



DECCA

MENTORED BY  
BARTOLI

# VARDUHI ABRAHAMYAN

Les Musiciens du  
Prince-Monaco  
Gianluca Capuano

# Rhapsody

# Rhapsody

GIOACHINO ROSSINI 1792–1868

- 1 **Eccomi alfine in Babilonia ... Ah! quel giorno ognor rammento** 11.05

*Semiramide* (Arsace)

- 2 **E nel fatal conflitto di amore e di dover ... Vivere io non potrò** 5.08

*La donna del lago* (Malcolm)

with Cecilia Bartoli (Elena)

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK 1714–1787

1859 Berlioz edition; aria orch. Saint-Saëns; cadenza by Berlioz, Saint-Saëns & Viardot

- 3 **Amour, viens rendre à mon âme** 5.24

*Orphée et Eurydice* (Orphée)

JOHANNES BRAHMS 1833–1897

- 4 **Rhapsodie für eine Altstimme, Männerchor und Orchester op.53** 11.06

(*Alto Rhapsody*)

with Ensemble vocale Il canto di Orfeo

GIOACHINO ROSSINI

- 5 **Mura felici ... Elena! oh tu, che chiamo! ...** 9.42

*Oh quante lagrime finor versai*

*La donna del lago* (Malcolm)

CHARLES GOUNOD 1818–1893

- 6 **Où suis-je ? ... Ô ma lyre immortelle** 7.03

*Sapho* (Sapho)

CAMILLE SAINT-SAËNS 1835–1921

- 7 **Bacchanale** 6.46

- 8 **Mon cœur s'ouvre à ta voix** 6.02

*Samson et Dalila* (Dalila)

GIACOMO MEYERBEER 1791–1864

- 9 **Donnez, donnez** 4.43

*Le Prophète* (Fidès)

KOMITAS [SOGHOMON SOGHOMONIAN] 1869–1935

- 10 **Krunk** 5.51

with Arayik Bakhtikyan duduk

VARDUHI ABRAHAMYAN mezzo-soprano

Cecilia Bartoli soprano (2)

Arayik Bakhtikyan duduk (10)

Ensemble vocale Il canto di Orfeo (4)

Les Musiciens du Prince-Monaco

Gianluca Capuano conductor

## CECILIA BARTOLI – MUSIC FOUNDATION “INNOVATION FROM TRADITION”

The name Cecilia Bartoli stands for breaking new ground, for innovation from tradition, for the revival of forgotten music. The idea behind the Music Foundation that bears her name is to bring new discoveries in music to a wider audience with the help of promising new talent. In this way one of the fundamental pillars of our culture, classical music, is imbued with new energy.

This album is part of a series of recordings produced by the Cecilia Bartoli – Music Foundation and published by Decca, under the label “Decca – mentored by Bartoli”.

With this series the Foundation aims to support, advise and coach exceptional artists in the making of new recordings that carry the quality stamp of Cecilia Bartoli.

Cecilia Bartoli says: “When I was a very young singer, I had the incredible good fortune to be given a recording contract – for my artistic development and for my career this was surely a decisive element. I feel happy and grateful that through my foundation we are able to provide young artists with the necessary conditions under which they can work on their repertoire, review their interpretation, their technique and put it on record for the future.”

## CECILIA BARTOLI – MUSIC FOUNDATION « DE LA TRADITION À L'INNOVATION »

Le nom de Cecilia Bartoli est synonyme de perspectives inédites, d'innovations issues de la tradition et de renouveau de musiques oubliées. L'objectif de la fondation musicale qui porte son nom est de faire découvrir à un large public diverses œuvres en faisant appel à de jeunes talents. C'est ainsi qu'un nouvel élan est imprimé à l'un des domaines fondamentaux de notre culture, la musique classique.

Le présent album fait partie d'une série d'enregistrements produits par la Cecilia Bartoli – Music Foundation et publiée par Decca sous le label « Decca – mentored by Bartoli ».

Avec cette série, la fondation entend aider et conseiller des interprètes exceptionnels dans la réalisation d'enregistrements qui portent le label de qualité de Cecilia Bartoli.

Comme l'explique Cecilia Bartoli, « quand j'étais une très jeune cantatrice, j'ai eu la chance incroyable de pouvoir signer un contrat d'enregistrement ; cela a indubitablement été une étape décisive de mon développement artistique et de ma carrière. Je suis à la fois heureuse et reconnaissante que par le biais de ma fondation, nous puissions fournir à de jeunes artistes les conditions nécessaires pour leur permettre de travailler leur répertoire, affiner leur interprétation et leur technique et en garder une trace pour l'avenir ».

## CECILIA BARTOLI – MUSIC FOUNDATION „INNOVATION AUS TRADITION“

Der Name Cecilia Bartoli steht für das Beschreiten neuer Wege, für Innovation aus Tradition, für die Wiederbelebung vergessener Musik. Hinter der Musikstiftung, die ihren Namen trägt, steht der Gedanke, die Erforschung der Musik einem breiten Publikum nahe zu bringen und dabei mit neuen, vielversprechenden Talenten zusammenzuarbeiten. Auf diese Weise erhält eine der fundamentalen Säulen unserer Kultur – die klassische Musik – neue Impulse.

Dieses Album gehört zu einer Reihe von Aufnahmen, die von der Cecilia Bartoli – Music Foundation produziert und von Decca unter dem Label „Decca – mentored by Bartoli“ veröffentlicht werden.

Mit dieser Reihe möchte die Stiftung neue Aufnahmen von außergewöhnlichen Künstlern unterstützend und beratend betreuen und ihnen somit Cecilia Bartolis Qualitätssiegel verleihen.

Cecilia Bartoli meint dazu: „Als ich eine sehr junge Sängerin war, hatte ich das unglaubliche Glück, einen Plattenvertrag zu bekommen – das war für meine künstlerische Entwicklung und für meine Karriere sicher mitentscheidend. Ich fühle mich glücklich und dankbar, dass wir dank meiner Stiftung jungen Künstlern die erforderlichen Bedingungen schaffen können, unter denen sie an ihrem Repertoire arbeiten können, ihre Interpretationen und ihre Technik überprüfen und dies für die Zukunft festhalten können.“

## HOMAGE TO PAULINE VIARDOT

### Pauline Viardot – a woman with a decisive influence on European culture

Rarely have three siblings left such a strong mark on European civilisation: the untimely deceased, glamorous opera star Maria Malibran-García (1808–1836), the famous singing teacher and inventor of the laryngoscope Manuel García Jr (1805–1906), and their younger sister Pauline Viardot-García (1821–1910), one of the most authoritative 19th-century cultural leaders. Pauline worked as a celebrated professional singer, pianist and composer. Young artists from various creative fields sought her encouragement, inspiration and guidance. Her legacy, however, is founded on her activities as a successful teacher, a generous patron, a thoughtful editor, and as what today would be called a facilitator and networker.

Born into an exceptional family and endowed with the same extraordinary talents, Pauline pursued a glorious career as an opera singer for about a quarter of a century. While raising four artistically gifted children, she never abandoned her passion for the piano, the organ and for composition.

Pauline's husband, Louis Viardot (1800–1883), a wealthy French theatre manager, author and critic whom she married at the age of 19, looked after her singing career. Together, the Viardots became great patrons of the arts. Louis's socialist friends, including émigrés such as the “father of Russian socialism” Alexander Herzen, frequented Pauline's famous salons. People of a totally different political persuasion, such as Queen Augusta of Prussia and Bismarck, attended concerts organised by Pauline at the private theatre in her garden or at one of the other venues in Baden-Baden.

Pauline's personality attracted an astonishing crowd of musicians, painters, writers and influential people, many of whom are still admired today. They were all treated with equal warmth, respect and generosity. Pauline often used her influence to help them. It was remarked that her salons in Germany and France were different from others because people actually enjoyed going there!

Pauline also maintained real, lasting and intimate friendships, including one with Clara Schumann, who considered giving up playing when she got to know Pauline and her amazing gifts. Luckily, she did not yield to this impulse, and the two women, having struck up a friendship as teenagers, retained their mutual affection for nearly 60 years, often playing the piano together or performing in each other's concerts.

Bizet was a good neighbour; Gounod and Delacroix became constant visitors; George Sand, Chopin and especially Pauline's soulmate Turgenev were treated as family.

## A backbone of 19th-century music

As a small child, Pauline had been to New York and met Mozart's librettist Lorenzo da Ponte. Mozart, and particularly his *Don Giovanni*, had always been held in high esteem in the García family: father Manuel del Pópulo Vicente García (1775–1832) had been unforgettable in the title role, while both Maria and Pauline often sang the female parts. And at a time when Beethoven was considered the greatest composer of the past, the Viardots purchased the autograph score of *Don Giovanni*, which they brought out on special occasions in its red leather binding, protected by a thuja wood box, to be admired by the likes of Rossini and Tchaikovsky. Students were told to kiss it in veneration rather than touch it.

Many great artists were impressed by Pauline's musical talents. Brahms thought his lieder had benefitted immensely from knowing her songs, some of which included obbligato instruments in addition to the voice and piano. Verdi is said to have conceived his mezzo-soprano roles differently after hearing Pauline as Fidès in *Le Prophète*, a role written expressly for her by Meyerbeer, who was another of her great admirers.

Gounod, Saint-Saëns and Massenet confessed to owing much of their careers to her support. Indeed, Massenet's first success was his *drame sacré Marie-Magdeleine*, which he dedicated to Pauline. She sang it on 11 April 1873 in Paris, the day that marked her official retirement from the concert platform. Fauré – who had been unsuccessfully engaged to one of the Viardot daughters – wrote upon her death that even more than a patron, advisor and performer of his music Pauline had been something like a collaborator.

In front of a select audience that included both Wagner and Berlioz, Pauline sight-read scenes from Act II of *Tristan und Isolde* in Paris five years before the world premiere. She helped Berlioz with the revision of the piano score of *Les Troyens* and advised him on many details. And as early as 1859, she appeared in scenes of this opera in Baden-Baden, four years before its first attempted stage production.

Pauline's own musical activities were first praised by Rossini. She studied the piano with Liszt and composition with Reicha. Through her pupils, her knowledge and musicianship reached into the 20th century: the German soprano Margarethe Siems, who sang leading roles in the world premieres of Richard Strauss's *Elektra* (1909), *Der Rosenkavalier* (1911) and *Ariadne auf Naxos* (1912), had studied with one of Pauline's pupils, the coloratura soprano Aglaja Orgeni. Lola Artôt de Padilla,

the daughter of another of Viardot's famous pupils, Désirée Artôt, sang Octavian in the first Berlin production of *Der Rosenkavalier* in 1911.

We could thus see Pauline Viardot as being grounded in the Classical period of Mozart and blossoming in the era of Romanticism and Postromanticism. At the end of her 88-year-long life, her hands touched the expressionist and modernist beginnings of the 20th century. Her reputation and tireless activities would turn her into a backbone of 19th-century music, particularly in France, Germany and Russia.

## Carrying the torch for a great family

Although an excellent pianist and composer with a bright future, on her 16th birthday Pauline was ordered to take up singing professionally by her mother, Joaquina Sitches Briones (1780–1864). With her father and sister dead, the girl was singled out to perpetuate the family legacy by becoming a successful opera singer. She gave her first official concert in Belgium chaperoned by her mother, who had always been part of the family firm, and her brother-in-law, violinist Charles de Bériot, the widower of Maria. Following in Maria Malibran's footsteps, Pauline first championed Mozart and Italian repertoire by Rossini, Donizetti and Bellini, later tackling roles such as Verdi's Lady Macbeth (in Dublin) and Azucena (in London). Her greatest imprint as a singer and musician was left, however, on German, Russian and particularly French music.

