MARIINSKY
LUCIA DI LAMMERMOOR
DONIZETTI
NATALIE DESSAY, PIOTR BECZALA, VLADISLAV SULIMSKY
ILYA BANNIK
VALERY GERGIEV
MARIINSKY ORCHESTRA & CHORUS

Гаэтано ДОНИЦЕТТИ
(1797–1848)

ЛЮЧИЯ ДИ ЛАММЕРМУР

Опера в 3-х действиях

Лорд Генри Эштон (владелец замка).....Владислав СУЛИМСКИЙ
Лючия (его сестра)..... Натали ДЕССЕЙ
Сэр Эдгар Равенсвуд.....Петр БЕЧАЛА
Лорд Артур Беклоу.....Дмитрий ВОРОПАЕВ
Раймонд Бидебенд (наставник Лючии).....Илья БАННИК
Алиса (камеристка Лючии).....Жанна ДОМБРОВСКАЯ
Норман (начальник стражи в замке Равенсвуд).....Сергей СКОРОХОДОВ
Дамы и кавалеры, жители Ламмермура.....Хор
Солдаты.....Хор
Слуги.....Хор
Гости на свадьбе.....Хор

Стеклянная Гармоника.....Саша РЕКЕРТ
Арфа.....Софья КИПРСКАЯ

Симфонический оркестр и хор Мариинского театра
Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий ГЕРГИЕВ

Главный хормейстер – Андрей ПЕТРЕНКО
Ответственный концертмейстер – Ирина СОБОЛЕВА
Концертмейстер – Илона ЯНСОНС

Натали Дессей принимала участие в записи с согласия Virgin Classics.

Запись была осуществлена 12 – 16 сентября 2010 в Концертном зале Мариинского театра, Санкт-Петербург, Россия

Продюсер – Джеймс Маллинсон
Запись, монтаж и мастеринг – Classic Sound Ltd
Инженер звукозаписи – Джонатан Стокс (Classic Sound Ltd)
Помощник инженера – Владимир Рябенко
Аудио монтаж – Джонатан Стокс и Нил Хатчинсон (Classic Sound Ltd)

Gaetano DONIZETTI
(1797–1848)

LUCIA DI LAMMERMOOR

An opera in three acts

Enrico / Lord Henry Ashton (Lord of Lammermoor).....Vladislav SULIMSKY
Lucia / Lucy Ashton (his sister).....Natalie DESSAY
Edgardo / Sir Edgar, Master of Ravenswood.....Piotr BECZALA
Arturo / Lord Arthur Bucklaw.....Dmitry VOROPAEV
Raimondo Bidebent / Raymond Bide-the-Bent (Lucia's chaplain and tutor).....Ilya BANNIK
Alisa / Alice (Lucia's handmaid).....Zhanna DOMBROVSKAYA
Normanno / Norman (Captain of the Guard at Ravenswood).....Sergei SKOROKHODOV
Ladies and Gentlemen, Inhabitants of Lammermoor.....Chorus
Soldiers.....Chorus
Servants.....Chorus
Wedding guests.....Chorus

Glass Harmonica.....Sascha RECKERT
Harp.....Sofia KIPRSKAYA

Orchestra and Chorus of the Mariinsky Theatre
Musical Director and Conductor – Valery GERGIEV

Principal Chorus Master – Andrei PETRENKO
Principal Vocal Coach – Irina SOBOLEVA
Vocal Coach – Ilona JANSONS

Natalie Dessay appears by kind permission of Virgin Classics.

Recorded 12 – 16 September 2010 in the Concert Hall of the Mariinsky Theatre, St Petersburg, Russia

James Mallinson – producer
Classic Sound Ltd – recording, editing & mastering facilities
Jonathan Stokes for *Classic Sound Ltd* – recording engineer
Vladimir Ryabenko – assistant engineer
Jonathan Stokes & Neil Hutchinson for *Classic Sound Ltd* – audio editors

ATTO PRIMO

Scena 1

1	**No 1**	Preludio e coro d'Introduzione "Percorrete le spiagge vicine…"	p9	4:26
2	**No 2**	Scena e Cavatina "Tu sei turbato…"	p9	2:50
3		Larghetto "Cruda, funesta smania…"	p10	2:05
4		Coro di Cacciatori "Il tuo dubbio…"	p10	2:05
5		Allegro moderato "La pietade in suo favore…"	p10	3:32

Scena 2

6	**No 3**	Scena e Cavatina "Ancor non giunse!"	p11	4:06
7		Larghetto "Regnava nel silenzio"	p11	4:05
8		Moderato "Quando rapito in estasi…"	p11	4:58
9	**No 4**	Scena e Duetto – Finale I "Egli s'avanza!"	p12	2:30
10		Larghetto "Sulla tomba…"	p12	5:16
11		Moderato assai "Verranno a te…"	p13	4:30

ACT I

Scene 1

1	**No 1**	Prelude and Introductory Chorus "Search through the neighbouring shores…"	p9	4:26
2	**No 2**	Scene and Cavatina "You are disturbed…"	p9	2:50
3		Larghetto "You have aroused…"	p10	2:05
4		Coro di Cacciatori "Once and for all…"	p10	2:05
5		Allegro moderato "Pity for her vainly…"	p10	3:32

Scene 2

6	**No 3**	Scene and Cavatina "He still has not come!"	p11	4:06
7		Larghetto "The deep, dark night brooded…"	p11	4:05
8		Moderato "When carried away…"	p11	4:58
9	**No 4**	Scene and Duet – Finale I "He is coming!"	p12	2:30
10		Larghetto "On the tomb…"	p12	5:16
11		Moderato assai "My ardent sighs…"	p13	4:30

ATTO SECONDO

Scena 1

12	**No 5**	Scena "Lucia fra poco a te verra…"	p13	2:55
13	**No 6**	Duetto "Appressati, Lucia…"	p13	5:25
14		Larghetto "Soffriva nel pianto…"	p14	4:42
15		Vivace "Se tradirmi tu potrai…"	p14	2:56
16	**No 7**	Scena ed Aria "Ebben?"	p15	4:02
17		Moderato "Al ben de' tuoi…"	p15	3:32

Scena 2

18	**No 8**	Finale II – Coro e Cavatina "Per te d'immenso…"	p16	1:20
19		Meno mosso "Per poco fra le tenebre…"	p16	2:05
20	**No 9**	Scena e Quartetto nel Finale II "Dov'è Lucia?"	p16	3:48
21		Larghetto "Chi mi frena in tal momento…"	p17	3:31
22	**No 10**	Seguito e Stretta del Finale II "T'allontana, sciagurato…"	p17	1:11
23		Moderato "Sconsigliato!"	p17	4:24

ATTO TERZO

Scena 1

24	**No 11**	Uragano, Scena e Duetto "Orrida e questa notte…"	p18	2:06
25		Andante "Ashton!"	p19	7:45

Scena 2

26	**No 12**	Coro "D'immenso giubilo…"	p20	1:32
27	**No 13**	Gran Scena con Cori "Cessi, ah cessi quel contento!"	p20	4:40
28	**No 14**	Scena ed Aria "Oh giusto cielo!"	p20	2:48
29		Allegretto "Ohime!"	p20	11:23
30		Moderato "Spargi d'amaro pianto…"	p21	4:14
31		Scena "Si tragga altrove…"	p21	1:39

Scena 3

32	**No 15**	Aria Finale "Tombe degliavi miei…"	p22	10:19
33		Moderato "Tu che a Dio…"	p22	4:25

ACT II

Scene 1

12	**No 5**	Scene "Lucy will come to you soon…"	p13	2:55
13	**No 6**	Duet "Come here, Lucy…"	p13	5:25
14		Larghetto "I suffered in tears…"	p14	4:42
15		Vivace "If you can betray me…"	p14	2:56
16	**No 7**	Scene and Aria "Well?"	p15	4:02
17		Moderato "You are offering yourself…"	p15	3:32

Scene 2

18	**No 8**	Finale II – Chorus and Cavatina "Through you there is great rejoicing…"	p16	1:20
19		Meno mosso "Your star almost vanished…"	p16	2:05
20	**No 9**	Scene and Quartet of Finale II "Where is Lucy?"	p16	3:48
21		Larghetto "Who restrains me…"	p17	3:31
22	**No 10**	Seguito e Stretta del Finale II "Be gone, villain…"	p17	1:11
23		Moderato "Rash fellow!"	p17	4:24

ACT III

Scene 1

24	**No 11**	Storm, Scene and Duet "The night is as horrid…"	p18	2:06
25		Andante "Ashton!"	p19	7:45

Scene 2

26	**No 12**	Chorus "Raise a shout…"	p20	1:32
27	**No 13**	Grand Scene with Chorus "Stop, ah, stop your merrymaking!"	p20	4:40
28	**No 14**	Scene and Aria "Oh, good heavens!"	p20	2:48
29		Allegretto "Alas!"	p20	11:23
30		Moderato "Sprinkle my earthly…"	p21	4:14
31		Scene "Carry her to another place…"	p21	1:39

Scene 3

32	**No 15**	Aria Finale "Tombs of my forebears…"	p22	10:19
33		Moderato "You that have spread…"	p22	4:25

ЛЮЧИЯ ДИ ЛАММЕРМУР

Джереми Коммонс

Когда Доницетти в 1835 году сочинял в Неаполе «Лючию ди Ламмермур», он уже был автором более чем сорока опер. Сегодня мы считаем его превосходным мелодистом, одним из лучших оперных композиторов, виртуозом сценического искусства, но в его собственных глазах он был просто-напросто работящим музыкантом, которому постоянно приходилось преодолевать трудности. Забота о заработке никогда не покидала его, и он не мог себе позволить абстрактно размышлять об опере как об искусстве. Его занимал непосредственный успех в театре, требовавший сочинений с увлекательными сюжетами, способных волновать публику лирическими и выразительными мелодиями и ярко разворачиваться на сцене. В отличие от Верди, для Доницетти годы «галерного рабства» так никогда и не закончились, в его перегруженной работой жизни, по сути, не было возможности отойти и беспристрастно оглядеть то, чем он занимался.

Сюжет «Лючии» он выбрал сам, объясняя, что рассчитывал так отвлечься от «ужаса» (согласно Аристотелю, трагедия порождает «ужас» в сознании публики) своей предыдущей оперы «Марино Фальеро» (Париж, март 1835). В апреле, когда он вернулся в Неаполь, его уже должен был ожидать текст новой оперы, одобренный цензурой и подготовленный к тому, чтобы он мог начать писать музыку. Однако Compagnia d'Industria e Belle Arti, организация, которая руководила театром Сан Карло, находилась на грани банкротства, и в ее делах царил полный беспорядок. Либреттиста не могли назначить до середины мая, да и тогда назначили практически новичка, Сальвадоре Каммарано. Однако начав работу, Каммарано представил готовое либретто в цензуру уже 29 мая, а Доницетти, как подсчитали, сочинил всю музыку оперы за сорок дней. Благодаря записи на последнем листе рукописи мы знаем, что опера была закончена 6 июля.

Заметим попутно, что скорость сочинения не следует считать признаком небрежной или некачественной работы. Потребность в новых операх в Италии девятнадцатого века была такова, что практически все композиторы вынуждены были пользоваться принятыми скоростными методами. Большинство композиторов в первом порыве вдохновения сочиняли за один прием всю основу оперы – вокальные партии, партию контрабаса (для обозначения гармонии) и несколько фраз сольной инструментовки, и только позднее, вернувшись к работе, заполняли пробелы в музыкальной ткани оркестровки. Более того, они никогда не тратили время на прописывание второй части кабалетты или ее быстрой финальной части, а просто отмечали повтор нескольких пронумерованных тактов.

Однако для Доницетти скорость сочинения была в еще в большей степени частью его характера. «Может быть, это и достойно осуждения», – писал он, – «но все, что я делаю хорошо, я делаю быстро, и мне много раз доводилось слышать упреки в небрежности именно в тех случаях, когда я тратил на работу больше времени». В этом безусловно сказывался романтический подход к творчеству, предписывающий сочинять только по вдохновению, чтобы ухватить пыл и чувство момента прежде, чем они остынут.

Репетиции начались в середине августа, но 5-го сентября (через два месяца после даты, на которую первоначально намечалась постановка) Доницетти, как явствует из его писем, все еще беспокоился: «"Società" вот–вот рухнет. Персиани [Фанни Таккинарди-Персиани, примадонна, которой была поручена партия Лючии] не получила никаких денег и отказывается репетировать, и завтра я иду бороться... Бог знает, заплатят ли мне... А музыка того заслуживает – видит бог, она недурна».

«Она недурна» («non è infame») – вот единственный раз до премьеры оперы, состоявшейся, в конце концов, 26 сентября, когда Доницетти как-то высказал собственное отношение к написанной им музыке. Скромный по натуре, он редко говорил о своем успехе, а если уж надо было сообщить о нем друзьям, предпочитал вкладывать в письма газетные вырезки. Стало быть, он нарушил собственное правило – и вполне это осознал, – когда 29 сентября писал своему издателю Джованни Рикорди о триумфальной премьере:

> «Лючия ди Ламмермур» поставлена, и позвольте, хоть мне и совестно, сказать Вам, как другу, всю правду. Она понравилась и понравилась очень, если верить овациям и полученным мною комплиментам. Меня много раз вызывали на поклоны и певцов тоже... На втором спектакле произошло нечто почти неслыханное в Неаполе: в [первой] заключительной сцене, после бурного успеха адажио [секстета], Дюпре [Гилберт Луи Дюпре, французский тенор, который пел партию Эдгара] вызвал бешеные апплодисменты в сцене проклятия – еще до стретты. Каждую арию слушали в благоговейной тишине, которая затем взрывалась непроизвольными выкриками «evviva»... Таккинарди, Дюпре, Косселли (Генри) и Порто (Раймонд) показали себя с лучшей стороны, первые двое были особенно изумительны».

«Лючия» с первого дня была оперой певцов. Лишь позднее она приобрела репутацию оперы примадонн. При публикации партитуры, Доницетти посвятил ее Персиани и Дюпре вместе, потому что именно они вдвоем способствовали первоначальному триумфу.

Есть некая парадоксальность в том, что Доницетти обрел свою идеальную Лючию в Персиани. «Она была не то что невзрачна на вид, но бледна, некрасива и беспокойна и производила впечатление женщины, у которой дома печаль и болезни». Описание английского критика Генри Чорли особенно лестным не назовешь, но черты Лючии оно определяет точно. Лючия принадлежит к галерее героинь Доницетти, неповинных ни в каких преступлениях, но неумолимо движущихся навстречу гибели. Анна Болейн, Паризина, Мария Стюарт тоже в этом ряду, но если одна из них гибнет, сопротивляясь судьбе, а другая – в состоянии религиозного экстаза, то Лючия поражает своей пассивностью. Бледное создание в романтическом свете луны, она, как будто без особых возражений, поддается нажиму брата Генри и семейного духовника Раймонда. Жалость – вот чувство, которое она вызывает.

Генри Чорли не был большим поклонником и голоса Персиани. «Это было высокое сопрано, – свидетельствовал он, – резкое и пронзительное, скорее чем благозвучное, сильное, скорее чем сочное, и всегда склонное взлетать все выше и выше». Справедливости ради, надо сказать, что в оценке голоса певицы Чорли явно был в меньшинстве. Теофиль Готье писал, что ее голос «обладает поразительным диапазоном, благозвучием и резонансностью; это один из наиболее чудесных голосов, которые только выпадает услышать dillettanti».

Если внешность Персиани, казалось, была создана для партии Лючии, Дюпре, похоже, приложил больше усилий, выстраивая свою роль. Много лет спустя, принявшись за мемуары, он вспоминал:

> «Часто по ходу работы [Доницетти] спрашивал моего мнения по поводу той или иной части и в шутку называл меня «неумехой», потому что я заставлял его менять или добавлять то фразу, то такт, то несколько нот. Например, великолепная сцена в последнем акте, которой завершается опера, первоначально заканчивалась так же, как все остальные большие арии. Я посоветовал ему здесь снова подхватить главную тему, чтобы виолончели вели ее под рыдания и прерывистые жалобы Эдгара. Ему так понравилась эта мысль, что он немедленно бросился писать музыку и прислал всю часть, собственноручно им переписанную, мне на утверждение. Я ее одобрил, о чем тут же ему и написал, а его автограф оставил себе. Внизу композитор написал мне на неаполитанском диалекте следующее: «Ты ударяешься и падаешь, но ты падаешь один, ибо если бы мне тоже суждено было упасть, это бы уже случилось».

Дюпре оставил по себе память как первый тенор, который оказался способен подняться в грудном регистре до верхнего «до». Таким образом он обретал гораздо большую мощь и драматическую силу, чем если бы, подобно своим предшественникам, на более низких нотах переходил к головному регистру. Одновременно он славился плавностью своего легато, и пение его поначалу отличалось легкостью и бойкостью, приобретенными во время обучения в комической опере. Чем Дюпре особенно дорожил в музыке Доницетти становится ясно из его оценки оперы «Паризина», сочиненной специально для него в 1833 году:

> «Она соединяет в себе изящество и грациозность легкого жанра, которому я обучался в начале моей деятельности, с приподнятостью драматической оперы, принесшей мне такие чудесные результаты в последние полтора года. «Паризина» кажется мне «дефисом», связывающим оба эти стиля.»

Считается, однако, что больше всех других певцов популярности опер Доницетти за пределами Италии способствовала Фанни Персиани. И по всей вероятности, именно она включила в сцену безумия в «Лючии» длинную каденцию голоса с флейтой, которая с того места, где голос и инструмент расходятся и начинают подражать друг другу, не является созданием Доницетти. Более чем любая другая, отдельно взятая деталь, эта каденция внесла свой вклад в сокрытие задуманного характера оперы и превращения ее в площадку для примадонн.

Здесь нужно еще отметить, что сцена безумия, столь прославленная в оперной литературе именно благодаря флейте облигато, поначалу сочинялась вовсе не для флейты. В рукописи Доницетти партия облигато предназначалась стеклянной гармонике, музыкальному инструменту, состоящему из стеклянных полусфер. Всякий, кто услышит нынешнее исполнение, в котором, как и в ряде других современных записей, стеклянная гармоника восстановлена, согласится, что издаваемый ею жутковатый, переливающийся звук как нельзя лучше подходит, чтобы передать ощущение безумия. Но удивительным образом, эта партия в рукописи решительно вычеркнута и переписана для флейты. Что же произошло? Недавние исследования установили, что музыкант, игравший на стеклянной гармонике и репетировавший с Персиани, поссорился с администрацией из-за того, что ему не заплатили гонорара и, очевидно, отказался участвовать в спектакле.

Именно тогда, когда партию Лючии пела Персиани, в самые первые годы существования оперы, в ней стали появляться купюры. Уже в 1839 году, лондонский критик сетовал, что сцену между Раймондом и Лючией во втором акте «неизменно пропускают» и что «в этом году дуэт Рубини и Тамбурини в начале второго акта [сцена у башни Вулфкрэг] опять выбросили». Хотя сведений о том, что за этими изменениями стояла Персиани, у нас нет, мы не можем не понимать, что их смысл был в уменьшении числа мужских партий и выдвижении Лючии на первый план. И в то же время у нас есть сведения, что Персиани первой выбросила арию «Regnava nel silenzio» («Тихая ночь царила вокруг»), и заменила ее более блестящей, но менее самобытной арией «Perchè non ho del vento?» («Почему нет ветра?») из более ранней оперы «Розмонда Английская» (Флоренция 1834), написанной для нее Доницетти. Это изменение очевидно было внесено с одобрения композитора, поскольку оно стало неотъемлемой частью французской версии «Лючии», в подготовке которой Доницетти принимал активное участие.

Нынче волна пошла в другую сторону и решительно направлена на восстановление первоначального текста. Ария «Regnava nel silenzio» заняла свое законное место, ария Раймонда во втором акте и сцена у башни Вулфкрэг в основном, хоть и не всегда, исполняются, а в некоторых записях не только восстановлены все купюры, но даже отменены ставшие привычными перемены ключей, которые когда-то делались, чтобы облегчить жизнь исполнителям.

С точки зрения карьеры Доницетти, «Лючия» стала самым блестящим из его многочисленных свершений. Но это было еще не все – она открыла ему нового либреттиста. В Сальвадоре Каммарано Доницетти практически обрел первоклассного либреттиста, чей интерес к тому, как опера разворачивается на сцене, совпадал с его собственным. Ни в одном другом либретто девятнадцатого века действие не развивалось столь стремительно, как у Каммарано. Он огромными скачками перепрыгивал от кульминации к кульминации, сводя несущественные подробности к кратчайшим речитативам и замедляя темп только для эмоциональных взлетов, какими в «Лючии» являются сцена замужества, сцена безумия, и кладбищенская сцена Эдгара.

Каммарано много ругали за бесцеремонное обращение с сюжетом Вальтер Скотта, особенно за то, что он отказался от столь важных персонажей как мать Лючии, властная Леди Эштон, и старый дворецкий Калеб Болдерстоун, а кроме того, изменил обстоятельства гибели Эдгара. Впрочем, следует признать, что это сделано было явно вынуждено, поскольку смерть в зыбучих песках пустыни вряд ли могла быть показана на сцене. Но отдадим ему должное – он сосредоточился на двух главных героях – Люси и Эдгаре, и здесь драматический инстинкт его не подвел. Вдобавок, он сумел удовлетворить еще одно желание Доницетти, сочинив стихи, в которых дышала подлинная страсть. «Мне нужна любовь,– как-то написал Доницетти, – без нее все сюжеты холодны, и пусть любовь эта будет неистовой». Не случайно, что Каммарано, который до написания «Лючии» был практически никому неизвестен, впоследствии сочинил либретто еще к шести новым драматическим операм Доницетти; не случайно также, что его последнее произведение – «Трубадур» – так вдохновило Верди.

Я как-то спросил одного известного итальянского писателя и музыковеда, что, на его взгляд, делает Доницетти великим композитором. В ответ, он пропел мне Alfin son tua («Ты мне навеки отдан судьбой»), фразу Лючии из сцены безумия, где ей чудится венчание с Эдгаром. Я не могу забыть этот ответ, потому что в нем, собственно, содержится все, что нужно знать о Доницетти. Хотя он, безусловно, умел выгодно показать певцов с помощью блестящей музыки, требующей виртуозного исполнения, в моменты подлинной правдивости его музыка – проста. Его мелодии возникают из ритмов и интонаций живой разговорной речи, простота делает их необыкновенно эмоционально притягательными, а зачастую народный характер неразрывно связан с краем, их породившим. Если бы меня попросили привести пример из Доницетти, я предложил бы «Tu che a Dio spiegasti l'ali» («Ты, на небо отлетая») из кладбищенской сцены Эдгара, потому что в этой арии сплетаются две стихии, поначалу кажущиеся резко различными – живость и ритмичная акцентировка мелодии, пришедшие из народной уличной песенки, и душераздирающее выражение горя и утраты.

Возрождение интереса к Доницетти в последние шестьдесят лет привело к восстановлению многих незаслуженно забытых опер, но знаменательно, что значение «Лючии ди Ламмермур», его признанного шедевра, никогда никем не оспаривалось. Это опера, которая чем дальше, тем сильней задевает струны нашего сердца. А если композитор воздействует на нас так и по сей день, больше чем через 175 лет после написания оперы, он вне всякого сомнения заслужил свое место в пантеоне славы.

ГАЭТАНО ДОНИЦЕТТИ

Джереми Коммонс

Доницетти родился 29 ноября 1797 года в очень бедной семье. Получить музыкальное образование ему удалось только благодаря тому, что немецкий композитор Иоганн Симон Майр, maestro di cappella в церкви Санта-Мария Маджоре, основал «благотворительные занятия», на которых мальчиков из малоимущих семей обучали певческому мастерству. В 1815 году он отправился в Болонью, чтобы продолжить обучение с аббатом Маттеи, учителем Россини.

Дебют Доницетти состоялся в Венеции в 1818 году, где была поставлена его опера «Энрико, граф Бургундский», однако известность пришла к нему только в 1822 после постановки «Зораиды Гранатской» в Риме и «Цыганки» в Неаполе.

Настоящий успех ждал Доницетти в конце 1830 года, когда в Милане прошла опера «Анна Болейн», сделавшая композитора знаменитым по всей Европе. Благодаря этому почти все его оперы тридцатых годов – «Любовный напиток» (Милан, 1832), «Лукреция Борджа» (Милан, 1833), «Лючия ди Ламмермур» (Неаполь, 1835) и «Роберт Деверо» (Неаполь, 1837) – широко ставились и с воодушевлением принимались публикой.

Личная его жизнь однако оказалась омрачена трагедией. В 1828 году Доницетти женился на Вирджинии Васселли, дочери римского юриста, но приблизительно в то же время, а может быть, даже

и раньше, он, сам того не подозревая, заразился сифилисом. По этой причине трое его детей умерли в младенчестве, а вскоре после третьих родов умерла и сама Вирджиния. Донцетти был в отчаянии и не находил себе места, и потому, после того как в 1838 году в Неаполе запретили его оперу «Полиевкт» из-за ее религиозного содержания, композитор покинул Италию и переселился в Париж.

Там он переработал «Полиевкта» в оперу «Мученики» (1848) и написал оперы «Дочь полка» (1840), «Фаворитка» (1840), «Дон Паскуале» (1843) и «Дон Себастьян Португальский» (1843). Кроме того, он сочинил две значительные оперы для постановки в Вене, где он стал композитором при Императорском дворе, это были «Линда ди Шамуни» (1842) и «Мария ди Роган» (1843).

К этому времени болезнь уже стала оказывать воздействие на его психическое состояние. В январе 1846 года его направили в психиатрическую лечебницу в предместье Парижа, Иври. В сентябре 1847 года решено было перевезти его обратно в Италию в тщетной надежде, что родной воздух поможет ему поправиться. Он добрался до Бергамо, но умер там полгода спустя, 8 апреля 1848 года.

LUCIA DI LAMMERMOOR

Jeremy Commons

When Donizetti wrote *Lucia di Lammermoor* in Naples in 1835 he had already composed more than forty operas. We nowadays recognise him as a supreme melodist, as one of the finest of all composers for the voice, and as a master of the theatre, but he himself would have thought of himself simply as a hard-working, struggling musician. Never free from monetary worries, he could not afford to fill his head with abstract theories of opera as art. He was concerned, quite simply, with theatrical success: with producing works that were appealing in their subjects, that stirred the emotions of their audiences through their use of lyrical and expressive melody, and that moved well and effectively on stage. Unlike Verdi, he never emerged from his 'galley-slave' years: rarely if ever was there time in his overworked life for him to stand back and take a dispassionate view of what he was doing.

He chose the subject of *Lucia* himself, saying that he did so to distract his mind from the 'terrible' – he is thinking of Aristotle's dictum that tragedy arouses 'terror' in the minds of an audience – of his previous opera, *Marino Faliero* (Paris, March 1835). In April, when he returned to Naples, he should have found the text of his new opera written, approved by the censors, and ready for him to compose. But the Compagnia d'Industria e Belle Arti, the society which ran the Teatro San Carlo, was close to bankruptcy, and all its affairs were in disorder. No librettist was assigned to the project until mid-May, and then it was a comparative beginner, Salvadore Cammarano. Once appointed, however, Cammarano had a synopsis of the plot ready for submission to the censors by May 29th, while Donizetti, it has been estimated, composed the whole of the music in about forty days. From a note at the end of the manuscript, we know that the opera was finished on July 6th.

This speed of composition, let us note in passing, should not be taken as a sign of careless or inferior work. The demand for new operas in nineteenth-century Italy was such that nearly all composers were obliged to make use of recognised shortcuts. Most of them, in a first burst of activity and inspiration, would compose an entire opera in skeletal essentials – vocal lines, double-bass line (as an indication of the harmony) and a few phrases of solo instrumentation; and then at a later date would return to fill in the textures of orchestration. Never, moreover, would they waste time in writing out the second verse of a *cabaletta* or final fast section: they would simply mark a repeat of a series of numbered bars.

In Donizetti's case, however, speed of composition was even more part and parcel of his character as a composer. 'It may be blameworthy,' he once wrote, 'but what I have done well has always been done quickly; and many times the rebuke of carelessness has fallen on what cost me a greater length of time'. This was, in fact, a feature of the romantic approach to composition: one should write in the white heat of inspiration; one should seize the fervour and emotion of the moment before ever it had time to cool.

Rehearsals began in mid-August, and on September 5th (already two months after it had originally been hoped to produce the opera), we still find him writing that 'the *Società* is about to fail. Persiani [Fanny Tacchinardi-Persiani, the prima donna who was to sing Lucia] has not been paid and does not want to rehearse, and tomorrow I shall protest… God knows if I shall be paid… And if the music deserves this, by God it's not bad'.

Non è infame – 'it's not bad' – this is the only time before the first performance finally took place on September 26th that he gave any indication of his own judgment of the music. Self-effacing by nature, he rarely reported his successes and preferred, if friends had to be told, to enclose press-clippings with his letters. He broke his own rule, therefore – and fully realised it – when on September 29th he described to his publisher Giovanni Ricordi the triumph of the first night:

> *Lucia di Lammermoor* has been performed, and between friends let me bring shame on myself and tell you the truth. It pleased, and pleased very much, if I am to believe the applause and the compliments I have received. I was called on to the stage many times, and the singers too… On the second night I saw something almost unheard of in Naples: in the [first] finale, after great cheers at the *adagio* [the sextet], Duprez [Gilbert Louis Duprez, the French tenor who created the role of Edgardo] in the curse – before the *stretta* – elicited the wildest applause. Every piece was heard in religious silence and followed by spontaneous shouts of '*evviva*'… Tacchinardi, Duprez, Cosselli [Enrico] and Porto [Raimondo] gave an excellent account of themselves, and the first two, especially, were prodigious.

Lucia from the first was a singer's opera. But it was not until later that it became known as a prima donna's opera. When the music was printed, Donizetti dedicated it to Persiani and Duprez together, for it was they who had shared the initial triumph.

In Persiani, somewhat ironically, Donizetti had the perfect Lucia. 'She was not precisely insignificant to see, so much as pale, plain and anxious. She gave the impression of one who had left sorrow and sickness at home'. Chorley's description may not be complimentary, but it describes Lucia's characteristics most aptly. For Lucia is one in a line of Donizettian heroines who, innocent of crime, are driven inexorably to undeserved death. Anna Bolena, Parisina and Maria Stuarda are others, but whereas one may die protesting against her fate, and another in a state of religious ecstasy, Lucia is a heroine who is peculiarly passive. A wan creature of the romantic moonlight, she succumbs, we may feel, without any great remonstrance, to pressures brought to bear on her by her brother, Enrico, and by the family chaplain, Raimondo Bidebent. Pathos is the quality that surrounds her.

Chorley was not a great admirer of Persiani's voice, either. 'It was an acute soprano', he recorded, 'acrid and piercing rather than sweet, penetrating rather than full, and always liable to rise in pitch'. It is only fair, however, to insist that this was a minority opinion. Théophile Gautier wrote that her voice 'has a surprising range, sweetness and resonance; it is one of the most marvellous that it has ever been given to the *dilettanti* to hear'.

If Persiani's appearance lent itself to the part of Lucia, Duprez seems to have played a more active part in shaping his role. Years later, when he came to write his memoirs, he recalled that:

> Many times, in the course of his work, [Donizetti] consulted me on this or that piece; so jokingly he used to call me his 'bungler', because I used to make him change or add, sometimes a phrase, sometimes a bar or several notes. For example, the great scene of the last act, which finishes the opera, used to end up just like any other big aria: I advised him to take up the main theme again in the 'cellos, underneath the sobs and broken lamentations of Edgar. He was so pleased with the idea that he put it into execution at once and sent me the whole piece, copied out in his own hand, to ask me for my approval. I sent back the approval and kept the autograph, at the bottom of which the composer had written these words in Neapolitan dialect: 'And you strike yourself, and fall, but you fall alone; for if I had to fall too, I would have fallen already'.

