melodie, deren harmonische Eigenwilligkeit erstaunt. Als eine unerwartete Tonart erreicht wird, drückt Marias aufsteigender Gesang ihre innere Leidenschaft aus.

Von Isabella Colbran bis Sofia Loewe: Das ist wirklich eine weite Reise. Immer muss jedoch eine Belcanto-Sängerin einen schönen Ton und eine angemessene Klangfarbe entwickeln und halten, muss sorgfältig

auf den Wortausdruck achten, schwierige verzierte Passagen zustandebringen, ohne sie jemals nichtssagend erscheinen zu lassen, und muss Figuren erschaffen, die durch die Stimme leben und sterben. Richtig verstanden, ist dies natürlich der

Weg zum Erfolg für Sänger in jedem Repertoire, und es ist der Weg, den Renée Fleming eingeschlagen hat.

Philip Gossett
Übersetzung Christiane Frobenius

kann er mir nicht rauben... Hier in meinem Herzen ist es eingepriegt.

(nimmt Elinvos Blumen vom Busen)

Auch euch, Blümchen, zartes Pfand ewiger Liebe, habe ich nicht verloren; ich küsse euch wieder — doch... ihr seid verwelt.

Ach, Blümchen, ich dachte nicht, dass ihr so bald sterben würdet; ihr seid vergangen wie die Liebe, die nur einen Tag lang währt. Meine Tränen könnten euch vielleicht neues Leben einflößen, doch die Liebe wieder anzufachen, das vermögen meine Tränen nicht.

Wenn er zu mir zurückkehrt! ...
Oh, komm zurück, Elvino!
Du kommst zu mir? O Wonne!
Gibst du mir meinen Ring wieder?
Nun bin ich wieder dein; und du bist ewig mein.
Umarme mich,
teure Mutter, wie bin ich überglücklich!

Bauern, Bäuerinnen

Es lebe Amina! Sie lebe!

Amina (erwacht)

O Himmel!
Wo bin ich? Was seh' ich? Ach, habt Erbarmen,

l'immagin sua... Sculta ella è qui... qui

nel petto.

(Si toglie dal seno i fiori ricevuti

da Elvino.)

Né te, d'eterno affetto

tenero pagno, o fior, né te perdei.

Ancor ti bacio, ma... inardito sei.

[2] Ah! non credea miarti
si presto estinto, o fiore:
passasti al par d'amore,
che un giorno sol duro.
Potria novel vigore
il pianto mio recarti;
ma ravvivar l'amore
il pianto mio non può.

E s'egli
a me tornassel... Oh torna, Elvino!
A me t'appressi? Oh gioia!
L'anello mio mi rechi?
Ancor son tua; tu sempre mio...
M'abbraccia,
tenera madre, io son felice appieno!

Contadini, contadine

Viva Amina! Viva ancor!

Amina (svegliandosi)

Oh! Ciel! ...
Ove son io? che veggio? Ah! per pietà,

from my heart. It is engraved here, in my breast.

(She takes from her bodice a posy Elinvo gave her.)

Nor you, tender tokens

of undying love, sweet flowers, I have not

lost you, either.

I kiss you again and again — but... you are

withered.

Oh, I never thought that you would die so soon, sweet flowers! You faded like love itself, which lasted but for a day. Maybe my tears will revive you, but they will never revive love, alas.

If only
he would come back to me! Oh, come back, Elvino!
Are you by my side? Oh happiness!
Are you giving me my ring?
I am yours again; you are forever mine.
Embrace me,
dearest mother, I am so happy!

Villagers

Hurrah for Amina, hurrah!

Amina (waking up)

Dear God!
Where am I? What's happening? Ah, I beg you,

son image... Il est gravée ici... ici dans ma poitrine.

(Elle retire de son sein le petit bouquet donné par Elvino.)

Ni toi, tendre gage

d'un amour éternel, chère fleur, ne t'ai-je

perdue.

Je te baise encore, mais... tu es fanée.

Ah! je ne croyais pas te voir si tôt morte, fleur chérie; tu as vécu comme l'amour, qui ne dura qu'un seul jour. Mes larmes pourront peut-être vous rendre la vigueur, mais elles ne peuvent faire reflourir l'amour.

Si seulement
il revenait à moi! ... Ah, reviens, Elvino!
Tu t'approches de moi? O joie!
Tu me rends l'anneau?
Je suis tienne toujours et tu es toujours mien.
Oh! mère chérie,
embrasse-moi! Je suis au comble du bonheur!

Villageois, villageoises

Vive Amina! Vive Amina!

Amina (s'éveillant)

Ciel!
Où suis-je? Que vois-je? Ah, par pitié,

weckt mich nicht auf!
O Wonne! O Wonne! Elvino, ich hab' dich
wieder.

Bauern, Bäuerinnen
Zur Kirche, du Schuldlose,
deren Leiden dich noch schöner
und uns noch teurer gemacht haben!
Auf, zur Kirche: am Fuße des Altars
möge dein Glück seinen Anfang nehmen.
Auf, zur Kirche, geh, geh!

Amina
Ach, kein Mensch kann es begreifen,
wie überglücklich ich nun bin!
Kaum kann ich meinen Sinnen trauen:
sag mir, dass es wahr ist, Geliebter.
Komm, umarme mich, und gemeinsam,
stets von derselben Hoffnung vereint,
wollen wir die Erde, auf der wir leben,
zum Himmel der Liebe machen!

Bauern, Bäuerinnen
Komm, komm zur Kirche, usw.

Amina
Ach, Geliebter!

Ach, kein Mensch kann es begreifen, usw.
O welche Wonne!
Wir wollen ein Himmel der Liebe machen!
Bauern, Bäuerinnen
Ah du Schuldlose, deren Leiden, usw.

non mi svegliate voi!
Oh gioia! Oh gioia! Io ti ritrovo, Elvino!

Contadini, contadine
Vanne al tempio,
innocente, e a noi più cara,
bella più del tuo soffrire,
vanne al tempio e al piè dell'ara
incominci il tuo gioir.
Ah! vanne al tempio, vanne, vanne!

