Indomita

BELLINI, DONIZETTI & VERDI

Eleonora Buratto

ORCHESTRA & CORO DELL'OPERA CARLO FELICE GENOVA

SESTO QUATRINI

INDOMITA

Vincenzo Bellini (1801-1835)

Il pirata (1827)

1	Andante maestoso	3. 33
2	Oh! S'io potessi dissipar le nubi	4. 34
3	Col sorriso d'innocenza	5. 17
4	Oh, Sole! ti vela di tenebre oscure	2. 58

Gaetano Donizetti (1797-1848)

Anna Bolena (1830)

5	Piangete voi?	5. 07
6	Al dolce guidami	4. 48
7	Qual mesto suon? *	4. 20
8	Cielo, a' miei lunghi spasimi	2. 14
9	Chi mi sveglia?	2. 08
10	Coppia iniqua	3. 09

* Percy/Hervey **Didier Pieri, tenor**
Smeton **Irene Savignano, mezzo-soprano**
Lord Rochefort **Giovanni Battista Parodi, bass**

Lucrezia Borgia (1833)

11	M'odi, ah m'odi	3.09
12	Figlio! È spento! *	1. 09
13	Era desso il figlio mio	4. 43

* Duca Alfonso **Giovanni Battista Parodi, bass**

Giuseppe Verdi (1813-1901)

I due Foscari (1844)

14	No...mi lasciate	2. 29
15	Tu al cui sguardo onnipossente	4. 04
16	Che mi rechi?... La clemenza?... s'aggiunge lo scherno!	3. 02

Aroldo (1857)

17	Oh, cielo! Dove son'io!	4. 00
18	Ah dagli scanni eterei *	3. 21
19	Mina!...Voi qui! *	0. 57
20	Ah dal sen di quella tomba	4. 05

* Godvino **Didier Pieri, tenor**

Total playing time: 69. 19

Eleonora Buratto, soprano

Coro dell'Opera Carlo Felice Genova (tracks 3-5, 7, 9-10, 12-15 & 17)
Claudio Marino Moretti, chorus master

Orchestra dell'Opera Carlo Felice Genova
conducted by **Sesto Quatrini**

Indomitable or the Indomitables?

A few years ago, when I was offered the opportunity to make my first solo album, I was also asked to sing an anthology of arias from the operas which have, over the last five or six years, steered my career in a truly international direction. The idea of recording the album was appealing, but I wasn't convinced about the anthology. I am an Italian singer, and have built my career in line with the natural inclination of my vocality, very cautiously, and with great respect for the style, the composers and the operas in which our history is grounded. I worship Rossini, Bellini, Donizetti and Verdi, independently of the opportunities I have had or will have to perform on stage in their operas. For this reason, in my opinion, my first album "had to" start from those roots which are most meaningful to me, passed on to me by my teachers, and which I have admired in the great singers of the past. It made my choice of programme easier; I wanted to present some of the great scenes from operas which I have already brought to the stage, or am about to soon.

This challenge inspired the title of the album, Indomita. It is a fitting description of me but, faced with the greatness of the music I am singing here, it seems slightly presumptuous. And since I am not presumptuous, this for me is the recording of the *Indomitables*, of Imogene, Bolena, Borgia, Contarini, and of Mina.

Eleonora Buratto

The "indomitable" voice of the *soprano drammatico d'agilità*

To understand the programme assembled by Eleonora Buratto for this recital album, one must refer to a vocal classification created in 1949 for Maria Callas: the *soprano drammatico d'agilità* (dramatic, agile soprano), in reference to the Italian bel canto repertoire (in both a narrow and broad sense). This definition is in itself incorrect: any soprano, at least up until the mid-1800s, possessed a more or less complete command of agile singing in her vocal technique, which was one of the hallmarks of Italian opera composition from the 1600s until at least 1850. This applied to both light sopranos and those tackling more demanding repertoire. The dates for the five works recorded here range from 1827 (Bellini's *Il pirata*) to 1857, with Verdi's *Aroldo* (a revision of *Stiffelio* from seven years earlier), covering a pivotal three-decade period in the history of Italian opera. Nor can we speak of the five female characters (Imogene, Anna Bolena, Lucrezia Borgia, Lucrezia Contarini, and Mina) without referring to their first interpreters, including such prominent names as Giuditta Pasta, Henriette Méric-Lalande, and Marianna Barbieri-Nini.

Bellini's third opera, *Il pirata*, was the work that, thanks to its success in 1827 at La Scala, established the composer from Catania and represented one of the closest touch points between Italian opera and the European Romantic movement. The protagonist, Gualtiero, exiled from his homeland and leading a band of pirates, returns to Sicily to find his former lover Imogene, now married to his rival Ernesto, the man responsible for his banishment. Upon discovering Gualtiero's true identity, Ernesto sentences him to death. Imogene goes mad, and it is this long scene of madness — a true topos of Italian opera from Paisiello's *Nina* onwards — that is recorded here. Built according to the *solita forma* — that is, the typical structure of Italian opera numbers, with an introduction, cantabile, middle section, and repeated cabaletta — the scene of Imogene opens with a long English horn solo, accompanied by the harp, which brilliantly evokes the delirious woman's ghosts and emphasizes her long pantomime, minutely described in the stage directions of Felice Romani's libretto: "a projection of herself, oppressed by a pain she cannot express" (Della Seta). The recitative engages the voice in the lowest part of its range, highlighting the acting-singing talent of Henriette Méric-Lalande, for whom Bellini also wrote the lead roles in *La straniera* and *Zaira*, and who was the first *Borgia* in Donizetti's opera. This is followed by an expansive cantabile ('Col sorriso d'innocenza'), with a theme introduced by the flute, where the dense "graceful" coloratura shares a deep affinity with Chopin's pianism, appearing not merely as an embellishment, but as something essential to the melody itself, which is constantly varied. But the sound of the tam-tam, which brings Imogene back to herself, leads to the violent final cabaletta ('Oh Sole! ti vela'), dominated by a leap between commanding high notes and rapid plunges to the low register (from high A to low C within a single bar), and by a vigorous, agile singing filled with furious chromatic scales — something perhaps never before seen in Italian opera.