Duprez is generally remembered as the first tenor to carry his chest voice up to high C, so gaining greater power and dramatic force than he could have done had he, like his predecessors, changed at a considerably lower pitch to head voice. But at the same time he was famed for the smoothness of his *legato*, and had initially sung in a light buoyant style as a result of an early training in *opéra comique*. What he particularly saw and valued in Donizetti's music is revealed by what he had to say of *Parisina*, composed for him in 1833:

> It unites the grace and elegance of the light *genre*, in which I had trained myself at the beginning of my career, with the elevated qualities of *opera seria*, which had produced such good results for me in the previous eighteen months, and it seems the 'hyphen-mark' between the two.

More than any other singer, it is said to have been Fanny Persiani who made Donizetti's operas popular outside Italy. And it was probably she who introduced into the mad scene of *Lucia* the extended flute-and-voice cadenza, which, from the point where voice and instrument separate and begin to imitate each other, was *not* the work of Donizetti. More than any other single feature, this cadenza contributed towards disguising the original character of the opera and turning it into a vehicle for prima donnas.

At this point we may note that the mad scene, so celebrated in operatic literature for its flute obbligato, was not initially composed with flute in mind at all. In Donizetti's manuscript the obbligato line was originally written for a glass harmonica, a set of musical glasses. Anyone who hears the present performance, which like a number of other modern-day recordings reverts to glass harmonica, will agree that its eerie shimmering sound is just right to convey a sense of madness. But surprisingly this line in the manuscript has been firmly crossed out, and re-written for flute. What was the reason? Recent research has revealed that the glass harmonica player, after rehearsing his part with Persiani, quarrelled with the management because of non-payment of fees owing to him, and presumably withdrew his services.

It was while Persiani was singing Lucia, in the very early years, that cuts began to appear in the text. As early as 1839 a critic in London complained that the Act II scene for Raimondo and Lucia 'has been invariably omitted', and that 'in this year too, the duet between Rubini and Tamburini, at the opening of the third act [the Wolf's Crag scene], has also been suppressed'. While there is no evidence that Persiani was personally responsible for these changes, we must realise that they contributed to reducing the men's roles and highlighting Lucia's. At the same time there is evidence to suggest that it was she who first omitted 'Regnava nel silenzio' and substituted a more brilliant but less distinctive aria, 'Perchè non ho del vento?' from an earlier opera which Donizetti had written for her, *Rosmonda d'Inghilterra* (Florence, 1834). The change evidently met with Donizetti's approval since it became an integral feature of the French version of *Lucia* which he took an active part in preparing.

Nowadays the tide has turned and runs strongly in the direction of restoring the original text. 'Regnava nel silenzio' has regained its rightful place; Raimondo's Act II aria and the Wolf's Crag scene are generally if not invariably performed; while a number of recordings not only restore all cuts but even reverse some traditional changes of key which were made for the ease of the performers.

In terms of Donizetti's career, *Lucia* was the most brilliant in a long line of successes. But this was not all: for him it represented the discovery of a new librettist. In Salvadore Cammarano he came as close as he was ever to come to finding a librettist of the first order whose interest in the way operas move on stage coincided with his own. No other nineteenth-century libretti move as fast as those of Cammarano, leaping from climax to climax, relegating inessentials to the shortest of recitatives, and relaxing the pace only for emotional climaxes such as, in *Lucia*, the marriage scene, the mad scene, and Edgardo's tomb scene.

Cammarano has been much criticised for his cavalier handling of Scott's story, particularly for his omission of key figures such as Lucia's mother, the domineering Lady Ashton, and the old butler Caleb Balderstone, and for the manner in which he changed Edgardo's death – necessarily, we may think, since being swallowed up by quicksands hardly lent itself to stage presentation. But let us give him his due: he concentrated on the two central figures, Lucy and Edgar, and in this his dramatic instinct was right. He was also able to provide something else Donizetti wanted: verse that was genuinely passionate. 'I want love', Donizetti once wrote, 'without that all subjects are cold – and let it be violent love'. It was not by chance that, almost unknown at the time he wrote *Lucia*, Cammarano should have gone on to supply the texts of Donizetti's next six serious operas; no mere chance, either, that Verdi should have been fired by his last work, *Il trovatore*.

I once asked a distinguished Italian author and musical scholar what it was that in his opinion made Donizetti a great composer. His reply was to sing me 'Alfin son tua', Lucia's phrase from the mad scene when she imagines that she and Edgardo are married. It was an answer I have never forgotten, for it tells us virtually everything we need to know of Donizetti. Capable though he was of flattering his performers with brilliant music that calls for virtuoso singing, in moments of absolute truth his writing is essentially simple. His melodies grow out of the rhythms and inflections of the spoken word; their simplicity gives them maximum emotional appeal; their frequently popular character links them indissolubly with the land of their origin. If I myself were asked to choose an example, I think I would suggest 'Tu che a Dio spiegasti l'ali' from Edgardo's tomb scene, for it succeeds in combining what would initially seem two markedly disparate elements: a buoyancy and lilting accentuation of melody, ultimately deriving from popular street-song, and a heart-rending expression of grief and loss.

The Donizetti revival of the last sixty years has seen the revival of many undeservedly neglected operas, but it is significant that the acknowledged place of *Lucia di Lammermoor* as his masterpiece has never been challenged. Increasingly, as it goes on, this is an opera which tugs at our heart-strings. And if a composer can still speak to us in this way, more than 175 years after his opera was written, surely he deserves his place in the hall of fame.

GAETANO DONIZETTI

Jeremy Commons

Born in Bergamo on 29 November 1797, Donizetti came from an extremely humble background. The only reason he was able to receive a musical education was that the German composer Johann Simon Mayr, *maestro di cappella* of the church of S. Maria Maggiore, instituted 'Charitable Lessons' to train the sons of impecunious families as choirboys. In 1815 he proceeded to Bologna to continue his studies with Padre Mattei, the teacher of Rossini.

He made his debut in Venice in 1818 with *Enrico di Borgogna*, but really began to attract attention only in 1822 when he composed *Zoraida di Granata* for Rome and *La zingara* for Naples.

His great break-through came at the end of 1830 when he wrote *Anna Bolena* for Milan, an opera which established his reputation all over Europe. As a result most of his operas of the 1830's – works like *L'elisir d'amore* (Milan, 1832), *Lucrezia Borgia* (Milan, 1833), *Lucia di Lammermoor* (Naples, 1835), and *Roberto Devereux* (Naples, 1837) – were widely produced and warmly received.

Meanwhile his private life became overshadowed with tragedy. In 1828 he had married Virginia Vasselli, the daughter of a Roman lawyer, but about that same time or even earlier he contracted, without realising it, syphilis. Consequently the couple's three children all died at birth or soon thereafter, and Virginia herself died shortly after the birth of the third. Donizetti was left disconsolate and restless, so that in 1838, when *Poliuto* was prohibited in Naples on account of its religious subject-matter, he left Italy and moved to Paris.

There he revised *Poliuto* as *Les Martyrs* (1840), and produced *La Fille du Régiment* (1840), *La Favorite* (1840), *Don Pasquale* (1843) and *Dom Sébastien roi de Portugal* (1843). He also composed two important operas for Vienna, where he became Imperial Court composer: *Linda di Chamounix* (1842) and *Maria di Rohan* (1843).

By now his illness was seriously affecting his mental capacities. In January 1846 he was committed to an asylum at Ivry on the outskirts of Paris. In September 1847, in an ineffectual attempt to improve his

condition, it was decided to try a return to his native air. He reached Bergamo, but died there six months later on 8 April 1848.

LUCIA DI LAMMERMOOR
Jeremy Commons

Lorsque Donizetti compose *Lucia di Lammermoor* à Naples en 1835, il a déjà écrit quarante opéras. Ce musicien, que l'on qualifie aujourd'hui de mélodiste d'exception, de compositeur vocal émérite et de maître de la scène lyrique, ne se considérait sans doute lui-même que comme un simple artisan s'acharnant au travail pour subsister. Toujours accablé de soucis financiers, il n'a guère le loisir de théoriser sur l'art lyrique. L'important pour lui est, avant tout, de réussir à produire des œuvres qui plaisent au public et le mettent en émoi par leur thématique, leur lyrisme et leur expressivité mélodique, tout en se prêtant efficacement à la mise en scène. Contrairement à Verdi, Donizetti n'échappera jamais à cette « galère » : il n'aura que rarement, voire jamais, le temps de prendre du recul et de s'interroger sur son activité de compositeur.

S'il prend *Lucia* pour thème, c'est pour se distraire, dit-il, de son « terrible » opéra précédent, *Marino Faliero*, créé à Paris en mars 1835 – « terrible » selon la définition aristotélicienne de la tragédie, censée inspirer de la « terreur ». À son retour à Naples en avril, Donizetti croit y trouver le livret du nouvel opéra terminé, approuvé par la censure et prêt à être mis en musique. Malheureusement la Compagnia d'Industria e Belle Arti en charge du Théâtre San Carlo est au bord de la faillite et ses affaires sont dans le plus grand désordre. À la mi-mai, aucun librettiste n'a encore été chargé du projet, qui sera finalement confié à un relatif débutant, Salvadore Cammarano. Cammarano se met rapidement au travail. Le synopsis est soumis au comité de censure dès le 29 mai et moins de six semaines plus tard, la partition semble achevée : d'après la note qui conclut le manuscrit, Donizetti termine l'opéra le 6 juillet.

Précisons que la rapidité avec laquelle Donizetti compose cet opéra ne saurait s'interpréter comme une marque de légèreté ou une faiblesse du travail. En Italie au dix-neuvième siècle, l'engouement pour l'opéra et l'afflux de demandes pour de nouvelles œuvres sont tels que la plupart des compositeurs sont obligés, on le sait, de prendre des raccourcis. Ainsi la majorité d'entre eux composent la structure d'ensemble dans la frénésie – lignes vocales, basse chiffrée (pour indiquer les accords) et brèves indications orchestrales pour instruments solos – et reprennent le tout plus tard pour le peaufiner. Jamais ils n'auraient perdu leur temps à écrire dans le détail la seconde partie d'une *cabaletta* ou son finale plus rapide, se contentant au contraire d'indiquer par leur numérotation la répétition d'un certain nombre de mesures.

Plus que chez tout autre, la rapidité à laquelle Donizetti compose est une des caractéristiques de sa personnalité de créateur. « À tort ou à raison, écrit-il, ce que j'ai fait de mieux, je l'ai toujours fait vite ; et bien souvent quand on m'a accusé de négligence, c'était pour des pièces qui m'avaient pris du temps. » Cette attitude reflète en partie l'attitude romantique : il s'agit de composer dans le feu de l'inspiration pour saisir sur le vif l'élan et l'émotion du moment.

Les répétitions démarrent à la mi-août et le 5 septembre (deux mois après la date prévue à l'origine pour la création de l'opéra) Donizetti écrit : « la *Società* est au bord de la faillite. Persiani [Fanny Tacchinardi-Persiani, la soprano qui devait chanter Lucia] n'a pas été payée et refuse de répéter, et demain je vais me plaindre… Dieu sait si je serai payé… et si ma musique mérite cela. Mon Dieu, elle n'est pas mauvaise. »

Non è infame – « pas mauvaise » – c'est la première fois que Donizetti nous livre son sentiment sur cet opéra, dont la première représentation n'aura finalement lieu que le 26 septembre. Modeste de nature, le compositeur évoque rarement ses succès et préfère, pour en informer ses proches, leur envoyer des coupures de presse. Il rompt néanmoins avec ses habitudes – et il en a conscience – dans la missive qu'il envoie le 29 septembre à son éditeur, Giovanni Ricordi, pour lui annoncer le triomphe de l'opéra :

> On a joué *Lucia di Lammermoor* et, entre nous, permets-moi sans fausse honte de te dire que mon opéra a plu, et beaucoup à en croire les applaudissements et les compliments reçus. On m'a rappelé plusieurs fois sur la scène de même que les chanteurs… Lors de la deuxième représentation, j'ai assisté à quelque chose qu'on n'avait encore presque jamais vu à Naples : dans le [premier] finale, après les applaudissements qui ont accueilli l'*adagio* [le sextuor], Duprez [Gilbert Louis Duprez, le ténor français qui créa le rôle] dans la scène de la malédiction – avant la *stretta* – a provoqué un véritable déchaînement. La salle a écouté chaque aria dans un silence religieux suivi d'explosions spontanées de bravos… Tacchinardi, Duprez, Cosselli [Enrico] et Porto [Raimondo] donnèrent le meilleur d'eux-mêmes, surtout les deux premiers qui furent prodigieux.

Lucia est d'emblée perçu comme un opéra de chanteurs. Ce n'est que plus tard qu'on y verra un opéra de prima donna. Dans sa version imprimée, la partition est dédiée à la fois à Persiani et à Duprez, qui contribuèrent tant à son triomphe initial.

Pour Donizetti, Persiani est, un peu paradoxalement, la Lucia idéale. « Ce n'est pas tant qu'elle a un physique anodin, mais qu'elle est pâle, ordinaire, inquiète, comme si elle avait laissé maladie et chagrin derrière elle. » La description que Chorley donne d'elle n'est guère flatteuse, mais néanmoins apte. Car Lucia est une de ces héroïnes donizettiennes foncièrement innocentes qu'un destin injuste et inexorable conduit à la mort. Comme Anna Bolena, Parisina et Maria Stuarda. Mais alors que l'une meurt rebelle à son sort et l'autre dans un moment d'extase religieuse, Lucia est remarquablement passive. Héroïne romantique fragile, elle succombe sans grande résistance aux pressions de son frère, Enrico, et du chapelain de la famille, Raimondo Bidebent. Ce qui la caractérise, c'est le pathos.

Chorley n'admire pas non plus sans réserve la voix de Persiani : « Elle a une voix plus âcre et perçante que douce, plus pénétrante que pleine, et dont le timbre tend toujours vers les aigus ». Précisons toutefois que l'opinion de Chorley est loin d'être représentative. Ainsi Théophile Gautier admire l'étendue, la douceur et la résonance de sa voix, « l'une des plus merveilleuses qu'il ait été donné aux *dilettanti* d'entendre ».

Si le physique de Persiani sied au rôle de Lucia, il semble que Duprez ait contribué plus activement à définir les rôles. Bien des années plus tard, il écrira dans ses mémoires :

> [Donizetti] me consultait souvent ; il me traitait en plaisantant de « saboteur », parce que je l'obligeais à effectuer des changements ou à ajouter, ici une phrase, là une mesure ou quelques notes. Par exemple, dans la grande scène du dernier acte, l'aria du finale se terminait comme un grand aria ordinaire : je lui conseillai de reprendre et récrire le thème principal pour les violoncelles afin d'accompagner les sanglots et les cris d'Edgar. L'idée lui plut tellement qu'il la mit à exécution tout de suite et m'envoya le tout pour approbation, recopié de sa main. J'approuvai, et conservai le manuscrit au bas duquel le compositeur avait écrit dans son dialecte napolitain : « Tu te frappes et tu tombes, mais tu tombes seul ; car si j'avais dû, moi aussi, tomber, ce serait déjà fait. »

Duprez doit l'essentiel de sa renommée à son « contre-ut de poitrine ». Il fut le premier à l'utiliser systématiquement pour gagner en puissance et en intensité dramatique au lieu de passer plus tôt, comme ses prédécesseurs, à une voix de tête. Il était également réputé pour la fluidité de son legato car, formé à l'opéra comique, il avait d'abord chanté dans un style plus léger et alerte. C'est à propos de *Parisina*, composé à son intention en 1833, qu'il révèle ce qui l'intéresse et l'attire dans la musique de Donizetti :

> Elle allie la grâce et l'élégance de l'opéra léger, auquel je me destinais au début de ma carrière, aux hautes aspirations de l'*opera seria*, qui m'avait particulièrement bien servi au cours des dix-huit mois précédents, et c'est ce qui fait, me semble-t-il, le trait d'union entre nous.

On attribue le succès des opéras de Donizetti hors d'Italie à Fanny Persiani, plus qu'à toute autre. C'est probablement elle qui, dans la scène de la folie, introduisit le long dialogue voix-flûte, où la voix et l'instrument finissent par s'imiter l'un l'autre, car ce n'est certainement *pas* le travail de Donizetti. Cette cadence a surtout contribué à masquer l'originalité de l'œuvre et à en faire un opéra de prima donna.

Ajoutons également que l'*obbligato* de la scène de la folie, qui a tant fait couler d'encre, n'était pas pour flûte à l'origine. Dans la partition autographe, il est écrit pour l'harmonica de verre – version mécanique des verres musicaux. Comme nombre de gravures modernes, la présente production fait appel à l'harmonica de verre, dont les étranges sonorités chatoyantes évoquent incontestablement la folie. Dans ces conditions on ne peut pas manquer de s'interroger sur les raisons pour lesquelles le compositeur a rayé le passage concerné à grands traits de sa main afin de le récrire pour la flûte. Selon certaines recherches récentes, le joueur d'harmonica de verre se serait disputé avec la direction du théâtre pour cause de non paiement après le début des répétitions avec Persiani, et leur aurait ensuite refusé ses services.

C'est au moment où Persiani incarne Lucia, dans les toutes premières années, que commencent à apparaître des coupures dans le texte. Dès 1839, à Londres, un critique regrette que la scène de l'acte II entre Raimondo et Lucia soit « régulièrement supprimée », et note que cette année-là « le duo entre Rubini et Tamburini, au début du troisième acte [dans la scène située à Wolf's Crag], a également disparu ». Rien ne prouve que ces coupures soient le fait de Persiani, mais force est de constater qu'elles réduisent l'importance des rôles masculins et mettent en valeur celui de Lucia. On sait par ailleurs que c'est Persiani qui, la première, a remplacé « Regnava nel silenzio » par « Perchè non ho del vento? », air plus brillant mais moins spécifique extrait d'un opéra que Donizetti a déjà écrit pour elle, *Rosmonda d'Inghilterra* (Florence, 1834). Ce changement a manifestement l'approbation de Donizetti puisqu'il fait partie intégrante de la version française de *Lucia*, préparée avec la participation active du compositeur.

De nos jours, la tendance s'est fortement inversée avec le retour à la version d'origine : « Regnava nel silenzio » y occupe à nouveau une place de choix ; au deuxième acte, l'air de Raimondo et la scène de Wolf's Crag sont le plus souvent repris ; et nombre d'enregistrements annulent non seulement toutes les coupures mais les changements de clefs introduits pour accommoder les chanteurs.

Avec *Lucia*, Donizetti remporte le succès le plus retentissant de sa carrière. Mais ce n'est pas tout : l'opéra marque le début de sa collaboration avec un nouveau librettiste. Le compositeur trouve en Salvadore Cammarano, plus qu'en tout autre, un librettiste de premier plan qui partage sa passion pour la dramaturgie. Dans aucun livret d'opéra du dix-neuvième siècle, l'action ne progresse avec autant de rapidité que dans ceux de Cammarano : multipliant les temps forts, il relègue les détails à des récitatifs très succincts et ne ralentit le pas que dans les moments les plus intenses comme la scène du mariage, la scène de la folie et celle où Edgardo se donne la mort à la fin de *Lucia*.

Cammarano fut très critiqué pour son adaptation du roman de Walter Scott, jugée par trop cavalière en raison notamment de la suppression de personnages clés comme la mère de Lucia, la tyrannique Lady Ashton, et le vieux serviteur Caleb Balderstone, et de la manière dont il fait mourir Edgardo – changement qui s'imposait, pourrait-on dire, vu la difficulté qu'il y aurait à mettre en scène des sables mouvants. Soyons juste, Cammarano centre l'intrigue sur les deux personnages principaux, Lucy et Edgar, ce qui démontre la sûreté de son instinct dramatique. Il est également capable, élément essentiel, de donner à Donizetti un texte plein de passion. « Il faut de l'amour, écrit Donizetti, sans quoi tous les sujets manquent de vie – et cet amour, il le faut violent. » Pratiquement inconnu au moment où il écrit *Lucia*, Cammarano produira le livret des six opéras sérieux suivants de Donizetti, et Verdi trouvera l'inspiration dans le dernier d'entre eux, *Il trovatore* – ce n'est pas un hasard.

J'ai demandé, un jour, à un éminent auteur et musicologue italien ce qui faisait, d'après lui, la grandeur de Donizetti. Pour toute réponse, il s'est mis à fredonner « Alfin son tua », phrase prononcée par Lucia dans la scène de la folie au moment où elle s'imagine mariée à Edgardo. Si cette réponse m'est restée en mémoire, c'est qu'elle dit l'essentiel de ce qu'il faut savoir sur Donizetti. Capable de flatter les chanteurs par des partitions brillantes qui exigent de la virtuosité, son écriture reste simple dans les moments de vérité absolue. Ses mélodies se nourrissent du rythme et des inflexions de la parole ; leur simplicité est porteuse d'une expressivité maximale ; et par leur caractère souvent populaire, elles s'enracinent irrémédiablement dans la culture italienne. Si l'on me demandait, à mon tour, d'en donner une illustration, je prendrais le « Tu che a Dio spiegasti l'ali » d'Edgardo dans la dernière scène, car s'y allient avec succès deux éléments qui sembleraient plutôt disparates : une certaine légèreté, un balancement de la mélodie issus de la ballade populaire, mais aussi l'expression déchirante du chagrin et de la perte.

Le regain d'intérêt pour Donizetti depuis une soixantaine années a permis de redécouvrir nombre d'opéras tombés à tort dans l'oubli, mais *Lucia di Lammermoor* n'a jamais vu sa réputation de chef d'œuvre remise en question. Au fil du temps, cet opéra continue à nous parler de plus en plus. Et s'il nous parle encore ainsi, plus de 175 ans après sa création, c'est que son compositeur mérite bien sa place au Panthéon de la musique.

GAETANO DONIZETTI
Jeremy Commons

Né à Bergame le 29 novembre 1797, Donizetti est issu d'une famille très modeste. S'il reçoit une éducation musicale, c'est grâce au compositeur allemand Johann Simon Mayr, *maestro di cappella* à Santa Maria Maggiore, qui a créé des « Cours charitables de musique » à l'intention des enfants de chœur fils de parents pauvres. En 1815, le jeune Donizetti se rend à Bologne pour y poursuivre ses études sous la direction de Padre Mattei, dont Rossini fut également l'élève.

Sa carrière de compositeur d'opéra débute à Venise en 1818 avec *Enrico di Borgogna*, mais il ne connaît ses premiers succès qu'en 1822 avec *Zoraida di Granata* à Rome et *La zingara* à Naples.

En décembre 1830, il triomphe enfin à Milan avec *Anna Bolena*, opéra qui fait sa renommée dans toute l'Europe. La plupart de ses opéras des années 1830 – *L'elisir d'amore* (Milan, 1832), *Lucrezia Borgia* (Milan, 1833), *Lucia di Lammermoor* (Naples, 1835), et *Roberto Devereux* (Naples, 1837) – seront très largement joués et chaleureusement accueillis.

Sa vie personnelle est toutefois assombrie par la tragédie. En 1828, il a épousé la fille d'un avocat romain, Virginia Vasselli ; à la même époque, ou quelque temps auparavant, il a toutefois contracté, sans le savoir, la syphilis. En conséquence, leur trois enfants mourront à la naissance ou peu après, et Virginia ne survivra pas au troisième. Donizetti en est si profondément affecté que lorsque *Poliuto* est interdit à Naples à cause de sa thématique religieuse en 1838, il quitte l'Italie et s'installe à Paris.

C'est là qu'il reprend *Poliuto* sous le titre *Les Martyrs* (1840) et écrit *La Fille du Régiment* (1840), *La Favorite* (1840), *Don Pasquale* (1843) et *Dom Sébastien roi de Portugal* (1843). Il compose également deux opéras importants pour Vienne, où il est nommé maître de chapelle de la cour : *Linda di Chamounix* (1842) et *Maria di Rohan* (1843).

Mais déjà ses facultés mentales sont gravement altérées par la maladie. En janvier 1846, il est interné dans un asile d'aliénés à Ivry, aux environs de Paris. Dans l'espoir d'améliorer sa santé, on le ramène chez lui, à Bergame, en septembre 1847, mais en vain. Il y meurt six mois plus tard, le 8 avril 1848.

LUCIA DI LAMMERMOOR
Jeremy Commons

Als Donizetti 1835 in Neapel *Lucia di Lammermoor* schrieb, hatte er bereits über vierzig Opern verfasst. Heute schätzen wir ihn als herausragenden Melodiker, als einen der besten Komponisten für die menschliche Stimme und als Meister des Theaters, er selbst jedoch hätte sich lediglich als hart arbeitenden Musiker bezeichnet, der sein Leben lang kämpfen musste. Stets hatte er Geldsorgen, und so konnte er es sich gar nicht leisten, sich mit abstrakten Theorien über Oper als Kunst zu beschäftigen. Ihm ging es schlicht um Bühnenerfolge: Werke über spannende Stoffe zu schreiben, die das Gefühl des Publikums durch den Einsatz lyrischer und ausdrucksstarker Melodien ansprachen und sich auf der Bühne wirkungsvoll inszenieren ließen. Im Gegensatz zu Verdi kam er nie über die Jahre als „Galeerensklave" hinaus: Nur

ganz selten, wenn überhaupt, fand er in seinem arbeitsreichen Alltag Zeit, einen Schritt zurück zu treten und einfach zu betrachten, was er tat.

Den Stoff zu *Lucia* wählte er selbst, und zwar, wie er sagte, um sich von der „Furcht" – dabei dachte er an Aristoteles' Diktum, eine Tragödie rufe bei den Zuschauern Furcht hervor – seiner vorhergehenden Oper *Marino Faliero* (Paris, März 1835) abzulenken. Eigentlich sollte bei seiner Rückkehr nach Neapel im April der bereits von den Zensoren gebilligte Text für seine neue Oper vorliegen, damit er sofort mit dem Komponieren beginnen konnte. Doch die Compagnia d'Industria e Belle Arti, die das Teatro San Carlo betrieb, stand vor dem Bankrott, im Geschäftsbetrieb herrschte völlige Unordnung. Erst Mitte Mai wurde ein Librettist für das Projekt bestimmt, mit Salvadore Cammarano zudem ein relativer Anfänger. Dieser setzt sich jedoch, kaum hatte er den Zuschlag erhalten, an die Arbeit und hatte am 29. Mai eine Zusammenfassung der Handlung zur Vorlage bei den Zensoren abgeschlossen. Donizetti wiederum, so die Schätzungen, komponierte die ganze Musik in rund vierzig Tagen. Einer Notiz am Ende des Manuskripts können wir entnehmen, dass er die Oper am 6. Juli fertig stellte.

Allerdings darf man die kurze Kompositionszeit nicht als Indiz dafür werten, dass es sich dabei um ein nachlässig gearbeitetes oder zweitklassiges Werk handeln könnte. Im 19. Jahrhundert war die Nachfrage nach neuen Opern in Italien derart groß, dass sich praktisch alle Komponisten gezwungen sahen, tradierte Abkürzungen zu nehmen. So skizzierten sie meist in einem Aufwallen von Inspiration und Tatendrang das gesamte Gerüst der Oper – Vokallinien, Kontrabasslinien (als Umriss der Harmonie) sowie einige Passagen der Soloinstrumentierung; erst später machten sie sich dann daran, die Klangfarben des Orchesters auszuarbeiten. Zudem vergeudeten sie nie Zeit damit, die zweite Strophe einer Cabaletta oder eines letzten schnellen Abschnitts auszuschreiben sondern gaben lediglich die Wiederholung einer Abfolge nummerierter Takte vor.

Bei Donizetti allerdings war schnelles Komponieren ein inhärenter Wesenszug. „Man mag mich darob tadeln", schrieb er einmal, „doch was ich gut machte, habe ich stets schnell gemacht, und häufig wurde ich der Sorglosigkeit gescholten bei Dingen, über die ich weit länger gesessen hatte." Das war allerdings natürlich eine Qualität, die einen Komponisten der Romantik auszeichnete: Er musste im Fieber der Inspiration arbeiten, musste das Feuer und die Gefühlsgewalt des Moments nutzen, ehe sie erlahmen konnten.

Die Proben begannen Mitte August, am 5. September (bereits zwei Monate über die anfänglich geplante Premiere hinaus) schrieb er: „Die Società steht vor dem Bankrott. Persiani [Fanny Tacchinardi-Persiani, die Primadonna, die die Lucia singen sollte] ist nicht bezahlt worden und will nicht proben, morgen werde ich Einspruch erheben … Weiß Gott, ob ich bezahlt werde … Und wenn die Musik es verdient, sie ist bei Gott nicht schlecht."

Non è infame – „sie ist nicht schlecht": Dies ist das einzige Mal, dass Donizetti vor der Premiere, die schließlich am 26. September stattfand, ein Urteil über seine Musik abgab. Er war von Natur aus bescheiden, erzählte selten von seinen Erfolgen und zog es vor, wenn er denn Freunden davon berichten musste, seinen Briefen Rezensionen beizulegen. Das heißt, er verstieß gegen seine eigene Regel, als er – im vollen Bewusstsein dessen – am 29. September seinem Verleger Giovanni Ricordi von der triumphalen ersten Aufführung berichtete:

> *Lucia di Lammermoor* ist aufgeführt worden, und unter Freunden erlaube mir, Schande auf mich zu laden und dir die Wahrheit zu sagen. Sie gefiel, sie gefiel sehr, wenn ich dem Beifall und den Komplimenten, die ich bekam, Glauben schenken darf. Ich wurde viele Male auf die Bühne gerufen, und auch die Sänger ... Am zweiten Abend sah ich etwas, das in Neapel praktisch ungekannt ist: Im [ersten] Finale, nach großem Jubel beim *Adagio* [dem Sextett], bekam Duprez [Gilbert Louis Duprez, der französische Tenor, der die Rolle des Edgardo spielte] beim Fluch – vor der *Stretta* – stürmischsten Applaus. Jedem Stück wurde mit heiliger Stille gelauscht, darauf folgten spontane „evviva"-Rufe ... Tacchinardi, Duprez, Cosselli [Enrico] und Porto [Raimondo] machten sich herausragend, wobei insbesondere die beiden erstgenannten wirklich famos waren.

Lucia galt von Anfang an als eine Sängeroper, als Primadonnenoper wurde sie jedoch erst im Lauf der Zeit betrachtet. Bei der Drucklegung der Musik widmete Donizetti sie Persiani und Duprez gleichermaßen, denn die beiden waren es gewesen, die den ersten Triumph mit ihm geteilt hatten.

In der Persiana hatte Donizetti ironischerweise seine perfekte Lucia gefunden. „Sie war weniger unscheinbar anzusehen als vielmehr blass, unauffällig und ängstlich. Sie machte den Eindruck einer Person, die Leid und Krankheit zu Hause gelassen hatte." Chorleys Worte mögen zwar wenig schmeichelhaft klingen, beschreiben aber Lucias Wesen zutreffend. Schließlich ist die Lucia eine von mehreren Donizetti-Heldinnen, die keines Verbrechens schuldig sind und doch unverdient in den Tod getrieben werden. Anna Bolena, Parisina und Maria Stuarda sind andere Beispiele, doch während die eine sterbend gegen ihr Schicksal aufbegehrt und die andere in religiöse Ekstase verfällt, bleibt die Heldin Lucia völlig passiv. Als bleiches Wesen des romantischen Monds gibt sie, nach heutigem Dafürhalten ohne nennenswerten Widerstand, dem Druck nach, den ihr Bruder Enrico und der Familienkaplan Raimondo Bidebent auf sie ausüben. Pathos umgibt sie.

Chorley hatte auch wenig für Persianis Stimme übrig. „Ein schriller Sopran", berichtete er, „spitz und grell anstatt lieblich, durchdringend anstatt voll, und nur allzu gern steigt ihre Tonhöhe an." Allerdings war das beileibe nicht die generelle Meinung seiner Zeitgenossen. Théophile Gautier schrieb, ihre Stimme habe „einen überraschenden Umfang, eine Süße und Resonanz; sie ist eine der herrlichsten, die den *dilettanti* je zu Ohren dringen kann."