Pauline shared with her parents and siblings a profound musicianship. She had a command of not only her own but every part contained in an orchestral score, and an understanding of all aspects of theatrical production, from performing on stage to designing and creating costumes. Like that of other members of the family, her acting stunned and moved people. In one of her most famous roles, Gluck's *Orphée* in a version edited and arranged for her by Berlioz, audiences marvelled at how many different ways of expressing grief Pauline had at her disposal, and she was compared to the greatest tragediennes of her day rather than to other singers.

Much of Pauline's life was shaped by García family habits. Organising private concerts and theatrical performances took up much of her time, for example. Besides herself and her children, other household members and visitors were engaged in these activities, regardless of whether they were musicians or not. These were also ideal occasions for Pauline to present to an appreciative audience her students and music she had written.

Like her father and her elder sister, she promoted composers and works she thought highly of. Another thing they had in common was their love for songs, folklore and foreign languages. Although born in Paris, Pauline was marked by her Spanish heritage, which brought with it a particular adherence to Catholic traditions and an abundance of Spanish music, which she sang throughout her life and sometimes alluded to in her own compositions.

In addition to making music, running theatres and organising concerts, teaching had always formed an indispensable part of the Garcías' lives. Pauline's father, and particularly her brother, had written important study guides for young singers, which are still consulted today. Pauline, on the other hand, published vocal exercises and wrote beautiful variations and cadenzas for her students.

### Pauline as an opera singer

Like García *père* and Malibran, Pauline Viardot was not so much admired for the quality of her voice as for what she did with it: her virtuosity, the freedom and grace of ornamentation in 18th- and early-19th-century repertoire, in later music her treatment of the score and her expressive powers. In the García family, truthful rendition took precedence over beauty of tone, meaning that listeners could be surprised or even shocked by sounds that appeared rough, groaned or even spoken in order to achieve a particular effect. Saint-Saëns wrote:

Her voice was enormously powerful, had a prodigious range and was equal to every technical difficulty but, marvellous as it was, it did not please everybody. It was not a velvet or crystalline voice, but rather rough, compared by somebody to the taste of a bitter orange, and made for tragedy or myth, superhuman rather than human; light music, Spanish songs and the Chopin mazurkas she transcribed for the voice, were transfigured by it and became the triflings of a giant; to the accents of tragedies, to the severities of oratorio, she gave an incomparable grandeur.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Quoted from: Camille Saint-Saëns: *On Music and Musicians*, edited and translated by Roger Nichols (OUP, 2008).

Then again, contemporaries remarked upon the unusual softness of her voice and how Pauline sang in an instrumental way rather than trying to impress with a voluminous sound. Her range has been established as encompassing about two and a half octaves with a good grounding in the low, contralto register. Today, accounts of an unnaturally wide range of more than three octaves can be considered myths, with enough written evidence of many of her parts being adapted to suit her means, often according to her own instructions.

Pauline must have been taught singing by her mother Joaquina, but as a very young girl she had accompanied her father's students at the piano, and was thereby exposed to his voice method. And with her entire family working as singers, she had absorbed their way of making music from birth.

Her official stage debut took place at Her Majesty's Theatre in London on 9 May 1839, in the role of Rossini's Desdemona. This was followed by a triumphant operatic career throughout Europe, in particular in Germany, the British Isles and Russia. To begin with, Pauline had to stand comparison with her tragically deceased sister Maria. Indeed, for many years she excelled in those operas that had laid the foundation for the García family's fame: Mozart's *Don Giovanni*, Rossini's *Barber of Seville* and *Otello*, Bellini's *Sonnambula* and *Norma*.

Her father had been superb at charming his audience, and so had Maria. Evidently Pauline had learnt from them how to play up to a crowd: years before, Maria had won over the unresponsive New Yorkers by inserting one of their favourite popular songs, *Home, Sweet Home*, into the singing lesson scene in Rossini's *Barber of Seville*. And she had learned this song in English. Pauline followed this recipe 20 years later, when her rendering during the same scene of Alyabyev's *Nightingale* in Russian turned her into a megastar who set St Petersburg ablaze.

France was less welcoming. Pauline's success there came considerably later and with new repertoire, in particular *Le Prophète* in 1849 and Berlioz/Gluck's *Orphée* in 1859. That Meyerbeer finally completed *Le Prophète* while witnessing the bloodshed of the short-lived 1848 revolution in France might be a coincidence. The subject matter of this opera, however, reflects what was actually happening on the streets of Paris during those months. Bringing back Gluck's operas to the French audience could perhaps be seen, on the other hand, as part of a classical revival in the arts that was becoming more and more popular at that time.

## Pauline Viardot's repertoire on this album

Most of the works on this album, recorded on period instruments for the first time, were expressly composed or arranged for Pauline Viardot. They thus give a palpable impression of her vocal range and craftsmanship.

At the suggestion of Berlioz and in collaboration with the young Saint-Saëns, a new version of Gluck's *Orphée* was created for Pauline. However, in deference to Gluck's writing, Berlioz insisted on interfering as little as possible with the original score. In the end, it was Saint-Saëns who complied with Pauline's request of creating a new orchestration for the aria "Amour, viens rendre à mon âme". According to Pauline, the cadenza included on this recording was concocted by the three of them.

In 1870, Pauline sang the soloist's part in the first public performance of Brahms's *Alto Rhapsody*, a work originally written as a reaction to the marriage of Robert and Clara Schumann's daughter Julie.

Pauline and her husband facilitated the composition of Gounod's first opera, *Sapho*, which was premiered, also with their help, in the spring of 1851. However, the opera only ran for nine performances in Paris with Pauline leading the cast six times.

In the case of another work conceived for Pauline, Saint-Saëns's *Samson et Dalila*, she only performed Act II in a concert version with piano. By the time the opera was finally completed some years later, she had already retired from the stage.

Having been closely involved in the revision of Meyerbeer's *Le Prophète*, the role of Fidès became one of the most remarkable in Pauline's career, and she eventually appeared in this opera more than 150 times.

Another field in which Pauline was extremely active was the promotion of songs, many of them her own creations. As a child, she had become familiar with Schubert's *œuvre* when accompanying the tenor Nourrit during his lessons with her father, and later in her life she was the first publisher of Schubert editions containing his lieder in French. She championed songs by practically all known composers from Russia and set words of the foremost Russian poets to her own music.

With *Krunk* (The Crane), an old melody collected by the famous Armenian composer Komitas and refreshed here with the *duduk*, an ancient Armenian wind instrument made of apricot wood, Varduh Abrahamyan pays a very personal tribute to the fact that Pauline Viardot's vast repertoire even included folksongs from Armenia.

References: Beatrix Borchard: *Pauline Viardot-García: Fülle des Lebens* (Böhlau Verlag, Cologne/Weimar/Vienna, 2016). – Dietrich Fischer-Dieskau: *Wenn Musik der Liebe Nahrung ist: Künstlerschicksale im 19. Jahrhundert* (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1990). – Volker Hagedorn: *Der Klang von Paris: Eine Reise in die musikalische Metropole des 19. Jahrhunderts* (Rowohlt, Hamburg, 2019). – Orlando Figes: *The Europeans: Three Lives and the Making of a Cosmopolitan Culture* (Metropolitan Books, New York, 2019). – Margarethe Lasinger, ed.: *La Couleur du temps, The Colour of Time*, Programme of the Salzburg Whitsun Festival 2020 (Samson Druck, St Margarethen im Lungau, 2019).

# HOMMAGE À PAULINE VIARDOT

## Pauline Viardot, une femme qui marqua de son sceau la culture européenne

Maria Malibran, née García (1808–1836), brillante cantatrice d'opéra décédée bien trop jeune, Manuel García fils (1805–1906), célèbre professeur de chant et inventeur du laryngoscope, et surtout Pauline Viardot, née García (1821–1910), l'une des plus grandes personnalités artistiques du XIX<sup>e</sup> siècle – rarement trois frères et sœurs auront laissé une telle empreinte sur la civilisation européenne. Pauline Viardot fut une cantatrice, pianiste et compositrice renommée et une source d'inspiration pour beaucoup – les encouragements et les conseils qu'elle prodiguait dans divers domaines artistiques étaient recueillis avec gratitude. Elle fit bénéficier ses amis et protégés de son soutien, se fit l'avocate d'œuvres qu'elle admirait, publia, et, à travers son enseignement, transmit son savoir et son expérience aux générations suivantes.

Née dans une famille exceptionnelle et dotée des mêmes talents extraordinaires, elle fit une brillante carrière de cantatrice pendant environ vingt-cinq ans. Elle éleva quatre enfants, qui avaient eux aussi des dons artistiques, sans jamais renoncer à sa passion pour le piano, l'orgue et la composition.

À l'âge de dix-neuf ans, elle épousa Louis Viardot (1800–1883), riche directeur de théâtre, auteur et critique qui s'occupa de sa carrière lyrique. Ensemble, ils devinrent de grands mécènes des arts. Les amis socialistes de Louis, dont des émigrés comme le « père du socialisme russe » Alexander Herzen, fréquentaient le fameux salon de Pauline. Et des personnalités d'un bord politique radicalement différent, comme la reine de Prusse Augusta ou Bismarck, assistaient aux concerts qu'elle organisait dans son théâtre privé, dans le parc de sa demeure de Baden-Baden, où à d'autres endroits de la ville.

Elle attirait une multitude étonnante de musiciens, peintres, écrivains et gens influents – nombre d'entre eux sont encore admirés aujourd'hui. Ils étaient tous accueillis avec la même chaleur, le même respect et la même générosité. Elle usait souvent de son influence pour leur venir en aide. On disait que son salon en Allemagne et son salon parisien étaient différents des autres parce qu'on aimait y aller...

Elle noua des amitiés étroites et durables, notamment avec Clara Schumann qui se demanda si elle n'allait pas arrêter le piano lorsqu'elle découvrit les dons éblouissants de son amie, mais heureusement ne céda pas à l'impulsion du moment. Les deux femmes, qui n'avaient pas encore vingt ans lorsqu'elles se lièrent d'amitié, maintinrent ce lien pendant presque soixante ans, faisant souvent du quatre mains ensemble et se produisant aux concerts l'une de l'autre.

Bizet était un charmant voisin ; Gounod et Delacroix devinrent des visiteurs réguliers ; George Sand, Chopin et surtout Tourgueniev, l'âme sœur de Pauline Viardot, étaient traités comme des membres de la famille.

## Un pilier du XIX<sup>e</sup> siècle musical

Jeune enfant, Pauline avait rencontré à New York le librettiste de Mozart Lorenzo da Ponte. La musique de Mozart, et notamment *Don Giovanni*, avait toujours été tenue en haute estime dans la famille García. De même que le père, Manuel del Pópulo Vicente García (1775–1832), avait fait une impression inoubliable en *Don Juan*, de même ses filles Maria et Pauline allaient souvent chanter les rôles féminins de la partition. Et à une époque où Beethoven était considéré comme le plus grand compositeur du passé, les Viardot avaient acheté le manuscrit autographe de *Don Giovanni* qu'ils faisaient admirer dans les grandes occasions, dans sa reliure en cuir rouge que protégeait un coffret en bois de thuya, à des connaissances comme Rossini et Tchaïkovski. Les élèves étaient invités à l'embrasser en signe de vénération plutôt que de le toucher.

De nombreux grands artistes étaient impressionnés par les talents musicaux de Pauline Viardot. Brahms estimait qu'il avait énormément bénéficié dans ses lieder de connaître les mélodies de sa consœur française, dont certaines ajoutent un instrument obligé au piano et au chant. On dit que Verdi aurait conçu ses parties de mezzo-soprano différemment après avoir entendu Pauline Viardot chanter Fidès dans *Le Prophète*, un rôle que Meyerbeer, l'un de ses grands admirateurs, avait écrit expressément pour elle.