Three years later, in the same city (Milan) but at a different theatre (the Teatro Carcano, not La Scala), Donizetti's *Anna Bolena* premiered. Like *Il pirata* for Bellini, this work finally brought Donizetti to prominence as one of the leading opera composers of the time. One of the key factors in the opera's success was undoubtedly the unparalleled effectiveness of the final scene, written for (and in a sense with) Giuditta Pasta, "sufficiently expansive to bear the full weight of the musical and emotional climax of the drama" (Ashbrook). Here, we once again have the story of a woman cast aside by her husband, Henry VIII, who falsely accuses her of having betrayed him with her former lover, Lord Riccardo Percy, and condemns her to death. Like Imogene, Anna goes mad, and in the opening recitative ('Piangete voi?'), she believes she is reliving her wedding to the king. Donizetti's writing, with its furious leap to high C, emphasizes her mental breakdown. Amid orchestral reminiscences of already-heard themes (a typical device in Italian opera's mad scenes, not to be confused with Wagner's future use of leitmotifs), the English horn (again!)

Sesto Quatrini
© Fabrizio Sansoni

introduces the cantabile melody ('Al dolce guidami'), which then duets with the soprano in thirds, weaving fine ornamentations that evoke Anna's happy childhood. The alternation of delirium and lucid moments (another trope of mad scenes) leads her to realize her situation — her and Percy's impending executions, Henry's upcoming marriage to Seymour — until Donizetti "forces" a second cantabile ('Cielo a' miei lunghi spasimi') into the middle section, quoting the popular melody *Home, sweet home*. The irruption of offstage drums and cannon fire brings Anna back to herself, leading to the grand cabaletta 'Coppia iniqua', which, like Imogene's, is built on dramatic, agile writing, featuring trills and powerful coloratura, large leaps, and furious progressions, placing heavy demands on the high register.

Three more years pass, and we return to La Scala for the premiere of *Lucrezia Borgia*, once again starring Henriette Méric-Lalande (emphasizing the close connection in vocal writing between these three works). According to contemporary accounts, the final scene of the opera (recorded here) became a point of contention between the composer, the librettist (once again Romani), and the prima donna. Based on Victor Hugo's eponymous tragedy, *Lucrezia Borgia* represents a high point in Donizetti's catalogue, as no libretto had ever before condensed such a series of dramatic twists, each corresponding to a "musical thrill that intensifies the dramatic aspect extraordinarily" (Ashbrook). In the letters from the period, the composer emphasized the need to blend the beauty and intensity of the vocal writing — because, as Bellini had said, "the musical drama must make one cry, die, and shudder while singing" — with careful attention to acting and dramatic truth. *Lucrezia Borgia* is a singular work indeed: starting with the fact that the leading lady enters the stage disguised (and remains so for a long time), singing a brief cavatina without a cabaletta, which was only added later, as one of many revisions to a score that underwent significant changes. In the final scene ('M'odi, ah m'odi'), Lucrezia

begs her son Gennaro to drink the antidote to the poison she herself administered. When he refuses and dies, she erupts in an expansive, tragic cabaletta ('Era desso il figlio mio'). The cantabile, introduced by two horns, takes advantage of Méric-Lalande's temperamental voice with nervous, dramatic writing, evident in the leaps to high notes that quickly descend through the middle register. But it is the cabaletta (after the last, heartbroken dialogue with the dying Gennaro, not recorded here) that strikes the listener with its tragic grandeur, alternating between E-flat Minor and Major, with the voice leaping from B-Flat below the staff to high C in a furious progression of roulades, making Borgia the natural continuation of her "sisters" Imogene and Anna Bolena.

Marianna Barbieri-Nini was the protagonist in the 1840 revival of *Lucrezia Borgia* at La Scala, when the opera was revised by the composer: despite her awkward appearance, which prompted ironic remarks about how Lucrezia's disguise concealed her appropriately, Barbieri-Nini was much more than that. She was an artist with a unique and fully-developed personality, and as a review from 1842 points out, she sang "with a voice and method that are now rare in today's world [...] no difficulties frighten her, and she can sing with both grace and agility. These are rare virtues, and if you add that her acting is sufficiently thought out and dignified, you have an artist who is distinguished and worthy of the applause and honours bestowed on her by the public" (*Giornale di Commercio*, 8 January, 1842). To the Verdian aficionado, the singer from Florence is certainly known as the first Lady Macbeth in 1847, but this was just one of three roles she created for the composer from Busseto, alongside Gulnara in *Il Corsaro* (1848) and Lucrezia Contarini in *I due Foscari* (1844 at the Teatro Argentina in Rome). Her appearance in this opera, based on Byron's drama, was not Verdi's choice, as the company had already been formed, but he evidently knew how to exploit her well-known dramatic temperament, evident from the agitated orchestral passages that introduce Lucrezia's entrance aria, sung by the wife of Jacopo and daughter-in-law of Francesco Foscari, furious upon hearing of her husband's exile. While the cantabile ('Tu al cui sguardo onnipossente') is a traditional *preghiera*, accompanied by the harp and sustained by the woodwinds, delicately adorned with coloraturas of poignant pathos, a very different atmosphere is felt in the cabaletta. After the maid's report of Jacopo's failed pardon, Lucrezia bursts into a traditional piece of fury, marked by octave leaps, sharp high notes (reaching a high C in the final cadenza), and restless chromatic scales, defining the indomitable (as per the title of this album) personality of Contarini.