Amina
[3] Ah! non giunge uman pensiero
al contento ond'io son piena:
a' miei sensi io credo appena;
tu m'affida, o mio tesor.
Ah, mi abbraccia, e sempre insieme,
sempre uniti in una speme,
della terra in cui viviamo
ci formiamo un ciel d'amor!

Contadini, contadine
Vieni, vieni al tempio, ecc.

Amina
Ah mio ben!

Ah! non giunge uman pensiero, ecc.
Oh qual gioia!
Ci formiamo un ciel d'amor!
Contadini, contadine
Ah! innocente a noi più cara, ecc.

34

don't wake me up!
Oh what joy, what joy! I have found you
again, Elvino!

Villagers
Away to the church,
sweet innocent girl, dearer
and lovelier for your suffering,
away to the church and at the altar
may your happiness begin.
Oh! Away to the church, away!

Amina
Ah, beyond all human thought
is the joy that fills me now:
I can hardly believe my senses;
my dearest, reassure me.
Ah, embrace me, and together for always,
united in one single hope,
we will make of the world we live in
a paradise of love!

Villagers
Come, come to the church, etc.

Amina
Ah, my darling!

Ah, beyond all human thought, etc.
Oh what joy!
We will make a paradise of love!
Villagers
Ah, sweet innocent girl, etc.

35

ne me réveillez pas!
Ô joie! Ô joie! Je te retrouve, Elvino!

Villageois, villageoises
L'église t'attend, innocente enfant,
qui nous es plus chère encore,
plus belle d'avoir tant souffert.
L'église t'attend, au pied de l'autel trouve
l'aurore de ton bonheur.
L'église t'attend, va, va!

Amina
Aucune pensée humaine ne peut atteindre
le bonheur qui me remplit:
je peux à peine en croire mes sens.
Rassure-moi, mon cher trésor.
Embrasse-moi, et dormons ensemble,<
toujours unis dans une même espérance,
de la terre où nous vivrons,
nous ferons un ciel d'amour!

Villageois, villageoises
L'église t'attend, etc.

Amina
Ah! mon amour!

Aucune pensée humaine, etc.
O quelle joie!
Nous ferons un ciel d'amour!
Villageois, villageoises
Innocente enfant, qui nous es plus chère
encore, etc.

Gaetano Donizetti 1797–1848

Maria Padilla

Libretto: Gaetano Rossi, Gaetano Donizetti
Atto I, N.4 Scena e cavatina

Maria

Umarme mich...
(legt sich *Ines'* Hand auf die Brust)
hier... fühle...
wie dein Herz klopft das meine.
Diese Klänge, diese Schwüre vernahm ich,
jubilante
über deine Freude, versunken dachte ich hier
an meinem geliebten Traum.
Et versprach mir einen Thron.

Ines

Und daran denkst du noch?

Maria

Er verfolgt mich ständig,
wie ein Wink des Schicksals,
und ich hege mit unbändiger Lust
den Gedanken... Hör mich an.

Ein Amor mit prächtigem Kranz auf dem

Haupt

führte vom Altar mich hin zu seinem Thron,
oh, welch zärtliche Blicke er mir schenkte!
Seine Hand zitterte in der meinen...
der ganze Weg war mit Blumen übersät,
wohlklingende Chöre erklangen:
zum Klang der Heroïdstompeten
war zwischen Beifall und Hochrufen

Maria

4 Abbracciarmi...
(portando la mano d'*Ines* al petto)
qu... senti...
come il tuo baiza questo core.
Intesi que' concenti, que' voti, giubilava
alla tua gioia; assorta, io là pensava
al mio sogno diletto.
Ei mi promise un trono.

Ines

E tu ci pensi ancora?

Maria

Ei mi persegue ognora
qual cenno del destino
e n'accarezzo con voluttà
il pensier... M'odi.

Un Amore cinto di regal serto

me dall'ara al suo trono guidava,
ah quei dolci sguardi mi volgea!
Trenava la sua nella mia mano...
era il sentier tutto sparso di fiori,
echeggiavan melodiosi cori:
dell'araldiche trombe allo squillar,
del popol, della corte

36

Maria

Embrace me...
(placing *Ines's* hand on her breast)
here... feel...
my heart leaps just as yours.
I heard that music, those vows, I rejoiced
in your joy, engrossed, I pondered
my cherished dream in my heart.
It promised me a throne.

Ines

Do you think of that still?

Maria

It pursues me constantly
like destiny's signal
and I delight in cherishing
the thought of it... Hear me.

A Cupid bearing a crown

was leading me from the altar to his throne,
oh with what gentleness he looked at me!
His hand was trembling in mine...
the path was strewn with flowers
and melodious choruses echoed
at the sound of heraldic trumpets,
amid the acclamation and cheers

Maria

Embrasse-moi...
(portant la main d'*Inès* à sa poitrine)
ici... sens...
comme le tien, ce cœur bat.
J'ai compris ces conciliabules, ces vœux,
je me réjouissais
de ta joie; là, plongée dans mes pensées,
je songeais à mon rêve chéri.
Il m'a promis un trône.

Inès

Et tu y penses encore?

Maria

Il me poursuit sans relâche
comme un signe du destin
et j'en caresse voluptueusement
la pensée... Écoute-moi.

Un bien-aimé ceint d'une couronne royale

me menant de l'autel à son trône,
oh, quels doux regards il me jetait!
Sa main tremblait dans la mienne...
le chemin était tout parsemé de fleurs,
des chœurs mélodieux résonnaient :
au son des trompettes des héros,
parmi les applaudissements et les vivats

37

des Volkes und des Hotes
mein Name zu hören,
gegrüßt als Königin.

Ines
Königin?
Du redest wirri!

Maria
Der zärtlichste Klang einer verklingenden
Harfe,
der Gesang verzückter Engel,
nicht einmal die Stimme der Liebe,
der ich folgte,
bezaubert, bewegt, lockt so sehr
wie das Wort Königin.

Ich sehe ständig diesen Thron,
diese Krone...

Ines
O hôte,
höre, die Signale zur Jagd:
Alfonso und Mendez nähern.