Gounod, Saint-Saëns et Massenet avouèrent devoir une bonne partie de leur carrière au soutien qu'elle leur avait apporté. Massenet lui dédia d'ailleurs son premier succès, son drame sacré *Marie-Magdeleine*, avec lequel elle fit ses adieux à la scène le jour de la première représentation au Théâtre de l'Odéon, le 11 avril 1873. Fauré – dont les fiançailles avec une de ses filles avaient été rompues – écrivit au lendemain de son décès qu'elle avait été plus qu'une mécène, une conseillère et une interprète de sa musique : une sorte de collaboratrice.

À Paris, devant un public de choix comprenant Wagner et Berlioz, elle déchiffrera des extraits de l'acte II de *Tristan et Isolde* cinq ans avant la première représentation de l'opéra. Elle fit bénéficier Berlioz de son aide pour la révision du piano-chant des *Troyens* et le conseilla sur maints détails de la partition. Dès 1859, elle chanta des extraits de l'œuvre à Baden-Baden, quatre ans avant la première représentation partielle à Paris.

Ses prestations musicales étaient admirées par Rossini. Elle avait fait l'apprentissage du piano avec Liszt et de l'écriture avec Anton Reicha. À travers ses élèves, son savoir et ses qualités musicales furent légués au XX<sup>e</sup> siècle : la soprano allemande Margarethe Siems, qui figurait parmi les protagonistes aux premières représentations d'*Elektra* (1909), du *Chevalier à la rose* (1911) et d'*Ariane à Naxos* (1912) de Richard Strauss, s'était formée avec l'une des élèves de Pauline Viardot, la soprano colorature Aglaja Orgeni. Lola Artôt de Padilla, fille de Désirée Artôt, autre célèbre élève de Pauline Viardot, chanta Octavian lors de la première berlinoise du *Chevalier à la rose*, également en 1911.

Ainsi, Pauline Viardot plongeait ses racines dans le classicisme de Mozart et s'épanouit dans le romantisme et le postromantisme. À la fin de sa longue existence – elle mourut en 1910 à l'âge de quatre-vingt-huit ans –, elle toucha du doigt l'expressionnisme et le modernisme. Elle allait être considérée rétrospectivement comme un pilier du XIX<sup>e</sup> siècle musical, de par ses multiples activités et son rayonnement, notamment en France, en Allemagne et en Russie.

## Porter le flambeau d'une glorieuse famille

Le jour de son seizième anniversaire, bien qu'étant une remarquable pianiste et ayant un brillant avenir de compositrice devant elle, Pauline se voit ordonner par sa mère, Joaquina Sitches Briones (1780–1864), de se lancer dans une carrière lyrique. Suite à la mort de son père et de sa sœur, c'est désormais elle qui est chargée de perpétuer la tradition familiale en devenant une brillante cantatrice d'opéra. Elle donne son premier concert officiel en Belgique, chaperonnée par sa mère, qui a toujours été partie prenante de l'entreprise familiale, et son beau-frère, le violoniste Charles-Auguste de Bériot, veuf de Maria. Dans le sillage de celle-ci, elle commence par cultiver Mozart et le répertoire italien – Rossini, Donizetti et Bellini – puis s'attaque aux rôles verdiens comme *Lady Macbeth* (à Dublin) et *Azucena* (à Londres). C'est cependant dans la musique allemande, russe, et surtout française, qu'elle fera le plus de merveilles.

Comme ses parents et ses frères et sœurs, elle est une musicienne accomplie. Non seulement elle maîtrise son rôle, mais elle connaît chaque ligne de la partition d'orchestre et elle est parfaitement au fait de tous les aspects d'une production théâtrale, depuis l'action sur les planches jusqu'à la création des costumes. Son jeu, comme celui d'autres membres de sa famille, étonne et bouleverse. Dans l'un de ses rôles les plus célèbres, l'*Orphée* de Gluck dans la version revue par Berlioz, le public s'émerveille des multiples nuances qu'elle a dans sa palette pour exprimer le chagrin, et ce n'est pas aux autres

cantatrices qu'on la compare mais aux grandes tragédiennes de son époque.

Son existence est largement modelée par les habitudes de la famille García. Par exemple, organiser des concerts et des spectacles privés prend une bonne partie de son temps. Elle enrôle dans cette activité ses enfants, les autres membres du ménage et les visiteurs, qu'ils soient musiciens ou non. Ce sont des occasions idéales de présenter ses élèves et sa musique à un public reconnaissant.

Comme son père et sa sœur aînée, elle fait la promotion de compositeurs et d'œuvres dont elle a une haute idée. Un autre point commun qu'elle a avec eux est sa passion des chansons, du folklore et des langues étrangères. Née à Paris, elle est cependant marquée par ses origines espagnoles, ce qui se traduit par une observance des traditions catholiques et un profond attachement à la musique hispanique qu'elle chante toute sa vie et à laquelle elle fait parfois allusion dans ses compositions.

Les García ne se sont jamais contentés de faire de la musique, de diriger des théâtres et d'organiser des concerts, l'enseignement a toujours formé une partie indispensable de leur vie. Le père et surtout le fils sont les auteurs d'importants manuels d'apprentissage pour jeunes chanteurs, qui sont encore consultés aujourd'hui. Quant à Pauline Viardot, elle a publié des exercices vocaux et écrit de magnifiques variations et cadences pour ses élèves.

## La cantatrice d'opéra

Comme son père et sa sœur, la Malibran, Pauline Viardot n'était pas tant admirée pour la qualité de sa voix que pour ce qu'elle en faisait – la virtuosité qu'elle déployait, la liberté et la grâce avec lesquelles elle ornementait dans le répertoire du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup>, sa lecture de l'œuvre et sa force expressive dans les partitions postérieures. Dans la famille García, la vérité de l'interprétation importait plus que la beauté du son. Ainsi le public pouvait-il être parfois surpris, ou même choqué par des sons rugueux, ou ce qui ressemblait à des grognements, ou même du parlé, autant de moyens utilisés pour obtenir un effet particulier. Saint-Saëns raconte :

[Une] voix [de Pauline Viardot], d'une puissance énorme et d'une étendue prodigieuse, cette voix rompue à toutes les difficultés de l'art du chant, cette voix merveilleuse ne plaisait pas à tout le monde. Ce n'était pas une voix de velours ou de cristal, mais une voix un peu âpre, qu'on a comparée à la saveur de l'orange amère, faite pour la tragédie ou l'épopée, surhumaine plutôt qu'humaine ; les choses légères, chansons espagnoles, Mazurkes de Chopin transcrives par elle pour le chant,

se transfiguraient dans cette voix, devenaient des badinages de géant ; aux accents tragiques, aux sévérités de l'Oratorio, elle donnait une incomparable grandeur.

En revanche, d'autres contemporains ont noté la douceur inhabituelle de sa voix et remarqué qu'elle ne cherchait pas à impressionner par un son volumineux mais avait une manière « instrumentale » de chanter. On a pu établir que sa tessiture était d'environ deux octaves et demie avec un solide fondement dans le registre grave de contralto. Les comptes rendus de son étendue prodigieuse de plus de trois octaves peuvent être considérés aujourd'hui comme fantaisistes : on sait par des témoignages écrits que nombre de ses parties furent adaptées à ses moyens vocaux, souvent en fonction de ses instructions.

C'est sans doute sa mère Joaquina qui lui enseigna le chant, mais petite fille elle avait accompagné les élèves de son père au piano et fut ainsi sensibilisée à ses méthodes vocales. Et comme tous les membres de sa famille étaient des chanteurs professionnels, elle avait assimilé leur manière de faire de la musique de bonne heure.

Elle fit ses débuts officiels à la scène le 9 mai 1839 en Desdémone, dans l'*Otello* de Rossini, au Her Majesty's Theatre de Londres. Suivit une brillante carrière lyrique à travers l'Europe qui l'emmena notamment en Allemagne, dans les îles britanniques et en Russie. Au début, elle dut supporter d'être comparée à sa sœur Maria, morte jeune accidentellement. Elle allait d'ailleurs exceller pendant de nombreuses années dans les opéras qui avaient fondé la renommée de la famille García : *Don Giovanni* de Mozart, *Le Barbier de Séville* et *Otello* de Rossini, *La Somnambule* et *Norma* de Bellini.

Son père ayant magnifiquement su charmer son public, sa sœur aussi, elle avait été à bonne école pour savoir comment flatter ses auditeurs. Des années auparavant, Maria avait réussi à séduire un public new-yorkais indolent en insérant l'un de leurs chants populaires favoris, *Home, Sweet Home*, dans la scène de la leçon de chant du *Barbier de Séville* de Rossini, et elle avait appris ce chant en anglais. Vingt ans plus tard, Pauline Viardot suivait la même recette à Saint-Pétersbourg : dans la même scène, elle chanta en russe *Le Rossignol* d'Alexandre Aliabiev et enflamma le théâtre pétersbourgeois.

La France fut moins accueillante. Pauline Viardot y aura du succès bien plus tard et dans de nouvelles œuvres, notamment dans *Le Prophète*, en 1849, et dans la version berliozienne d'*Orphée* de Gluck, en 1859.

Le fait que Meyerbeeracheva *Le Prophète* au moment où les troubles sociaux-politiques de la brève révolution 1848 furent réprimés dans le sang est peut-être un hasard. Le sujet de cet opéra reflète cependant ce qui se passait dans les rues de Paris. Quant à l'idée de redonner au public français les opéras de Gluck, cela peut être considéré comme faisant partie d'un mouvement de plus en plus populaire de retour aux classiques dans les arts.

### Le répertoire de Pauline Viardot figurant sur cet album

La plupart des morceaux de cet album, enregistrés pour la première fois sur des instruments d'époque, ont été composés pour Pauline Viardot ou adaptés pour sa voix. Ils nous donnent ainsi une impression tangible de son étendue vocale et de son art.

C'est ainsi à l'intention de Pauline Viardot que Berlioz réalisa, avec le concours du jeune Saint-Saëns, une nouvelle version de l'*Orphée* de Gluck en adaptant le rôle principal pour mezzo-soprano. Par respect pour l'œuvre de Gluck, il s'efforça de modifier le moins possible le texte musical, mais la cantatrice n'était pas satisfaite de l'air « Amour, viens rendre à mon âme » et demanda à Saint-Saëns de le réorchestrer, ce qu'il fit. Quant à la cadence enregistrée ici, Pauline Viardot écrivit qu'elle avait été coproduite par trois personnes, dont elle-même.

En 1870, Pauline Viardot chantait la partie soliste de la Rhapsodie pour contralto de Brahms lors de la première audition publique de l'œuvre, que le compositeur avait écrite en réaction au mariage de Julie Schumann, fille de Robert and Clara.

Elle joua avec son époux un rôle primordial, par ses encouragements et son influence, dans la composition et la représentation de *Sapho*, le premier opéra de Gounod, dont la première eut lieu le 16 avril 1851. L'ouvrage ne fut donné cependant que neuf fois, avec elle-même dans le rôle-titre à six reprises.

Saint-Saëns conçut pour elle le rôle de Dalila, dans son *Samson et Dalila*, mais elle ne put en interpréter que le deuxième acte dans une version de concert avec piano. Lorsque l'opéra fut achevé, des années plus tard, elle s'était déjà retirée de la scène.

Après avoir été étroitement associée à la révision du *Prophète* de Meyerbeer, le personnage de Fidès devint l'un de ses rôles les plus remarquables et elle le chanta plus de cent cinquante fois au cours de sa carrière.

Un autre domaine où elle déployait une immense activité, comme interprète et compositrice, était celui de la mélodie. Enfant, elle s'était familiarisée avec l'œuvre de Schubert en accompagnant le ténor Adolphe Nourrit qui prenait des leçons avec son père, et plus tard elle fut la première à publier des éditions de lieder de Schubert avec le texte en français. Elle se fit l'avocate de mélodies de pratiquement tous les compositeurs russes de renom et mit en musique des textes de grands poètes russes.

