

TRACK INFORMATION

ENGLISH

ITALIAN

LYRICS

ACKNOWLEDGMENTS

A man in a dark tuxedo with a white shirt and bow tie is shown in profile, looking towards the right. Behind him is a white marble bust of a man's head, also in profile, looking towards the right. The background is dark.

**Signor Gaetano**  
**Javier Camarena**  
Gli Originali · Riccardo Frizza

**SIGNOR GAETANO**

**Gaetano Donizetti (1797-1848)**

<b>Betly</b> (1836), Act I, No. 1		
1	Ah! ... È desso cospetto ... E fia ver tu mia sarai	7. 42
<b>L'elisir d'amore</b> (1832), Act II, No. 11		
2	Una furtiva lagrima	4. 56
<b>Maria de Rudenz</b> (1838), Act II, No. 6		
3	Talor nel mio delirio	7. 46
<b>Roberto Devereux</b> (1837), Act III, No. 4		
4	Ed ancor la tremenda porta	3. 58
5	A te dirò negli ultimi singhiozzi	4. 43
6	Bagnato il sen di lagrime	3. 52
<b>Il giovedì grasso</b> (1829), Act I, No. 2		
7	Servi, gente, non v'è alcuno	5. 49
<b>Don Pasquale</b> (1842), Act II, No. 5		
8	Povero Ernesto!	3. 57
9	Cercherò lontana terra	2. 05
10	E se fia che ad altro oggetto	3. 05

**Marino Faliero** (1835), Act II, No. 8

11	Notte d'orrore	2. 35
12	Io ti veggio	4. 01
13	Quest'è l'ora	5. 21

**Caterina Cornaro** (1844), Act II, Scene 1 & 2

14	Misera patria!	2. 06
15	Io trar non voglio	2. 42
16	Guerra ... Su, corriamo concordi	4. 17

**Rosmonda d'Inghilterra** (1834), Act I, No. 2

17	Dopo i lauri di vittoria	2. 55
18	Potessi vivere com'io vorrei	4. 03

Total playing time: 76. 03

**Javier Camarena**, tenor

Soloists:

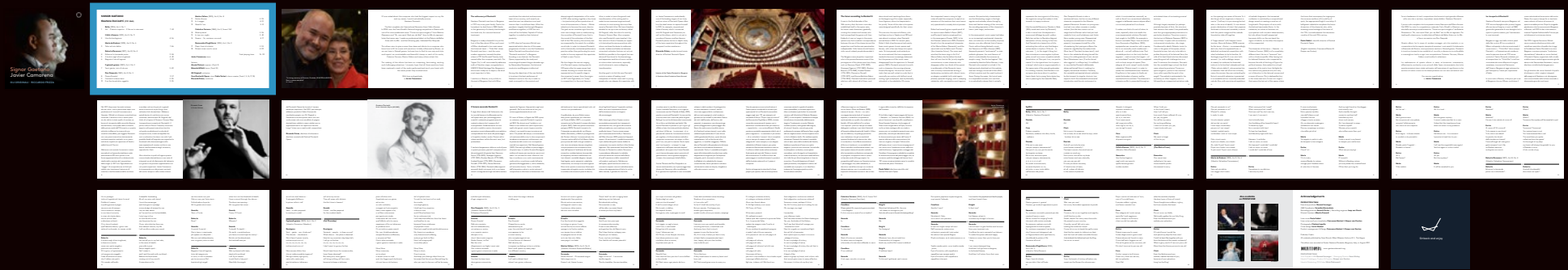
**Alessia Pintossi**, soprano (Track 3)

**Edoardo Milletti**, tenor (Track 14)

**Gli Originali**, orchestra

**Coro Donizetti Opera**, choir / **Fabio Tartari**, chorus master (Track 1, 5, 16, 17, 18)

**Riccardo Frizza**, conductor





"In loving memory of Carmen Córdoba (15/4/1934- 6/8/2021)  
Rest in peace abuelita"  
© J. Muró

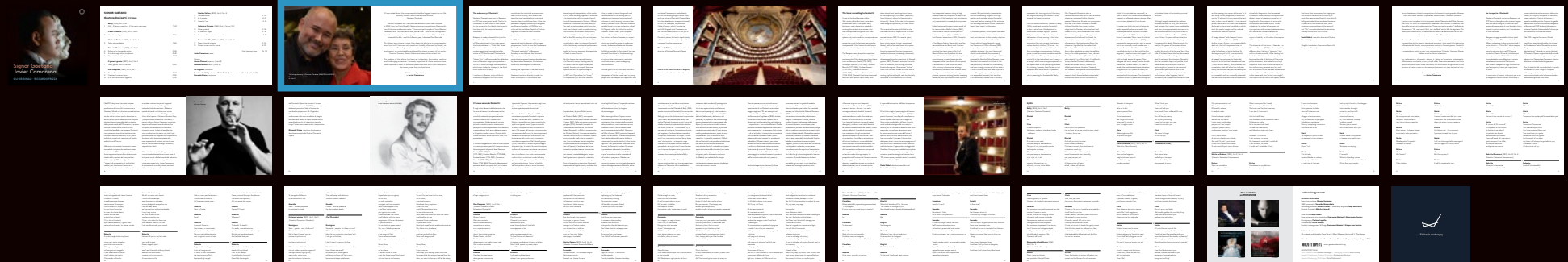
If I was asked about the composer who had the biggest impact on my life and my career, I would undoubtedly answer:  
Gaetano Donizetti.

The first complete role I learned was Nemorino from *L'elisir d'amore*. In 2004 I won the Carlo Morelli's National singing competition in Mexico with two of his most emblematic arias: "Come uno spirto angelico" from *Roberto Devereaux* and "Ah, mes amis! Quel jour de fête!" from *La fille du régiment*. Later that same year, I made my professional debut at the Palacio de Bellas Artes with *La fille...* and the following year, I debuted *Don Pasquale*.

This album aims to give a more than deserved tribute to a composer who knew how to fill his scores with emotions. Initially influenced by Rossini, as we can hear in *Giovedì grasso*, he knew how to find his own way and style and imprint an unmistakable and beautiful stamp on each of his works; *Caterina Cornaro*, *Marino Faliero* and many others attest this.

The making of this album has been an interesting, fascinating, exciting and challenging adventure. I sincerely hope that all these emotions have been captured in each of the works performed and touch your heart with the same power they touched mine.

With love and gratitude,  
— **Javier Camarena**



**The rediscovery of Donizetti**

Gaetano Donizetti was born in Bergamo in 1797 into a very poor family. Tied to his homeland, he died there in 1848 thanks to the generosity of a family that brought him back sick, for care and terminal treatment.

Bergamo is today a beautiful city at the foot of the Alps about 40 km north-east of Milan, developed in two main areas, the historical heart – ‘Città Alta’ where Donizetti was born – and the more modern expansion towards the plain, where in 1791 the Riccardi Theatre, later named after the composer, was built. The ‘Upper City’ is still surrounded by defensive walls of Venetian origin, recognised as a UNESCO World Heritage Site. Bergamo is also known today for its airport, the third most important in Italy.

I was born in Brescia, a city a little to the east of Bergamo that with Milan

constitutes the industrial and economic heart of our country, until recently an area that was less attentive to art and tourism than it could have been. After the pandemic tragedy that brought Bergamo and Brescia together, in 2023 the two cities will be the Italian Capital of Culture together to underline their historical proximity.

In 2015, director Francesco Micheli was appointed artistic director of the opera programme of what is now the Fondazione Teatro Donizetti and launched a true “Donizetti revolution” in Bergamo, founding a new festival, the Donizetti Opera, supported by the study and musicological research begun decades ago by Gianandrea Gavazzeni, the historical conductor and Bergamo intellectual.

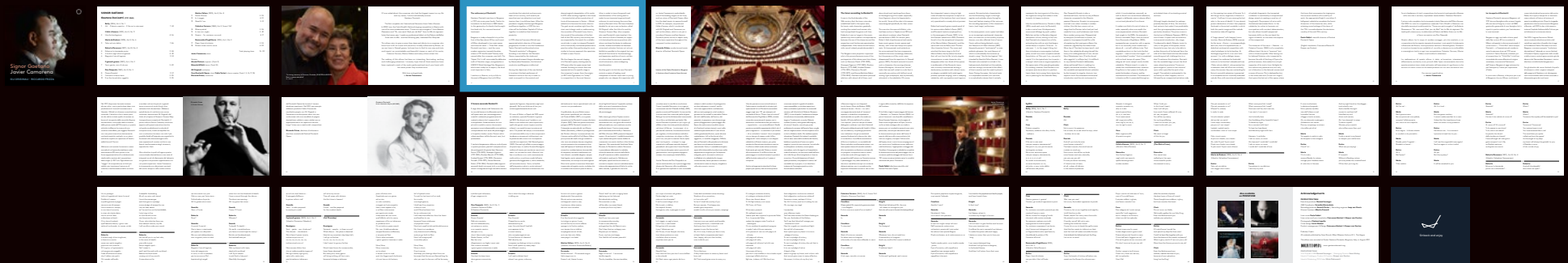
Among the objectives of the new festival is to attract the best performers of Gaetano’s works to the city in order to mark a new path in the musical and

dramaturgical interpretation of his works. In 2017, after working together a few times – but particularly after a production of *Lucia di Lammermoor* in Venice – Micheli asked me to become the music director. The goal we set ourselves right from the start was to begin work on rediscovering the sonorities of Donizetti’s era, that is, the sound of the orchestras of the first half of the 19th century; this activity was accompanied by the search for a reliable vocal style, in order to interpret Donizetti with a historically-motivated performance practice rather than performing his music similar to how we approach the repertoire of Verdi or even Puccini.

We thus began the annual staging of a Donizetti opera, starting exactly 200 years after his opera career had started, focusing on a work that was representative of a specific stage in the composer’s career: from the origins (in 1817 with *Pigmalione*, his “essay” in composition) to the most famous

titles, in order to trace the growth and transformation of his writing and to make known treasures large and small, unknown to most among the more than seventy Donizetti titles. We have therefore decided to set up a new orchestra, called Gli Originali, after the title of a work by Giovanni Simone Mayr (the composer who was Donizetti’s main teacher): the first violinist is Enrico Casazza, an expert in historical performance practices with whom we share the desire to rediscover sounds, timbres and balances between voices and orchestra that are not only as faithful as possible to the original, but are above all functional to the dramaturgy and expressive rendition of music written at a time when instruments, especially wind instruments, were undergoing transformation.