Fanny Persiani eignete sich vielleicht optisch für die Rolle der Lucia, Duprez hingegen beteiligte sich offenbar aktiver an der Gestaltung seines Parts. In seinen Memoiren, die er Jahre später schrieb, erinnerte er sich:

> Oftmals im Laufe der Arbeit konsultierte [Donizetti] mich bei diesem oder jenem Stück. Im Scherz nannte er mich seinen „Pfuscher", weil ich ihn dazu veranlasste, etwas zu verändern oder hinzuzufügen, bisweilen eine Phrase, dann wieder einen Takt oder einige Noten. Zum Beispiel die große Szene im letzten Akt, zum Abschluss der Oper – sie endete wie jede andere große Arie auch. Ich gab ihm den Rat, unter dem Schluchzen und den gebrochenen Klagen Edgars in den Celli noch einmal das Hauptthema aufzugreifen. Er war von der Idee so angetan, dass er sie sofort umsetzte, mir das ganze Stück in eigenhändiger Kopie zusandte und um meine Billigung bat. Diese schickte ich ihm zurück und behielt das Manuskript, unter das er im neapolitanischen Dialekt folgende Worte geschrieben hatte: „Und du triffst dich selbst und fällst, aber du fällst allein, denn müsste auch ich fallen, wäre ich bereits gefallen."

Duprez gilt gemeinhin als der erste Tenor, der mit der Bruststimme das hohe C erreichte, wodurch er weit mehr Kraft und Dramatik vermitteln konnte als wenn er, wie seine Vorgänger, schon viel früher auf die Kopfstimme übergegangen wäre. Gleichzeitig war er gerühmt wegen der Geschmeidigkeit seines Legato, und aufgrund seiner anfänglichen Ausbildung für die *opéra comique* war sein Gesangsstil ursprünglich leicht und frisch gewesen. Was er an Donizettis Musik insbesondere erkannte und schätzte wird ersichtlich aus seinen Bemerkungen zu *Parisina*, 1833 für ihn komponiert:

> [Die Oper] verbindet die Anmut und Eleganz des leichten Genres, in dem ich mich zu Beginn meiner Karriere ausgebildet hatte, mit den erhabenen Qualitäten der *opera seria*, die mir in den vergangenen achtzehn Monaten so sehr gute Ergebnisse bescherte, und sie scheint mir der „Bindestrich" zwischen den beiden Genres zu sein.

Angeblich war es insbesondere Fanny Persiani, die Donizettis Opern außerhalb von Italien zu Bekanntheit verhalf. Vermutlich war sie es auch, die in der Wahnsinnsarie der *Lucia* die ausgedehnte Kadenz von Flöte und Stimme einfügte, die ab der Stelle, wo sich Singstimme und Instrument voneinander lösen und zu imitieren beginnen, eindeutig nicht das Werk Donizettis war. Diese Kadenz trug mehr als jeder andere Einzelaspekt dazu bei, das ursprüngliche Wesen der Oper zu überlagern und sie zu einer Primadonnenoper zu machen.

Hier sollten wir vielleicht festhalten, dass die Wahnsinnsszene, die wegen der Soloflötenbegleitung in der Opernliteratur ihresgleichen sucht, zunächst mitnichten für die Flöte geschrieben war. In Donizettis Manuskript nämlich war dieser Part ursprünglich für Glasharmonika geschrieben, ein Instrument aus ineinander geschobenen Glasglocken. Jeder, der die vorliegende Aufführung hört, bei der – wie bei einer Reihe anderer zeitgenössischer Aufnahmen – an dieser Stelle die Glasharmonika einsetzt, muss zugeben, dass sich der unheimlich schimmernde Ton großartig dazu eignet, ein Gefühl von Wahnsinn zu vermitteln. Überraschenderweise jedoch wurde diese Zeile im Manuskript dick durchgestrichen und für Flöte umgeschrieben. Weshalb nur? Neuere Forschungen haben ergeben, dass sich der Glasharmonikerspieler, nachdem er seinen Part mit der Persiani einstudiert hatte, mit der Theaterverwaltung wegen Nichtbezahlung seiner Gage überwarf und daraufhin wohl seine Mitwirkung aufkündigte.

Noch während Fanny Persiani die Lucia sang, also in den ersten Jahren, wurden Textkürzungen vorgenommen. Bereits 1839 beschwerte sich ein Londoner Kritiker, die Szene von Raimondo und Lucia im 2. Akt werde „unweigerlich ausgelassen" und dass „in diesem Jahr auch das Duett zwischen Rubini und Tamburini zu Beginn des 3. Akts [die Szene beim Turm von Wolfcrag] unterdrückt wurde." Zwar kann man nicht nachweisen, dass die Persiani persönlich für diese Veränderungen verantwortlich war, doch lässt sich nicht leugnen, dass diese Kürzungen dazu beitrugen, die Männerrollen zu schmälern und Lucias Part in den Vordergrund zu rücken. Zudem deutet einiges darauf hin, dass sie als Erste „Regnava nel silenzio" durch eine brillantere, aber weniger prägnante Arie ersetzte, nämlich „Perchè non ho del vento?" aus einer früheren Oper, die Donizetti für sie geschrieben hatte: Rosmonda d'Inghilterra (Florenz, 1834). Diese Veränderung fand offenbar Donizettis Billigung, denn sie ging in die französische Version der Lucia ein, an deren Erarbeitung er aktiv beteiligt war.

Seit einiger Zeit kehrt sich diese Tendenz um, zunehmend wird auf den Originaltext zurückgegriffen. „Regnava nel silenzio" ist wieder an seinen angestammten Platz gekehrt, Raimondo's Arie im 2. Akt am Wolfcrag wird für gewöhnlich, wenn auch nicht immer gesungen. Bei einer Reihe von Aufnahmen wurden nicht nur alle gekürzten Stellen wieder eingefügt, sondern auch einige traditionelle Veränderungen in der Tonart rückgängig gemacht, die man der leichteren Spiel- und Singbarkeit halber vorgenommen hatte.

Über Donizettis gesamte Laufbahn hinweg gesehen war *Lucia* der brillanteste in einer ganzen Reihe von Erfolgen. Aber mehr noch, durch sie fand der Komponist auch einen erstklassigen neuen Librettisten, dessen Interesse an der Art, wie Opern sich auf der Bühne entwickeln, der seiner so nahe kam wie bei keinem Librettisten zuvor: Salvadore Cammarano. Keine anderen Libretti aus dem 19. Jahrhundert bewegen sich so schnell vorwärts wie die Cammaranos. Sie springen von Höhepunkt zu Höhepunkt, verbannen Unwesentliches in ein knappes Rezitativ und verlangsamen das Tempo nur bei emotionalen Höhepunkten, in *Lucia* etwa bei der Hochzeitsszene, der Wahnsinnsszene und Edgardos Szene bei den Gräbern.

Cammarano wurde häufig ein rücksichtsloser Umgang mit der Erzählung Scotts vorgeworfen, vor allem, weil er auf Schlüsselfiguren wie etwa Lucias Mutter, die dominante Lady Ashton und den alten Diener Caleb Balderstone verzichtete und Edgardos Tod veränderte – zwangsläufig, könnte man meinen, da sich ein Sterben im Treibsand kaum zur Bühnen-wirksamen Inszenierung eignete. Zu Cammaranos Verteidigung sei gesagt: Er konzentrierte sich auf die beiden Hauptfiguren Lucy und Edgar, und mit seinem dramatischen Instinkt lag er goldrichtig. Zudem erfüllte er Donizettis Wunsch nach einem wahrhaft leidenschaftlichen Text. „Ich will Liebe", schrieb der Komponist einmal. „Ohne sie sind alle Themen kalt – und diese Liebe soll heftig sein." Es war kein Zufall, dass Cammarano, der nahezu unbekannt war, als er *Lucia* schrieb, die Libretti für die nächsten sechs *opere serie* Donizettis verfasste, und ebenso wenig ist es Zufall, dass Verdi sich von seinem letzten Werk, *Il Trovatore*, begeistern ließ.

Einmal fragte ich einen angesehenen italienischen Autor und Musikwissenschaftler, was in seinen Augen Donizettis Größe als Komponist ausmache. Zur Antwort sang er mir „Alfin son tua" vor, Lucias Zeile aus der Wahnsinnsarie, in der sie glaubt, sie und Edgardo würden vermählt. Die Antwort habe ich nie vergessen, denn sie besagt fast alles, was wir über Donizetti zu wissen brauchen. Zwar verstand er es, seinen Sängern mit brillanter Musik zu schmeicheln, die virtuose Gesangskunst verlangt, doch in Momenten absoluter Wahrheit ist seine Musik im Grunde sehr schlicht. Seine Melodien erwachsen aus dem Rhythmus und der Modulation des gesprochenen Worts, durch ihre Einfachheit gewinnen sie ein Maximum an emotionaler Ausdruckskraft, und durch ihr häufig populäres Wesen sind sie eng mit dem Land ihrer Herkunft verbunden. Müsste ich selbst ein Beispiel anführen, würde ich wohl „Tu che a Dio spiegasti l'ali" aus Edgardos Gräberszene nennen, denn dieser Phrase gelingt es, zwei im Grunde gegensätzliche Elemente zu vereinen: eine Lebendigkeit und schwingende Betonung der Melodie, die letztlich auf das italienische Volkslied zurückgehen, gepaart mit einem herzzerreißenden Ausdruck von Trauer und Verlust.

Durch das Donizetti-Revival der vergangenen sechzig Jahre erlebten zahlreiche zu Unrecht vergessene Opern eine Neuaufführung, doch ist es bezeichnend, dass der Rang von *Lucia di Lammermoor* als sein anerkanntes Meisterwerk nie angezweifelt wurde. Es ist eine Oper, die uns im Lauf ihrer Entwicklung zunehmend ans Herz rührt. Und wenn ein Komponist noch 175 Jahre nach Entstehung eines Werks auf diese Art zu uns sprechen kann, dann hat er seinen Platz in der Ruhmeshalle zweifelsohne verdient.

GAETANO DONIZETTI

Jeremy Commons

Donizetti, geboren am 29. November 1797 in Bergamo, stammte aus einer sehr armen Familie. Eine Musikerziehung konnte er nur bekommen, weil der aus Deutschland gebürtige Komponist Johann Simon Mayr, *maestro di cappella* an der Kirche S. Maria Maggiore, „wohltätige Stunden" abhielt, um die Söhne mittelloser Familien zu Chorknaben auszubilden. 1815 ging Donizetti nach Bologna, wo er seine Studien bei Padre Mattei, dem Lehrer Rossinis, fortsetzte.

Sein Debüt fand 1818 in Verona mit *Enrico di Borgogna* statt, Aufmerksamkeit erregte er aber erst 1822 mit der Oper *Zoraida di Granata* für Rom und *La zingara* für Neapel.

Der Durchbruch gelang ihm schließlich Ende 1830, als er für Mailand die Oper *Anna Bolena* schrieb, mit der er sich in ganz Europa einen Namen machte. Entsprechend wurde das Gros seiner Werke der 1830er Jahre – etwa *L'elisir d'amore* (Mailand, 1832), *Lucrezia Borgia* (Mailand, 1833), *Lucia di Lammermoor* (Neapel, 1835) und *Roberto Devereux* (Neapel, 1837) – vielfach aufgeführt und gefeiert.

Sein Privatleben allerdings war von einer Tragödie überschattet. 1828 hatte er Virginia Vasselli geheiratet, die Tochter eines römischen Juristen, doch etwa zur selben Zeit, wenn nicht bereits früher, hatte er sich unwissentlich Syphilis zugezogen. Als Folge davon starben die drei Kinder des Paares gleich bei oder bald nach der Geburt, und nach der Geburt des dritten starb auch Virginia. In seinem Unglück wurde Donizetti rastlos und zog 1838, als *Poliuto* wegen des religiösen Inhalts in Neapel verboten wurde, nach Paris.

Dort überarbeitete er *Poliuto* zu *Les Martyrs* (1840) und schrieb *La Fille du régiment* (1840), *La Favorite* (1840), *Don Pasquale* (1843) und *Dom Sébastien roi de Portugal* (1843). Zudem komponierte er zwei bedeutende Opern für Wien, wo er zum Hofkomponisten ernannt wurde: *Linda di Chamounix* (1842) und *Maria di Rohan* (1843).

Zu der Zeit beeinträchtigte seine Krankheit seinen Geisteszustand bereits zunehmend. Im Januar 1846 wurde er in Ivry am Rand von Paris in eine Anstalt eingewiesen. Im September 1847 beschloss man, ihn in der Hoffnung auf eine Besserung seines Zustands in die italienische Heimat zurückzubringen. Er kam zwar nach Bergamo, starb dort jedoch sechs Monate später am 8. April 1848.

ЛЮЧИЯ ДИ ЛАММЕРМУР: КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ОПЕРЫ

Действие происходит на восточном побережье Шотландии в конце XVII века.

Действие первое. *Сцена первая.*

Норман, главный лесничий лорда Генри Эштона, нынешнего владельца замка Равенсвуд, вместе со слугами ищет таинственного незнакомца, которого уже несколько раз видели на побережье в окрестностях башни Вулфкрэг.

Генри признается Раймонду Бидебенду, своему духовнику и наставнику его сестры Лючии, что благополучие семьи под угрозой. Эдгар Равенсвуд, бывший владелец замка, теперь может вернуть себе свою собственность и политическое влияние, если Лючия не поправит положение дел выгодным замужеством. Однако Лючия, похоже, не намерена на него соглашаться. Раймонд полагает, что она по-прежнему скорбит о скончавшейся матери, однако Норман рассказывает, что девушка без памяти влюблена в уже упомянутого таинственного незнакомца, который недавно спас ее от разъяренного быка.

Вернувшиеся после поисков слуги сообщают, что узнали в незнакомце Эдгара Равенсвуда. Генри – в ярости.

Действие первое. *Сцена вторая.*

Лючия, в сопровождении своей служанки Алисы, приходит на тайное свидание с Эдгаром к разрушенному фонтану Сирены. Это место страшит ее тем, что здесь бродит призрак жены одного из прежних владельцев Равенсвуда, из ревности убитой мужем.

Эдгар объявляет, что покидает Шотландию и отправляется с политическим поручением во Францию. Он намерен немедленно просить у Генри руки Лючии, но она в страхе умоляет его сохранить их любовь в тайне. Эдгар говорит о своей глубокой обиде на Эштонов и рассказывает Лючии, что когда-то поклялся навеки быть их врагом. Клятву однако вытеснила любовь к Лючии, вспыхнувшая с первого взгляда. Молодые люди клянутся в верности друг другу и обмениваются кольцами.

Действие второе. *Сцена первая.*

Прошло несколько месяцев. Родственники съезжаются на свадьбу Лючии с человеком, которого выбрал для нее Генри, лордом Артуром Беклоу. Генри, однако, по-прежнему опасается, что сестра ему откажет. Норман его успокаивает: все письма Эдгара к Лючии перехвачены и приготовлено подложное письмо, где Эдгар сообщает о своей помолвке с другой.

Прочитав подложное письмо, Лючия приходит в смятение. Уговоры Раймонда, имеющего на нее влияние, довершают дело, и она в конце концов сдается.

Действие второе. *Сцена вторая.*

Гости приветствуют Артура Беклоу, который обещает Генри помочь вернуть его состояние, однако осведомляется, правдивы ли дошедшие до него слухи, что к Лючии проявляет интерес Эдгар Равенсвуд. Генри не успевает ответить, поскольку в зал неуверенно входит Лючия. Ее насильно подводят к столу, где лежит брачный контракт, который она неохотно подписывает. В этот момент снаружи доносится шум и появляется Эдгар, только что вернувшийся из Франции. Противники обнажают мечи, а Лючия падает в обморок на руки своих прислужниц. Раймонд пытается восстановить спокойствие и показывает Эдгару брачный контракт. Лючия признается, что подпись под контрактом – ее, тогда Эдгар снимает с ее пальца свое кольцо и с проклятием бросает его ей под ноги.
Действие третье. *Сцена первая.*

Во время страшной грозы к Эдгару в башню Вулфкрэг приходит Генри, который вызывает его на дуэль. Они договариваются встретиться утром на фамильном кладбище Равенсвудов.

Действие третье. *Сцена вторая.*

Праздник в замке Равенсвуд продолжается, но вскоре его прерывает Раймонд, который объявляет, что Лючия лишилась рассудка и заколола своего мужа.

Входит Лючия в обагренной кровью ночной рубашке. Ей кажется, что она снова ждет свидания с Эдгаром у фонтана Сирены, но радость сменяется ужасом – ей чудится обитающий там призрак. Она умоляет Эдгара спрятаться и ведет его к... алтарю, усыпанному розами. В воображении она видит обряд своего венчания, только жених – не Артур, а Эдгар. Безумие ее растет, и в конце концов она падает без чувств.

Действие третье. *Сцена третья.*

Эдгар приходит на клабище Равенсвудов, где должен состояться его поединок с Генри. Он собирается броситься на меч своего врага. Деревенские жители приносят весть о том, что Лючия при смерти, а вскоре мерные удары колокола возвещают ее кончину. Невзирая на попытки Раймонда остановить его, Эдгар достает кинжал и закалывается.

LUCIA DI LAMMERMOOR: SYNOPSIS

The opera is set on the east coast of Scotland in the late 17th century.

Act I. *Scene 1.*

Normanno, the head forester of Lord Enrico Ashton, the present owner of Ravenswood Castle, is, with his fellow-retainers, scouring the shores around the Tower of Wolf's Crag, for on several occasions a mysterious stranger has been seen there.

Enrico confides to Raimondo Bidebent, his chaplain and the tutor of his sister Lucia, that the family fortunes are under threat: Edgardo of Ravenswood, the previous but now dispossessed owner of the Ravenswood estates, may well recover his property and his political influence unless Lucia can be brought to secure matters through an advantageous marriage. Lucia, however, shows no signs of acquiescing. Raimondo suggests that she still mourns the death of her mother, but Normanno relates that, recently saved from being gored by a bull by the mysterious stranger already mentioned, she has fallen passionately in love with him.

The retainers, returning from their foray, declare that they have just identified the stranger as Edgardo of Ravenswood. Enrico gives vent to his rage.

Act I. *Scene 2.*

Lucia, accompanied by her maid Alisa, comes to a ruined fountain, the Fountain of the Siren (a spot she dreads because it is haunted by the ghost of the wife of a previous Ravenswood, murdered there by her jealous husband) to keep a tryst with Edgardo.

Edgardo announces that he is leaving Scotland on a political mission to France. He proposes asking Enrico for her hand immediately, but she fearfully begs him to keep their love a secret. Voicing his resentment against the Ashtons, he tells how he swore eternal animosity against them, but suppressed his vow when he saw her and fell in love. They swear lasting fidelity to each other and exchange rings.

Act II. *Scene 1.*

Some months have passed. With his relatives arriving to celebrate Lucia's marriage to the man he has chosen for her, Lord Arturo Bucklaw, Enrico is still apprehensive lest she refuse him. Normanno reassures him: all Edgardo's letters have been intercepted, and a forged letter has been prepared, announcing his betrothal to another woman. Lucia is dismayed to read the forged letter. Her capitulation is finally secured when Raimondo brings his influence to bear upon her.

Act II. *Scene 2.*

The wedding guests greet the arrival of Arturo, who promises to help Enrico restore his fortunes, but also enquires whether there is any truth in rumours that Edgardo has set his sights upon Lucia. Before Enrico can reply, Lucia falteringly enters. Forced towards the table where the marriage contract stands prepared, she reluctantly signs it. At this moment a commotion is heard outside, and Edgardo appears, just returned from France. Swords are drawn, and Lucia faints into the arms of her attendants. Raimondo seeks to keep the peace by showing Edgardo the contract. As Lucia confesses that the signature is indeed hers, he seizes his ring from her finger and casts it at her feet, solemnly cursing her.

Act III. *Scene 1.*

In the Tower of Wolf's Crag, in the midst of a raging storm, Edgardo receives a visit from Enrico, challenging him to a duel. They agree to meet the following morning in the graveyard of the Ravenswoods.

Act III. *Scene 2.*

The festivities at Ravenswood Castle are still in progress, but are soon interrupted by Raimondo, who announces that Lucia has gone out of her mind and stabbed her husband to death.

Lucia enters in a blood-stained nightdress. She imagines that she and Edgardo are meeting once more at the Fountain of the Siren, but her joy gives way to terror as she thinks she sees again the ghost that haunts the place. She beseeches Edgardo to take shelter with her at the foot of the altar, all strewn with roses, and in her imagination she enacts her marriage, not to Arturo but to Edgardo. Becoming increasingly distraught, she eventually collapses.

Act III. *Scene 3.*

Edgardo comes to the graveyard of the Ravenswoods to keep his appointment with Enrico, intending to throw himself upon his adversary's sword. Villagers bring news that Lucia is dying, and soon a tolling bell announces her passing. Despite Raimondo's efforts to restrain him, Edgardo draws a dagger and kills himself.

LUCIA DI LAMMERMOOR: ARGUMENT

L'action se situe sur la côte est de l'Écosse vers la fin du XVIIe siècle.

Acte I. *Scène 1.*

À la tête d'une petite troupe de chasseurs, Normanno, grand veneur de Lord Enrico Ashton, propriétaire du château de Ravenswood, parcourt les abords de la tour de Wolf's Crag, où l'on a aperçu à plusieurs reprises un rôdeur.

Enrico confie à Raimondo Bidebent, chapelain de la famille et tuteur de sa sœur Lucia, que l'avenir des Ashton le préoccupe : Edgardo de Ravenswood, ancien propriétaire du lieu est, en effet, susceptible de recouvrer les terres dont il a été dépossédé ainsi que son crédit politique. Seul le mariage de Lucia à un bon parti sauvera la situation. Or Lucia, semble nullement prête à se laisser convaincre. Raimondo suggère à Normanno que la raison en est le deuil encore récent de leur mère, mais celui-ci le détrompe : sa sœur brûle d'amour pour un mystérieux inconnu qui l'a sauvée d'un taureau en furie.

Les chasseurs de retour reviennent annoncer qu'ils ont identifié le rôdeur : il s'agit d'Edgardo of Ravenswood. Enrico fulmine.

Acte I. *Scène 2.*

Accompagnée par sa confidente Alisa, Lucia vient attendre Edgardo auprès des ruines de la Fontaine aux sirènes – lieu hantée par le fantôme de l'épouse d'un ancêtre des Ravenswood assassinée par celui-ci dans un accès de jalousie.

À son arrivée, Edgardo lui déclare qu'il s'apprête à quitter l'Écosse pour une mission politique en France et souhaite, sans plus attendre, demander sa main en mariage à son frère. Apeurée, elle le supplie de garder leur amour secret. Il lui rappelle que si malgré son ressentiment, il a retiré son serment de vengeance contre les Ashton, c'est par amour pour elle. Les jeunes gens échangent des anneaux, gage de fidélité éternelle.

Acte II. *Scène 1.*

Quelques mois ont passé. Des invités arrivent pour assister aux noces de Lucia et de Lord Arturo Bucklaw, époux qu'Enrico lui a choisi à son insu. Il redoute le refus de sa sœur, mais Normanno le rassure : toutes les lettres d'Edgardo ont été interceptées et un faux annonçant le mariage du jeune homme à une autre a été préparé à l'intention de Lucia.

Écrasée par cette nouvelle, Lucia finit par capituler sous la pression de Raimondo.

Acte II. *Scène 2.*

Les invités saluent l'arrivée d'Arturo. Il promet son soutien à Enrico, en lui demandant néanmoins s'il est vrai qu'Edgardo a des vues sur Lucia. Avant même qu'Enrico ait pu répondre, Lucia entre d'un pas mal assuré. Poussée vers la table où l'attend le contrat de mariage, elle le signe à contrecœur. À ce moment précis, des bruits d'agitation en provenance de l'extérieur se font entendre et Edgardo, de retour de France, apparaît. Chacun tire son arme et Lucia s'effondre dans les bras de ses suivantes. Raimondo cherche à rétablir le calme en montrant à Edgardo le contrat de mariage. Lucia confesse que c'est sa signature. Edgardo jette alors son anneau à terre en la maudissant solennellement.

Acte III. *Scène 1.*

Seul dans la tour de Wolf's Crag tandis que, dehors, rage la tempête, Edgardo reçoit la visite d'Enrico, venu le provoquer en duel. Il conviennent de s'affronter le lendemain à l'aube près des tombeaux des Ravenswood.

Acte III. *Scène 2.*

La fête nuptiale, qui bat son plein à Ravenswood, est soudainement interrompue par Raimondo venu annoncer que Lucia a sombré dans la démence et assassiné son époux.

Les vêtements maculés de sang, Lucia fait son apparition. Elle divague, s'imaginant en compagnie d'Edgardo à la Fontaine aux sirènes, mais la joie fait bientôt place à la terreur car elle croit apercevoir le fantôme qui hante le lieu. Elle supplie Edgardo de prendre refuge au pied de l'autel recouvert de roses et s'imagine épousant Edgardo au lieu d'Arturo. Puis elle s'effondre en proie aux plus terribles tourments.

Acte III. *Scène 3.*

Edgardo arrive près des tombeaux avec la ferme intention de se précipiter sur l'épée de son adversaire. Les villageois viennent lui annoncer que Lucia est mourante, et bientôt le glas retentit. Malgré les efforts de Raimondo pour le retenir, Edgardo se poignarde.

LUCIA DI LAMMERMOOR: DIE HANDLUNG

Die Oper spielt Ende des 17. Jahrhunderts an der Ostküste Schottlands

1. Akt – *1. Szene*

Normanno, der Oberförster Lord Enrico Ashtons, des gegenwärtigen Besitzers von Ravenswood Castle, sucht mit seinen Gefolgsleuten die Küsten rund um den Turm von Wolf's Crag ab, denn dort wurde mehrfach ein geheimnisvoller Fremder gesehen.

Enrico gesteht Raimondo Bidebent, sein Kaplan und der Erzieher seiner Schwester Lucia, dass der Familienbesitz in Gefahr ist: Edgardo di Ravenswood, der ehemalige Eigentümer der Ländereien von Ravenswood, könnte seinen Grundbesitz und seinen politischen Einfluss zurückgewinnen, wenn nicht Lucia dazu gebracht werden kann, durch eine vorteilhafte Heirat Einfluss zu gewinnen. Lucia jedoch zeigt keinerlei Absicht, den Wunsch ihres Bruders zu erfüllen. Raimondo meint, sie betrauere noch den Tod ihrer Mutter, doch Normanno erzählt, dass der geheimnisvolle Fremde sie kürzlich davor bewahrt habe, von einem Stier durchbohrt zu werden, und sie sich daraufhin leidenschaftlich in den Mann verliebt habe.

Die Gefolgsleute kehren von ihrer Suche zurück und berichten, dass sie den Fremden als Edgardo di Ravenswood identifiziert haben. Enrico hält mit seiner Wut nicht hinter den Berg.

1. Akt – *2. Szene*

In Begleitung ihrer Zofe Alisa kommt Lucia zu einer zerfallenen Quelle, der Fountain of the Siren (ein von ihr gefürchteter Ort, wird er doch vom Geist der Frau eines früheren Ravenswood heimgesucht, die von ihrem eifersüchtigen Gemahl ermordet wurde), wo sie mit Edgardo ein Zusammentreffen vereinbart hat.

Edgardo erklärt, dass er Schottland verlassen und auf politische Mission nach Frankreich reisen müsse. Er schlägt ihr vor, sofort bei Enrico um ihre Hand anzuhalten, doch ängstlich bittet sie ihn, ihre Liebe geheim zu halten. Daraufhin lässt er seinem Groll gegen die Ashtons freien Lauf und erzählt, er habe ihnen ewige Feindschaft geschworen, diesen Schwur aber unterdrückt, als er sie, Lucia, sah und sich in sie verliebte. Sie schwören sich ewige Treue und tauschen Ringe.

2. Akt – *1. Szene*

Einige Monate sind vergangen. Die Verwandtschaft trifft ein, um Lucias Vermählung mit dem für sie Erwählten, Lord Arturo Bucklaw, zu feiern. Enrico ist nach wie vor unruhig und fragt sich, ob seine Schwester die Hochzeit auch wirklich durchführen werde, doch Normanno beruhigt ihn: Alle Briefe Edgardos seien abgefangen und ein gefälschter Brief vorbereitet worden, in dem er ihr von seiner Heirat mit einer anderen Frau schreibe.

Benommen liest Lucia den gefälschten Brief. Als dann Raimondo sie noch unter Druck setzt, willigt sie in die Hochzeit ein.

2. Akt – *2. Szene*

Die Gäste begrüßen den ankommenden Arturo, der Enrico seine Hilfe dabei verspricht, seinen Besitz zurück zu gewinnen, sich aber auch nach dem Wahrheitsgehalt der Gerüchte erkundigt, dass Edgardo ein Auge auf Lucia geworfen habe. Ehe Enrico antworten kann, tritt Lucia zögernd in den Raum. Mit Zwang wird sie zu dem Tisch geführt, auf dem der Ehevertrag liegt, und unterschreibt widerstrebend. In dem Moment ist von draußen ein Aufruhr zu hören, Edgardo tritt ein, er ist soeben aus Frankreich zurückgekehrt. Schwerter werden gezogen, Lucia fällt ohnmächtig in die Arme ihrer Zofen. Im Versuch, den Frieden zu wahren, zeigt Raimondo Edgardo den Vertrag. Als Lucia gesteht, dass es tatsächlich ihre eigenhändige Unterschrift ist, zieht Edgardo ihr seinen Ring vom Finger, schleudert ihn ihr vor die Füße und verflucht sie.

3. Akt – *1. Szene*

Während eines heulenden Sturms sucht Enrico Edgardo im Turm von Wolf's Crag auf und fordert ihn zu einem Duell heraus. Sie vereinbaren, sich am kommenden Morgen bei den Gräbern der Ravenswoods zu treffen.

3. Akt – *2. Szene*

Die Feiern im Ravenswood Castle sind noch im vollen Gange, finden aber ein Ende, als Raimondo verkündet, dass Lucia den Verstand verloren und ihren Bräutigam erstochen habe.

Lucia tritt in einem blutbesudelten Nachtgewand ein. In ihrer Vorstellung treffen sie und Edgardo sich wieder an der Fountain of the Siren, doch ihre Freude wandelt sich zu Grauen, als sie den die Quelle heimsuchenden Geist wieder vor sich zu sehen glaubt. Sie fleht Edgardo an, mit ihr Zuflucht zu suchen am Fuß des Altars, der mit Rosen übersät ist, und in ihrer Phantasie vollzieht sie die Hochzeit nicht mit Arturo, sondern mit Edgardo. Sie ist zunehmend von Sinnen und bricht schließlich zusammen.

3. Akt – *3. Szene*

Edgardo kommt zu den Gräbern der Ravenswoods, um sich wie vereinbart mit Enrico zu treffen, er will sich in das Schwert seines Feindes stürzen. Herbeieilende Dorfbewohner berichten, dass Lucia im Sterben liegt, und bald kündet eine Glocke von ihrem Tod. Trotz Raimondos Versuch, ihn davon abzuhalten, zieht Edgardo einen Dolch und ersticht sich.

Booklet Notes
Notes translated from English to Russian by Masha Karp.
Translated from English into French by Marie Rivière.
Translated from English into German by Ursula Wulfekamp.
Translation co-ordinator: Ros Schwartz.
For Ros Schwartz Translations Ltd.

LUCIA DI LAMMERMOOR

Dramma tragico in tre atti

Libretto di Salvatore Cammarano e Gaetano Donizetti, dal romanzo The Bride of Lammermoor *di Sir Walter Scott*

PARTE PRIMA – LA PARTENZA

ATTO PRIMO (Atto Unico di Parte Prima):
SCENA 1 – Giardino nel Castello di Ravenswood

1 ***No 1 – Preludio e coro d'Introduzione***

NORMANNO
Percorrete le spiagge vicine,

CORO *(abitanti del Castello in arnese da caccia)*
Percorriamo le spiagge vicine,

NORMANNO
… della torre le vaste rovine:

CORO
… della torre le vaste rovine:

NORMANNO
… cada il vel di sì turpe mistero
lo domanda, lo impone l'onor,

CORO
… cada il vel di sì turpe mistero,

NORMANNO, POI CORO
… lo impone l'onor.