Avec Krunk (« La Grue »), vieille mélodie recueillie par le célèbre prêtre, artiste et musicologue arménien Komitas et rafraîchie ici par la sonorité du duduk, hautbois arménien traditionnel fait de bois d'abricot, Varduhi Abrahamyan rend un hommage très personnel à Pauline Viardot dont le vaste répertoire comprenait jusqu'à des chants populaires d'Arménie.

Markus Wyler  
Traduction Daniel Fesquet

Sources: Beatrix Borchard: *Pauline Viardot-García: Fülle des Lebens* (Böhlau Verlag, Cologne/Weimar/Vienne, 2016). – Dietrich Fischer-Dieskau: *Wenn Musik der Liebe Nahrung ist: Künstlerschicksale im 19. Jahrhundert* (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1990). – Volker Hagedorn: *Der Klang von Paris: Eine Reise in die musikalische Metropole des 19. Jahrhunderts* (Rowohlt, Hambourg, 2019). – Orlando Figes: *The Europeans: Three Lives and the Making of a Cosmopolitan Culture* (Metropolitan Books, New York, 2019). – Margarethe Lasinger, éd.: *La Couleur du temps*, Programme du Festival de Pentecôte de Salzbourg 2020. (Samson Druck, St Margarethen im Lungau, 2019).

## HOMMAGE AUF PAULINE VIARDOT

### Pauline Viardot: eine die Kultur Europas maßgeblich bestimmende Frau

Selten haben drei Geschwister die europäische Kulturgeschichte dermaßen geprägt wie der glanzvolle, viel zu früh verstorbene Opernstar Maria Malibran-García (1808–1836), der berühmte Gesangslehrer und Erfinder des Kehlkopfspiegels Manuel García fils (1805–1906) sowie vor allen Dingen eine der größten gesellschaftlichen Autoritäten des 19. Jahrhunderts, Pauline Viardot-García (1821–1910). Pauline arbeitete als gefeierte Sängerin, Pianistin und Komponistin. In verschiedenen Bereichen der Künste verdankte man ihr Inspiration, Ermutigung und Unterstützung. Ihr Vermächtnis schließlich beruht auf Tätigkeiten als Lehrerin, Förderin, Herausgeberin, Vermittlerin und als (wie man heute sagen würde) Networkerin.

Überdurchschnittlich talentiert wie der Rest der außergewöhnlichen Musikerfamilie, in die sie hineingeboren wurde, durchlief Pauline ungefähr 25 Jahre lang eine ruhmreiche Laufbahn als Opernsängerin. Zudem widmete sie sich weiterhin ihrer Leidenschaft für das Klavier, die Orgel sowie das Komponieren und zog daneben vier künstlerisch begabte Kinder auf.

Ihr Ehemann Louis Viardot (1800–1883), ein reicher französischer Theaterdirektor, Schriftsteller und Kritiker, den sie 19-jährig geheiratet hatte, kümmerte sich um ihre Gesangskarriere. Gemeinsam wurden die Viardots große Kunstmöder. Louis' progressive Freunde, darunter Emigranten wie Alexander Herzen, der „Vater des russischen Sozialismus“, besuchten Paulines berühmte Salons. Persönlichkeiten von komplett anderer politischer Überzeugung wie Königin Augusta von Preußen oder Bismarck hörten sich die Konzerte an, welche Pauline im Privattheater in ihrem Garten und anderswo in Baden-Baden organisierte.

Paulines Persönlichkeit zog eine erstaunliche Zahl von Musiker/innen, Malern, Schriftsteller/innen und angesehenen Personen an, von denen viele heute noch auf Bewunderung stoßen. Alle wurden sie mit der gleichen Wärme, Hochachtung und Großzügigkeit behandelt und Pauline nutzte oft ihren Einfluss, um anderen zu helfen. Es hieß auch, dass ihre Salons in Deutschland und Frankreich sich von anderen unterschieden, weil die Leute dort wirklich gerne hingingen!

Pauline pflegte echte, bleibende und intime Freundschaften, darunter mit Clara Schumann, die erwog, ihre „Kunst als Künstlerin nieder zu legen“, als sie Pauline mit ihren erstaunlichen Begabungen kennenernte. Zum Glück gab sie diesem Impuls nicht nach, und die beiden Frauen bewahrten sich ihre gegenseitige Zuneigung fast 60 Jahre lang, spielten oft gemeinsam Klavier oder traten in den Konzerten der jeweils anderen auf.

Bizet war ein guter Nachbar; Gounod und Delacroix wurden ständige Besucher; George Sand, Chopin und insbesondere Paulines Herzensfreund Turgenjew behandelte man wie Familienmitglieder.

## Das musikalische Rückgrat des 19. Jahrhunderts

Als kleines Kind war Pauline in New York dem Mozart-Librettisten Lorenzo da Ponte begegnet. Mozart, und besonders seine Oper *Don Giovanni*, standen bei der Familie García von jeher in hohem Ansehen: Vater Manuel del Pópulo Vicente García (1775–1832) blieb in der Titelrolle unvergessen, während Maria und Pauline oft die verschiedenen Frauenpartien sangen. Und in einer Zeit, in der Beethoven als größter Komponist der Vergangenheit galt, erwarben die Viardots das Autograph von *Don Giovanni*, das sie bei besonderen Gelegenheiten für Größen wie Rossini und Tschaikowski aus seinem roten Lederetui, geschützt von einer Kassette aus Thujaholz, hervorholten. Schülerinnen wurden angehalten, es verehrungsvoll zu küssen, anstatt es zu berühren.

Viele große Künstler waren von Paulines musikalischen Talenten beeindruckt. Brahms meinte, seine eigenen Kompositionen hätten von der Kenntnis ihrer Lieder profitiert, zumal sie zum Beispiel da und dort Stimme und Klavier um obligate Instrumente ergänzt hatte. Verdi soll seine Mezzosopranpartien anders angelegt haben, nachdem er Pauline als Fidès in *Le Prophète* gehört hatte, einer Rolle, die Meyerbeer, ein weiterer ihrer großen Bewunderer, ausdrücklich für sie geschrieben hatte.

Gounod, Saint-Saëns und Massenet bekannten, dass sie einen Großteil ihrer Karrieren ihrer Unterstützung zu verdanken hatten. Tatsächlich war Massenets erster Erfolg sein *Drame sacré Marie-Magdeleine*. Pauline sang in der Uraufführung dieses ihr gewidmeten Werks am 11. April 1873 in Paris; dieser Tag bezeichnete gleichzeitig ihren offiziellen Rückzug von der Konzertbühne. Fauré (dessen Verlobung mit einer Tochter der Viardots scheiterte) schrieb anlässlich ihres Todes, dass Pauline mehr noch als eine Förderin, Beraterin und Interpretin seiner Musik auch eine Art Mitarbeiterin gewesen sei.

Vor einem ausgewählten Publikum, in dem sich u. a. Wagner und Berlioz befanden, trug Pauline Szenen aus dem zweiten Akt von *Tristan und Isolde* in Paris fünf Jahre vor der Uraufführung der Oper prima vista vor. Sie half Berlioz bei der Bearbeitung des Klavierauszuges von *Les Troyens* und beriet ihn in vielen Details. Und bereits 1859 trat sie in Szenen aus dieser Oper in Baden-Baden auf, vier Jahre vor dem ersten Versuch, das Werk vollständig auf die Bühne zu bringen.

Paulines eigene musikalische Betätigungen wurden zuerst von Rossini gelobt. Sie hatte Klavier bei Liszt und Komposition bei Anton Reicha studiert. Durch ihre Schülerinnen wurden Paulines Haltung in Bezug auf Musik und die Art und Weise ihres Musizierens bis ins 20. Jahrhundert hinein getragen: die deutsche Sopranistin Margarethe Siems, zum Beispiel, die in den Uraufführungen von Richard Strauss' Opern *Elektra* (1909), *Der Rosenkavalier* (1911) und *Ariadne auf Naxos* (1912) Hauptrollen sang, hatte bei einer Schülerin Paulines studiert, der Koloratursopranistin Aglaja Orgeni. Lola Artôt de Padilla, die Tochter einer weiteren berühmten Viardot-Schülerin, Désirée Artôt, sang den Octavian in der Berliner Erstaufführung des *Rosenkavalier* im Jahre 1911.

Der Boden, mit dem Pauline Viardots Füße verwurzelt waren, befand sich also noch in der Klassik Mozarts. Zur eigenständigen, einflussreichen Persönlichkeit wuchs sie während der Romantik und Spätromantik heran. Am Ende ihres 88-jährigen Lebens hingegen berührte sie mit den Fingerspitzen die Anfänge des Expressionismus und die Moderne des 20. Jahrhunderts. Aufgrund ihres Ansehens und ihrer weitreichenden, unermüdlichen Aktivitäten kann man Pauline Viardot somit symbolisch als Rückgrat der Musik im 19. Jahrhundert betrachten, namentlich in Frankreich, Deutschland und Russland.

## Fackelträgerin einer bedeutenden Familie

Obgleich ihr eine glänzende Zukunft als ausgezeichnete Pianistin und Komponistin winkte, verlangte die Mutter Joaquina Sitches Briones (1780–1864) von Pauline an ihrem 16. Geburtstag, sich stattdessen beruflich dem Singen zuzuwenden. Mit Vater und Schwester seit kurzem tot, sollte Pauline das Vermächtnis der Familie García als erfolgreiche Opernsängerin fortführen. Sie gab ihr erstes offizielles Konzert in Belgien in Begleitung ihrer Mutter, die immer Teil der Familienfirma gewesen war, und ihres Schwagers Charles de Bériot, dem Geiger (und Witwer Marias). Wie bereits ihre Schwester Maria Malibran setzte Pauline sich zunächst für die Musik Mozarts und der Italiener Rossini, Donizetti und Bellini ein. Später übernahm sie sogar Rollen wie Verdis Lady Macbeth (in Dublin) und Azucena (in London). Am stärksten jedoch prägte sie als Sängerin und Musikerin die deutsche, russische und insbesondere die französische Musik.

Pauline verfügte wie ihre Eltern und Geschwister über eine profunde Musikalität. Sie beherrschte nicht nur ihre eigene, sondern auch alle anderen Stimmen einer Orchesterpartitur und kannte sich in allen Bereichen des Theaters aus, vom Auftreten auf der Bühne bis zum Entwerfen und Herstellen von Kostümen. Wie bei den anderen Familienmitgliedern verblüffte und bewegte auch ihre Gestaltungskraft die Menschen. Im Falle einer ihrer berühmtesten Rollen, Glucks *Orphée*, staunte das Publikum über die Breite ihrer Ausdrucksmittel und insbesondere, auf wie viele Arten Pauline Trauer ausdrücken konnte. Damals verglich man sie eher mit den bedeutendsten Tragödinnen als mit anderen Sängerinnen.

Ein großer Teil von Paulines Leben war von den Gewohnheiten der Familie García bestimmt. Viel Zeit widmete sie etwa der Organisation von Privatkonzerten und Theatervorstellungen. Außer ihr selbst und ihren Kindern wurden andere Mitglieder des Haushaltes und Besucher eingespannt, ohne Rücksicht darauf, ob sie Musiker waren oder nicht. Nicht zuletzt boten sich hier ideale Gelegenheiten, einem empfänglichen Publikum die eigenen Schülerinnen sowie selbst verfasste Werke zu präsentieren.

