



MEYERBEER  
**GRAND  
OPERA**

DIANA  
DAMRAU

ORCHESTRE ET CHŒUR  
DE L'OPERA NATIONAL DE LYON  
EMMANUEL VILLAUME



## GIACOMO MEYERBEER 1791-1864

### GRAND OPERA

|   |                                                                                                                                                            |      |    |                                                                                                                                                                                                                                       |       |
|---|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| 1 | LE PROPHÈTE (1849)<br>Mon cœur s'élance et palpite <i>Berthe</i>                                                                                           | 4:05 | 7  | LE PARDON DE PLOËRMEL (1859)<br>(DINORAH)<br>Comme cette nuit est lente à se dissiper !...<br>Ombre légère <i>Dinorah</i>                                                                                                             | 8:20  |
| 2 | ROBERT LE DIABLE (1831)<br>Robert, toi que j'aime <i>Isabelle</i><br><i>Robert</i> : Charles Workman <i>tenor</i>                                          | 5:52 | 8  | EIN FELDLAGER IN SCHLESISIEN (1844)<br>Oh Schwester, find' ich dich!...<br>Lebe wohl, geliebte Schwester <i>Therese</i><br><i>Vielka</i> : Kate Aldrich <i>mezzo-soprano</i>                                                          | 6:53  |
| 3 | ALIMELEK, ODER<br>DIE BEIDEN KALIFEN (1814)<br>Nur in der Dämm' rung Stille <i>Irene</i>                                                                   | 6:17 | 9  | EMMA DI RESBURGO (1819)<br>Sulla rupe triste, sola...<br>Ah questo bacio <i>Emma</i>                                                                                                                                                  | 6:38  |
| 4 | L'ÉTOILE DU NORD (1854)<br>Ah, mon Dieu !... C'est bien l'air<br>que chaque matin <i>Catherine</i><br>Julien Beaudiment, Catherine Puertolas <i>flutes</i> | 6:58 | 10 | LES HUGUENOTS (1836)<br>Ô beau pays de la Touraine <i>Marguerite</i><br><i>Urbain</i> : Pei Min Yu <i>soprano</i><br><i>Coryphée</i> : Pascale Obrecht <i>soprano</i><br><i>Dame d'honneur</i> : Joanna Curelaru <i>mezzo-soprano</i> | 12:55 |
| 5 | L'AFRICAINNE (1865)<br>Là-bas, sous l'arbre noir...<br>Fleurs nouvelles, arbres nouveaux <i>Inès</i>                                                       | 5:34 | 11 | L'AFRICAINNE (1865)<br>Anna, qu'entends-je...<br>Adieu, mon doux rivage <i>Inès</i><br><i>Anna</i> : Kate Aldrich <i>mezzo-soprano</i>                                                                                                | 8:34  |
| 6 | IL CROCIATO IN EGITTO (1824)<br>D'una madre disperata...<br>Con qual gioia <i>Palmide</i><br><i>Aladino</i> : Laurent Naouri <i>bass</i>                   | 9:20 |    |                                                                                                                                                                                                                                       |       |
|   |                                                                                                                                                            |      |    | TOTAL                                                                                                                                                                                                                                 | 81:27 |





## MEYERBEER: A TRUE EUROPEAN!

*A personal and heartfelt preface*

Back in 2006, when my collaboration began with Virgin Classics/EMI (now Erato/Warner Classics), the label's president, Alain Lanceron, asked me what I would like to record. My immediate response was to suggest the Mozart/Salieri album *Arie di bravura* and a collection of arias by Giacomo Meyerbeer. Ever since my student days I had longed to do both these things. The first wish was granted right away, but the second one kept on being put off for various reasons. But all's well that ends well, and I would like to think that the composer himself has been looking down from on high and monitoring the progress of this wonderful project.

Why an album devoted entirely to Meyerbeer? When I was a student in Würzburg, the university orchestra invited me to perform Meyerbeer's 'scenic cantata' *Gli amori di Teolinda* with them. Before then I had only come across Dinorah's 'Ombre légère', an aria that every coloratura soprano should have in her repertoire. *Gli amori di Teolinda* is an incredibly virtuosic duo for soprano and clarinet, a setting of an Italian text written in an Italianate style, and it made me want to find out more about Meyerbeer. So I immersed myself in his world and was amazed at the range of his talents: his handling of voices, his orchestral colours and feeling for drama, the powerful and richly varied expression of emotions and, above all, his ability to enter into the spirit of different national styles of music. If you compare his Italian, German and French works you would think that you are listening to three different composers instead of just one.

That is how I conceived the idea of juxtaposing these different styles in one album for the first time

and of creating a portrait of this unique 'European' artist seen from every angle, not just as the composer of indispensable French works whose effortlessness, sensuality, beauty and elegance are unparalleled. I hope you enjoy this recording, and I would like to convey my deepest thanks to everyone who made it possible.

*Diana Damrau, 2017*

## STRANGE FLOWERS, STRANGE TREES

### *Meyerbeer and innovation in French grand opera*

Giacomo Meyerbeer's reputation as a composer was built entirely on the music he composed for French audiences and his output is often summed up by the six French operas he wrote between 1831 and 1865: four 'grand operas' – *Robert le Diable* (1831), *Les Huguenots* (1836), *Le Prophète* (1849) and *L'Africaine* (1865) – and two *opéras-comiques* – *L'Étoile du Nord* (1854) and *Le Pardon de Ploërmel* (1859). Yet this rather limited summary of his life's work leaves out of the account many treasures, which Diana Damrau's recital presents in all their linguistic diversity. While most of the numbers on this album are in French, Diana Damrau was keen also to include rarely heard arias in German and Italian, thereby broadening the spectrum of this operatic kaleidoscope and demonstrating once more the wide range of Meyerbeer's gifts.

It is rightly said that Meyerbeer was as much of a visionary as Lully, Gluck and Spontini, all key figures in the history of French opera. In the first place, he was able to capitalise on the bourgeois taste of the romantic Paris of the 1830s, which was torn between the grandiose conservatism of the old *tragédie lyrique* (as exemplified by Spontini's *Olympie*, revived in 1826), the appeal of Italian vocal virtuosity (which had ensured full houses at the Théâtre-Italien since it opened its doors in 1801) and the taste for melodramatic *frisson* that *opéra-comique* tended to espouse (as in Boieldieu's *La Dame blanche*, 1825). Meyerbeer redefined French opera as an eclectic melting-pot in which influences from the whole of Europe were combined, the same Europe that descended on Paris and was pleased to rediscover some of its roots

in the musical pleasures of the French capital. This was the period when Chopin's polonaises and Liszt's first Hungarian dances were created, and when Paris experienced a mass invasion of Spanish guitarists. Whereas other artists (and other periods) aspired to a fusion of styles, Meyerbeer aimed more for their juxtaposition. In his music we find side by side passages stylistically quite distinct from each other and our attention is held by the highly contrasted nature of his musical diction. In his French operas, simple *romances* follow on directly from big crowd scenes while sentimental and lyrical duets suddenly give way to coloratura arias with codas reminiscent of Rossini or Donizetti. Specific voice types, each of which has its own particular characteristics, are associated with the different roles: we have the *forte chanteuse* (roughly corresponding to a dramatic soprano), the *chanteuse légère à roulade* (lyric coloratura soprano), *premier ténor* (first tenor), *basse noble* (noble bass) and *basse bouffe* (comic bass).

While Wagner and Verdi, during their stays in Paris, probably placed a higher premium on the dramatic voice types of the first tenor and the 'Falcon' soprano (named after the singer Cornélie Falcon, whose voice was the inspiration behind several operas composed between 1830 and 1840), the general public was more impressed by the vocal prowess of the 'chanteuse légère', who was entrusted with coloratura passages and high counter-melodies that stand out above the rousing finales. Rossini was the first composer to use this voice type at the Paris Opéra, which he persuaded to employ his protégée, Laure Cinti-Damoreau (1801-1863), whose Italianate

technique, which enabled her to perform dazzling feats of virtuosity, met with his approval. Cinti-Damoreau was mocked for her ‘bird-organ mechanism’ and criticised for her limited dynamic range, especially when cast in roles that were not in fact especially high, such as Pamyra in Rossini’s *Le Siège de Corinthe*, staged in 1826. But we are indebted to her for the creation of a voice type that was to endure for almost thirty years, and which found its full flowering in Julie Dorus-Gras (1805–1896). It was for this lyric soprano, with her sensational high notes, that Meyerbeer wrote his most demanding arias, and it was no doubt her voice he had in mind many years later when he revised *Le Prophète* and *L’Africaine*.

The part of Princess Isabelle in *Robert le Diable* (a role first performed by Cinti-Damoreau but mainly associated with Dorus-Gras) perfectly encapsulates what was required of this new voice type: whereas the aria ‘Idole de ma vie’ is lavishly garlanded with vocal flourishes, the *romance* ‘Robert, toi que j’aime’, accompanied by cor anglais and harp, keeps the impact of high notes in reserve for the most climactic moment of the aria, and instead takes full advantage of the lyric potential of the middle of the range. The part of Marguerite de Valois in *Les Huguenots* is equally characteristic of the type. The role consists of little more than a single aria and a big duet – but what an aria! ‘Ô beau pays de la Touraine’ is universally celebrated for its seductive charm and is remarkable both for the suavity of its Italianate cantabile and, in the second part (‘À ce mot seul s’anime et renaît la nature’), for the rousing sense of forward momentum that recalls the cabalettas of Rossini. This is a ‘grande scena’ worthy of Italian opera: although sung in French, it adheres to the conventions prevailing on the other side of the Alps, and thus the music occasionally has scant regard for the meaning of the words. Indeed,

in this respect it is true to the spirit of Italian *opera seria*, which paid little attention to the demands of the libretto, setting far greater store by ear-pleasing melodies and coloratura. Meyerbeer had had a thorough training in the Italian school and his settings of Italian librettos had been a huge success at numerous opera houses. It was *Il crociato in Egitto* (Venice, 1824) and *Margherita d’Anjou* (Milan, 1820) that led to his discovery by the Paris opera world. Two examples of arias from Meyerbeer’s Italian operas are included here: the cavatina from *Emma di Resburgo* (Venice, 1819) and Palmide’s substantial aria from *Il crociato*, noteworthy for its original juxtaposition of several fast sections.