Among the lesser-known titles in Verdi's catalogue, *Aroldo* premiered in Rimini in 1857 as a revision of *Stiffelio* (1850) due to censorship. Unlike most reworkings within Verdi's output, the changes in this case were generally detrimental to the original's coherence, but the aria for Mina (who was Lina in *Stiffelio*) in the second act stands out. In this aria, in which she, guilty of infidelity, confesses her sin in front of her mother's tomb, the cantabile remains the same and is wonderfully refined in its "brilliant combination of various string sections" (Budden), with the voice soaring in broad melodic arcs of searing pathos. Completely new, however, is the middle section and, more importantly, the cabaletta. The original aria was a rather unremarkable, vocally effervescent piece ('Perder dunque voi volete'), replaced here by a much more effective and dramatic piece, harmonically sophisticated (with a tritone on the opening words to underline the sense of dismay). Even the "old-style" writing for 1857 standards, built on vocal virtuosity with wide two-octave scales, trills, and bold high notes, is realized perfectly here. As Julian Budden notes, Verdi "with this cabaletta [...] bids a final, memorable farewell to the era of flourishing vocalism," linking Mina to the women of Donizetti and Bellini's earlier works.

Nicola Cattò
(translation: Calvin B. Cooper)

Indomita o Indomite?

Quando mi è stato proposto il mio primo album da solista, qualche anno fa, mi hanno anche chiesto di cantare un'antologia di arie tratte da quelle opere che negli ultimi cinque o sei anni hanno dato una vera virata internazionale alla mia carriera. L'ipotesi del disco era allettante, quella dell'antologia non mi convinceva. Io sono una cantante italiana e ho costruito il mio percorso rispettando l'inclinazione naturale della mia vocalità, con molta cautela e grande rispetto per lo stile, gli autori e le opere che sono alla base della nostra storia: coltivo il culto di Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi, indipendentemente dalle occasioni che ho avuto e avrò di portare le loro opere in palcoscenico. Per questo, il mio primo album "doveva" a mio parere partire dalle radici, quelle che più mi appartengono, che mi sono state trasmesse dai miei maestri e che ho ammirato nei grandi cantanti del passato. La scelta del programma è stata così facilitata, volevo proporre alcune grandi scene tratte da opere che ho già portato in teatro o che sto per affrontare.

Una sfida che ha suggerito il titolo dell'album, *Indomita*. Un termine che mi corrisponde ma che, di fronte alla grandezza musicale delle pagine che qui affronto, mi sembra un po' presuntuoso. E siccome non sono presuntuosa, per me questo è il disco delle *Indomite*, di Imogene, Bolena, della Borgia, della Contarini e di Mina.

Eleonora Buratto

La voce "indomita" del soprano drammatico d'agilità

Per comprendere il programma assemblato da Eleonora Buratto in questo recital discografico, occorre riferirsi ad una classificazione vocale che venne creata nel 1949 per Maria Callas: quella del "soprano drammatico d'agilità", con riferimento al repertorio belcantistico (in senso stretto e allargato) italiano. Definizione in sé scorretta: qualsiasi soprano, almeno fino alla metà dell'800, possedeva nel suo bagaglio tecnico un dominio più o meno completo del canto d'agilità, che era una delle peculiarità della scrittura operistica all'italiana dal '600 ad (appunto) almeno il 1850. E questo valeva sia per i soprani leggeri che per quelli che affrontavano un repertorio più spinto. Le date in cui si inquadrano le cinque opere qui incise vanno dal 1827 (*Il pirata* di Bellini) al 1857, con l'*Aroldo* di Verdi (rifacimento dello *Stiffelio* di sette anni anteriore): un trentennio decisivo per le sorti dell'opera italiana. Né è possibile parlare delle cinque figure femminili (Imogene, Anna Bolena, Lucrezia Borgia, Lucrezia Contarini e Mina) senza riferirsi alle loro prime interpreti, fra cui spiccano i nomi di Giuditta Pasta, Henriette Méric-Lalande e Marianna Barbieri-Nini.

Terza opera di Bellini, *Il pirata* fu il titolo che, grazie al successo ottenuto nel 1827 al Teatro alla Scala, consacrò il compositore catanese e rappresenta uno dei punti di maggiore vicinanza del melodramma italiano al Romanticismo d'oltralpe. Il protagonista, Gualtiero, in esilio dalla sua terra e a capo di una banda di pirati, torna in Sicilia trovando la sua antica innamorata, Imogene, sposa al suo rivale Ernesto, che ne ha causato l'allontanamento e che, scoperta l'identità dello straniero da lui accolto, lo condanna a morte. Imogene impazzisce: ed è la lunga scena della pazzia — vero topos dell'opera italiana, dalla *Nina* di Paisiello in poi — ad essere qui incisa.