Wie ihr Vater und ihre ältere Schwester förderte sie Komponisten, von denen sie eine hohe Meinung hatte. Gemeinsam war ihnen auch die Liebe zu Liedern, Folklore und Fremdsprachen. Pauline war zwar in Paris geboren, aber durch ihr spanisches Erbe geprägt. Dieses umfasste die Pflege bestimmter katholischer Traditionen und einen Schatz an spanischen Musikstücken, die sie ihr Leben lang gesungen und auf die sie gelegentlich in ihren Kompositionen angespielt hat.

Neben dem Musizieren, der Theaterleitung und Konzertorganisation widmete sich die Familie García fortwährend dem Gesangsunterricht. Paulines Vater und besonders ihr Bruder hatten wichtige Studienanleitungen für junge Sänger geschrieben, die heute noch konsultiert werden. Pauline ihrerseits veröffentlichte Übungen und schrieb schöne Variationen und Kadzenzen für ihre Schülerinnen.

### Pauline als Opernsängerin

Wie García *père* und Maria Malibran wurde Pauline Viardot weniger für die Qualität ihrer Stimme bewundert, als dafür, was sie damit machte: im Repertoire des 18. und frühen 19. Jahrhunderts lobte man ihre Virtuosität, die Freiheit und Grazie der Verzierungen, in der neueren Musik ihren Umgang mit der Partitur und ihre Ausdrucksstärke. In der Familie García galt Wahrhaftigkeit mehr als Klangschönheit, was bedeutete, dass man das Publikum mit rohen, gestöhnten oder gar gesprochenen Tönen überraschte, ja sogar schockierte, wenn es der Sinn des musikalischen Moments verlangte. Saint-Saëns schrieb:

Ihre außerordentlich kraftvolle Stimme mit einem bewunderungswürdigen Umfang, die sämtliche Schwierigkeiten der Gesangskunst durchbrach, diese wundervolle Stimme war nicht jedermann's Sache. Sie besaß nicht einen samtweichen Klang oder eine kristallene Klarheit, vielmehr wirkte sie ein wenig herb, sodass man sie mit dem Geschmack einer bittersüßen Orange verglichen hat. Für tragische und heldische Stücke war sie wie geschaffen, eher übermenschlich als menschlich. Leichtere Sachen wie spanische Chansons oder Chopinsche Mazurken, die von ihr für Gesang bearbeitet worden waren, nahmen sich bei ihr aus wie die spielerischen Tändeleien eines Riesen. Unvergleichliche Würde verlieh sie dem tragischen Ausdruck und der Strenge des Oratoriums.<sup>1</sup>

Andererseits äußerten sich Zeitgenossen über die ungewöhnliche Geschmeidigkeit ihrer Stimme und darüber, dass Pauline eher in instrumentaler Weise gesungen hat, anstatt mit üppigem Klang aufzutrumpfen. Der Umfang ihrer Stimme reichte über zweieinhalf Oktaven, fest im tiefen Altregister verankert. Heute kann man Berichte über einen unnatürlich weiten Umfang von mehr als drei Oktaven in die Märchenwelt verbannen: Es gibt genügend schriftliche Zeugnisse dafür, dass viele Partien ihren stimmlichen Möglichkeiten angepasst wurden, oft nach ihren genauen Anweisungen.

Pauline dürfte bei ihrer Mutter Joaquina Gesangsunterricht erhalten haben. Als ganz junges Mädchen begleitete sie aber auch die Schüler ihres Vaters am Klavier und lernte so seine Gesangsmethode kennen. Und da ihre ganze Familie sängerisch tätig war, nahm sie deren Art zu musizieren von Geburt an in sich auf.

Offiziell debütierte sie am 9. Mai 1839 in Londons Her Majesty's Theatre als Rossinis Desdemona. Darauf folgte eine triumphale Opernkarriere in ganz Europa, insbesondere in Deutschland, auf den Britischen Inseln und in Russland. Zunächst musste Pauline dem Vergleich mit ihrer tragisch verstorbenen Schwester Maria standhalten. Viele Jahre lang glänzte sie tatsächlich in den Opern, die das Fundament für den Ruhm der Familie García gelegt hatten: Mozarts *Don Giovanni*, Rossinis *Barbiere di Siviglia* und *Otello*, Bellinis *Sonnambula* und *Norma*.

Ihr Vater wickelte sein Publikum professionell um den Finger, ebenso Maria. Pauline hat offenbar von ihnen gelernt, wie man die Gunst des Publikums gewinnt: Vor Jahren hatte Maria zum Beispiel die

<sup>1</sup> Camille Saint-Saëns. In: *L'Écho de Paris*. 5. 2. 1911. Dt.: <http://mugi.hfmt-hamburg.de>

gleichgültigen New Yorker für sich eingenommen, indem sie eines ihrer bevorzugten populären Lieder, „Home, Sweet Home“, in die Gesangsstunde in Rossinis *Barbiere di Siviglia* einfügte und darüber hinaus in Englisch vortrug. Pauline befolgte dieses Rezept 20 Jahre später, als ihre Wiedergabe von Alexander Aljabjews „Nachtigall“ in Russisch in derselben Szene St. Petersburg in flammende Begeisterung versetzte und sie über Nacht zum Superstar machte.

Frankreich war weniger entgegenkommend. Paulines Erfolg kam dort wesentlich später und mit einem neuen Repertoire, insbesondere mit *Le Prophète* im Jahre 1849 und Berlioz/Glücks *Orphée* 1859. Dass Meyerbeer *Le Prophète* schließlich vollendete, während er das Blutbad der kurzen Revolution von 1848 in Frankreich miterlebte, könnte ein Zufall sein. In der Handlung dieser Oper spiegelt sich jedenfalls das aktuelle Geschehen in den Straßen von Paris während dieser Monate. Dass Glücks Opern dem französischen Publikum wieder vorgeführt wurden, lässt sich hingegen zweifellos im Zusammenhang mit dem damals wiedererwachenden Interesse an der Klassik in den Künsten sehen.

### **Pauline Viardots Repertoire in diesem Album**

Die meisten erstmals auf historischen Instrumenten eingespielten Werke dieses Albums wurden eigens für Pauline Viardot komponiert oder bearbeitet. Nicht zuletzt können wir uns dadurch ein deutliches Bild von Stimmumfang und Kunstfertigkeit dieser herausragenden Künstlerin machen.

Von Glücks *Orphée* wurde auf Anregung von Berlioz und unter Mitarbeit des jungen Saint-Saëns eine neue Fassung für Pauline erstellt. Allerdings wollte Berlioz dabei aus Pietät nur minimal in Glücks Notentext eingreifen. So kam schließlich Saint-Saëns Paulines Wunsch nach und orchestrierte die Arie „Amour, viens rendre à mon âme“ neu. Von der hier aufgenommenen Kadenz schrieb Pauline, sie sei quasi zu dritt zusammengeschustert worden, also mit ihrem eigenen bescheidenen Zutun.

1870 sang Pauline den Solopart in der ersten öffentlichen Aufführung der *Alt-Rhapsodie* von Brahms. Bitter enttäuscht über die Verlobung der von ihm schwärmerisch verehrten Tochter Robert und Clara Schumanns, hatte Brahms dieses Werk dennoch als Hochzeitsgeschenk für Julie Schumann geschrieben.

Pauline und ihr Mann Louis unterstützten Gounod bei der Komposition seiner ersten Oper *Sapho*, die im Frühjahr 1851, ebenfalls mit Hilfe der Viardots, uraufgeführt wurde. Allerdings gab man diese Oper in Paris nur neunmal und davon sechsmal mit Pauline in der Titelpartie.

Im Falle einer anderen für Pauline vorgesehenen Oper, Saint-Saëns' *Samson et Dalila*, sang sie bloß den zweiten Akt in einer konzertanten Fassung mit Klavier. Als das Werk einige Jahre später endlich fertiggestellt war, hatte Pauline sich bereits von der Bühne verabschiedet.

Meyerbeer gestaltete die Partie der Fidès in seiner Oper *Le Prophète* in enger Zusammenarbeit mit Pauline, und sie wurde zu einer der bemerkenswertesten Rollen ihrer Karriere; insgesamt verkörperte sie diese Partie in mehr als 150 Vorstellungen.

Außerordentlich aktiv setzte sich Pauline für das Lied ein. Als Kind hatte sie Schuberts Werke kennengelernt, als sie den Tenor Nourrit während seines Unterrichts bei ihrem Vater begleitete, und später gab sie als erste Schubertlieder in französischer Übersetzung heraus. Sie setzte sich für Lieder von fast allen bekannten Komponisten Russlands ein und vertonte Texte führender russischer Dichter.

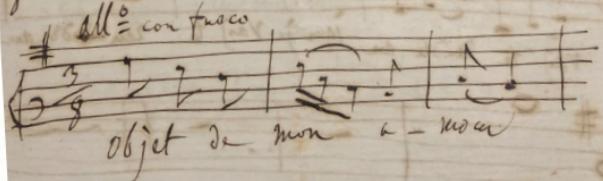
Mit „Krunk“ (Der Kranich), einer alten, von dem berühmten armenischen Komponisten Komitas gesammelten und hier mit dem Duduk (einem antiken armenischen Blasinstrument aus Aprikosenholz) aufgefrischten Melodie erinnert Varduhı Abrahamyan auf ganz persönliche Weise daran, dass Pauline Viardots umfangreiches Repertoire sogar armenische Volkslieder enthielt.

Markus Wyler

Literatur: Beatrix Borchard: *Pauline Viardot-García: Fülle des Lebens* (Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien, 2016). – Dietrich Fischer-Dieskau: *Wenn Musik der Liebe Nahrung ist: Künstlerschicksale im 19. Jahrhundert* (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1990). – Volker Hagedorn: *Der Klang von Paris: Eine Reise in die musikalische Metropole des 19. Jahrhunderts* (Rowohlt, Hamburg, 2019). – Orlando Figes: *The Europeans: Three Lives and the Making of a Cosmopolitan Culture* (Metropolitan Books, New York, 2019). – Margarethe Lasinger, Hrsg.: *La Couleur du temps*, Die Farbe der Zeit, Programm Salzburger Festspiele Pfingsten 2020. (Samson Druck, St. Margarethen im Lungau, 2019).

Chère madame Viardot

Pour la cadence finale de sonaria  
dans le 1<sup>e</sup> acte on peut parfaitement  
ramener un thème entendu précédemment  
comme les instruments virtuoses (4)  
font dans leurs concertos. En conséquence  
je crois qu'il servirait bien pour  
finir cette cadence d'amener ceci :



On vira, il faut que  
c'est le point d'orgue fast par  
~~Lugros~~ qui jouent orphée  
à l'air quand Eluct y monta leur  
surage. Le Danjou gobea cela  
partantement.

Je crois que vous sortirez de la scène  
avec une triple salve de applaudissement.  
et on éclaterait ainsi à faire par le bâton  
notre "appas".  
J'attends votre permission pour

aller vous voir dimanche.

Je suis tout seul et je vous écris  
de mon lit où force m'arrête de

rester aujourd'hui.

Je voudrais bien être à midi et habiter  
les champs Elysées ....

à vous M. Berlioz

mercredi

Letter by Hector Berlioz to Pauline Viardot, 14 September 1859  
Collection: Cecilia Bartoli

## GIOACHINO ROSSINI

### 1 Eccomi alfine in Babilonia ...

#### Ah! quel giorno ognor rammento

Semiramide Atto primo, Scena V

N.2 Recitativo e Cavatina

Libretto: Gaetano Rossi

Semiramide Erster Akt, 5. Auftritt

Nr. 2 Rezitativ und Kavatine

Libretto: Gaetano Rossi

#### Arsace

Endlich bin ich in Babylon! Dies ist  
der Tempel des Baal. Welch erhabene Stille  
lässt die Stätte des Gottes noch ehrwürdiger  
erscheinen! Welch ungewohntes Schaudern,  
welch heilige Ehrfurcht regt sich in mir,  
dem Krieger, der im Schrecken des Krieges  
aufgezogen wurde,  
beim Anblick des allmächtigen Gottes!  
Doch was kann dieser Gott  
von mir wollen? Mein Vater sandte mich  
im Sterben hierher: Eine geheime  
Botschaft Semiramides ruft mich  
schnell zu ihrem Palast und voller Sehnsucht  
nach Azema, seinem Schatz, eilte mein glühendes Herz  
auf den Flügeln der Liebe hierher!