NORMANNO E CORO
Splenderà l'esecrabile vero
come lampo fra nubi d'orror,

NORMANNO
Cada il vel di sì turpe mistero,
Sì, di sì turpe mistero,

CORO
Cada il vel di sì turpe mistero,

NORMANNO, POI CORO
… lo domanda, lo impone l'onor,

NORMANNO E CORO (TENORI)
… cada il vel, cada il vel,

CORO (BASSI)
… che l'impone l'onor,

NORMANNO E CORO
… sì l'impone, l'impone l'onor,

NORMANNO E CORO (TENORI)
… cada il vel, cada il vel,

CORO (BASSI)
… che l'impone l'onor,

NORMANNO E CORO
… sì l'impone, l'impone l'onor,

NORMANNO
Cada,

CORO (TENORI)
… lo domanda, lo impone l'onor,

LUCIA DI LAMMERMOOR

A tragic drama in three acts

Libretto by Salvatore Cammarano and Gaetano Donizetti, based on Sir Walter Scott's Bride of Lammermoor

PART ONE – THE DEPARTURE

ACT I (The Only Act of Part One):
SCENE 1 – Grounds near the castle of Ravenswood

1 ***No 1 – Prelude and Introductory Chorus***

NORMAN
Search through the neighbouring shores

CHORUS *(Sir Henry Ashton's retainers, in hunting array)*
Let us search through the neighbouring shores

NORMAN
… the vast ruins of the tower;

CHORUS
… the vast ruins of the tower;

NORMAN
…let the veil fall from this mystery so shameful
honour asks it, honour demands it

CHORUS
… let the veil fall from this mystery so shameful

NORMAN, THEN CHORUS
… honour demands it.

NORMAN AND CHORUS
The horrible truth will blaze
like lightning through clouds of horror,

NORMAN
Let the veil fall from this mystery so shameful,
Yes, from this mystery so shameful,

CHORUS
Let the veil fall from this mystery so shameful,

NORMAN, THEN CHORUS
… honour asks it, demands it,

NORMAN AND CHORUS (TENORS)
… let the veil fall, let the veil fall,

CHORUS (BASSES)
… as honour demands it,

NORMAN AND CHORUS
… yes, honour demands it,

NORMAN AND CHORUS (TENORS)
… let the veil fall, let the veil fall,

CHORUS (BASSES)
… as honour demands it,

NORMAN AND CHORUS
… yes, honour demands it, honour demands it,

NORMAN
Let it fall,

CHORUS (TENORS)
… honour asks it, wills it,

CORO (BASSI)
Cada, cada,

NORMANNO
… lo vuol l'onor,

CORO
… lo domanda, lo vuole l'onor,

NORMANNO E CORO
… lo vuol l'onor.

Il Coro parte rapidamente. Entrano Enrico e Raimondo.

2 ***No 2 – Scena (Recitativo) e Cavatina***

NORMANNO *(accostandosi rispettosamente ad Enrico)*
Tu sei turbato!

ENRICO *(fieramente accigliato)*
E n'ho ben d'onde.
Il sai: de'miei destini impallidì la stella …
Intanto Edgardo … quel mortale nemico
di mia prosapia, dalle sue rovine
erge la fronte baldanzosa, e ride!

Solo una mano raffermar mi puote
nel vacillante mio poter …
Lucia osa respinger quella mano!
Ah! … suora non m'è colei!

RAIMONDO BIDEBENT *(in tono di chi cerca calmore l'altrui collera)*
Dolente vergin,
che geme sull'urna recente
di cara madre,
al talamo potria volger lo sguardo?
Rispettiamo un core,
che trafitto dal duol,
schivo è d'amore.

NORMANNO *(con ironia)*
Schivo d'amor! … Lucia d'amore avvampa.

ENRICO
Che favelli!

RAIMONDO *(in disparte)*
(Oh detto!)

NORMANNO
M'udite: Ella sen gia colà del parco
nel solingo vial dove la madre giace sepolta …
Impetuoso toro ecco su lei s'avventa,
quando per l'aria rimbombar si sente un colpo,
e al suol repente cade la belva.

ENRICO
E chi vibrò quel colpo?

NORMANNO
Tal che il suo nome ricoprì d'un velo.

ENRICO
Lucia forse?

NORMANNO
L'amò.

ENRICO
Dunque il rivide?

NORMANNO
Ogn'alba …

ENRICO
E dove?

CHORUS (BASSES)
Let it fall, let it fall,

NORMAN
… honour wills it,

CHORUS
… honour asks it, wills it

NORMAN AND CHORUS
… honour wills it.

The Chorus exit rapidly. Henry and Raymond enter.

2 ***No 2 – Scene (Recitative) and Cavatina***

NORMAN *(respectfully approaching Sir Henry)*
You are disturbed!

HENRY ASHTON *(frowning haughtily)*
I have good reason.
As you know, the star of my destiny is waning …
Meanwhile Edgar … that deadly enemy
of my family, raises his bold brow
from his ruined hold, and laughs!

One hand alone can sustain me
in my unsteady power …
Lucy dares to refuse that hand!
Ah! … No sister of mine is she!

RAYMOND BIDE-THE-BENT *(in a conciliatory tone)*
Should a sorrowing maiden,
who is still moaning at the fresh grave
of her beloved mother,
turn her gaze to the nuptial couch?
Let us respect a heart which,
transfixed by sorrow,
is averse to love.

NORMAN *(ironically)*
Averse to love! … Lucy is ablaze with love.

HENRY
What are you saying!

RAYMOND *(aside)*
(What has he said!)

NORMAN
Listen to me. She was walking in the park,
on the lonely path, where her mother lies buried …
There, a wild bull came rushing at her,
when a shot rang out through the air
and in an instant the beast fell to the ground, dead.

HENRY
And who fired that shot?

NORMAN
One who shrouded his name in mystery.

HENRY
And Lucy?

NORMAN
Fell in love with him.

HENRY
Then, she saw him again?

NORMAN
Every dawn …

HENRY
Where?

NORMANNO
In quel viale.

ENRICO
Io fremo!
Nè tu scovristi il seduttor?

NORMANNO
Sospetto io n'ho soltanto.

ENRICO
Ah, parla!

NORMANNO
È tuo nemico.

RAIMONDO *(in disparte)*
(Oh ciel!)

NORMANNO
Tu lo detesti.

ENRICO
Esser potrebbe … Edgardo?

RAIMONDO *(in disparte)*
(Ah!)

NORMANNO
Lo dicesti.

ENRICO
3 Cruda, funesta smania,
tu m'hai svegliata in petto!
È troppo, è troppo orribile,
questo fatal sospetto!
Mi fa gelare e fremere …
solleva in fronte il crin, ah! *ecc.*

ENRICO
Colma di tanto obbrobrio
chi suora a me nascea!

NORMANNO
Pietoso al tuo decoro,
io fui con te crudel.

RAIMONDO *(in disparte)*
(La tua clemenza imploro;
tu lo smentisci, o ciel!)

ENRICO *(con terribile impulso di sdegno)*
Ah! pria che d'amor sì perfido
a me svelarti rea,
se ti colpisse un fulmine,

NORMANNO E RAIMONDO
Ciel!

ENRICO
… se ti colpisse un fulmine,
fora men rio dolor, ah!
fora men rio dolor!

NORMANNO
Io fui con te,
con te crudel, crudel.

RAIMONDO *(in disparte)*
(Tu lo smentisci, o ciel,
ah! o ciel, o ciel!)

4 ***Scena: Coro di Cacciatori***

CORO DI CACCIATORI *(rientra; a Normanno)*
Il tuo dubbio è omai certezza.

NORMAN
On that path.

HENRY
I am furious!
And did you not recognise the seducer?

NORMAN
I have only a suspicion.

HENRY
Ah, speak!

NORMAN
It is your enemy!

RAYMOND *(aside)*
(Oh, heaven!)

NORMAN
The man you hate.

HENRY
Could it be … Edgar?

RAYMOND *(aside)*
(Ah!)

NORMAN
You have said it.

HENRY
3 You have aroused raw,
baleful fury in my breast!
It is too, too horrible,
this fatal suspicion!
It chills me, it makes me tremble …
my hair stands on end, ah! *etc.*

HENRY
That one filled with such infamy
could be born sister to me!

NORMAN
Out of respect for your honour,
I spoke cruel truth to you.

RAYMOND *(aside)*
(I beseech your mercy;
refute it, O heavens!)

HENRY *(with a terrible impulse of rage)*
Ah! Before revealing yourself guilty
of such treacherous love,
if you had been struck by lightning

NORMAN AND RAYMOND
Heavens!

HENRY
… if you had been struck by lightning,
it would be less dreadful sorrow, ah!
it would be less dreadful sorrow!

NORMAN
I spoke cruel,
cruel truth to you!

RAYMOND *(aside)*
(Refute it, O heavens,
ah! O heavens, O heavens!)

4 ***Scene: Huntsmen's Chorus***

HUNTSMEN *(returning; to Norman)*
Once and for all your suspicion is a certainty.

NORMANNO *(ad Enrico)*
Odi tu?

ENRICO
Narrate.

CORO DI CACCIATORI
(Oh giorno!)

Come vinti da stanchezza,
dopo lungo errare intorno,
noi posammo della torre
nel vestibolo cadente:
ecco tosto lo trascorre
in silenzio un uom pallente.

Come appresso ei n'è venuto
ravvisiam lo sconosciuto:
ei su rapido destriero
s'involò dal nostro sguardo …

Qual s'appella un falconiero
ne apprendeva, qual s'appella …

ENRICO
E quale?

CORO
Edgardo.

ENRICO
Egli! … Oh, rabbia che m'accendi,
contenerti un cor non può.

RAIMONDO
Ah, no, non credere, no, no …

ENRICO
No, contenerti un cor non può
no, non può! No, no!

RAIMONDO
deh sospendi! …
ella … Ah!

RAIMONDO
M'odi!

ENRICO
Udir non vò!

5 La pietade in suo favore
miti sensi invan mi detta …
Se mi parli di vendetta
solo intenderti potrò.
Sciagurati! Il mio furore
già su voi tremendo rugge …
l'empia fiamma che vi strugge
io col sangue spegnerò! *ecc.*

CORO
Ti raffrena, al nuovo albore
ei da te fuggir non può,
no, no, non può,

RAIMONDO *(in disparte)*
(Ah! qual nube di terrore …)

CORO
Ti raffrena, al nuovo albore
ei da te fuggir non può,
no, no, non può!

RAIMONDO *(in disparte)*
(… questa casa circondò!
Ah, qual nube di terror,
questa casa circondò! Ah, sì!)

NORMAN *(to Henry)*
Do you hear?

HENRY
Speak.

HUNTSMEN
(Oh, day of woe!)

When, overcome by fatigue
after long searching,
we stopped to rest in the crumbling
entrance to the tower,
suddenly a pallid man
passed through it silently.

As he passed close,
we knew him for the unknown man.
He fled from our sight
on swift steed …

A falconer informed us
what his name is, it is …

HENRY
And what is it?

CHORUS
Edgar.

HENRY
He! … Oh, fury that inflames me,
a heart cannot contain you.

RAYMOND
Ah, no, do not believe it, no, no …

HENRY
No, a heart cannot contain you,
no, cannot contain you! No, no!

RAYMOND
Come, stop …
she … ah!

RAYMOND
Listen to me!

HENRY
I will not listen!

5 Pity for her vainly
enjoins tender feelings …
I can understand you
only if you speak to me of revenge.
Wretches! My rage already
roars about you terrible …
the impious flame that consumes you,
I will quench with blood! *etc.*

CHORUS
Calm yourself, at the next dawn
he cannot escape from you,
no, no, he cannot,

RAYMOND *(aside)*
(Ah, what a cloud of terror …)

CHORUS
Calm yourself, at the next dawn
he cannot escape from you,
no, no, he cannot!

RAYMOND *(aside)*
(… has encompassed this house!
Ah, what a cloud of terror,
has encompassed this house! Ah, yes!)

CORO
Ti raffrena, al nuovo albore, *ecc.*

ENRICO
Tacete! Tacete! Ah!

ENRICO
La pietade in suo favore, *ecc.*

RAIMONDO
Ah! Ah! non credere! Ah!

ENRICO
Sciagurati! il mio furore …

ENRICO
… già su voi tremendo rugge …
l'empia fiamma che vi strugge
io col sangue spegnerò …

RAIMONDO
Qual nube di terrore circondò! Sì! sì! …

ENRICO
… io col sangue,
l'empia fiamma che vi strugge spegnerò …

RAIMONDO
… questa casa circondò!

CORO
Egli a te fuggir non può,
no, non può, non può.

ENRICO
… l'empia fiamma che vi strugge
io col sangue spegnerò …

RAIMONDO
Qual nube di terrore questa casa circondò,
sì, circondò!

ENRICO
… sì, col sangue spegnerò,
l'empia fiamma che vi strugge, …

CORO
Ei da te fuggir non può.

ENRICO
… l'empia fiamma che vi strugge
io col sangue spegnerò, sì, …
… spegnerò, sì, col sangue spegnerò,
sì, col sangue spegnerò!

RAIMONDO
Ah, questa casa circondò,
sì, circondò, sì questa casa circondò!

CORO
Fuggir non può, no, no, non può!

Partono tutti.

ATTO PRIMO (Atto Unico di Parte Prima):
SCENA 2: Ingresso d'un Parco.

6 ***No 3 – Scena e Cavatina***

Nel fondo, porta praticabile. Sul davanti, una fontana. Lucia viene dal Castello seguita da Alisa: sono entrambe nella massima agitazione. Ella si volge d'interno, come in cerca di qualcuno; ma observando la fontana, ritorce altrove lo sguardo.

LUCIA ASHTON
Ancor non giunse!

CHORUS
Calm yourself, at the next dawn, *etc.*

HENRY
Be still! Be still! Ah!

HENRY
Pity on her behalf, *etc.*

RAYMOND
Ah! Ah! Do not believe it! Ah!

HENRY
Wretches! my rage …

HENRY
… already roars about you terribly …
the impious flame that consumes you
I will quench with blood …

RAYMOND
What a cloud of terror has encompassed! Yes, yes! …

HENRY
I will quench with blood,
the impious flame that consumes you …

RAYMOND
… has encompassed this house!

CHORUS
He cannot escape from you,
no, he cannot, he cannot.

HENRY
… the impious flame that consumes you
I will quench with blood …

RAYMOND
What a cloud of terror has encompassed,
yes, encompassed this house!

HENRY
… yes, I will quench with blood
the impious flame that consumes you …

CHORUS
He cannot escape from you.

HENRY
… the impious flame that consumes you
I will quench with blood, yes …
… I will quench, yes, quench with blood,
yes, quench with blood!

RAYMOND
Ah, has encompassed this house,
yes, has encompassed, yes, encompassed this house!

CHORUS
He cannot escape, no, no, he cannot!

They all exit.

ACT I (The Only Act of Part One):
SCENE 2: The entrance of a park on the grounds of Ravenswood Castle.

6 ***No 3 – Scene and Cavatina***

At the back, a practicable gateway; towards the front, a fountain. Lucy comes out of the castle, followed by Alice; both are greatly agitated. They look around, as though seeking someone and, perceiving the fountain, turn away from it.

LUCY ASHTON
He still has not come!

ALISA
Incauta! … A che mi traggi!
Avventurarti, or che il fratel
qui venne, è folle ardir.

LUCIA
Ben parli! Edgardo sappia
qual ne circonda orribile periglio …

ALISA
Perchè d'intorno il ciglio
volgi atterrita?

LUCIA
Quella fonte, ah! mai,
senzar tremar, non veggo.
Ah, tu lo sai:
un Ravenswood, ardendo
di geloso furor, l'amata donna
colà trafisse, e l'infelice cadde
nell'onda, ed ivi rimanea sepolta …
M'apparve l'ombra sua …

ALISA
Che dici?

LUCIA
Ascolta.

7 Regnava nel silenzio
alta la notte e bruna …
colpia la fonte un pallido
raggio di tetra luna …
quando un sommesso gemito
fra l'aure udir si fè;
ed ecco, ecco su quel margine,
l'ombra mostrarsi a me, ah!

(coprendosi il viso colle mani)
Qual di chi parla, muoversi
il labbro suo vedea,
e con la mano esanime
chiamarmi a sè parea;
stette un momento immobile,
poi ratta dileguò,
e l'onda pria sì limpida,
di sangue rosseggiò, *ecc.*

ALISA
Chiari, oh Dio! ben chiari e tristi
nel tuo dir presagi intendo!
Ah Lucia, Lucia, desisti
da un amor così tremendo.

LUCIA
Egli è luce a' giorni miei,
è conforto al mio penar.

8 Quando rapito in estasi
del più cocente ardore,
col favellar del core,
mi giura eterna fè,
gli affanni miei dimentico,
gioia diviene il pianto …
parmi che a lui d'accanto,
si schiuda il ciel per me.

ALISA
Ah! giorni d'amaro pianto
Ah! s'apprestano per te, sì, sì,
giorni d'amaro pianto
s'apprestano per te!
Ah! Lucia! ah! desisti!

LUCIA
Ah! Quando rapito in estasi, *ecc.*
… a lui d'accanto par
si schiuda il ciel per me.

ALICE
Imprudent girl! … Where are you leading me?
It is madness for you to venture here
now that your brother has returned.

LUCY
You speak the truth, but Edgar must know
what horrible danger surrounds us …

ALICE
Why do you gaze wildly about
in such terror?

LUCY
That fountain, ah!
I never see it without trembling.
Ah, you know the story.
Over there, a Ravenswood, burning
with jealous rage, stabbed the woman
he loved, and the poor woman fell
into the waters, and there remained entombed …
Her ghost appeared to me …

ALICE
What are you saying!

LUCY
Listen.

7 The deep, dark night brooded
over the silence …
and a pale ray from the dim moon
struck the fountain …
whereupon a low moan breathed
through the air;
and here, here on the brink of the pool
the ghost appeared to me, ah!

(hiding her face in her hands)
I saw her lips move
as if she were speaking,
and she seemed to beckon me
with her lifeless hand;
for a moment she stood motionless,
then swiftly vanished,
and the water, so clear until then,
turned red with blood, *etc.*

ALICE
Oh, God, most clear and painful
forewarnings do I see in what you say.
Ah, Lucy, Lucy, abandon a love
so filled with peril.

LUCY
He is the light to my days,
he is solace to my suffering.

8 When carried away in the rapture
of the fieriest ardor,
with heartfelt words he swears
eternal faith to me,
I forget my afflictions,
my tears turn to joy …
it seems to me that by his side
the heavens open for me.

ALICE
Ah! Days of bitter weeping,
ah! are approaching for you, yes, yes,
days of bitter weeping
are approaching for you!
Ah! Lucy! Ah, refrain!

LUCY
Ah! When carried away in the rapture, *etc.*
… by his side the heavens
seem to open for me.

ALISA
Giorni d'amaro pianto,
sì, s'apprestano per te.

9 ***No 4 – Scena (Recitativo) e Duetto – Finale I***

ALISA
Egli s'avanza! …
La vicina soglia io cauta veglierò.

Alisa rientra nel Castello. Entra Edgardo.

EDGARDO
Lucia, perdona se ad ora inusitata
io vederti chiedea: ragion possente
a ciò mi trasse. Pria che in ciel biancheggi
l'alba novella, dalle patrie sponde
lungi sarò.

LUCIA
Che dici?

EDGARDO
Pe' franchi lidi amici
sciolgo le vele; ivi trattar m'è dato
le sorti della Scozia.

LUCIA
E me nel pianto
abbandoni così?

EDGARDO
Pria di lasciarti Ashton mi vegga …
io stenderò placato
a lui la destra, e la tua destra,
pegno fra noi di pace, chiederò.

LUCIA
Che ascolto!
Ah no … rimanga nel silenzio sepolto
per or l'arcano affetto …

EDGARDO *(ironico)*
Intendo! Di mia stirpe
il reo persecutor de' mali miei
ancor pago non è!
Mi tolse il padre,
il mio retaggio avito … Nè basta?
Che brama ancor quel cor feroce e rio?
la mia perdita intera, il sangue mio?
Egli m'odia …

LUCIA
Ah, no!

EDGARDO
M'abborre …

LUCIA
Calma, o ciel, quell'ira estrema.

EDGARDO
Fiamma ardente in sen mi scorre!
M'odi.

LUCIA
Edgardo! …

EDGARDO
M'odi, e trema!

10 Sulla tomba che rinserra
il tradito genitore
al tuo sangue eterna guerra
io giurai nel mio furore; …

ALICE
Yes, days of bitter weeping
are approaching for you.

9 ***No 4 – Scene (Recitative) and Duet – Finale I***

ALICE
He is coming! …
I shall keep a careful watch at the nearby entrance.

Alice returns to the castle. Edgar enters.

EDGAR
Lucy, forgive me for asking to see you
at this unwonted hour: strong reasons
have forced me. Before the next dawn whitens
the sky, I shall be far from the shore
of my homeland.

LUCY
What are you saying?

EDGAR
I am setting sail for the friendly
shores of France; there I am being
sent to act for the fate of Scotland.

LUCY
And you are abandoning me,
like this, to my tears?

EDGAR
Before I leave you Ashton shall behold me …
I shall hold out my right hand
to him in peace, and I shall ask for your right hand
as a pledge of peace between us.

LUCY
What do I hear!
Ah, no … our secret love must remain
buried in silence for now …

EDGAR *(ironically)*
I understand! My sufferings
still do not satisfy the infamous
persecutor of my family!
He caused my father's death,
he stole my ancestral inheritance: is it not enough?
What else does that fierce and wicked heart desire?
My total destruction? My blood?
He hates me …

LUCY
Ah, no!

EDGAR
He detests me …

LUCY
O heavens, subdue this violent rage.

EDGAR
A searing flame runs through my breast!
Listen to me.

LUCY
Edgar! …

EDGAR
Listen to me, and tremble!

10 On the tomb where my
betrayed father lies buried,
I swore eternal warfare,
in my rage, against your line …

LUCIA *(strido)*
Ah!

EDGARDO
… ma ti vidi, e in cor mi nacque
altro affetto, e l'ira tacque.
Pur quel voto non è infranto …
io potrei, sì, sì, sì, sì,
potrei compirlo ancor!

LUCIA
Deh! ti placa, deh! ti placa,
deh! ti frena! …

EDGARDO
Ah Lucia!

LUCIA
Può tradirne un solo accento!
Non ti basta la mia pena?
Vuoi ch'io mora di spavento?

EDGARDO
Ah! no, no, no, no!

LUCIA
Ceda, ceda ogn'altro affetto,
solo amor t'infiammi il petto;
un più nobile, più santo
d'ogni voto è un puro amor.
Ah, solo amore t'infiammi il petto,
ah, solo, sì, solo amor! *ecc.*

EDGARDO
Pur quel voto non è infranto,
io potrei, sì, potrei compirlo ancor.
No, non è infranto, *ecc.*

EDGARDO
… io potrei compirlo ancor.

LUCIA
Cedi, cedi a me, …

EDGARDO
… sì, potrei compirlo ancor!

LUCIA
… cedi, cedi all'amor!

EDGARDO *(con subita risoluzione)*
Qui di sposa eterna fede,
qui mi giura al cielo innante.
Dio ci ascolta, Dio ci vede;
tempio ed ara è un core amante;
(ponendo un anello al dito di Lucia)
al tuo fato unisco il mio: son tuo sposo.

LUCIA *(porgendo a sua volta il proprio anello ad Edgardo)*
E tua son io.

LUCIA ED EDGARDO
Ah! soltanto il nostro foco
spegnerà di morte il gel.

LUCIA
A'miei voti amore invoco,
a'miei voti invoco il ciel.

EDGARDO
A'miei voti invoco il cielo.

EDGARDO
Separarci omai conviene.

LUCIA
Oh parola a me funesta!
Il mio cor con te ne viene.

LUCY *(crying out)*
Ah!

EDGAR
… but I saw you, and another
passion was born in my heart, and my wrath abated.
Yet that vow is not broken …
I can, yes, yes, yes, yes,
I can still fulfil it!

LUCY
Oh God! Calm yourself! Come, calm yourself!
come, restrain yourself! …

EDGAR
Ah, Lucy!

LUCY
A single word can betray us!
Is my suffering not enough for you?
Do you want me to die of fright?

EDGAR
Ah! no, no, no, no!

LUCY
Renounce, renounce all other feelings,
let only love inflame your breast;
pure love is more noble,
more sacred than any vow.
Ah, let only love inflame your breast,
ah, only, yes, only love! *etc.*

EDGAR
Yet that vow is not broken,
I can, yes, I can still fulfil it.
No, it is not broken, *etc.*

EDGAR
… I can still fulfil it.

LUCY
Yield, yield to me …

EDGAR
… yes, I can still fulfil it!

LUCIE
… yield, yield to love!

EDGAR *(firmly)*
Here in the sight of Heaven,
here, swear to me eternal faith as my wife.
God hears us, God sees us;
a loving heart is church and altar;
(placing a ring on Lucy's finger)
I unite my fate with yours; I am your husband.

LUCY *(in turn, putting a ring on his finger)*
And I am yours.

LUCY AND EDGAR
Ah! only the ice of death
can extinguish our fire.

LUCY
I invoke love to my vows,
I invoke Heaven to my vows.

EDGAR
To my vows I invoke Heaven.

EDGAR
Now we must part.

LUCY
Oh, saddest words!
My heart goes with you.

EDGARDO
Il mio cor con te qui resta.

LUCIA
Ah! Edgardo! Ah! Edgardo!

EDGARDO
Separarci omai convien.

LUCIA
Ah! talor del tuo pensiero
venga un foglio messaggiero,
e la vita fuggitiva
di speranza nudrirò.

EDGARDO
Io di te memoria viva
sempre, o cara, serberò.

LUCIA, POI EDGARDO
11 Ah! Veranno a te sull'aura
i miei sospiri ardenti,
udrai nel mar che mormora
l'eco de' miei lamenti …
Pensando ch'io di gemiti
mi pasco e di dolor,
spargi un'amara lagrima
su questo pegno allor, ah! *ecc.*

LUCIA
Ah! sì su quel pegno allor, Edgardo …

EDGARDO
Ah! su questo pegno allor.

LUCIA
Il tuo scritto sempre viva …

EDGARDO
Cara!

LUCIA
… la memoria in me terrà!

EDGARDO
Sì, sì, Lucia, sì, sì.

LUCIA
Ah! Verranno a me sull'aure, *ecc.*

EDGARDO
Ah! Verranno a te sull'aure, *ecc.*

LUCIA
Pesando che di gemiti
mi pasco e di dolor,
spargi …

EDGARDO
Spargi un'amara lagrima …

LUCIA ED EDGARDO
… su questo pegno allor, ah!

EDGARDO
Io parto.

LUCIA
Addio.

EDGARDO
Rammentati, ne stringe il ciel!

LUCIA
Edgardo!

EDGAR
My heart remains here with you.

LUCY
Ah! Edgar! Ah! Edgar!

EDGAR
Now we must part.

LUCY
Ah! Send a letter now and then
as messenger of your thoughts,
and I will maintain
my fleeting life with hope.

EDGAR
I shall always keep the memory
of you alive, O dear one.

LUCY, THEN EDGAR
11 Ah! My ardent sighs will be wafted
to you on the breezes,
in the murmuring of the sea
you will hear the echo of my laments …
When you remember that groans
and sorrow are my fare,
then shed a bitter tear
on this pledge then, ah! *etc.*

LUCY
Ah! yes, on this pledge then, Edgar …

EDGAR
Ah, on this pledge then.

LUCY
Your letters will always keep …

EDGAR
Dear one!

LUCY
… remembrance alive within me.

EDGAR
Yes, yes, Lucy, yes, yes.

LUCY
Ah! Your ardent sighs will be wafted, *etc.*

EDGAR
Ah! My ardent sighs will be wafted, *etc.*

LUCY
When you remember that
groans and sorrow are my fate,
shed …

EDGAR
Shed a bitter tear …

LUCY AND EDGAR
… on this pledge then, ah!

EDGAR
I am leaving.

LUCY
Farewell.

EDGAR
Remember, Heaven binds us together.

LUCY
Edgar!

EDGARDO
Addio!

Lucia ritira nel Castello. Edgardo parte.

PARTE SECONDA – IL CONTRATTO NUZIALE

ATTO SECONDO (Atto Primo di Parte Seconda):
SCENA 1 – Appartamenti di Lord Ashton

12 ***No 5 – Scena***

NORMANNO
Lucia fra poco a te verrà.

ENRICO *(seduto presso un tavolino)*
Tremante l'aspetto.
A festeggiar le nozze illustri,
già nel castello i nobili parenti
giunser di mia famiglia;
in breve Arturo qui volge …

(sorgendo agitatissimo)
E s'ella pertinace osasse d'opporsi? …

NORMANNO
Non temer: la lunga assenza del tuo nemico,
i fogli da noi rapiti, e la bugiarda nuova
ch'egli s'accese d'altra fiamma, in core
di Lucia spegneranno il cieco amore.

ENRICO
Ella s'avvanza. Il simulato foglio porgimi …

Normanno gli dà il foglio.

ENRICO
… ed esci sulla via che tragge
alla città regina di Scozia,
e qui fra plausi e liete
grida conduci Arturo.

Normanno esce.

13 ***No 6 – Duetto***

Entra Lucia e si arresta presso la soglia.

ENRICO
Appressati, Lucia.

Lucia si avanza macchinalmente, e figge lo sguardo immobile negli occhi di Enrico.

ENRICO
Sperai più lieta in questo dì vederti,
in questo dì che d'Imeneo le faci
si accendono per te.
Mi guardi, e taci?

LUCIA
Il pallor funesto, orrendo,
che ricopre il volto mio,
ti rimprovera tacendo
il mio strazio, il mio dolore.
Perdonare ti possa Iddio
l'inumano tuo rigor,
e il mio dolor!

ENRICO
A ragion mi fè spietato,
quel che t'arse indegno affetto;
ma si taccia del passato;
tuo fratello sono ancor.
Spenta è l'ira nel mio petto,

EDGAR
Farewell!

Lucy retires to the castle. Edgar leaves.

PARTE SECONDA – THE MARRIAGE CONTRACT

ACT II (Act One of the Second Part):
SCENE 1 – Lord Ashton's Apartments

12 ***No 5 – Scene***

NORMAN
Lucy will come to you soon.

HENRY *(sitting at a table)*
I await her with trembling.
The noble kinsmen of my family
have already arrived at the castle
to celebrate this illustrious wedding;
very soon Arthur will arrive …

(rising in agitation from his chair)
And if she stubbornly dares to oppose it? …

NORMAN
Do not fear; your enemy's long absence,
the letters we have seized, and the false news
that he is in love with another woman,
will extinguish this blind love in Lucy's heart.

HENRY
She is coming. Give me the forged letter …

Norman hands him the letter.

HENRY
… and go along the way that
leads to Scotland's queenly city,
and lead Arthur here
amid cheers and shouts of joy.

Norman leaves.

13 ***No 6 – Duet***

Lucy enters and stands on the threshold.

HENRY
Come here, Lucy.

Lucy comes forward listlessly, focussing her stare on Henry's eyes.

HENRY
I hoped to see you happier on this day,
on this day when Hymen's torches
are being lighted for you.
You look at me and are silent?

LUCY
The awful, deathly pallor
that covers my face has
reproached you silently
for my pain, my sorrow.
May God pardon your
inhuman harshness,
and my sorrow!

HENRY
With right did that ignoble passion
that burned in you make me cruel,
but let us be silent about the past;
I am still your brother.
The wrath in my breast is spent,

spegni tu l'insano amor.
Nobil sposo …

LUCIA
Cessa! Cessa! …

ENRICO
Come?

LUCIA
Ad altr'uom giurai mia fè!

ENRICO *(iracondo)*
Nol potevi …

LUCIA
Enrico! …

ENRICO
Nol potevi!

LUCIA
Ad altro giurai mia fè.

ENRICO *(raffrenandosi)*
Basti! Questo foglio appien ti dice
qual crudel, qual empio amasti.

(porgendole il foglio che ebbe da Normanno)
Leggi.

Lucia legge: la sorpresa ed il più vivo affanno si dipingono nel suo volto ed un tremito l'investe dal capo alle piante.

LUCIA
Ah! Il core mi balzò!

ENRICO *(accorrendo in soccorso di lei)*
Tu vacilli!

LUCIA
Me infelice!
Ahi! la folgore piombò!

14 Soffriva nel pianto … languia nel dolore …
la speme, la vita riposi in un cor,
l'instante di morte è giunto per me!
Quel core infedele ad altra si diè!

ENRICO
Un folle t'accese, un perfido amore:
tradisti il tuo sangue per vil seduttore …

LUCIA
Oh Dio!