Costruita secondo i canoni della "solita forma" — ossia la costruzione tipica dei numeri dell'opera italiana, con tempo d'attacco, cantabile, tempo di mezzo e cabaletta ripetuta due volte — la scena di Imogene è aperta da un lungo assolo del corno inglese, accompagnato dall'arpa, che genialmente evoca i fantasmi della donna delirante e che enfatizza la lunga pantomima, minuziosamente descritta nelle didascalie del libretto di Felice Romani: «una proiezione del suo io oppresso da un dolore che non riesce a trovare parola» (Della Seta). Il recitativo impegna la voce fino alle zone più gravi della tessitura, esaltando il talento di attrice-cantante di Henriette Méric-Lalande, per cui Bellini scriverà anche i ruoli protagonistici della *Straniera* e della *Zaira* e che sarà la prima Borgia donizettiana; segue un ampio cantabile ('Col sorriso d'innocenza'), con il tema enunciato dal flauto, in cui la fitta coloratura "di grazia" ha una profonda affinità con il pianismo chopiniano, apparendo non già come un mero abbellimento ma qualcosa di essenziale alla melodia stessa, che viene così costantemente variata. Ma il suono del tam-tam, che riporta in sé Imogene, conduce alla violentissima cabaletta finale ('Oh Sole! ti vela'), dominata da un canto di sbalzo tra acuti imperiosi e veloci affondi al registro grave (dal la acuto al do grave nel giro di una battuta) e da un canto di agilità di forza, infittito da furibonde scale cromatiche, che sono qualcosa che, forse, mai l'opera italiana aveva conosciuto.

Tre anni dopo, nella stessa città (Milano) ma non nello stesso teatro (il Carcano e non la Scala) fu la volta di *Anna Bolena* di Donizetti: come nel caso del *Pirata* per Bellini, anche questo titolo fu per il suo autore quello che lo fece finalmente emergere fra i maggiori operisti del tempo. Fra i tanti motivi del successo, c'è certamente l'incomparabile efficacia della scena finale, scritta per (e in certo senso con) Giuditta Pasta, e «sufficientemente ampia da potere sostenere tutto il peso di

ciò che è il culmine musicale ed emotivo del dramma» (Ashbrook). Anche qui abbiamo la storia di una donna ripudiata dal marito, Enrico VIII, che falsamente la accusa di averlo tradito con il suo antico innamorato, Lord Riccardo Percy, e la condanna a morte: come Imogene, anche Anna impazzisce e, nel recitativo iniziale ('Piangete voi?') crede di rivivere le proprie nozze con il Re. Ma la scrittura donizettiana, con quell'impennata furiosa al do acuto, sottolinea l'alterazione mentale della donna: e fra reminiscenze in orchestra di temi già uditi (un tipico espediente delle scene di pazzia del melodramma italiano, da non confondersi con il futuro Leitmotiv wagneriano) il corno inglese (ancora!) introduce la melodia del cantabile ('Al dolce guidami'), che poi duetta con la voce del soprano in intervallo di terza in finissime ghirlande, a rievocare l'infanzia felice di Anna. L'alternanza di delirio e momenti di lucidità (altro topos delle scene di pazzia) la porta a prendere coscienza della situazione — la condanna a morte sua e di Percy, le imminenti nozze di Enrico con la Seymour — fino a "forzare" Donizetti all'inserimento, nel tempo di mezzo, di un secondo cantabile, 'Cielo a' miei lunghi spasimi' (che cita il motivo popolare 'Home, sweet home'). L'irruzione della banda fuori scena e dei colpi di cannone riportano Anna in sé: è il momento della grandiosa cabaletta 'Coppia iniqua' che, come l'omologa di Imogene, è costruita su una scrittura da vero drammatico d'agilità, fra trilli e coloratura di forza, ampi salti e violentissime progressioni, con il registro acuto ampiamente sollecitato.

Altri tre anni e torniamo alla Scala per la prima di *Lucrezia Borgia*, che vede ancora una volta protagonista Henriette Méric-Lalande (a sottolineare lo strettissimo legame nella scrittura vocale di queste tre opere): e stando alle testimonianze d'epoca, la definizione della scena finale dell'opera (qui incisa) fu un motivo di scontro tra compositore, librettista (ancora Romani) e primadonna. Tratta dall'omonima tragedia di Victor Hugo, rappresenta un vertice nel catalogo donizettiano, che mai fino a questo punto aveva condensato una serie così efficace di colpi di scena drammatici, ognuno dei quali corrisponde a un «brivido musicale che intensifica straordinariamente l'aspetto drammatico» (Ashbrook): e nelle lettere del periodo il compositore insisteva sulla necessità di far convivere la bellezza e l'intensità della scrittura vocale — perché, come diceva già Bellini "il dramma per musica deve far piangere, morire, inorridire cantando"— e la cura della recitazione e della verità drammatica. Opera singolare, insomma: a partire dal fatto che la prima donna entra in scena mascherata (e così rimane a lungo), cantando una breve cavatina senza cabaletta, che fu aggiunta in un secondo tempo, uno dei tanti rimaneggiamenti su una partitura in tal senso molto tormentata. Nella scena finale ('M'odi, ah m'odi') Lucrezia implora il figlio Gennaro di bere l'antidoto al veleno da lei stessa somministrato; al suo rifiuto, e alla conseguente morte, la donna esplode in una ampia, tragica cabaletta ('Era desso il figlio mio'). Il cantabile, introdotto dai due corni, sfrutta il temperamento della Méric-Lalande in una scrittura nervosa e dal grande afflato drammatico, evidente nei salti all'acuto che, con veloci scale discendenti, subito sprofondano nel registro centrale; ma è la cabaletta (dopo l'ultimo, affranto dialogo con Gennaro morente, qui non inciso) a colpire per la grandezza tragica, nell'alternanza di Mi bemolle minore e maggiore, con la voce che sbalza dal si bemolle sotto il rigo al do acuto, in una progressione di furiose roulades che fanno della Borgia la naturale prosecuzione delle "sorelle" Imogene e Anna Bolena.