After the 1850s, the coloratura soprano voice was heard less often at the Paris Opéra but continued to be a favourite at the Opéra-Comique, where it had enjoyed notable success since the First Empire. With Gounod’s Mireille, Ambroise Thomas’ Philine (in *Mignon*), and before very long with Delibes’ Lakmé, the voice became more lyrical and more rounded, benefiting as much from the experimentation of grand opera composers as from changes in taste. In each case a substantial bravura aria highlights the demands of the role, but the other numbers sung by the character are often more dramatic in nature. ‘Ombre légère’ in *Le Pardon de Ploërmel* is a supreme example of the florid *opéra-comique* style, and is noteworthy both for its infectious waltz rhythm and for the piquancy of the situation, in which the heroine, Dinorah, sings a duet with her own shadow, which echoes her lines. One of Meyerbeer’s most virtuosic arias, Catherine’s ‘C’est bien là que chaque matin’ in *L’Étoile du Nord*, treats the voice like an instrument in a vocal joust with two babbling flutes. This *opéra-comique* is an adaptation of an earlier work by Meyerbeer to a German libretto, *Ein Feldlager in Schlesien* (Berlin, 1844); this

was first recast as *Vielka* (still in German), before being recycled once more in French. This recital includes the sublime ‘Lebe wohl, geliebte Schwester’ from the original version, recorded here for the first time. ‘Nun in der Dämm’rung Stille’, from *Alimelek, oder Die beiden Kalifen* (Stuttgart, 1813), gives us a taste of the music written by the younger Meyerbeer, when he was just twenty-two but already an accomplished composer.

The increasingly weightier female voice types that became the norm at the Paris Opéra around 1850 led Meyerbeer to envisage the role of Berthe in *Le Prophète* as a more middle-range part that was less florid in character. However, he also gave Berthe – but only as an afterthought – an entrance aria, ‘Mon cœur s’élance et palpite’, which has rather more to it than mere virtuosity. *L’Africaine* completes the process of changing the image of the ‘light’ soprano, for whom the label is definitely no longer appropriate, even if it still appears in the cast list at the beginning of the score. Inès’s two arias, the second of which is sadly often cut, bear witness to this with an enchanting lyricism.

Perhaps when seen on stage, some of the characters portrayed here do not appear to have quite the same psychological depth as more dramatic roles in the same operas: those embroiled in ill-fated love affairs that undergo spectacular vicissitudes. But when heard out of context, these arias come into their own as we listen to them for their own sake without being distracted by the situations in which they occur. Mainly on account of the intensity of Diana Damrau’s commitment, but also perhaps for this reason, no recital of Meyerbeer’s opera arias has ever made a better case for a collection of gems that deserve to be in the repertoire of all singers.



## MEYERBEER : UN VÉRITABLE EUROPÉEN !

*Quelques notes personnelles et sincères*

Au début de ma collaboration avec Virgin Classics/EMI (désormais Erato/Warner Classics) en 2006, Alain Lanceron, président du label, me demanda ce que j'aimerais enregistrer : je lui proposai le projet Mozart/ Salieri *Arie di bravura* ainsi qu'un album d'airs de Giacomo Meyerbeer. Ces deux vœux qui m'étaient si chers, je les portais en moi depuis l'époque de mes études. Le premier fut aussitôt réalisé, le second, pour les raisons les plus diverses, se trouva reporté d'année en année. Mais tout est bien qui finit bien ! Je suppose que le compositeur aura veillé d'en haut sur ce merveilleux projet.

Pourquoi un album entièrement consacré à Meyerbeer ? Pendant mes études à Würzburg, l'Orchestre universitaire me proposa de chanter la Cantate *Gli amori di Teolinda* pour soprano, clarinette et orchestre. Jusqu'alors je ne connaissais que l'air de Dinorah *Ombre légère*, étape obligée pour tout soprano *coloratura*. Ce duo hautement virtuose pour voix et clarinette, qui plus est en italien et écrit dans le style italien, excita ma curiosité pour Meyerbeer compositeur. C'est ainsi que je me plongeai dans son univers, m'enthousiasmant pour la diversité de son art, qu'il s'agisse de la manière de traiter la voix, de la couleur orchestrale, de son instinct théâtral, de l'expression vigoureuse et aux multiples facettes des sentiments, de ses mélodies délicieuses, sans oublier surtout sa capacité à trouver « le ton et le style nationaux » justes dans ses compositions. À comparer ses ouvrages italiens, allemands et français, on croirait entendre non pas un mais trois compositeurs différents.

C'est ainsi qu'a germé l'idée de confronter pour la première fois dans un même album ces différents styles et de montrer toutes les facettes de cet artiste « européen » tout simplement unique, par-delà ses indispensables ouvrages français, dont la légèreté, la sensualité, la beauté et l'élégance ne sont pas près d'être égalées. Je vous souhaite beaucoup de plaisir à l'écoute de cet enregistrement et tiens à exprimer à tous ceux qui y ont contribué mes plus vifs remerciements.

*Diana Damrau*



## FLEURS NOUVELLES, ARBRES NOUVEAUX

*Meyerbeer et les innovations du grand opéra français*

Giacomo Meyerbeer doit à la France toute sa postérité. Au point d'ailleurs qu'on résume souvent son catalogue d'œuvres à ses six opéras français créés entre 1831 et 1865 : quatre « grands opéras » – *Robert le Diable* (1831), *Les Huguenots* (1836), *Le Prophète* (1849) et *L'Africaine* (1865) – et deux opéras-comiques – *L'Étoile du Nord* (1854) et *Le Pardon de Ploërmel* (1859). Cette postérité réductrice omet pourtant bien des trésors dont le récital de Diana Damrau rend compte dans toute leur variété linguistique : à une majorité de pièces françaises, l'artiste a souhaité joindre des raretés proposées en langues allemande et italienne, et élargir ainsi le spectre de ce kaléidoscope opératique en démontrant, une fois encore, l'étendue de son talent.

On dit avec raison que Meyerbeer fut visionnaire au même titre que Lully, Gluck et Spontini, tous rouages essentiels de l'histoire de l'opéra français. Le premier, il sut saisir le goût bourgeois du Paris romantique des années 1830, tiraillé entre le conservatisme grandiose de l'ancienne tragédie lyrique (celui d'*Olympie* de Spontini, par exemple, redonné en 1826), l'attrait de la virtuosité vocale italienne (qui permet au Théâtre-Italien de ne pas désempaler depuis sa création en 1801) et le goût pour le frisson mélodramatique que l'opéra-comique tendait à développer (par exemple dans *La Dame blanche* (1825) de Boieldieu). Meyerbeer redéfinit l'opéra français comme le creuset éclectique où se mélangent les influences de l'Europe entière. Cette même Europe qui déferle sur Paris et apprécie de retrouver un peu de ses racines dans les plaisirs musicaux de la capitale. C'est l'époque des polonaises de Chopin, des premières

danses hongroises de Liszt et de l'arrivée en masse des guitaristes espagnols à Paris. Quand d'autres artistes (et d'autres époques) aspirèrent à la fusion des styles, Meyerbeer – lui – revendiqua plutôt leur juxtaposition. Les moments musicaux se suivent et ne se ressemblent pas, l'intérêt étant tenu en haleine par une proposition musicale hautement contrastée. Dans ses opéras français, la romance de salon suit sans transition les scènes de foule, le duo sentimental et lyrique cède soudainement la place à l'air vocalisant dont la coda rappelle Rossini ou Donizetti. Les personnages eux-mêmes sont modelés sur des emplois vocaux spécifiques : « forte chanteuse », « chanteuse légère à roulade », « premier ténor », « basse noble » ou « bouffe » alternent chacun avec leurs particularismes.

Si Wagner et Verdi, lors de leurs séjours à Paris, ont sans doute davantage apprécié les emplois dramatiques du premier ténor et de la soprano « Falcon » (du nom de Cornélie Falcon, muse inspiratrice des partitions écrites pour l'opéra entre 1830 et 1840), le grand public était particulièrement attentif aux prouesses vocales de la « chanteuse légère » chargée des passages vocalisants et des contre-notes aigues lancées à pleine voix au milieu des finals les plus tonitruants. Rossini, le premier, introduisit cet emploi à l'Opéra, en y faisant engager sa protégée, Laure Cinti-Damoreau (1801-1863), dont il appréciait la technique à l'italienne qui la rendait capable de prouesses pyrotechniques. On moqua son « mécanisme de serinette organisée », on déplora son volume sans ampleur (surtout lorsqu'elle fut chargée de rôles finalement peu aigus, comme Pamyra du *Siège de*

*Corinthe*, opéra de son protecteur représenté en 1826). Mais, à coup sûr, on doit à cette demoiselle la création d'un prototype vocal qui ne devait plus quitter la scène pendant près de trente ans, et qui trouva son plein épanouissement en la personne de Julie Dorus-Gras (1805-1896). C'est à ce soprano lyrique aux extensions aiguës sensationnelles que Meyerbeer dédia ses airs les plus périlleux, et c'est sans doute elle qu'il garda en mémoire bien des années plus tard, lorsque sa plume retouchait *Le Prophète* ou *L'Africaine*.

La princesse Isabelle de *Robert le Diable* (rôle créé par Cinti-Damoreau mais principalement exécuté par Dorus-Gras) définit parfaitement les attentes de ce nouvel emploi : tandis que l'air « Idole de ma vie » fait la part belle aux guirlandes acrobatiques, la romance avec cor anglais et harpe « Robert, toi que j'aime » ne cède qu'in extremis à l'effet de la note aiguë et exploite principalement le potentiel lyrique du centre de la voix. Emblématique également, le rôle de Marguerite de Valois, dans *Les Huguenots*, se résume presque à un seul air et à un grand duo, mais quel air ! « Ô beau pays de la Touraine » fit le tour du monde grâce à son potentiel de séduction : on y trouve à la fois la suavité du cantabile italien et, dans la seconde partie (« À ce mot seul s'anime et renaît la nature »), la détermination entraînante des cabalettes de Rossini. Il s'agit en fait d'une grande scène d'opéra italien... en français, composée selon les normes ultramontaines et dont – à ce titre – on moqua parfois l'inintérêt du texte : c'est précisément là l'esthétique italienne de l'*opera seria* qui fait peu de cas du verbe, pourvu que mélodies et vocalises enchantent l'oreille. Meyerbeer avait été à bonne école : sa production dans le domaine de l'opéra italien triomphait encore sur bien des scènes, et c'est précisément son *Crociato in Egitto* (Venise, 1824) et sa *Margherita d'Anjou* (Milan, 1820)

qui le firent découvrir à Paris. Deux exemples de ce répertoire figurent sur ce disque : la cavatine d'*Emma di Resburgo* (Venise, 1819), modèle pour nombre de scènes françaises à venir, et l'air très développé de Palmide d'*Il crociato*, qui se signale par sa juxtaposition originale de plusieurs mouvements rapides.

