

Stella
di Napoli
Joyce
DiDonato



ORCHESTRE ET CHŒUR DE L'OPÉRA DE LYON - RICCARDO MINASI



When I look to the early nineteenth century in Naples, I envision a world like that of Andy Warhol's neon-lit New York City in the '60s, or Gertrude Stein's Paris of the '20s: a hotbed of creativity, rife with bold risk-taking, volcanic artistic output which radically altered the existing artistic landscape. It was here in Naples that star after star was born, melody after melody, and to connect to this vivid, arrestingly emotional time of 'beautiful singing' now in the early twenty-first century lights up my musical and artistic soul like a supernova. Benvenuto a Napoli!

Joyce DiDonato

GIOVANNI PACINI (1796-1867)			VINCENZO BELLINI		
Stella di Napoli (1845)			I Capuleti e i Montecchi (1830)		
1	<i>Stella</i> Ove t'aggiri, o barbaro	4:29	7	<i>Romeo</i> Tu sola, o mia Giulietta...	
	Marta: Héloïse Mas <i>mezzo-soprano</i>			Deh! tu, bell'anima	4:08
VINCENZO BELLINI (1801-1835)			CARLO VALENTINI (1790-1853)		
Adelson e Salvini (second version, 1828/29)			Il sonnambulo (1834; Naples 1845)		
2	<i>Nelly</i> Dopo l'oscuro nembo	6:25	8	<i>Adele</i> Lasciami...	
				Se il mar sommerso mormora	5:10
				Sofia: Héloïse Mas <i>mezzo-soprano</i>	
MICHELE CARAFA (1787-1872)			GAETANO DONIZETTI		
Le nozze di Lammermoor (1829)			Maria Stuarda (1835)		
3	<i>Lucia</i> L'amica ancor non torna...		9	<i>Maria</i> Io vi rivedo alfin...	
	Oh, di sorte crudel	9:20		Deh! Tu di un'umile preghiera	8:04
	Jean-Michel Bertelli <i>clarinet</i>				
GIOACHINO ROSSINI (1792-1868)			GIOVANNI PACINI		
Zelmira (1822)			Saffo (1840)		
4	<i>Zelmira</i> Riedi al soglio	8:13	10	<i>Saffo</i> Flutto che muggi...	
	Polidoro: Nabil Suliman <i>baritone</i>			Teco dall'are pronube...	
	Ilo: Rémi Mathieu <i>tenor</i>			L'ama ognor qual io l'amai	14:27
SAVERIO MERCADANTE (1795-1870)				Faone: Rémi Mathieu <i>tenor</i>	
La vestale (1840)				Climene: Héloïse Mas <i>mezzo-soprano</i>	
5	<i>Giunia</i> Se fino al cielo ascendere	4:24		Alcandro: Nabil Suliman <i>baritone</i>	
GAETANO DONIZETTI (1797-1848)					
Elisabetta al castello di Kenilworth (1829)					
6	<i>Amelia</i> Par che mi dica ancora	7:33			
	Morgane Fauchois <i>glockenspiel</i>				

The seductive aesthetic eclecticism of early nineteenth-century Naples reflected the role the city had assumed over the previous two centuries: that of a great European capital. As a driving power behind changes in language and musical rhetoric, Naples became a fertile ground for the coexistence of the most innovative and the most conservative elements, finding original ways of minimising their aesthetic divergences, a mirror capable of gathering into a single reflection, like a fixed star, the components of very diverse styles.

No surprise, then, that we should borrow the title of Pacini's opera to serve as our guide to the music of nineteenth-century Naples, a time when composers were united in their admiration for the likes of Paisiello, Piccinni and Cimarosa, as well as the new example presented by Rossini, and were writing in a strongly individualistic style while retaining a respect for tradition. The Neapolitan cultural ferment, fostered by theatres, conservatoires and musical institutions, offered the young composers a broad range of experience, from *opera buffa* to *opera seria*, enriched by inspiration from many different geographical sources. For those represented on this recording, modernity in the most conservative understanding of the term formed the basis of their artistic concept – in clear opposition to the abstract and visionary tensions of German Romanticism.

When Joyce and I were choosing which works to perform, we were astonished by the generally very high quality, and this made the final selection extremely difficult: little by little, as the programme took a different shape from what we might have originally imagined, what we left out risked becoming almost more significant than what we included. We came across many neglected composers who deserved a place on the musical Olympus where history had placed only Rossini, Bellini and Donizetti. Although we aimed to do justice to a lively cultural whole, we decided to avoid an anthology restricted to forgotten composers and to give precedence to those works that impressed us most on first hearing.

Gioacchino Rossini wrote *Zelmira* while under contract to the impresario Domenico Barbaja. It was his last opera for Naples' Teatro Reale and the ninth he created for Isabella Colbran. The premiere on 16 February 1822 met with an enthusiastic reception and later the same year, when Barbaja became manager of the Kärntnertortheater in Vienna, *Zelmira* was the opera with which

1. Rossini married Isabella Colbran on their journey to Vienna on 16 March 1822 in the church at Castenaso near Bologna.
2. The strength of their friendship is demonstrated by Rossini's ceding to Carafa all rights in the French translation of *Semiramide* and by the dedication of the 'Douce réminiscence offertes à mon ami Carafa' in his *Péchés de vieillesse*, when Carafa was in financial difficulties.
3. On 14 September 1835 Carafa, in the guise of a court physician, visited the dying Bellini at a house in Puteaux belonging to the Levys, who had forbidden all visits during the composer's last days.

Rossini introduced himself to the Viennese public on 13 April¹. The Finale is pure Rossini, from the rhythmically free form of the introduction through the florid cantabile to the virtuosity of the whirlwind conclusion.

Best known for contributing arias to Rossini's *Mosè in Egitto* and *Adelaide di Borgogna*, Michele Carafa came from an aristocratic, well-to-do family; a close friend of Rossini, he was not only a successful composer but an active participant in the historical events of his time. Embarking on a military career he joined the French army, took part in the Russian campaign and received the Légion d'honneur from Napoleon himself before abandoning his military life at the Restoration of the Bourbons. Although Carafa's reputation suffered from his close ties to Rossini², the composer who emerges from any analysis of his works is original and versatile. *Le nozze di Lammermoor* is based on the same subject as Donizetti's later *Lucia*, but the writing of Carafa is expressed in a completely different lyrical atmosphere. Lucia's aria 'Oh, di sorte crudel' is distinguished by a melodic texture enhanced by unpredictable harmonies. The heated emotions of the opening recitative are tempered in the aria by pulsing harp and strings which lend the voice wings with which to soar in ecstatic song. The declamatory emphases of the text allow the comments of the clarinet to be heard almost as though personifying Lucia's inner conflict. Carafa was well aware of contemporary developments in music and was a fervent admirer of Bellini³, at whose funeral in 1835 he was a pallbearer alongside Rossini, Cherubini and Paër.

Saverio Mercadante was one of the most admired composers of his day and the mature works written for the theatres of Naples, such as *La vestale*, demonstrated significant arrivals to the late Romantic era dramaturgy. The crepuscular tone of Giunia's aria 'Se fino al cielo ascendere' combines the apparent serenity of the melody with the restless anxiety of the text, imbuing the piece with a neoclassical aura distinguished by diaphanous vocal writing and a transparency in the orchestral texture due to elaborate passages for solo wind instruments.

Unlike most of his contemporary colleagues, Gaetano Donizetti was raised and educated not in Naples but in northern Italy, between Bergamo and Bologna. In works such as *Elisabetta al castello di Kenilworth*, premiered at Naples' Teatro San Carlo in 1829, Donizetti's indebtedness to Rossini is clear, the dramatic brooding typical of his later works not yet in evidence. Amelia's aria 'Par che mi dica ancora' makes use of a harp coupled with the unusual sound of a keyboard glass

4. There is still debate as to the exact nature of the instrument that appears as ‘armonico’ or ‘armonica’ in *Elisabetta al castello* and *Lucia di Lammermoor*; indeed, it is unclear whether the same instrument was scored in both cases. The fact that the passage in Amelia’s aria would not be possible on the traditional German glass armonica using rubbed glasses (lately putatively identified as the instrument in *Lucia*), suggests that the instrument Donizetti had in mind here was the one which requires the glasses to be struck, an instrument of which a few examples still remain. The sound is similar to that of a glockenspiel used by Pacini and others at the time, hence our choice of a glockenspiel on this occasion.

5. Nicola Antonio Zingarelli, who taught both Vincenzo Bellini and Saverio Mercadante, wrote the part of Romeo in his 1796 opera *Romeo e Giulietta* for the castrato Girolamo Crescentini; the role later became a favourite of Giuditta Pasta, Bellini’s first Norma. From the beginning of the second half of the eighteenth century the presence of women in ‘trouser roles’ had become customary. Such roles occur in Rossini’s *Semiramide*, Meyerbeer’s *Il crociato*, Vaccai’s *Giulietta e Romeo* and also in Bellini’s *Zaira* as well as his projected but later abandoned *Ermani*.

6. ‘I composed this opera in only 28 days, and Saffo’s final scene was written in two hours!!!’ (Giovanni Pacini: *Le mie memorie artistiche*, Florence 1865)

armonica⁴ to portray her desperation with an almost provocative sense of alienation.

The solo harp in the famous ‘prayer’ in *Maria Stuarda*, on the other hand, alludes evocatively to Maria’s Scottish nationality. The piece is full of symbolic references to her emblematic name: the four pizzicato notes that precede the asymmetrical entry of the theme clearly refer to the sign of the cross, while the theme itself comprises two half-phrases and a cadence, the first half-phrase made up of two descending tetrachords, each of seven notes, while the theme itself appears seven times, evoking the Seven Sorrows of the Virgin. The second half-phrase consists of four bars in which the theme rises in steps while the bass again draws a cross, a graphic depiction unusual for a composer of this period though typical of the seventeenth century in northern Europe.

Despite being a few years younger than Donizetti, it was Vincenzo Bellini who replaced Rossini, at least for a time, as Italy’s most eminent composer. *Adelson e Salvini* was written as Bellini’s final student project at the Naples San Sebastiano Conservatory and for this reason was long ignored, despite containing elements typical of his mature style. Nelly’s *Romanza* ‘Dopo l’oscuro nembo’ anticipates the thematic idea of ‘Oh! quante volte, oh quante!’ from *I Capuleti e i Montecchi*, while the writing demonstrates Bellini’s ability to handle the latest development of the romantic aria at the outset of his career, thanks to highly personal tactics such as the asymmetric construction of phrases and the unexpected extension of melody.

I Capuleti e i Montecchi was composed for La Fenice, Venice, in 1830, and was one of the works with which Bellini spread his wings in an artistic development crowned, the following year, with *Norma*. ‘Deh! tu, bell’anima’ is a fine example of Bellini’s ability to create concise and accomplished theatrical situations, which were to prove an inspiration for later composers. The role of Romeo was written for Giuditta Grisi, according to the growing practice, given the scarcity of available castrati, of assigning male characters to female singers in so-called ‘trouser roles’⁵.

The successful debut at La Fenice in 1794 of an opera by Giovanni Simone Mayr, Donizetti’s teacher, based on the life of the poet Sappho, inspired the libretto by Salvatore Cammarano that gave Giovanni Pacini his first great success after a period of absence from the theatre. *Saffo* marked a break with Pacini’s previous style and demonstrates his considerable compositional skill, his attachment to Bellini’s aesthetic proving no impediment to the anticipation of stylistic features close to Verdi’s own. It was completed at astonishing speed⁶ and gave Pacini the satisfaction of being

7. In fact, as Pacini himself remembered, he had fiercely resented being called ‘a composer of cabalette’.

at last recognised as a composer ‘no longer of light cabalettas but rather of complex works and considered productions’.⁷ In the recitative that opens the *Finale*, all reference to the sung melody is ignored by a glacially insistent orchestral accompaniment, Saffo’s laconic declamation emerging from the horns’ sombre dirge and the tremolo of violas and cellos. The way in which the various sections of the orchestra then converse among themselves is abstract music in its purest form. The subtle transition between the individual sections gives the *Finale* a strong feeling of unity which ends abruptly in the spectral atmosphere that shrouds Saffo’s suicide.