Marianna Barbieri-Nini fu la protagonista della ripresa della Lucrezia Borgia, rivista dall'autore nel 1840, sempre alla Scala: la donna, nota per l'aspetto sgraziato, suscitò commenti ironici da parte di chi

sottolineava che la maschera di Lucrezia la occultava opportunamente... Ma la Barbieri-Nini fu ben di più, fu artista dalla personalità singolare e completa e che, come sottolinea una recensione del 1842, «canta con una voce ed un metodo divenuto omai rari ai giorni nostri [...] per lei non vi sono difficoltà che la spaventino, e sa cantare così di grazia come di agilità. Questi sono pregi assai rari, e se aggiungete che la di lei azione è bastantemente ragionata e dignitosa, avrete un'artista distinta e degna dei plausi e degli onori di che il pubblico largheggia» ("Giornale di Commercio", 8 gennaio 1842). All'appassionato di cose verdiane, la cantante fiorentina è nota, certamente, come prima Lady Macbeth nel 1847, che fu però solo uno dei tre ruoli del compositore di Busseto da lei creati, insieme alla Gulnara del *Corsaro* nel 1848 e alla Lucrezia Contarini dei *Due Foscari*, nel 1844 al Teatro Argentina di Roma. La sua presenza in questa opera, tratta da un dramma di Byron, non fu una scelta di Verdi, che si trovò la compagnia già fatta: ma evidentemente ne seppe sfruttare il noto temperamento drammatico, palese sin dalle agitate battute orchestrali che introducono l'aria d'entrata di Lucrezia, moglie di Jacopo e nuora di Francesco Foscari, furiosa per la conferma della condanna all'esilio del suo consorte. Se il cantabile ('Tu al cui sguardo onnipossente') è una tradizionale preghiera, accompagnata dall'arpa e sostenuta dai legni, con la voce è delicatamente trapuntata da colorature di accorato patetismo, tutt'altra atmosfera ascoltiamo nella cabaletta: dopo l'intervento dell'ancella, che riferisce della mancata grazia per Jacopo, Lucrezia prorompe in un tradizionale pezzo di furore, caratterizzato da salti d'ottava, acuti sferzanti (fino a un do scritto nella cadenza finale) e inquiete scale cromatiche, a definire la indomita (come da titolo di questo album) personalità della Contarini.

Fra i titoli meno noti del catalogo verdiano, *Aroldo* va in scena nel 1857 a Rimini, come rifacimento per motivi di censura di *Stiffelio* (1850): caso unico nel catalogo verdiano, le modifiche furono generalmente peggiorative rispetto alla coerenza dell'originale, ma con l'eccezione proprio dell'aria solistica di Mina (che nello *Stiffelio* era Lina), all'inizio del secondo atto, allorché la donna, colpevole di tradimento, confessa il proprio peccato davanti al sepolcro della madre morta. Il cantabile rimane uguale, ed è di raffinatezza meravigliosa nella sua «sfolgorante combinazione dei vari gruppi di archi» (Budden), sui quali la voce si staglia in ampie arcate melodiche, di lacerante patetismo; del tutto nuovi sono invece il tempo di mezzo e, ben più importante, la cabaletta. Il pezzo, piuttosto brutto e di banale effervescenza vocalistica nell'opera originale ("Perder dunque voi volete"), viene sostituito da un altro di grande efficacia musicale e drammatica, molto raffinato a livello armonico (il tritono sulle prime parole, a sottolineare il senso di sgomento): e persino la scrittura "vecchio stile" per il 1857, costruita sul virtuosismo vocale di ampie scale di oltre due ottave, trilli e acuti insolenti, trova qui definizione perfetta. E per citare ancora Julian Budden, Verdi «con questa cabaletta [...] dà un ultimo memorabile addio all'epoca della fioritura», ricollegando la sua Mina alle sorelle dei decenni precedenti delle opere di Donizetti e Bellini.

Nicola Cattò

Lyrics

Vincenzo Bellini
Il pirata (1827)

Libretto by Felice Romani

2

Imogene
Oh! s'io potessi dissipar le nubi
Che mi aggravan la fronte!...
è giorno, o sera?
Son io nelle mie stanze, o son sepolta?

Ascolta...
Geme l'aura d'intorno... Ecco l'ignuda
Deserta riva, ecco giacer trafitto
Al mio fianco un guerrier... ma non è questo,
Non è questo Gualtier... È desso Ernesto.
Ei parla... ei chiama il figlio...
Il figlio è salvo... io lo sottrassi ai colpi
Dei malfattori... a lui si rechi... il vegga
Lo abbracci, e mi perdoni anzi ch'ei mora.
Deh! tu, innocente, tu, per me l'implora!

Imogene
Oh, if only I could disperse the clouds
that weigh upon my brow!...
Is it day, or evening?
Am I within my own walls, or in the grave?

Listen...
The wind moans around us... here is the
naked and abandoned coast, her at my side
lies a warrior slain... but it is not...
not Gualtiero... no, it is Ernesto.
He speaks... he calls for his son.
His son is safe! I rescued him from the battle
Let his son be brought to him.. let him see him
embrace him and forgive me before he dies.
Oh, you innocent boy, implore him for me.

3

Col sorriso d'innocenza,
Collo sguardo dell'amor,
Di perdono, di clemenza,
Deh! favella al genitor.

With your innocent smile,
with your loving gaze,
speak to your father
of pardon and mercy.