Passées les années 1850, la soprano colorature quitte peu à peu les planches de l'Opéra pour poursuivre son émancipation sur la scène de l'Opéra-Comique (où elle triomphait depuis le Premier Empire). Avec la Mireille de Gounod, la Philine d'Ambroise Thomas (dans *Mignon*) et bientôt la Lakmé de Delibes, la voix se fait plus lyrique et plus charnue, profitant des expérimentations du Grand Opéra autant que de l'évolution du goût. À chaque fois, un air de bravoure consistant demeure et place très haut les exigences du rôle, mais bien souvent le reste des morceaux que l'artiste doit défendre est de nature plus dramatique. « Ombre légère » du *Pardon de Ploërmel* fait partie de ces meilleures pages d'opéra-comique vocalisantes, remarquable autant par son rythme de valse envoûtant que par le piquant d'une situation où la chanteuse – dialoguant avec son ombre – se répond à elle-même en écho. Sommet de la difficulté meyerbérienne, l'air de Catherine, « C'est bien là que chaque matin », tiré de *L'Étoile du Nord*, instrumentalise la voix dans une joute avec deux flûtes babillardes. L'ouvrage est une adaptation d'un original allemand : *Ein Feldlager in Schlesien* (Berlin, 1844) d'abord remanié en *Vielka* (toujours en allemand) puis réélaboré dans un troisième temps en français. De la version originale, on entend sur le présent disque – et pour la première fois – le sublime « Lebe wohl, geliebte Schwester ». En allemand également, Diana Damrau propose un air tiré d'*Alimelek, oder Die beiden Kalifen* (Stuttgart, 1813), « Nun in der Dämm' rung Stille ». L'occasion de découvrir le tout

jeune Meyerbeer, à peine âgé de 22 ans et déjà en pleine possession de ses moyens.

Vers 1850, comme on l'a dit, les emplois vocaux féminins s'alourdissent de plus en plus sur la scène de l'Opéra de Paris. C'est pourquoi le rôle de Berthe du *Prophète* est envisagé par Meyerbeer comme un personnage à la voix plus centrale et aux lignes moins décoratives. Il lui ajoute cependant – mais seulement *in fine* – un air d'entrée (« Mon cœur s'élance et palpite ») dont la virtuosité n'est pas l'unique élément vocal. *L'Africaine* achève de modifier le profil de la chanteuse « légère », qui ne l'est assurément plus même si l'intitulé demeure sur les pages préliminaires de la partition. Les deux airs d'Inès (le second souvent coupé, malheureusement) en témoignent avec un lyrisme captivant.

Peut-être qu'insérés dans une mise en scène narrative certains des personnages présentés sur ce disque peinent à offrir une psychologie complexe si on les compare avec les rôles dramatiques qu'ils côtoient, empêtrés dans des amours impossibles aux revirements spectaculaires. Mais, sortis de leurs contextes scéniques, ces airs prennent d'autant plus de valeur qu'on les écoute pour eux-mêmes sans subir le statisme des situations qu'ils interrompent. Par la qualité de l'engagement de Diana Damrau d'abord, mais aussi peut-être pour cette autre raison, jamais récital d'airs d'opéra n'aura mieux justifié une guirlande de bijoux qui méritent d'entrer au répertoire de toutes les cantatrices.

Alexandre Dratwicki (Palazzetto Bru Zane), 2017

## MEYERBEER: EIN WAHRHAFTIGER EUROPÄER! *Aus meinem Herzen gesprochen*

Zu Beginn meiner Zusammenarbeit mit Virgin Classics/EMI (jetzt Erato/Warner Classics) im Jahr 2006 fragte mich Alain Lanceron, der Präsident des Labels, was ich gerne aufnehmen würde, und ich schlug ihm das Mozart/Salieri-Projekt *Arie di bravura* sowie ein Album mit Arien von Giacomo Meyerbeer vor. Diese beiden Herzenswünsche trug ich schon seit meinen Studienzeiten in mir. Der erste wurde sofort realisiert, der zweite wurde aus den unterschiedlichsten Gründen über Jahre hinweg immer wieder verschoben. Doch: Ende gut, alles gut! Ich vermute, dass der Komponist von oben über dieses herrliche Projekt gewacht hat.

Warum ein reines Meyerbeer-Album? Während meines Studiums in Würzburg wurde ich vom dortigen Universitätsorchester eingeladen, Meyerbeers szenische Kantate *Gli amori di Teolinda* für Sopran, Klarinette und Orchester zu singen. Bis dato kannte ich nur Dinorahs Arie ‚Ombre légère‘, ein Muss für jeden Koloratursopran. Dieses hochvirtuose Duo mit der Klarinette, noch dazu auf Italienisch und im italienischen Stil geschrieben, hat mich auf den Komponisten Meyerbeer neugierig gemacht. So tauchte ich ein in die Welt Meyerbeers und war begeistert von der Vielfältigkeit seines Könnens, was die Behandlung der Stimme angeht, seine Orchesterfarben, seinen theatralischen Instinkt, den kraftvollen und facettenreichen Ausdruck der Gefühle, seine herrlichen Melodien und nicht zuletzt seine Fähigkeit, genau den ‚Nationalton und -stil‘ seiner Kompositionen zu treffen. Vergleicht man seine italienischen, deutschen und französischen Werke, meint man nicht nur einen, sondern drei unterschiedliche Komponisten zu hören.

Daraus entstand die Idee, diese verschiedenen Stile erstmalig in einem Album gegenüberzustellen und diesen einzigartigen ‚europäischen‘ Künstler mit all seinen Facetten zu zeigen, abgesehen von seinen unumgänglichen französischen Werken, deren Leichtigkeit, Sinnlichkeit, Schönheit und Eleganz ihresgleichen suchen. Ich wünsche Ihnen viel Freude an dieser Aufnahme und spreche allen Beteiligten meinen größten Dank aus.

*Diana Damrau*



## NEUE BLUMEN, NEUE BÄUME

*Meyerbeer und die Neuerungen  
in der französischen grand opéra*

Giacomo Meyerbeer verdankt Frankreich seinen gesamten Ruhm, sind doch aus seinem Schaffen in das allgemeine Bewusstsein hauptsächlich jene sechs französischen Opern gelangt, die zwischen 1831 und 1865 uraufgeführt wurden: vier *grands opéras* – *Robert le Diable* (1831), *Les Huguenots* (1836), *Le Prophète* (1849) und *L'Africaine* (1865) – sowie zwei *opéras-comiques* – *L'Étoile du Nord* (1854) und *Le Pardon de Ploërmel* (1859). Diese begrenzte Auswahl lässt zahlreiche Schätze außer Acht, die Diana Damrau nun in all ihrer sprachlichen Vielfalt präsentiert: Den überwiegend französischen Stücken wollte die Sängerin selten zu hörende Arien in deutscher und italienischer Sprache an die Seite stellen, um das Spektrum dieses Kaleidoskops der Oper zu erweitern und das breitgefächerte Talent des Komponisten zu dokumentieren.

Zu Recht heißt es, Meyerbeer sei ein ebenso großer Visionär gewesen wie Lully, Gluck und Spontini, alle Schlüsselfiguren in der Geschichte der französischen Oper. Im romantischen Paris der 1830er Jahre setzte er in erster Linie auf den bürgerlichen Geschmack, der sich im Spannungsfeld befand zwischen dem grandiosen Konservatismus der alten *tragédie lyrique* (von Spontinis *Olympie* zum Beispiel, die 1826 wiederaufgeführt wurde), dem Reiz italienischer Stimmvirtuosität (die dem Théâtre-Italien zum ersten Mal seit Gründung der 1801 gute Besucherzahlen brachte) und dem Vergnügen an schaurig-schöner Melodramatik (wie in *La Dame blanche* (1825) von Boieldieu). Meyerbeer definierte die französische Oper neu als eklektischen Schmelztiegel, in dem sich die Einflüsse ganz Europas vereinten.

Eben jenes Europas, das Paris überschwemmte und in den musikalischen Vergnügungen der Hauptstadt gern wieder einigen seiner Wurzeln begegnete. Es ist die Zeit der Polonaisen Chopins, der ersten ungarischen Tänze Liszts und des Zustroms spanischer Gitarristen in Paris. Während andere Künstler (und andere Epochen) eine Verschmelzung der Stile erstrebten, setzte Meyerbeer eher auf ihr Nebeneinander. Passagen von geringer stilistischer Ähnlichkeit finden sich Seite an Seite und halten durch ihre äußerst kontrastreiche musikalische Anlage den Hörer in Atem. In seinen französischen Opern folgte die Salonromanze ohne Übergang auf Massenszenen, gefühlvolle und lyrische Duette wichen plötzlich der Koloraturarie, deren Coda an Rossini oder Donizetti erinnerte. Für die einzelnen Rollen waren bestimmte Stimmfächer vorgesehen, die ihre entsprechenden Merkmale aufwiesen: *forte chanteuse* (entspricht ungefähr einem dramatischen Sopran), *chanteuse légère à roulade* (lyrischer Koloratursopran), *premier ténor* (erster Tenor), *basse noble* (seriöser Bass) und *basse bouffe* (Bassbuffo).

Während Wagner und Verdi, wenn sie sich in Paris aufhielten, die dramatischen Stimmfächer Heldentenor und ‚Falcon‘-Sopran (nach Cornélie Falcon, deren Stimme zu einigen der zwischen 1830 und 1840 geschriebenen Opern inspirierte) offenbar höher schätzten, so ließ sich das große Publikum mehr beeindrucken von der *chanteuse légère*, die eine Fülle von Koloraturen und, mitten im tosenden Finale, extrem hohe Noten zu bewältigen hatte. Rossini hatte dieses Stimmfach an der Opéra eingeführt, als er darauf drängte, seine Protégée

Laure Cinti-Damoreau (1801–1863) zu engagieren, deren italienisch orientierte Technik, die ihr virtuose Glanzleistungen ermöglichte, er schätzte. Man spottete über ihre ‚Mechanik einer Vogelorgel‘, beklagte ihre begrenzte Dynamik (vor allem wenn sie Rollen bekam, die nicht besonders hoch waren, wie Pamyra in Rossinis Oper *Le Siège de Corinthe*, die 1826 aufgeführt wurde). Doch der jungen Dame ist immerhin ein stimmlicher Prototyp zu verdanken, der sich fast dreißig Jahre lang auf der Bühne hielt und mit Julie Dorus-Gras (1805–1896) zu voller Blüte gelangte. Ihrer lyrischen Sopranstimme mit sensationell hohen Noten widmete Meyerbeer seine anspruchsvollsten Arien, und an sie wird er sich auch viele Jahre später noch erinnern haben, als er *Le Prophète* oder *L'Africaine* überarbeitete.