Ach! Immer denke ich an jenen Tag  
voll Ruhm und Glück,  
da ich unter Feinden  
ihr Leben und ihre Ehre rettete.

#### Arsace

Eccomi alfine in Babilonia. È questo  
di Belo il tempio. Qual silenzio augusto  
più venerando ancor rende il soggiorno  
della divinità! Quale nel seno  
a me, guerrier, nudrito  
fra l'orrore delle pugne, ora si destà,  
del Nume formidabile all'aspetto,  
insolito terror, sacro rispetto!  
E da me questo Nume  
che può voler? Morendo il genitore  
qui m'invia: segreto  
cenno di Semiramide mi chiama  
rapido alla sua reggia; ed anelante  
ad Azema, al suo bene l'ardente core  
qui volava sull'ali dell'amore.

Ah! quel giorno ognor rammento  
di mia gloria e di contento,  
che fra' barbari potei  
vita e onore a lei serbar.

Semiramide Act One, Scene 5

No.2 Recitative and Cavatina

Libretto: Gaetano Rossi

#### Arsaces

Here I am in Babylon at last. This, then, is  
the temple of Baal. What an august silence!  
It makes the sanctuary of the god  
even more reverend. Within my soldier's breast,  
nurtured on the horrors of battle,  
what unaccustomed terror and sacred awe  
are now aroused  
by the god's dread aspect!  
But what can this god  
want of me? Dying, my father  
sent me hither. A secret order  
from Semiramis summons me  
in haste to her palace, and, panting,  
my eager heart has flown here,  
to Azema, my beloved, on wings of love!

Oh, I shall always remember that day  
of glory and happiness  
when, among barbarians, I was able  
to preserve her life and honour.

Semiramide Acte un, Scène 5

Nº 2 Récit et Cavatine

Livret : Gaetano Rossi

#### Arsace

Me voilà enfin à Babylone. Et voici  
le temple de Baal. Quel auguste silence !  
Il rend encore plus vénérable le séjour  
de la divinité ! Quelle terreur insolite,  
quel respect sacré s'éveillent à présent  
dans ma poitrine de guerrier  
habitué parmi d'horribles combats,  
à l'aspect formidable du dieu !  
Et que peut-il bien me vouloir,  
ce dieu ? En mourant, mon père  
m'a mandé ici. Un ordre secret  
de Sémiramis m'a convoqué d'urgence  
à son palais et, pantelant, le cœur ardent,  
je me suis précipité ici vers ma bien-aimée Azéma,  
porté sur les ailes de l'amour.

Ah ! je n'oublierai jamais ce jour où,  
à ma grande gloire et à ma grande joie,  
j'ai pu sauver sa vie et son honneur  
des mains des barbares.

In meinen Armen entführte ich sie  
ihrem schändlichen Räuber,  
und ich fühlte, wie ihr Herz ganz nah  
am meinen schlug.  
Sie schlug die Augen auf, blickte mich an,  
lächelte mich an und erbebte.

Seit jenem Tag ist nichts mehr  
für mich, wie es war!  
Jener Blick riss mich hin,  
setzte meine Seele in Flammen:  
Der Himmel tat sich mir auf,  
die Liebe beseelte mich ...  
Nie werde ich Azema und jenen Tag  
vergessen!

L'involava in queste braccia  
al suo vile rapitore;  
io sentia contro il mio core  
il suo bel core palpitò.  
Schiuse il caviglio, mi guardò,  
mi sorrise, e palpitò.

Oh, come da quel dì  
tutto per me cangiò!  
Quel guardo mi rapi,  
quest'anima avvampò:  
il ciel per me s'aprì,  
amore m'animò...  
d'Azema e di quel dì  
scordarmi io mai saprò.

Into my arms I snatched her from the vile creature  
who would have carried her off;  
I felt her heart  
beating against mine.  
She opened her eyes and looked at me,  
smiled at me, and quivered.

Oh, since that day,  
how everything has changed for me!  
That look enraptured me,  
my soul took fire!  
Heaven opened before me,  
and love so fired me  
for Azema and for that day, I shall  
never be able to forget it!

Entre mes bras, je l'ai enlevée  
à son vil ravisseur ;  
je sentais son cœur  
palpiter contre le mien.  
Elle a ouvert les yeux, m'a regardé,  
m'a souri, et a tremblé.

Oh, comme tout a changé pour moi  
depuis ce jour !  
Ce regard m'a transporté,  
mon âme s'est embrasée :  
le ciel s'est ouvert pour moi,  
l'amour m'a envahi...  
l'amour d'Azéma, et jamais je ne pourrai  
oublier ce jour.

## ② E nel fatal conflitto di amore e di dover ...

### Vivere io non potrò

*La donna del lago* Atto primo, Scena VIII  
Recitativo e Duettino  
Libretto: Andrea Leone Tottola

*La donna del lago* Erster Akt, 8. Auftritt,  
Rezitativ und Duettino  
Libretto: Andrea Leone Tottola

**Elena**  
Hin- und hergerissen  
zwischen Pflichtgefühl und Liebe, in so viel Schmerz,  
was wirst du tun, Elena?

**Malcolm**  
Meine Liebste!

**Elena**  
Malcom! Mein Gott! Du hier?

**Elena**  
E nel fatal conflitto  
di amore e di dover, fra tante pene,  
Elena, che farai?

**Malcolm**  
Mio caro bene!

**Elena**  
Malcom! Numi! Tu qui?

*La donna del lago* Act One, Scene 8,  
Recitative and Duettino  
Libretto: Andrea Leone Tottola

**Elena**  
Elena, what can you do  
in such difficult times, caught in  
the fatal conflict between love and duty?

**Malcolm**  
Elena, my love!

**Elena**  
Malcom! Heavens! What are you doing here?

*La donna del lago* Acte un, Scène 8,  
Récit et Duettino  
Livre : Andrea Leone Tottola

**Elena**  
Fatalement déchirée  
entre l'amour et le devoir, en proie à tant de peines,  
Elena, que vas-tu faire ?

**Malcolm**  
Ma bien-aimée !

**Elena**  
Malcolm ! Grands dieux ! Toi ici ?

**Malcolm**

Ich muss in den Krieg ziehen,  
aus demselben Grund  
wie alle tapferen Männer Schottlands.

**Elena**

Ah, in welchem Augenblick  
bist du gekommen!

**Malcolm**

Wie? Muss ich etwa an deiner Liebe  
zweifeln, Elena?

**Elena**

Grausamer! Kannst du mich  
so beleidigen?

**Malcolm**

Wenn dein Herz mir  
treu ist, will ich das Schicksal herausfordern...  
Ja, ich werde mich der Macht  
unserer Unterdrücker widersetzen.

**Elena**

Ich werde als  
Vorbild der Treue sterben.

**Malcolm**

Dann reich mir deine Hand  
zum Zeichen deines Schwurs.

**Elena**

Hier ist sie.

**Malcolm**

Mi chiama in campo  
quella ragione istessa  
che arma i prodi di Scozia.

**Elena**

Ah, in quale istante  
giungesti!

**Malcolm**

E che? Dell'amor tuo poss'io,  
Elena, dubitar?

**Elena**

Crudele! E puoi  
oltraggiarmi così?

**Malcolm**

Se fida è dunque  
a me quell'alma, io sfiderò le stelle...  
si, de' nostri tiranni  
resisterò al poter.

**Elena**

Saprò morire  
esempio di costanza.

**Malcolm**

A me la mano  
di giuramento in pegno.

**Elena**

Eccola.

**Malcolm**

I am called to battle  
by the same cause for which  
all brave men of Scotland are taking up arms.

**Elena**

Ah, what a moment  
you have chosen to return!

**Malcolm**

Why? Do I have cause  
to doubt your love?

**Elena**

Cruel man! How can you  
do me such a wrong?

**Malcolm**

If your heart remains loyal  
to me, I shall defy the stars...  
yes, I shall challenge  
the power of tyranny.

**Elena**

And I shall die  
a model of constancy.

**Malcolm**

Give me your hand  
as a pledge of your faith.

**Elena**

Here it is.

**Malcolm**

La même cause  
m'appelle au combat  
et arme les preux d'Écosse.

**Elena**

Ah, en quel instant  
es-tu arrivé !

**Malcolm**

Comment ? Devrais-je douter  
de ton amour, Elena ?

**Elena**

Cruel ! Tu peux  
me faire une telle offense ?

**Malcolm**

Si cette âme m'est fidèle,  
je défierai les astres...  
Oui, je résisterai au pouvoir  
de nos tyrans !

**Elena**

Je saurai par ma mort  
donner un exemple de fidélité.

**Malcolm**

Donne-moi la main  
pour me jurer ta foi.

**Elena**

La voici.

**Elena, Malcolm**

Entweder wir heiraten, oder wir steigen ins Reich der Dunkelheit hinab.

Ich werde nicht ohne dich leben können, mein Geliebter.  
Ich würde eher in die Dunkelheit hinabsteigen, als dir die Treue zu brechen.

**Elena, Malcolm**

O sposi, o al tenebroso regno.

Vivere io non potrò,  
mio ben, senza di te;  
fra l'ombra scenderò  
pria che mancar di fe'.

**Elena, Malcolm**

We shall be bound by marriage, or by death.

I cannot live,  
my love, without you;  
I shall descend to the realm of the dead  
sooner than betray my word.

**Elena, Malcolm**

Ou nous serons mariés, ou l'enfer nous engloutira.

Je ne pourrai pas vivre  
sans toi, mon amour ;  
je préférerais descendre parmi les ombres  
plutôt que de te manquer de foi.

**CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK****3 Amour, viens rendre à mon âme**

*Orphée et Eurydice*, Acte un N° 6 Air

Édition Berlioz, 1859

Livret : Pierre-Louis Moline rév. Berlioz

*Orphée et Eurydice*, Erster Akt, Nr. 6 Arie

Berlioz-Edition, 1859

Libretto: Pierre-Louis Moline rev. Berlioz

**Orpheus**

Liebe, gib meiner Seele  
wieder deine heiße Glut zurück.  
Für sie, die mich entflammt,  
will ich dem Tod entgegentreten.  
Umsonst versucht die Hölle uns zu trennen,  
die Ungeheuer des Tartarus  
erschrecken mich nicht.  
Ich spüre, wie die Liebesglut in mir erstarkt,  
ich will dem Tod entgegentreten.

**Orphée**

Amour, viens rendre à mon âme  
ta plus ardente flamme ;  
pour celle qui m'enflamme,  
je vais braver le trépas.  
L'enfer en vain nous sépare,  
les monstres du tartare  
ne m'épouvantent pas.  
Je sens croître ma flamme,  
je vais braver le trépas.

*Orphée et Eurydice*, Act One No.6 Aria

Berlioz Edition, 1859

Libretto: Pierre-Louis Moline rev. Berlioz

**Orpheus**

Come, love, and fill my soul  
with your most ardent flame;  
unafraid, I shall face death  
for the one who sets my heart ablaze.  
In vain does hell keep us apart,  
the monsters of the abyss  
hold no fear for me.  
I feel my courage building,  
unafraid, I shall face death.