Maria
Ach, Mendez, Mendez.
Wie verwirrt bin ich!

Ines
Dieser Mendez liebt dich.

Maria
Ach, Schwester, auch ich liebe ihn.

fra i plausi e fra gli ewiva
il nome mio s'udiva
salutata regina.

Ines
Regina?
Tu delirî!

Maria
Il più tenero suon d'arpa morende,
canto d'angelo in estasi rapito,
la voce istessa dell'amor cui cedi
non incanta, non agita e seduce
quanto quel nome di regina.

Io vedo quel trono ognor,
quella corona...

Ines
Oh senti,
senti, della caccia i segnali:
arriveranno Alfonso e Mendez.

Maria
Ah Mendez, Mendez.
Qual turbamento è il mio!

Ines
Quei Mendez t'ama.

Maria
Ah suora, l'amo anch'io.

38

of the court and the people
my name was heard
hailed queen.

Ines
Queen?
Have you lost your mind?

Maria
The gentlest dying notes of a harp,
the song of an angel in ecstasy,
the very voice of love to which I yielded
does not enchant, excite nor seduce
as that of the name of queen.

Always I see that throne,
that crown...

Ines
Oh listen,
listen, the hunting signals:
Alfonso and Mendez will be coming.

Maria
Ah Mendez, Mendez.
How anxious I am!

Ines
Mendez loves you.

Maria
Ah sister, I love him too.

39

du peuple et de la cour,
on entendait mon nom,
j'étais proclamée reine.

Ines
Reine ?
Tu délirés !

Maria
Le plus tendre son de harpe expirante,
le chant d'extase d'un ange,
la voix même de l'amour auquel tu
succombes
ne m'enchantent, ne m'agitent et ne
me séduisent
pas autant que le nom de reine.

Je vois encore et toujours ce trône,
cette couronne....

Inès
Oh, écoute,
écoute, voici les sons de la chasse ;
Alfonso et Mendez vont arriver.

Maria
Ah, Mendez, Mendez.
Quei trouble m'envahit !

Inès
Ce Mendez t'aime.

Maria
Ah, ma sœur, je l'aime moi aussi.

Ich liebe ihn, ich liebe ihn.

Ach! du weißt nicht, welch ein Adel
sich verbirgt
in diesem so stolzen, so ammutigen Jungling.
Ich sehe in ihm das Ebenbild
der Liebe, das mir im Traume erschien.
Er hat einen Blick, ein so zärtliches Lächeln,
dass mein Herz dem Schicksal sich hingibt;
ihn schmückt keine Krone,
doch er scheint geboren, sie einst
aufzusetzen.

Ines
Ach! nein, lass dich nicht einullen von
Blendwerk,
bezwinge dein glühendes Herz,
du redest wirr aus verliebtem Stolz,
und so machst du dich unglücklich.

Maria
Ach! du weißt nicht, welch ein Adel, usw.

Ines
Du redest wirr aus verliebtem Stolz.

Maria
Ihn schmückt keine Krone, usw.

Ines
Schwester! Ach! So machst du dich
unglücklich.

L'amo, l'amo.

[6] Ah! non sai qual prestigio si cela
in quel giovin sì altero, sì vago.
Veggio in esso parlante l'immagine
dell'amore che a me in sogno s'offrì.
Ha lo sguardo sì dolce il sorriso
che al destino il mio cor s'abbandona:
egli cinto non è di corona,
ma par nato per cingerla un dì.

Ines
Ah! no, non t'includere a sogno fallace,
frena l'ardente tuo core,
tu delir d'orgoglio d'amore
e ti rendi infelice così.

Maria
Ah non sai qual prestigio si cela, ecc.

Ines
Tu deliri d'orgoglio d'amore.

Maria
Egli cinto non è, ecc.

Ines
Suor! Ah! Ti rendi infelice così.

I love him, I love him.

Ah! you do not know what dignity lies
within that youth, so haughty, so handsome.
In him I see the image
of the love my dream offered me.
His eyes, his smile are so gentle
that my heart yields to destiny;
he wears no crown,
but seems born to wear one some day.

Ines
Ah! do not be deceived by a vain dream,
restrain your fervent heart,
pride and love have driven you mad
and you make yourself unhappy.

Maria
Ah! you do not know what dignity, etc.

Ines
Pride and love have driven you mad.

Maria
He wears no crown, etc.

Ines
Sister! Ah! you make yourself unhappy.

Je l'aime, je l'aime.

Ah ! tu ne sais pas quel prestige se cache
en ce jeune homme si alter et si beau.
Je vois en lui l'image éloquent
de l'amour qui m'a été offert en songe.
Son regard et son sourire sont si doux
que mon cœur s'en remet au destin ;
il ne porte pas de couronne,
mais il semble né pour en porter une
un jour.

Inès
Ah ! non, ne te laisse pas tromper par
un songe fallacieux,
réfrène ton cœur ardent ;
tu délirés d'orgueil et d'amour
et fais ainsi ton propre malheur.

Maria
Ah, tu ne sais pas quel prestige, etc.

Inès
Tu délirés d'orgueil et d'amour.

Maria
Il ne porte pas, etc.

Inès
Ma sœur ! Ah ! Tu fais ainsi ton propre
malheur.

Gioachino Rossini 1792-1868

Semiramide

Libretto: Gaetano Rossi
Atto I, N.5 Cavatina

(*Semiramide sitzt in einer mit Blumen geschmückten Hängematte. Junge Harfenspielerinnen und Mädchen in verschiedenen Gruppen versuchen sie zu unterhalten und scherzen mit ihr.*)

7 (*Semiramide seduta in un fiorito berceau. Giovani citariste e donzelle in vari gruppi cercano di strarla, le scherzano intorno.*)

Semiramide

Das schöne, lockende Licht
der Hoffnung und der Freude
erstrahlte endlich für mich:
Arsace ist zurückgekehrt,
ja, zu mir wird er kommen.