For the cabaletta ‘Ove t’aggiri’ from *Stella di Napoli* Pacini used the classical form of the polonaise, assimilating references to middle-European folk music in a vaguely Rossinian style and generating a particular tone in which his debt to Rossini is made still clearer by the omission of female voices in the chorus.

Carlo Valentini was born in Lucca and was a pupil of Pacini. *Il sonnambulo* had its Neapolitan premiere at the Teatro del Fondo in 1845. In ‘Se il mar sommerso mormora’ Adele’s romantic state of mind is indicated by means of a deliberately archaic and didactic solution in the orchestra, with cellos evoking the waves of the sea. The classical shape of the composition seems hardly touched by the intensity of the text by Felice Romani, a major figure in this period of musical history as the librettist for many stellar operatic works now sadly forgotten.

*When stars like jewels adorn
the clear night skies
I see him in each sparkle
and speak to him in sighs.*

Riccardo Minasi, 2014

Translation: Avril Bardoni

L'Étoile de Naples

Quand je songe à la Naples du début du XIX^e siècle, j'imagine un monde comparable au New York des enseignes à néons d'Andy Warhol dans les années soixante, ou au Paris de Gertrude Stein dans les années vingt : une pépinière de talents tous plus créatifs et intrépides les uns que les autres, dont la production volcanique va modifier radicalement le paysage artistique existant. Naples a été le berceau d'innombrables « stars » de l'opéra, d'innombrables mélodies, et renouer au début du XXI^e siècle avec cette époque passionnante du « beau chant » enflamme mon âme de musicienne comme une supernova. Benvenuto a Napoli !

Joyce DiDonato

Le séduisant éclectisme esthétique dont Naples fait preuve au début du XIX^e siècle n'est autre que le miroir du rôle de grande capitale européenne que la ville assume depuis alors au moins deux siècles. Creuset des mutations du langage et de la rhétorique musicale, Naples offre un terrain fertile où les courants les plus novateurs voisinent avec les canons les plus conservateurs, et où des esthétiques totalement différentes peuvent être déclinées de manière toujours originale. Ce miroir, telle une étoile fixe, renferme en un reflet unique les échos et les suggestions de styles extrêmement variés.

Qu'on ne soit pas surpris, donc, si nous avons adopté pour notre album le titre d'un opéra composé par Giovanni Pacini en 1845, *Stella di Napoli* (L'Étoile de Naples), en guise de fanal à la production musicale de Naples au XIX^e siècle. Unis à la fois par leur dévouement aux auteurs des générations précédentes (Paisiello, Piccinni, Cimarosa) et par l'admiration qu'ils portent au nouveau modèle fourni par Rossini, les compositeurs actifs à Naples à cette époque créent une autonomie stylistique à l'identité forte, mais dans le respect de la tradition. L'effervescence de la vie musicale napolitaine, favorisée par les nombreux théâtres, conservatoires et instituts musicaux, leur propose une vaste gamme d'expériences, entre opéra *buffa* et opéra *seria*, et d'inspirations provenant d'horizons géographiques divers.

Il n'est certes pas difficile de s'impliquer dans un répertoire où le respect des formes archaïques représente la condition indiscutable au développement d'intentions poétiques disparates. Pour les compositeurs de notre anthologie, la modernité, dans l'acception la plus conservatrice du

1. Durant le voyage qui les conduisit à Vienne, Rossini et la Colbran se marièrent le 16 mars 1822 dans l'église de Castenaso aux environs de Bologne.

2. Pour preuve de la profonde amitié qui les liait, rappelons que Rossini céda à Carafa tous les droits d'auteurs pour la traduction française de *Semiramide* et lui dédia l'une des compositions du recueil *Péchés de vieillesse*, « Douces réminiscences offertes à mon ami Carafa », alors que ce dernier se trouvait dans une situation financière difficile.

terme, constitua le fondement d'une conception artistique radicalement opposée aux inquiétudes abstraites et visionnaires du romantisme allemand.

Au moment de choisir les morceaux, Joyce et moi avons été surpris par le très haut niveau de qualité des partitions consultées, qui a rendu la sélection finale particulièrement difficile : au fur et à mesure que le programme prenait une forme différente de celle imaginée au départ, les absences risquaient de peser plus lourd que les présences. De fait, beaucoup de noms que nous avons rencontrés au cours de nos recherches auraient mérité une place sur l'Olympe où l'Histoire n'a élevé que ceux de Rossini, Bellini et Donizetti. Néanmoins, notre but étant de rendre justice à tout un ensemble culturel, nous avons préféré renoncer à une anthologie d'auteurs oubliés et privilégier les compositions qui nous ont séduits instantanément.

Composé sur commande de l'impresario Domenico Barbaja, *Zelmira* est le dernier opéra que Gioacchino Rossini écrivit pour le Teatro Reale de Naples et le neuvième qu'il destina à Isabella Colbran. La création, le 16 février 1822, fut saluée avec enthousiasme. La même année, Barbaja accepta la direction du Kärntnertortheater à Vienne et c'est avec *Zelmira* que Rossini se présenta le 13 avril au public viennois¹. Le *Finale* de cet opéra, avec la souple formule rythmique de son introduction, son cantabile ornementé et la virtuosité pyrotechnique de sa conclusion, fournit un exemple pleinement abouti du style de Rossini.

Michele Carafa, connu surtout pour avoir composé certains airs des opéras *Mosè in Egitto* et *Adelaide di Borgogna* de Rossini, naquit dans une famille aisée de l'aristocratie. Ami de Rossini², il fut non seulement un compositeur à succès, mais le protagoniste de certains des plus grands événements de son temps : entré dans l'armée française, il participa à la campagne de Russie et fut décoré de la Légion d'honneur par Napoléon en personne, avant que la Restauration ne mette fin à sa carrière militaire. Si la gloire de Rossini rejeta Carafa dans l'ombre, l'analyse de sa production montre toutefois un musicien original et polyvalent. Son opéra *Le nozze di Lammermoor* reprend le même sujet que la *Lucia* de Donizetti, mais l'écriture de Carafa s'y exprime dans une atmosphère lyrique totalement différente : l'air de Lucia « Oh di sorte crudel » se distingue par un tissu mélodique émaillé de trouvailles harmoniques surprenantes. L'intensité émotionnelle du récitatif est tempérée, dans l'air, par la douce pulsation de la harpe et des cordes au-dessus de laquelle la voix se libère en un chant extatique. L'emphase déclamatoire du texte laisse apparaître les interventions

3. Le 14 septembre 1835, Carafa se fit passer pour un médecin de la cour afin de rendre visite à Bellini mourant à la villa des Levys à Puteaux, où les maîtres de maison avaient interdit toute visite pendant les derniers jours du compositeur.

4. La nomenclature de l'instrument – « armonico » ou « armonica » – utilisé dans *Elisabetta al castello* et dans *Lucia di Lammermoor* demeure controversée, au point qu'on ne sait toujours pas si l'instrument requis dans les deux opéras est le même. Le glasharmonika à verres frottés de tradition allemande (dans lequel on a récemment voulu identifier l'instrument requis dans *Lucia*) étant incapable de jouer la partie de l'air d'Amelia, on peut se demander si Donizetti ne souhaitait pas l'usage d'un armonica à verres frappés, ou « carillon harmonique », dont il ne reste que de rares exemplaires. Cet instrument, utilisé entre autres par Pacini, a une sonorité proche de celle d'un glockenspiel. Pour cette raison, nous avons choisi d'employer un glockenspiel.

5. Les notes dessinent « graphiquement » une croix si l'on tire un trait entre elles, comme dans un exercice de style.

de la clarinette comme des commentaires du conflit intérieur de Lucia. Conscient de l'évolution que connaissait la musique à son époque, Carafa admirait beaucoup Bellini³; il fut le quatrième homme qui, aux côtés de Rossini, Cherubini et Paër, porta les cordons du poêle lors des obsèques du « cygne de Catane ».

Saverio Mercadante fut l'un des compositeurs les plus acclamés de son temps. Les œuvres qu'il composa dans sa maturité pour les théâtres napolitains, comme *La vestale*, annoncent par certains aspects la dramaturgie du romantisme tardif. L'air de Giunia « Se fino al cielo ascendere », de qualité crépusculaire, conjugue à l'inquiétude du texte une apparente sérénité mélodique, plongeant ainsi la composition dans une atmosphère néoclassique caractérisée par une écriture vocale diaphane et une trame orchestrale que viennent éclairer les interventions solistes des vents.

Contrairement à la majeure partie de ses collègues, Gaetano Donizetti ne fut pas formé à Naples, mais dans le nord de l'Italie, entre Bergame et Bologne. Des opéras comme *Elisabetta al castello di Kenilworth* (Naples, San Carlo, 1829) nous montrent Donizetti en parfait interprète de la leçon rossinienne, sans rien encore de l'inquiétude dramatique qui caractérisera plus tard son style. Dans l'air d'Amelia « Par che mi dica ancora », le désespoir de l'héroïne est commenté avec une aliénation presque provocatrice par l'emploi de la harpe en dialogue avec un instrument insolite : l'armonica de verre à clavier⁴.

Dans la célèbre « Prière » de *Maria Stuarda*, la harpe soliste évoque en revanche les origines écossaises de la reine. En raison du nom emblématique de l'héroïne, le morceau tout entier est riche de symbolisme : les quatre notes en pizzicato qui précèdent l'entrée asymétrique du thème, par exemple, sont une allusion au signe de croix ; le thème lui-même est formé de deux demi-phrases et d'une conclusion : la première demi-phrase est constituée de deux tétracordes descendants de sept notes chacun – de même qu'il y a sept entrées du thème – évoquant les Sept Douleurs de la Vierge, tandis que la seconde demi-phrase se distingue par quatre mesures où le thème progresse par degrés ascendants, avec quatre notes à la basse qui dessinent une représentation graphique de la croix – chose typique des musiciens d'Europe du Nord du XVII^e siècle, mais tout à fait inhabituelle pour un compositeur italien du début du XIX^e⁵.

Bien que de quelques années le cadet de Donizetti, c'est Vincenzo Bellini qui succéda à Rossini, du moins pour un premier temps, au titre de premier compositeur italien. Son opéra

6. Nicola Antonio Zingarelli, maître de Vincenzo Bellini et Saverio Mercadante, avait composé le rôle de Roméo dans son opéra *Giulietta e Romeo* de 1796 pour le castrat Girolamo Crescentini ; ce rôle devint par la suite l'un des favoris de Giuditta Pasta, la première interprète de Norma. Dès la seconde décennie du XIX^e siècle, la présence de femmes dans des rôles travestis était devenue habituelle. On trouve ce genre de rôles dans *Semiramide* de Rossini, dans *Il crociato* de Meyerbeer, dans *Giulietta e Romeo* de Vaccai, et chez Bellini dans *Zaira* et le projet jamais réalisé d'*Ernani*.

7. « [...] j'ai composé cet opéra en seulement 28 jours, et la dernière scène de *Saffo* [...] a été écrite en deux heures !!! » (Giovanni Pacini, *Le mie memorie artistiche* – Florence, 1865)

8. Pacini lui-même reconnut avoir vécu comme un drame le fait d'être taxé de « compositeur de cabalettes ».

Adelson e Salvini, composé à la fin de ses études au conservatoire San Sebastiano de Naples et pour cette raison longtemps négligé, contient en germe certains éléments du style de la pleine maturité du compositeur. La Romance de Nelly « Dopo l'oscuro nembo », qui préfigure le thème de « Oh ! quante volte, oh ! quante ! » dans *I Capuleti e i Montecchi*, prouve que Bellini sut véhiculer dès le début de sa carrière la nouvelle évolution de l'air romantique, grâce à des stratagèmes extrêmement personnels tels que des phrases asymétriques et un profil mélodique qui se prolonge au-delà du prévisible.