Die Rolle der Prinzessin Isabelle in *Robert le Diable* (für Cinti-Damoreau kreiert, aber vorwiegend von Dorus-Gras aufgeführt) zeigt beispielhaft, welche Erwartungen an dieses neue Stimmfach gestellt wurden: Während die Arie ‚Idole de ma vie‘ mit akrobatischen Girlanden aufwartet, nutzt die Romanze ‚Robert, toi que j’aime‘, von Englischhorn und Harfe begleitet, in erster Linie das lyrische Potenzial des mittleren Stimmbereichs und spart sich die Wirkung der hohen Noten für den Höhepunkt auf. Auf ebenso bezeichnende Weise lässt sich die Rolle der Marguerite de Valois in *Les Huguenots* im Grunde auf eine einzige Arie und ein großes Duett reduzieren – aber was für eine Arie! ‚Ô beau pays de la Touraine‘ reiste dank ihres verführerischen Charmes um die ganze Welt: Bemerkenswert ist, neben dem sanften italienischen Cantabile, der mitreißende Schwung im zweiten Teil (‚À ce mot seul s’anime et renaît la nature‘), der an Rossinis Cabaletten erinnert. Wir haben hier eine *grande scena*, wie sie einer italienischen Oper würdig wäre ... auf Französisch gesungen, doch komponiert

nach den jenseits der Alpen geltenden Normen und mit einem Text, über dessen Belanglosigkeit – aus diesem Grund – zuweilen gespottet wurde. Meyerbeer war in eine gute Schule gegangen: Seine Vertonungen italienischer Opernlibretti feierten noch immer auf zahlreichen Bühnen Triumphe; und den italienischen Opern *Il crociato in Egitto* (Venedig, 1824) und *Margherita d’Anjou* (Mailand, 1820) ist zu verdanken, dass ihn die Pariser Opernwelt für sich entdeckte. Zwei Beispiele aus diesem Repertoire sind hier vorhanden: die Cavatine aus *Emma di Resburgo* (Venedig, 1819), Modell für zahlreiche spätere französische *scènes*, und Palmides ausgefeilte Arie aus *Il crociato*, die sich durch ein Nebeneinander mehrerer schneller Abschnitte auszeichnet.

Nach den 1850er Jahren waren Koloratursopran-Stimmen auf der Bühne der Opéra seltener zu hören, an der Opéra-Comique jedoch (wo sie seit dem Ersten Kaiserreich Triumphe feierten) immer noch beliebt. Mit Gounods Mireille, Ambroise Thomas’ Philine (in *Mignon*) und bald Delibes’ Lakmé wurde die Stimme lyrischer und runder, da sie von den Experimenten der *grand opéra* ebenso profitierte wie vom veränderten Geschmack. Jedes Mal verwies eine beachtliche Bravourarie auf die hohen Anforderungen, die an die Sänger gestellt wurden, doch die übrigen, zu der Rolle gehörenden Stücke waren ihrer Art nach häufig dramatischer. ‚Ombre légère‘ in *Le Pardon de Ploërmel* ist ein sehr gutes Beispiel für die koloraturreichen Stücke der *opéra comique*, besticht diese Arie doch nicht nur durch ihren mitreißenden Walzerrhythmus, sondern auch die pikante Situation, dass die Sängerin im Zwiegespräch mit ihrem Schatten sich selbst als Echo antwortet. In einer seiner virtuosesten Arien, ‚C’est bien là que chaque matin‘, in *L’Étoile du Nord* von Catherine

gesungen, setzt Meyerbeer in einem Wettstreit mit zwei plappernden Flöten die Stimme wie ein Instrument ein. Das Stück ist die Adaption eines deutschen Singspiels, *Ein Feldlager in Schlesien* (Berlin, 1844), das zunächst zu *Vielka* (ebenfalls auf Deutsch) umgearbeitet wurde, und dieser Version folgte eine dritte auf Französisch. Aus der Originalfassung ist hier – zum ersten Mal überhaupt aufgenommen – das herrliche ‚Lebe wohl, geliebte Schwester‘ zu hören. Eine weitere Arie auf Deutsch, ‚Nun in der Dämm’rung Stille‘, aus *Alimelek, oder Die beiden Kalifen* (Stuttgart, 1813), zeigt uns den ganz jungen Meyerbeer, der mit zweiundzwanzig Jahren bereits ein vollendeter Komponist ist.

Um 1850 wurden, wie erwähnt, auf der Bühne der Pariser Opéra weibliche Stimmen immer gewichtiger. Meyerbeer hat die Rolle der Berthe in *Le Prophète* daher eher im mittleren Bereich und weniger virtuos angelegt. Er fügte ihr – allerdings erst ganz zum Schluss – noch eine Auftrittsarie hinzu, ‚Mon cœur s’élance et palpite‘, die reine Virtuosität demonstriert. *L’Africaine* ändert schließlich endgültig das Profil der ‚leichten‘ Sopranstimme, auf die diese Bezeichnung ganz sicher nicht mehr zutrifft, wenngleich sie am Anfang der Partitur immer noch als solche ausgewiesen ist. Dies bezeugen die beiden Arien der Inès (die zweite leider häufig gekürzt) mit ihrer fesselnden Lyrik.

Manche der in diesem Album vorgestellten Figuren bieten, wenn wir sie auf der Bühne sehen, vielleicht nicht die psychologische Tiefe wie jene dramatischen Rollen an ihrer Seite, deren unglückliche Liebe eine spektakuläre Wende erfährt. Fern der Bühne gewinnen diese Arien jedoch um so mehr Wert, als wir sie um ihrer selbst willen hören und ihr szenischer Kontext uns nicht ablenkt. Dank Diana Damraus Hingabe wird die Zusammenstellung der Opernarien Meyerbeers, die zum

Repertoire aller Sängerinnen gehören sollten, zu einer musikalischen Kostbarkeit.

Alexandre Dratwicky, Palazzetto Bru Zane, 2017



EMMANUEL VILLAUME

## 1 LE PROPHÈTE

*Eugène Scribe & Émile Deschamps, Acte 1*

### Berthe

Mon cœur s'élance et palpite,  
l'espoir remplit ce cœur charmé,  
doux espoir !  
Au ciel d'avance j'habite,  
je vais revoir mon bien-aimé !  
Légers oiseaux, volez vers sa demeure  
et que vos chants lui disent mon amour.  
Bientôt vos chants en doux refrains  
diront à lui mon amour !

Mon cœur s'élance et palpite, *etc.*

Du moment où l'orpheline  
t'aperçut, faveur divine,  
seul, rêvant sur la colline,  
un regard changea mon sort !  
Aujourd'hui, servant nos flammes,  
vois, ta mère de nos âmes  
vient hâter l'heureux accord !

Mon cœur s'élance et palpite, *etc.*

## 2 ROBERT LE DIABLE

*Eugène Scribe & Germain Delavigne,  
Acte 4, Scène 2*

### Isabelle

Robert, toi que j'aime  
et qui reçus ma foi,  
tu vois mon effroi :  
grâce pour toi-même,  
et grâce pour moi, pour toi !

### Robert

Non, non, non, non !

### Isabelle

Quoi ! ton cœur se dégage  
des serments les plus doux ?  
Tu me rendis hommage,  
je suis à tes genoux.  
Grâce pour toi-même,  
et grâce pour moi, pour toi !

### Robert

Non, non, non, non !

### Berthe

My heart leaps and trembles,  
hope, sweet hope  
fills this enchanted heart!  
I am already in heaven,  
I shall see my beloved again!  
Little birds, fly to his home  
and sing to him of my love.  
The sweet refrains of your song  
will soon tell him of my love!

My heart leaps and trembles, *etc.*

From the moment when, an orphan girl,  
I caught sight of you, o heavenly gift,  
alone, in a reverie on the hillside,  
that one glance changed my destiny!  
Today, see, your mother is here  
to hasten the happy bond that will join us,  
giving our love her blessing!

My heart leaps and trembles, *etc.*

### Isabelle

Robert, you whom I love  
and to whom I have pledged my faith,  
you see how frightened I am:  
have pity on yourself,  
on me, and on yourself!

### Robert

No, no, no, no!

### Isabelle

What? Has your heart broken  
the sweetest vows it made?  
You knelt before me once,  
now I kneel before you.  
Have pity on yourself,  
on me, and on yourself!

### Robert

No, no, no, no!

### Berthe

Mein Herz hüpfet und klopft,  
von Hoffnung erfüllt,  
von süßer Hoffnung!  
Ich wähne mich schon im Himmel,  
ich werde meinen Liebsten wiedersehen!  
Zarte Vögel, fliegt zu seiner Bleibe,  
eure Lieder sollen ihm von meiner Liebe erzählen.  
Bald wird ihm euer süßer Gesang  
von meiner Liebe erzählen!

Mein Herz hüpfet und klopft *usw.*

In dem Augenblick, als die Waise  
dich erblickte, göttliche Gunst,  
allein, träumend auf dem Hügel,  
veränderte ein Blick mein Geschick!  
Sieh, wie heute deine Mutter,  
Gehilfin unserer Liebe,  
den Bund unserer Seelen fördert!

Mein Herz hüpfet und klopft *usw.*

### Isabelle

Robert, du, den ich liebe  
und dem mein Treueschwur galt,  
du siehst mein Entsetzen:  
Gnade für dich selbst  
und Gnade für mich, für dich!

### Robert

Nein, nein, nein, nein!

### Isabelle

Was! Dein Herz wendet sich ab  
von den zärtlichsten Schwüren?  
Du hast mir Ehre erwiesen,  
ich knie vor dir.  
Gnade für dich selbst  
und Gnade für mich, für dich!

### Robert

Nein, nein, nein, nein!



**Isabelle**

Oh ! mon bien suprême,  
toi que j'aime,  
tu vois mon effroi :  
Ah ! grâce pour toi-même,  
et grâce pour moi !

### 3 ALIMELEK, ODER DIE BEIDEN KALIFEN

*Johann Gottfried Wohlbrück, Akt 1, Szene 4*

**Irene**

Nur in der Dämm'ung Stille  
wag ich's hervorzugehn.  
Durch meines Schicksals Hülle  
darf nie die Sonne sehn.  
Wenn alles sich der Sonne freut,  
weil' ich in tiefer Einsamkeit.  
Der Argwohn wacht, es wacht der Neid;  
drum weil' ich gern in Einsamkeit.

In Einsamkeit?

Ich bin bei ihm, er ist bei mir!  
Wo wohnt das Glück als nur bei dir?  
Man öffne mir des Himmels Tür;  
mich reizte nichts, was sie mir beut,  
ich flieh' in meine Einsamkeit.  
Der Argwohn wacht, es wacht der Neid;  
drum weil' ich gern in Einsamkeit.

### 4 L'ÉTOILE DU NORD

*Eugène Scribe, Acte 3, Scène 12*

**Catherine**

Ah, mon Dieu ! (*s'adressant à George*)  
N'entends-tu pas ?... Cet air... je le connais...  
qui donc le jouait ainsi ? Réponds-moi donc !  
Ah !... lui !... Oui, lui ! Péters !