Another goal is to link this new Donizetti route to a series of leading vocal interpreters of the bel canto and to young people who can deepen this repertoire with



us. Javier Camarena is undoubtedly one of the leading singers of our time, and our vision of Donizetti Opera offers him the ideal terrain to express himself. In 2021, for example, we produced *L'elisir d'amore*, which I conducted with Gli Originali and Camarena, as well as this album, which is not just a roundup of famous and less famous Donizetti pieces, but an in-depth study of the tenor repertoire throughout the composer's entire creative arc.

**Riccardo Frizza**, conductor and music director of Festival Donizetti Opera

Interior of the Teatro Donizetti in Bergamo  
© Gianfranco Rota / Fondazione Teatro Donizetti



## The tenor according to Donizetti

It was in the final decades of the 18th century that the tenor voice also established itself in the opera seria, for heroic male characters, gradually ousting the castrati and women who had monopolised the genre until then. Evidently it was no longer in the comic sphere only that a realistic correspondence between the sex of the character and the respective vocal timbre was perceived as indispensable. Virile heroes should have a virile sound: indeed, people demanded it.

The Bergamo area played an important role in this process because some of the protagonists of this phase were born there, such as Giacomo David (1750–1830), Giuseppe Viganoni (1757–1822), Eliodoro Bianchi (1773–1848), Andrea Nozzari (1776–1832), Domenico Donzelli (1790–1873) and Giovan Battista Rubini (1794–1854). Donizetti had direct personal relations with almost all of them, and

drew stimuli and teachings from them at the beginning of his career (especially from Viganoni, whom he frequented in his youth). Some of the roles in his operas were designed specifically for their voices.

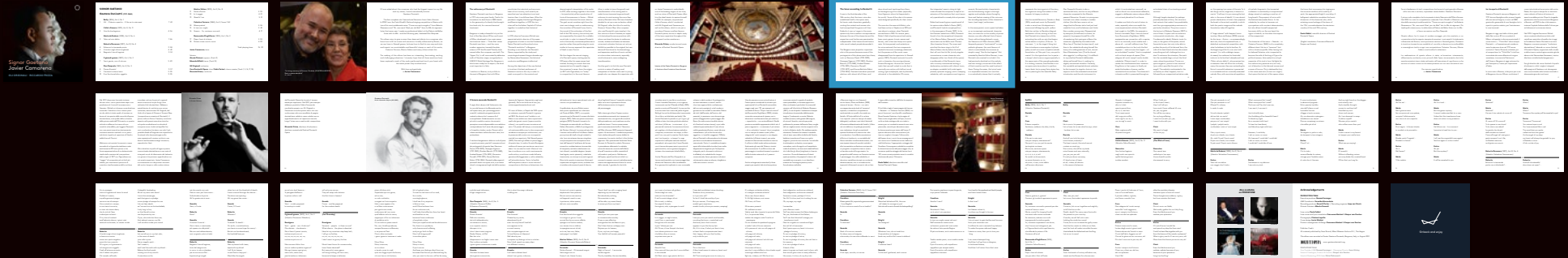
This was also the case with Rubini, who had been active in Naples since 1815 and was almost a veteran when Donizetti arrived there in 1822. For several years, Rubini's field of performance had mainly been comic genres (comic operas and farces), with a few rare forays into opera seria. As time passed, and certainly as his voice matured, the two components tended to become increasingly balanced, but the presence of the comic never disappeared from his repertoire. In *Giovedì grasso* (1829), Donizetti entrusts him with such a character, the cunning schemer Ernesto Rousignac. His aria has "action" traits that are well-suited to a role that is scenically very active, with brilliant vocal writing, light and playful, and rhythmically whimsical in the cabaletta. Of course,

the interpreter's ease in rising to high notes allowed the composer to exploit an extension of the tessitura that most tenors only specialised in comedy did not possess.

Rubini had recently given superb proof of his serious side in Bellini's *Pirata* (1827), and Donizetti had also employed him in the same genre (*Il paria*, 1829). In his first Parisian adventure in 1835, Donizetti found in him the exceptional interpreter of his *Marino Faliero* (Fernando), and the same held true for Bellini and *I Puritani* (the character Arturo). The scene and aria that the tenor sings in Act II of *Marino Faliero* shortly before the duel that will cost him his life (a truly singular circumstance: a main character who disappears after two-thirds of the opera) is emblematic of the Romantic tenor, with a stormy instrumental setting, a declamatory recitative with vibrant tones, an elegiac *cantabile* (with wide legato phrases, *spianato* singing), and a sweeping cabaletta, with syncopations and vigorous

accents. But particularly characteristic are the fulminating surges in the high register and *roulades*, where the agility, force and fearless soaring of the voice are the sounding expression of the character's heroic (and tragic) enthusiasm.

In the same period, comic opera had taken on an increasingly sentimental character that, not unknown to the vocality of prima donnas, now also affected that of tenors. Comic without being blatantly comic, the Nemorino of *L'Elisir d'amore* (1832) frequently presents "sentimental" or even pathetic glimpses, the most famous of which is undoubtedly the *romanza* (a strophic song) 'Una furtiva lagrima'. Not intended by librettist Felice Romani, it was Donizetti who wanted to include it. He had previously sketched out the melody, and was strongly convinced of the effect of that invention and the need to place it there. During the opera, this lyrical oasis is a suspended moment, but one that is so melodically intense that it actually



represents the turning point of the story, the ingenious swing that makes it slide towards its happy conclusion.

Like the candid Nemorino, Daniele in *Betly* (1836, words and music by Donizetti) is also a naive lover. His departure is announced offstage by joyful yodlers: Betly has written to Daniele a feigned declaration of love, serving to fool him. And Donizetti also teases him a little, entrusting him with an aria that begins rather elastic in rhythm ('E fia ver... tu mia sarai...'), to the singer's liking, but then introduces a more regular rhythmic pulse, as well as a more complete melodic formulation, at 'Non può il cor, non può la mente'. It is the typical aria 'con la parte — a tempo' which was en vogue especially in the opera seria of the preceding decades. It is striking, however, that Daniele is not an opera seria tenor about to perform heroic feats, but a young Swiss alpine boy who is yearning for the beautiful Betly.

12

*Don Pasquale's* Ernesto is also a sentimental tenor, but he is a very different character compared to the illiterate peasant Nemorino. Ernesto is a young man involved in an urban comedy in modern clothes (the title hero wore a suit on stage that his Parisian tailor had just had made for him), and he behaves and thinks like a modern young man. Disappointed by everyone (his beloved, his friend, his parents), he prepares himself for a life of wandering, first posing as a Byron-like character (signified by the melancholic Minor key of 'Cercherò lontana terra'), and then in the cabaletta allowing himself the luxury of a noble greatness of soul, almost like a Metastasian hero ('E se fia che ad altro oggetto', in a Major key). It is difficult to say whether Donizetti deliberately distanced himself from it, making it a slightly caricatured situation. Certainly, the *cantabile* anticipated almost verbatim by the trumpet (a singular choice in two respects: both the extended instrumental introduction and the solo instrument to

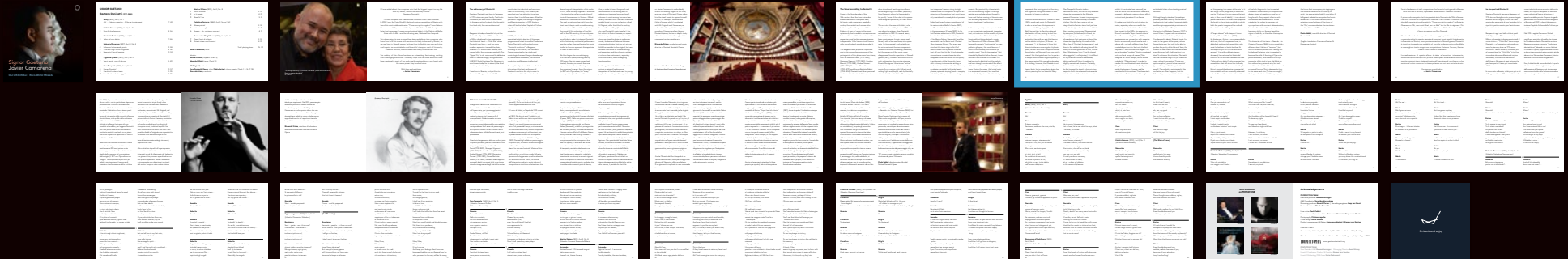
which it is entrusted are unusual), as well as the all too conventional cabaletta, suggest a deliberate *mise en abyme* effect, cut out and placed as if in a frame.

It makes one think of a sort of return to order, especially when one recalls the more experimental solutions Donizetti had sought in the 1830s: for example in Enrico's *cantabile* 'Dopo i lauri di vittoria' from *Rosmonda d'Inghilterra* (1834), equipped as per convention with a reprise, but in an unusually much smaller and — above all — not self-sufficient size. That *cantabile* portion is in fact only the first segment — and not even the largest — of an articulated "number" that is completed with a choral *tempo di mezzo* ('Non sdegnar de' nostri campi') and a double cabaletta ('Potessi vivere'), in order to render the multifaceted scenic situation: King Enrico in fact yearns to finally set aside the burdens of power, and be reunited with his mistress. The character's intimate conflict is presented through an

articulated chain of contrasting musical sections.

Although largely standard (or perhaps precisely because of this), this structure had variants that make it less predictable, and thus give appropriate prominence to particular situations. The prison scene in the last act of *Roberto Devereux* (1837) is one of them. It opens with an extensive instrumental introduction, duly tragic. Condemned to death, Roberto trusts (in vain) in the grace of the queen, whose favourite he was, but only to be able to profess the purity of his beloved Sara, the wife of his best friend who has discovered everything and will challenge him to a duel. To enhance this situation, Donizetti lets the *cantabile* begin only at the third verse, where he proclaims 'Come uno spirto angelico | pura è la tua consorte' (your wife is pure like the spirit of an angel). The melody is anticipated in the orchestra, as often happens, but it is followed by an unexpected recitative coda,

13



on the opening two verses of the aria 'lo ti dirò fra gli ultimi | singhiozzi, in braccio a morte:' (I will say it to you among the last sobs, in the arms of death). It is an almost prosaic declaration of intent that prepares the break in the actual *cantabile*, in which both the poetic image and the melodic formulation take off together.

A "tragic drama" with frequent horror touches, *Maria de Rudenz* (1838) reserves for the tenor — Enrico — a correspondingly dark role, that of a repressed lover, in diabolical sentimental competition with what he believes to be his brother. At the beginning of Act II, in an aria 'with answers' (i.e. with a dialogic *tempo di mezzo*) he confesses his fratricidal instincts to his brother's abandoned lover ('Talor nel mio delirio'), who promises him a revelation that will allow him to finally marry the woman they are contending for. Enrico's sorrowful admission is presented in a *cantabile* with an unusually extended melodic flow, with rare internal repetitions

14

of melodic fragments: the tormented confession is matched by a compositional design aimed at creating a vocal arc of long breath. The prospect of union with the beloved reanimates Enrico. In the cabaletta, he rushes to hammer out syncopations with constant determination, but also allows himself unexpected harmonic shifts: on the one hand the vigour of rebirth, on the other the surprise of the unexpected.