Écrit pour La Fenice de Venise en 1830, *I Capuleti e i Montecchi* marque une étape dans le développement qui mènera Bellini l'année suivante à la composition de *Norma*. La découpe de l'air « Deh ! tu, bell'anima » offre un bel exemple de ces situations théâtrales concises et accomplies qui sont une création de Bellini et exercèrent une grande influence sur les générations suivantes. Compte tenu du peu de castrats disponibles au début du XIX^e siècle, les rôles qui leur étaient traditionnellement destinés furent confiés à des voix féminines. Le rôle de Roméo, composé pour Giuditta Grisi, est un exemple de ce genre de rôle travesti.⁶

Après avoir permis à Giovanni Simone Mayr, le maître de Donizetti, de faire de brillants débuts à La Fenice en 1794, la vie de la poétesse grecque Sappho inspira à Salvatore Cammarano le livret d'un opéra pour Giovanni Pacini. Premier grand succès de Pacini après une période de retrait de la scène, *Saffo* marque une coupure avec son style précédent et montre une grande adresse de composition. L'adhésion à l'esthétique bellinienne n'empêche pas le compositeur de développer certains éléments qui annoncent déjà Verdi. Composé très rapidement⁷, l'opéra *Saffo* apporta à Pacini la satisfaction d'être finalement reconnu « *non plus comme un compositeur de cabalettes faciles, mais comme l'auteur de travaux élaborés et de productions méditées* »⁸.

Dans le récitatif qui ouvre le *Finale*, toute velléité mélodique de la partie vocale est ignorée par une trame orchestrale froide et incessante : la déclamation laconique de Sappho émerge de la marche lugubre des cors et du trémolo des altos et violoncelles. Pacini fait ensuite dialoguer diverses familles d'instruments en un travail de composition purement abstrait. Les transitions très discrètes entre les diverses sections confèrent à ce *Finale* une forte sensation d'unité, interrompue soudain par l'atmosphère spectrale qui enveloppe le suicide de Sappho.

Pour la cabalette « Ove t'aggiri » de *Stella di Napoli*, Pacini crée un ton particulier en mêlant à un langage vaguement rossinien des allusions à la musique folklorique d'Europe centrale, plus

précisément la forme classique de la « polonaise ». La dette envers Rossini apparaît ensuite clairement lorsque les voix féminines sont exclues du chœur.

Il sonnambulo (Naples, Teatro del Fondo, 1845) est un opéra de Carlo Valentini, un élève de Pacini originaire de Lucca. Dans l'air « Se il mar somnesso mormora », la description romantique de l'état d'âme d'Adele est soulignée par une solution archaïsante et didactique à l'orchestre, où les violoncelles évoquent les vagues de la mer. Le profil classique de la composition semble à peine altéré par l'intensité des émotions évoquées dans le texte de Felice Romani, grande figure de cette période de l'histoire de la musique et librettiste de nombreuses « étoiles » aujourd'hui malheureusement tombées dans l'oubli :

*Quand la nuit limpide
se pare de ses astres,
je le vois dans chaque étoile
et mes soupirs lui parlent.*

Riccardo Minasi

Traduction : Jean-Claude Poyet

Das frühe 19. Jahrhundert in Neapel stelle ich mir vor als eine Welt, die Andy Warhols New York der 60er Jahre im Neonschein oder Gertrude Steins Paris der 20er Jahre gleicht: eine Brutstätte der Kreativität, voller Risikobereitschaft, ein Vulkan künstlerischen Schaffens, mit dem sich die bestehende Kunstlandschaft von Grund auf veränderte. Hier in Neapel wurde ein Stern nach dem anderen geboren, entstand eine Melodie nach der anderen. Dass ich nun Anfang des 21. Jahrhunderts mit dieser lebendigen, atemberaubend emotionalen Zeit des ‚schönen Gesangs‘ in Beziehung treten kann, erhellt meine musikalische und künstlerische Seele wie eine Supernova. Benvenuto a Napoli!

Joyce DiDonato

Der verlockende ästhetische Eklektizismus in Neapel zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist nichts anderes als der Spiegel der Position als großes europäisches Zentrum, die diese Stadt im Laufe von wenigstens zwei Jahrhunderten erreicht hatte. Als treibende Kraft von Veränderungen der Sprache und der musikalischen Rhetorik wurde sie zu einem so fruchtbaren Organismus der Koexistenz zwischen den allerneuesten Strömungen und den konservativsten Kanons, dass sie auf stets originelle Weise die ästhetischen Divergenzen zu verringern wusste. Ein Spiegel, der wie ein Fixstern in einer einzigen Reflexion den Widerschein der unterschiedlichsten Einflüsse in sich vereint.

Es ist daher nicht weiter überraschend, wenn wir den Titel eines Werkes von Giovanni Pacini übernehmen, der uns als Leitstern den Weg weist durch die Musik im Neapel des 19. Jahrhunderts, in der sich Komponisten vereint fanden in der Verehrung von Musikern wie Paisiello, Piccinni, Cimarosa sowie, durch das neue Beispiel, das Rossini gab, von Schöpfern einer aus einer starken Identität resultierenden stilistischen Autonomie, doch unter Wahrung der Tradition. Der fruchtbare neapolitanische Boden, wo es Theater, Konservatorien und musikalische Institute die Fülle gab, bot den neuen Komponisten ein breites Spektrum an Erfahrungen, von der *opera buffa* bis zur *opera seria*, in einer Atmosphäre voller Inspirationen aus den unterschiedlichsten geographischen Kontexten.

1. Rossini und die Colbran heirateten am 16. März 1822 in der Kirche Castenaso in der Nähe von Bologna.

2. Zum Beweis der engen Freundschaft, die beide verband, genügt der Hinweis, dass Rossini für die Übersetzung der *Semiramide* ins Französische alle Rechte an Carafa abtrat und ihm eine Komposition widmete – die in den *Péchés de vieillesse* enthaltenen „Douce réminiscences offertes à mon ami Carafa“, als sich der Freund in finanziellen Schwierigkeiten befand.

Ohne Zweifel ist es nicht schwer, Zugang zu einem Repertoire zu finden, in dem die Beachtung alter Formen die unumstößliche Voraussetzung für die Entwicklung der unterschiedlichsten dichterischen Intentionen darstellt. Modernität in konservativster Ausprägung war für die Komponisten unserer Anthologie das Fundament einer Kunstauffassung, die zu der abstrakten und visionären Unrast der deutschen Romantik in klarem Gegensatz stand.

Als wir zusammen mit Joyce die Stücke auswählten, die aufgeführt werden sollten, staunten wir nicht schlecht über das allgemein hohe Niveau, so dass die endgültige Entscheidung zu einem harten Kampf wurde: Allmählich nahm das Programm völlig andere Formen an, als wir uns ursprünglich vorgestellt hatten, und die fehlenden Stücke schienen zuweilen fast wichtiger als die vorhandenen. In der Tat begegneten wir so vielen Namen, die einen Platz auf dem Olymp verdient hätten, wo die Geschichte nur Rossini, Bellini und Donizetti angesiedelt hat. Da der Gerechtigkeit halber das Ziel eine passionierte kulturelle Gesamtschau war, beschlossen wir, eine allein aus vergessenen Autoren bestehende Anthologie zu vermeiden, und als letztes Kriterium diejenigen Kompositionen zu bevorzugen, die uns auf Anhieb erobert hatten.

Gioacchino Rossini komponierte *Zelmira*, laut Vertrag mit dem Impresario Domenico Barbaja, als letzte Oper für das Teatro Reale di Napoli und als neunten Titel für Isabella Colbran. Das Werk wurde bei der Uraufführung am 16. Februar 1822 begeistert aufgenommen. Barbaja übernahm die Leitung des Kärntnertortheaters in Wien, und mit *Zelmira* stellte sich Rossini am 13. April dem Wiener Publikum vor.¹ Im *Finale* findet die unverkennbare Rossini'sche Matrix ihren höchsten Ausdruck in der rhythmisch lockeren Formel der Einleitung, dem verzierten Cantabile und der seiltänzerischen Virtuosität des wirbelnden Schlusses.

Michele Carafa, von dem noch am ehesten bekannt ist, dass er an der Komposition jeweils einer Arie in Rossinis Opern *Mosè in Egitto* und *Adelaide di Borgogna* beteiligt war, stammte aus einer begüterten Adelsfamilie; mit Rossini eng befreundet,² war er zu seiner Zeit nicht nur ein erfolgreicher Komponist, sondern auch ein typischer Vertreter des historischen Geschehens seiner Zeit: Er schlug eine militärische Laufbahn ein, trat in das französische Heer ein, nahm am Russlandfeldzug teil, wurde von Napoleon persönlich mit dem Orden der Ehrenlegion ausgezeichnet und gab nach der Restauration die militärische Karriere auf. Wenn die Nähe zu Rossini für ihn ungünstig war, so fördert doch die Analyse seines Schaffens das Bild eines originellen und viel-

3. Am 14. September 1835 gab sich Carafa als Hofarzt aus, um den sterbenden Bellini im Haus der Eheleute Levys in Puteaux aufzusuchen, wo die Gastgeber in den letzten Lebenstagen des Komponisten Besuche nicht mehr gestatteten.

4. Die Frage, die Nomenklatur ‚armonico‘ oder ‚armonica‘ in *Elisabetta al castello* und in *Lucia di Lammermoor* betreffend, wird ziemlich kontrovers diskutiert, so dass heute immer noch nicht klar ist, ob die in den beiden Opern verwendeten Instrumente identisch sind. Der Teil in Amelias Arie, der unausführbar ist auf einer Glasharmonika deutscher Tradition, bei der die Gläser mit dem Finger gerieben werden (mit der man in den letzten Takt das Instrument für *Lucia* identifizieren wollte), legt die Hypothese nahe, das in diesem Fall von Donizetti verlangte Instrument sei eine ‚armonica‘ gewesen, deren Gläser geschlagen werden, oder ein ‚gariglione armonico‘, ein Instrument, von dem nur noch wenige Exemplare erhalten sind und dessen Klang dem eines Glockenspiels ähnelt, wie es Pacini und andere Zeitgenossen verwendeten. Unserer Entscheidung, ein Glockenspiel zu benutzen, liegt diese Annahme zugrunde.

seitigen Musikers zutage. *Le nozze di Lammermoor* basieren auf dem gleichen Stoff wie Donizettis *Lucia*, doch Carafas Stil entfaltet sich in einer völlig anderen Atmosphäre: Lucias Arie ‚Oh, di sorte crudel‘ besteht aus einem melodischen Geflecht, das durch völlig unerwartete harmonische Element bereichert wird. Die hohe emotionale Temperatur des Eingangsrezitativs wird in der Arie durch das Pulsieren der Harfe und der Streicher gemildert und liefert der Stimme die Flügel, um in ekstatischem Gesang zu entschweben. Die deklamatorische Eindringlichkeit des Textes bringt, quasi als Hypostasierung des inneren Konflikts Lucias, die Kommentare der Klarinette zum Vorschein. Im Wissen um die musikalische Entwicklung seiner Zeit war Carafa ein glühender Bewunderer Bellinis,³ bei dessen Begräbnis er zusammen mit Rossini, Cherubini und Paër die Zipfel der Sargdecke hielt.

Saverio Mercadante, einer der gefeiertsten Komponisten der Zeit, brachte mit seinen reifen, für die Bühnen Neapels bestimmten Werken, darunter *La vestale*, dem spätrömantischen Theater beachtliche Erfolge. Der vage Unterton in Giunias Arie ‚Se fino al cielo ascendere‘, den die Verquickung der offenkundigen Heiterkeit der Melodie mit der Unruhe des Textes schafft, umgibt die Komposition mit einer klassizistischen Aura, die sich durch einen transparenten Vokalsatz und einen Orchestersatz auszeichnet, den ausgefeilte Bläsersoli auflockern.