C'est bien l'air que chaque matin  
il répétait avec mon frère :  
je le reconnais, je le dirais, je crois !

*(Elle répète les traits de la flûte, croyant entendre  
un écho.)*

**Isabelle**

Oh! you who mean all to me,  
you whom I love,  
you see how frightened I am.  
Ah! Have pity on yourself,  
on me, and on yourself!

**Irene**

Only in the silence of twilight  
do I dare set foot outside.  
I am never allowed to see the sun  
through the veil that fate has given me.  
While the world enjoys the sunlight,  
I dwell in deepest solitude.  
Suspicion and Envy are keeping watch;  
so I willingly dwell in solitude.

In solitude?

I am with him, he is with me!  
Where does happiness lie if not with you?  
Heaven's gate could be opened to me,  
what lies within would have no appeal:  
I take refuge in my solitude.  
Suspicion and Envy are keeping watch;  
and I willingly dwell in solitude.

**Catherine**

Ah, my God! (*to George*) Can't you hear...?  
That tune... I know it... But who was playing it?  
Answer me! Ah!... It was him!... Yes, him! Peter!

That was the tune he used to play  
with my brother every morning:  
I recognise it, I could sing it, I think!

*(She sings the tune, thinking she can hear an echo.)*

**Isabelle**

Oh, mein über alles Geliebter,  
du, den ich liebe,  
du siehst mein Entsetzen:  
Ah! Gnade für dich selbst  
und Gnade für mich!

**Catherine**

Ach, mein Gott! (*zu George*) Hörst du nicht? ...  
Diese Melodie ... ich kenne sie ... wer hat denn  
so gespielt? Antworte mir doch! Ach! ... er! ...  
ja, er! Peter!

Das ist das Lied, das er jeden Morgen  
immer wieder mit meinem Bruder gespielt hat!  
Ich erkenne es, ich glaube, ich könnte es singen!

*(Sie wiederholt den Klang der Flöte, als hörte sie  
ein Echo.)*

La la la la, cet air le voilà !  
 Oui, c'est bien cela ! Va ! La la la la !...

*(George fait signe qu'il ne se rappelle pas encore.)*

La la la la !...

*(Catherine chante toujours l'air de George pour le lui faire jouer et s'impatiente de ne pas le voir commencer.)*

La la la la !...

*(George met deux, trois fois la flûte à la bouche pour commencer à jouer, mais il la repose en faisant signe qu'il n'est pas sûr de savoir encore cet air.)*

La la la la !...

*(Silence, pendant lequel Catherine prête l'oreille si elle n'entend plus les sons de la flûte.)*

L'écho se tait ; quel silence !...

*(à son frère)*

Joue à ton tour pour que l'écho réponde !

*(Catherine en parlant à George, prête en même temps l'oreille au jeu de Péters.)*

Ô bonheur qui m'est si cher !

*(à George)*

Entends-tu ? On redit notre air !  
 Rien qu'à l'entendre je sens là que mon cœur  
 bat plus fort ;  
 oui, d'abord plus fort,  
 plus doux maintenant ;

*(écoutant la flûte de Péters, et réglant sur les inflexions de cette flûte, celles qu'elle indique à George)*

plus fort, plus doux, oui, plus fort.

*(croyant entendre un écho)*

L'écho répond ;  
 quel prodige !  
 Doux prestige !  
 Ô doux souvenir  
 qui va fuir !

La la la la, that's the tune!  
 Yes, that's it! Go on! La la la la!...

*(George indicates that he still does not recognise it.)*

La la la la!...

*(Catherine keeps singing George's tune to make him play it, becoming impatient when he does not join in.)*

La la la la!...

*(George puts the flute to his lips two or three times as if about to play, then lowers it with a gesture indicating he is not quite sure he knows the tune.)*

La la la la!...

*(Silence, during which Catherine strains to hear the sound of the flute.)*

The echo has stopped; what a silence!...

*(to her brother)*

You play now so that the echo will answer!

*(As she speaks to George, she continues to listen intently for the sound of Peter's flute.)*

O happiness so dear to me!

*(to George)*

Do you hear? It's our song!  
 The very sound of it makes my heart  
 beat faster;  
 yes, louder at first,  
 now more softly;

*(listening to Peter's flute and changing her instructions to George on how to play, according to its inflections)*

louder, softer, yes, louder.

*(thinking she hears an echo)*

The echo is answering;  
 what a miracle!  
 Sweet illusion!  
 O sweet  
 and fleeting memory!

La la la la, das ist die Melodie!  
 Ja, das ist sie! Los! La la la la! ...

*(George deutet an, dass er sich noch nicht erinnert.)*

La la la la! ...

*(Catherine singt weiter, um George zu bewegen, die Melodie zu spielen, und wird ungeduldig, weil er nicht anfängt.)*

La la la la! ...

*(George nimmt zwei, drei Mal die Flöte an die Lippen, setzt sie jedoch wieder ab und deutet an, dass er nicht sicher ist, ob er sich noch erinnert.)*

La la la la! ...

*(Stille, während Catherine lauscht, ob sie nicht noch den Klang der Flöte hört.)*

Das Echo schweigt; welch eine Stille! ...

*(zu ihrem Bruder)*

Spiele nun du, damit das Echo antwortet!

*(Während Catherine mit George spricht, hört sie zu, wie Peter spielt.)*

O Glück, das mir so teuer ist!

*(zu George)*

Hörst du? Jemand spielt unser Lied!  
 Ich höre es, und schon fühle ich,  
 wie mein Herz lauter schlägt;  
 ja, erst viel lauter,  
 jetzt viel zärtlicher;

*(während sie Peters Flöte lauscht, gibt sie George Anweisungen, wie er spielen soll)*

lauter, sanfter, ja, lauter.

*(glaubt ein Echo zu hören)*

Das Echo antwortet;  
 wie wunderbar!  
 Wie zauberhaft!  
 O süße Erinnerung,  
 die vergehen wird!

*(à George)*

Plus lentement  
plus tendrement.  
Mon cœur bat,  
il palpite plus vite !  
La la la la...

Plaisir des cieux, ô rêve heureux !  
Cet air si doux, cet air si cher à mon cœur  
m'enivre et porte dans mes sens  
le parfum des fleurs !  
Du printemps céleste mélodie  
qui charme mon cœur !

La la la, air chéri !  
La la la la, c'est lui, bien lui !

**Chœur** *(à part, entre eux)*  
Sans bruit, sans bruit,  
le Czar nous l'a dit, oui !

**Catherine** *(à part)*  
O fleurs fraîches écloses,  
qui charment mes sens !  
C'est le parfum des roses  
en un jour de printemps !  
Cet air qui me fait revivre,  
ô doux accord,  
résonne encore, résonne encore !  
Brille pour moi, la la la la...

**Chœur**  
Il faut attendre encore !  
Le Czar l'a dit, amis,  
il faut lui obéir !  
Cet air tendre et doux  
de son pauvre cœur  
fait fuir la douleur !  
Céleste puissance,  
ah ! rends lui la raison !

*(Dans ce moment elle aperçoit Pierre qui sort de la maison : elle s'élance vers lui et tombe évanouie dans ses bras au seuil de la porte.)*

**Catherine**  
Ah ! c'est toi !

**Chœur**  
Guérie !

*(to George)*

More slowly,  
more tenderly.  
My heart is trembling,  
beating more quickly!  
La la la la...

Heavenly pleasure, o happy dream!  
This tune so sweet, so dear to my heart,  
intoxicates me and fills my senses  
with the perfume of flowers!  
Celestial melody of spring  
that bewitches my heart!

La la la, beloved tune!  
La la la la, it is him, it has to be!

**Chorus** *(aside, to one another)*  
Not a sound, not a sound,  
that's what the Tsar told us!

**Catherine** *(aside)*  
O freshly blooming flowers  
bewitching my senses!  
It's the perfume of roses  
on a spring day!  
This song makes me live again;  
sweet notes,  
play again, play again!  
Ring out for me, la la la la...

**Chorus**  
We must wait a little longer!  
So the Tsar told us, friends,  
and we have to obey him!  
This sweet and gentle tune  
will banish the pain  
from her poor heart!  
Heavenly power,  
ah, bring her back to her senses!

*(At this moment, Catherine sees Pierre coming out of the house: she rushes towards him and collapses in his arms on the threshold.)*

**Catherine**  
Ah! it is you!

**Chorus**  
She is cured!

*(zu George)*

Langsamer,  
zärtlicher.  
Mein Herz klopft,  
es klopft schneller!  
La la la la ...

Himmliche Wonne, glücklicher Traum!  
Diese so süße, meinem Herzen so teure Melodie  
berauscht mich und erfüllt meine Sinne  
mit Blumenduft!  
Mit der göttlichen Melodie des Frühlings,  
die mein Herz verzaubert!

La la la, geliebte Melodie!  
La la la, sie ist es, ist es!

**Chor** *(beiseite, untereinander)*  
Kein Laut, kein Laut,  
hat der Zar zu uns gesagt, ja!

**Catherine** *(beiseite)*  
O frisch erblühte Blumen,  
die meine Sinne verzaubern!  
Das ist der Duft von Rosen  
an einem Tag im Lenz!  
Diese Melodie, die mich aufleben lässt,  
o zärtliche Weise,  
erklinge weiter, erklinge weiter!  
Erstrahle für mich, la la la la ...

**Chor**  
Wir müssen noch warten!  
Der Zar hat es gesagt, Freunde,  
wir müssen ihm gehorchen!  
Diese zärtliche, süße Melodie  
vertreibt den Schmerz  
aus ihrem armen Herzen!  
Himmliche Macht,  
ach! gib ihr ihren Verstand zurück!

*(In diesem Augenblick sieht sie Pierre aus dem Haus kommen; sie läuft ihm entgegen und sinkt ihm auf der Türschwelle ohnmächtig in die Arme.)*

**Catherine**  
Ach! Du bist es!

**Chor**  
Genesen!

## 5 L'AFRICAIN

*Eugène Scribe, Acte 5, Scène 1*

### Inès

Là-bas, sous l'arbre noir, sous les vapeurs mortelles  
de ces grappes au fruit séduisant et vermeil,  
autour de moi j'ai vu mes compagnes fidèles  
tomber et s'endormir d'un éternel sommeil !  
Secouant la torpeur de mon âme engourdie,  
seule j'ai fui mourante... et sous un ciel d'azur,  
sous ces bosquets en fleurs, revenant à la vie,  
je respire et renaiss dans ces flots d'un air pur !