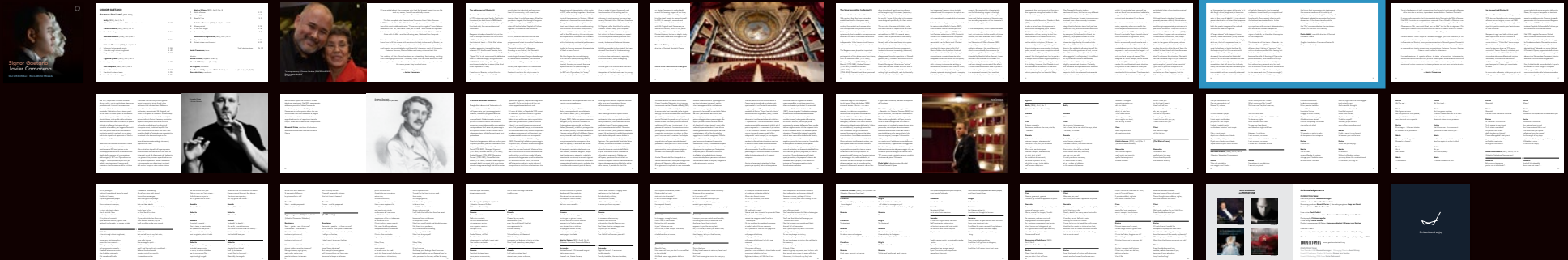
The character of the tenor — Gerardo — in *Caterina Cornaro* (1844) is of a completely different slant. He too is "amorous", but with a chivalrous profile. After having lost his beloved Caterina, who is expected to become the wife of the king of Cyprus for political reasons, fate makes him a loyal supporter of his rival in love. He fights for him without any personal aim, but only out of devotion to the beloved woman and a sense of honour. This is declared by him in the scene and aria ('lo trar non voglio') that opens the last act of the opera, where

the horns that accompany his singing are the sonorous emblem of his nobility of spirit, the appropriate Knight's courtship. A belligerent cabaletta completes the heroic dimension of the character who, while retaining some heritage of the tenor of the '30s', now adumbrates the stentorian vocalicity of the mid-19th century.

**Paolo Fabbri**, scientific director of Festival Donizetti Opera

(English translation: Francesca Mariani & Kasper van Kooten)

15





Se mi chiedessero chi sia il compositore che ha avuto la più grande influenza sulla mia vita e carriera, risponderei senza dubbio: Gaetano Donizetti.

Il primo ruolo completo che ho imparato è stato Nemorino dall'*Elisir d'amore*. Nel 2004 ho vinto la competizione nazionale Carlo Morelli in Messimo con due delle sue arie più emblematiche: "Come uno spirto angelico" da *Roberto Devereaux* e "Ah, mes amis! Quel jour de fête!" da *La fille du régiment*. Più tardi quello stesso anno, ho debuttato al Palacio de Bellas Artes con *La fille...* e l'anno successivo con *Don Pasquale*.

Questo album ha lo scopo di rendere omaggio, più che meritato, a un compositore che ha saputo riempire di emozioni i suoi spartiti. Inizialmente influenzato da Rossini, come possiamo sentire in *Giovedì grasso*, Donizetti è riuscito a trovare la sua modalità e il suo stile, e donare un inconfondibile e meraviglioso tratto a ogni sua composizione: *Caterina Cornaro*, *Marino Faliero* e molte altre lo attestano.

La realizzazione di questo album è stata un'avventura interessante, affascinante, eccitante, e non priva di sfide. Spero sinceramente che tutte queste emozioni siano state catturate nell'esecuzione di ogni brano e che arrivino al vostro cuore con la stessa potenza con cui sono arrivate al mio.

Con amore e gratitudine,  
— Javier Camarena

### La riscoperta di Donizetti

Gaetano Donizetti nacque a Bergamo nel 1797 da una famiglia molto povera. Legato alla sua terra d'origine, vi morì nel 1848 grazie alla generosità di una famiglia che lo riportò in patria malato, per l'assistenza e le cure terminali.

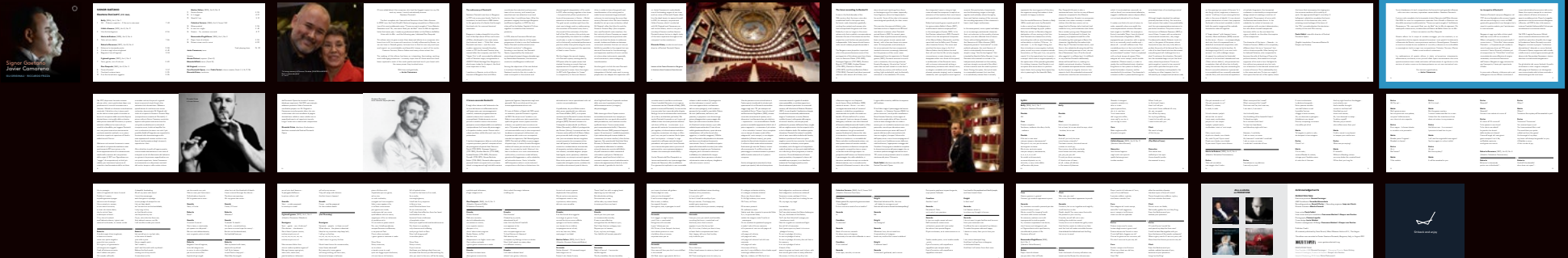
Bergamo è oggi una bella città ai piedi delle Alpi a circa 40 km a nord-est di Milano sviluppata in due zone principali, il cuore storico — "Città Alta" dove nacque Donizetti — e l'espansione più moderna verso la pianura, dove nel 1791 venne costruito il Teatro Riccardi, intitolato poi al compositore. La "Città Alta" è tutt'ora circondata da mura difensive di origine veneziana, riconosciute Patrimonio dell'Unesco. Bergamo è oggi nota anche per l'aeroporto, il terzo più importante d'Italia.

Io sono nato a Brescia, città poco più a est di Bergamo che con Milano costituisce il

cuore industriale ed economico del nostro Paese, fino a poco tempo fa un territorio meno attento all'arte e al turismo di quanto avrebbe potuto. Dopo la tragedia pandemica che ha accomunato Bergamo e Brescia, nel 2023 le due città saranno insieme Capitale Italiana della Cultura per sottolinearne la vicinanza storica.

Nel 2015 il regista Francesco Micheli viene nominato direttore artistico del cartellone operistico di quella che è oggi la Fondazione Teatro Donizetti e avvia a Bergamo una vera e propria "rivoluzione donizettiana", ideando un nuovo festival, il Donizetti Opera, supportato dallo studio e dalla ricerca musicologica avviata già da decenni da Gianandrea Gavazzeni, storico direttore e intellettuale bergamasco.

Fra gli obiettivi del nuovo festival c'è quello di attrarre in città i migliori interpreti delle pagine di Gaetano così da segnare una nuova strada nella lettura musicale e drammaturgica dei suoi lavori.



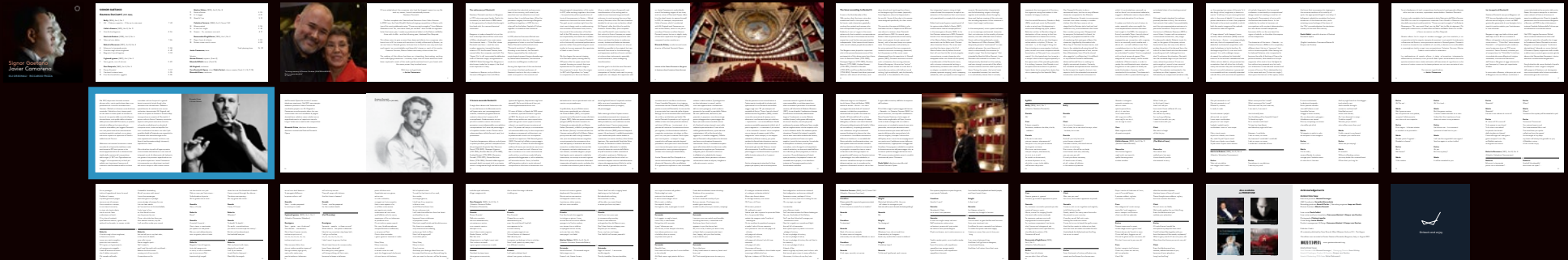
Nel 2017, dopo aver lavorato insieme alcune volte – ma in particolare dopo una produzione di *Lucia di Lammermoor* a Venezia – Micheli mi chiama come direttore musicale. L'obiettivo che ci siamo posti sin da subito è stato quello di avviare un lavoro di riscoperta delle sonorità d'epoca donizettiana, cioè quelle delle orchestre della prima metà dell'Ottocento; a questa attività si affianca la ricerca di una vocalità attendibile, per leggere Donizetti con una prassi esecutiva storicamente motivata anziché metterlo su un piano indistinto rispetto al repertorio di Verdi o addirittura di Puccini.

Abbiamo così avviato la messa in scena annuale di un'opera donizettiana nata esattamente 200 anni prima e che fosse rappresentativa di un determinato stadio della carriera del compositore: dalle origini (il 1817 con *Pigmalione* suo "saggio" di composizione) ai titoli più celebri, per tracciarne il percorso di crescita e trasformazione della scrittura

e rendere noti anche piccoli e grandi tesori sconosciuti ai più fra gli oltre settanta titoli donizettiani. Abbiamo quindi deciso di costituire una nuova orchestra, denominata Gli Originali, dal titolo di un'opera di Giovanni Simone Mayr (compositore e maestro di Donizetti): il primo violino è Enrico Casazza, musicista esperto nelle prassi esecutive storiche col quale condividiamo la volontà di riscoprire suoni, timbri ed equilibri fra voci e orchestra che siano non solo il più possibile fedeli all'originale ma soprattutto funzionali alla drammaturgia e alla resa espressiva di musica scritta in una fase di trasformazione degli strumenti, soprattutto i fiati.