Digli, ah! digli che respiri,
Che sei libero per me;
Che pietoso un guardo ei giri
A chi tanto oprò per te.
Qual suono ferale Echeggia, rimbomba?
Del giorno finale è questa la tromba!
Udite...

Tell him, ah, that you still breathe,
and free thanks to me;
implore him to think compassionately
of the one who did so much for you.
What funeral sounds do I hear?
Could it be the last day?
Listen...

Cavalieri
Il consiglio
Condanna Gualtier.

Knights
The Council
condems Gualtiero.

Imogene
Gualtiero! oh periglio!...
Egli è prigionier!
Spezzate i suoi nodi,
Ch'ei fugga lasciate...
Che veggo? ai custodi
In mano lo date...
Il palco funesto,
Per lui s'innalzò.

Imogene
Gualtiero! In danger!
He is a prisoner!
Release him from his chains,
help him flee...
What do I see? He is delivered
into the hands of the guards.
The fatal scaffold
has been erected for him.

Donne
Deh! vieni: riparati
A stanze più chete:
Altrove procurati, conforto, quiete.

Ladies
Ah! Come: let us take shelter
in quieter rooms:
Find relief, and silence for our souls.

4

Imogene
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 morrò.

Imogene
Oh, Sun! veil yourself
with darkening clouds...
Hide the horrendous axe
From my sight.
But his blood already spurts forth,
Gushing all over me...
I will die of anguish, of pain,
Of horror.

Donne
Al duol, che l'opprime
Più regger non può.

Ladies
She can no longer withstand
The grief that consumes her.

Gaetano Donizetti
Anna Bolena (1830)

Libretto by Felice Romani

5

Anna
Piangete voi? donde tal pianto?... È questo
giorno di nozze. Il Re mi aspetta...
è acceso infiorato l'altar.
Datemi tosto il mio candido ammanto;
il crin m'ornate
del mio serto di rose...
che Percy non lo sappia...
il Re l'impose.

Anna
Are you weeping? Whence such tears?
This is a wedding day. The King awaits me...
the altar is lit up and bedecked with flowers.
Quickly, give me my white cloak;
decorate my hair
with my crown of roses...
Don't let Percy know of it...
The King demands it.

Coro
Oh! memoria funesta!

Chorus
Oh! What sad memories!

Anna
Oh! Chi si duole?

Anna
Oh! Who is mourning?

Coro
Oh! memoria funesta!

Chorus
Oh! What sad memories!

Anna
Oh! chi si duole?
Chi parlò di Percy?... Ch'io non lo vegga.
Ch'io m'asconda a' suoi sguardi. È vano.
Ei viene...
ei mi accusa... ei mi grida.
Oh! mi perdona... Infelice son io.
Toglimi a questa miseria estrema...
Tu sorridi?... Oh gioia!
Non fia, non fia che qui deserta io moia!

Anna
Oh! who is mourning?
Who spoke of Percy?... Don't let me see him.
Let me hide from his gaze. It is no use.
He is coming...
He accuses me... he condemns me.
Oh! forgive me... I am unhappy.
Take me from this extreme misery.
Are you smiling? Oh joy!
Don't let me die, don't let me die alone.

6

Al dolce guidami castel natio,
ai verdi platani, al queto rio,
che i nostri mormora sospiri ancor.
Colà, dimentico de' corsi affanni,
un giorno rendimi
de' miei primi anni,

Guide me to the sweet mansion of my birth,
to the green plane-trees, to the quiet river,
that still murmurs with our sighs.
There I forget the streams of anguish,
give me back one day
of my early years,

un giorno solo del nostro amor.

Coro
Chi può vederla a ciglio asciutto
in tanto affanno, in tanto lutto,
e non sentirsi spezzar il cor?

just one day of our love.

Chorus
Who can see her dry-eyed
in such anguish, in such mourning,
and not feel their heart break?

7

Anna
Qual mesto suon?...
che vedo?... Hervey, le guardie?...

Anna
What is that gloomy sound?...
What do I see?... Hervey, the guards?

Hervey
Ite, dal carcer loro
sian tratti i prigionieri.

Hervey
Go, let the prisoners
be brought from their cells.

Anna
O! in quale istante
del mio delirio mi riscuoti, o cielo!
A che mai mi riscuoti...

Anna
Oh! You shake me from my trance
at such a moment, O Heaven!
To what are you awakening me...

Rochefort e Percy
Anna!

Rochefort and Percy
Anna!

Anna
Fratello!
E tu, Percy!... per me, per me morite!

Anna
Brother!
And you, Percy! for me, for me you are dying!

Smeton
Io solo vi perdei, me maledite...

Smeton
I alone ruined you, curse me...

Anna
Smeton!

Anna
Smeton!

Percy
Iniquo!

Percy
Wretch!

Smeton
Ah, sì... Io son... ch'io scenda
con tal nome fra l'ombre, io mi lasciai
dal Re sedurre. Io v'accusai credendo
serbarvi in vita; ed a mentir mi spinse
un insano desire, una speranza
ch'io tenni in core un anno intier repressa.
Maleditemi voi.

Smeton
Ah yes... I am... let me go down
into the shadows with that name, I let myself
be misled by the King. I accused you believing
I would save your life, and I was pushed to lie
by an insane desire, a hope, which I have held
repressed in my heart for a whole year.
Curse me.

Anna
Smeton!... Ti appressa.
Sorgi, che fai?
Ché l'arpa tua non tempri?
Chi ne spezzò le corde?

Anna
Smeton! Come here.
Get up, what are you doing?
Why don't you tune your harp?
Who broke its strings?

Rochefort
Anna.

Rochefort
Anna.