Fleurs nouvelles, arbres nouveaux,  
parfums dont je suis enivrée,  
liane aux verdoyants rameaux,  
parure en nos champs ignorée.  
Des merveilles que j'aperçois  
en vain ma vue, ma vue est éblouie.  
*(avec désespoir)*  
Ah ! vous n'êtes pas la patrie !  
Non, non, non, non, vous n'êtes que l'exil.

Dès ma tendre aurore,  
ô toi que j'adore,  
d'ici je t'implore,  
d'ici je te vois !

De cette vallée,  
par toi rappelée,  
mon âme exilée  
remonte vers toi !

## 6 IL CROCIATO IN EGITTO

*Gaetano Rossi, Act 2, Scene 8*

### Palmide

D'una madre disperata  
vibra omai quel ferro al seno.  
Su me sola sfoga almeno,  
disumano, il tuo furor.  
Scorda quanto a te fu cara,  
amistà, natura oblia.  
Basti a te la morte mia;  
salva i pegni del mio cor.

*(Palmide presenta ad Aladino il fanciullo.)*

### Inès

There beneath the black tree, in the deadly  
fragrance  
of those clusters of seductive, scarlet fruit,  
I saw my faithful companions collapse  
around me and fall into an eternal slumber!  
Half-dead, but shaking the torpor from  
my numbed soul, I fled alone...  
and now, beneath an azure sky,  
within these flowering groves my life returns;  
I breathe again and am reborn in this pure air!

Strange flowers, strange trees,  
perfumes that intoxicate me,  
snaking green vines,  
beauties unknown in our country.  
My eyes are charmed  
by the wonders I see, but in vain.  
*(despairingly)*  
Ah! you are not my homeland!  
No, no, you are but a place of exile.

O you whom I have worshipped  
since my earliest days,  
from this place I pray to you,  
from this place I see you!

From this valley,  
at your summons  
my exiled soul  
rises up to you!

### Palmide

Plunge your sword into  
this despairing mother's breast.  
At least, cruel man, unleash  
your anger on me alone.  
Forget how much I meant to you,  
set aside affection and nature.  
Let my death be enough for you;  
spare those my heart holds dear.

*(Palmide presents the boy to Aladino.)*

### Inès

Dort, unter dem düsteren Baum, dem tödlichen Dunst  
dieser verführerischen zinnoberroten Trauben,  
sind meine treuen Gefährten, ich habe es gesehen,  
um mich her in ewigen Schlaf gefallen.  
Die Erstarrung meiner tauben Seele  
habe ich abgeschüttelt und bin geflohen,  
allein, dem Tode nah ... unter blauem Himmel  
kehre ich in diesem blühenden Hain ins Leben zurück  
und schöpfe in den Wogen reiner Luft wieder Kraft!

Neue Blumen, neue Bäume,  
Düfte, die mich berauschen,  
Liane mit grünenden Zweigen,  
Schmuck in unseren Landen unbekannt.  
Diese Wunder, die ich erblicke,  
entzücken mich vergeblich.  
*(voller Verzweiflung)*  
Ach! Ihr seid nicht meine Heimat!  
Nein, nein, nein, nein, ihr seid nur Exil.

O du, den ich verehere  
seit meinen frühesten Tagen,  
von hier aus flehe ich zu dir,  
von hier aus blicke ich zu dir!

Aus diesem Tal  
steigt meine Seele,  
von dir zurückgerufen,  
aus dem Exil hinauf zu dir!

### Palmide

Stoße einer verzweifelten Mutter  
diese Klinge in die Brust!  
Allein an mir, du Ungeheuer,  
kühle deinen Zorn.  
Vergiss, wie teuer ich dir war,  
vergiss Zuneigung und Natur.  
Mein Tod sollte dir genügen;  
verschone die Pfänder meiner Liebe.

*(Palmide führt den Knaben zu Aladino.)*

### Palmide

Plonge ce fer dans le sein  
d'une mère désespérée :  
assouvis ta fureur, monstre  
inhumain, sur moi seule.  
Oublie combien je te fus chère,  
oublie la tendresse, la nature.  
Que ma mort te suffise ;  
épargne ceux que je chéris.

*(Palmide présente le garçon à Aladino.)*

De grâce ! contemple  
cet ange d'innocence  
qui te sourit  
dans sa candeur :  
il te tend les bras,  
implore ta clémence  
pour sa malheureuse  
mère  
et ton pardon  
pour son pauvre père.

#### Chœur

Que ses prières et ses larmes,  
de grâce ! apaisent ta fureur.

#### Aladino

Comment résister ?  
Venez sur mon cœur.

#### Palmide

Embrasse mon fils.  
Ah ! toutes mes souffrances  
se sont changées en bonheur.  
Mais où est Elmireno ?

#### Chœur

Ah, comme ta peine  
s'est soudain changée en joie !

#### Aladino (*à un émir*)

Qu'on m'envoie sur-le-champ Adriano.  
(*à Palmide*)  
Attends ici ton époux.  
(*à Palmide et son fils*)  
Venez sur mon cœur.

#### Palmide

Je volerai moi-même  
détacher ses chaînes.

Avec quelle joie je déferai  
les chaînes de mon bien-aimé !  
Je lui offrirai d'autres liens,  
plus tendres, de chastes étreintes.  
Sur mon sein (ah, quelle félicité !)  
je presserai époux et fils.  
En un moment si doux, si beau,  
je mourrai de bonheur.

#### Chœur

Comme ta peine s'est  
soudain changée en joie !

Deh! mira l'angelo  
dell'innocenza  
a te sorridere  
nel suo candor:  
le braccia stendeti,  
chiede clemenza  
per l'infelice  
sua genitrice,  
perdono al misero  
suo genitor.

#### Coro

A' suoi prieghi, a' suoi pianti,  
deh! si calma il suo furor.

#### Aladino

Come si può resistere?  
Venite a questo seno.

#### Palmide

Stringi il mio figlio.  
Ah! dell'affanno il palpito  
tutto in piacer cangiò.  
Ma dov'è Elmireno?

#### Coro

Ah, come repente in giubilo  
la pena tua cangiò!

#### Aladino (*ad un emiro*)

Tosto Adriano inviami.  
(*à Palmide*)  
Attendi qui lo sposo.  
(*à Palmide ed al figlio*)  
Venite a questo seno.

#### Palmide

Le sue catene a sciogliere  
io stessa volerò.

Con qual gioia le catene  
del mio bene scioglierò!  
Altri lacci, più soavi,  
casti abbracci io recherò.  
Al mio petto, ah, qual diletto!  
sposo e figlio io stringerò.  
A sì caro e bel momento  
di contento io morirò.

#### Coro

Come repente in giubilo  
la pena tua cangiò!

See! look at this angel  
of purity  
as he smiles at you  
in his innocence:  
he holds out his arms to you,  
imploing your mercy  
for his poor  
unhappy mother,  
your forgiveness  
for his wretched father.

#### Chorus

Ah! Let her tears and entreaties  
placate his anger.

#### Aladino

My heart melts.  
Come to my arms.

#### Palmide

Embrace my son.  
Ah! my trembling fear  
has turned to joy.  
But where is Elmireno?

#### Chorus

Ah, how suddenly your sorrow  
has turned to joy!

#### Aladino (*to one of his emirs*)

Bring me Adriano without delay.  
(*to Palmide*)  
Wait here for your husband.  
(*to Palmide and the boy*)  
Come to my arms.

#### Palmide

I myself shall fly  
to free him from his chains.

How joyfully I shall strike the chains  
from my beloved!  
I shall bind him in other,  
gentler bonds, in chaste embraces.  
I shall clasp both husband and son  
to my breast – ah, what joy! –  
and at so wonderful a moment  
I shall die of happiness.

#### Chorus

Ah, how suddenly your sorrow  
has turned to joy!

Sieh, wie der Engel  
der Unschuld  
dich anlächelt  
in seiner Reinheit:  
Er streckt dir die Arme entgegen,  
bittet um Milde  
für seine  
unglückliche Mutter,  
um Vergebung für seinen  
armen Vater.

#### Chor

Ach, mögen ihre Bitten, ihre Tränen  
seinen Zorn kühlen!

#### Aladino

Wie könnte ich mich weigern?  
Kommt an meine Brust!

#### Palmide

Umarme meinen Sohn!  
Ach, mein bitteres Leid  
ist zu Freude geworden.  
Doch wo ist Elmireno?

#### Chor

Ach, wie schnell ist dein Leid  
zu Freude geworden!

#### Aladino (*zu einem Emir*)

Schicke sofort Adriano zu mir!  
(*zu Palmide*)  
Warte hier auf deinen Mann!  
(*zu Palmide und ihrem Sohn*)  
Kommt an meine Brust!

#### Palmide

Gleich werde ich  
seine Ketten lösen.

Mit welcher Freude werde ich  
meinem Liebsten die Ketten lösen!  
Andere, angenehmere Fesseln,  
zarte Umarmungen biete ich ihm.  
An meine Brust (ach, welche Wonne!)  
werde ich Mann und Sohn drücken.  
In einem so teuren, schönen Augenblick  
werde ich vor lauter Glück sterben.

#### Chor

Wie schnell ist dein Leid  
zu Freude geworden!



## 7 LE PARDON DE PLOËRMEL (DINORAH)

Jules Barbier & Michel Carré, Acte 2

### Dinorah

Comme cette nuit est lente à se dissiper ! Comme le jour tarde à reparaitre ! Quel ennui d'errer toute seule dans les ténèbres ! (*Un rayon de lune descend sur elle et projette son ombre à ses pieds.*) Ah ! voici le jour, et je ne suis plus seule enfin, ma fidèle amie est de retour ! (*Elle salue son ombre.*) Bonjour ! Tu viens pour que je t'enseigne ce que tu dois chanter et danser demain à ma noce avec Hoël, n'est-ce pas ?

Allons vite, prends ta leçon !  
Hâte-toi d'apprendre danse et chanson !

(*Dinorah danse avec son ombre.*)

Ombre légère  
qui suis mes pas,  
ne t'en va pas !  
Non ! non ! non !  
Fée ou chimère,  
qui m'es si chère,  
ne t'en va pas !  
Non ! non ! non !  
Courons ensemble,  
j'ai peur, je tremble  
quand tu t'en vas loin de moi !  
Ah ! Ne t'en va pas !

À chaque aurore  
je te revois !  
Ah ! reste encore,  
danse à ma voix !  
Pour te séduire,  
je viens sourire,  
je veux chanter !  
Approche-toi !  
Viens ! réponds-moi,  
chante avec moi !

(*Elle parle à l'ombre.*)  
Écoute bien !

### Dinorah

How long this night is! How slow the day is in returning! How terrible to be wandering all alone in the darkness! (*A moonbeam falls upon her and casts her shadow at her feet.*) Ah! day is here, and I'm no longer alone. My faithful friend has returned! (*She greets her own shadow.*) Good day! You are here, aren't you, so that I can show you how to sing and dance tomorrow at my wedding to Hoël.