Altro obiettivo è quello di legare questa nuova strada donizettiana a una serie di interpreti vocali di riferimento del belcanto e a giovani che possono approfondire con noi questo repertorio. Javier Camarena è sicuramente uno dei primari cantanti del nostro tempo e nella nostra visione

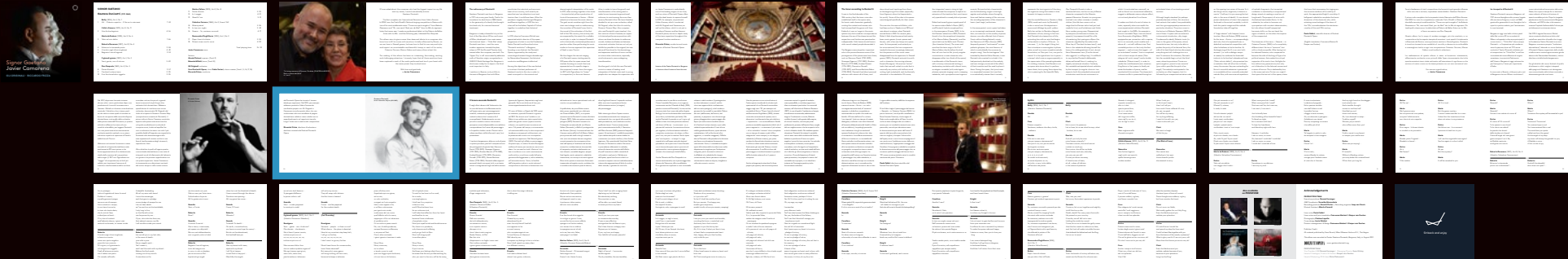
Riccardo Frizza  
© Simone Falchetta



del Donizetti Opera ha trovato il terreno ideale per esprimersi. Nel 2021, per esempio abbiamo prodotto *L'elisir d'amore* da me diretta proprio con Gli Originali e Camarena e anche questo disco che non vuole essere solo una carrellata di pagine donizettiane celebri e meno celebri ma un approfondimento sul repertorio tenorile lungo l'intero arco creativo del compositore.

**Riccardo Frizza**, direttore d'orchestra e direttore musicale del Festival Donizetti Opera

Gaetano Donizetti  
Marie-Alexandre Alophe (1811-1883)



## Il tenore secondo Donizetti

È negli ultimi decenni del Settecento che la voce del tenore si è affermata anche nell'opera seria, per i personaggi eroici maschili, scalzando progressivamente castrati e donne che li avevano fin lì monopolizzati. Evidentemente non era più solo in ambito comico che ormai si percepiva come indispensabile una realistica corrispondenza fra il sesso del personaggio e il rispettivo timbro vocale. Da eroi virili si voleva ascoltare virilità d'accenti: anzi, la si pretendeva.

Il territorio bergamasco ebbe un ruolo di peso in questo processo, perché lì nacquero alcuni dei protagonisti di questa fase: Giacomo David (1750–1830), Giuseppe Viganoni (1757–1822), Eliodoro Bianchi (1773–1848), Andrea Nozzari (1776–1832), Domenico Donzelli (1790–1873), Giovan Battista Rubini (1794–1854). Donizetti ebbe rapporti personali diretti con quasi tutti, e ne trasse stimoli e insegnamenti agli inizi della carriera

22

(specie da Viganoni, frequentato negli anni giovanili). Per le voci di alcuni di loro, poi, scrisse appositamente alcuni ruoli.

È il caso di Rubini, a Napoli dal 1815: quasi un veterano, quando Donizetti vi giunse nel 1822. Per diversi anni l'ambito in cui Rubini si era esibito era stato soprattutto quello dei generi comici (opere comiche e farse), con qualche rara incursione nel serio. Col passar del tempo, e sicuramente col maturare della voce, le due componenti tenderanno sempre più a bilanciarsi, ma la presenza del comico non scomparirà mai dal suo repertorio. Nel *Giovedì grasso* (1829) Donizetti gli affida un personaggio di questo tipo, lo scaltro Ernesto Rousignac orditore di trame per sventarne una ai suoi danni. La sua aria ha tratti 'd'azione' che ben si confanno a un ruolo scenicamente molto attivo, e scrittura vocale brillante, giocata sulla leggerezza e, nella cabaletta, sull'estrosità ritmica. Certo, la facilità dell'interprete a salire in acuto indusse il compositore a sfruttare un'estensione che

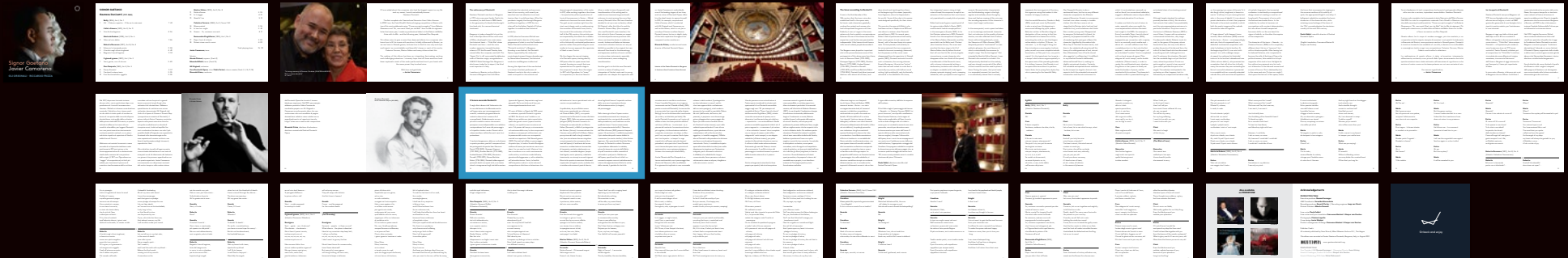
abituamente i tenori specializzati solo nel comico non possedevano.

A quella data, da poco Rubini aveva dato prova superba del suo *côté* serio nel *Pirata* di Bellini (1827), e su questo versante anche Donizetti lo aveva sfruttato (*Il paria*, 1829). Nella sua prima avventura parigina (1835) Donizetti troverà in lui l'interprete eccezionale del suo *Marino Faliero* (Fernando), e Bellini il protagonista dei *Puritani* (Arturo). La scena ed aria che il tenore canta nell'atto II di *Marino Faliero* poco prima del duello che gli costerà la vita (una circostanza davvero singolare: una prima parte che scompare ai due terzi dell'opera) è l'emblema del tenore romantico: ambientazione strumentale di tempesta, recitativo declamato con toni vibranti, *cantabile* elegiaco (ampie frasi legate, canto spianato), cabaletta trascinate, con sincope e accenti vigorosi. Ma a tutto questo si associano fulminanti impennate nel registro acuto, *roulades* che si srotolano da sovracuti presi di slancio,

dove l'agilità di forza e l'impavido svettare della voce sono la proiezione fonica dell'entusiasmo eroico (e tragico) del personaggio.

Nello stesso giro d'anni l'opera comica era andata assumendo toni sempre più sentimentali che, non ignoti alla vocalità delle primedonne, ora investivano anche quella dei tenori. Comico senza essere però smaccatamente buffo, il Nemorino dell'*Elisir d'amore* (1832) presenta frequenti squarci 'di sentimento' o addirittura patetici, il più celebre dei quali è senza dubbio la «romanza» (un canto strofico) «Una furtiva lagrima». Non prevista dal librettista Felice Romani, fu Donizetti a volerla. Ne aveva in precedenza abbozzato la melodia, ed era fortemente convinto dell'effetto di quell'invenzione e della necessità di collocarla in quel punto. Nel decorso dell'opera, quest'oasi lirica è infatti un momento sospeso ma così melodicamente intenso da rappresentare di fatto la svolta della vicenda, il geniale clic che la fa

23



scivolare verso la sua felice conclusione. Come il candido Nemorino, è un ingenuo innamorato anche il Daniele di *Bety* (1836, parole e musica di Donizetti). La sua sortita è annunciata fuori scena da *jodler* di gioia: Bety gli ha scritto dichiarandosi innamorata (è un falso, architettato per berla). Ma anche Donizetti lo prende un po' in giro: gli affida un'aria che inizia piuttosto elastica nel ritmo («E fia ver... tu mia sarai...»), a piacere del cantante. La scansione ritmica più regolare, e la formulazione melodica compiuta, cominciano solo dopo, a «Non può il cor, non può la mente». Era la tipica aria 'con la parte — a tempo' in voga soprattutto nell'opera seria dei decenni precedenti: salvo però che il buon Daniele non è tenore da opera seria in procinto di gesta eroiche, ma un giovane alpigiano svizzero che smania per la bella Bety.

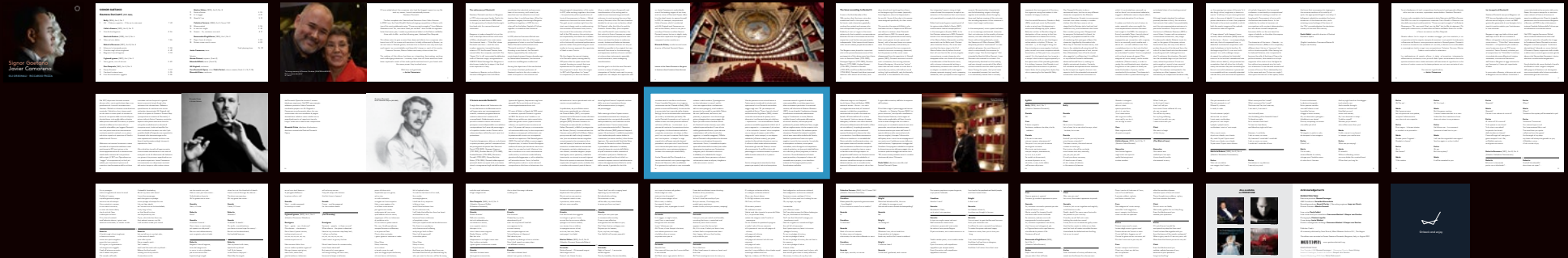
Anche l'Ernesto del *Don Pasquale* è un tenore sentimentale, ma è personaggio ben diverso da Nemorino villico analfabeta. È un giovanotto implicato in una commedia

urbana in abiti moderni (il protagonista *en titre* indossava in scena il vestito che si era appena fatto confezionare dal suo sarto parigino), e del moderno giovanotto ha modelli e mentalità. Deluso da tutti (dall'amata, dall'amico, dal parente), si prepara a una vita raminga prima atteggiandosi a personaggio alla Byron (la malinconica tonalità minore di «Cercherò lontana terra»), e poi nella cabaletta permettendosi il lusso di una nobile grandezza d'animo, quasi da eroe metastasiano («E se fia che ad altro oggetto», in tonalità maggiore). Difficile dire se Donizetti volle prenderne le distanze per farne una situazione lievemente caricaturale. Certo, il *cantabile* anticipato quasi alla lettera dalla tromba (una scelta doppiamente singolare: per l'anteprima integrale, per lo strumento solista cui è affidata) e la cabaletta fin troppo convenzionale, fanno pensare a soluzioni volutamente *mises en abyme*, ritagliate e collocate come in cornice.