ENRICO
… ma degna dal cielo ne avesti mercè:
quel core infedele ad altra si diè!

LUCIA
Ahimè!

ENRICO
Un folle t'accese, un perfido amore; *ecc.*
… ad altra, ad altra si diè!

LUCIA
L'istante tremendo è giunto per me,
sì, quel core infedele ad altra si diede,
quel core infedele, *ecc.*
… ad altra, ad altra si diè!

Si ascoltano echeggiare da lontano festivi suoni.

LUCIA
Che fia?

stifle your mad love.
A noble husband …

LUCY
Stop! Stop! …

HENRY
What?

LUCY
I have pledged my faith to another man.

HENRY *(becoming angry)*
Impossible …

LUCY
Henry! …

HENRY
Impossible!

LUCY
I have pledged my faith to another man.

HENRY *(restraining himself)*
Enough! This letter will tell clearly
what a heartless scoundrel you loved.

(handing her the letter, which Norman gave him earlier)
Read it.

Lucy reads it: her dismay and horror become so intense that she appears to be on the point of swooning.

LUCY
Ah! my heart has burst!

HENRY *(rushing to her assistance)*
You seem faint!

LUCY
Unhappy me!
Woe! the thunderbolt has struck!

14 I suffered in tears … languished in sorrow …
my hope, my life reposed in one heart.
The moment of death is come for me!
That faithless heart has vowed love to another!

HENRY
A mad, treacherous heart set you afire,
you betrayed your family for a vile seducer …

LUCY
Oh, Lord!

HENRY
… but you have received a fitting reward from Heaven;
that faithless heart has vowed love to another.

LUCY
Alas!

HENRY
A mad, treacherous love set you afire; *etc.*
… has vowed to love another!

LUCY
The dreadful moment is come for me,
yes, that faithless heart has vowed love to another,
that faithless heart, *etc.*
… has vowed love to another!

From the distance come sounds of music and rejoicing.

LUCY
What is happening?

ENRICO
Suonar di giubilo senti la riva?

LUCIA
Ebbene?

ENRICO
Giunge il tuo sposo.

LUCIA
Un brivido mi corse per le vene!

ENRICO
A te s'appresta il talamo.

LUCIA
La tomba a me s'appresta!

ENRICO
Ora fatale è questa!

LUCIA
Ho sugl'occhi un vel!

ENRICO
M'odi! Spento è Guglielmo …
ascendere vedremo in trono Maria …
Prostrata è nella polvere
La parte ch'io seguia …

LUCIA
Ah! io tremo!

ENRICO
Dal precipizio Arturo può sottrarmi,
sol egli …

LUCIA
Ed io? Ed io?

ENRICO
Salvarmi devi!

LUCIA
Enrico!

ENRICO
Vieni allo sposo.

LUCIA
Ad altri giurai.

ENRICO
Devi salvarmi.

LUCIA
Ma …

ENRICO *(in atto di uscire)*
Il devi!

LUCIA
Oh ciel! Oh ciel!

ENRICO *(ritornando a Lucia e con accento rapido ma energico)*
15 Se tradirmi tu potrai,
la mia sorte è già compita …
tu m'involi onore, e vita,
tu la scure appresti a me …
Ne' tuoi sogni mi vedrai,
ombra irata e minacciosa:
quella scure sanguinosa
starà sempre innanzi a te!

LUCIA *(volgendo gli occhi gonfi di lagrime al cielo)*
Tu che vedi il pianto mio,
tu che leggi in questo core,

HENRY
Do you hear the sounds of rejoicing on the shore?

LUCY
What does it mean?

HENRY
Your bridegroom is arriving.

LUCY
A chill ran through my veins.

HENRY
Your nuptials are being prepared.

LUCY
My tomb is being prepared for me.

HENRY
A fateful hour is this!

LUCY
A veil hangs before my eyes!

HENRY
Listen to me! William is dead …
we shall see Mary take the throne …
The side which I have followed
lies prostrate in the dust …

LUCY
Ah! I tremble!

HENRY
Arthur can save me from the precipice,
he alone …

LUCY
And I? and I?

HENRY
You must save me!

LUCY
Henry!

HENRY
Come to your bridegroom.

LUCY
I am sworn to another.

HENRY
You must save me.

LUCY
But …

HENRY *(preparing to leave)*
You must.

LUCY
Oh heavens! Oh heavens!

HENRY *(turning back to Lucy, addressing her with determination)*
15 If you can betray me,
my fate is already sealed …
you rob me of honour and life,
you prepare the executioner's axe for me …
You will see me in your dreams,
a wrathful and menacing shade:
that blood-stained axe
will always be before you!

LUCY *(weeping and turning her eyes towards Heaven)*
You that see my tears,
you that read my innermost heart,

se respinto il mio dolore,
come in terra, in ciel non è;
tu mi togli, eterno Iddio,
questa vita disperata …
io son tanto sventurata,
che la morte è un ben per me!

ENRICO
A te s'appresta il talamo!

LUCIA
Ah! la tomba!

ENRICO
Salvarmi devi.

LUCIA
Ho su gl'occhi un vel!

ENRICO
Ah! Se tradirmi tu potrai, *ecc.*

LUCIA
Ah! mi togli, eterno Iddio
questa vita disperata,
io son tanto sventurata,
che la morte è un ben per me.

ENRICO
Mi vedrai, ombra irata,
Quella scure sanguinosa starà
Sempre innanzi a te.

Lucia si abbandona su d'una seggiola. Enrico parte affrettatamente.

16 ***No 7 – Scena (Recitativo) ed Aria***

LUCIA *(vedendo giungere Raimondo, gli va incontro ansiosissima)*
Ebben?

RAIMONDO
Di tua speranza l'ultimo raggio tramontò.
Credei, al tuo sospetto,
che il fratel chiudesse
tutte le strade onde sul franco suolo,
all'uom che amar giurasti,
non giungesser tue nuove:
io stesso un foglio da te vergato,
per secura mano recar gli feci … invano!
Tace mai sempre.
Quel silenzio assai d'infedeltà ti parla!

LUCIA
E me consigli?

RAIMONDO
Di piegarti al destino.

LUCIA
E il giuramento?

RAIMONDO
Tu pur vaneggi!
I nuziali voti che il ministro
di Dio non benedice,
nè il ciel, nè il mondo riconosce.

LUCIA
Ah! cede persuasa la mente,
ma sordo alla ragion resiste il core!

RAIMONDO
Vincerlo è forza.

LUCIA
Oh sventurato amore!

if Heaven, like earth,
does not reject my sorrow;
take away, eternal God,
this life of despair;
I am so wretched that death
would be a blessing for me!

HENRY
Your nuptials are drawing near!

LUCY
Ah! the tomb!

HENRY
You must save me.

LUCY
A veil hangs before my eyes!

HENRY
Ah! If you can betray me, *etc,*

LUCY
Ah! Take away, eternal God
this life of despair,
I am so wretched
that death would be a blessing for me.

HENRY
You will see me, a wrathful shade,
that blood-stained axe will always
be before you.

Lucy collapses tearfully into a chair. Henry strides out angrily.

16 ***No 7 – Scene (Recitative) and Aria***

LUCY *(seeing Raymond approaching she anxiously runs to meet him)*
Well?

RAYMOND
The final glimmer of your hope has disappeared.
I believed, as you suspected,
that your brother has closed
all the routes so that in France
no news from you would reach
the man whom you swore to love;
I myself had a letter written by you
carried to him by a safe hand … in vain.
He keeps unvarying silence.
This silence tells you enough of his faithlessness.

LUCY
And what do you counsel me to do?

RAYMOND
To submit to fate.

LUCY
And my vow?

RAYMOND
You are out of your mind.
Neither Heaven nor earth
acknowledges nuptial vows
that a minister of God has not blessed.

LUCY
Ah! my mind yields, convinced,
but my heart resists, deaf to reason!

RAYMOND
You must overcome it.

LUCY
Oh miserable love!

RAIMONDO
Ah! cedi, cedi, o più sciagure
ti sovrastano, infelice …
Per le tenere mie cure,
per l'estinta genitrice,
il periglio d'un fratello
deh ti mova, e cangi il cor …
O la madre, nell'avello
fremerà per te d'orror.
Ah, cedi, cedi, il periglio d'un fratello
ti commova, e cangi il cor.

LUCIA
Taci … taci …

RAIMONDO
No, no, cedi …

LUCIA
Ah! ah! taci …

RAIMONDO
La madre …

LUCIA
Ah!

RAIMONDO
… il fratello!

LUCIA
Ah! taci … Ah! vincesti …
Non son tanto snaturata.

RAIMONDO
Oh! qual gioia in me tu desti!
Oh qual nube hai dissipata! Ah! Qual gioia!

17 Al ben de' tuoi qual vittima offri,
Lucia, te stessa;
e tanto sacrifizio
scritto nel ciel sarà …
Se la pietà degli uomini
a te non fia concessa,
v'è un Dio che tergere
il pianto tuo saprà.
Se la pietà degli uomini, *ecc.*

LUCIA
Guidami tu, tu reggimi,
son fuori di me stessa!
Lungo, crudel supplizio la viat a me sarà!

RAIMONDO
Sì, figlia, coraggio!
Qual nube hai disgombrata!

RAIMONDO
Oh, figlia mia, coraggio!

LUCIA
Sì, guidami, sì, sì.

RAIMONDO
Ah! Al ben de' tuoi qual vittima offri,
Lucia, te stessa, e tanto sacrifizio scritto
nel ciel sarà, nel ciel sarà.

LUCIA
Nel ciel sarà, sì.

RAIMONDO
Offri, Lucia, te stessa,
e tanto sacrifizio scritto nel ciel sarà.

LUCIA
Ah!

RAYMOND
Ah! yield, yield, or more misfortunes
threaten you, unhappy girl …
By my compassionate ministrations,
by your deceased mother,
let the danger to your brother
move you and change your heart …
Or your mother, will turn
in her grave with horror for you.
Ah, yield, yield, let the danger to your brother
move you, and change your heart.

LUCY
Be quiet … be quiet …

RAYMOND
No, no, yield …

LUCY
Ah! Ah, be silent …

RAYMOND
Your mother …

LUCY
Ah!

RAYMOND
… your brother!

LUCY
Ah! Be silent … Ah! You have won …
I am not so unnatural.

RAYMOND
Oh, what joy you awaken within me!
Oh, what clouds you have scattered! Ah, what joy!

17 You are offering yourself,
Lucy, as victim for your family's good;
and so great a sacrifice
will be noted in Heaven …
If human mercy
is not granted to you,
there is a God
who can dry your tears.
If human mercy, *etc.*

LUCY
Guide me, direct me,
I am beside myself!
A long, cruel punishment my life will be to me!

RAYMOND
Yes, daughter, have courage!
What clouds you have dispelled!

RAYMOND
Oh my daughter, have courage!

LUCY
Yes, guide me, yes, yes.

RAYMOND
Ah! You are offering yourself,
Lucy, as a victim for your family's good,
and so great a sacrifice will be noted in Heaven.

LUCY
Noted in Heaven, yes.

RAYMOND
You are offering yourself, Lucy,
and so great a sacrifice will be noted in Heaven.

LUCY
Ah!

RAIMONDO
Se la pietà degli uomini,
a te non fia concessa,
v'è un Dio che tergere il pianto tuo saprà.

LUCIA
Oh Dio! Son fuor di me! Ingrato!

(piangendo)
Edgardo ingrato!

RAIMONDO
Se la pietà degli uomini, *ecc.*
… ah, sì, saprà, il pianto tuo saprà.

LUCIA
Guidami, vincesti! Ah! Ah! Ah!

ATTO SECONDO (Atto Primo di Parte Seconda):
SCENA 2 – Sala nel Castello

18 ***No 8 – Finale II – Coro e Cavatina***

Sala preparata pel ricevimento di Arturo.
Nel fondo, porta praticabile.

CORO
Per te d'immenso giubilo
tutto s'avviva intorno,
per te veggiam rinascere
della speranza il giorno;
qui l'amistà ti guida,
qui ti conduce amore,
tutto s'avviva intorno,
qui ti conduce amor,
qual astro in notte infida,
qual riso del dolor.

ARTURO
19 Per poco fra le tenebre
sparì la vostra stella:
io la farò risorgere
più fulgida, più bella.
La man mi porgi, Enrico,
ti stringi a questo cor,
a te ne vengo amico,
fratello e difensor.

CORO
Ah! Per te d'immenso giublio, *ecc.*

ARTURO
A te ne vengo amico,
fratello e difensor.

CORO
… qual astro in notte infida,
qual riso nel dolor …
fratello e difensor.

20 ***No 9 – Scena e Quartetto nel Finale II***

ARTURO
Dov'è Lucia?

ENRICO
Qui giungere
or la vedrem …

(in disparte ad Arturo)
Se in lei
soverchia è la mestizia,
maravigliarti, no, no, non dêi.
Dal duolo oppressa e vinta,
piange la madre estinta …

RAYMOND
If human mercy,
is not granted to you,
there is a God who can dry your tears.

LUCY
Oh God! I am beside myself! Ungrateful man!

(crying)
Ungrateful Edgar!

RAYMOND
If human mercy, *etc.*
… ah, yes, can, can dry your tears.

LUCY
Guide me, you have won! Ah! Ah! Ah!

ACT II (Act One of the Second Part):
SCENE 2 – A festive hall in the castle

18 ***No 8 – Finale II – Chorus and Cavatina***

A festive hall, prepared for the arrival of Sir Arthur Bucklaw.
At the back, a practicable door.

CHORUS
Through you there is
great rejoicing all around,
through you we see
the day of hope reborn;
friendship guides you here,
love leads you here,
everything takes heart all around,
love leads you here,
like a star on a treacherous night,
like a smile in the midst of sorrow.

ARTHUR
19 Your star almost vanished
in the darkness.
I shall make it rise again
more dazzling, more beautiful.
Give me your hand, Henry,
press yourself to this heart,
I come to you as friend,
brother and defender.

CHORUS
Ah! Through you there is, *etc.*

ARTHUR
I come to you as a friend,
brother and defender.

CHORUS
… like a star on a treacherous night,
like a smile in the midst of sorrow …
brother and defender.

20 ***No 9 – Scene and Quartet of Finale II***

ARTHUR
Where is Lucy?

HENRY
We shall soon see
her coming here …

(aside, to Arthur)
If she seems
overpowered by sadness,
you must not wonder at it, no, no.
She is subdued and oppressed by sorrow,
she weeps for her late mother …

ARTURO
M'è noto, sì, sì, m'è noto.

ENRICO
Soverchia è la mestizia,
ma piange la madre.

ARTURO
Or solvi un dubbio;
fama suonò, ch'Edgardo
sovr'essa temerario
alzare osò lo sguardo … temerario.

ENRICO
È vero, quel folle ardìa, ma …

ARTURO
Ah!

CORO
S'avanza qui Lucia.

ENRICO *(ad Arturo)*
Piange la madre estinta …

Entra Lucia, sostenuto da Raimondo ed Alisa:
essa è nel massimo abbattimento.

ENRICO *(presentando Arturo a Lucia)*
Ecco il tuo sposo …

Lucia fa un movimento per retrocedere.

ENRICO *(sommessamente a Lucia)*
(Incauta! Perdermi vuoi?)

LUCIA *(ad Enrico)*
(Gran Dio!)

ARTURO
Ti piaccia i voti accogliere
del tenero amor mio …

ENRICO *(accostandosi al tavolino ov'è il contratto e troncando le parole ad Arturo; a Lucia)*
(Incauta!)

(a tutti)
Omai si compia il rito.

LUCIA *(ad Enrico)*
(Gran Dio!)

ENRICO *(ad Arturo)*
T'appressa.

ARTURO *(si accosta al tavolino e firma il contratto)*
Oh dolce invito!

RAIMONDO *(a se stesso)*
(Reggi buon Dio l'afflitta.)

LUCIA *(a se stessa; tremante, viene condotta da Raimondo ed Alisa verso il tavolino)*
(Io vado al sactrifizio! Me misera!)

ENRICO *(piano a Lucia, scagliandole furtive e tremende occhiate)*
Non esitar! Scrivi, scrivi!

Lucia segna l'atto.

LUCIA *(a se stessa)*
(La mia condanna ho scritta!)

ENRICO *(a se stesso)*
(Respiro!)

ARTHUR
I am aware of it, yes, yes, I am aware of it.

HENRY
Her sorrow is excessive,
but she is weeping for her mother.

ARTHUR
Resolve a doubt for me now;
Rumour has claimed that Edgar
brashly dared to cast desirous eyes
upon her … upon her brashly.

HENRY
It is true, the madman dared, but …

ARTHUR
Ah!

CHORUS
Lucy is approaching.

HENRY *(to Arthur)*
She is weeping for her dead mother …

Lucy totters in, supported by Raymond and Alice.
She is in great despondency.

HENRY *(presenting Arthur to Lucy)*
Here is your husband …

Lucy recoils.

HENRY *(quietly to Lucy)*
(Heedless girl! Do you want to ruin me?)

LUCY *(aside, to Henry)*
(Great God!)

ARTHUR
May it please you to accept
the vows of my tender love …

HENRY *(cutting him short, and walking over to the table where the marriage contract lies; aside to Lucy)*
(Heedless girl!)

(to the others)
Now let the contract be signed.

LUCY *(aside)*
(Great God!)

HENRY *(to Arthur)*
Come nearer.

ARTHUR *(approaching the desk and signing the contract)*
Oh, sweet invitation!

RAYMOND *(to himself)*
(Good Lord, sustain the suffering girl.)

LUCY *(to herself; shaking, she is assisted to the table by Raymond and Alice)*
I am going to the sacrifice! Unhappy me!

HENRY *(impatiently to Lucy, giving her furtive and terrible glances)*
Do not hesitate! Sign, sign!

Lucy signs the deed.

LUCY *(to herself)*
(I have signed my death warrant!)

HENRY *(to himself)*
(I can breathe again!)

LUCIA *(s'appoggia a Raimondo)*
(Io gelo ed ardo! io manco!)

Si ascolta dalla porta in fondo lo strepito di persona che, indarno trattenuta, si avanza precipitosa.

TUTTI
Qual fragor!

La porta si spalanca.

TUTTI
Chi giunge?

Entra Edgardo.

EDGARDO *(con voce terribile, ravvolto in gran mantello da viaggio)*
Edgardo!

LUCIA
Edgardo! Oh fulmine!

GLI ALTRI
Ah! Edgardo! Oh terror!
Edgardo! Oh terror!

Lucia cade tramortita. Lo scompiglio è universale. Alisa solleva Lucia e l'adagia su una seggiola.

21 EDGARDO *(a se stesso)*
(Chi mi frena in tal momento?
Chi troncò dell'ire il corso?
Il suo duolo, il suo spavento
son la prova d'un rimorso!
Ma, qual rosa inaridita,
ella sta fra morte e vita!
Io son vinto, son commosso!
T'amo, ingrata, t'amo ancor!)

ENRICO
(Chi raffrena il mio furore,
e la man che al brando corse?
Della misera in favore
nel mio petto un grido sorse!
È mio sangue! l'ho tradita,
ella sta fra morte e vita!
Ah! che spegnere non posso
i rimorsi del mio core, del mio cor!)

LUCIA *(riavendosi, ad Alisa)*
(Io sperai che a me la vita
tronca avesse il mio spavento,
ma la morte non m'aita,
vivo ancor per mio tormento!
Da' miei lumi cadde il velo,
mi tradì la terra e il cielo!
Vorrei piangere, e non posso,
m'abbandona il pianto ancor!)

RAIMONDO *(a se stesso)*
(Qual terribile momento!
Più formar non so parole.
Densa nube di spavento
par che copra i rai del sole!
Come rosa inaridita
ella sta fra morte e vita …
chi per lei non è commosso
ha di tigre in petto il cor.)

ENRICO
(È mio sangue! *ecc.*)

EDGARDO
(Chi mi frena in tal momento? *ecc.*)

ALISA E CORO
(Come rosa inaridita, *ecc.*)

LUCY *(leaning on Raymond)*
(I am freezing and burning! I feel faint!)

From the door in the background is heard the noise of someone who, after unsuccessfully being held back, storms forward.

ALL
What a noise!

The door is flung open.

ALL
Who has come?

Edgar enters.

EDGAR *(loudly and menacingly, his features concealed by a cloak)*
Edgar!

LUCY
Edgar! Oh, heaven!

THE OTHERS
Ah! Edgar! Oh terror!
Edgar! Oh horror!

Lucy faints. Amid the horrified confusion of the crowd, Alice and other female attendants help her to a chair.

21 EDGAR *(to himself)*
(Who restrains me at such a moment?
Who cuts short the outpouring of my wrath?
Her anguish, her terror
are proof of remorse!
But like a wilting rose,
she hovers between life and death!
I am overcome, I am moved!
I love you, thankless girl, I still love you!)

HENRY
Who restrains my fury,
and the hand that grasps for the sword?
A cry of sympathy for the poor
girl has sprung up in my breast!
She is my blood! I have betrayed her,
she hovers between life and death!
Ah! that I cannot quench my heart's,
my heart's remorse!

LUCY *(recovering, to Alice)*
(I hoped my terror would cut
short my life, but death does
not come to help me,
I keep on living in my misery!
The veil has fallen from my eyes,
Heaven and earth have betrayed me!
I would weep but I cannot,
even weeping forsakes me.)

RAYMOND *(to himself)*
(What a dreadful moment!
I cannot find words for it.
Thick clouds of terror seem
to cut off the rays of the sun!
Like a wilting rose,
she hovers between life and death …
whoever is not moved for her
has a tiger's heart in his breast.)

HENRY
(She is my blood! *etc.*)

EDGAR
(Who restrains me at such a moment? *etc.*)

ALICE AND CHORUS
(Like a wilting rose, *etc.*)

ARTURO
(Qual terribile momento,
più formar non sò parole,
denso velo di spavento
par che copra i rai del sole.
Come rosa inaridita, *ecc.*)

ENRICO
(Ah! è mio sangue, l'ho tradita, *ecc.*)

LUCIA
(… vorrei piangere, ah, vorrei piangere, *ecc.*)

RAIMONDO
(Chi per lei non è commosso, *ecc.*)

EDGARDO
(Ah! son vinto, son commosso, *ecc.*)

EDGARDO
… ingrata, t'amo ancor, sì, ancor.

ENRICO
… ah, spegner non li posso, ahime!

LUCIA
… ancor!

GLI ALTRI
… il cor!

22 ***No 10 – Seguito e Stretta del Finale II***

ARTURO ED ENRICO *(scagliandosi con le spade snudate contro Edgardo)*
T'allontana, sciagurato,
o il tuo sangue fia versato!

CORO
T'allontana, sciagurato …

EDGARDO *(traendo anch'egli la spada)*
Morirò, ma insiem col mio
altro sangue scorrerà.

RAIMONDO *(in tono autorevole, mettendosi in mezzo alle partie avversarie)*
Rispettate in me di Dio
la tremanda maestà.
In suo nome vel comando:
deponete l'ira e il brando.
Pace, pace … egli abborrisce
l'omicida, e scritto sta:
"Chi di ferro altrui ferisce,
pur di ferro perirà".

Tutti ripongono le spade.

RAIMONDO
Pace, pace.

ENRICO *(avanzandosi verso Edgardo)*
23 Sconsigliato! in queste porte
chi ti guida?

EDGARDO *(altero)*
La mia sorte, il mio dritto.

ENRICO
Sciagurato!

EDGARDO
Sì; Lucia la sua fede a me giurò.

RAIMONDO *(frapponendosi)*
Ah! questo amor funesto obblia:
ella è d'altri.

ARTHUR
(What a dreadful moment,
I cannot find words for it!
A dense veil of terror seems
to cut off the rays of the sun.
Like a wilting rose, *etc.*)

HENRY
(Ah! she is my blood, I have betrayed her, *etc.*)

LUCY
(…I would weep, ah, I would weep, *etc.*)

RAYMOND
(Whoever is not moved for her, *etc.*)

EDGAR
(Ah! I am overcome, I am moved, *etc.*)

EDGAR
… thankless girl, I still love you, yes, still!

HENRY
… ah, I cannot quench it, alas!

LUCY
… even!

THE OTHERS
… heart!

22 ***No 10 – Recitative and Last Scene of Finale II***

ARTHUR AND HENRY *(rushing towards Edgar with drawn swords)*
Be gone, villain,
your blood will flow!

CHORUS
Be gone, villain …

EDGAR *(also drawing his sword)*
I shall die, but other blood
will stream forth along with mine.

RAYMOND *(in an authoritative tone, throwing himself between the conflicting parties)*
In my person respect God's
tremendous majesty.
I command you in His name,
lay aside your anger and your swords.
Peace, peace … He abhors
killing; it is written that,
"he who lives by the sword
shall also die by the sword".

The others sheathe their swords.

RAYMOND
Peace, peace.

HENRY *(approaching Edgar)*
23 Rash fellow! who let
you within this door?

EDGAR *(haughtily)*
My destiny, my right.

HENRY
Villain!

EDGAR
Yes; Lucy swore faith to me!

RAYMOND *(coming between them)*
Ah! forget this fatal love:
she belongs to another.

EDGARDO
D'altri! … no.

RAIMONDO *(presentandogli il contratto nuziale)*
Mira.

EDGARDO *(dopo averlo letto, e figgendo gli occhi in Lucia)*
Tremi … ti confondi …
Son tue cifre? A me rispondi:

(mostrandole la firma di lei)
son tue cifre? Rispondi!

LUCIA *(con voce simile ad un gremito)*
Sì …

EDGARDO *(soffocando la sua collera, le rende l'anello)*
Riprendi il tuo pegno, infido cor.

LUCIA
Ah!

EDGARDO
Il mio dammi.

LUCIA
Almen …

EDGARDO *(glielo strappa dal collo)*
Lo rendi!

LUCIA
Edgardo! Edgardo!

Lo smarrimento di Lucia lascia divedere, che la mente turbata della infelice intende appena ciò che fa: quindi si toglie tremando l'anello dal dito, di cui Edgardo s'impadronisce sul momento.

EDGARDO *(sciogliendo il freno del represso sdegno getta l'anello, e lo calpesta)*
Hai tradito il cielo e amor.
Maledetto sia l'istante
che di te mi rese amante,
stirpe iniqua, abbominata,
io dovea da te fuggir!
Abbominata, maledetta,
io dovea da te fuggir!

LUCIA
Ah! …

EDGARDO
Ah! ma di Dio la mano irata vi disperda …

ENRICO, RAIMONDO E CORO
Insano ardir!

CORO
Insano ardir! Insano ardir!

ENRICO
Esci! Esci!

RAIMONDO
Pace!

ARTURO, ENRICO E CORO
Esci, fuggi, il furor che m'accende
solo un punto i suoi colpi sospende …
ma fra poco più atroce, più fiero
sul tuo capo abborrito cadrà.
Ma fra poco *ecc.*

RAIMONDO
Infelice, t'invola, t'affretta …
i tuoi giorni, il suo stato rispetta …
vivi e forse il tuo duolo fia spento:

EDGAR
To another! … no!

RAYMOND *(showing him the marriage contract)*
Look!

EDGAR *(having read it, fixing his eyes on Lucy)*
You tremble … you are confused …
Is this your writting? Answer me:

(pointing to the signature)
is this your writing? Answer!

LUCY *(her voice sounding like a groan)*
Yes …

EDGAR *(stifling his anger, he gives her his ring)*
Take back your pledge, perfidious heart.

LUCY
Oh!

EDGAR
Give me mine.

LUCY
At least …

EDGAR *(snatching it from her neck)*
Give it back!

LUCY
Edgar! Edgar!

Lucy's distraction shows that her confused mind is hardly able to grasp what she is doing: trembling, she takes the ring from her finger, whereupon Edgar snatches it from her.

EDGAR *(in a fit of rage he throws the ring down and stamps on it)*
You have betrayed Heaven and love.
Damned be the moment
when I became your lover,
loathsome, abominated race,
I should have fled from you!
Abominated, damned race,
I should have fled from you!

LUCY
Ah! …

EDGAR
Ah! may God's outraged hand shatter you …

HENRY, RAYMOND AND CHORUS
Insane boldness!

CHORUS
Insane boldness! Insane boldness!

HENRY
Begone! Begone!

RAYMOND
Peace!

ARTHUR, HENRY AND CHORUS
Begone, fly, the rage that inflames me
delays its blows only for an instant …
but soon it will fall more dreadfully,
more fiercely on your hated head.
But soon *etc.*

RAYMOND
Unhappy man, depart …
make haste, respect your life and her position …
live on and perhaps your sorrow will be spent:

tutto è lieve all'eterna pietà.
Vivi e forse *ecc.*

LUCIA *(cadendo in ginocchio)*
Dio, lo salva, in sì fiero momento
d'una misera ascolta il lamento.
È la prece d'immenso dolore,
che più in terra speranza non ha …
È l'estrema domanda del core,
che sul labbro spirando mi sta, *ecc.*

EDGARDO *(gettando la spada ed offrendo il petto a' suoi nemici)*
Trucidatemi, e pronubo al rito
sia lo scempio d'un core tradito.
Del mio sangue coperta la soglia
dolce vista per l'empia sarà!
Calpestando l'esangue mia spoglia
all'altare più lieta ne andrà, *ecc.*

RAIMONDO
Infelice!

(a Edgardo)
Deh, ti salva!
Vivi, forse il tuo duolo, *ecc.*

ARTURO, ENRICO E CORO
Esci! Va!

ALISA *(a Edgardo)*
Infelice! t'invola, *ecc.*

ENRICO
Va. T'invola, va, va.
La macchia d'oltraggio sì nero,
ah! lavata col sangue sarà.

ARTURO E CORO
Va, col sangue tuo lavata sarà,
sì, sì, sarà, va, va!

ALISA E SOPRANI
Infelice, t'invola, t'affretta, *ecc.*

RAIMONDO
Ah! vivi e forse il tuo duolo, *ecc.*

LUCIA
Dio, lo salva! *ecc.*

ARTURO E CORO
Esci, fuggi! Il furor che m'accende, *ecc.*

ENRICO
Esci, fuggi … fuggi, vanne.
La macchia lavata col sangue sarà, *ecc.*

EDGARDO
No, no, no, trucidatemi, *ecc.*

ATTO TERZO (Atto Secondo di Parte Seconda):
SCENA 1 – Sala del Castello di Lammermoor

24 ***No 11 – Uragano, Scena (Recitativo) e Duetto***

Salone terreno nella torre di Wolferag, adiacente al vestibulo. Una tavola spoglia di ogni ornamento ed un vecchio seggiolone ne formano tutto l'arredo.

In fondo una porta ed un finestrone aperto. È notte, si sente il temporale. Edgardo è seduto presso la tavola, immerso ne' suoi melanconici pensieri: dopo qualche istante si scuote e guarda a traverso della finestra.

EDGARDO
Orrida è questa notte come il destino mio!

everything is easy to eternal mercy.
Live on *etc.*

LUCY *(falling to her knees)*
God, save him, at such an awful moment
hear a wretched girl's plea.
It is the prayer of great suffering
that has no more earthly hope …
It is the last wish of my heart
that now hovers on my lips, *etc.*

EDGAR *(tossing away his sword and offering himself to his enemies)*
Kill me and let the slaughter of a betrayed
heart give away the bride at the ceremony.
The threshold covered with my blood
will be a pleasant sight for this vile woman!
Over my trampled, bloodless body
she will walk happily to the altar, *etc.*

RAYMOND
Unhappy man!

(to Edgar)
Come, save yourself!
Live on and perhaps your sorrow, *etc.*

ARTHUR, HENRY AND CHORUS
Begone! Go!

ALICE *(to Edgar)*
Unhappy man! depart, *etc.*

HENRY
Go. Depart, go, go.
The stain of so black an outrage,
ah! will be washed away with blood!

ARTHUR
Go, it will be washed away with your blood,
yes, yes, washed away, go, go!