Come then, pay attention to your lesson!  
Hurry and learn both song and dance!

(*Dinorah dances with her shadow.*)

Feather-light shadow,  
accompanying my every step,  
don't go away!  
No, no, no!  
Fairy or chimera  
so dear to me,  
don't go away!  
No, no, no!  
Let's run together!  
I tremble with fear  
when you go far from me!  
Ah! Don't go away!

Every day at dawn  
I see you again!  
Ah! stay awhile,  
dance as I sing!  
Just to please you  
I'll smile  
and I'll sing!  
Come closer!  
Now then, answer me,  
sing with me!

(*She talks to the shadow.*)  
Listen closely!

### Dinorah

Wie langsam diese Nacht vergeht! Wie lang lässt der neue Tag auf sich warten! Wie unerfreulich ist es, ganz allein im Dunkeln umherzuirren! (*Ein Mondstrahl fällt auf sie und wirft ihr ihren Schatten zu Füßen.*) Ach! Da ist Licht, ich bin endlich nicht mehr so allein, mein treuer Freund ist wieder da! (*Sie begrüßt ihren Schatten.*) Sei begrüßt! Du kommst, damit ich dir beibringe, wie du morgen bei meiner Hochzeit mit Hoël singen und tanzen sollst, nicht wahr?

Also los, lerne deine Lektion!  
Lerne schnell Tanz und Lied!

(*Dinorah tanzt mit ihrem Schatten.*)

Flinker Schatten,  
der du meinen Schritten folgst,  
Geh nicht fort!  
Nein! Nein! Nein!  
Fee oder Chimäre,  
mir so teuer,  
geh nicht fort,  
Nein, nein, nein!  
Eilen wir gemeinsam!  
Ich habe Angst, ich zittere,  
wenn du weit von mir weggehst!  
Ach! Geh nicht weg!

In jeder Morgendämmerung  
sehe ich dich wieder!  
Ach! Bleibe noch,  
tanze zu meiner Stimme!  
Um dich zu erfreuen,  
will ich lächeln,  
will ich singen!  
Komm näher!  
Komm, antworte mir,  
singe mit mir!

(*Sie spricht zu dem Schatten.*)  
Hör gut zu!

*(Elle adresse son chant à l'ombre.)*

Ah ! réponds !

*(Elle croit entendre la voix de l'ombre.)*

Ah ! c'est bien !

Ombre légère, etc.

*(Dinorah s'agenouille et se penche pour causer avec son ombre qui se dessine à côté d'elle sur le gazon.)*

Sais-tu bien qu'Hoël m'aime ?  
et qu'aujourd'hui même  
Dieu va pour toujours  
bénir nos amours ?  
Le sais-tu ? Le sais-tu ?

*(Un nuage passe devant la lune, l'ombre disparaît.)*

Mais tu prends la fuite !  
Pourquoi me quitter ?  
Quand ma voix t'invite,  
pourquoi me quitter ?

*(Elle cherche son ombre.)*

La nuit m'environne !  
Je suis seule, hélas !  
Ah ! reviens, sois bonne !  
Reviens ! reviens ! reviens !

*(Un rayon de lune fait reparaître l'ombre.)*

Ah ! c'est elle ! Ah ! c'est elle !  
*(en riant et menaçant l'ombre)*  
Ah ! méchante, méchante,  
est-ce moi que l'on fuit ?

Ombre légère, etc.

*(Elle danse avec l'ombre.)*

La, la, la, la, la, la, la !  
Ah ! danse !  
La, la, la, la, la, la, la !  
Ah ! reste, reste avec moi !  
Ah !

*(She sings to the shadow.)*

Ah, answer me!

*(She thinks she hears the shadow's voice.)*

Ah! that's right!

Feather-light shadow, etc.

*(She kneels and leans over to confide in her shadow, which is cast beside her on the grass.)*

Did you know that Hoël loves me?  
And that this very day  
God is going to bless  
our love for ever?  
Did you know that? Did you?

*(A cloud passes in front of the moon and the shadow vanishes.)*

But you've run away!  
Why would you leave me?  
Why would you leave me  
when I speak to you so kindly?

*(She looks for her shadow.)*

Darkness all around!  
Alas, I'm all alone!  
Ah! be good, come back!  
Come back, come back!

*(The shadow reappears in the moonlight.)*

Ah, here she is! Ah, here she is!  
*(laughing and scolding the shadow)*  
Naughty, naughty shadow,  
how dare you run away from me?

Feather-light shadow, etc.

*(She dances with her shadow.)*

La, la, la, la, la, la, la !  
Ah! dance!  
La, la, la, la, la, la, la !  
Ah! stay with me!  
Ah!

*(Sie wendet sich mit ihrem Gesang an den Schatten.)*

Ach! Antworte!

*(Sie glaubt die Stimme des Schattens zu hören.)*

Ah! Das ist gut!

Flinker Schatten, usw.

*(Dinorah geht in die Knie, um mit ihrem Schatten zu plaudern, der sich neben ihr auf dem Rasen abzeichnet.)*

Weißt du, dass Hoël mich liebt?  
und dass noch heute  
Gott für immer  
unsere Liebe segnen wird?  
Weißt du das? Weißt du das?

*(Eine Wolke bewegt sich vor den Mond, der Schatten verschwindet.)*

Aber du fliehst!  
Warum verlässt du mich?  
Wenn ich dich so freundlich bitte,  
warum verlässt du mich?

*(Sie sucht ihren Schatten.)*

Dunkel umgibt mich!  
Ich bin allein, o Jammer!  
Ach! Komm zurück, sei lieb!  
Komm zurück! Zurück! Zurück!

*(Ein Mondstrahl lässt den Schatten wieder auftauchen.)*

Ah! Da ist er! Ah! Da ist er!  
*(lacht und droht dem Schatten)*  
Ach! Du Böser, Böser,  
läuft man vor mir davon?

Flinker Schatten, usw.

*(Sie tanzt mit dem Schatten.)*

La, la, la, la, la, la, la !  
Ach! Tanze!  
La, la, la, la, la, la, la !  
Ach! Bleib, bleib bei mir!  
Ach!

## 8 EIN FELDLAGER IN SCHLESSEN

*Ludwig Rellstab, after Eugène Scribe, Akt 3*

**Therese**

Oh sœur, je te trouve enfin ! Oh, console-moi !

**Vielka**

Qu'as-tu ? Ressaisis-toi ! Parle, ma chérie :  
qu'est-ce qui remplit ton cœur d'angoisse  
et de douleur ?

**Therese**

Tu ne sais pas, sœur, hélas ! le bonheur  
de ma vie a pris fin !

**Vielka**

J'ai... comme... (*pour soi*) Elle sait  
donc déjà ce que notre père m'a confié.

**Therese**

La sentence est tombée ; il est  
condamné à mort. Si jeune, si plein  
de joie et de sève, il doit mourir !  
Arraché au bras fidèle de l'amour,  
il plongera dans l'horrible nuit aveugle !  
Ah, chère sœur, pauvre de moi, je sens  
que je le suivrai sur le sombre chemin !

Adieu, sœur bien-aimée,  
cette douleur est par trop insupportable.  
Quand fut brisée la fleur de mon amour –  
ah, mon cœur lui aussi s'est brisé.

Hélas, je rêvais un beau rêve  
épanoui et radieux dans le ciel.  
Quand fut brisée la fleur de mon amour –  
ah, mon cœur lui aussi s'est brisé.

Si je ne peux vivre pour lui,  
que la mort à lui m'unisse ;  
un tendre réconfort me parvient  
de là-bas au souffle de l'aube !

Quand fut brisée la fleur de mon amour,  
ah, mon cœur lui aussi s'est brisé.  
Adieu, sœur bien-aimée,  
cette douleur est par trop insupportable.

**Therese**

O Schwester, find ich dich! Oh, gib mir Trost!

**Vielka**

Was ist dir? Fasse dich! Geliebte sprich:  
Was füllt dir so mit Angst und Schmerz die Brust?

**Therese**

Du weißt nicht, Schwester, ach, mein Lebensglück,  
es ist dahin!

**Vielka**

Ich habe... wie... (*für sich*) so weiß  
sie schon, was mir der Vater anvertraut'.

**Therese**

Der Richterspruch ist gefällt; der Tod  
ist ihm bestimmt. So jung,  
so glücklich, lebensvoll, soll er den Weg  
des Todes gehn! Aus treuem Arm der Liebe  
reißt es ihn fort zu öder, grauser Nacht!  
Ach, teure Schwester, weh mir, ich fühl's,  
ich folg ihm nach auf dunklem Pfad!

Lebe wohl, geliebte Schwester,  
allzu schwer ist dieser Schmerz.  
Meiner Liebe Blüten brachen –  
ach, so bricht mir auch das Herz.

Ach, ich träumte süßen Traum  
schwelgend in des Himmels Raum.  
Ach, meiner Liebe Blüten brachen  
und so bricht mir auch das Herz.

Sollte ich für ihn nicht leben,  
eine mich dann mit ihm doch der Tod;  
süßen Trost haucht mir herüber,  
süßen Trost haucht von dort ins Morgenrot!

Meiner Liebe Blüten brachen,  
ach, so bricht mir auch das Herz.  
Lebe wohl, meine Schwester,  
allzu schwer ist dieser Schmerz.

**Therese**

Oh sister, I have found you! Oh, comfort me!

**Vielka**

What's wrong? Calm yourself! Tell me, my dear:  
what has caused you such pain and sorrow?

**Therese**

Dear sister, you don't know... Ah, my happiness  
is over!

**Vielka**

I have... what... (*aside*) So she has heard  
the news our father told me in confidence.

**Therese**

His sentence has been decided; he is to be  
executed. So young, so full of life,  
so happy, yet he must walk the path  
of death! He is to be dragged from  
my true and loving arms into that fearful night!  
Ah, dear sister, my grief is beyond enduring,  
I shall follow him along that dark path!

Farewell, my beloved sister,  
this pain is too much to bear.  
My heart is crushed,  
like my blossoming love.

Ah, I dreamt such sweet dreams  
of rejoicing in paradise.  
Ah, my heart is crushed,  
like my blossoming love.

If I cannot live for him,  
then let me share his death;  
this sweet consolation whispers to me,  
whispers from within the sunrise!

My heart is crushed,  
like my blossoming love.  
Farewell, dear sister,  
this pain is too much to bear.

**Emma**

Sur la falaise, triste, seule,  
Helga pleure son fils et son époux.  
Oh ! plus personne pour la consoler,  
sans cesse elle craint pour eux.  
Entre ses tendres lamentations,  
elle implore la pitié du Ciel.