Gaetano Donizetti erhielt, anders als die meisten Kollegen seiner Zeit, seine Ausbildung nicht in Neapel, sondern im Norden, zwischen Bergamo und Bologna. In Werken wie *Elisabetta al castello di Kenilworth* (Neapel, S. Carlo 1829) erwies er sich als perfekter Vertreter der Lehre Rossinis, ohne dass bereits die dramatische Unrast zu erkennen ist, die seinen Stil der kommenden Jahre prägen würde. In Amelias Arie ‚Par che mi dica ancora‘ kommentiert die Harfe, die im Dialog mit einem so ungewöhnlichen Instrument wie der Glasharmonika mit Tasten⁴ verwendet wird, mit fast provokatorischer Distanziertheit die Verzweiflung der Protagonistin.

In dem berühmten ‚Gebet‘ der *Maria Stuarda* erlangt die solistisch eingesetzte Harfe hingegen die Funktion, Marias schottischen Ursprung in einem Stück zu evozieren, das reich an symbolischen Anklängen an den emblematischen Namen der Protagonistin ist, so zum Beispiel den vier Pizzicato-noten, die dem asymmetrischen Einsatz des Themas vorausgehen und eindeutig auf das Zeichen des Kreuzes verweisen. Das Thema wird aus zwei Halbphrasen und einer geschlossenen gebildet: Die erste Halbphrase besteht aus zwei Tetrachorden, die jeweils sieben Noten absteigen,

5. Die Noten können sich ‚grafisch‘ überkreuzen, wenn die Punkte verbunden werden, wie in einer Stilübung.

6. Nicola Antonio Zingarelli, der Lehrer von Vincenzo Bellini und Saverio Mercadante, komponierte die Rolle des Romeo in seiner Oper *Giulietta e Romeo* von 1796 für den Kastraten Girolamo Crescentini. Sie wurde eine der späteren Lieblingsrollen von Giuditta Pasta, Bellinis erster Norma. Bereits Anfang der 1820er Jahre waren Frauen in ‚Hosenrollen‘ zur Gewohnheit geworden. Solche Rollen gab es in Rossinis *Semiramide*, in Meyerbeers *Il crociato*, Vaccais *Giulietta e Romeo* und, bei Bellini, schon in *Zaira* und in dem später aufgegebenen *Ermani*.

7. ‚[...] ich habe diese Oper in nur 28 Tagen komponiert, und die letzte Szene von Saffo [...] war in zwei Stunden fertig!!!‘ (Giovanni Pacini, *Le mie memorie artistiche* – Florenz 1865)

8. Dass er ‚Komponist von Cabaletten‘ genannt wurde, empfand Pacini, wie er selbst sagte, als Drama.

wie auch das Thema siebenmal einsetzt, die Sieben Schmerzen Mariens evozierend; die zweite Halbphrase enthält vier Takte, in denen sich das Thema aufwärts bewegt, wobei die vier Noten des Basses in einer für einen Komponisten dieser Zeit ungewöhnlichen, doch für das 17. Jahrhundert in Nordeuropa typischen grafischen Darstellung an das Kreuz erinnern.⁵

Vincenzo Bellini war einige Jahre jünger als Donizetti, sollte jedoch als prominenteste Figur unter den italienischen Komponisten Rossinis Platz einnehmen, zumindest zunächst. Die Oper *Adelson e Salvini*, gewissermaßen als Krönung seiner Studien am Conservatorio San Sebastiano in Neapel entstanden, wurde wegen ihrer besonderen Genese lange ignoriert, zeigt aber bereits die Elemente, die für seinen reifen Stil typisch sind. Nellys Romanze ‚Dopo l’oscuro nembo‘, die den thematischen Gedanken von ‚Oh! quante volte, oh quante!‘ in *I Capuleti e i Montecchi* vorwegnimmt, zeigt, dass Bellini bereits zu Beginn seines eigenen Schaffens die neue Entwicklung der romantischen Arie zu integrieren wusste, dank sehr persönlicher Strategien wie der asymmetrischen Konstruktion der Phrasen und einer melodischen Kontur, die über das Vorhersehbare hinausging.

I Capuleti e i Montecchi, 1830 für La Fenice in Venedig komponiert, war eine der Opern, mit der sich Bellini die Horizonte eröffnen konnte, die das folgende Jahr mit *Norma* krönte. Der Zugschnitt der Arie ‚Deh! tu, bell’anima‘ ist ein deutlicher Hinweis auf ein Phänomen, das Bellini auf den Weg brachte, indem er kurze, in sich geschlossene dramatische Situationen schuf, aus denen viele Komponisten Anregung schöpften. Die Rolle des Romeo wurde für Giuditta Grisi komponiert, gemäß der Praxis, bei der Wiederaufnahme von Titeln ‚Hosenrollen‘ lieber mit Frauen zu besetzen, da es nicht mehr genügend Kastraten gab.⁶

Die Geschichte der Dichterin Sappho, die dem erfolgreichen Debüt von Giovanni Simone Mayr, Donizettis Lehrer, zugrunde lag, regte Salvatore Cammarano zu dem Libretto der Oper an, das für Giovanni Pacini der erste große Erfolg war, nachdem er sich eine Weile von der Bühne zurückgezogen hatte. Er brach vollständig mit seinem früheren Kompositionsstil und bewies eine kompositorische Fertigkeit, bei der er zwar an Bellinis Ästhetik festhielt, doch gleichzeitig mit stilistischen Elementen aufwartete, die Verdi gewissermaßen vorwegnahmen. *Saffo*, mit überwältigender Geschwindigkeit vollendet,⁷ brachte Pacini die Befriedigung, endlich anerkannt zu werden ‚nicht mehr nur als Komponist einfacher Cabaletten‘, sondern ‚ausgefeilter Arbeiten und wohl-durchdachter Werke‘.⁸

In dem Rezitativ, mit dem das *Finale* beginnt, wird jegliche melodische Anspielung des Gesangs von einem kalten und rastlosen Orchestersatz ignoriert: Saffos lakonische Deklamation steigt aus den grimmig einherschreitenden Hörnern und dem Tremolo der Bratschen und Celli auf. Die Art und Weise, wie verschiedene Instrumentenfamilien des Orchesters dann miteinander den Dialog aufnehmen, ist abstrakte Musik in reinster Form. Der recht gedämpfte Übergang zwischen den einzelnen Teilen vermittelt im *Finale* den Eindruck von Geschlossenheit, der von der gespenstischen Atmosphäre, die Saffos Selbstmord umhüllt, unerwartet beendet wird.

Für die Cabaletta *Stella di Napoli* verwendete Pacini die klassische Form der ‚polacca‘, die in einer entfernt an Rossini erinnernden Sprache Bezüge zur mitteleuropäischen Volksmusik aufnimmt und damit einen Ton schafft, in dem die Anklänge an Rossini durch den Verweis weiblicher Stimmen aus dem Chor noch deutlicher werden.

In der Arie ‚Se il mar sommerso mormora‘ (*Il sonnambulo* – Neapel, Teatro del Fondo 1845) von Pacinis Schüler Carlo Valentini wird der romantische Ton, der Adeles Seelenzustand schildert, durch archaisierende, lehrhafte Orchesterklänge verdeutlicht, das Rauschen der Wellen durch die Celli evoziert. Das klassische Profil der Komposition verliert kaum an Kontur durch die Intensität der im Text angesprochenen Gefühle. Diesen schrieb Felice Romani, als Librettist so vieler ‚Sterne‘, die heute leider in Vergessenheit geraten sind, der große Protagonist dieser musikalischen Saison:

*Wenn sich die klare Nacht
mit ihren Gestirnen ziert,
sehe ich ihn in jedem Stern,
spricht mein Seufzer zu ihm.*

Riccardo Minasi

Übersetzung: Gudrun Meier

Il seducente eclettismo estetico di Napoli al principio del XIX Secolo altro non è che lo specchio del ruolo di grande capitale europea che la città aveva raggiunto nel corso di almeno due secoli. Cuore propulsivo delle mutazioni del linguaggio e della retorica musicale, Napoli si rese organismo fertile di coesistenza fra le correnti più innovative e i canoni più conservatori, in grado di declinare le divergenze estetiche in modo sempre originale. Uno specchio capace, come un astro fisso, di racchiudere in un unico riflesso, gli echi e le suggestioni degli stili più diversi.

Non stupisca allora la scelta di far nostro il titolo di un'opera di Giovanni Pacini, come luce guida della stagione musicale di Napoli dell'Ottocento, che vide compositori uniti dalla devozione per autori quali Paisiello, Piccinni, Cimarosa e dal nuovo esempio fornito da Rossini, creatori di un'autonomia stilistica dalla forte identità, pur nel rispetto della tradizione. Il fermento napoletano, favorito da teatri, conservatori e istituti musicali, offriva ai nuovi compositori un'ampia gamma di esperienze, dall'opera buffa all'opera seria, immerse in un clima ricco d'ispirazioni provenienti dai contesti geografici più disparati.

Indubbiamente non è difficile lasciarsi coinvolgere da un repertorio in cui il rispetto di forme arcaiche rappresenta la condizione incontrovertibile per lo sviluppo delle intenzioni poetiche più disparate. La modernità nell'accezione più conservatrice costituì per i compositori della nostra antologia il fondamento di una concezione artistica in netta contrapposizione con le inquietudini astratte e visionarie del romanticismo germanico.

Quando con Joyce abbiamo dovuto scegliere i brani da eseguire è stata grande la sorpresa nel riscontrare l'elevato livello qualitativo generale, rendendo estremamente combattuta la selezione finale: man mano che il programma assumeva forme diverse da quelle inizialmente immaginate, le assenze hanno rischiato sovente di rilevarsi quasi più significative delle presenze. Tanti difatti i nomi nei quali ci siamo imbattuti, che avrebbero meritato un posto nell'Olimpo in cui la storia aveva collocato solo Rossini, Bellini e Donizetti. Pur volendo rendere giustizia a un fervido insieme culturale, abbiamo deciso di evitare un'antologia di soli autori dimenticati, decidendo di adottare come criterio ultimo quello di prediligere le composizioni che ci avessero conquistato istantaneamente.

1. Durante il viaggio verso Vienna, Rossini e la Colbran si sposarono il 16 marzo 1822 nella chiesa di Castenaso nei pressi di Bologna.

2. A dimostrazione della profonda amicizia che legava i due basti citare la cessione da parte di Rossini a Carafa di tutti i diritti d'autore per la traduzione in francese di *Semiramide* e la dedica di una composizione "*Douces réminiscences offertes à mon ami Carafa*" contenuta nei *Péchés de vieillesse*, quando quest'ultimo si trovò in difficoltà finanziarie.

3. Il 14 settembre 1835 Carafa si finse medico di corte pur di far visita a Bellini morente a casa dei coniugi Levys a Puteaux, dove i padroni di casa avevano negato le visite negli ultimi giorni di vita del compositore.

Gioacchino Rossini compose *Zelmira* sotto contratto dell'impresario Barbaja quale ultima opera per il Teatro Reale di Napoli e nono titolo per Isabella Colbran. La prima dell'opera il 16 febbraio 1822 fu salutata con entusiasmo. Lo stesso anno Barbaja accettò la direzione del Kärntnertortheater di Vienna e fu proprio con *Zelmira* che Rossini si presentò al pubblico viennese il 13 aprile¹. Nel *Finale*, la matrice inconfondibilmente rossiniana si esprime al massimo nella formula ritmicamente sciolta dell'introduzione, nel cantabile fiorito e nel funambolico virtuosismo della conclusione vorticosa.

Autore noto più che altro per la partecipazione nella composizione di un'aria del *Mosè in Egitto* e nell'*Adelaide di Borgogna* di Rossini, Michele Carafa nacque in una famiglia nobile e agiata; legato da profonda amicizia col pesarese², fu non solo compositore di successo, ma protagonista dei fenomeni storici della sua epoca: avviato alla carriera militare, entrò nell'esercito francese, partecipò alla campagna di Russia e fu insignito della Legion d'Onore da Napoleone in persona, abbandonando la carriera militare dopo la Restaurazione Borbonica. Se l'accostamento a Rossini gli fu sfavorevole, l'analisi della sua produzione fa emergere una figura di musicista originale e versatile. *Le nozze di Lammermoor* sono basate sullo stesso soggetto utilizzato da Donizetti per la sua *Lucia*, ma la scrittura di Carafa si esprime in un'atmosfera lirica totalmente distinta: l'aria di Lucia "Oh di sorte crudel" è caratterizzata da un tessuto melodico arricchito di particolari armonici mai scontati. L'alta temperatura emotiva del recitativo iniziale viene poi intiepidita nell'aria dal pulsare dell'arpa e degli archi, offrendo alla voce l'ala per librarsi in un canto estatico. L'enfasi declamatoria del testo lascia apparire i commenti del clarinetto quasi come ipostatizzazione del conflitto interiore di Lucia. Consapevole dell'evoluzione musicale dei suoi anni, Carafa fu fervido ammiratore di Bellini³, del cui feretro tenne i lembi della coltre funebre insieme a Rossini, Cherubini e Paër.