8 Bel raggio lusinghier
di speme e di piacer
alfin per me brillo:
Arsace ritorno,
si, a me verrà.

Dieses Herz, das bisher
seufzte, bebte, schmachtete...
Oh! wie schöpfe es Atem!
All mein Schmerz ist dahin,
aus dem Herzen, aus meinen Gedanken
ist die Angst gewichen.

Quest'alma che sinor
gemè, tremò, languì...
Oh! come respirò!
Ogni mio duol spari,
dal cor, dal mio pensier
si dileguò il terror.

Das schöne, lockende Licht
der Hoffnung, der Freude
erstrahlte endlich für mich.
Diesem Herzen wird Arsace
wieder Ruhe schenken;
Arsace ist zurückgekehrt,
hierher zu mir wird er kommen!

Bel raggio lusinghier
di speme, di piacer
alfin per me brillo.
La calma a questo cor,
Arsace renderà;
Arsace ritorno,
qui a me verrà!

42

(*Semiramis seated in a floral arbour. Various groups of young citharists and ladies in waiting are trying to amuse her and frolicking around her.*)

Semiramis

A beautiful, enchanting gleam
of love and content
has shone for me at last;
Arsaces has returned,
yes, he will come to me.

This heart of mine which until now
grieved, feared and languished,
oh, what a sigh of relief it heaved!
Every care has vanished
from my heart, from my mind
all fear has faded.

A beautiful, enchanting gleam
of love and content
has shone for me at last.
To this heart of mine
Arsaces will restore peace;
Arsaces has returned,
he will come here to me.

(*Semiramis est assise dans un berceau de fleurs. De jeunes joueurs de cithare et plusieurs groupes de demoiselles s'efforcent de la distraire, plaisantant autour d'elle.*)

Sémiramis

Un beau rayon flatteur
d'espoir et de plaisir
a enfin brillé pour moi :
Arsace est revenu,
oui, il va venir à moi.

Mon âme qui jusqu'à présent
a gèrné, tremblé, languì...
Oh! comme elle est soulagée!
Tous mes tourments se sont évanouis,
la terreur a disparu
de mon cœur et de mes pensées.

Un beau rayon flatteur
d'espoir et de plaisir
a enfin brillé pour moi.
Arsace va rendre
le calme à mon cœur ;
Arsace est revenu,
il va venir ici pour me voir !

43

Chor der Frauen
Er ist zurückgekehrt!
Arsace wird hierher kommen.

Semiramide
Zärtlicher Gedanke
dieser Stunde,
dir lächelt zu
das liebende Herz.

Wie viel teurer
nach der Qual
ist die schöne Stunde
der Freude und der Liebel

Chor der Frauen
Wie viel teurer, usw.

Semiramide
Ach, zärtlicher Gedanke, usw.

Chor der Frauen
Ja, Der Freude und der Liebe.

Coro di donne
!Tormò!
!Arsace qui verrà.

Semiramide
[9] Dolce pensiero
di quell'istante,
a te sorride
l'amante cor.

Come più caro,
dopo il tormento
è il bel momento
di gioia e amor!

Coro di donne
Come più caro, ecc.

Semiramide
!Ah, dolce pensiero, ecc.

Coro di donne
!Sì. Di gioia e amor.

Ladies in waiting
He has returned.
Arsaces will come here.

Semiramis
How sweet the thought
of that moment!
A loving heart
will smile upon you.

How much more precious,
after suffering,
is the sweet moment
of peace and love!

Ladies in waiting
How much more precious, etc.

Semiramis
Ah, how sweet the thought, etc.

Ladies in waiting
Yes. Of peace and love.

Chœur de femmes
Il est revenu !
Arsace va venir ici.

Sémiramis
Douce perspective
de cet instant,
mon cœur aimant
te sourit.

Après les tourments,
le doux moment
de joie et d'amour
est encore plus délicieux !

Chœur de femmes
Après les tourments, etc.

Sémiramis
Ah, douce perspective, etc.

Chœur de femmes
Oui. De joie et d'amour.

Vincenzo Bellini
Il pirata
Libretto: Felice Romani
Atto II, N.25 Scena ed Aria

(Imogene kommt, den Sohn an der Hand. Sie ist verwirrt, nähert sich mit langsamen Schritten, blickt verstört um sich und weint. Die Hofdamen stehen abseits und betrachten sie weinend.)

10 *(Esce Imogene tenendo il figlio per mano. Ella è delirante. S'inoltra a lenti passi, guardando intorno smarrita. Ella piange. Le donzelle stanno da parte osservandola e piangendo.)*

Imogene
Oh! Könnte ich die Wolken vertreiben,
die mir die Stirn umschatten!...
Ist es Tag oder Abend?
Bin ich daheim
oder bin ich im Grab?
(konzentriert sich, als höre sie etwas)

11 **Imogene**
Ahi s'io potessi dissipar le nubi
che m'aggravan la fronte!...
È giorno, o sera?
Son io nelle mie case,
o son sepolta?
(sforzando la sua attenzione come sentisse cosa)

Hör nur...
Der Wind hier seufzt...
(erschreckt)
Da ist der nackte, öde Strand, da liegt
durchbohrt an meiner Seite ein Krieger...
Aber... dies ist nicht Gualtiero...
(mit einem Aufschrei)
Er ist es... Ernesto!...
Er spricht... er ruft den Sohn...
sein Sohn ist unversehrt... ich...
ich entriss ihm den Hieb der Übeltäter...
zu ihm soll er gehen... ihn sehen...
ihn küssen
und mir verzeihen, bevor ich sterbe.

46

(Imogene enters, holding her son's hand. She has lost her mind. She comes forward slowly, looking around, dazed. She is weeping. The ladies in waiting stand to one side, watching her, in tears.)

(Imogène paraît, tenant son fils par la main. Elle est en plein délire. Elle s'approche à pas lents, jetant autour d'elle des regards égarés. Elle est en larmes. Les jeunes filles se tiennent de côté et l'observent en pleurant.)