ALICE AND SOPRANOS
Unhappy man, depart, make haste, *etc.*

RAYMOND
Ah, live on, and perhaps your sorrow, *etc.*

LUCY
God, save him! *etc.*

ARTHUR AND CHORUS
Begone, fly! The rage that inflames me, *etc.*

HENRY
Begone, fly … fly, go away.
The stain will be washed away with blood, *etc.*

EDGAR
No, no, no, kill me, *etc.*

ACT III (Act Two of the Second Part):
SCENE 1 – Hall at the Castle of Lammermoor

24 ***No 11 – Storm, Scene (Recitative) and Duet***

A ground-floor room in the Wolf's Crag tower, adjacent to the hall. A table without any decorations and an old chair are the only furnishings.

At the rear is a door and a large open window. It is night and a storm can be heard raging. Edgar is seated at the table, pensive with his melancholy thoughts; after a while he stirs himself and looks out of the window.

EDGAR
This night is as horrid as my destiny!

Scoppia un fulmine.

Sì, tuona, o cielo …
Imperversate, o fulmini …
sconvolto sia l'ordin di natura,
e pera il mondo …
Ma non m'inganno!
Scalpitar d'appresso odo un destrier! …
S'arresta!
Chi mai della tempesta
fra le minacce e l'ira,
chi puote a me venirne?

Entra Enrico.

ENRICO *(gettando il manto)*
Io.

EDGARDO
Qual ardire!
25 Ashton!

ENRICO
Sì!

EDGARDO
Fra questa mura osi offrirti al mio cospetto?

ENRICO
Io vi sto per tua sciagura.

EDGARDO
Per mia?

ENRICO
Non venisti nel mio tetto?

EDGARDO
Qui del padre ancor respira
l'ombra inulta, e par che frema!
Morte ogn'aura a te qui spira!
Il terren per te qui trema!
Nel varcar la soglia orrenda
ben dovresti palpitar,
come un uom che vivo scenda
la sua tomba ad albergar, *ecc.*

ENRICO *(con gioia feroce)*
Fu condotta al sacro rito,
quindi al talamo Lucia.

EDGARDO *(a se stesso)*
(Ei più squarcia il cor ferito!
Oh tormento! Oh gelosia!)

ENRICO
Ella è al talamo.

EDGARDO *(a se stesso)*
(Oh gelosia!)

Ebben? ebben?

ENRICO
Ascolta!
Di letizia il mio soggiorno
e di plauso rimbombava;
ma più forte al cor d'intorno
la vendetta mi parlava!
Qui mi trassi, in mezzo ai venti,
la sua voce udia tuttor,
e il furor degli elementi
rispondeva al mio furor, *ecc.*

EDGARDO *(a se stesso)*
(Oh tormento, oh gelosia!)

A thunderclap is heard.

Yes, thunder, O heavens …
rage forth, O lightning-bolts …
let the laws of nature be overturned,
and let the world perish …
But I am not mistaken!
I hear a horse's hooves close by! …
It is stopping!
Who can have come to me
in the midst of the storm's,
dangers and wrath?

Henry enters.

HENRY *(throwing back his cloak)*
I have.

EDGAR
What bold insolence!
25 Ashton!

HENRY
Yes!

EDGAR
You dare to present yourself to me within these walls?

HENRY
It is to your misfortune that I stand here.

EDGAR
To mine?

HENRY
Did you not come under my roof?

EDGAR
The spirit of my unavenged father
still breathes here, and seems to rage!
Every breeze here whispers death to you!
The earth, the earth here trembles for you!
You ought well to have quaked at crossing
this fearful threshold,
like a living man who has gone
to dwell in his tomb, *etc.*

HENRY *(with savage joy)*
Lucy has gone through the holy ceremony
and thence to her nuptial bed.

EDGAR *(to himself)*
(He further rends my wounded heart!
Oh, torture! Oh, jealousy!)

HENRY
She is in her nuptial bed.

EDGAR *(to himself)*
(Oh, jealousy!)

Well then? Well then?

HENRY
Listen!
My residence was resounding
with gaiety and cheers;
but round about me vengeance
spoke more loudly to my heart!
I betook myself here, in the midst of the gale,
I heard its voice continually,
and the rage of the elements
gave reply to my rage, *etc.*

EDGAR *(to himself)*
(Oh, torture! Oh, jealousy!)

EDGARDO *(con altera impazienza)*
Da me che brami?

ENRICO
Ascoltami:
Onde punir l'offesa,
de' miei la spada vindice
pende su te sospesa,
onde punir l'offesa …
ma ch'altri ti spenga, mai …
chi dee svenarti il sai!

EDGARDO
So che al paterno cenere
giurai strapparti il core.

ENRICO
Tu!

EDGARDO
Sì.

ENRICO
Tu!

EDGARDO *(con nobile disdegno)*
Quando?

ENRICO
Al primo sorgere del mattutino albore.

EDGARDO
Ove?

ENRICO
Fra l'urne gelide di Ravenswood.

EDGARDO
Verrò. Sì, verrò! Sì, sì!

ENRICO
Ivi a restar preparati.

EDGARDO
Ivi t'ucciderò.

ENRICO
Al primo albore.

EDGARDO
Al primo albore.

EDGARDO ED ENRICO
Ah! O sole, più ratto
a sorger t'appresta,
ti cinga di sangue
ghirlanda funesta …
con quella rischiara
l'orribile gara d'un odio mortale,
d'un cieco furore.
O sole, più ratto risorgi
e rischiara d'un odio
mortale il cieco furor.

EDGARDO
Giurai strapparti il core.

ENRICO
La spada pende su te.

EDGARDO
Fra l'urne di Ravenswood …

ENRICO
All'alba verrò.

EDGAR *(with an icy impatience)*
What would you have of me?

HENRY
Listen to me:
To punish your offense,
my people's avenging sword hangs
suspended over you,
to punish your offense …
but should another kill you? Never …
you know who must take your life!

EDGAR
I know that I swore by my father's
remains to tear out your heart.

HENRY
You!

EDGAR
Yes.

HENRY
You!

EDGAR *(with noble disdain)*
When?

HENRY
At the first glimmer of dawn.

EDGAR
Where?

HENRY
Among the chilly tombs of Ravenswood.

EDGAR
I shall come. Yes, I shall come! Yes, yes!

HENRY
Be prepared to remain there.

EDGAR
I shall kill you there.

HENRY
At the first rays of dawn.

EDGAR
At the first rays of dawn.

EDGAR AND HENRY
Ah! O sun, make haste
to rise more quickly,
may a funeral wreath
encircle you with blood …
and with it illuminate the
dreadful strife of a deadly hate,
of a blind fury.
O sun, rise more quickly
and illuminate the blind
fury of a deadly hate.

EDGAR
I swore to tear out your heart.

HENRY
The sword hangs over you.

EDGAR
Among the tombs of Ravenswood …

HENRY
I shall come at the dawn.

EDGARDO ED ENRICO
Ah! Farà di nostr'alme atroce
governo gridando vendetta
lo spirto d'Averno.

(l'uragano è al calmo)
Del tuono che mugge,
del nembo che rugge
più l'ira è tremenda
che m'arde nel core.
O sole, più ratto risorgi
e rischiara d'un odio
mortale il cieco furor, *ecc.*

Partono.

ATTO TERZO (Atto Secondo di Parte Seconda):
SCENA 2 – Sala come nell'Atto Primo

26 ***No 12 – Coro***

Dalle sale contigue si ascolta la musica di liete danze. Il fondo della scena è ingombro di invitati ed abitanti del castello di Lammermoor. Sopraggiungono cavalieri che s'uniscono in crocchio.

CORO
D'immenso giubilo
s'innalzi un grido:
corra la Scozia
di lido in lido,
e avverta i perfidi
nostri nemici
che a noi sorridono
le stelle ancor.
Che più terribili,
che più felici
ne rende l'aura
d'alto favor …
e avverta i perfidi, *ecc.*

27 ***No 13 – Gran Scena con Cori***

RAIMDONO *(entrando, trafelato ed avanzandosi a passi vacillanti)*
Cessi, ah cessi quel contento!

CORO
Sei cosparso di pallor!

RAIMONDO
Cessi, cessi …

CORO
Ciel! che rechi?

RAIMONDO
Un fiero evento!

CORO
Tu ne agghiacci di terror!

RAIMONDO *(accenna con mano che tutti lo circondino)*
Ah! Dalle stanze ove Lucia
tratta avea col suo consorte,
un lamento, un grido uscia,
come d'uom vicino a morte!
Corsi ratto, in quelle mura …
ahi! terribile sciagura!
Steso Arturo al suol giaceva,
muto, freddo, insanguinato! …
E Lucia l'acciar stringeva,
che fu già del trucidato! …
Ella in me le luci affisse …
"Il mio sposo ov'è?" mi disse,
e nel volto suo pallente
un sorriso balenò!

EDGAR AND HENRY
Ah! The spirit of Hell,
shrieking vengeance,
will become fierce ruler of our souls.

(the storm is calm)
The wrath that smolders
in my heart is greater
than the thunder that roars,
than the storm that howls.
O sun, rise more quickly
and illuminate the blind
fury of a deadly hate, *etc.*

They depart.

ACT III (Act Two of the Second Part):
SCENE 2 – The hall as in Act One

26 ***No 12 – Chorus***

From the adjoining rooms merry dance music is heard. The back of the stage is littered with guests and residents of the caslte of Lammermoor. They are joined by knights who mingle with them.

CHORUS
Raise a shout
of great rejoicing:
let it sweep over Scotland
from shore to shore,
and warn our treacherous enemies
that the stars smile on us again,
and warn our treacherous enemies
that the starts smile on us again.
That the aura
of high favour makes
us more awesome,
more fortunate …
and warn our treacherous enemies, *etc.*

27 ***No 13 – Grand Scene with Chorus***

RAYMOND *(entering; advancing with faltering steps)*
Stop, ah, stop your merrymaking!

CHORUS
How pale you are!

RAYMOND
Stop, stop …

CHORUS
Heavens! What is the matter?

RAYMOND
A dreadful happening!

CHORUS
You turn us cold with fear!

RAYMOND *(gesturing with his hand for them all to gather round)*
Ah! From the rooms where
I had led Lucy and her husband,
a wail, a shriek rang out,
as of a man in the throes of death!
I ran quickly into those apartments …
woe! a dreadful catastrophe!
Arthur lay sprawling on the floor,
silent, cold, weltering in blood! …
And Lucy was clutching the blade
which belonged to the dead man! …
She fixed her eyes on me …
"My husband, where is he?" she said to me,
and her ashen face
lit up with a smile!

Infelice! della mente
la virtude a lei mancò! … Ah!

CORO
Oh! qual funesto avvenimento! …
Tutti ne ingombra cupo spavento!
Notte, ricopri la ria sventura
col tenebroso tuo denso vel.

RAIMONDO
Ah! quella destra di sangue impura
l'ira non chiami su noi del ciel.

RAIMONDO E CORO
Ah! quella destra, *ecc.*

RAIMONDO
Ella in me le luci affisse,
e l'acciar, l'acciar stringeva!

CORO
E l'acciar, l'acciar stringeva!

RAIMONDO E CORO
Ah! quella destra, *ecc.*

RAIMONDO
Eccola!

28 ***No 14 – Scena ed Aria***

Entra Lucia in succinta e bianca veste; ha le chiome scarmigliate ed il volto coperto da uno squallore di morte. È delirante.

CORO
Oh giusto cielo!
Par dalla tomba uscita!

LUCIA
Il dolce suono
mi colpì di sua voce! … Ah! quella voce
m'è qui nel cor discesa! …
Edgardo! io ti son resa,
Edgardo! Ah! Edgardo mio! …
Sì, ti son resa;
Fuggita io son da' tuoi nemici …
Un gelo mi serpeggia nel sen! …
Trema ogni fibra! … Vacilla il piè!
Presso la fonte meco t'assidi alquanto,
sì, presso la fonte meco t'assidi …

29 Ohimè! … sorge il tremendo
fantasma e ne separa!
Ohimè! ohimè! Edgardo! … Edgardo! Ah!

(spaventata)
Il fantasma ne separa! …
Qui ricovriamo, Edgardo,
a piè dell'ara … Sparsa è di rose!
Un'armonia celeste, di', non ascolti?
Ah! l'inno suona di nozze!
Ah! Ah! Ah! l'inno di nozze! …
Il rito per noi s'appresta! Oh, me felice! …
Edgardo! Edgardo! Oh, me felice!
Oh gioia che si sente, e non si dice!

Ardon gl'incensi … Splendon
le sacre faci, splendon intorno!
Ecco il ministro! … Porgimi
la destra! … Oh lieto giorno, oh lieto!
Alfin son tua, alfin sei mio,
a me ti dona un Dio.

NORMANNO, RAIMONDO E CORO
Ambi in sì crudo stato!
Di lei, Signore, di lei pietà.

Unhappy girl! her mind
has failed her! … Ah!

CHORUS
Oh! what a frightful happening! …
Dark fear engulfs us all!
Night, conceal the criminal tragedy
with your dense, impenetrable veil.

RAYMOND
Ah! may that right hand, unclean with blood,
not call down the wrath of Heaven on us.

RAYMOND AND CHORUS
Ah! may that right hand, *etc.*

RAYMOND
She fixed her eyes on me,
and clutched the blade, the blade!

CHORUS
And clutched the blade, the blade!

RAYMOND AND CHORUS
Ah! may that right hand, *etc.*

RAYMOND
There she is!

28 ***No 14 – Scene and Aria***

Lucy enters, dressed in a flowing white gown; her hair is disheveled and she is deathly pale. She has taken leave of her senses.

CHORUS
Oh, good heavens!
Like someone risen from the tomb!

LUCY
The sweet sound
of his voice struck me! … Ah! that voice
has sunk into my heart here! …
Edgar! I am yours again,
Edgar! Ah! my Edgar! …
Yes, I am yours again;
I have escaped from your enemies …
A chill is crawling through my breast! …
Every nerve quivers! … I am unsteady on my feet!
Sit near the fountain with me a while,
yes, sit near the fountain with me …

29 Alas! … the awful phantom
emerges and separates us!
Alas! Alas! Edgar! … Edgar! Ah!

(scared)
The phantom separates us! …
Let us take refuge here, Edgar,
at the foot of the altar … It is strewn with roses!
Tell me, do you not hear heavenly music?
Ah! the wedding-hymn sounds forth!
Ah! Ah! Ah! the wedding-hymn! …
The ceremony is being prepared for us! Oh, happy me! …
Edgar! Edgar! Oh, happy me!
Oh, joy that I feel, and cannot express!

The incense is burning …The sacred
torches are shining, shining everywhere!
Here is the minister! … Give me
your right hand! … Oh, blissful, happy day!
At last I am yours, at last you are mine,
God bestows you on me.

NORMAN, RAYMOND AND CHORUS
In such a cruel state!
Lord, have mercy on her.

LUCIA
Ogni piacer più grato,
sì, ogni piacere mi fia con te diviso, …
… con te, con te.

CORO
Signor, pietà.

LUCIA
Del ciel clemente un riso
la vita a noi sarà, *ecc.*
… a noi sarà,
sarà.

NORMANNO, RAIMONDO E CORO
Pietà!

RAIMONDO
S'avanza Enrico!

ENRICO *(accorrendo)*
Ditemi;
Vera è l'atroce scena?

RAIMONDO
Vera, pur troppo!

ENRICO *(scagliandosi contra Lucia)*
Ah! perfida!
ne avrai condegna pena! …

CORO
T'arresta! …

RAIMONDO
Oh ciel! … Non vedi lo stato suo?

LUCIA *(sempre delirando)*
Che chiedi?

ENRICO *(fissando Lucia)*
Oh, qual pallor!

LUCIA
Che chiedi?

RAIMONDO
Ha la region smarrita.

ENRICO
Gran Dio!

LUCIA
Ah, me misera!

RAIMONDO
Tremare, o barbaro, tu dêi per la sua vita.

LUCIA
Non mi guardar sì fiero …
segnai quel foglio, è vero, sì, è vero …

(in visione)
Nell'ira sua terribile calpesta,
oh Dio, l'anello! Mi maledice! …
Ah! Vittima fui d'un crudel fratello:
ma ognor, ognor t'amai,
ognora, Edgardo. Sì, ognor,
t'amai, ah! e t'amo ancor …
… Edgardo mio, sì, te lo giuro,
ognor t'amai e t'amo ancor, *ecc.*

ENRICO
Ah! di lei, Signor, pietà! *ecc.*

RAIMONDO
Pietà di lei, Signor, pietà! *ecc.*

LUCY
Every most pleasurable delight,
yes, every delight I shall share with you …
… with you, with you.

CHORUS
Lord, mercy.

LUCY
Kindly Heaven will smile
upon our life, *etc.*
… upon our life,
life.

NORMAN, RAYMOND AND CHORUS
Mercy!

RAYMOND
Henry is coming!

HENRY *(rushing in)*
Tell me:
Is this terrible story true?

RAYMOND
All too true!

HENRY *(flinging himself at Lucy)*
Ah, treacherous girl!
you shall suffer for it as you deserve! …

CHORUS
Stop! …

RAYMOND
Oh, heavens! … Don't you see her condition?

LUCY *(still delirious)*
What do you want?

HENRY *(staring at her closely)*
Oh! How pale she is!

LUCY
What are you asking?

RAYMOND
She has lost her reason.

HENRY
Great God!

LUCY
Ah, wretched man!

RAYMOND
You ought to fear for her life, O cruel man!

LUCY
Do not glare at me so fiercly …
I signed that paper, it is true, yes, it is true …

(as if in a trance)
In his fearful rage he tramples,
oh God, upon the ring! he curses me! …
Ah! I was the victim of a cruel brother:
but I have always, always loved you,
always Edgar. Yes, I always
loved you! ah! and I love you still …
… my Edgar, yes, I swear it to you,
I always loved you, and I love you still, *etc.*

HENRY
Ah! Lord, have mercy on her! *etc.*

RAYMOND
Have mercy on her, Lord, mercy!

LUCIA
Chi mi nomasti? Arturo!
Tu nomasti … Arturo! …
Ah! non fuggir! … Ah, per pietà! …
… No, non fuggir! ah perdon! *ecc.*

ENRICO
Infelice! Ah, pietà, Signor, pietà!
Lucia! Lucia, gran Dio! Ah, Lucia!

RAIMONDO E CORO
Infelice! Ah, pietà, Signor, pietà!
Qual notte di terror! *ecc.*

LUCIA *(s'inginocchio)*
Ah! No, non fuggir, Edgardo!

30 Spargi d'amaro pianto
il mio terrestre velo,
mentre lassù nel cielo
io pregherò per te.
Al giunger tuo soltanto
fia bello il ciel per me!
Ah sì, ah sì! *ecc.*

ENRICO
Giorni d'amaro pianto
serba il rimorsso a me, ah, si, a me.

RAIMONDO E CORO
Più raffrenare il pianto
possibile non è, ah no, non è.

LUCIA
Ah! Spargi d'amaro pianto, *ecc.*

Ah, ch'io spiri accanto a te, appresso a te, *ecc.*

ENRICO
Ah, vita d'amaro pianto serba il rimorso a me, *ecc.*

RAIMONDO E CORO
Ah, più raffrenare il pianto no, no, possibile non è, *ecc.*

Lucia resta quasi priva di vita fra le braccia di Alisa.

ENRICO
31 Si tragga altrove. Alisa …

(a Raimondo)
Uom del Signor, deh!
voi la misera vegliate …

Alisa e le dame conducono altrove Lucia.

Io più me stesso in me non trovo! …

Enrico parte nella massima costernazione.

RAIMONDO *(a Normanno)*
Delator! Gioisci dell'opra tua!

NORMANNO
Che parli?

RAIMONDO
Sì, dell'incendio che divampa
e strugge questa casa infelice,
hai tu destata la primiera scintilla!

NORMANNO
Io non credei …

RAIMONDO
Tu del versato sangue,
empio, tu sei la ria cagion!
Quel sangue al ciel t'accusa;

LUCY
Whom did you mention? Arthur!
You mentioned him … Arthur! …
Ah! do not flee! … Ah, for pity's sake! …
… No, do not flee! ah, forgive me! *etc.*

HENRY
Unhappy girl! Ah, mercy, Lord, mercy!
Lucy! Lucy, great God! Ah, Lucy!

RAYMOND AND CHORUS
Unhappy girl! Ah, mercy, Lord, mercy!
What a night of dread! *etc.*

LUCY *(falling to her knees)*
Ah! No, do not flee, Edgar!

30 Sprinkle my earthly substance
with bitter tears,
while up there in Heaven
I shall pray for you.
Not until you join me
will Heaven be beautiful for me!
Oh, yes, oh, yes! *etc.*

HENRY
Days of bitter tears my
remorse holds for me, ah, yes, for me.

RAYMOND AND CHORUS
To refrain any longer from weeping
is not possible, ah, no, it is not.

LUCY
Ah! Sprinkle my earthly substance, *etc.*

Ah, let me die beside you, close by your side, *etc.*

HENRY
Ah, a life of bitter tears my remorse holds for me, *etc.*

RAYMOND AND CHORUS
Ah, to refrain any longer from weeping, no, no, it is not possible, *etc.*

Lucy falls lifeless into Alice's arms.

HENRY
31 Carry her to another place, Alice …

(to Raymond)
Man of God, come!
attend the unhappy girl …

Alice and other ladies take Lucy away.

I am no longer myself! …

Henry leaves, strongly concerned.

RAYMOND *(to Norman)*
Informer! Rejoice over your work!

NORMAN
What are you saying?

RAYMOND
Yes, you struck the first spark
of the fire that is blazing
and consuming this unhappy house!

NORMAN
I did not think …

RAYMOND
You, wicked man, are the cause
of this blood that has been spilled!
That blood condemns you to Heaven;

e già la man suprema
segna la tua sentenza!
Or vanne, e trema!

Raimondo segue Lucia; Normanno esce per l'opposto lato.

ATTO TERZO (Atto Secondo di Parte Seconda):
SCENA 3 – Tombe dei Ravenswood

32 ***No 15 – Aria Finale***

Parte esterna del Castello di Wolferag. Porta practicabile; si scorge un appartamento illuminato. È notte.

EDGARDO
Tombe degl'avi miei, l'ultimo avanzo
d'una stirpe infelice, deh! raccogliete voi!
Cessò dell'ira il breve foco …
sul nemico acciaro abbandonar mi vo'.
Per me la vita è orrendo peso! …
l'universo intero è un deserto
per me senza Lucia! …
Di faci tuttavia splende il castello …
Ah! scarsa fu la notte al tripudio!
Ingrata donna! mentr'io mi struggo
in disperato pianto, tu ridi,
esulti accanto al felice consorte!
Tu delle gioie in seno, io della morte!

Fra poco a me ricovero
darà negletto avello; …
una pietosa lagrima non scenderà su quello!
Ah! fin degli estinti, ahi,
misero, manca il conforto a me!
Tu pur, tu pur dimentica
quel marmo dispregiato:
mai non passarvi, o barbara,
del tuo consorte a lato, ah!
Rispetta almen le ceneri
di chi morìa per te!
Mai non passarvi, tu lo dimentica,
rispetta almeno chi murore per te! *ecc.*
… o barbara, io moro per te.

CORO *(uscendo dal castello)*
Oh meschina! Oh fato orrendo!
Più sperar non giova omai!
Questo dì che sta sorgendo
tramontar più non vedràì!

EDGARDO
Giusto cielo! … Rispondete, rispondete … Ah! …

CORO
Oh meschina!

EDGARDO
Di chi mai, di chi piangete?
Rispondete, rispondete, per pietà!

CORO
Di Lucia.

EDGARDO *(esterrefatto)*
Lucia diceste!

CORO
La meschina …

EDGARDO
Su parlate.

CORO
Sì; la misera sen muore.

EDGARDO
Ah!

and already the supreme hand
is signing your sentence!
Now go, and tremble!

Raymond follows Lucy; Norman leaves in the opposite direction.

ACT III (Act Two of the Second Part):
SCENE 3 – The tombs of the Ravenswoods

32 ***No 15 – Aria Finale***

A place outside the Castle of Wolf's Crag. There is a practicable gateway; an illuminated hall is in the distance. It is night.

EDGAR
Tombs of my forebears, last remnant
of an ill-fated line, come, give shelter to me!
The brief fire of my wrath is out …
I will give myself up to my enemy's sword.
Life is a horrid burden to me! …
the whole universe is a wasteland
for me, without Lucy! …
The castle is still aglow with lights …
Ah! the night was too brief for their merrymaking!
Thankless woman! while I waste away
with hopeless weeping, you are laughing,
rejoicing at your fortunate husband's side.
You in the bosom of joy, I in death's!

Soon a neglected grave
will give me shelter; …
no pitying tear will fall on it!
Ah! even the comforts of the dead, alas,
wretched man, are denied to me!
Do you, even you, forget
this despised monument:
never pass through here, O cruel woman,
at your husband's side, ah!
At least respect the remains
of the one who died for you!
Never pass through here, forget this place,
at least respect the one who is dying for you! *etc.*
… O cruel woman, I die for you.

CHORUS *(coming from the castle)*
Oh, wretched girl! Oh, what dreadful fate!
From now on it is useless to hope any more!
She will not see the end of this day
which is now dawning!

EDGAR
Great heavens! answer me, answer me … Ah! …

CHORUS
Oh, wretched girl!

EDGAR
Who, who is it you are weeping for?
Answer, answer, for pity's sake!

CHORUS
For Lucy.

EDGAR *(appalled)*
You said Lucy!

CHORUS
The wretched girl …

EDGAR
Go on, speak.

CHORUS
Yes; the poor girl is dying.

EDGAR
Ah!

CORO
Fur le nozze a lei funeste,
di ragion la trasse amore,
s'avvicina all'ore estreme,
e te chiede, per te geme …

EDGARDO
Ah! Lucia! Muore! … Lucia! … Ah! …

CORO
Questo dì che sta sorgendo
tramontar più non vedrà!
Di ragion la trasse amore,
e te chiede, per te geme …

EDGARDO
Questo dì che sta sorgendo
tramontar più non vedrà la mia Lucia?

CORO
Di ragion la trasse amore,
per te, sì, sì, per te.

EDGARDO
Ah!

CORO
Rimbomba già la squilla in suon di morte!

EDGARDO
Quel suono al cor mi piomba!
È decisa la mia sorte! …

CORO *(trattenendolo)*
Oh Dio!

EDGARDO
Rivederla ancor vogl'io …

(incamminandosi)
… rivederla e poscia …

CORO
Qual trasporto sconsigliato!
Ah! desisti, ah, riedi in te.

Entra Raimondo.

RAIMONDO
Dove corri, sventurato?
Ella in terra più non è.

EDGARDO
Lucia!

RAIMONDO
Sventurato!

EDGARDO
In terra più non è? …
Ella dunque …

RAIMONDO
È in cielo.

EDGARDO
Lucia più non è! …

CORO
Sventurato! Sventurato!

EDGARDO *(scuotendosi)*
33 Tu che a Dio spiegasti l'ali,
o bell'alma innamorata,
ti rivolgi a me placata,
teco ascenda il tuo fedel.
Ah! se l'ira dei mortali
fece a noi sì cruda guerra,

CHORUS
Her nuptials were fatal to her,
love deprived her of her senses,
she is nearing her last hours,
and asks for you, moans for you …

EDGAR
Ah, Lucy! She is dying! … Lucy! … Ah! …

CHORUS
She will not see the end of this
day which is now dawning!
Love deprived her of her senses,
and she is asking for you, moaning for you …

EDGAR
Will my Lucy not see the end
of this day which is now dawning?

CHORUS
Love deprived her of her senses,
love for you, yes, yes, for you.

EDGAR
Ah!

CHORUS
Already the bell is echoing the tones of death.

EDGAR
That sound sinks into my heart!
My fate is settled! …

CHORUS *(restraining him)*
Oh, God!

EDGAR
I want to see her again …

(about to leave)
… to see her, and then …

CHORUS
What passion, misguided fellow!
Ah, stop, ah, compose yourself.

Raymond enters.

RAYMOND
Where are you rushing, wretched man?
She is no longer on earth.

EDGAR
Lucy!

RAYMOND
Wretched man!

EDGAR
She is no longer on earth? …
Then she …

RAYMOND
Is in Heaven.

EDGAR
Lucy is no more! …

CHORUS
Wretched man! Wretched man!

EDGAR *(shaking)*
33 You that have spread your wings to God,
O beautiful, loving spirit,
return to me in peace,
let your faithful lover ascend to Heaven with you.
Ah! if the wrath of mortals
waged so cruel a war against us,

se divisi fummo in terra,
ne congiunga il Nume in ciel,
o bell'alma innamorata,
ne congiunga il Nume in ciel, *ecc.*

(trae rapidamente un pugnale)
Io ti segno …

RAIMONDO
Forsennato! Forsennato!

RAIMONDO E CORO
Ah! Che fai? Ah! Che fai?

EDGARDO
Morir voglio, morir voglio!

RAIMONDO E CORO
Ritorna in te, ritorna in te!

EDGARDO
No, no, no!

Se immerge il pugnale in core.

RAIMONDO E CORO
Ah!

RAIMONDO
Che facesti?

EDGARDO *(con voce fioca)*
A te vengo … o bell'alma …

RAIMONDO
Sciagurato!

EDGARDO
… ti rivolgi, ah!
al tuo fedel.

RAIMONDO
Pensa al ciel.

EDGARDO
Ah, se l'ira … dei mortali …

CORO
Quale orror! Quale orror!

EDGARDO
… sì cruda guerra …

RAIMONDO
Oh Dio, perdona …

EDGARDO
… o bell'alma, ne …

RAIMONDO
Pensa al ciel.

EDGARDO
… congiunga il Nume in ciel …

EDGARDO
O bell'alma innamorata, *ecc.*

CORO
Oh tremendo, oh nero fato!
Dio, perdona tanto orror! *ecc.*

RAIMONDO
Pensa al ciel, ah,
sciagurato, pensa al ciel. *ecc.*

if we were divided on earth,
let God unite us in Heaven,
O beautiful, loving spirit,
let God unite us in Heaven, *etc.*

(quickly drawing a dagger)
I shall follow you …

RAYMOND
Madman! Madman!

RAYMOND AND CHORUS
Ah! What are you doing? Ah! What are you doing?

EDGAR
I want to die, I want to die!

RAYMOND AND CHORUS
Come to your senses, come to your senses!

EDGAR
No, no. no!

He plunges the dagger into his heart.

RAYMOND AND CHORUS
Ah!

RAYMOND
What have you done?

EDGAR *(weakly)*
I am coming to you … O beautiful spirit …

RAYMOND
Wretched man!

EDGAR
… return to me, ah!
to your faithful lover.

RAYMOND
Reflect upon Heaven.

EDGAR
Ah, since the wrath … of mortals …

CHORUS
How horrible! how horrible!

EDGAR
… so cruel a war …

RAYMOND
Oh, God, forgive, …

EDGAR
… O beautiful spirit …

RAYMOND
Reflect upon Heaven.

EDGAR
… let God unite us in Heaven …

EDGAR
O beautiful, loving spirit, *etc.*

CHORUS
Oh, terrible, oh, black doom!
God, forgive such a crime! *etc.*

RAYMOND
Reflect upon Heaven, ah,
wretched man, reflect upon Heaven. *etc.*

EDGARDO
Se divisi fummo in terra,
ne congiunga il Nume in ciel.

CORO
Dio, perdona tanto orror!

Edgardo cade a muore.

EDGAR
If we were divided on earth,
let God unite us in Heaven.

CHORUS
God, forgive such a crime!

Edgar falls and dies.

Валерий Гергиев
Художественный руководитель-директор Мариинского театра Валерий Гергиев – один из ведущих дирижеров мира. Помимо руководства Мариинским театром он работает с Лондонским симфоническим оркестром, Венским филармоническим оркестром, Роттердамским филармоническим оркестром, Нью-Йоркским филармоническим оркестром и оркестром театра Ла Скала. Им созданы и возглавляются такие заметные в международной музыкальной жизни фестивали, как Гергиев-фестиваль в Миккели (Финляндия), Гергиев-фестиваль в Роттердаме (Нидерланды), «Звезды белых ночей» (Петербург), Московский Пасхальный фестиваль.

Среди заслуг маэстро Гергиева – творческое сотрудничество Мариинского театра с крупнейшими оперными сценами мира, среди которых Метрополитен-опера, Королевский оперный театр Ковент-Гарден, театр Карло Феличе, Опера Сан-Франциско, театр Ла Скала, Новая Опера Израиля, театр Шатле. Оркестр и труппа Мариинского театра под руководством Гергиева выступали более чем в 50 странах Старого и Нового Света, от Японии и Китая до США.