Vien da pensare a una sorta di *retour à l'ordre* specie ricordando le soluzioni più sperimentali di cui Donizetti aveva dato saggio negli anni '30: per esempio nel *cantabile* di Enrico "Dopo i lauri di vittoria" da *Rosmonda d'Inghilterra* (1834), dotata come da convenzione di ripresa, ma in dimensioni insolitamente ben più ridotte e — soprattutto — non autosufficienti. Quella porzione *cantabile* rappresenta infatti solo il primo segmento — e nemmeno il più esteso — di un articolato 'numero' che si completa con un *tempo di mezzo corale* («Non sdegnar de' nostri campi») e una doppia cabaletta («Potessi vivere»), per poter rendere la sfaccettata situazione scenica: il re Enrico infatti anela ad accantonare finalmente gli oneri del Potere, e riunirsi alla sua amante. Il conflitto intimo del personaggio si snoda attraverso le porzioni dell'articolata catena di cui il pezzo si compone.

Anche se largamente *standard* (o forse proprio per questo) tale struttura poteva

conoscere varianti in grado di renderla meno prevedibile, e così dare opportuno rilievo a situazioni particolari. La scena del carcere, nell'ultim'atto di *Roberto Devereux* (1837), è una di quelle. L'ambienta un'ampia introduzione strumentale, debitamente tragica. Condannato a morte, Roberto confida (invano) nella grazia della regina, di cui era il favorito, ma solo per poter professare la purezza dell'amata Sara, moglie del suo migliore amico che ha scoperto tutto e che lo sfiderà a duello. Per esaltare questa situazione, Donizetti fa iniziare il *cantabile* solo al terzo verso della strofetta del libretto, laddove si proclama «Come uno spirito angelico | pura è la tua consorte». La melodia è anticipata in orchestra, come spesso succedeva, ma le fa seguito un'inaspettata coda di recitativo, sui due versi iniziali dell'aria «lo ti dirò fra gli ultimi | singhiozzi, in braccio a morte:». È una dichiarazione d'intenti quasi prosastica, che prepara lo stacco del *cantabile* vero e proprio, in cui decollano insieme sia l'immagine poetica, sia la formulazione melodica.



«Dramma tragico» con frequenti tocchi *horror*, *Maria de Rudenz* (1838) riserva al tenore — Enrico — un ruolo conseguentemente *dark*, di ‘amoroso’ represso, in diabolica competizione sentimentale con quello che crede suo fratello. All’inizio dell’atto II in un’aria ‘con risposte’ (cioè con *tempo di mezzo dialogato*) confessa i suoi istinti fraticidi all’amante abbandonata del fratello («Talor nel mio delirio»), la quale gli promette una rivelazione che gli consentirà di sposare finalmente la donna che i due si contendono. La sofferta ammissione di Enrico si traduce in un *cantabile* dal flusso melodico insolitamente esteso, con rare riprese interne di membri melodici: alla tormentata confessione corrisponde un progetto compositivo teso a creare un’arcata vocale di lungo respiro. La prospettiva dell’unione con l’amata rianima il personaggio che, nella cabaletta, si slancia a martellare sincopi con costante determinazione, ma si concede anche imprevisti slittamenti armonici: da un lato

26

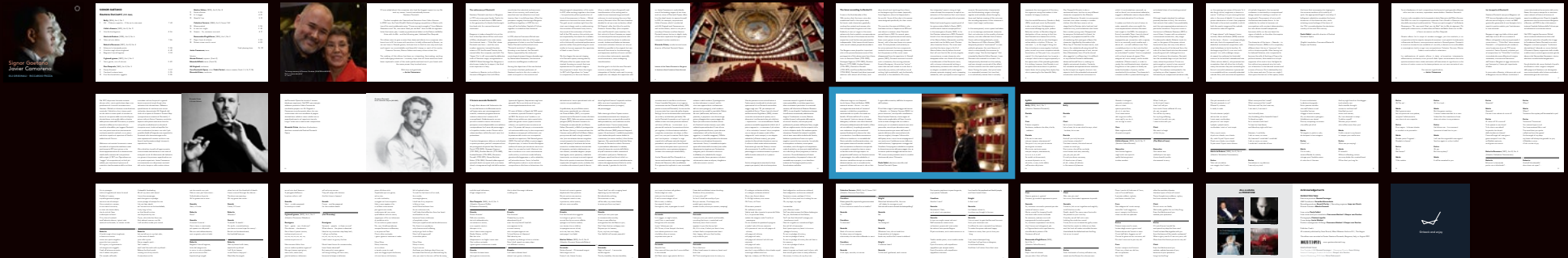
il vigore della rinascita, dall’altro la sorpresa dell’inatteso.

Di tutt’altro taglio il personaggio del tenore — Gerardo — in *Caterina Cornaro* (1844). Lui pure è ‘amoroso’, ma di profilo cavalleresco. Persa l’amata Caterina, che la ragion di Stato vuole moglie del re di Cipro, la sorte ne fa un leale sostegno del suo rivale in amore, per cui combatte senza alcuna mira personale, ma solo per devozione verso la donna amata e per senso dell’onore. È quanto dichiara nella scena ed aria («Io trar non voglio») che apre l’ultimo atto dell’opera, dove i corni che accompagnano il suo canto sono l’emblema sonoro della sua nobiltà d’animo, l’appropriato corteggio del Cavaliere. Una pugnace cabaletta completa la dimensione eroica del personaggio che, se conserva qualche retaggio del tenore ‘anni ‘30’, suona ormai proiettato verso la vocalità stentorea del pieno Ottocento.

**Paolo Fabbri**, direttore scientifico del Festival Donizetti Opera



Javier Camarena  
© Clarissa Lapolla



## Lyrics

**Betly** (1836), Act I, No. 1  
(Libretto: Gaetano Donizetti)

**Daniele**  
Ah!

**Coro**  
È desso cospetto.  
Sentiamo, vediamo che dice; che fa,  
vediamo.

**Daniele**  
E fia ver tu mia sarai  
mia per sempre, eternamente?  
Non può il cor, non può la mente  
tanta gioia contener.  
Ella è mia, sarà mia sposa  
mia per sempre, eternamente,  
sì, sì, sì, sì, sì, ah!  
Se crudel mi discacciasti,  
se versai di pianto un rio,  
ah tutto, o cara, tutto obbligo  
nell'eccesso del piacer.

28

1  
**Betly**

**Daniele**  
Ah!

**Choir**  
He is now in his presence.  
Let us hear, let us see what he says; what  
he does, let us see.

**Daniele**  
And will you truly be mine  
mine forever, eternally?  
The heart cannot, the mind cannot  
contain so much joy.  
She is mine, she will be my bride  
mine forever and ever, eternally,  
yes, yes, yes, yes, ah!  
If cruel you drove me away,  
if I shed a river of tears,  
ah all, o dear, all oblivion  
in the excess of pleasure.

Quando ti stringerò  
a questo amante cor,  
allor io ti dirò  
quanto penai finor,  
ah, sì, sì, mio ben.  
Tu mi sarai mercè  
del lungo mio soffrir;  
viver vogl'io con te, sì,  
con te vogl'io morir.

**Coro**  
Rider vogliamo affè  
di questo suo gioir.

When I hold you  
to this lover's heart,  
then I will tell you  
how much I have suffered till now,  
ah, yes, my good.  
You will be my mercy  
for my long suffering;  
I want to live with you, yes,  
I want to die with you.

**Choir**  
We want to laugh  
of this his joy.

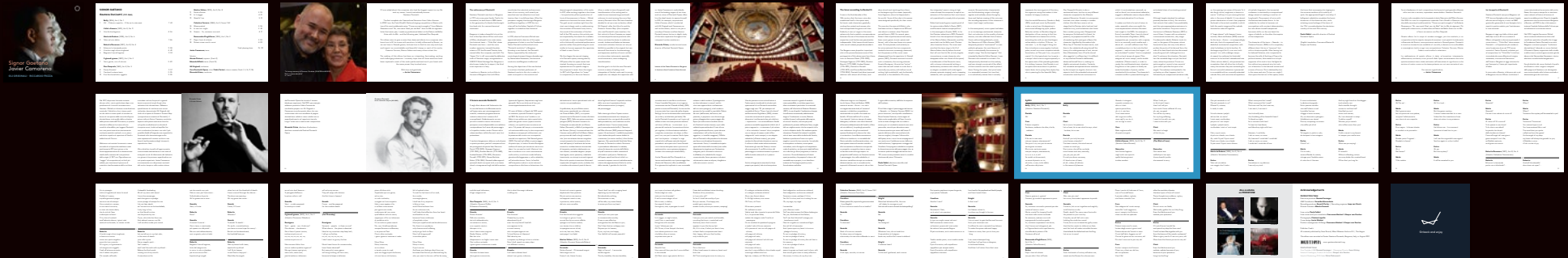
2  
**L'elisir d'amore** (1832), Act II, No. 11  
(Libretto: Felice Romani)

**Nemorino**  
Una furtiva lagrima  
negli occhi suoi spuntò:  
quelle festose giovani  
invidiar sembrò.

**(The Elixir of Love)**

**Nemorino**  
One secret tear  
welled up in her eyes:  
those cheerful youths  
she seemed to envy.

29



Che più cercando io vo?  
 Che più cercando io vo?  
 M'ama! Sì, m'ama,  
 lo vedo, lo vedo.

Un solo istante i palpiti  
 del suo bel cor sentir!  
 I miei sospir confondere  
 per poco a' suoi sospir!  
 I palpiti, i palpiti sentir,  
 confondere i miei co' suoi sospir.

Cielo, si può morir;  
 di più non chiedo, non chiedo.  
 Ah, cielo! Si può! Si può morir!  
 Di più non chiedo, non chiedo.  
 Sì può morir! Sì può morir d'amor.

**Maria de Rudenz** (1838), Act II, No. 6  
 (Libretto: Salvatore Cammarano)

### Enrico

Talor nel mio delirio  
 non veggio che il rivale...

30

What more proof do I need?  
 What more proof do I need?  
 She loves me! Yes, she loves me,  
 I can see it, I can see it.

Just to briefly hear  
 the throbbing of her beautiful heart!  
 To blend my sighs  
 for a moment with hers!  
 To hear her heartbeat,  
 and blend my sighs with hers.

Heavens, I could die;  
 I ask no more, no more.  
 Ah, heavens! I could die! I could die!  
 I ask no more, no more.  
 I could die! I could die of love.

### Enrico

Sometimes in my delirium  
 I see only my rival...