Imogene
Oh! if only I could clear away the clouds
that bear down on my head!...
Is it day, or night?
Am I in my home,
or am I buried?
(straining to hear something)

Imogène
Oh ! si je pouvais dissiper les nuages
qui pèsent sur mon front ! ...
Est-ce le jour, ou la nuit ?
Suis-je chez moi
ou m'a-t-on enterrée ?
(se concentrant comme si elle entendit quelque chose)

Listen...
The wind is howling...
(in alarm)
See the bare, deserted shore, see a warrior
lying wounded at my side...
But... this is not Gualtiero...
(with a shout)
It is him... Ernesto!...
He is speaking... he's calling his son...
his son is safe!...
I rescued him from the villains' blows...
take him to him... let him see him...
let him embrace him
and forgive me before he dies.

47

Ecoute...
La brise gémit alentour...
(épouvantée)
Voici, voici la rive nue et déserte, voici, gisant
transpercé à mes côtés, un guerrier...
Mais... ce n'est pas Gautier...
(dans un cri)
C'est lui... Ernest !...
Il parle... il appelle son fils...
notre fils est sauf !... je...
je l'ai soustrait aux coups des méchants...
je dois le lui amener... il doit le voir...
l'embrasser
et me pardonner avant de mourir.

(zum Sohn)
Achi du, unschuldiges Kind,
bitte du ihn für mich.

Mit dem Lächeln der Unschuld,
mit dem Blick der Liebe
von Verzeihen und Güte,
ach! sprich zum Vater.

Sag ihm, ach! dass du lebst,
sag ihm, dass du frei bist durch mich,
dass er gnädig blicken möge
auf jene, die so viel für dich getan.

Welch unheilvoller Klang
erschallt, halt wider?
Ist das die Posaune
des jüngsten Gerichts?
Hört nur:

Chor der Männer
Der Rat
verurteilt Gualtier.

Imogene
Gualtier! oh, Gefahr.
Er ist gefangen!
Zerschlagt seine Ketten,
lasst ihn fliehen...
was sehe ich? Den Wächtern
in die Hände gebt ihr ihn...

Chor der Frauen
Ach, nein...

(al figlio)
Dehi tu, innocente,
tu per me l'implora.

12 Col sorriso d'innocenza,
collo sguardo dell'amore,
di perdono e di clemenza,
dehi favella al genitor.

Digli, ah! che respiri,
digli che sei libero per me,
che pietoso un guardo ei giri
a chi tanto opro per te.

Qual suono ferale
echeggiava, rimbombava?
Del giorno finale
è questa la tromba?
Udite.

Coro di uomini
Il Consiglio
condanna Gualtier.

Imogene
Gualtier! oh periglio.
Egli è prigionier!
Spezzate i suoi nodi,
ch'er fuga lasciate...
che veggo? Ai custodi
in mano lo date...

Coro di donzelle
Ah, no...

48

(to her son)
You, innocent child,
implore him for me.

With the smile of innocence,
with the look of love,
ah, speak to your father
of forgiveness and clemency.

Tell him, ah! that you are alive,
tell him that you are free because of me,
and to look with pity
on one who did so much for you.

What gloomy sound
is echoing, booming?
Is this the trumpet
of the day of judgement?
Listen.

Men's chorus
The Council
condemns Gualtier.

Imogene
Gualtier! He is in danger.
He is a prisoner!
Break his bonds,
let him escape...
what do I see? You are handing him
over to the guards...

Ladies in waiting
Ah, no...

(à son fils)
Ah! toi, l'innocent,
implore-le en mon nom.

Avec le sourire de l'innocence,
avec le regard de l'amour,
du pardon et de la clémence,
ah! parle à ton père.

Dis-lui, ah! que tu respirez,
dis-lui que tu es libre grâce à moi,
qu'il adresse un regard clément
à celle qui a tant fait pour toi.

Quel son tragique
retentit, résonne ?
Est-ce la trompette
du jour ultime ?
Écoutez.

Chœur d'hommes
Le Conseil
condamne Gualtier.

Imogène
Gualtier! oh danger.
Il est captif !
Tranchez ses liens,
laissez-le s'enfuir...
que vois-je ? Vous le livrez
aux mains des gardes...

Chœur de jeunes filles
Ah, non...

49

Imogene
Das grausame Gerüst
wurde für ihn errichtet.

Chor der Frauen
So komm, suche Schutz
an einem stilleren Ort:
schenke deiner Seele
Trost und Frieden.

Imogene
Das grausame Gerüst
wurde für ihn errichtet.
Ach, ja.

O Sonne! verfülle dich
mit dunklen Wolken...
verbirg vor meinem Blick
das grausige Beil...
Doch das Blut tropft schon,
taucht mich in eine Woge...
aus Angst und Verzweiflung,
vor Entsetzen werde ich sterben.

Chor der Frauen
Acht! komm, suche Schutz, usw.
(Den Schmerz, der sie quält,
kann sie nicht mehr ertragen.)

Imogene
Da... seht ihr...
das grausame Gerüst... Ach!

Imogene
Il palco funesto
per lui s'innalzò.

Coro di donzelle
Deh! vieni: riparati
a stanze più chete:
procura agli spiriti
conforto e quiete.

Imogene
Il palco funesto
per lui s'innalzò...
Ah, sì.

13 Oh sole! ti vela
di tenebre oscure...
al guardo mi cela
la barbara scure...
Ma il sangue già gronda,
ma tutta m'innonda...
d'angoscia, d'affanno,
d'orrore morto.

Coro di donzelle
Deh! vieni: riparati, ecc.
(Al duol che l'opprime
più regger non sa.)

Imogene
Là... vedete...
il palco funesto... Ah!

Imogene
The deadly scaffold
has been raised for him.

Ladies in waiting
Ah, come, take refuge
in the quiet of your rooms:
find comfort and peace
for your spirit.

Imogene
The deadly scaffold
has been raised for him...
Ah, yes.

Oh sun! let dark clouds
cover you...
do not let me see
the brutal axe...
But the blood is already pouring,
washing over me...
I shall die of anguish
of distress, of horror.

Ladies in waiting
Ah, come, take refuge, etc.
(She can no longer withstand
the sorrow that overwhelms her.)

Imogene
There... see...
the deadly scaffold... Ah!

Imogène
Le funeste échafaud
s'est dressé pour lui.