Известен Валерий Гергиев и своей активной позицией в защиту гуманистических идеалов. Так маэстро выступил инициатором проведения мировой серии благотворительных концертов под названием «Беслан. Музыка во имя жизни», которые прошли в Нью-Йорке, Париже, Лондоне, Токио, Риме и Москве. В августе 2008 года под управлением маэстро состоялся концерт-реквием перед разрушенным зданием Дома правительства Южной Осетии (город Цхинвал).

Дискография Валерия Гергиева обширна и неоднократно удостаивалась престижных международных наград, в частности награды Record Academy Award за запись цикла симфоний Прокофьева с Лондонским симфоническим оркестром и приза «Académie du disque lyrique» за запись русских опер.

Valery Gergiev
Valery Gergiev, one of the world's finest conductors, is Artistic and General Director of the Mariinsky Theatre. As well as managing the Mariinsky Theatre, he works with the London Symphony Orchestra, the Wiener Philharmoniker, the Rotterdam Philharmonic, the New York Philharmonic Orchestra and the Orchestra of the Teatro alla Scala. He has founded and organised musical festivals of world renown such as the Gergiev Festival Mikkeli (Finland), the Rotterdam Philharmonic Gergiev Festival (The Netherlands), Stars of the White Nights Festival (Saint Petersburg) and the Moscow Easter Festival.

Among Maestro Gergiev's accomplishments has been to involve the Mariinsky Theatre in creative collaboration with major opera houses around the world, such as the Metropolitan Opera (New York), the Royal Opera House, Covent Garden (London), Carlo Felice (Genoa), the San Francisco Opera, La Scala (Milan), the New Israeli Opera and the Théâtre du Châtelet. Under Gergiev, the Mariinsky Theatre Orchestra and Opera Company have appeared in over 50 countries around the world, from Japan and China to the USA.

Valery Gergiev has achieved renown for his defence of humanitarian ideals. The maestro initiated a worldwide series of charity concerts entitled *Beslan: Music for Life* held in New York, Paris, London, Tokyo, Rome, and Moscow. In August 2008 he conducted a requiem concert in front of the ruined Government House of South Ossetia (Tskhinvali).

Gergiev is also well known for the range of his recordings, for which he has received many prestigious international rewards, in particular the *Record Academy Award* for his recordings of the complete Prokofiev symphonies with the London Symphony Orchestra and the *Académie du disque lyrique* prize for his recording of Russian operas.

Valery Guerguiev
Valery Guerguiev compte parmi les plus grands chefs d'orchestre du monde. Il est directeur artistique du Théâtre Mariinski dont il assure également la direction générale. Il travaille, par ailleurs, avec l'Orchestre symphonique de Londres, la Philharmonie de Vienne, les Orchestres philharmoniques de Rotterdam et New York, et l'Orchestre de La Scala de Milan. Il crée et anime plusieurs festivals de renommée mondiale, dont le Festival Guerguiev de Mikkeli en Finlande, le Festival Guerguiev aux Pays-Bas, les Nuits blanches de Saint-Pétersbourg et le Festival de Pâques de Moscou.

L'une des grandes réussites du maestro Guerguiev est la collaboration artistique du Théâtre Mariinski avec les plus importants opéras du monde, comme le Metropolitan Opera de New York, l'Opéra royal de Covent Garden, le Teatro Carlo Felice de Gênes, l'Opéra de San Francisco, La Scala de Milan, le Nouvel Opéra israélien et le Théâtre du Châtelet. Sous sa direction, l'orchestre et la troupe du Théâtre Mariinski se produisent dans plus de 50 pays de l'Ancien et du Nouveau Monde, du Japon et de la Chine aux États-Unis d'Amérique.

Valery Guerguiev est réputé pour ses initiatives au service de la cause humanitaire. Il est à l'origine d'une série de concerts de bienfaisance intitulée *Beslan: Music for Life* à New York, Paris, Londres, Tokyo, Rome et Moscou. En août 2008, il dirige un concert de requiem en Ossétie du Sud, devant les ruines des locaux administratifs de Tskhinvali.

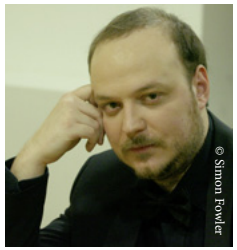
Les enregistrements de Guerguiev reçoivent de nombreuses récompenses internationales de prestige dont *le Record Academy Award* pour l'intégrale des symphonies de Prokofiev avec l'Orchestre symphonique de Londres, et *le Prix de l'Académie du disque lyrique* pour ses enregistrements d'opéras russes.

Waleri Gergiew
Waleri Gergiew, einer der herausragendsten Dirigenten unserer Zeit, ist künstlerischer Leiter und Generaldirektor des Mariinski-Theaters. Neben dieser Tätigkeit arbeitet er zudem mit dem London Symphony Orchestra, den Wiener Philharmonikern, der Philharmonie Rotterdam, der New York Philharmonic und dem Orchester des Teatro alla Scala. Er gründete und organisiert weltberühmte Musikfestspiele wie etwa das Gergiew-Festival (Mikkeli, Finnland), das Gergiew-Festival (Rotterdam, Niederlande), Stars der weißen Nächte (St. Petersburg) und das Moskauer Oster-Festival.

Eine der großen Leistungen Maestro Gergiews ist die kreative Zusammenarbeit des Mariinski-Theaters mit anderen bedeutenden Opernhäusern wie etwa der Metropolitan Opera in New York, dem Royal Opera House in Covent Garden, London, dem Carlo Felice in Genua, der San Francisco Opera, der Mailänder Scala, der New Israeli Opera und dem Théâtre du Châtelet. Unter Gergiew sind das Mariinski-Orchester und das Ensemble in über fünfzig Ländern in der Alten und der Neuen Welt aufgetreten, von Japan und China bis zu den USA.

Waleri Gergiew steht auch wegen seines Einsatzes für humanitäre Ideale in hohem Ansehen. So veranstaltete er eine Reihe von weltweiten Benefizkonzerten mit dem Namen *Beslan: Music for Life*, die in New York, Paris, London, Tokio, Rom und Moskau stattfanden. Im August 2008 leitete er vor dem zerstörten Regierungsgebäude in Südossetien (Zchinwali) ein Requiemkonzert.

Gergiew ist überdies bekannt wegen der Bandbreite seiner Einspielungen, für die er zahlreiche renommierte internationale Auszeichnungen erhalten hat, allen voran den *Record Academy Award* für seine Aufnahme des Zyklus der Prokofjew-Sinfonien mit dem London Symphony Orchestra sowie den Preis der *Académie du disque lyrique* für seine Einspielungen russischer Opern.



Владислав Сулимский (баритон) с 2004 года является солистом Мариинского театра. Среди партий, исполняемых на сцене Мариинского театра: Евгений Онегин («Евгений Онегин»), Елецкий («Пиковая дама»), Ковалев («Нос»), Алеша («Братья Карамазовы»), Генри Эштон («Лючия ди Ламмермур»), Жорж Жермон («Травиата»), Джанни Скикки («Джанни Скикки»), Шарплес («Чио-Чио-сан»), Эней («Дидона и Эней»). Владислав Сулимский выступал в концертных программах с Ларисой Гергиевой в Париже, Лондоне, Бостоне, Бомбее, Риме и Хельсинки. В составе труппы Мариинского театра гастролировал в США, Японии, Англии, Финляндии и Франции. Лауреат нескольких международных конкурсов, в том числе конкурса им. Дж. Лаури-Вольпи (I премия, Рим, 2010).

Vladislav Sulimsky (baritone) has been a soloist with the Mariinsky Theatre since 2004. Some of the roles he has interpreted at the Mariinsky are: Onegin (*Eugene Onegin*), Prince Yeletsky (*The Queen of Spades*), Kovalev (*The Nose*), Alyosha (*The Brothers Karamazov*), Lord Henry Ashton (*Lucia di Lammermoor*), Giorgio Germont (*La Traviata*), Gianni Schicchi (*Gianni Schicchi*), Sharpless (*Madame Butterfly*), and Aeneas (*Dido and Aeneas*). Sulimsky has performed in concerts with Larissa Gergieva in Paris, London, Boston, Bombay, Rome and Helsinki and he has toured with the Mariinsky Opera Company in the United States, Japan, Britain, Finland and France. He has been a prize-winner in many international competitions, including the Giacomo Lauri-Volpi Competition (1st prize, Rome, 2010).

Vladislav Soulimski (baryton) est soliste au Théâtre Mariinski depuis 2004. Il y campe, entre autres rôles, Onéguine (*Eugène Onéguine*), le prince Eletski (*La Pique Dame*), Kovalev (*Le Nez*), Aliosha (*Les Frères Karamazov*), Lord Henry Ashton (*Lucie de Lammermoor*), Giorgio Germont (*La Traviata*), Gianni Schicchi (*Gianni Schicchi*), Sharpless (*Madame Butterfly*) et Énée (*Didon et Énée*). Soulimsky se produit en concert aux côtés de Larissa Guergieva à Paris, Londres, Boston, Bombay, Rome et Helsinki, ainsi qu'en tournée avec la troupe du Théâtre Mariinski aux États-Unis, au Japon, au Royaume-Uni, en Finlande et en France. Il est lauréat de nombreux concours internationaux, y compris, entre autres, en 2010 le Premier prix au concours international Giacomo Lauri-Volpi.

Wladislaw Sulimski (Bariton) ist seit 2004 als Solist am Mariinski-Theater. Zu den Rollen, die er an dem Haus dargeboten hat, gehören Onegin (*Eugene Onegin*), Fürst Jeletzki (*Pique Dame*), Kowaljow (*Die Nase*), Aljoscha (*Die Brüder Karamasow*), Lord Henry Ashton (*Lucia di Lammermoor*), Giorgio Germont (*La Traviata*), Gianni Schicchi (*Gianni Schicchi*), Sharpless (*Madame Butterfly*) und Aeneas (*Dido und Aeneas*). Zudem gab Sulimski mit Larissa Gergiewa Konzerte in Paris, London, Boston, Bombay, Rom und Helsinki und reiste mit der Operntruppe des Mariinski in die Vereinigten Staaten, nach Japan, Großbritannien, Finnland und Frankreich. Er hat bei zahlreichen internationalen Wettbewerben Preise gewonnen. Im Jahre 2010 gewann er den ersten Preis beim Internationalen Wettbewerb „Giacomo Lauri Volpi" in Rom.

Натали Дессей (сопрано) поет в оперных театрах от Парижа до Вены. В ее репертуаре – Моцарт, Рихард Штраус («Ариадна на Наксосе», «Кавалер роз», «Молчаливая женщина»), Стравинский и Доницетти. Однако начала она с французского репертуара. Натали Дессей выступала в Театре Шатле, в нью-йоркской Метрополитен-опера, в Санта Фе, в парижской Опера, в миланской Ла Скала и в лондонском Королевском Оперном театре Ковент-Гарден. В репертуаре бельканто она исполняла партии Амины в «Сомнамбуле», Лючии в «Лючии ди Ламмермур» (в обеих редакциях) и Марии в «Дочери полка». Кроме того она пела партии Мюзеты («Богема»), Мелизанды («Пеллеас и Мелизанда») и Манон в опере Массне. Натали Дессей присвоено почетное звание «Каммерзенгерин» Венской государственной оперы. Ее обширная дискография включает записи для фирм EMI, Virgin Classics, ERATO и Decca.

From Paris to Vienna, **Natalie Dessay** (soprano) has sung Mozart, Richard Strauss (*Ariadne auf Naxos*, *Rosenkavalier*, *Die schweigsame Frau*), Stravinsky and Donizetti, but it is in French repertoire that she made her début. Among others, she has appeared at the Théâtre du Châtelet, Metropolitan Opera (New York), Santa Fe Opera, Opéra de Paris, La Scala (Milan) and the Royal Opera House, Covent Garden (London). Her *bel canto* repertoire includes Amina (*La Sonnambula*), *Lucia di Lammermoor* (both versions), and Marie (*La Fille du Régiment*) and she has also sung Musetta (*La Bohème*), Mélisande (*Pelléas et Mélisande*) and Massenet's *Manon*. Natalie Dessay is a Kammersängerin at the Wiener Staatsoper, and her extensive discography includes recordings for EMI, Virgin Classics, ERATO and Decca.

Natalie Dessay (soprano) débute dans le répertoire français puis, de Paris à Vienne, chante Mozart, Richard Strauss (*Ariadne auf Naxos*, *Der Rosenkavalier*, *Die schweigsame Frau*), Stravinski et Donizetti. Elle se produit notamment au Théâtre du Châtelet, au Metropolitan Opera (New York), à l'Opéra de Santa Fé, à l'Opéra de Paris, à La Scala (Milan) et au Royal Opera House, Covent Garden (Londres). Elle compte parmi ses rôles de *bel canto* : Amina (*La Sonnambula*), Lucia (dans les deux versions de *Lucia di Lammermoor*), Marie (*La Fille du Régiment*), Musetta (*La Bohème*), Mélisande (*Pelléas et Mélisande*) et Manon dans l'opéra éponyme de Massenet. « Kammersängerin » à l'Opéra d'État de Vienne, Natalie Dessay a réalisé de nombreux enregistrements, pour EMI, Virgin Classics, ERATO et Decca notamment.

Zwischen Paris und Wien hat **Natalie Dessay** (Sopran) Mozart, Richard Strauss (*Ariadne auf Naxos*, *Der Rosenkavalier*, *Die schweigsame Frau*), Strawinski und Donizetti gesungen, ihr Debüt machte sie allerdings mit dem französischen Repertoire. Aufgetreten ist sie unter anderem am Théâtre du Châtelet, an der Metropolitan Opera (New York), Santa Fe Opera, Opéra de Paris, La Scala (Mailand) und am Royal Opera House, Covent Garden (London). Zu ihrem Belcantorepertoire gehören die Amina (*La Sonnambula*), *Lucia di Lammermoor* (beide Versionen) sowie die Marie (*La Fille du régiment*), darüber hinaus sang sie die Musetta (*La Bohème*), Mélisande (*Pelléas et Mélisande*) und Massenets *Manon*. Natalie Dessay ist Kammersängerin an der Wiener Staatsoper, zu ihrer umfangreichen Diskografie gehören Aufnahmen für EMI, Virgin Classics, ERATO und Decca.

Петр Бечала, часто выступающий на сценах ведущих оперных театров, пользуется у публики и прессы репутацией одного из выдающихся лирических теноров нашего времени. Он родился в Польше и получил там музыкальное образование, а затем стал выступать в виднейших оперных театрах, концертных залах и на музыкальных фестивалях по всему миру. В его репертуаре лирические тенорные партии, такие как Эдгар в «Лючии ди Ламмермур», Герцог Мантуанский в «Риголетто», Альфред в «Травиате», Рудольф в «Богеме», заглавные роли в «Фаусте» и «Вертере», Ленский в «Евгении Онегине», Водемон в «Иоланте», Еник в «Проданной невесте» и Князь в «Русалке». Его многочисленные записи включают публикации фирм EMI, DG, Decca, TDK и Orfeo. В Мариинском театре Петр Бечала дебютировал в опере Доницетти «Лючия ди Ламмермур».

Frequently appearing at the world's leading opera-houses, **Piotr Beczala** has a reputation with audiences, press and media alike as one of the foremost lyric tenors of our time. Born and musically educated in Poland, he has performed with the most important theatres, festivals and concert halls of the world. His stage repertoire mostly consists of operatic lyric tenor roles such as Edgardo (*Lucia di Lammermoor*), Duca di Mantova (*Rigoletto*), Alfredo (*La Traviata*), Rodolfo (*La Bohème*), *Faust* and *Werther* (title roles), Lensky (*Eugene Onegin*), Vaudémont (*Iolanta*), Jenik (*The Bartered Bride*), and Prince (*Rusalka*), and his numerous recordings include releases with EMI, DG, Decca, TDK and Orfeo. He made his debut with the Mariinsky Theatre in Donizetti's *Lucia di Lammermoor*.

Souvent à l'affiche des opéras les plus prestigieux du monde, **Piotr Beczala** est considéré par le public, la presse et les médias comme l'un des plus grands ténors lyriques actuels. Après des études musicales en Pologne, son pays natal, il se produit sur la scène des plus grands théâtres, festivals et salles de concert mondiaux. Son répertoire à la scène comprend essentiellement des rôles de ténor lyrique, dont Edgardo (*Lucia di Lammermoor*), le duc de Mantoue (*Rigoletto*), Alfredo (*La Traviata*), Rodolfo (*La Bohème*), Faust et Werther dans les opéras éponymes, Lenski (*Eugène Onéguine*), Vaudémont (*Iolanta*), Jenik (*La Fiancée vendue*) et le Prince (*Roussalka*) ; et il a, par ailleurs, une riche discographie à son actif (EMI, DG, Decca, TDK, Orfeo). Il a débuté au Théâtre Mariinski dans *Lucia di Lammermoor* de Donizetti.

Piotr Beczala ist häufig an den führenden Opernhäusern der Welt zu Gast und gilt bei Publikum, Presse und Medien als einer der führenden lyrischen Tenöre unserer Zeit. Er wurde in Polen geboren, wo er auch seine musikalische Ausbildung erhielt, und trat in den meisten bedeutenden Häusern und Konzertsälen und bei praktisch allen großen Festspielen auf. Zu seinem Bühnenrepertoire gehören vorwiegend Opernrollen als lyrischer Tenor wie Edgardo (*Lucia di Lammermoor*), Herzog von Mantua (*Rigoletto*), Alfredo (*La Traviata*), Rodolfo (*La Bohème*), *Faust*, *Werther*, Lensky (*Eugene Onegin*), Vaudémont (*Iolanta*), Jenik (*Die verkaufte Braut*) und der Prinz (*Rusalka*), zu seinen zahlreichen Einspielungen zählen Aufnahmen für EMI, DG, Decca, TDK und Orfeo. Sein Debüt machte er am Mariinski-Theater in Donizettis *Lucia di Lammermoor*.

Тенор **Дмитрий Воропаев** – солист Академии молодых оперных певцов Мариинского театра. На мариинской сцене поет такие партии, как Ленский («Евгений Онегин»), Индийский гость («Садко»), граф Альмавива («Севильский цирюльник») Идоменей («Идоменей, царь Критский»), Альфред («Травиата»), Неморино («Любовный напиток»). Tout le Monde выделила «невероятную мягкость, лиризм и пластичность» исполнения Дмитрием Воропаевым партии Иласа («Троянцы» Берлиоза), а также теноровые партии в Реквиеме Моцарта, «Мессии» Генделя, Stabat Mater Шуберта, «Песни о земле» Малера. На счету певца победы в нескольких международных конкурсах, в том числе Operalia Пласидо Доминго (2004). Выступал в Оперном театре Граца (Австрия), театре Шатле (Париж), Национальном оперном театре Бордо (Франция), Вигмор Холл (Лондон), Концертгебау (Брюгге).

Tenor **Dmitry Voropaev** is a soloist with the Mariinsky Academy of Young Singers. At the Mariinsky Theatre he sings such roles as Lensky (*Eugene Onegin*), the Indian Merchant (*Sadko*), Count Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*) Idomeneo (*Idomeneo, rè di Creta*), Alfredo (*La traviata*) and Nemorino (*L'elisir d'amore*). *Tout le Monde* wrote of "the incredible delicacy, lyricism and flexibility" of Dmitry Voropaev's performance of the role of Hylas (Berlioz's *Les Troyens*), as well as tenor roles in Mozart's Requiem, Handel's *Messiah*, Schubert's Stabat Mater and Mahler's *Das Lied von der Erde*. He has won prizes at several international competitions including Plácido Domingo's *Operalia* (2004) and has performed at the Graz Opera House (Austria), Théâtre du Châtelet (Paris), Opéra National de Bordeaux (France), Wigmore Hall (London) and the Concertgebouw (Bruges).

Le ténor **Dmitry Voropaev** est soliste au sein de l'Académie des jeunes chanteurs du Théâtre Mariinski, où il interprète de nombreux rôles dont Lenski (*Eugène Onéguine*), le Marchand indien (*Sadko*), le comte Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*), Idomeneo (*Idomeneo, rè di Creta*), Alfredo (*La traviata*) et Nemorino (*L'elisir d'amore*). « La délicatesse, le lyrisme et la souplesse extraordinaires » de sa voix lui valent les louanges de *Tout le Monde* dans le rôle de Hylas (*Les Troyens* de Berlioz), ainsi que pour ses prestations dans le *Requiem* de Mozart, le *Messie* de Haendel, le *Stabat Mater* de Schubert et *Das Lied von der Erde* de Mahler. Lauréat de plusieurs concours internationaux, dont l'Operalia de Plácido Domingo (2004), il s'est produit à l'Opéra de Graz (Autriche), au Théâtre du Châtelet, à l'Opéra National de Bordeaux, au Wigmore Hall (Londres) et au Concertgebouw (Bruges).

Der Tenor **Dmitry Voropaev** ist Solist bei der Mariinski-Akademie Junger Sänger. Am Mariinski-Theater singt er Rollen wie den Lensky (*Eugene Onegin*), den indischen Kaufmann (*Sadko*), den Grafen Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*) Idomeneo (*Idomeneo, rè di Creta*), Alfredo (*La Traviata*) und Nemorino (*L'Elisir d'amore*). *Tout le Monde* schwärmte von der „unglaublichen Zartheit, Lyrik und Geschmeidigkeit" von Dmitry Voropaevs Interpretation der Rolle des Hylas (in Berlioz' *Les Troyens*), darüber hinaus übernahm er Tenorrollen in Mozarts Requiem, Händels *Messias*, Schuberts Stabat Mater und Mahlers *Das Lied von der Erde*. Bei mehreren internationalen Wettbewerben wurde er mit Preisen ausgezeichnet, unter anderem bei Plácido Domingos Operalia (2004). Seine Auftritte führten ihn unter anderem an das Opernhaus Graz (Österreich), das Théâtre du Châtelet (Paris), die Opéra National de Bordeaux (Frankreich), die Wigmore Hall (London) und das Concertgebouw (Bruges).

© Natasha Razina

Бас **Илья Банник** на сцене Мариинского театра исполняет такие партии, как Лепорело («Дон Жуан»), Дон Базилио («Севильский цирюльник»), Филипп («Дон Карлос»), князь Гремин («Евгений Онегин»), царь Додон («Золотой петушок»). Концертный репертуар певца включает басовые партии в «Свадебке» Стравинского, Реквиеме Верди, Реквиеме Моцарта, Симфонии № 9 Бетховена, драматической симфонии «Ромео и Джульетта» Берлиоза, Magnificat Баха и Stabat Mater Шуберта. Как приглашенный солист Илья Банник выступает в Уэльской национальной опере, Дворце искусств королевы Софии (Валенсия), Опера Бастиль, театр Шатле, театр Карло Феличе (Генуя), принимал участие в фестивале Верди в Италии и Глайндборнском фестивале, исполнив партию Банко («Макбет»). Лауреат Международного конкурса им. Станислава Монюшко (Варшава, 2004) и Международного конкурса им. Николая Римского-Корсакова (Петербург, 2000).

At the Mariinsky Theatre, bass **Ilya Bannik** performs roles including Leporello (*Don Giovanni*), Don Basilio (*Il barbiere di Siviglia*), Filippo (*Don Carlo*), Prince Gremin (*Eugene Onegin*) and Tsar Dodon (*The Golden Cockerel*) and his concert repertoire includes Stravinsky's *Les Noces*, Verdi's & Mozart's Requiems, Beethoven's Ninth Symphony, Berlioz's *Roméo et Juliette*, Bach's Magnificat and Schubert's Stabat Mater. He has appeared at the Welsh National Opera, Palau de les Arts Reina Sofía (Valencia), Opéra Bastille, Théâtre du Châtelet and the Teatro Carlo Felice (Genoa), and as well as at a Verdi festival in Italy and the Glyndebourne Festival, where he performed the role of Banco (*Macbeth*). He has won prizes at the International Stanisław Moniuszko Competition (Warsaw, 2004) and the International Rimsky-Korsakov Competition (St Petersburg, 2000).

Ilya Bannik (basse) incarne Leporello (*Don Giovanni*), Don Basilio (*Il barbiere di Siviglia*), Filippo (*Don Carlo*), le prince Grémine (*Eugène Onéguine*) et le roi Dodon (*Le Coq d'or*) au Théâtre Mariinski et, en concert, chante *Les Noces* de Stravinski, les *Requiem* de Verdi et de Mozart, la *Symphonie n° 9* de Beethoven, *Roméo et Juliette* de Berlioz, le *Magnificat* de Bach et le *Stabat Mater* de Schubert. Il se produit au Welsh National Opera, à l'Opéra de Valence en Espagne, à l'Opéra Bastille, au Théâtre du Châtelet et au Teatro Carlo Felice de Gênes, ainsi qu'au Festival Verdi en Italie et au Festival de Glyndebourne au Royaume-Uni en Banco (*Macbeth*). Il est également lauréat du Concours international Stanisław Moniuszko (Varsovie, 2004) et du Concours international Rimski-Korsakov (Saint-Pétersbourg, 2000).

Am Mariinski-Theater singt **Ilya Bannik** (Bass) unter anderem den Leporello (*Don Giovanni*), Don Basilio (*Il barbiere di Siviglia*), Filippo (*Don Carlo*), Fürst Gremin (*Eugene Onegin*) und König Dodon (*Der goldene Hahn*), zu seinem Konzertrepertoire gehören Strawinskis *Les Noces*, Verdis und Mozarts Requiem, Beethovens Neunte Sinfonie, Berlioz' *Roméo et Juliette*, Bachs *Magnificat* und Schuberts Stabat Mater. Auftritte führten ihn an die Welsh National Opera, Palau de les Arts Reina Sofía (Valencia), Opéra Bastille, das Théâtre du Châtelet und Teatro Carlo Felice (Genua) sowie zum Verdi-Festival in Italien und zum Glyndebourne Festival, wo er in der Rolle des Banco (*Macbeth*) auftrat. Beim Internationalen Stanisław-Moniuszko-Wettbewerb (Warschau, 2004) und dem Internationalen Rimski-Korsakow-Wettbewerb (St. Petersburg, 2000) wurde er jeweils mit einem Preis ausgezeichnet.

Жанна Домбровская (сопрано) с 2003 года входит в состав оперной труппы Мариинского театра. Среди партий, исполняемых на мариинской сцене: Антонида («Жизнь за царя»), Людмила («Руслан и Людмила»), Волхова («Садко»), Оксана («Ночь перед Рождеством»), Лючия («Лючия ди Ламмермур»), Джильда («Риголетто»), Электра («Идоменей») и многие другие. Певица выступала на сценах Метрополитен-опера (Нью-Йорк), Большого зала филармонии в Мадриде, Большого театра России; гастролировала в Риме, Баден-Бадене и других городах Германии, Южной Кореи, Италии, Японии, Кореи и Швейцарии. Широко гастролировала с сольными концертами по России.

Zhanna Dombrovskaya (soprano) has been with the Mariinsky Theatre Company since 2003. Some of the many roles she has sung at the Mariinsky are Antonida (*A Life for the Tsar*), Lyudmila (*Ruslan and Lyudmila*), Volkhova (*Sadko*), Oksana (*Christmas Eve*), Lucia (*Lucia di Lammermoor*), Gilda (*Rigoletto*) and Electra (*Idomeneo*). She has appeared at the Metropolitan Opera (New York), the Auditorio Nacional (Madrid) and the Bolshoi (Moscow), and has toured to Rome, Baden-Baden and other cities in Germany, South Korea, Italy, Japan, and Switzerland. She has toured extensively as a solo artist in Russia.

Zhanna Dombrovskaya (soprano) rejoint la troupe du Théâtre Mariinski en 2003. Elle y interprète notamment Antonida (*Une vie pour le tsar*), Lioudmila (*Rousslan et Lioudmila*), Volkhova (*Sadko*), Oxana (*Les Souliers de la reine*), Lucia (*Lucia di Lammermoor*), Gilda (*Rigoletto*) et Electra (*Idomeneo*). Elle se produit au Metropolitan Opera (New York), à l'Auditorio Nacional (Madrid) et au Bolshoï (Moscou), ainsi qu'en tournée à Rome, à Baden-Baden et autres villes d'Allemagne, en Corée du Sud, en Italie, au Japon, et en Suisse. Elle donne également de nombreux récitals en Russie.

Schanna Dombrowskaja (Sopran) gehört seit 2003 zum Ensemble des Mariinski-Theaters. Zu den vielen Rollen, die sie dort gesungen hat, zählen Antonida (*Ein Leben für den Zaren*), Ludmilla (*Ruslan und Ludmilla*), Wolchowa (*Sadko*), Oksana (*Die Nacht vor Weihnachten*), Lucia (*Lucia di Lammermoor*), Gilda (*Rigoletto*) und Elektra (*Idomeneo*). Die Sopranistin gastierte an der Metropolitan Opera (New York), im Auditorio Nacional (Madrid) und im Bolschoi (Moskau) und stand bei Konzertreisen in Rom und Baden-Baden auf der Bühne sowie in anderen Städten in Deutschland, Südkorea, Italien, Japan und der Schweiz. Als Solistin hat sie überdies ausgedehnte Tourneen durch Russland unternommen.

Сергей Скороходов (тенор) с 2007 года входит в состав оперной труппы Мариинского театра. Среди партий, исполняемых на сцене Мариинского театра: Баян («Руслан и Людмила»), Самозванец («Борис Годунов»), Вакула («Ночь перед Рождеством»), Эдгар («Лючия ди Ламмермур»), Макдуф («Макбет»), Эрик («Летучий голландец»), Пастух («Король Рогер») и многие другие. С оперной труппой Мариинского театра Сергей Скороходов выступал на сценах Концертгебау (Амстердам), Барбикан-холла, Колизеума (Лондон), Королевского оперного театра Стокгольма, Кеннеди-центра (Вашнгтон); принимал участие в Фестивале Красного моря в Эйлате (Израиль) и фестивале в Миккели (Финляндия).

Sergei Skorokhodov (tenor) joined the Mariinsky Theatre Company in 2007. Some of the roles he has performed at the Mariinsky are Bayan (*Ruslan and Lyudmila*), the Pretender (*Boris Godunov*), Vakula (*Christmas Eve*), Edgar (*Lucia di Lammermoor*), Macduff (*Macbeth*), Erik (*The Flying Dutchman*) and the Shepherd (*Król Roger*). Skorokhodov has appeared with the Mariinsky's Opera Company at the Concertgebouw (Amsterdam), Barbican Hall and Coliseum (London), Royal Opera (Stockholm) and the Kennedy Centre (Washington) and has taken part in the Red Sea Festival in Eilat (Israel) and the Mikkeli Music Festival (Finland).

Sergueï Skorokhodov (ténor) rejoint la troupe du Théâtre Mariinski en 2007. Il y interprète Bayan (*Rousslan et Lioudmila*), le Prétendant (*Boris Godounov*), Vakoula (*Les Souliers de la reine*), Edgar (*Lucie de Lammermoor*), Macduff (*Macbeth*), Erik (*Le Vaisseau fantôme*) et le Berger (*Le Roi Roger*). Il se produit avec la troupe du Théâtre Mariinski au Concertgebouw (Amsterdam), au Barbican Hall et au Coliseum (Londres), au Royal Opera (Stockholm) et au Kennedy Centre (Washington) ; il participe également au Festival de la Mer rouge (Eilat, Israël) et au Festival de Mikkeli (Finlande).

Sergei Skorochodow (Tenor) ist seit 2007 Ensemblemitglied des Mariinski-Theaters. Zu den Rollen, in denen er dort zu hören war, zählen Bayan (*Ruslan und Ludmilla*), der Prätendent (*Boris Godunow*), Wakula (*Die Nacht vor Weihnachten*), Edgar (*Lucia di Lammermoor*), Macduff (*Macbeth*), Erik (*Der fliegende Holländer*) und der Hirte (*Król Roger*). Mit der Operntruppe des Mariinski gastierte Skorochodow überdies im Concertgebouw (Amsterdam), in der Barbican Hall und im Coliseum (London), in der Königlichen Oper (Stockholm) und im Kennedy Centre (Washington). Zudem war er beim Red Sea Festival in Eilat (Israel) zu Gast sowie beim Mikkeli Musik-Festival (Finnland).