Fra i più acclamati compositori dell'epoca, nei titoli della maturità, scritti per i teatri napoletani come *La vestale*, Saverio Mercadante esercitò significativi approdi alla drammaturgia tardo romantica. La cifra crepuscolare dell'aria di Giunia mostra una crisi fra l'apparente serenità melodica e l'inquietudine del testo, immergendo la composizione in un'aurea neoclassica contraddistinta da una diafana scrittura vocale e da una trama orchestrale sfolta da elaborati soli dei fiati.

Diversamente dalla maggioranza dei suoi colleghi contemporanei, Gaetano Donizetti non si formò a Napoli, bensì al nord, fra Bergamo e Bologna. In opere come *Elisabetta al castello di*

4. La questione riguardante la nomenclatura di “armonico” o “armonica” in *Elisabetta al castello* e in *Lucia di Lammermoor* è abbastanza controversa, tanto che tutt’oggi non è chiaro se lo strumento presente nelle due opere fosse lo stesso. La parte dell’aria di Amelia ineseguibile su di una Glasharmonika di tradizione tedesca a vetri sfregati (in cui si è voluto identificare negli ultimi tempi lo strumento per *Lucia*), suggerisce l’ipotesi che lo strumento richiesto da Donizetti fosse in questo caso un’armonica a vetri percossi, o “gariglione armonico”, strumento di cui rimangono rari esemplari, dalla sonorità simile a quella di un glockenspiel utilizzato tra gli altri da Pacini e altri contemporanei. La nostra scelta di utilizzare un glockenspiel nasce da questa supposizione.

5. Le note “graficamente” si possono incrociare unendo i punti, come in un esercizio di stile.

6. Nicola Antonio Zingarelli, maestro di Vincenzo Bellini e Saverio Mercadante, compose il ruolo di Romeo nella sua opera *Giulietta e Romeo* del 1796 per il castrato Girolamo Crescentini, ruolo che in seguito divenne uno dei favoriti da Giuditta Pasta, prima Norma belliniana. Già a partire dal secondo decennio dell’Ottocento la presenza di donne nei “trouser roles”, era divenuta una consuetudine. Ruoli come questi erano presenti in *Semiramide* di Rossini, ne *Il crociato di Meyerbeer* in *Giulietta e Romeo* di Vaccai, e in Bellini già in *Zaira* e nel progetto in seguito abbandonato di *Ermani*.

Kenilworth (Napoli, S. Carlo 1829) Donizetti si colloca come perfetto interprete della lezione rossiniana, senza che si scorga ancora la drammatica inquietudine tipica del suo stile degli anni a venire. Nell’aria di Amelia “Par che mi dica ancora” l’impiego dell’arpa, nel dialogo con uno strumento insolito come una glassharmonica a tasti⁴, commenta quasi con provocatoria alienazione la disperazione della protagonista.

La funzione solistica dell’arpa nella celebre “Preghiera” di *Maria Stuarda* assume invece la connotazione evocativa delle origini scozzesi di Maria in un brano ricco di simbologie dovute all’emblematico nome della protagonista, quali le quattro note pizzicate che precedono l’ingresso asimmetrico del tema, chiara allusione al segno della croce; il tema è formato da due semifrase e una chiusa: la prima semifrase è costituita da due tetracordi discendenti di sette note ciascuno così come sette sono le entrate del tema, evocanti i Sette Dolori della Vergine; la seconda semifrase è caratterizzata da quattro battute con il tema che si muove per gradi ascendenti, in cui le quattro note del basso richiamano la croce in una rappresentazione grafica insolita per un compositore di quest’epoca poiché tipica del Seicento nordeuropeo⁵.

Nonostante fosse di qualche anno più giovane di Donizetti, fu Vincenzo Bellini a sostituire Rossini, almeno in un primo momento, quale figura di più eminente compositore italiano. Composta quale coronamento dei suoi studi presso il Conservatorio San Sebastiano di Napoli, a causa della sua genesi particolare l’*Adelson e Salvini* venne a lungo ignorata, nonostante presentasse già elementi tipici dello stile belliniano della piena maturità. La Romanza di Nelly “Dopo l’oscuro nembo”, che anticipa l’idea tematica di “Oh! quante volte, oh quante!” de *I Capuleti e i Montecchi*, dimostra la capacità di Bellini di veicolare sin dagli inizi della propria carriera la nuova evoluzione dell’aria romantica, grazie a stratagemmi personalissimi quali l’asimmetrica costruzione delle frasi e il profilo melodico protratto aldilà del prevedibile.

Composto per La Fenice di Venezia nel 1830, *I Capuleti e i Montecchi* fu uno dei titoli che permise a Bellini l’allargamento di quegli orizzonti che si coronarono l’anno seguente con *Norma*. Il taglio dell’aria “Deh tu bell’anima” è chiaro indice di un fenomeno avviato da Bellini nella creazione di situazioni teatrali concise e compiute da cui in molti trassero ispirazione. Il ruolo di Romeo fu composto per Giuditta Grisi, secondo quella pratica che, a causa del minor numero di castrati disponibili, favorì la ripresa di molti titoli destinati a essi da parte di donne nei cosiddetti “ruoli pantalone”⁶.

7. “[...] io composi quest’opera in soli 28 giorni, e l’ultima scena di Saffo [...] fu creata in due ore!!!” (Giovanni Pacini “*Le mie memorie artistiche*” – Firenze 1865)

8. Di fatto, come ricordato da Pacini stesso, l’essere chiamato “*compositore di cabalette*” era stato vissuto come un dramma.

La vicenda della poetessa Saffo, alla base del fortunato debutto a La Fenice nel 1794 del maestro di Donizetti, Giovanni Simone Mayr, ispirò poi a Salvatore Cammarano il libretto dell’opera che rappresentò per Giovanni Pacini il primo grande successo dopo un periodo di ritiro dalle scene, producendo uno strappo con il suo precedente stile compositivo e dimostrando grande perizia compositiva, in cui l’adesione all’estetica belliniana non gli impedì di anticipare stilemi d’impronta quasi verdiana. Completata con strepitosa rapidità⁷, *Saffo* conferì a Pacini la soddisfazione di essere finalmente riconosciuto “non più come compositore di facili cabalette, ma bensì di elaborati lavori e di meditate produzioni”⁸. Nel recitativo che apre il *Finale* ogni allusione melodica del canto è ignorata da una trama orchestrale fredda e incessante: la laconica declamazione di Saffo emerge dal tetro incedere dei corni e dal tremolo di viole e violoncelli. Il modo in cui poi varie famiglie di strumenti dell’orchestra dialogano fra loro è composizione musicale astratta allo stato puro. La transizione fra le sezioni assai attenuata, dona una forte impressione di unitarietà al *Finale*, arrestata inaspettatamente dall’atmosfera spettrale che ammantava il suicidio di Saffo.

Per la cabaletta di *Stella di Napoli* Pacini utilizzò la forma classica della “polacca” che, assimilando in un linguaggio vagamente rossiniano riferimenti alla musica popolare mitteleuropea, genera un tono particolare in cui il debito col pesarese è reso ulteriormente chiaro dall’estromissione delle voci femminili dal coro.

Nell’aria “Se il mar sommerso mormora” (*Il sonnambulo* – Napoli, Teatro del Fondo 1845), del lucchese Carlo Valentini, allievo di Pacini, il piglio romantico della descrizione dello stato d’animo di Adele è evidenziato da una soluzione arcaicizzante e didascalica nell’orchestrazione, con le onde evocate dai violoncelli. Il profilo classico della composizione appare appena scosso dall’intensità dei sentimenti evocati dal testo, opera di Felice Romani, grande protagonista di questa stagione musicale quale librettista di molte “stelle” oggi purtroppo cadute nell’oblio:

*Quando la notte limpida
degli astri suoi si abbellà,
lo veggo in ogni stella,
gli parla un mio sospir.*



Pacini: Stella di Napoli
Libretto: Salvatore Cammarano
Parte 1, Scena 6

Stella

1 Ove t'aggiri, o barbaro
da me cotanto amato?
Ai ceppi ed al supplizio
vedimi trarre, ingrato!
Ah, vieni, e l'estremo anelito
accogli del mio seno...
ch'io possa dirti almeno:
Moro, crudel, per te!

Coro

Per voi pietade o grazia
in terra e in Ciel non v'è.

Marta

(Ah, quale abisso orribile
io stessa apersi a me!
Oh Ciel!)

Stella

Ah! Ove t'aggiri, ecc.

Marta

(Quale abisso apersi a me!)

Coro

No, per voi pietà non v'è.

Stella

Where are you, cruel man
I love so dearly?
See me dragged, you ingrate,
in chains to execution!
Ah, come, receive the dying
sigh my breast exhales...
so then at least I can tell you:
I die, cruel man, for you!

Chorus

Neither pity nor mercy exists for you
on earth or in heaven.

Marta

(Ah, what a horrible abyss
I have opened before my feet!
O heaven!)

Stella

Ah! Where are you, etc.

Marta

(Ah, what a horrible abyss!)

Chorus

No, no one feels pity for you.

Stella

Où donc es-tu, ô barbare
que j'aime tant ?
Tu me vois enchaînée,
traînée au supplice, ingrat !
Ah, viens recueillir l'ultime
souffle qui s'échappe de mon sein...
que je puisse au moins te dire :
c'est pour toi, cruel, que je meurs !

Chœur

Il n'est pour vous nulle pitié,
nulle grâce au ciel ou sur la terre.

Marta

(Ah, quel abîme affreux
ai-je creusé sous mes pas !
Oh ciel !)

Stella

Ah ! Où es-tu, etc.

Marta

(Quel abîme ai-je creusé !)

Chœur

Non, il n'est pour vous nulle pitié.

Stella

Wo bist du, Grausamer,
den ich so sehr liebe?
Sieh, Undankbarer, wie man mich
in Ketten zur Hinrichtung führt!
Ach, komm und empfang
den letzten Atemzug aus meiner Brust ...
damit ich zu dir sagen kann:
Ich sterbe, Grausamer, für dich!

Chor

Für dich gibt es kein Mitleid, keine Gnade
weder auf Erden noch im Himmel.

Marta

(Ach, wie ein schrecklicher Abgrund
kam ich mir vor!
O Himmel!)

Stella

Ach! Wo bist du, usw.

Marta

(Wie ein Abgrund kam ich mir vor!)

Chor

Nein, für dich gibt es kein Mitleid.

Bellini: Adelson e Salvini
Libretto: Andrea Leone Tottola
Atto 1, Scena 5

Nelly

2 Dopo l'oscuro nembo
il ciel sperai sereno,
e al mio tesoro in seno
goder la calma.

Ma così bella speme
qual nuvola sparì,
e al primo suo martir
ritorna l'alma!

Parte, e poi riede il sole
di luce a sfavillar...
e a me non sa tornar
l'amato oggetto!

Nelly

Once the storm had passed
I had hoped the sky would clear
and that in my beloved's arms
I would enjoy the calm.

But that beautiful dream
vanished like a cloud
and now my soul is suffering
in torment as before!

The sun is hidden, then reappears
to blaze with light...
yet the one I love
will never return to me!

Nelly

J'espérai que le ciel
s'éclaircirait après l'orage,
que je trouverais la paix
dans les bras de mon bien-aimé.

Mais ce bel espoir s'est
dissipé comme un nuage,
et mon âme retourne
à son premier martyre !