Chœur de jeunes filles
Ah! viens : retire-toi
en des appartements plus calmes :
procure à ton esprit
réconfort et tranquillité.

Imogène
Le funeste échafaud
s'est dressé pour lui...
Ah, oui.

Ô soleil! I voile-toi
d'obscures ténèbres...
cache à mon regard
la hache barbare...
Mais le sang gronde déjà,
il m'inonde tout entière...
d'angoisse, d'affliction,
d'horreur je mourrai.

Chœur de jeunes filles
Ah! viens : retire-toi, etc.
(A la douleur qui l'opprime
elle ne peut plus résister.)

Imogène
Là... voyez...
Le funeste échafaud... Ah!

Oh, Sonne! verhülle dich, usw.

Chor der Frauen

(Acht! sie kann es nicht mehr ertragen.)

Oh solet ti vela, ecc.

Coro di donzelle

(Ah! più regger non può.)

Gioachino Rossini

Armida

Libretto: Giovanni Federico Schmidt
Atto II, N.10 Finale

Armida

Der süßen Herrschaft Amors
unterwirft sich jetzt die Natur.
Wo ist ein Herz so kühn,
das Amor nicht verehrt?

Armida

14 D'Amor al dolce impero
natura ognor soggiace.
Dov'è quell'alma audace
che non apprezzi Amor?

Wer so armselig ist, dass er
seine mächtige Flamme nicht fühlt,
der hat ein Herz aus Stein in der Brust
oder niemals ein Herz gehabt.

Chi, misero, non sente
la fiamma sua possente,
di smalto ha il core in petto,
o mai non ebbe un cor.

Chor

Wo ist ein Herz so kühn,
das Amor nicht verehrt?

Coro

Dov'è quell'alma audace
che non apprezzi Amor?

Armida

Die Vögel im Gezweig
erklären singend ihre Liebe;
bis hinab in die Wogen lieben sich
die schweisgsamen Bewohner.

15 Gli augel tra fronde e fronde
spiegano amor col canto,
aman perfìn dell'onde
i muti abitanti.

Oh, sun! let dark clouds, etc.

Ladies in waiting

(Ah! she can no longer withstand it.)

Ô soleil! voile-toi, etc.

Chœur de jeunes filles

(Ah! elle ne peut plus résister.)

Armida

Nature always submits
to the gentle command of Love.
Where is there an audacious soul
who does not prize Love?

Armida

La nature se soumet toujours
au doux empire de l'amour.
Où est l'âme téméraire
qui ne prise pas l'amour?

Whatever wretch does not feel
its powerful flame
has a heart of flint
or has never had a heart.

Le malheureux qui ne ressent pas
sa puissante flamme,
a en la poitrine un cœur insensible,
ou n'a jamais eu de cœur.

Chorus

Where is there an audacious soul
who does not prize Love?

Chœur

Où est l'âme téméraire
qui ne prise pas l'amour?

Armida

The birds flit from branch to branch
expressing love in their song;
even the silent inhabitants
of the seas feel love.

Armida

Les oiseaux, de branche en branche,
décroient l'amour de leurs chants;
et même les habitants muets des eaux
savent ce qu'est aimer.

Die wilden Tiere lieben sich
dort in den irkanischen Wäldern,
aus Liebe tragen Frucht
auch die Pflanzen.

Chor
Wo ist ein Herz so kühn,
das Amor nicht verehrt?

Armida
Des Lebens Frische flieht,
die Schönheit gleicht einem Blitz,
beide zerstört
die gefräßige Zeit.

Darum genießt ihr Liebenden,
eure Zeit des Glücks,
solange euch aus dem Antlitz
der Jugend Blüte lächelt.

Chor
Acht! Ja, genießt, ihr Liebenden,
die Zeit des Glücks,
solange euch aus dem Antlitz
der Jugend Blüte lächelt.

Armida, Chor
Genießt, ihr Liebenden,
der Jugend Blüte.

Aman le crude beuve
là tra le ircaane selve,
son per amor fecode
le stesse piante ancor.

Coro
Dov'è quell'alma audace
che non apprezzi Amor?

Armida
La fresca età sen fuggge,
è la beltade un lampo,
ché l'una e l'altra strugge
il tempo vorator.

Dunque godete amanti
de' vostri lieti istanti,
or che vi ride in volto
di giovinezza il fior.

Coro
Ahi! sì, godete amanti
de' lieti istanti,
or che vi ride in volto
di giovinezza il fior.

Armida, coro
Godete amanti
di giovinezza il fior.

54

The savage beasts
of the woods of Hyrcania love,
the very plants are
fruitful through love.

Chorus
Where is there an audacious soul
who does not prize Love?

Armida
The years of youth slip by,
beauty is a flash of lightning,
for destructive time
consumes them both.

So lovers, enjoy
your moments of happiness,
while the flower of youth
shines in your faces.

Chorus
Ah, yes, lovers, enjoy
your moments of happiness,
while the flower of youth
shines in your faces.

Armida, chorus
Lovers, enjoy
the flower of youth.

Les bêtes féroces s'aiment
là-bas, dans les forêts d'Hyrcanie,
et les plantes même
sont fécondes grâce à l'amour.

Chœur
Où est l'âme téméraire
qui ne prise pas l'amour?

Armida
La jeunesse s'enfuit,
la beauté passe en un éclair,
et le temps vorace
les consume toutes deux.

Alors jouissez, amants,
de vos instants de bonheur,
tant que rit sur vos visages
la fleur de la jeunesse.

Chœur
Ah! oui, jouissez, amants,
de vos instants de bonheur,
tant que rit sur vos visages
la fleur de la jeunesse.

Armida, chœur
Jouissez, amants,
de la fleur de la jeunesse.