МАРИИСКИЙ ТЕАТР

Марииский театр – один из старейших театров России. История его создания ведет свое начало от указа Екатерины Великой 1783 года об утверждении театрального комитета для управления «зрелищами и музыкой». За время своего существования он сменил несколько названий (Большой театр, Мариинский театр, ГАТОБ, Кировский театр и вновь – Мариинский), сохраняя сценические традиции и преемственность репертуара на протяжении более чем двух столетий. Труппе театра принадлежит честь первого исполнения таких опер, как «Сила судьбы» Дж. Верди, «Князь Игорь» А. Бородина, «Борис Годунов» М. Мусоргского, «Псковитянка» Н. Римского-Корсакова, «Пиковая дама» П. Чайковского. В начале XX века Мариинский театр открыл для российской публики вершинное произведение Р. Вагнера — тетралогию «Кольцо нибелунга». И сегодня это единственный театр России, в репертуаре которого представлена вся тетралогия, исполняемая на языке оригинала. На Мариинской сцене состоялись мировые премьеры легендарных балетов Петипа: «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Баядерка», «Раймонда». Именно здесь началась всемирная слава, пожалуй, самого знаменитого русского балета – «Лебединого озера». Все это «золотое» балетное наследие сохраняется в репертуаре Мариинского театра по сей день. Всего же в репертуаре театра в настоящее время более 80 опер русских и европейских композиторов (от «Жизни за царя» М. Глинки, мировая премьера которого состоялась на сцене тогда еще Большого театра в 1836 году, до «Братьев Карамазовых» А. Смелкова, мировая премьера которых прошла в Мариинском театре в 2008 году) и 59 балетов (от балетов М. Петипа до балетов Дж. Баланчина, У. Форсайта и Дж. Ноймайера).

THE MARIINSKY THEATRE

The Mariinsky Theatre is one of the oldest theatres in Russia. Its story starts in 1783, when Catherine the Great issued an *ukaz* (imperial decree) approving a committee for the direction of 'spectacles and music'. While the theatre's company may have changed its name several times during its history (the Bolshoi Kammeny, the Mariinsky, the GATOB – the State Academic Theatre of Opera and Ballet, the Kirov and, once again, the Mariinsky), it has maintained its theatre traditions and continuity of repertoire over a span of over two centuries. The Mariinsky has had the honour of staging the premières of major operas like Verdi's *La forza del destino*, Borodin's *Prince Igor*, Mussorgsky's *Boris Godunov*, Rimsky-Korsakov's *The Maid of Pskov* and Tchaikovsky's *The Queen of Spades*. At the beginning of the 20th century the Mariinsky offered the Russian public a supreme production: the four music-dramas of Wagner's *The Ring of the Nibelung*. It is still the only theatre in Russia which has staged the entire cycle in the language of the original. The stage of the Mariinsky Theatre has seen the world premières of Petipa's legendary ballets: *Sleeping Beauty*, *The Nutcracker*, *La Bayadère*, *Raymonda*. And it was here that what is perhaps the best known Russian ballet, *Swan Lake*, was launched to world fame. All this 'heritage of gold' has been preserved in the Mariinsky. The company's repertoire currently includes over 80 operas by Russian and western European composers, ranging from Glinka's *A Life for the Tsar* which the Bolshoi Kammeny Theatre, as the company was called at the time, premièred in 1836, to the first ever performance of Smelkov's *The Brothers Karamazov* in 2008 at the (renamed) Mariinsky. The theatre also has a repertoire of 59 ballets, from Petipa and Balanchine to Forsythe and Neumeier.

LE THÉÂTRE MARIINSKI

Le Théâtre Mariinski est l'un des théâtres les plus anciens de Russie. Son histoire remonte à 1783, année où la Grande Catherine approuve par *ukase* (décret impérial) la création d'un comité chargé « des spectacles et de la musique ». Bien que la troupe ait changé plusieurs fois de nom au cours de sa longue histoire – Bolshoï Kammeni, Mariinski, GATOB (Académie nationale d'art lyrique et de danse), Kirov et, à nouveau, Mariinski – elle n'en a pas moins perpétué ses traditions théâtrales et son répertoire. Ainsi c'est à elle que revient l'honneur d'avoir créé *La Force du destin* de Verdi, *Le Prince Igor* de Borodine, *Boris Godounov* de Moussorgski, *La Jeune Fille de Pskov* de Rimski-Korsakov et *La Dame de pique* de Tchaïkovski. Au début du vingtième siècle, le Mariinski monte également *La Tétralogie*, production absolument exceptionnelle puisque c'est le seul opéra de Russie qui ait, à ce jour, mis en scène l'intégrale du chef-d'œuvre de Wagner dans la langue de l'original. C'est sur la scène du Mariinski que Petipa crée ses chorégraphies légendaires : *La Belle au bois dormant*, *Casse-Noisette*, *La Bayadère*, *Raymonda*. C'est également ici que le ballet russe le plus célèbre au monde, *Le Lac des cygnes*, a vu le jour. L'ensemble de ce précieux patrimoine continue à être perpétué par la troupe du théâtre Mariinski, qui compte actuellement à son répertoire plus de 80 œuvres lyriques de compositeurs russes ou d'Europe occidentale – *d'Une vie pour le tsar* de Glinka créée au Théâtre Bolshoï Kammeni aux *Frères Karamazov* de Smelkov lancé en 2008 sur la scène du Mariinski actuel – ainsi que 59 chorégraphies – de Petipa et Balanchine à Forsythe et Neumeier.

DAS MARIINSKI-THEATER

Das Mariinski-Theater ist eines der ältesten Häuser Russlands. Seine Geschichte begann 1783, als Katharina die Große einen *ukas* erließ, eine kaiserliche Anordnung, und ein Komitee für die Leitung von „Inszenierungen und Musik" billigte. Seitdem hat die Truppe zwar häufiger den Namen gewechselt (Bolshoi-Kammeny, Mariinski, GATOB – Staatliches Akademisches Opern- und Balletttheater –, Kirow und nun wieder Mariinski), ihrer Theatertradition ist sie jedoch über zweihundert Jahre treu geblieben, und ebenso lange hat sie die Kontinuität im Repertoire gewahrt. Das Theater hatte die Ehre, zahlreiche bedeutende Opern zur Uraufführung zu bringen, etwa Verdis *La forza del destino*, Borodins *Fürst Igor*, Mussorgskis *Boris Godunow*, Rimski-Korsakows *Das Mädchen von Pskow* und Tschaikowskis *Pique Dame*. Zu Anfang des 20. Jahrhunderts bot das Mariinski dem russischen Publikum eine wahre Sensation: alle vier Musikdramen von Wagners *Der Ring des Nibelungen*. Kein anderes Haus in Russland hat seitdem den gesamten Zyklus in der Originalsprache dargeboten. Darüber hinaus wurden auf der Bühne des Mariinski-Theaters die Weltpremieren von Petipas legendären Balletten getanzt: *Dornröschen*, *Der Nussknacker*, *La Bayadère*, *Raymonda*. Und von hier aus trat das wohl berühmteste russische Ballett aller Zeiten zu seinem Siegeszug um die Welt an: *Schwanensee*. Dieses gesamte „goldene Vermächtnis" wird im Mariinski bewahrt. Zum Repertoire des Ensembles gehören gegenwärtig über achtzig Opern russischer und europäischer Komponisten, von Glinkas *Ein Leben für den Zaren*, das das Bolshoi-Kammeny – wie die Truppe zu der Zeit hieß –, 1836 zur Uraufführung brachte, bis hin zu Smelkows Oper *Die Brüder Karamasow*, die 2008 im (umbenannten) Mariinski Weltpremiere feierte. Und auch 59 Ballette von Petipa und Balanchine bis hin zu Forsythe und Neumeier sind hier zu Hause.

СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

Симфонический оркестр Мариинского театра – один из старейших музыкальных коллективов России. Его история восходит к началу XVIII века, ко времени возникновения придворной инструментальной капеллы. В XIX столетии важнейшую роль в становлении оркестра Мариинского театра сыграла деятельность Э. Направника, возглавлявшего оркестр более полувека. Высокий уровень оркестра не раз отмечали стоявшие за его пультом мировые знаменитости – Г. Берлиоз, Р. Вагнер, Г. фон Бюлов, Г. Малер, А. Никиш и др. В советское время блестящие традиции коллектива продолжили такие дирижеры, как В. Дранишников, А. Пазовский, Е. Мравинский, К. Симеонов, Ю. Темирканов. Оркестру принадлежит честь первого исполнения многих оперных и балетных произведений Чайковского, опер Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, балетов Шостаковича, Хачатуряна, Асафьева.

С 1988 года оркестр Мариинского театра возглавляет Валерий Гергиев – музыкант мирового уровня, ведущий широкую музыкально-общественную деятельность. С приходом маэстро Гергиева репертуар оркестра стремительно расширился и ныне включает все симфонии Бетховена, Малера, Чайковского, Прокофьева, Шостаковича, Реквиемы Моцарта, Верди, Тищенко, произведения Стравинского, Щедрина, Губайдулиной, молодых российских и зарубежных композиторов. Оркестр выступает с симфоническими программами в Европе, Америке, Японии, Австралии. В 2008 году оркестр Мариинского театра под управлением маэстро Гергиева вошел в топ-лист 20 лучших оркестров мира по версии журнала *Gramophone*.

THE ORCHESTRA OF THE MARIINSKY THEATRE

The Orchestra of the Mariinsky Theatre is one of the oldest musical institutions in Russia. It traces its history back to the early 18th century, to the development of the Court Kapelle. In the 19th century, the orchestra flourished under Edouard Napravnik, who was its ruling spirit for over half a century. The excellence of the Orchestra was recognised by the world-class musicians who conducted it including Hector Berlioz, Richard Wagner, Hans von Bülow, Gustav Mahler and Arthur Nikisch. In Soviet times, these rich traditions were continued by conductors like Vladimir Dranishnikov, Ariy Pazovsky, Evgeny Mravinsky, Konstantin Simeonov and Yuri Temirkanov. The Orchestra had the honour of playing many premières: operas and ballets by Tchaikovsky and Prokofiev, operas by Glinka, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, and ballets by Asafyev, Shostakovich and Khachaturian.

Since 1988 the Orchestra has been under the baton of Valery Gergiev, a musician of the highest order and an outstanding figure in the music world. Gergiev's arrival at the Mariinsky ushered in a new era of rapid expansion of the Orchestra's repertoire, which now includes all the symphonies of Prokofiev, Shostakovich, Mahler, and Beethoven, the Requiems of Mozart, Verdi, and Tishchenko, and works by Tchaikovsky, Stravinsky, Shchedrin, Gubaidulina, and many young composers. The Orchestra regularly performs symphonic programmes in Europe, America, Japan and Australia. In 2008, The Orchestra of the Mariinsky Theatre, under the leadership of Maestro Gergiev, was ranked in *Gramophone*'s Top 20 list of the world's best orchestras.

L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DU THÉÂTRE MARIINSKI

L'Orchestre symphonique du Théâtre Mariinski est une des plus anciennes formations musicales de Russie. Son histoire remonte au XVIIIe siècle et à la naissance de la « chapelle de la cour ». Au XIXe siècle, l'orchestre prospère sous la direction d'Édouard Napravnik, qui en est l'inspirateur pendant plus de cinquante ans. Son excellence est reconnue par les musiciens de renommée mondiale qui se succèdent au pupitre, notamment Hector Berlioz, Richard Wagner, Hans von Bülow, Gustav Mahler et Arthur Nikisch. À l'époque soviétique, cette brillante tradition se poursuit avec des chefs comme Vladimir Dranichnikov, Ariy Pazovski, Evgeny Mravinski, Constantin Simeonov et Yuri Temirkanov. C'est à cet orchestre que l'on doit de nombreuses grandes créations : opéras et ballets de Tchaïkovski et de Prokofiev; opéras de Glinka, de Moussorgski et de Rimski-Korsakov; ballets d'Asafiev, de Chostakovitch et de Khatchatourian.

Depuis 1988 l'orchestre est dirigé par Valery Guerguiev, musicien hors pair et personnalité exceptionnelle du monde de la musique. Avec l'arrivée de Guerguiev au Mariinski, le répertoire de l'orchestre connaît une rapide expansion et inclut désormais l'intégrale des symphonies de Prokofiev, de Chostakovitch, de Mahler et de Beethoven, les requiems de Mozart, de Verdi et de Tichtchenko, ainsi que des œuvres de Tchaïkovski, Stravinski, de Shchedrin, de Goubaïdoulina et de jeunes compositeurs russes ou autres. L'orchestre donne de nombreux concerts symphoniques en Europe, en Amérique, au Japon et en Australie. L'Orchestre du Théâtre Mariinski sous la direction de Guerguiev est classé au Top 20 des meilleurs orchestres du monde par *Gramophone* en 2008.

DAS SINFONIEORCHESTER DES MARIINSKI-THEATERS

Das Sinfonieorchester des Mariinski-Theaters zählt zu den ältesten Musikinstitutionen Russlands. Seine Wurzeln reichen in das frühe 18. Jahrhundert zurück, auf die Herausbildung der Hofkapelle. Im 19. Jahrhundert erlebte das Orchester eine erste Blüte, als Eduard Nápravník über fünfzig Jahre lang die Geschicke des Ensembles leitete. Die erstklassige Qualität des Orchesters erkannten auch damals führende Musiker an, die bei dem Klangkörper am Pult standen, unter anderem Hector Berlioz, Richard Wagner, Hans von Bülow, Gustav Mahler und Arthur Nikisch. In sowjetischer Zeit setzte sich diese Tradition fort mit Dirigenten wie Wladimir Dranischnikow, Arij Pasowski, Ewgeni Mrawinski, Constantin Simeonow und Juri Temirkanow. Das Orchester hatte die Ehre, zahlreiche Werke zur Uraufführung zu bringen: Opern und Ballette von Tschaikowski und Prokofjew, Opern von Glinka, Mussorgski, Rimski-Korsakow und Ballette von Assafjew, Schostakowitsch und Chatschaturjan.

Seit 1988 steht das Orchester unter der Leitung von Waleri Gergiew, ein Musiker erster Güte und eine herausragende Persönlichkeit der Musikwelt. Mit Gergiews Antritt am Mariinski begann eine neue Phase, in der sich das Repertoire des Orchesters rasch erweiterte. Heute zählen dazu alle Sinfonien von Prokofjew, Schostakowitsch, Mahler und Beethoven, die Requiems von Mozart, Verdi und Tischtschenko sowie Werke von Tschaikowski, Strawinski, Schtschedrin, Gubaidulina sowie von jungen russischen und ausländischen Komponisten. Das Orchester trat mit sinfonischen Programmen in Europa, Amerika, Japan und Australien auf. 2008 stand das Orchester des Mariinski-Theaters unter Maestro Gergiew auf der *Gramophone*-Liste der zwanzig weltbesten Orchester.

СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

1-е скрипки
Кирилл Терентьев
Алексей Лукирский
Леонид Векслер
Антон Козьмин
Михаил Рихтер
Всеволод Васильев
Елена Луферова
Ирина Васильева
Татьяна Мороз
Кирилл Мурашко

2-е скрипки
Мария Сафарова
Виктория Щукина
Анастасия Лукирская
Андрей Тян
Андрей Покатов
Алексей Крашенинников
Елена Широкова
Инна Демченко

Альты
Юрий Афонькин
Олег Ларионов
Евгений Барсов
Алевтина Алексеева
Ольга Неверова
Андрей Петушков
Алексей Клюев

Виолончели
Олег Сендецкий
Тамара Сакар
Оксана Мороз
Антон Вальнер
Даниил Брыскин
Владимир Юнович

Контрабасы
Кирилл Кариков
Сергей Трафимович
Евгений Мамонтов

Флейты
Николай Мохов
Мария Арсеньева

Флейта-пикколо
Михаил Побединский

Гобои
Александр Трушков
Виктор Ухалин

Кларнеты
Иван Столбов
Виталий Папырин

Фаготы
Родион Толмачев
Арсений Макаров

Валторны
Дмитрий Воронцов
Юрий Акимкин
Петр Родин
Дмитрий Чепков

Трубы
Юрий Фокин
Виталий Зайцев

Тромбоны
Андрей Смирнов
Александр Джурри
Владимир Полевин

Ударные
Андрей Хотин
Арсений Шупляков
Евгений Жикалов
Михаил Ведункин

Арфа
Софья Кипрская

Стеклянная гармоника
Саша Рекерт

Дирижёр сценического оркестра
Алексей Репников

валторна
Сергей Поляничко

Тромбоны
Станислав Цэс
Валентин Огий
Александр Ковальчук

Колокол
Андрей Козиев

ORCHESTRA OF THE MARIINSKY THEATRE

First Violins
Kirill Terentiev
Alexei Lukirsky
Leonid Veksler
Anton Kozmin
Mikhail Rikhter
Vsevolod Vasiliev
Elena Luferova
Irina Vasilieva
Tatiana Moroz
Kirill Murashko

Second Violins
Maria Safarova
Viktoria Shchukina
Anastasia Lukirskaya
Andrei Tyan
Andrei Pokatov
Alexei Krasheninnikov
Elena Shirokova
Inna Demchenko

Violas
Yuri Afonkin
Oleg Larionov
Yevgeny Barsov
Alevtina Alexeeva
Olga Neverova
Andrei Petushkov
Alexei Kliuev

Cellos
Oleg Sendetsky
Tamara Sakar
Oxana Moroz
Anton Valner
Daniil Bryskin
Vladimir Yunovich

Double Basses
Kirill Karikov
Sergei Trafimovich
Yevgeny Mamontov

Flutes
Nikolai Mokhov
Maria Arsenieva

Piccolo
Mikhail Pobedinsky

Oboes
Alexander Trushkov
Victor Ukhalin

Clarinets
Ivan Stolbov
Vitaly Papyrin

Bassoons
Rodion Tolmachev
Arseny Makarov

Horns
Dmitry Vorontsov
Yuri Akimkin
Pyotr Rodin
Dmitry Chepkov

Trumpets
Yuri Fokin
Vitaly Zaitsev

Trombones
Andrei Smirnov
Alexander Dhzurri
Vladimir Polevin

Percussion
Andrei Khotin
Arseny Shuplyakov
Yevgeny Zhikalov
Mikhail Vedunkin

Harp
Sofia Kiprskaya

Glass Harmonica
Sascha Reckert

Conductor of the off-stage band
Alexei Repnikov

Horn
Sergei Polyanichko

Trombones
Stanislav Tses
Valentin Ogii
Alexander Kovalchuk

Bell
Andrei Koziev

ХОР МАРИИНСКОГО ТЕАТРА
Андрей Петренко, главный хормейстер

Сопрано 1
Ангелина Дашковская
Елена Луконина
Наталия Орлова
Светлана Петухова
Ольга Ророка
Ирина Хаустова
Ольга Шаханова

Сопрано 2
Лариса Борисова
Елена Горелова
Оксана Донцова
Мария Ливанская
Вера Пабузина
Светлана Ставрова
Ирина Шендевицкая

Альты 1
Наталья Инькова
Дарина Меленевская
Елена Петренко
Ольга Семенова
Елена Тилькериди
Юлия Хазанова
Юлия Храмцова
Евгения Шаламова

Альты 2
Марина Возная
Антонина Давыдова
Оксана Загребельная
Алла Кириченко
Байрта Кудинова
Марина Марескина
Галина Смирнова

Тенора 1
Алексей Бурцев
Алексей Великанов
Александр Горошков
Никита Грибанов
Сергей Завалин
Валерий Собанов
Виталий Шеин

Тенора 2
Юрий Андрушко
Даниил Васильев
Роман Гибатов
Сергей Меленевский
Юрий Орлов
Игорь Силаков
Сергей Юхманов

Басы 1
Алексей Баранов
Андрей Васин
Александр Горев
Николай Крук
Сергей Матвеев
Михаил Мозоль
Вячеслав Низовцев
Константин Рылов
Евгений Урсул

Басы 2
Геннадий Аникин
Михаил Корнблит
Петр Кузнецов
Олег Мицура
Сергей Симаков
Яков Стрижак

CHORUS OF THE MARIINSKY THEATRE
Andrei Petrenko, Principal Chorus Master

Soprano I
Angelina Dashkovskaya
Irina Khaustova
Elena Lukonina
Natalia Orlova
Svetlana Petukhova
Olga Roroka
Olga Shakhanova

Soprano II
Larisa Borisova
Oksana Dontsova
Elena Gorelova
Maria Livanskaya
Vera Pabuzina
Irina Shendevitskaya
Svetlana Stavrova

Alto I
Natalya Inkova
Yulia Khazanova
Yulia Khramtsova
Darina Melenevskaya
Elena Petrenko
Olga Semenova
Yevgenia Shalamova
Elena Tilkeridi

Alto II
Antonina Davidova
Alla Kirichenko
Bairta Kudinova
Marina Mareskina
Galina Smirnova
Marina Voznaya
Oxana Zagrebelnaya

Tenor I
Alexei Burtsev
Alexander Goroshkov
Nikita Gribanov
Vitaly Shein
Valery Sobanov
Alexei Velikanov
Sergei Zavalin

Tenor II
Yuri Andrushko
Roman Gibatov
Sergei Melenevsky
Yuri Orlov
Igor Silakov
Daniil Vasiliev
Sergei Yukhmanov

Bass I
Alexei Baranov
Alexander Gorev
Nikolai Kruk
Sergei Matveyev
Mikhail Mozol
Viacheslav Nizovtsev
Konstantin Rylov
Yevgeny Ursul
Andrei Vasin

Bass II
Gennady Anikin
Mikhail Kornblit
Pyotr Kuznetsov
Oleg Mitsura
Sergei Simakov
Yakov Strizhak

ХОР МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

Хор Мариинского театра – музыкальный коллектив, широко известный в России и за рубежом. Он является не только постоянным участником оперных спектаклей и филармонических концертов в исполнении оркестра Мариинского театра, например Реквиема Моцарта и Реквиема Верди, 9-й симфонии Бетховена, но и самостоятельно выступает а'саррella с различными программами светской и духовной музыки, от произведений Бартнянского, Чеснокова и Рахманинова до фольклорных программ. Хор, в камерном и полном составе, широко гастролирует по России и за рубежом: в Финляндии, Швейцарии, Англии, Франции, Италии, Испании и Израиле, является постоянным участником международных фестивалей и мировых премьер. С участием Мариинского хора выпущено значительное количество записей, среди них такие произведения, как «Борис Годунов» Мусоргского, «Иван Грозный» Прокофьева, Реквием Верди и кантата «Александр Невский» Прокофьева, исполненная на Первом Московском Пасхальном фестивале для звукозаписывающей компании Philips Classics.

THE CHORUS OF THE MARIINSKY THEATRE

The Chorus of the Mariinsky Theatre is a musical company that is widely known throughout Russia and the world. It is a regular cast member in operatic productions and features in philharmonic concerts as a member of the orchestra, for example in Mozart's Requiem, Verdi's Requiem, and Beethoven's Ninth Symphony. The Chorus also gives its own concerts *a cappella* with a varied programme of secular and sacred music, ranging from works by Bortnyansky, Chesnokov and Rachmaninov to folk songs. As both full choir and in chamber ensemble, it tours widely in Russia and abroad and is a regular performer in international festivals. It has appeared in world premières in Finland, Switzerland, Britain, France, Italy, Spain and Israel. The Chorus of the Mariinsky Theatre has made a huge number of recordings and is particularly known for its contribution to Mussorgsky's *Boris Godunov*, Prokofiev's *Ivan the Terrible*, Verdi's Requiem, and Prokofiev's cantata *Alexander Nevsky*, which was performed at the First Moscow Easter Festival for Phillips Classics.

LE CHŒUR DU THÉÂTRE MARIINSKI

Le chœur du Théâtre Mariinski est renommé dans toute la Russie et à travers le monde entier. Il fait partie intégrante de l'orchestre et interprète régulièrement, à ses côtés, opéras et musique de concert – Requiem de Mozart, Requiem de Verdi, Neuvième symphonie de Beethoven. Il donne également ses propres concerts a cappella de musique profane ou sacrée, avec des programmes variés allant de Bortnianski, Tchesnokov et Rachmaninov à la chanson folklorique. Au complet ou en formation de chambre, il effectue des tournées dans toute la Russie comme à l'étranger, et figure régulièrement à l'affiche des festivals internationaux. Il participe à de nombreuses créations en Finlande, en Suisse, au Royaume-Uni, en France, en Italie, en Espagne et en Israël. Le chœur Mariinski a un nombre impressionnant d'enregistrements à son actif, dont les plus connus sont *Boris Godounov* de Moussorgski, *Ivan le Terrible* de Prokofiev, le Requiem de Verdi et la cantate de Prokofiev, *Alexandre Nevski*, gravée lors du premier Festival de Pâques de Moscou (Phillips Classics).

DER CHOR DES MARIINSKI-THEATERS

Der Chor des Mariinski-Theaters ist nicht nur Russland-weit, sondern in der ganzen Welt bekannt. Er wirkt in zahlreichen Opernproduktionen mit, aber auch bei philharmonischen Konzerten mit etwa Mozarts Requiem, Verdis Requiem oder Beethovens Neunter Sinfonie. Zudem gibt der Chor A-capella-Konzerte mit einem vielfältigen Programm, das geistliche und weltliche Musik umfasst und von Werken Bortnjanskis, Tschesnokows und Rachmaninows bis hin zu Volksliedern reicht. Als großer Chor sowie als Kammerensemble unternimmt die Truppe Konzertreisen durch Russland und ins Ausland und ist regelmäßig bei internationalen Festspielen zu Gast. Darüber hinaus wirkte er bei Weltpremieren in Finnland, der Schweiz, Großbritannien, Frankreich, Italien, Spanien und Israel mit. Der Mariinski-Chor hat zudem zahlreiche Einspielungen vorgelegt und ist insbesondere bekannt wegen seiner Darbietungen von Mussorgskis *Boris Godunow*, Prokofjews *Iwan der Schreckliche*, Verdis Requiem und Prokofjews Kantate *Alexander Newski*, die im Rahmen der 1. Moskauer Osterfestspiele für Phillips Classics dargeboten wurde.

АНДРЕЙ ПЕТРЕНКО
главный хормейстер

Окончил Ленинградскую консерваторию по специальностям хоровое и оперно-симфоническое дирижирование. С 2002 года – главный хормейстер Мариинского театра. Под управлением Андрея Петренко хор Мариинского театра выступал с программами а'саррella в России, Финляндии, Голландии, Бельгии, Франции, Швейцарии, Италии, Великобритании, Израиле. В активе Андрея Петренко как оперного дирижера спектакли «Евгений Онегин», «Травиата», «Самсон и Далила», «Дон Паскуале», а также концертные программы с участием солистов оперы, хора и симфонического оркестра Мариинского театра.

ANDREI PETRENKO
Principal Chorus Master

Andrei Petrenko graduated from the Leningrad Conservatoire, specialising in choral conducting and opera and symphony conducting. He has been the Principal Chorus Master at the Mariinsky Theatre since 2002. Under his direction, the Chorus of the Mariinsky Theatre has performed in a cappella programmes in Russia, Finland, the Netherlands, Belgium, France, Switzerland, Italy, Great Britain, and Israel. Petrenko has conducted opera performances of *Eugene Onegin*, *La Traviata*, *Samson et Dalila* and *Don Pasquale* and concert programmes with soloists of the Mariinsky Theatre, Chorus, and Orchestra.

ANDREÏ PETRENKO
Chef de chœur principal

Andreï Petrenko est diplômé du Conservatoire de Leningrad, où il a étudié la direction de chœur ainsi que la direction d'opéra et d'orchestre. Il est chef de chœur principal au Théâtre Mariinski depuis 2002. Sous sa direction, le Chœur du Théâtre Mariinski donne des concerts a cappella en Russie, en Finlande, aux Pays-Bas, en Belgique, en France, en Suisse, en Italie, au Royaume-Uni et en Israël. Il est au pupitre de chef d'orchestre pour les représentations d'*Eugène Onéguine*, *La Traviata*, *Samson et Dalila* et *Don Pasquale*; et dirige également les solistes, le Chœur et l'Orchestre symphonique du Théâtre Mariinski en concert.

ANDREI PETRENKO
Erster Chorleiter

Andrei Petrenko besuchte das Konservatorium in Leningrad mit den Fachgebieten Chorleitung und Dirigieren von Opern und Sinfonien. Erster Chorleiter des Mariinski-Theaters ist er seit 2002. Unter seiner Ägide gastierte der Chor mit A-cappella-Programmen in Russland, Finnland, den Niederlanden, Belgien, Frankreich, der Schweiz, Italien, Großbritannien und Israel. Überdies dirigierte Petrenko Aufführungen von *Eugene Onegin*, *La Traviata*, *Samson et Dalila* und *Don Pasquale* sowie Konzertprogramme mit Solisten der Mariinski-Oper, des Chors und des Sinfonieorchesters.

ALSO AVAILABLE

Available on Super Audio CD or from the iTunes Store

SHOSTAKOVICH THE NOSE
VALERY GERGIEV
MARIINSKY SOLOISTS, ORCHESTRA AND CHORUS

CHOC DE L'ANNÉE *Classica* (France)
ORPHÉE D'OR *Académie du disque Lyrique* (France)
BEST OPERA *Edison Awards* (Netherlands)
BEST OPERA *MIDEM Classical Awards* (France)
BEST OPERA *Caecilia Awards* (Belgium)
DISCS OF THE YEAR *Washington Post* (US)
DISC OF THE MONTH *BBC Music Magazine* (UK)

2SACD MAR0501 (822231850120)

SHCHEDRIN THE ENCHANTED WANDERER
VALERY GERGIEV
MARIINSKY SOLOISTS, ORCHESTRA AND CHORUS

OPERA CHOICE OF THE MONTH *BBC Music Magazine* (UK)
LA CLEF *Res Musica* (France)
CHOC DE CLASSICA *Classica* (France)
CD OF THE WEEK - 10 *Klassik Heute* (Germany)
'The three soloists are excellent ... Valery Gergiev, who prepared the score in the presence of the composer, leads the forces masterfully'
International Record Review

2SACD MAR0504 (822231850427)

STRAVINSKY OEDIPUS REX - LES NOCES
VALERY GERGIEV
SERGEI SEMISHKUR, EKATERINA SEMENCHUK, EVGENY NIKITIN
GÉRARD DEPARDIEU (NARRATOR)
MARIINSKY SOLOISTS, ORCHESTRA AND CHORUS

FFFF 'Emportées par un Gergiev ardent, deux œuvres-clés de Stravinsky reçoivent le sacre du bouillonnement' *Télérama* (France)
LA CLEF *Res Musica* (France)
***** *The Guardian* (UK)
***** *Opéra Magazine* (France)

SACD MAR0510 (822231851028)

WAGNER PARSIFAL
VALERY GERGIEV
GARY LEHMAN, VIOLETA URMANA, RENÉ PAPE
MARIINSKY SOLOISTS, ORCHESTRA AND CHORUS

DISC OF THE MONTH - PERFORMANCE *** SOUND ******* *BBC Music Magazine* (UK)
EDITOR'S CHOICE *Gramophone* (UK)
FFFF *Télérama* (France)
CDs OF THE YEAR *New York Times* (US)
DIAMANT *Opéra Magazine* (France)

4SACD MAR0508 (822231850823)

RACHMANINOV PIANO CONCERTO NO 3
RHAPSODY ON A THEME OF PAGANINI
DENIS MATSUEV, VALERY GERGIEV
MARIINSKY ORCHESTRA

ARTISTIQUE 10 TECHNIQUE 10
ClassicsTodayFrance (Canada)

***** 'a magnificent performance'
Classic FM Magazine (UK)

SACD MAR0505 (822231850526)

SHOSTAKOVICH SYMPHONIES NOS 1 & 15
VALERY GERGIEV
MARIINSKY ORCHESTRA

CHOC DE CLASSICA *Classica* (France)
Nominated for two *Grammy Awards* (US)

PERFORMANCE *** SOUND ***** ***** *BBC Music Magazine* (UK)
DISC OF THE WEEK *Sunday Times* (UK)

SACD MAR0502 (822231850229)