Le soleil part pour revenir
ensuite répandre sa lumière...
mais l'objet de mon amour
ne revient pas auprès de moi !

Nelly

Nach den düsteren Wolken
erhoffte ich den Himmel heiter
und glaubte, ich dürfe an der Brust
des Geliebten die Ruhe genießen.

Doch diese schöne Hoffnung
entschwand wie ein Wölkchen,
und die frühere Qual
martert weiter meine Seele!

Die Sonne geht unter,
kehrt wieder mit strahlendem Licht ...
doch zu mir kehrt
mein Geliebter nicht zurück!

Carafa: Le nozze di Lammermoor

Libretto: Luigi Balocchi

Atto 11 Scena 6

Lucia

3 L'amica ancor non torna... Ogni momento
un secolo mi par... Turbato, incauto,
palpita il cor nel seno... O reo cimento!
Mille lamenti appressa...
Pene e danni prevede...
(*Lucia prende l'arpa.*)
O tu, fedele, m'accompagna gradita:
l'amaro duol a sopportar m'aita!

Oh, di sorte crudel
solo ristoro,
a me s'avvi dal Ciel
cara speranza.
Lontana del mio ben
d'affanno io moro,
e vacilla nel sen
la mia costanza.

Vieni, o figlia del Ciel,
diletta, diletta speme,
consola il cor fedel
che oppresso geme.

Tu fra l'ond'al nocchier
rendi il coraggio,
per te in campo i guerrier
più arditi sono,
a chi gemendo sta
in vil servaggio
di dolce libertà
prometti il dono.

Lucia

Still no sign of my friend... Each moment
seems a century... Agitated, reckless,
my heart pounds in my breast...
O dreadful ordeal!
It heralds a thousand woes...
presages harm and misfortune...
(*Lucia takes up her harp.*)
Faithful friend, welcome companion,
help me bear this bitter grief!

Oh, my sole relief
from cruel fate,
beloved Hope,
come down to me from heaven.
I am far from my beloved
and must die of grief,
and in my breast
constancy is wavering.

Come, daughter of heaven,
beloved Hope,
comfort a faithful heart
that moans oppressed.

You bring comfort to the sailor
on the stormy sea,
you fire the hearts of warriors
on the field of battle,
to those who suffer
in abject servitude
you promise the gift
of sweet liberty.

Lucia

Mon amie ne revient pas... Chaque instant
me paraît un siècle... Inquiet, mon cœur
troublé palpite... Cruelle incertitude !
J'imagine mille plaintes...
Je prévois mille malheurs...
(*Lucia prend la harpe.*)
Ô toi, fidèle amie, accompagne-moi :
aide-moi à supporter l'amère douleur !

Oh, unique réconfort
d'un sort cruel,
que me vienne du ciel
une douce espérance !
Loin de celui que j'aime,
je me meurs de chagrin
et ma constance
vacille en mon sein.

Viens, ô fille du ciel,
espérance chérie,
console mon cœur fidèle
qui, opprimé, gémit.

Tu redonnes courage
au marin sur les flots,
tu ravives l'ardeur
du guerrier au combat,
à celui qui gémit
en un vil esclavage
tu fais promesse
d'une douce liberté.

Lucia

Die Freundin kehrt nicht zurück ...
Jeder Augenblick erscheint mir wie ein Jahrhundert ...
Erregt, ruhelos klopft mir das Herz in der Brust ...
O schlimme Tortur!
Tausend Qualen bedrängen mich ...
lassen mich Ungemach fürchten ...
(*Lucia nimmt die Harfe.*)
Du, meine liebe, willkommene Gefährtin,
hilf mir, den bitteren Schmerz zu ertragen!

Oh, einziger Trost
in diesem grausamen Schicksal,
steige zu mir vom Himmel herab,
teure Hoffnung.
Meinem Geliebten fern,
sterbe ich vor Kummer,
und in meiner Brust
wankt meine Beständigkeit.

Komm, Tochter des Himmels,
geliebte Hoffnung,
tröste das treue Herz,
das so bedrückt ist.

Du gibst inmitten der Wellen
dem Steuermann wieder Mut,
durch dich werden die Krieger
kühner auf dem Schlachtfeld,
du versprichst denen,
die in grausamer Sklaverei stöhnen,
das herrliche Geschenk
der Freiheit.

Rossini: Zelmira

Libretto: Andrea Leone Tottola

Atto 11, Scena 7

Zelmira

4 Riedi al soglio: irata stella
se ne chiuse a te il sentiero,
pura fede, amor sincero
ti richiama al tuo splendor.
No più affanni in me non sento,
ah felice appieno io sono,
se serbai la vita, il trono
all'amato genitor.

Coro

Fia più grato un sì bel dono
se a te l'offre il suo gran cor!

Polidoro

Sì... mi è grato un sì bel dono
se mi vien dal tuo gran cor.

Zelmira

Deh circondatemi
miei cari oggetti!
Voi che nell'anima
soavi affetti,
care delizie
destate ognor.

Ilo, Polidoro

Ognor! Ognor!

Zelmira

Ah, sì... compensino
sì dolci istanti
le pene, i palpiti
ch'ebbi finor.

Ilo, Polidoro

Finor! Finor!

Zelmira

E dopo il nembo,
di pace in grembo
respiri in seno
sereno il cor.

Coro

Ah, dopo il turbine
di ria procella,
la gioia, il giubilo
c'inondi il cor!

Zelmira

Reclaim your throne: a malignant star
barred your way to it;
now innocent faith, true love
recalls you to your high estate.
I am no longer troubled,
I feel only happiness,
since I saved the life, the throne
of my beloved father.

Chorus

May so fine a gift be the more welcome
when it comes from her generous heart!

Polidoro

Yes... I welcome so fine a gift
when it comes from your generous heart.

Zelmira

Oh come and embrace me,
my dear friends!
You who always arouse
sweet affections
and dear delights
in my soul.

Ilo, Polidoro

Always! Always!

Zelmira

Ah, yes... may such sweet moments
compensate at last
for the pain and fear
I have suffered until now.

Ilo, Polidoro

At last! At last!

Zelmira

And after the storm,
lulled by tranquillity
may our hearts
beat calmly once again.

Chorus

Ah, after the blast
of the violent storm,
may joy and jubilation
flood all our hearts!

Zelmira

Remonte sur le trône : si un astre
irrité t'en barra le chemin,
la foi pure d'un amour sincère
te rappelle à ta splendeur.
Je ne ressens plus de chagrin,
ah, je suis pleinement heureuse
si j'ai sauvé la vie et le trône
de mon père bien-aimé.

Chœur

Apprécie d'autant plus ce cadeau
qu'il te vient de son grand cœur !

Polidoro

Oui... j'apprécie ce beau cadeau
s'il me vient de ton grand cœur.

Zelmira

Ah, entourez-moi,
êtres que j'aime !
Vous qui toujours
éveillez en mon âme
de douces émotions
et de chères délices.

Ilo, Polidoro

Toujours ! Toujours !

Zelmira

Ah, oui... que ces doux instants
viennent récompenser
les peines et tourments
que j'ai eus jusqu'à présent.

Ilo, Polidoro

Jusqu'à présent ! Jusqu'à présent !

Zelmira

Et après les nuages,
environné de paix,
que mon cœur respire
serein dans ma poitrine.

Chœur

Ah, après la tourmente
d'une cruelle tempête,
que la joie et l'allégresse
nous inondent le cœur !

Zelmira

Kehre auf deinen Thron zurück! Wenn sich
ein zorniger Stern dir in den Weg stellte,
so rufen Vertrauen und aufrichtige Liebe
dich zu deinem Glanz zurück.
Nein, ich Sorge mich nun nicht mehr,
ich bin vollkommen glücklich,
da ich meinem geliebten Vater das Leben
gerettet, den Thron bewahrt habe.

Chor

Noch mehr erfreue dich eine so schöne Gabe,
weil sie aus ihrem großen Herzen kommt!

Polidoro

Ja ... mich erfreut eine so schöne Gabe,
weil sie aus deinem großen Herzen kommt.

Zelmira

Ach, versammelt euch um mich,
meine lieben Freunde!
Ihr, die ihr stets
sanfte Empfindungen,
teure Wonnen
in meinem Herzen weckt.

Ilo, Polidoro

Stets! Stets!

Zelmira

Ach, ja ... so schöne Augenblicke
mögen die Schmerzen aufwiegen,
den Kummer und die Sorgen,
die mich bisher quälten.

Ilo, Polidoro

Bisher! Bisher!

Zelmira

Nach den trüben Wolken
wollen wir aufatmen
und uns heiteren Sinnes
unseres Glückes erfreuen.

Chor

Ja, da der schlimme Sturm
sich nun gelegt hat,
erfülle Jubel und Freude
unsere Herzen!

Mercadante: La vestale

Libretto: Salvatore Cammarano

Atto 11 Scena 1

Giunia

5 Se fino al cielo ascendere
può d'un'amica il pianto,
o Dea, raccogli Erminia
all'ombra del tuo manto!
In quel trafitto core
discenda il tuo favore!
Più non lo scuota un palpito
che indegno sia di te...
Non scorran queste lagrime
senza ottener mercé.

Giunia

If the tears of a friend
can ascend to the heavens,
O Goddess, receive Erminia
under your protecting mantle!
Into that broken heart
may your favour descend!
Let it no longer be shaken
by affections unworthy of you...
May these tears not flow
unrewarded by grace.

Giunia

Si les pleurs d'une amie
peuvent monter jusqu'au ciel,
ô Déesse, accueille Erminia
à l'ombre de ton manteau !
Que ta faveur descende
en ce cœur transpercé !
Que plus jamais aucune émotion
indigne de toi ne le touche...
Que mes larmes ne coulent pas
sans obtenir ta grâce.

Giunia

Wenn das Weinen einer Freundin
bis zum Himmel aufsteigen kann,
o Göttin, dann nimm Erminia
in deinen Schutz auf!
Diesem gebrochenen Herzen
wende deine Gunst zu!
Nicht mehr bedrängen soll es ein Leid,
das deiner unwürdig wäre ...
Fließen sollen diese Tränen nicht,
ohne Gnade zu finden.

Donizetti: Elisabetta al castello di Kenilworth

Libretto: Andrea Leone Tottola

Atto 111, Scena 2

Amelia

6 Par che me dica ancora
«Io ti amerò costante!»
Quanto quest'alma amante
era felice allor!

I giorni miei ridenti
come cangiò un istante!
Affanni e non contenti
opprimono il mio cor!

Fuggì l'immagine,
tanto gradita,
che di letizia
colmò mia vita.

Fra crudi palpiti
d'immense pene
mi resta a piangere
nel mio dolor!
Mi resta a piangere
nel duolo ognor.

Par che me dica ancora
«Io ti amerò costante!»
Quanto allor era felice!
Ah, ingrato!

Amelia

I seem to hear him say again,
'I will always be true!'
How happy this loving heart
was then!

How in a moment
my happiness has fled!
Cares, not joys,
now oppress my heart.

The lovely dream
vanished
that had filled my life
with joy.

Beset with cruel pangs
of immeasurable pain,
all I can do is weep
in my misery!
All I can do is weep
in my ceaseless misery.

I seem to hear him say again,
'I will always be true!'
How happy I was then!
Ah, thankless man!

Amelia

Je crois l'entendre encore
me dire : « Je t'aimerai toujours ! »
Combien mon âme aimante
était heureuse alors !

Un seul instant a changé
mes jours de bonheur !
Le chagrin, l'inquiétude
oppressent mon cœur !

L'image tant aimée
qui remplissait
ma vie de délices
s'est enfuie.

Cruellement meurtrie
par d'immenses peines,
il ne me reste plus
qu'à pleurer dans ma douleur !
Il ne me reste plus
qu'à pleurer pour toujours.

Je crois l'entendre encore
me dire : « Je t'aimerai toujours ! »
Combien j'étais heureuse alors !
Ah, l'ingrat !

Amelia

Mir scheint, er sage mir noch einmal:
„Ich werde dich immer lieben!“
Wie war ich glücklich
in meiner Liebe!