55

libretto: Felice Romani
Atto III, N.9 Rondò finale

Gaetano Donizetti

Lucrezia Borgia

Libretto: Felice Romani
Atto III, N.9 Rondò finale

Lucrezia

Höre mich, ach, höre mich, ich flehe nicht,
weil ich um mein Leben bitten will!
Tausendmal am Tag sterbe ich,
Tausendmal mit wunden Herzen
bete ich für dich, ach, wenigstens mit dir
ach! soll man nicht grausam verfahren.
Trink, trink... dem tödlichen Gift
ach! eile dich, zuvorkommen!
Die Zeit drängt: Ach! füge dich, füge dich,
ach! eile dich, dem Gift zuvorkommen.
Ja, Gennaro, trink, füge dich, ach!
ach! eile dich, dem Gift zuvorkommen.

Lucrezia

18 M'odi, ah m'odi, io non t'imploro
per voler serbarmi in vita!
Mille volte al giorno io moro,
mille volte in cor ferita
per te prego, ah teco almeno
ah! non volere inculdelir.
Bevi, bevi... il rio veleno
deh! t'affretta a prevenir!
Il tempo vola. Deh! cedi, cedi,
deh! t'affretta il veleno a prevenir.
Sì, Gennaro, bevi, cedi, ah!
deh! t'affretta il veleno a prevenir.

Lucrezia

Hear me, hear me, I do not beg you
because I wish to save my life!
I die a thousand times every day,
a thousand times, with a wounded heart,
I pray for you, ah, show some pity
on yourself at last.
Drink, drink... hurry to stop
the terrible poison!
Time is flying: Ah, yield, yield,
ah, hurry to stop the poison.
Yes, Gennaro, drink, yield, ah!
ah, hurry to stop the poison.

Lucrece

Écoute-moi, ah écoute-moi, je ne
t'implore pas
pour préserver ma vie!
Mille fois par jour je meurs,
mille fois blessée au cœur
je prie pour toi, ah ne t'acharne pas,
au moins, contre toi-même.
Bois, bois... hâte-toi de contraccarrer
le cruel poison!
Le temps presse. Ah! cède, cède,
je t'en prie! hâte-toi de contraccarrer
le poison.
Oui, Gennaro, bois, cède, ah!
je t'en prie! hâte-toi de contraccarrer
le poison.

Mein Sohn!... mein Sohn!... Jemand
herbei!...

Zu Hilfe!... zu Hilfe!...
Keiner hört mich... alle sind fern.
Barmherziger Gott, erhalte ihn am Leben...
Mein Gennaro, ein Wort nur...
einen Blick, um Himmels willen...
Er ist tot!... Mein Sohn!...
Da ist er! sieh ihn dir an!

19 Figliol... figliol... O!à qualcunol...
accorrete... Aital... aital...
Niun m'ascolta... è lunge ognuno.
Dio pietoso, il serba in vita...
Mio Gennaro, un solo accento...
uno sguardo, per pietà...
È spento!... Figliol!...
Desso! milaio!

Coro

Ah!

56

Men's chorus

Ah!

My son!... my son!... Someone!
hurry... Help!... help!...
No one can hear me... everyone is far away.
Merciful God, let him live...
My Gennaro, just one word...
a look, for pity's sake...
He is dead!... My son!...
He! See him!

Chœur

Ah!

Mon fils!... mon fils!... Holà quelqu'un!
accourez... A moi!... à moi!...
Nul ne m'entend... tous sont loin.
Dieu clément, maintiens-le en vie...
Mon Gennaro, un seul mot...
un regard, par pitié...
Il est mort!... Mon fils!...
Lui! regarde-le!

57

Lucrezia
Das war mein Sohn,
meine Hoffnung, mein Trost:
Er konnte Gott mir versöhnen,
schien mich wieder rein zu machen.
Alles Licht ist mit ihm verloschen,
mein Herz ist mit ihm tot.
Auf mein Haupt richtet der Himmel
seinen strafenden Pfeil!

Chor
Schlimmes Geheimnis, grausige Tat! Ach!

Lucrezia
Ach! Das war mein Sohn, usw.

Chor
Eilt herbei, sie stirbt!

Übersetzung Gery Bramall [1]–[3]
 Gudrun Meier [4]–[20]

[20] **Lucrezia**
Era desso il figlio mio,
la mia speme, il mio conforto.
El potea placarmì l'iddio,
me pareva far pura ancor.
Ogni luce in lui m'è spenta,
il mio core con esso è morto.
Sul mio capo il cielo avventa
il suo strale puntor.

Coro
Rio mistero, orribil caso! Ah!

Lucrezia
Ah! Era desso il figlio mio, ecc.

Coro
Si soccorra, ella muorì!

Lucrezia
This man was my son,
my hope, my comfort.
He could pacify God on my account,
he seemed able to make me pure
once more.
For me a light has gone out with him,
with him my heart has died.
Heaven has hurled down
its punishing dart upon my head.

Chorus
A terrible mystery, a dreadful event! Ah!

Lucrezia
Ah! This man was my son, etc.

Chorus
Come to her aid, she is dying!

Translation Avril Bardon [1]–[3]
 Decca [7]–[9]
 Kenneth Chalmers [4]–[6], [10]–[20]

Lucrece
Il était mon fils,
mon espérance, mon réconfort.
Il pouvait apaiser Dieu pour moi;
il semblait me rendre ma pureté.
Avec lui, meurt pour moi toute lumière,
avec lui est mort mon cœur.
Sur ma tête le ciel abat
son trait vengeur.

Chœur
Cruel mystère, horrible événement ! Ah !

Lucrece
Ah ! Il était mon fils, etc.

Chœur
Secourez-la, elle expire !