Percy
Che dice?

Donzelle
Ritorna a delirar.

Anna
Un suon sommesso
tramandan esse come il gemer tronco
di un cor che mora...
Egli è il mio cor ferito
che l'ultima preghiera al ciel sospira.
Udite tutti.

Rochefort, Percy e Smeton
Oh! rio martir!

Coro
Delira.

Percy
What is she saying?

Ladies
She returns to her delirium.

Anna
They convey a low sound
like the groan cut short
of a heart that dies ...
It is my broken heart
which sighs its last prayer to Heaven.
Hear it, all of you.

Rochefort, Percy and Smeton
Oh, cruel torment!

Chorus
She's dreaming.

8

Anna
Cielo, a' miei lunghi spasimi
concedi alfin riposo
e questi estremi palpiti
sian di speranza almen.

Anna
Heaven, grant repose at last
to my long pangs
and at least let these last heartbeats
be ones of hope.

Tutti
L'estremo suo delirio
prolunga, o ciel pietoso;
fa che la sua bell'anima
di te si desti in sen.

All
Let her final delirium
be prolonged, merciful Heaven;
let her beautiful spirit
rise up to your bosom.

9

Anna
Chi mi sveglia? ove sono? che sento?
suon festivo? che fia? favellate.

Anna
Who awoke me? Where am I? What do I hear?
A festive sound? what could it be? Tell me...

Coro
Acclamata dal popolo contento
è regina...

Chorus
The Queen is acclaimed
by a happy people...

Anna
Tacete... cessate.
Manca, ahi! manca a compire il delitto
d'Anna il sangue,
e versato sarà.

Anna
Be silent... cease.
There lacks, alas, there lacks only the blood of
Anne to complete the crime,
and it will be spilt.

Tutti
Ciel! Risparmia al suo core trafitto
questo colpo a cui regger non sa.

All
Heaven! Spare her wounded heart this blow
which she cannot bear.

10

Anna
Coppia iniqua, l'estrema vendetta
non impreco in quest'ora tremenda;
nel sepolcro che aperto m'aspetta
col perdon sul labbro si scenda,
ei m'acquisti clemenza e favore
al cospetto d'un Dio di pietà.

Anna
False couple, I do not call down
the final vengeance in this terrible hour;
I go down into the open grave which awaits me
with pardon on my lips,
may they obtain mercy and favor for me
in the presence of a God of pity.

Tutti
Sventurata... Ella manca... Ella more!
Immolata una vittima è già!

All
Unfortunate woman... She faints... She is dying!
The victim is already sacrificed.

Gaetano Donizetti
Lucrezia Borgia (1833)

Libretto by Felice Romani

11

Lucrezia
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 voler incrudelir.
Bevi... bevi... il rio veleno
Ah! t'affretta, deh! t'affretta a prevenir.

Lucrezia
Listen, I beg you
to spare my life.
A thousand times a day I die,
a thousand times wounded in my heart
I pray for you:
at least do not be cruel with yourself.
Drink now, without delay,
drink and neutralise that damned poison.

12

Figlio! è spento.

My son! He is dead.

Alfonso
Dov'è desso?

Alfonso
Where is he?

Lucrezia
Desso! Miralo.

Lucrezia
Him? Look at him.

Tutti
Ah!

All
Ah!

13

Lucrezia
Era desso il figlio mio,
la mia speme, il mio conforto...
Ei potea placarmi iddio...
me parea far pura ancor.
Ogni luce in lui mi è spenta...
il mio cor con esso è morto...
Sul mio capo il cielo avventa
il suo strale punitor.

Lucrezia
He was my son,
my hope and my solace;
he could appease God,
he could present me pure at heaven's gates.
All light extinguishes with him,
with him my heart has died.
Heaven now hurls its
punishing dart at me.

Tutti
Rio mistero! Orribil caso!...
Si soccorra ella muor.

All
Fatal mystery! Terrible occurrence!
Help her or she will die.

Giuseppe Verdi
I due Foscari (1844)

Libretto by Francesco Maria Piave

14

Lucrezia
No... mi lasciate... andar io voglio a lui...
prima che Doge, egli era padre...
Il core cangiar non puote un soglio...
Figlia di dogi,
al Doge nuora io sono:
giustizia chieder voglio, e non perdono.

Lucrezia
No... you leave me... I want to go to him...
before being Doge, he was a father...
The heart cannot change a throne...
Daughter of doges,
to the Doge, I am a daughter-in-law:
I seek justice, not pardon.

Coro
Resta... quel pianto accrescere
può gioia a' tuoi nemici;
al cor qui non favellano
le lagrime infelici...
Tu puoi sperare e chiedere
dal ciel giustizia solo...
Cedi, raffrena il duolo;
pietade il ciel ne avrà.

Chorus
Stay... that weeping may increase
the joy of your enemies;
here, unhappy tears
do not speak to the heart...
You may only hope
and ask for justice from heaven...
Yield, restrain your grief;
heaven will have mercy.

Lucrezia
Ah sì, conforto ai miseri
del cielo è la pietà!

Lucrezia
Ah yes, pity from heavean
is comfort to the miserable!

15

Tu al cui sguardo onnipossente
tutto esulta, o tutto geme,
tu che solo sei mia speme,
tu conforta il mio dolor.
Per difesa all'innocente
presta a me del tuon la voce,
e ogni core il più feroce
farà mite il suo rigor.

You, whose all-seeing gaze
makes all rejoice or all lament,
you who alone are my hope,
comfort my pain.
Defend the innocent,
lend me the voice of thunder,
and every heart, even the most fierce,
will soften its severity.