Wie haben sich meine frohen Tage
so schnell verändert!
Angst und Verdrossenheit
bedrängen mein Herz!

Entschwunden ist
der schöne Traum,
der mein Leben
mit Freude erfüllte.

Grausam bedrängt
von unsäglichen Schmerzen,
kann ich nur weinen
in meinem Leid!
Ich kann nur noch weinen
in meinem Leid.

Mir scheint, er sage mir noch einmal:
„Ich werde dich immer lieben!“
Wie war ich doch glücklich!
Ach, der Undankbare!

Bellini: I Capuleti e i Montecchi

Libretto: Felice Romani

Parte quarta, Scena 2

Romeo

7 Tu sola, o mia Giulietta,
m'odi tu sola. Ahi vana speme!... è sorda
la fredda salma di mia voce al suono...
deserto in terra, abbandonato io sono.

Deh! tu, bell'anima
che al Ciel ascendi,
a me rivolgiti,
con te mi prendi:
così scordarmi,
così lasciarmi,
non puoi, bell'anima,
nel mio dolor.

Romeo

You alone, my own Juliet,
hear me, you alone. Alas, vain hope!...
Her lifeless body cannot hear my voice...
I am deserted, abandoned on this earth.

I pray you, sweet spirit
ascending into heaven,
turn to me,
take me with you:
sweet spirit,
you cannot forget me thus,
you cannot leave me thus
in my grief.

Roméo

Toi seule, ô ma Juliette, toi seule m'entends.
Ah, vain espoir !... La froide dépouille
est sourde au son de ma voix...
Je suis seul sur la terre, abandonné.

Ah ! toi, belle âme
qui montes au ciel,
tourne-toi vers moi,
prends-moi avec toi :
tu ne peux, belle âme,
m'oublier ainsi,
me laisser ainsi
dans ma douleur.

Romeo

Du allein, meine Giulietta, höre mich, du allein.
Ach, eitle Hoffnung! ... taub ist
der kalte Leichnam dem Klang meiner Stimme ...
allein auf der Erde, verlassen bin ich.

Ach! Du, schöne Seele,
die du zum Himmel aufsteigst,
wende dich zu mir,
nimm mich mit dir:
Mich so vergessen,
mich so verlassen
kannst du nicht, schöne Seele,
in meinem Schmerz.

Valentini: Il sonnambulo

Libretto: Felice Romani

Atto 1 Scena 8

Adele

8 Lasciami... ad ogni sguardo
ascondermi vorrei... l'aspetto aborro
dell'allegrezza altrui.

Sofia

Tal ripugnanza
è intempestiva... ardon le tede omai.
Voi prometteste.

Adele

Ah, con qual core, il sai,
veggo l'istante avvicinar di queste
odiate nozze. Io non tel celo: in seno
l'immagine d'Adolfo
siccome a' lieti dì del nostro amore
bello m'appare d'innocenza e onore.

Se il mar sommosso mormora,
ah! parmi un suo lamento;
parmi, se geme il vento
l'estremo suo respir.

Quando la notte limpida
degli astri suoi si abbella,
lo veggo in ogni stella,
gli parla il mio sospir.

Adele

Leave me! I want to hide
from everyone, I hate the sight
of people celebrating.

Sofia

Such distaste
is untimely. The bridal torches are lit.
You made a promise...

Adele

Ah, with how sore a heart, as you know,
I see the approach of these hated nuptials.
I will not hide it from you: in my heart
the image of Adolfo appears to me
as he was in the happy days of our love,
arrayed in innocence and honour.

When the sea murmurs restlessly
to me it sounds like his lament;
to me the moaning of the wind
sounds like his dying breath.

When stars like jewels adorn
the clear night skies
I see him in each sparkle
and speak to him in sighs.

Adele

Laisse-moi ! Je voudrais me cacher
à tous les regards, j'abhorre la vue
de l'allégresse d'autrui.

Sofia

Cette répugnance
est intempestive. Les flambeaux brûlent déjà.
Vous avez promis...

Adele

Ah, tu sais avec quel cœur je vois
approcher l'heure de ces noces odieuses.
Je ne te le cache pas : en mon sein
l'image d'Adolfo m'apparaît
aussi belle d'innocence et d'honneur
qu'aux jours heureux de notre amour.

Si la mer murmure à voix basse,
je crois l'entendre se lamenter ;
si le vent gémit, je crois
entendre son dernier soupir.

Quand la nuit limpide
se pare de ses astres,
je le vois dans chaque étoile
et mes soupirs lui parlent.

Adele

Lass mich! Vor aller Blicke
möchte ich mich verbergen, ich will
die Fröhlichkeit der andern nicht sehen.

Sofia

Für einen solchen Widerwillen ist nicht
die rechte Zeit. Die Hochzeitsfackeln brennen.
Ihr habt versprochen ...

Adele

Ach, du weißt, mit welcher Abneigung
ich die verhasste Hochzeit näherkommen sehe.
Ich will es dir nicht verbergen:
In meiner Brust trage ich Adolfos Bild,
so schön wie in den Tagen unserer Liebe,
voller Unschuld und Ehre.

Wenn das Meer leise rauscht,
meine ich, ach, seine Klagen zu hören;
so als vernähme ich im Stöhnen
des Windes seinen letzten Atemzug.

Wenn sich die klare Nacht
mit ihren Gestirnen ziert,
sehe ich ihn in jedem Stern,
spricht mein Seufzer zu ihm.

Donizetti: Maria Stuarda

Libretto: Giuseppe Bardari

Atto 111, Scena 8

Maria (*ai famigliari*)
9 Io vi rivedo alfin.

Coro
Noi ti perdiamo!

Maria
Vita miglior godrò. Contenta io volo
all'amplesso di Dio... ma voi fuggite
questa terra d'affanno.

Coro
Il duol ci spezza il cor!

Maria
Deh! non piangete!
Anna, tu sola resti,
tu che sei la più cara... eccoti un lino
di lagrime bagnato... agli occhi miei
farai lugubre benda, allor che spenti
saran per sempre al giorno.
(*Le dà il fazzoletto.*)
Ma voi piangete ancor? Meco v'unite,
miei fidi, e al Ciel clemente
l'estrema prece alziam devota e ardente.

Deh! Tu di un'umile
preghierà il suono
odi, o benefico
Dio di pietà.

All'ombra accoglimi
del tuo perdono,
altro ricovero
il cor non ha. No, no, non ha.

Coro
Deh! Tu di un'umile
preghierà il suono
odi, o benefico
Dio di pietà.

All'ombra accoglila
del tuo perdono,
altro ricovero
il cor non ha.

Maria (*to members of her household*)
I see you again at last.

Chorus
We are losing you!

Maria
I go to a better place. Willingly I fly
to the embrace of God... But you must escape
this troubled land.

Chorus
Our hearts break with sorrow!

Maria
Come! Do not weep!
Anna, you alone shall stay,
you who are the dearest... here is a cloth
wet with tears... use it to make
a sombre bandage for my eyes
when they close forever on the light.
(*She gives her the handkerchief.*)
But you are still weeping?
Join with me, dear friends,
and we shall raise to merciful heaven
a final prayer, devout and earnest.

Ah, to the words
of this humble prayer
give ear, O merciful
God of compassion.

Receive me into the shelter
of Thy forgiveness;
my heart has
no other refuge. No, no, it has none.

Chorus
Ah, to the words
of her humble prayer
give ear, O merciful
God of compassion.

Receive her into the shelter
of Thy forgiveness;
her heart has
no other refuge.

Maria (*à ses intimes*)
Je vous revois enfin.

Chœur
Nous te perdons !

Maria
Je vous quitte pour une vie meilleure.
Contente, je vole dans les bras de Dieu...
Mais vous, fuyez ce pays de malheurs.

Chœur
La douleur nous brise le cœur !

Maria
Hélas ! Ne pleurez pas !
Anna, toi seule reste,
toi que j'aime entre tous... Prends ce linge
baigné de larmes... Tu m'en feras
un bandeau funèbre quand mes yeux
se seront fermés pour toujours.
(*Elle lui donne le mouchoir.*)
Mais vous pleurez encore ?
Unissez-vous à moi, mes fidèles amis,
et adressons au ciel clément
l'ultime prière, dévouée et fervente.

Ah ! Écoute le son
d'une humble prière,
ô Dieu de bonté
et de miséricorde.

Accueille-moi à l'ombre
de ton pardon,
mon cœur n'a pas
d'autre refuge. Non, il n'en a pas.

Chœur
Ah ! Écoute le son
d'une humble prière,
ô Dieu de bonté
et de miséricorde.

Accueille-la à l'ombre
de ton pardon,
son cœur n'a pas
d'autre refuge.

Maria (*zu ihren Vertrauten*)
Endlich sehe ich euch wieder.

Chor
Wir werden dich verlieren!

Maria
Ich werde ein besseres Leben haben. Willig eile ich
in Gottes Umarmung ... Ihr jedoch müsst
dieses leidvolle Land verlassen.

Chor
Der Schmerz bricht uns das Herz!

Maria
Ach! Weint nicht!
Anna, du allein bleibe,
du bist mir am teuersten ... hier ist ein Tuch,
in Tränen getränkt ... es soll meinen Augen
eine schaurige Binde sein, wenn sie sich
für immer dem Tageslicht verschließen.
(*Sie reicht ihr das Tuch.*)
Doch ihr weint noch?
Wir wollen gemeinsam, meine Getreuen,
an den gütigen Himmel
ein letztes glühendes, inniges Gebet richten.

Ach! Erhöre
dieses demütige Gebet,
o heilbringender
Gott der Gnade.

Nimm mich auf in den Schutz
deiner Vergebung,
eine andere Zuflucht bleibt meinem Herzen nicht.
Nein, keine andere Zuflucht.

Chor
Ach! Erhöre
dieses demütige Gebet,
o heilbringender
Gott der Gnade.

Nimm sie auf in den Schutz
deiner Vergebung,
eine andere Zuflucht
bleibt ihrem Herzen nicht.

Maria

Ah! sì... Dio!
È vano il pianto,
il Ciel m'aita.

Coro

Scorda l'incanto
della tua vita.

Tolta al dolore,
tolta agli affanni,
benigno il Cielo
ti perdonò.

Maria

Ah! Tolta al dolore,
tolta agli affanni,
d'eterno amore
mi pascero.

Coro

Distendi un velo
su' corsi affanni,
benigno il Cielo
ti perdonò.
Sì, sì, sì.

Maria

Dio! Ah!

Coro

Oh Dio! Pietà! Ah, pietà!

Maria

Ah! Yes, O God!
Tears are pointless,
my help comes from heaven.

Chorus

Forget the false pretensions
of your life.

Freeing you from grief,
freeing you from care,
merciful heaven
has pardoned you.

Maria

Ah! Freed from grief,
freed from care,
I shall feed
on eternal love.

Chorus

Draw a veil
over past cares;
merciful heaven
has pardoned you.
Yes, yes, yes.

Maria

God! Ah!

Chorus

O God! Have mercy! Have mercy!

Maria

Ah ! oui... Dieu !
Les larmes sont inutiles,
que le Ciel m'assiste.

Chœur

Oublie les errements
de ton existence.

Libérée de la douleur,
délivrée du tourment,
le Ciel généreux
t'a pardonné.

Maria

Ah ! Libérée de la douleur,
délivrée du tourment,
je me nourrirai
d'un éternel amour.

Chœur

Étends un voile
sur les chagrins passés,
le Ciel généreux
t'a pardonné.
Oui, oui.

Maria

Dieu ! Ah !

Chœur

Oh Dieu ! Pitié ! Ah, pitié !

Maria

Ach! Ja ... Gott!
Tränen sind vergeblich,
mir hilft der Himmel.

Chor

Vergiss die Verwünschungen
deines Lebens.

Du bist nun frei von Schmerz,
von Kummer und Sorgen,
der gütige Himmel
hat dir vergeben.

Maria

Ach! Frei von Schmerz bin ich,
von Kummer und Sorgen,
ewige Liebe
wird mich nähren.