Traduction J. Henry/N. Lesieur [1]–[3]
 David Ylla-Somers [4]–[20]

Music consultant: Dr Phillip Gossett
Italian language coach: Corradina Caporello
Musical assistant to Ms Fleming: Gerald Moore

Executive producers: Clive Bennett, Evans Mirageas

Recording producer: Erik Smith

Recording and editing facilities by Classic Sound Inc.,
New York & Classic Sound Limited, London,
on behalf of Emil Berliner Studios

Balance engineers: Tom Lazarus (Classic Sound Inc.),
Jonathan Stokes & Neil Hutchinson (Classic Sound Ltd)

Recording engineers: Tom Lazarus (Classic Sound Inc.); Graham Meek (Classic Sound Ltd)

Recording editors: Marc Stedman (Classic Sound Inc.); Ian Watson,
Jenni Whiteside (Classic Sound Ltd)

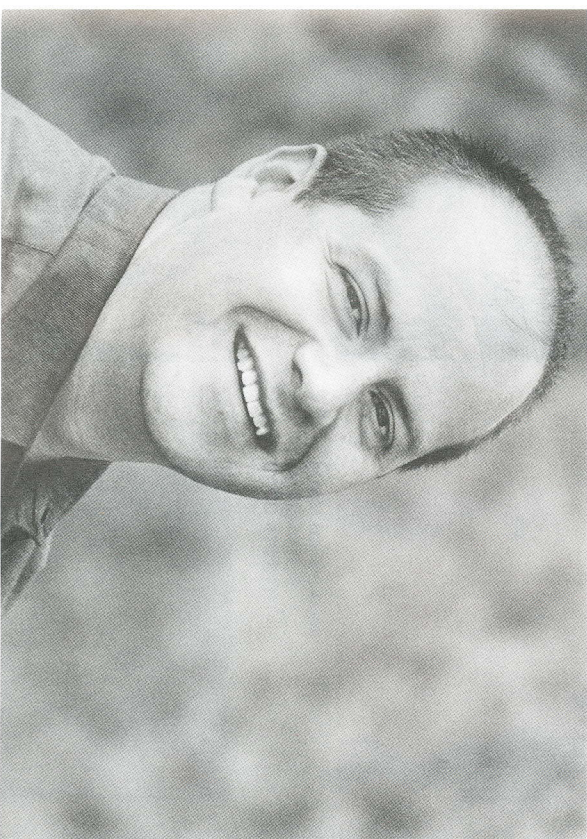
Production co-ordinator: Alice Fields

Recording location: Masonic Hall, New York, 3-12 December 1999

This recording was monitored on B & W Loudspeakers

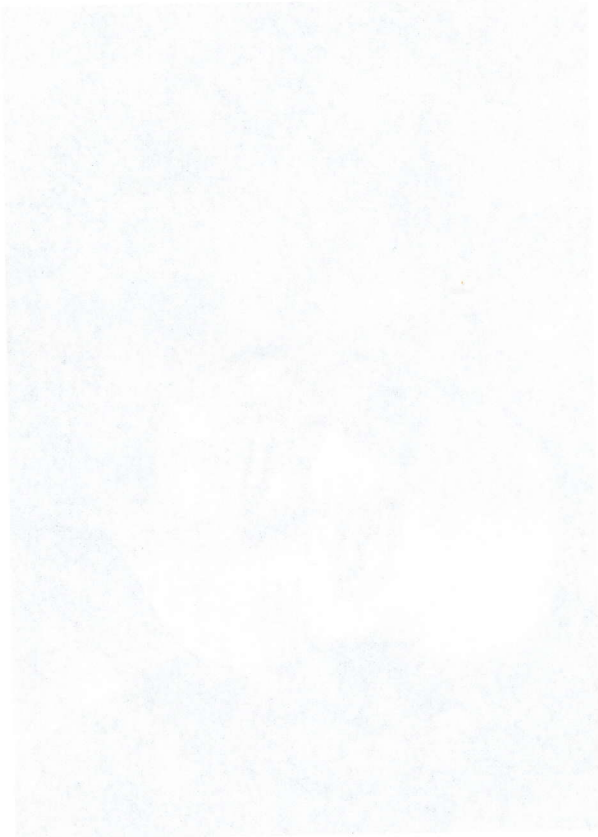
Editions: Semiramide: critical edition by P. Gossett & A. Zedda prepared for the Fondazione
Rossini di Pesaro, Armiida: critical edition by C.S. Brauner & P.B. Brauner prepared for the
Fondazione Rossini di Pesaro; Lucrezia Borgia: edition revised by R. Parker. Il pirata: revised
by P.A. Genin

Publishers: Fondazione Rossini di Pesaro/Casa Ricordi-BMG Ricordi S.p.A., Milano
(Semiramide, Armiida); Casa Ricordi-BMG Ricordi S.p.A., Milano (in collaboration with the
Comune di Bergamo and the Fondazione Donizetti) (Lucrezia Borgia)
Article and sung text translations © Decca Music Group Limited
Art direction: Mark Millington



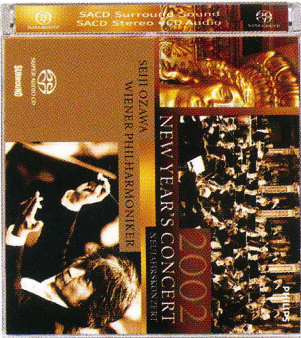
Patrick Summers

Photo: Steven Underhill



WARNING: All rights reserved. Unauthorised copying, reproduction, hiring, lending, public performance and broadcasting prohibited. Any public performance or broadcasting may be obtained from Promographic Performance Ltd., 1 Upper James Street, London W1R 3JG. In the United States of America unauthorised reproduction of this recording is prohibited by Federal law and subject to criminal prosecution.

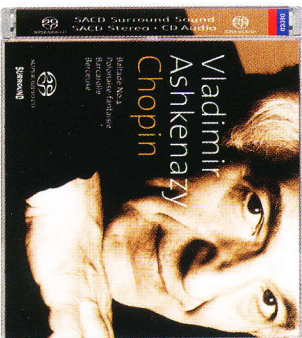
Printed in Germany/Imprimé en Allemagne - Made in Germany



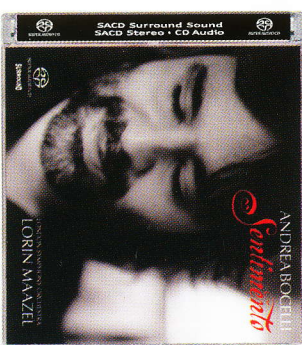
new year's day concert
seiji ozawa
SAACD 470 615



gluck: italian arias
cecilia bartoli
SAACD 470 611



chopin: barcarolle, etc.
vladimir ashkenazy
SAACD 470 608



sentimento
andrea bocelli
SAACD 470 620