Tutti
Sperar puoi dal ciel clemente
un conforto al tuo dolor.

All
You may hope that heaven will grant you
comfort for your pain.

16

Lucrezia
Che mi rechi?... favella... Di morte
pronunciata fu l'empia sentenza?

Lucrezia
What news do you bring me?... speak... Has
the death sentence been pronounced?

Pisana
Nuovo esilio al tuo nobil consorte
del Consiglio accordò la clemenza.

Pisana
The clemency of the council
has granted a new exile to your noble consort.

Lucrezia
La clemenza?... s'aggiunge lo scherno!...
D'ingiustizia era poco il delitto?
Si condanna e s'insulta l'afflitto

Lucrezia
Clemency?... it adds mockery!...
Was the crime so small?
To condemn and insult the afflicted

di clemenza parlando e pietà?
O patrizi... tremate...
l'eterno l'opre vostre dal cielo misura...
D'onta eterna, d'immensa sciagura
egli giusto pagarvi saprà.

while speaking of clemency and pity?
O patricians... tremble...
the eternal judges your deeds from heaven...
With eternal disgrace and immense calamity,
he will justly repay you.

Tutti
Ti confida; protegger l'eterno
l'innocenza dal cielo vorrà.

All
Trust in it; heaven will protect
innocence eternally.

Giuseppe Verdi
Aroldo (1857)

Libretto by Francesco Maria Piave

17

Mina
Oh cielo!... Ove son io!...
Qui mi trascina irrestibil possa!...
In ogni tomba sculto
in cifre spaventose
il mio delitto io leggo!...
Il murmure d'ogni aura mi par voce
che un rimprovero suoni!...
Ah di mia madre è questo il santo avello!...
Ella sì pura!... Ed io!...
Madre!... Madre, soccorri al dolor mio.

Mina
Oh heaven!... Where am I!...
irresistible force drags me hereto!...
In every tomb, I carve
in dreadful figures
my crime, and read it!...
The murmur of every breeze sounds like a voice
that resounds with reproach!...
Ah, this is my mother's holy tomb!...
She was so pure!... And I!...
Mother!... Mother, help me in my pain.

18

Ah dagli scanni eterei,
dove beata siedi,
alla tua figlia volgiti,
l'affanno suo deh! vedi.
Queste pentite lacrime
offri all'eterno trono,
e se i beati piangono,
piangi tu pur con me.
Non vorrà il suo perdono
negarmi iddio per te.

Ah, from the ethereal thrones,
where you are seated in bliss,
turn to your daughter,
look upon her distress.
These repentant tears
are offered to the eternal throne,
and if the blessed weep,
weep with me as well.
God will not deny you
his forgiveness.

19

Godvino
Mina!

Mina
Voi qui!... Non profanate questo
santo loco... Lasciatemi alle preci...

Godvino
Ingrata!... Io v'amo sempre...

Mina
Ah! Tal parola
non v'esca più dal labbro, e se d'onore
più stilla è in voi, l'anello

Godvino
Mina!

Mina
You here!... Do not profane this
holy place... Leave me to my prayers...

Godvino
Ungrateful!... I love you still...

Mina
Ah! Let no such word
leave your lips again, and if any honour
still runs in you, return to me the ring,

di colpevole amor pegno funesto rendetemi,
fuggite.

Godvino
No… mai… v'amo; a difendervi qui resto.

the cursed pledge of guilty love,
and flee.

Godvino
No… never… I love you; I stay here to defend you.

20

Mina
Ah dal sen di quella tomba
cupo fremito rimbomba!…
Scellerato fu l'accento
che lo giunse a provocar.
Di mia madre l'ombra irata,
già ne sorge, su me guata!…
Oh terrore!… Già mi sento
dal suo labbro fulminar.
Ah fuggite!… Il mio spavento
si raddoppia a voi dinante,
maledetto sia l'istante
che vi scesi ad ascoltar.

Mina
Ah, from the heart of that tomb
a deep shudder echoes!
The wicked sound that provoked it
was the call to ruin.
The shadow of my mother, angry,
rises, watches over me!
Oh terror!… I already feel
her lips ready to strike me down.
Ah, flee!… My fear
doubles in front of you,
cursed be the moment
that you came down to listen.

Publisher credit:
G. Donizetti – *Lucrezia Borgia* – "III, 9 Rondò Finale con appendici 4a, B, C" –
Critical edition by R. Parker & R. Ward – Casa Ricordi & Fondazione Teatro Donizetti.

Acknowledgements

PRODUCTION TEAM
Executive producers **Eleonora Buratto** & **Renaud Loranger** (PENTATONE)
Recording producer **Pietro Tagliaferri**
Recording engineer, editing & mixing **Nico Odorico**
Recording assistant **Monica Zinutti** | Master finalisation **Wirre de Vries**

Cover design **Marjolein Coenrady**
Photography **Gianluca Fontana**
Liner notes **Nicola Cattò** | Liner notes & lyrics translation **Calvin B. Cooper**
Product management & Design **Kasper van Kooten**
Media & publishing consultancy for Eleonora Buratto **PressRoom**

This album was recorded in July 2024 at the Opera Carlo Felice Genova.

Photo shoot location **Casa Museo Zani** in Cellatica (Brescia, Italy)

Indomita was made with support from the
Fondazione Paolo e Carolina Zani per l'arte e la cultura
www.fondazionezani.com

PENTATONE TEAM
Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Sean Hickey**
Director Marketing & Business Development **Silvia Pietrosanti**
Director Catalogue & Product **Kasper van Kooten**

Sit back and enjoy