3

E corre involontaria  
 la destra sul pugnale...  
 Ed un pensier terribile  
 vien dall'inferno a me!  
 Inorridita l'anima  
 rifugge a tanto eccesso,  
 Ah, son dannato a piangere...  
 Ad abborrir me stesso!  
 Donna, compiangi un misero  
 che soffre più di te!

### Maria

Tal segreto in petto io celo,  
 da temprar la tua sciagura.

### Enrico

Che di' tu!...

### Maria

S'io lo rivelo,  
 senza offendere la natura,  
 stringer puoi l'ambita mano  
 di colei che si t'accese.

And my right hand on the dagger...  
 involuntarily runs  
 And a terrible thought  
 comes to me from hell!  
 Horrified my soul  
 shuns such excess,  
 Ah, I am damned to weep...  
 To abhor myself!  
 Woman, pity a wretch  
 who suffers more than you!

### Maria

I hold a secret in my breast  
 to temper your misfortune.

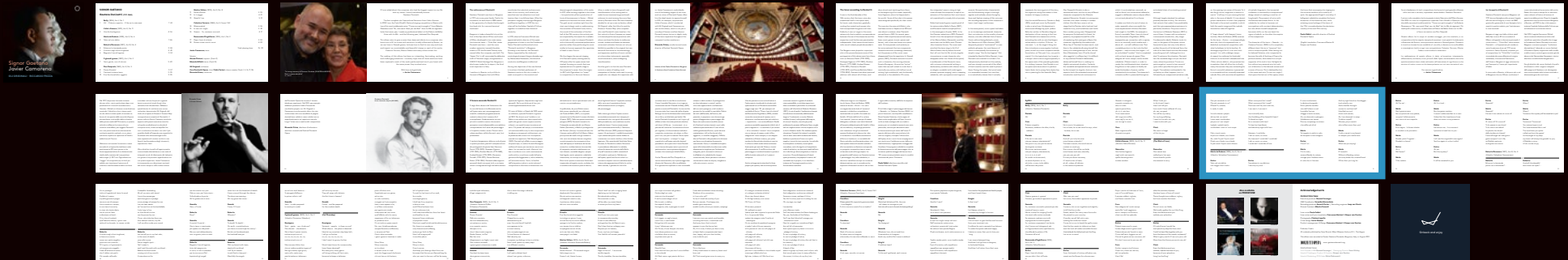
### Enrico

What are you saying!...

### Maria

If I reveal it  
 Without offending nature  
 you may shake the coveted hand  
 Of her that you long for.

31





**Enrico**

Ah! Fia ver!...

**Maria**

Ma il grave arcano  
far non posso ad uom palese,  
ove pria l'infido amante  
non ritorni al mio cospetto.

**Enrico**

Ei mi segue... In breve istante  
io condurlo a te prometto...

**Maria**

Riveder potrò l'ingrato!...  
Rivederlo in breve!...

**Enrico**

Ah sì.  
Ma l'arcan?

**Maria**

Ti fia svelato.

**Enrico**

Ah! It is true!...

**Maria**

But the grave mystery  
I cannot make manifest to a man  
Unless first the treacherous lover  
does not return to my presence.

**Enrico**

He follows me... In a moment  
I promise to lead him to you...

**Maria**

I will see the ungrateful man again!  
See him again in a short while!

**Enrico**

Ah yes.  
But the mystery?

**Maria**

It will be revealed to you.

**Enrico**

Quando?

**Maria**

Quando?  
L'arcan ti sia svelato al nuovo dì!

**Enrico**

Al nuovo dì? Al nuovo dì!  
Tu la speme in me ritorni!  
Tu la vita in me ridesti!  
La parola che dicesti  
dalla tomba mi chiamò!  
Come all'angel de' miei giorni  
grato sempre il cor ti fia,  
se Matilde sarà mia...  
se di gioia non morirò.

**Roberto Devereux** (1837), Act III, No. 4  
(Libretto: Salvatore Cammarano)

**Roberto**

Ed ancor la tremenda  
porta non si dischiude?...

**Enrico**

When?

**Maria**

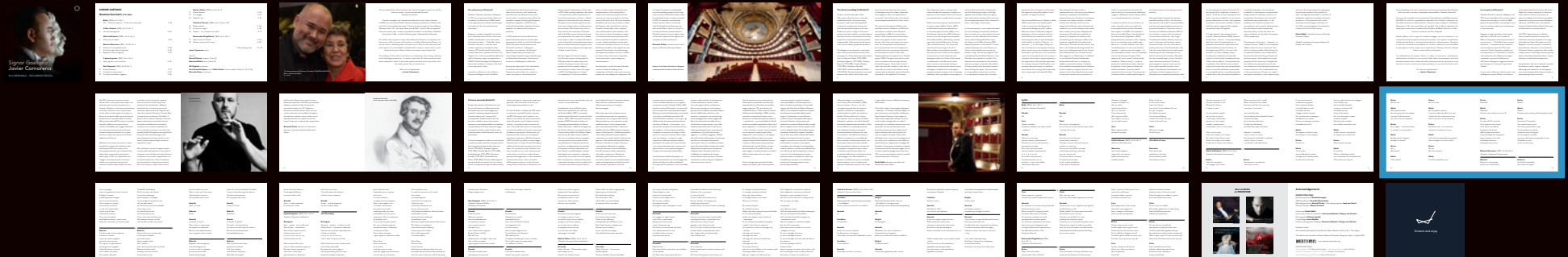
When?  
Tomorrow the mystery will be revealed to you!

**Enrico**

Tomorrow? Tomorrow!  
You restore hope in me!  
You have restored life in me!  
The word that you spoke  
called me from the grave!  
As the angel of my days  
my heart will always be grateful to you,  
if Matilda is mine...  
if I do not die of joy.

**Roberto**

And still the dreadful  
door does not open?...



Un rio presagio  
tutto m'ingombra di terror le vene!  
Purfido è il messo,  
e quella gemma è pegno  
secolo a me di scampo.  
Uso a mirarla in campo,  
io non temo la morte;  
io viver solo tanto desio,  
che la virtù di Sara  
a discolpar mi basti...  
O tu, che m'involasti  
quell'adorata donna, i giorni miei  
serbo al tuo brando, tu svenar mi dei.

**Roberto**

A te dirò negli ultimi singhiozzi,  
in braccio a morte:  
come uno spirito angelico  
pura è la tua consorte...  
Sì! Lo giuro, e il giuramento  
col sangue mio suggello...  
Credi all'estremo accento  
che il labbro mio parlò.  
Chi scende nell'avello

34

A dreadful foreboding  
fills all my veins with terror!  
I trust the messenger,  
and that gem is a pledge  
a sure pledge of escape for me.  
I do not fear death.  
as I've met him at the battlefield;  
I only long to live,  
so that Sarah's virtue  
can be proven by me...  
O you, who stole her from me,  
that adored woman, my life  
I will sacrifice under your sword.

**Roberto**

Let me tell you in my last sobs,  
in the arms of death:  
your wife is pure  
like an angelic spirit...  
Yes! I swear it,  
and I seal the oath with my blood...  
Believe the final words  
coming out of my mouth.  
A man does not lie

sai che mentir non può.  
Odo un suon per l'aria cieca...  
Si dischiudono le porte...  
Ah! la grazia mia si reca...

**Guardie**

Vieni, o Conte.

**Roberto**

Dove?

**Guardie**

A morte! A morte!...  
Ora in terra, o sventurata,  
più sperar non déi pietà!...  
Ma non resti abbandonata;  
avvi un giusto, ed ei m'udrà.

**Roberto**

Bagnato il sen di lagrime,  
tinto del sangue mio  
io corro, io volo a chiedere  
per te soccorso a Dio!...  
Impietositi gli angeli

when he is at the threshold of death.  
I hear a sound through the silence...  
The doors are opening...  
Ah! my grace has come...

**Guards**

Come, O Count.

**Roberto**

Whereto?

**Guards**

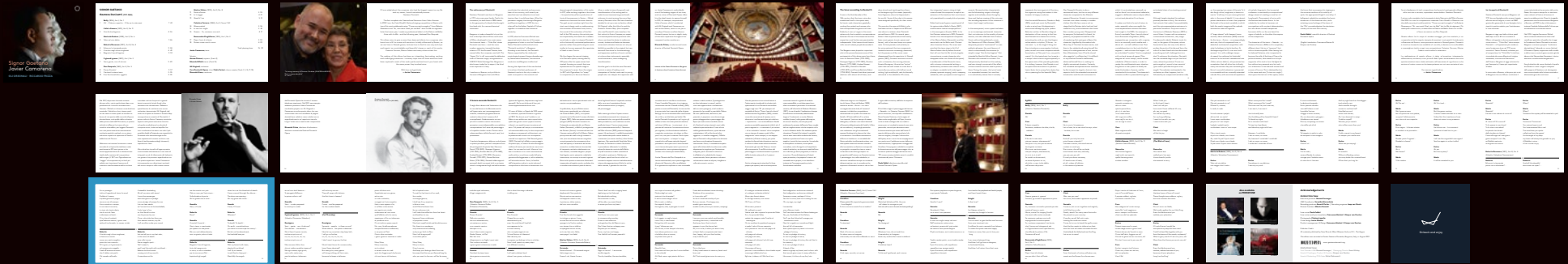
To death! To death!...  
On earth, o wretched one,  
you have no more hope for mercy!...  
But do not be abandoned;  
the Lord shall hear you.

6

**Roberto**

Wet my breast with tears,  
dyed with my blood  
I will fly to heaven  
to ask God to help you!...  
Mercifully the angels

35



eco al mio duol faranno...  
Si piangerà d'affanno  
la prima volta in ciel!

**Guardie**

Vieni... a subir preparati  
la morte più crudel.

will echo my sorrow...  
They will weep with distress  
the first time in heaven!

**Guards**

Come... and be prepared  
for the cruelest death.

**Il giovedì grasso** (1829), Act I, No. 2  
(Libretto: Domenico Gilardoni)

**Rousignac**

Servi... gente... non v'è alcuno?  
Che silenzio... che deserto...  
Qui si fermi il passo incerto,  
inoltrarmi più non vo',  
no, no, no, no, no, no, no,  
inoltrarmi più non vo'.

Nina accesa d'altro foco  
che mi ordisce qualche inganno?  
Ma ogni trama, ogni gioco,  
saria nullo, saria vano,  
perché serba un talismano

36

7 **(Fat Thursday)**

**Rousignac**

Servants... people... is there no one?  
What silence... the place is deserted...  
Here let my uncertain step keep halt,  
I will go no further,  
no, no, no, no, no, no, no,  
I don't want to go any further.