## JOHANNES BRAHMS

### ④ Rhapsodie für eine Altstimme, Männerchor und Orchester op. 53

Text: Johann Wolfgang von Goethe  
(aus *Harzreise im Winter*)

#### Altsolo

Aber abseits, wer ist's?  
Ins Gebüsch verliert sich sein Pfad,  
hinter ihm schlagen  
die Sträuche zusammen,  
das Gras steht wieder auf,  
die Öde verschlingt ihn.

Ach wer heilet die Schmerzen  
des, dem Balsam zu Gift ward?  
der sich Menschenhaß  
aus der Fülle der Liebe trank?  
Erst verachtet, nun ein Verächter,  
zehrt er heimlich auf  
seinen eigenen Wert  
in ungenügender Selbstsucht.

#### Altsolo, Männerchor

Ist auf deinem Psalter,  
Vater der Liebe, ein Ton  
seinem Ohr vernehmlich,  
so erquicke sein Herz!  
Öffne den umwölkten Blick  
über die tausend Quellen  
neben dem Durstenden  
in der Wüste.

### Rhapsody for contralto, male chorus and orchestra op.53

Text: Johann Wolfgang von Goethe  
(from *Harzreise im Winter*)

#### Contralto

But who is that, standing apart?  
His steps recede into the bushes;  
behind him  
the thickets close,  
the grass straightens;  
the wilderness swallows him up.

Ah, who can heal the suffering  
of one for whom balm has turned to poison,  
who sucked hatred of mankind  
from the abundance of love?  
Despised at first, and now despising,  
he secretly devours  
his own worth  
in insatiable self-love.

#### Contralto, male chorus

Father of love, if there is  
a sound on your psaltery  
which his ear can discern,  
then quicken his heart!  
Reveal to his clouded gaze  
the thousand springs  
by the side of the thirsty man  
in the desert.

### Rhapsodie pour alto, chœur d'hommes et orchestre op. 53

Texte : Johann Wolfgang von Goethe  
(de *Harzreise im Winter*)

#### Alto solo

Mais qui est cet homme à l'écart ?  
Son sentier se perd dans les hailliers,  
derrière lui  
les buissons se referment,  
l'herbe se redresse,  
le vide l'engloutit.

Ah! qui saura guérir les souffrances  
de celui à qui le baume devint poison ?  
et qui but la haine des hommes  
à la coupe pleine de l'amour ?  
D'abord méprisé, puis méprisant,  
en secret il consume  
sa propre valeur  
dans un égoïsme insuffisant.

#### Alto solo, chœur d'hommes

S'il est sur ton psaltéron,  
père d'amour, un accord  
qui puisse toucher son oreille,  
réconforte son cœur !  
Ouvre ses yeux embués  
sur les mille sources  
près de l'assoufflé  
dans le désert.

## GIOACHINO ROSSINI

### 5 Mura felici ... Elena! oh tu, che chiamo! ...

*Oh quante lagrime finor versai*

*La donna del lago* Atto primo, Scena VII

Scena e cavatina

Libretto: Andrea Leone Tottola

*La donna del lago* Erster Akt, 7. Auftritt

Szene und Kavatine

Libretto: Andrea Leone Tottola

### Malcolm

O glückliche Mauern, wo meine Liebste umhergeht!  
Nach vielen Monaten seh' ich euch wieder. Ach!  
Ihr scheint meinen Augen nicht mehr  
so lieblich und heiter wie einst!  
Hier keimte meine unschuldige Liebe  
und gediht: Wie glücklich  
war mein Leben hier bei euch  
an ihrer Seite,  
die barmherzig meine Liebe erwiderete!  
Ein finst'rer Schatten taucht euch nun in Trauer  
und lässt mein armes Herz zu Eis erstarren!  
Eine grausame Hand nimmt euch, entreißt mir...  
o schlimme Qual...  
sie, die hier wohnt, meinen Schatz.

Elena! Ich rufe dich!  
Ach, eile einen kurzen Augenblick zu mir!  
Sag mir nochmal: „Ich liebe dich!“  
Bleibe mir treu!  
Und wenn ich deiner Liebe dann gewiss bin,  
mein Herz, ich schwöre es,  
– ich werde dich dem stärksten Mann entreißen  
oder ich werde für dich sterben.  
Der Tod wird mir willkommen sein,  
wenn Elena nicht die meine ist.

### Malcolm

Mura felici, ove il mio ben si aggira!  
Dopo più lune io vi riveggo: ah! voi  
più al guardo mio non siete,  
come lo foste un di ridenti e liete!  
Qui nacque, fra voi crebbe  
l'innocente mio ardor: quanto soave  
fra voi scorrea mia vita  
al fianco di colei  
che rispondea pietosa a' voti miei!  
Nemico nembo or vi ratrista, e agghiaccia  
il mio povero cor! Mano crudele  
a voi toglie, a me invola... oh rio martoro!  
la vostra abitatrice, il mio tesoro.

Elena! oh tu, che chiamo!  
Deh vola a me un istante!  
Tornami a dire: "io t'amo!"  
Serbami la tua fè!  
E allor, di te sicuro,  
anima mia! lo giuro,  
ti toglierò al più forte,  
o morirò per te.  
Grata a me fia la morte,  
se Elena mia non è.

*La donna del lago* Act One, Scene 7

Scena and Cavatina

Libretto: Andrea Leone Tottola

### Malcolm

O happy walls wherein my love walks,  
after many months I see you again.  
Ah, no longer do you seem to me  
as bright and cheerful as you once were.  
Here in your midst our innocent desire  
was born and grew. How happy  
my life was  
here by her side.  
Here she responded with compassion to my desire.  
In the shadow of the enemy, how sad you are  
and how frozen is my poor heart! Oh, what torment!  
A cruel hand is taking away my beloved,  
who lives within you.

Elena, you whom I am calling,  
fly to me for a moment,  
tell me again that you love me,  
keep faith with me.  
And then, sure of you,  
my beloved, I swear  
I will take you from the strongest  
or I will die for you.  
Death would be welcome to me  
if Elena cannot be mine.

*La donna del lago* Acte un, Scène 7

Scène et Cavatina

Livret : Andrea Leone Tottola

### Malcolm

Bienheureuses murailles qui renfermez ma bien-aimée,  
après bien des mois je vous retrouve !  
Ah, vous ne m'apparaissez plus  
aussi amères et joyeuses qu'autrefois.  
C'est ici, en votre sein, qu'est née  
et qu'a grandi mon innocente flamme : que ma vie  
était douce ici,  
aux côtés de celle  
qui accueillait mes vœux avec mansuétude !  
Une nuée ennemie vous afflige à présent,  
et glace mon pauvre cœur ! Une main cruelle  
vous a ravi, m'a enlevé... oh, âpre tourment !  
celle que vous abritiez, et que je chéris.

Elena, ô toi que j'appelle !  
Ah, vole à moi pour un instant !  
Redis-moi que tu m'aimes,  
conserve-moi ta foi !  
Et alors, sûr de toi, mon âme,  
je jure que je t'arracheraï  
à l'adversaire le plus puissant  
ou que je mourrai pour toi.  
La mort me sera bienvenue  
si Elena ne peut pas être à moi.

Wie viele Tränen habe ich vergossen,  
leidend, so fern von deinen schönen Augen!  
Alles andere ist mir eine Qual,  
alles ist unvollkommen, alles ist mir verhasst.  
Die Sonne scheint nicht mehr vom Himmel,  
kein Stern leuchtet mehr für mich.  
Liebste, nur du gibst mir Frieden,  
gib meiner Seele deine süße Gnade!

Oh quante lagrime finor versai  
lungi languendo da' tuoi bei rai!  
Ogn'altro oggetto è a me funesto;  
tutto è imperfetto, tutto detesto;  
di luce il cielo, no, più non brilla,  
più non sfavilla astro per me.  
Cara! tu sola mi dai la calma,  
tu rendi all'alma grata mercé!

Oh, how many tears I have shed  
languishing far from you;  
everything else makes me feel sad,  
everything is imperfect, everything is abhorrent;  
the sun no longer shines in the sky,  
the stars no longer shine for me.  
Dearest, you alone can bring me peace.  
Have mercy on my thankful soul!

Oh, que de larmes j'ai versées  
tandis que je languissais loin de tes beaux yeux !  
Tout autre objet m'est funeste,  
tout est imparfait, tout est détestable ;  
le ciel ne brille plus, illuminé par le soleil,  
plus aucun astre ne scintille pour moi.  
Ma chérie ! Toi seule m'apaises,  
prends pitié de mon âme reconnaissante !

### CHARLES GOUNOD

#### 6 Où suis-je ? ... Ô ma lyre immortelle

Sapho Acte trois, Scène 5

Livret : Émile Augier

#### Sapho

Où suis-je ? ... Ach ! Ja... ich erinnere mich.  
Alles, was mich mit dem Leben verband, ist zerbrochen.  
Es bleibt mir nichts mehr als die ewige Nacht,  
um meinem vom Schmerz erschöpften Herzen  
Ruhe zu gönnen.

Sapho Dritter Akt, 5. Szene  
Libretto: Émile Augier

#### Sapho

Wo bin ich ? ... Ach ! Ja... ich erinnere mich.  
Alles, was mich mit dem Leben verband, ist zerbrochen.  
Es bleibt mir nichts mehr als die ewige Nacht,  
um meinem vom Schmerz erschöpften Herzen  
Ruhe zu gönnen.

O meine unsterbliche Leier,  
die du mich an meinen traurigen Tagen  
treu in jedem Unglück  
getröstet hast!  
Umsonst versucht dein sanftes Murmeln  
mir beizustehen in meinem Leid.  
Nein, du kannst diese  
letzte Wunde nicht heilen,  
die Wunde ist in meinem Herzen.

Ô ma lyre immortelle,  
qui dans les tristes jours  
à tous mes maux fidèle,  
les consolais toujours !  
En vain ton doux murmure  
veut m'aider à souffrir ;  
non, tu ne peux guérir  
ma dernière blessure :  
ma blessure est au cœur.

Sapho Act Three, Scene 5

Libretto: Émile Augier

#### Sapho

Where am I? Ah, yes, I remember.  
Every tie that bound me to this life is broken.  
All that remains to me is everlasting night  
to rest my heart exhausted by suffering.

Oh my immortal lyre,  
that during my sad days  
faithful to all my ills,  
consoled them ever,  
in vain does thy sweet murmur  
strive to help me in my suffering.  
No, thou canst not cure  
my latest wound –  
my wound is in the heart.

Nur der Tod kann meinen Schmerz beenden.

Leb wohl, Fackel der Welt,  
versinke im Schoß der Wogen.  
Auch ich steige hinab ins Wasser  
– in die ewige Ruhe.  
Der neue Tag, der anbricht, Phaon,  
wird für dich leuchten,  
aber du wirst das Morgenrot erblicken,  
ohne an mich zu denken.  
Tu dich auf, bitterer Schlund,  
ich will im Meer für immer schlafen.

#### Bacchanal

*Samson et Dalila* Dritter Akt, 2. Szene

*Samson et Dalila* Zweiter Akt, 3. Auftritt  
Libretto: Ferdinand Lemaire

#### Dalila

Mein Herz öffnet sich dir, wie sich Blumen öffnen,  
wenn die Morgenröte sie kühlt!  
Doch um meine Tränen noch besser aufzutrocknen,  
Liebster, sprich weiter zu mir!  
Sag mir, dass du für immer zurückkehrst zu mir.  
erneuere das Versprechen,  
schwöre mir wie einst jenen Schwur, den ich liebte!  
Ach, erfüll mein Herz mit Wonne!  
Ach, berausche meine Sinne!

Seul le trépas peut finir ma douleur.

Adieu, flambeau du monde,  
descends au sein des flots ;  
moi, je descends sous l'onde,  
dans l'étemel repos.  
Le jour qui doit éclore,  
Phaon, luira pour toi ;  
mais sans penser à moi  
tu reverras l'aurore.  
Ouvre-toi, gouffre amer,  
je vais dormir pour toujours dans la mer.