Chor

Verhülle mit einem Schleier
die Leiden der Vergangenheit,
der gütige Himmel
hat dir vergeben.
Ja, ja, ja.

Maria

Gott! Ach!

Chor

O Gott! Gnade! Ach, Gnade!

Pacini: Saffo

Libretto: Salvatore Cammarano

Gran scena finale

Saffo (dopo essersi cinta del serto, e tolta di mano a Lisimaco la lira)

10 Flutto che muggi a questa rupe infranto,
loquaci aure del ciel, tacete: io canto!...
(Tocca la cetra atteggiandosi a nobile contegno
e sfavillando poetico fuoco dagli occhi.)

Teco dall'are pronube
vengo al paterno tetto.
Sparso di fiori e porpora
è già coverto il letto!

Di mille tede splendere
la luce intorno io veggio!
Delle sonanti cetere
odo il festivo arpeggio!

Liete donzelle intrecciano
volubili carole!...
Chi giunge dall'empireo?
Di Citerea la prole!

Partiam, partiam, Amore
non tollera dimore,
di rosea nube il talamo
ecco egli cinge e serra...
Addio... Ti lascio in terra,
sarai fra poco in Ciel!

Climene, Dirce, Alcandro, Lisimaco e popolo
Nel sen mi corre un brivido!
Mi cinge orrendo vel!

Faone
Mi lasciate...

Ippia
Ferma...

Tutti col coro
Oh dei!

Saffo (*scuotendosi*)
Ah!... qual voce!

Faone (*uscendo*)
Saffo!

Climene
Io gelo!

Saffo (*having put the garland on her head
and taken the lyre from Lisimaco*)
Waves crashing on this rugged cliff,
roaring winds, be silent: I am singing!...
(*She runs her fingers over the strings and strikes
a noble stance while poetic fire flashes in her eyes.*)

I come from the nuptial altar
with you to our father's house.
The bed is already spread with crimson
and scattered with flowers!

I see the chamber illuminated
with a thousand bridal torches!
I hear the festive harping
of the melodious lyres!

Joyful maidens dance while singing
ever-changing songs!...
Who descends from the Empyrean?
Aphrodite's son!

Come, come away, for Love
cannot brook delay;
see how he envelopes and quite conceals
the bridal bed in a roseate cloud...
Farewell... I leave you on the earth,
but soon you will be in heaven!

Climene, Dirce, Alcandro, Lisimaco and others
A shiver runs through my breast!
A ghastly mist surrounds me!

Faone
Leave me...

Ippia
Stay...

All with Chorus
Ye gods!

Saffo (*shaking herself*)
Ah!... that voice!

Faone (*entering*)
Saffo!

Climene
My blood runs cold!

Sappho (*après avoir ceint la couronne et pris
la lyre des mains de Lysimaque*)
Flots mugissants qui vous brisez sur ces rochers,
murmures de la brise, taisez-vous : je chante !...
(*Les yeux étincelants d'un feu poétique, elle
adopte une pose noble et joue de la lyre.*)

De l'autel d'Hyménée je reviens
avec toi au logis paternel.
Le lit est déjà recouvert
de fleurs et de pourpre !

Je vois resplendir alentour
la clarté de mille flambeaux !
J'entends les arpèges festifs
des cithares mélodieuses !

De gaies jeunes filles
dansent en rondes volubiles !...
Qui vient de l'Empyrée ?
C'est l'enfant de Cythère !

Partons, partons, car l'amour
ne tolère aucun retard,
djà il ceint le lit nuptial
d'un nuage rose...
Adieu... Je te laisse sur terre,
bientôt tu seras au ciel !

Climène, Dircé, Alcandre, Lysimaque
et le peuple
Un frisson me parcourt le cœur !
Un voile horrible m'enveloppe !

Phaon
Laissez-moi...

Hippias
Arrête...

Tous avec le chœur
Oh dieux !

Sappho (*tressaillant*)
Ah !... cette voix !

Phaon (*surgissant*)
Sappho !

Climène
Je gèle !

Saffo (*nachdem sie sich den Lorbeerkrantz aufgesetzt
und Lisimaco die Lyra aus der Hand genommen hat*)
Wellen, die ihr brandet an diesen zerklüfteten Felsen,
geschwätzige Lüfte des Himmels, schweig: Ich singe ...!
(*Sie spielt das Instrument mit erhabener Geste und
funkelnden Augen.*)

Mit dir komme ich vom Hochzeitsaltar
in das väterliche Haus.
Mit Blumen geschmückt, von Purpur
umhüllt ist das Bett!

Das Licht von tausend Fackeln
sehe ich ringsumher erstrahlen!
Ich höre der Harfen
festlichen Klang!

Fröhlich singen Mädchen
immer neue Lieder! ...
Wer gesellt sich aus dem Paradies hinzu?
Das Geschlecht der Aphrodite!

Gehen wir, gehen wir, denn die Liebe
duldet keinen Aufschub,
mit einem rosafarbenen Schleier
umschließt sie das Ehebett ...
Leb wohl ... ich lasse dich auf der Erde zurück,
du wirst bald im Himmel sein!

Climene, Dirce, Alcandro, Lisimaco und Volk
Meine Brust durchzieht ein Schauer!
Mich umhüllt der entsetzliche Schleier!

Faone
Lasst mich!

Ippia
Halt ein ...

Alle mit Chor
O Götter!

Saffo (*zuckt zusammen*)
Ach! ... welch eine Stimme!

Faone (*erscheint*)
Saffo!

Climene
Ich erstarre!

Saffo (*come scossa da lungo letargo*)
Tu Faon! tu! ma costei...
sì, costei, tua sposa...
(*gettando il serto e la lira*)
Ingiusto ciel!

Tutti col coro

Saffo! Forsennata, che mai tenti?
(*a Faone*) Che vuoi tu?

Faone
Con lei morir!

Alcandro
Suon ferale!

Climene
Ah, quai momenti!

Coro, Alcandro
Ecco l'ora! Saffo, ardir.

(*Saffo si getta a piè d'Alcandro a cui l'eccesso del dolore toglie la favella, e pone la destra paterna sul proprio capo, come per ottenerne la benedizione: sorge quindi, e conduce Climene tra le braccia di Faone.*)

Saffo
L'ama ognor qual io l'amai...
più, volendo, no'l potresti...
quelle gioie amor v'appresti,
che il destino a me negò.

Io morirò... svanisce omai
ogni speme in questo seno...
io morirò, ché un dio nemmeno
la mia fiamma estinguer può.

Alcandro e Lisimaco, Coro
(Un presagio mi sgomenta,
che di morte favellò...)

Saffo
Addio!

Coro
Ciel!

Saffo, scortata dagli aruspici, ascende alla sommità del promontorio. Alcandro si pone in ginocchio, Climene manca fra le braccia di Dirce, Faone vuol precipitarsi nel mare, ma vien trattenuto. Su questo quadro cala la tela.

Saffo (*as though woken from a long sleep*)
You, Faon, you... but she...
yes, she, your bride...
(*throwing down the garland and the lyre*)
Unjust heaven!

All with Chorus

Saffo! madwoman, whatever are you doing?
(*to Faone*) What do you want?

Faone
To die with her!

Alcandro
Portentous sound!

Climene
Ah, what a moment!

Chorus, Alcandro
It is time! Saffo, be brave.

(*Saffo throws herself at the feet of Alcandro, who remains speechless with grief. She places her father's hand on her head as though asking for his blessing; then rising, she leads Climene into Faone's embrace.*)

Saffo
Always love him as I loved him;
you could not love him more...
May love confer those joys upon you
that destiny denied me.

I shall die... all hope has vanished
forever from my breast...
I shall die, for not even a god
can quench my passion.

Alcandro, Lisimaco, Chorus
(A frightful premonition tells me
that she spoke of death...)

Saffo
Farewell!

Chorus
Heavens!

(*Escorted by the augurs, Saffo walks to the cliff top. Alcandro kneels, Climene faints in Dirce's arms; Faone is prevented from hurling himself into the sea. Tableau; the curtain falls.*)

Translation: © Avril Bardoni

Sappho (*comme tirée d'une longue léthargie*)
Toi, Phaon, toi... mais cette femme...
oui, elle, ton épouse...
(*jetant la couronne et la lyre*)
Ciel injuste !

Tous avec le chœur

Sappho ! Insensée, que fais-tu ?
(*à Phaon*) Que veux-tu ?

Phaon
Mourir avec elle !

Alcandre
Glas funèbre !

Climène
Ah, quels instants !

Chœur, Alcandre
Voici l'heure ! Sappho, courage.

(*Sappho se jette au pied d'Alcandre, auquel l'excès de douleur a coupé la parole, et pose la main droite de son père sur sa tête, comme pour obtenir sa bénédiction ; puis elle se relève et conduit Climène dans les bras de Phaon.*)

Sappho
Aime-le toujours, autant que je l'aimai,
l'aimer plus te serait impossible...
Que l'amour vous accorde les joies
que le destin m'a refusées.

Je meurs... Désormais tout espoir
s'évanouit en mon sein...
Je meurs, car même un dieu
ne saurait éteindre ma flamme.

Alcandre et Lysimaque, Chœur
(Un présage effrayant me dit
qu'elle parlait de mort...)

Sappho
Adieu !

Chœur
Ciel !

Sappho, escortée par les devins, monte au sommet du promontoire. Alcandre s'agenouille, Climène s'évanouit dans les bras de Dirce, Phaon veut se précipiter dans la mer, mais il est retenu. Le rideau descend sur ce tableau.

Traduction : Jean-Claude Poyet

Saffo (*als würde sie aus tiefer Ruhe aufgeschreckt*)
Du, Faone, du ... doch sie ...
ja, sie, deine Gemahlin ...
(*nachdem sie den Kranz und die Leier
weggeworfen hat*) Ungerechter Himmel!

Alle mit Chor

Saffo! Wahnsinnige, was tust du?
(*zu Faone*) Was willst du?

Faone
Mit ihr sterben!

Alcandro
Tödlicher Klang!

Climene
Ach, welch ein Augenblick!

Chor, Alcandro
Die Stunde ist da! Saffo, Mut!

(*Saffo wirft sich Alcandro zu Füßen, dem das große Leid die Sprache verschlägt. Sie legt sich die Rechte des Vaters auf den Kopf, als wolle sie ihn um den Segen bitten, erhebt sich und führt Climene in Faones Arme.*)

Saffo
Liebe ihn stets, wie ich ihn geliebt habe ...
mehr, selbst wenn du willst, könntest du nicht ...
Möge euch Amor jene Freuden bereithalten,
die mir das Schicksal versagt hat.

Ich werde sterben ... alle Hoffnung
schwindet mir in der Brust ...
ich werde sterben, doch nicht einmal ein Gott
vermag meine Flamme zu löschen.

Alcandro und Lisimaco, Chor
(Eine Weissagung macht mir Angst,
die von Tod sprach ...)

Saffo
Leb wohl!

Chor
Himmel!

Saffo, von Wahrsagern begleitet, steigt auf den Gipfel des Felsens. Alcandro fällt auf die Knie, Climene sinkt in Dirces Arme, Faone will sich ins Meer zu stürzen, wird aber zurückgehalten. Auf dieses Bild fällt der Vorhang.

Übersetzung: Gudrun Meier

Editions: Alessandro Bares/Riccardo Minasi
(1, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10), Domenico De Meo/
Brian Clark (2), Claudio Toscani, Ricordi (7)

Recording: Opéra de Lyon, 17-24 October 2013
Executive producer: Alain Lanceron
Producer, editing: Daniel Zalay
Sound engineer, mixing: Hugues Deschaux
Artistic concept: Joyce DiDonato, Giulio d'Alessio
Musicological research: Riccardo Minasi

Photos of Joyce DiDonato © Pari Dukovic
Photo of Riccardo Minasi © Julien Mignot
Design: William Yonner

© 2014 Erato/Warner Classics, Warner Music UK Ltd.
A Warner Music Group Company
© 2014 Erato/Warner Classics, Warner Music UK Ltd.
A Warner Music Group Company