Nina's heart burns for someone else,  
have I been deceived?  
But every plot, every game  
will bring nothing, will be in vain,  
because he keeps a talisman

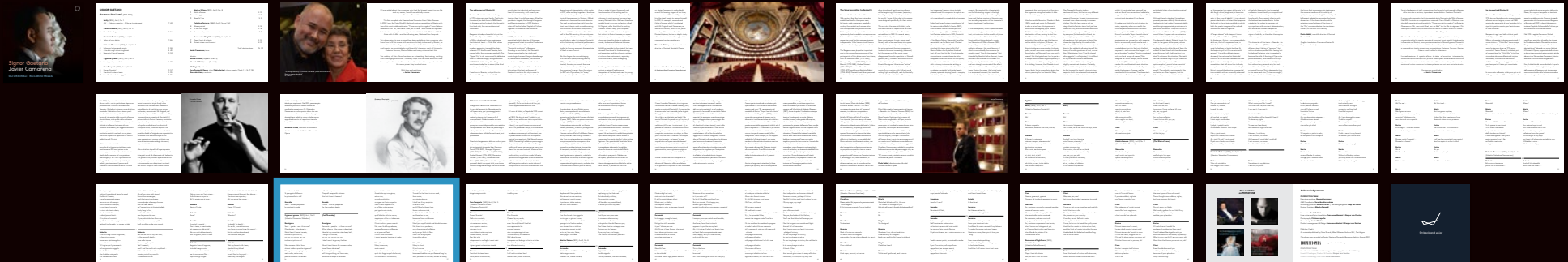
pieno d'ottica virtù.  
Aspettarla qui non giova,  
ad un riso,  
un solo occhietto,  
scorgerò se il mio sospetto  
falso o vero appien si fa,  
e se Nina nutre amore  
per ignoto mio rivale,  
onde avere dal suo cuore  
quell'affetto ed io la mano,  
sappia pur ch'ho un talismano  
di profetica virtù.  
Or mi rischio e passo avanti.  
No, non v'è della prudenza,  
sempre flemma e sofferenza,  
e vai pure nel Perú.  
Ora in altra contrada  
i giorni grami a trascinar si vada

Nina, Nina,  
Nina, insomma,  
se tu m'ami  
e tacerlo a me tu credi  
quel che fuggi e quel che brami,  
chi vuoi teco e chi lontano,

full of optical virtue.  
To wait for her here is of no avail,  
for a smile,  
one single glance,  
I shall see if my suspicion  
is false or true,  
and if Nina harbours love  
for an unknown rival,  
I will take that affection from her heart  
and lead her to me,  
because I have a talisman  
of prophetic virtue.  
Now I put myself at risk and should move on.  
No, there is no prudence,  
only slowness and suffering,  
and you go forth to Peru.  
Now I will drag myself  
to another place.

Nina, Nina,  
Nina, in short,  
If you love me  
And keep your feelings silent from me  
be aware that the one you flee and long for,  
who you want to be ours, will be far away,

37



mel dirà quel talismano,  
d'ogni magica virtù.

**Don Pasquale** (1842), Act II, No. 5  
(Libretto: Giovanni Ruffini  
& Gaetano Donizetti)

**Ernesto**

Povero Ernesto!  
Dallo zio cacciato,  
da tutti abbandonato,  
mi restava un amico,  
e un coperto nemico  
discopro in lui,  
che a' danni miei congiura.  
Perder Norina, oh Dio!  
Ben feci a lei  
d'esprimere in un foglio i sensi miei.  
Ora in altra contrada  
i giorni gramì a trascinar si vada.

**Ernesto**

Cercherò lontana terra  
dove gemer sconosciuto,

38

this is what the magic talisman  
is telling me.

**Ernesto**

Poor Ernesto!  
Chased by my uncle,  
abandoned by all,  
even the only friend I had left  
now appears to be  
a covert enemy  
who conspires against me.  
To lose Norina, oh Heavens!  
Well done by me  
to express my feelings to her in a letter.  
Now I shall spend my weary days  
in a different country.

**Ernesto**

I will seek a distant land  
where I can groan, unknown,

là vivrò col cuore in guerra  
deplorando il ben perduto.  
Ma nè sorte a me nemica,  
nè frapposti monti e mar,  
ti potranno, dolce amica,  
dal mio core cancellar.

**Ernesto**

E se fia che ad altro oggetto  
tu rivolga un giorno il core,  
se mai fia che un nuovo affetto  
spenga in te l'antico ardore,  
non temer che un infelice  
te spergiura accusi al ciel;  
se tu sei, ben mio, felice,  
sarà pago il tuo fedel.

**Marino Faliero** (1835), Act II, No. 8  
(Libretto: Giovanni Emanuele Bidera)

**Fernando**

Notte d'orrore!... Di tremendi auguri  
fatto segno son io.  
Freme il ciel, freme il mare,

There I shall live with a raging heart  
deploring my lost beloved.  
But absolutely nothing,  
No mountain or sea,  
will be able, my sweet friend,  
to erase you from my heart.

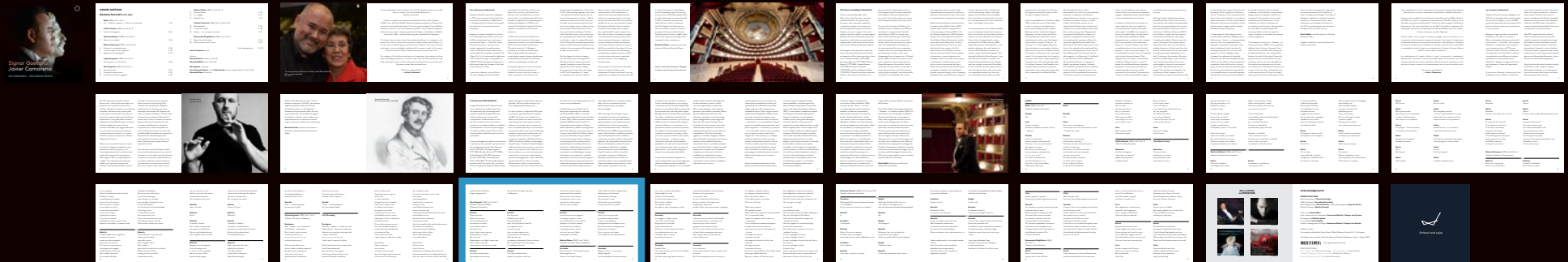
**Ernesto**

And if you turn your eyes  
to someone else one day  
If ever a new affection  
extinguishes the old flame in you,  
Don't fear that an unhappy man  
Perjures you to heaven;  
If you, my love, are happy,  
Your faithful will remain peaceful.

**Fernando**

Night of horror!... I encounter  
terrible signals.  
The sky trembles, the sea trembles,

39



voci cupe e lontane odi gridare...  
Ombre degli avi miei,  
siete voi che chiamate?  
E sia! lo morirò degno di voi.  
Ma tu resti, o infelice,  
fra sospetti funesti,  
fra ingiurie, sola, a piangere tu resti!

I hear dark and distant voices shouting...  
Shadows of my ancestors,  
is it you who call?  
So be it! I shall die worthy of you.  
But you remain, O unhappy one,  
amidst grim suspicions,  
amidst insults, alone you remain, weeping!

**Fernando**

Io ti veggio; or vegli e tremi,  
conti l'ore, o sventurata!  
Ed ogn'ora ch'è suonata  
ti par l'ultima per me.  
Ah! S'è ver, s'è ver fia quel che temi,  
trovi almen pietoso un core  
che felice, dica, ei muore,  
se potea morir per te.

**Fernando**

I see you; now you watch and tremble,  
counting the hours, o wretched one!  
And every hour that is struck  
appears to you the be my last.  
Ah, if it is true, if what you fear is true,  
at least find a compassionate heart  
that, happy, tells you that he dies,  
only to die for you.

**Fernando**

Quest'è l'ora.  
Una mano di foco par che il core m'afferri  
e che m'arda!  
Ah! Quel suono ogni pianto diè loco

**Fernando**

This is the hour.  
A fiery hand seems to seize my heart and  
burn me!  
Ah! That sound gives room to every cry

40

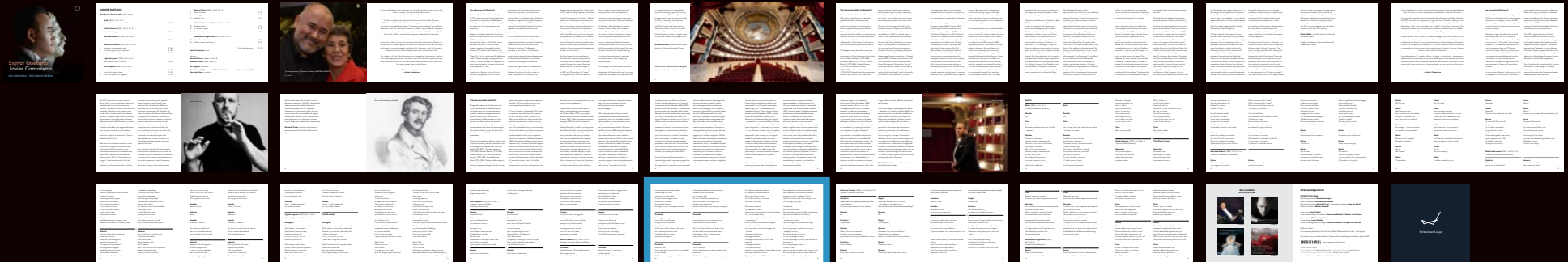
E lo sdegno sottentra al dolor,  
e lo sdegno sottentra al dolor!  
Alcun vien forse è desso.  
Sì. Ah! Egli è desso, e mi cerca.  
Oh! Furor, oh! Furor

And indignation and sorrow subtend  
And indignation and sorrow subtend!  
Someone comes, perhaps it's him.  
Yes. Ah! It is him, and he is looking for me.  
Oh, my rage, my rage!

Mi tornano presenti  
Gli scellerati accenti  
Vedrai qual dian risposta le spose dei Falier  
Sì, sì, le spose dei Falier,  
vedrai che sangue costa l'insulto al  
menzogner  
Or via snudiam la spada ed a pagnar  
si vada il velo ch'è sua memoria  
ch'io prema sul mio cor m'è pegno di  
vittoria,  
m'è pegno di vittoria,  
m'è pegno di valor,  
m'è pegno di vittoria il vel ch'è sua  
memoria  
m'è pegno di valor.  
Una mano di fuoco,  
par che il core m'afferri e che m'arda a quel  
suono ogni affetto dia loco.  
Egli vien, è desso, oh! Mio furor! ecc.