#### CAMILLE SAINT-SAËNS

##### 7 Bacchanale

*Samson et Dalila* Acte trois, Scène 2

##### 8 Mon cœur s'ouvre à ta voix

*Samson et Dalila* Acte deux, Scène 3  
Livret : Ferdinand Lemaire

#### Dalila

Mon cœur s'ouvre à ta voix comme s'ouvrent  
les fleurs aux baisers de l'aurore !  
Mais, ô mon bien-aimé, pour mieux sécher  
mes pleurs, que ta voix parle encore !  
Dis-moi qu'à Dalila tu reviens pour jamais !  
Redis à ma tendresse les serments d'autrefois,  
ces serments que j'aimais !  
Ah ! réponds à ma tendresse,  
verse-moi, verse-moi l'ivresse !

Death alone can end my pain.

Farewell, luminary of the world!  
Go down into the bosom of the waters;  
I am going down beneath the wave  
in the sleep of eternity.  
The day that must dawn,  
Phaon, will shine for you,  
but, taking no thought of me,  
you will greet the sunrise.  
Open, briny abyss,  
I am going to sleep for ever  
in the deep.

#### Bacchanale

*Samson et Dalila* Act Three, Scene 2

*Samson et Dalila* Act Two, Scene 3

Libretto: Ferdinand Lemaire

#### Delilah

My heart opens at your voice,  
as flowers open to the dawn's kisses.  
But, beloved, let me hear your voice again,  
the better to dry my tears!  
Tell me that you are returning to Delilah for good;  
repeat to my tender, loving ear  
your former avowals, those words I loved!  
Ah, respond to my tenderness,  
fill me, fill me with rapture!



Wie sich im Sommer oft die Ahren sanft wiegen,  
bewegt von leichter Brise,  
so erbebt mein Herz voller Hoffnung auf Trost  
beim Klang deiner Stimme!  
So schnell erreicht der Pfeil nicht sein todgeweihtes Ziel,  
wie deine Geliebte dir in die Arme fliegt!  
Ach, erfüll mein Herz mit Wonne!  
Ach, berausche meine Sinne!  
Samson, Samson, ich liebe dich!

Ainsi qu'on voit des blés les épis onduler  
sous la brise légère,  
ainsi frémit mon cœur, prêt à se consoler,  
à ta voix qui m'est chère !  
La flèche est moins rapide à porter le trépas  
que ne l'est ton amante à voler dans tes bras !  
Ah ! réponds à ma tendresse !  
Verse-moi, verse-moi l'ivresse !  
Samson, Samson, je t'aime !

As ears of corn are seen rippling  
in the gentle breeze,  
so my heart is quivering, ready to be comforted  
by your voice, which is so dear to me.  
The arrow is less swift at carrying death  
than your lover is to fly into your arms.  
Ah, respond to my tenderness!  
Fill me, fill me with rapture!  
Samson, Samson, I love you!

### Giacomo Meyerbeer

#### **9** Donnez, donnez

*Le Prophète* Acte Quatre, Scène 1  
N° 22 Complainte de la mendiant  
Livret : Eugène Scribe

#### Fidès

Donnez, donnez pour une pauvre âme,  
ouvrez-lui le paradis !  
Donnez, donnez à la pauvre femme  
qui prie, hélas ! pour son fils !  
Donnez ! donnez ! nobles seigneurs,  
donnez de grâce !  
Au sein de votre richesse,  
pitié, seigneur opulent !  
Donnez pour dire une messe,  
hélas ! à mon pauvre enfant !  
Ah ! ah ! ah ! pitié, donnez !  
Ah ! ah ! ah ! hélas ! pitié !

*Le Prophète* Act Four, Scene 1  
No.22 The Beggar Woman's Lament  
Libretto: Eugène Scribe

#### Fidès

Alms, alms, for a pitiful soul,  
allow it to pass into heaven!  
Alms, alms for this poor woman  
who's praying, alas, for her son!  
Alms, alms, noble sirs,  
give me alms, I beg you!  
Protected by your riches,  
take pity, wealthy sir!  
Give me coins to have a Mass said  
for my poor son, alas!  
Ah, ah, ah, take pity, give me alms!  
Ah, ah, ah, alas, take pity!

*Der Prophet* Vierter Akt, 1. Szene  
Nr. 22 Die Bettlerin. Romanze  
Libretto: Eugène Scribe

**Fides**  
O gebt, o gebt, errettet einen Armen,  
eröffnet ihm des Himmels Schoß !  
O gebt, o gebt, mit einer Mutter habt Erbarmen,  
sie flehet euch für ihres Sohnes Los!  
O gebt, o gebt, edler Herr,  
gebt aus eurer reichen Habe,  
o edler Herr, für meinen Sohn,  
dass eine Messe ihn erlabe,  
ihn führe zu des Himmels Thron!  
Ah! ach! habt Erbarmen,  
ach! ach! habt Erbarmen, mit ihm!



Mich friert, mich friert! Was tut's?  
Das Grab ist kälter doch!  
Doch weh! entflieht, erstarrt mein Leben,  
wer dann fleht für ihn noch?  
O gebt aus eurer reichen Habe,  
o edler Herr, für meinen Sohn,  
dass eine Messe ihn erlabe,  
ihn führe zu des Himmels Thron!  
Ach! ach! habt Erbarmen,  
ach! ach! habt Erbarmen, mit ihm!  
Ach! für seine Seele!  
Er ist mein Sohn!

J'ai faim, j'ai froid !... Eh bien, n'importe...  
La tombe est plus froide encor !  
Et moi, bientôt glacée et morte...  
qui donc priera sur son sort ?  
Qui donc priera pour lui ?  
Au sein de votre richesse,  
pitie, seigneur opulent !  
Donnez pour dire une messe,  
hélas ! à mon pauvre enfant !  
Ah ! ah ! ah ! pitie, donnez !  
Ah ! ah ! ah ! hélas !  
Ah ! pour l'âme !  
Il est mon fils !

I'm hungry, I'm cold... no matter...  
The tomb is colder still!  
And I shall soon be frozen and dead...  
Who will pray for his soul then?  
Who will pray for him?  
Protected by your riches,  
take pity, wealthy sir!  
Give me coins to have a Mass said  
for my lost son, alas!  
Ah, ah, ah, take pity, give me alms!  
Ah, ah, ah, alas!  
Ah, for his soul!  
He is my son!

### KOMITAS

#### Der Kranich

Text: Komitas

Kranich, wo bist du her?  
Ich lausche dir,  
Kranich, gibt es Nachricht  
aus unserm Heimatland?

Du gabst mir keine Antwort,  
verließest mich und zogst davon.  
Kranich, fort mit dir, flieg davon, weit weg  
von unsrem Heimatland

#### Krunk

Text: Komitas

Krunk usti kugas  
Tsara em dzainid  
Krunk mer ashkharen  
khabrik ma chunis

Indz pataskhan chtvir  
Yelar gnacir  
Krunk mer ashkharen  
Gna heracir

#### The Crane

Text: Komitas

Crane, whence do you come?  
Let me listen for your voice,  
crane, have you any news  
from our homeland?

You did not give me an answer,  
you left me and went away.  
Crane, go away, fly away, far away  
from our homeland.

#### La Grue

Texte : Komitas

Grue, d'où viens-tu ?  
Laisse-moi écouter ta voix,  
grue, as-tu des nouvelles  
de notre mère patrie ?

Tu ne m'as pas répondu,  
tu m'as quittée et tu t'en es allée.  
Grue, va-t'en, envole-toi, envole-toi,  
loin de notre mère patrie.

Übersetzungen: Daniela Wiesendanger (1-3, 5, 6);

Monika Lichtenfeld (8); Ludwig Rellstab (9);

Stefanie Schlatt (10)

Translations: Peggie Cochrane (1);

Susannah Howe (2, 3, 9);

Decca (4, 5, 6, 8)

Traductions :

David Ylla-Somers (1, 2, 5, 10) ;

Decca (4)

## LES MUSICIENS DU PRINCE-MONACO

### GIANLUCA CAPUANO CONDUCTOR

#### Violins I

Andrés Gabetta concertmaster  
Francesco Colletti  
Gian Andrea Guerra  
Muriel Quistad  
Laura Corolla  
Anna Morozkina  
Ágnes Kertész  
Mauro Massa  
Anna Urpina  
Eurydice Vernay

#### Violins II

Nicolas Mazzoleni\*  
Laura Cavazzuti  
Massimo Percivaldi  
Joseph Tan  
Vincent Durand  
Chiara Zanisi  
Svetlana Fomina  
Lucia Giraudo

#### Violas

Deirdre Dowling\*  
Patricia Gagnon  
Bernadette Verhagen  
Emanuele Marcante  
Marco Massera  
Koram Jablonko

#### Cellos

Jérôme Huille\*  
Guillaume François  
Antonio Papetti  
Nicolas Fritot  
Nicola Brovelli

#### Double Basses

Roberto Larrinoga\*  
Davide Vittone  
Federico Bagnasco

#### Flutes

Pablo Sosa\*  
Luis Martinez  
Rebekka Brunner [+ Piccolo]

#### Oboes

Pier Luigi Fabretti\*  
[+ Cor anglais]

Yongcheon Shin  
Guido Campana

#### Clarinets

Francesco Spendolini\*  
Roberta Cristini

#### Bass Clarinet

Massimiliano Limonetti

#### Bassoons

Benny Aghassi\*  
Inga Klauke  
Elena Bianchi  
Matteo Scavazza

#### Horns

Ulrich Hübner\*  
Emmanuel Frankenberg  
Dileno Baldin  
Brunello Gorla

#### Trumpets

Thibaut Robinne\*  
Sebastian Schärr  
Tobias Fehse [+ French horn]  
Serge Tizac [+ French horn]

#### Trombones

Seth Quistad\*  
Bill Thomas  
Daniel Vesel

#### Percussion

Paolo Nocentini\*  
Sebastiano Nidi  
Federico Moscano  
Alessandro Beco

#### Harp

Tiziana Tagliani

#### Duduk

Arayik Bakhtikyan

#### \*principal

## IL CANTO DI ORFEO

#### Top tenors

Paolo Borgonovo, Michele Concato, Jacopo Facchini\*, Matteo Magistrali, David Sanchez Serra

#### Second tenors

Alessandro Baudino, Maurizio Dalena, Riccardo Pisani, Alessio Tosi, Baltazar Zuniga

#### Baritones

Dario Previato, Alessandro Ravasio, Marco Saccardin, Yiannis Vassilakis, Jonas Yajure

#### Basses

Matteo Bellotto, Marco Calabrese, Cesare Costamagna, Luca Scaccabarozzi, Walter Testolin

#### \*vocal coach

Executive Producer: Cecilia Bartoli

Recording Producer & Editor: Arend Prohmann

Balance Engineer: Philip Siney

Production Co-ordinator: Joanne Baines

Recording Location: Teatro Galli, Rimini, Italy, 2–9 September 2019

Critical Editions: Philip Gossett and Alberto Zedda (1); Matthias Brzoska (9)

Publishers: Casa Ricordi, Milano (1); Ricordi Berlin (9)

Musicological Research: Gianluca Capuano

Product Manager: Jennifer Stewart

Introductory Notes & Translations © 2018 (Bartoli Foundation) & 2021 Universal Music Operations Limited

Sung Text Translations © 2021 Universal Music Operations Limited, except track 4 © 1982;

track 8 German © 1991 Universal International Music BV; track 9 German public domain

Photography: Uli Weber

Editorial, Design & Artworking: WLP Ltd 

**CECILIA BARTOLI – MUSIC FOUNDATION**