I remember  
your villainous traits  
You'll see what answer the Faliero brides give  
Yes, yes, the brides of the Faliero,  
You'll see that blood will avenge your  
treacherous insult  
Now let us grab our swords and fight  
the veil full of memories  
that I press upon my heart is to me a  
pledge of victory,  
To me is a pledge of victory,  
to me is a pledge of value,  
To me is a pledge of victory the veil that is  
his memory  
Is to me a pledge of value.  
A hand of fire  
seems to grasp my heart, and to burn with  
that sound gives room to every affection.  
He comes, it is him, oh my fury! etc.

41



**Caterina Cornaro** (1844), Act II, Scene 1 & 2  
(Libretto: Giacomo Sacchero)

**Cavaliere**

Misera patria! Ah, sopra te la guerra scuoterà  
il suo flagello!  
E chi in soccorso verrà d'un re tradito?

**Gerardo**

Io

**Cavaliere**

Tu straniero!

**Gerardo**

Qual ch'io sia non cercarlo.  
Un dover sacro a Lusignan  
m'annoda, e la sua vita a difender io venni.

**Cavaliere**

O cor sublime!

**Gerardo**

A tal uopo, raccolsi, e in arme

14

**Knight**

Wretched fatherland! Ah, the war  
will shake its scourge on you!  
And who will come to the aid of a betrayed king?

**Gerardo**

Me

**Knight**

You foreigner!

**Gerardo**

Whatever I am, do not seek him.  
A sacred duty to Lusignan  
binds me, and his life I came to defend.

**Knight**

O sublime heart!

**Gerardo**

To this end I gathered, and in arms

Posi questa perplessa impaurita gente,  
e qui presto l'attendo.

**Cavaliere**

Ascolto il vero?

**Gerardo**

Ne attesti il Cielo,  
cui è noto il mio pensiero.

**Gerardo**

Io trar non voglio campi ed onori  
Dall'imminente vostra ruina:  
mi basta in premio de' miei sudori  
far salva e lieta questa Regina.  
Di più non bramo, se al vostro amore un re

Tradito render potrò, un re tradito render  
potrò.

E poi d'un antro, nello squallore a  
seppellirmi per sempre andrò,  
E poi d'un antro, nello squallore a  
seppellirmi ritornerò.

I am here for this perplexed and fearful people,  
and here I await them.

**Knight**

Is that true?

**Gerardo**

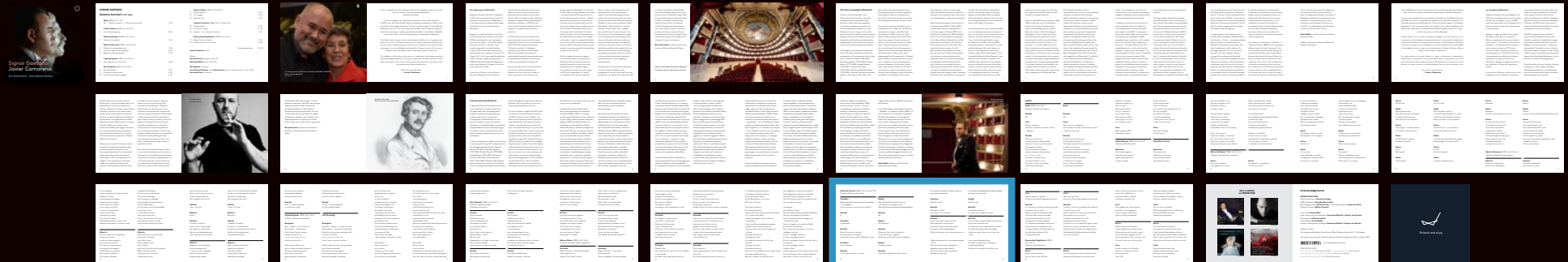
Let Heaven attest it,  
to whom my thought is known.

**Gerardo**

I do not want to gain battles and honours  
from your imminent ruin:  
It suffices for me in reward of my labours  
To make the queen safe and happy.  
I desire no more, than you to love your  
king.

I can save a betrayed king.  
And then I will go from a dungeon,  
to be buried forever,  
And then I will return from that cave.

15



16

**Coro**  
Guerra, guerra, sì, guerra!  
Corriam, gli insolenti oppressori a punir.

**Gerardo**  
Su, corriamo concordi e possenti per dar morte al Leone o morir.  
Morte, morte! Fur troppi gl'insulti che versò sulla vostra contrada.  
Se morremo, cadrem non inulti impugnando la vindice spada.  
Su, corriamo a spezzare il reo laccio, che il Leone vuol stringere al piè, e il Signore farà invitto quel braccio, che difende la patria e il Re.  
Corriamo all'armi!

**Rosmonda d'Inghilterra** (1834),  
Act I, No. 2  
(Libretto: Felice Romani)

17

**Enrico**  
Dopo i lauri di vittoria  
son pur dolci i fiori al Prode.

**Choir**  
War, war, yes, war!  
Let us run, the insolent oppressors to punish.

**Gerardo**  
Come on, let us run together and mightily to kill the Lion or die.  
Death, death! Too many were the insults He poured on your country.  
If we die, we will fall not in vain holding the vindictive sword.  
Come, let us run to break the guilty snare that the lion wants to strike at our feet, and the Lord will make invincible the arm that defends the fatherland and the King.  
Let us run to arms!

**Enrico**  
Soon the laurels of victory will adorn me,  
sweet are the flowers for a brave man.

Dopo i cantici di lode caro è l'inno,  
caro è l'inno dell'amor.  
Il pensier sublimi, o gloria,  
ma l'amor consola il cor.

**Coro**  
Non sdegnar de' nostri campi,  
santo Re l'umil soggiorno;  
anco i campi a te d'intorno  
chiari son del tuo splendor.

18

**Enrico**  
Potessi vivere com'io vorrei,  
lontan dagli uomini i giorni miei!  
Potessi almeno de' boschi in seno  
O mio bell'idolo, fuggire con te?  
Che val la gloria se tuo non sono, ah!  
Più che il trono sei tu per me, ah!

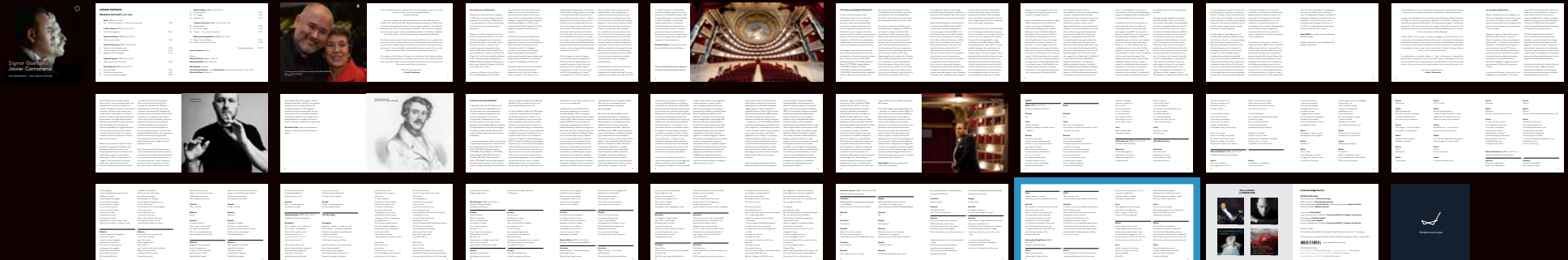
**Coro**  
Anche i campi a te d'intorno  
Chiari son, chiari son del tuo,  
del tuo splendor.  
Viva il Re!

after the canticles of praise  
the dear hymn of love will sound.  
These thoughts are sublime, o glory,  
but love consoles the heart.

**Choir**  
Do not scorn our fields,  
We humbly gather for our Holy King;  
Even the fields around you  
radiate your splendour.

**Enrico**  
If I could live as I would like  
and spend my days far from men!  
Could I at least flee together with you  
from the bosom of the woods, my beauty?  
What is glory worth if I am not yours, ah!  
More than the throne you are to me, ah!

**Choir**  
Even the fields around you  
radiate, radiate because of you,  
because of your splendour.  
Long live the King!



### Also available on PENTATONE



PTC5186733



PTC5186750



PTC5186970



PTC5186955

### Acknowledgements

#### PRODUCTION TEAM

Executive producer **Renaud Loranger**

A&R Coordinator **Veronika Muravskaia**

Recording producer **Everett Porter** | Recording engineer **Jaap van Stenis**

Musical Assistant **Alberto Zanardi**

Liner notes **Paolo Fabbri**

Liner notes and lyrics translation **Francesca Mariani & Kasper van Kooten**

Photography **Clarissa Lapolla**

Cover design **Lucia Ghielmi**

Product management & Design **Francesca Mariani & Kasper van Kooten**

Publisher Credit:

All material published by Casa Ricordi, Milan/Albersen Verhuur B.V., The Hague

*This album was recorded at Teatro Gaetano Donizetti, Bergamo, Italy, in August 2021.*

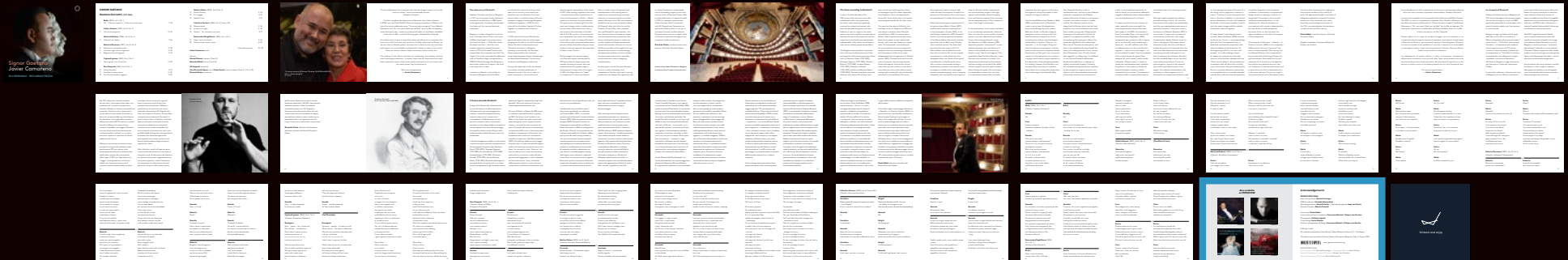
**DONIZETTI OPERA** [www.gaetanodonizetti.org](http://www.gaetanodonizetti.org)

#### PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Sean Hickey**

Head of Catalogue, Product & Curation **Kasper van Kooten**

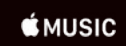
Head of Marketing, PR & Sales **Silvia Pietrosanti**







Sit back and enjoy



A grid of 24 small thumbnail images, arranged in three rows and eight columns. Each thumbnail appears to be a page from a document or a small video frame. The thumbnails contain various content, including text, images of people, and architectural details. The bottom-right thumbnail is highlighted with a blue border and contains the same stylized white line-art logo seen in the main image above.