**Chœur**

Que les sombres plaintes d'Helga  
inspirent au Ciel la pitié.

**Emma** (*Elle sanglote.*)

Pendant ce temps, le père infortuné...

**Chœur**

Interromps ta triste chanson  
et viens te réjouir avec nous.  
Que ton chant soit joyeux,  
Helga doit chanter la joie.

**Emma**

Helga doit...

**Chœur**

Helga doit...

**Emma**

... chanter la joie ?

**Chœur**

... chanter la joie.

**Emma** (*baisant le petit garçon Elvino*)

Ah ! ce baiser peut  
m'inspirer la joie.

Mais après tant  
de soupirs et de larmes,  
voici venue l'heure  
de la consolation.  
Elle revoit son fils,  
elle enlace son époux,  
entre leurs bras  
elle oublie la douleur.  
Leurs baisers  
et leurs âmes se mêlent ;  
elle se pâme de joie  
et rayonne d'amour.

## 9 EMMA DI RESBURGO

*Gaetano Rossi, Act 1, Scene 1*

**Emma**

Sulla rupe triste, sola,  
Elga piange figlio e sposo.  
Oh! non v'è più chi la consola:  
tremava ognora al suo periglio,  
e fra teneri lamenti  
chiede al Ciel per lei pietà.

**Coro**

D'Elga ai mesti lamenti  
sentir pietà vorrà il Ciel.

**Emma**

L'infelice padre intanto... (*singhiozzante*)

**Coro**

Lascia omai sì triste canto,  
esultar tu dei con noi.  
Sian di gioia i canti tuoi,  
Elga lieta dee cantar.

**Emma**

Elga lieta...

**Coro**

Elga lieta...

**Emma**

... dee cantare?

**Coro**

... dee cantar.

**Emma** (*con trasporto bacia il fanciullino Elvino*)

Ah! questo bacio  
gioia a me può ispirar.

Ma dopo tanti  
sospiri e pianti  
giunge il momento  
consolator.  
Rivede il figlio,  
lo sposo abbraccia,  
nelle lor braccia  
scorda il dolor.  
Già si confondono  
i baci, l'anime;  
langue di gioia,  
brilla d'amor.

**Emma**

High on a crag, sad and lonely,  
Elga weeps for her husband and son.  
Oh! there is no one left to comfort her,  
she lives in constant fear of danger  
and in fervent laments  
she begs heaven to take pity on her.

**Chorus**

Heaven will surely take pity  
on Elga's sorrowful laments.

**Emma**

Meanwhile, the unhappy father... (*sobbing*)

**Chorus**

Forget that sad song now,  
come and celebrate with us.  
Let your songs be full of joy,  
Elga should sing happily.

**Emma**

Elga should...

**Chorus**

Elga should...

**Emma**

... sing happily?

**Chorus**

... sing happily.

**Emma** (*joyfully kissing the little boy, Elvino*)

Ah! this kiss will  
inspire a song of joy.

But after so much  
sighing and weeping,  
the time has come  
for her pain to end.  
She sees her son again,  
embraces her husband,  
and in that embrace  
forgets her grief.  
Their kisses, their spirits  
now mingle together;  
joy makes her weak,  
love makes her radiant.

**Emma**

Traurig und allein weint Elga  
auf der Klippe um Sohn und Mann.  
Nein! Niemand kann sie trösten,  
die Gefahr lässt sie zittern,  
und mit inständigen Bitten  
erfleht sie vom Himmel Erbarmen.

**Chor**

Der Himmel wird sich Elgas  
trauriger Klagen erbarmen.

**Emma**

Der unglückliche Vater indessen ... (*seufzt*)

**Chor**

Lass solch traurigen Gesang,  
frohlocken solltest du mit uns.  
Fröhlich sollten deine Lieder sein,  
Elga sollte frohgemut singen.

**Emma**

Elga sollte ...

**Chor**

Elga sollte ...

**Emma**

... Frohgemut singen?

**Chor**

... Frohgemut singen.

**Emma** (*küsst bewegt den kleinen Elvino*)

Ach! Dieser Kuss  
kann mir Freude geben.

Doch nach vielen  
Seufzern und Tränen  
kommt der Augenblick,  
der Trost bringt.  
Sie sieht ihren Sohn wieder,  
umarmt ihren Mann,  
in ihren Armen  
vergisst sie den Schmerz.  
Ihre Küsse und Seelen  
vereinigen sich;  
ihr wird vor Freude schwach,  
sie strahlt vor Liebe.

Mais après tant  
de soupirs et de larmes, *etc.*

**Chœur**

Oui : après tant  
de soupirs et de larmes,  
voici venue l'heure  
de la consolation !

**Emma**

Ah ! Elle se pâme de joie  
et rayonne d'amour !

Ma dopo tanti  
sospiri e pianti, *ecc.*

**Coro**

Sì: dopo tanti  
sospiri e pianti  
giunge il momento  
consolator!

**Emma**

Ah! langue di gioia,  
brilla d'amor!

## 10 LES HUGUENOTS

*Eugène Scribe & Émile Deschamps, Acte 2, Scène 1*

**Marguerite**

Ô beau pays de la Touraine,  
riants jardins, verte fontaine,  
doux ruisseau qui murmure à peine,  
que sur tes bords j'aime à rêver !

Belles forêts, sombre rivage,  
cachez-moi bien sous votre ombrage,  
et que la foudre ou l'orage  
jusqu'à moi ne puisse arriver !

Que Luther ou Calvin ensanglantent la terre  
de leurs débats religieux ;  
des ministres du Ciel que la morale austère  
nous épouvante au nom des cieux !

**Marguerite, Urbain, Une dame d'honneur**

Sombre chimère,  
humeur sévère,  
n'approchez guère  
de notre cour !  
Sous mon/son servage,  
on ne s'engage  
qu'à rendre hommage  
au Dieu d'amour !

**Marguerite**

Oui, je veux chaque jour  
aux échos d'alentour  
redire nos refrains d'amour !

But after so much  
sighing and weeping, *etc.*

**Chorus**

Yes: after so much  
sighing and weeping,  
the time has come  
for her pain to end!

**Emma**

Ah! Joy makes her weak,  
love makes her radiant!

**Marguerite**

O fair land of Touraine,  
colourful gardens, fresh-green spring,  
gentle stream that barely murmurs,  
how I love to sit by you and dream!

Beautiful forests, shaded riverbanks,  
shelter me in your darkness,  
that neither lightning nor storm  
may ever touch me!

Let Luther and Calvin bloody the earth  
with their religious disputes;  
those ministers of heaven who terrify us  
in the name of God with their austere morality!

**Marguerite, Urbain, A lady-in-waiting**

Sombre spirits,  
thoughts of gloom,  
stay far away  
from our court!  
Those under my/her rule,  
are only bound  
to pay homage  
to the god of love!

**Marguerite**

Yes, I want to repeat  
our songs of love every day  
to the echoes of this place!

Doch nach vielen  
Seufzern und Tränen *usw.*

**Chor**

Ja, nach vielen  
Seufzern und Tränen  
kommt der Augenblick,  
der Trost bringt!

**Emma**

Ach! Ihr wird vor Freude schwach,  
sie strahlt vor Liebe!

**Marguerite**

O schönes Land, Touraine,  
blühende Gärten, grüner Quell,  
sanfter Bach, der kaum plätschert,  
wie gern träume ich an deinem Ufer!

Schöne Wälder, schattiges Gestade,  
verbergt mich in eurem Laubwerk,  
damit Blitz oder Sturm  
nicht zu mir gelangen können!

Sollen Luther oder Calvin die Erde mit Blut tränken  
in ihrem religiösen Streit;  
Himmelsdiener, deren strenge Moral  
uns im Namen Gottes in Schrecken versetzt!

**Marguerite, Urbain, Ehrendame**

Düstere Chimäre,  
trübe Stimmung,  
nähert euch nicht  
unserem Hof!  
In meinem/ihrem Dienst  
hat man nur die Pflicht,  
dem Gott der Liebe  
zu huldigen!

**Marguerite**

Ja, jeden Tag will ich  
den Echos dieser Gegend  
unsere Liebeslieder wiederholen!



**Urbain, Une coryphée, Une dame d'honneur,  
Chœur des femmes**

Oui, les échos d'alentour  
ont tous appris ces doux refrains d'amour.  
Amour, amour, viens, viens !

**Marguerite**

Écoutez, écoutez ! Les échos d'alentour  
ont appris nos refrains d'amour.  
Amour, amour !...  
Oui, déjà la fauvette  
dans les airs le répète,  
et des tendres ramiers les soupirs langoureux  
se perdent en mourant sur les flots amoureux !

**Urbain, Une coryphée, Une dame d'honneur  
Sombre chimère, etc.**

**Chœur des femmes**

Soyez bannie toujours  
de ce charmant séjour,  
toujours, toujours !

**Marguerite**

Ah ! Les sons mélodieux !

Sous mon empire  
on ne respire  
que pour sourire  
au Dieu d'amour !  
Sombre chimère,  
humeur sévère,  
n'approchez guère !

**Chœur des femmes**

Sous son servage,  
on ne s'engage  
qu'à rendre hommage  
au Dieu d'amour !  
Sombre folie  
ou pruderie  
soyez bannie !

**Marguerite**

À ce mot seul s'anime et renaît la nature,  
les oiseaux l'ont redit sous l'épaisse verdure ;  
le ruisseau le répète avec un doux murmure ;  
la terre, les ondes, la terre, les cieux  
redisent nos chants.

**Urbain, A dancer, A lady-in-waiting,  
Ladies' chorus**

Yes, all the echoes of this place  
have learned these sweet songs of love.  
Love, love, come, come!

**Marguerite**

Listen, listen! The echoes of this place  
have learned our songs of love.  
Love, love!...  
Yes, the warbler is already  
repeating the word as it flies,  
while the wood-pigeons' languorous sighs  
melt away and die on waves of love!

**Urbain, A dancer, A lady-in-waiting  
Sombre spirits, etc.**

**Ladies' chorus**

Begone for ever  
from this delightful place,  
for ever, for ever!

**Marguerite**

Ah! Such tuneful sounds!

In my empire  
we only breathe  
so as to smile  
at the god of love!  
Sombre spirits,  
thoughts of gloom,  
stay far away!

**Ladies' chorus**

Those under her rule,  
are only bound  
to pay homage  
to the god of love!  
Sombre folly  
or prudery  
begone!

**Marguerite**

At that word alone, nature awakes and is reborn,  
the birds repeat it amid the leafy boughs;  
the stream murmurs it gently;  
the earth and its waters, the earth and skies  
repeat our songs.

**Urbain, Koryphäe, Ehrendame,  
Chor der Frauen**

Ja, die Echos der Gegend  
haben all die zärtlichen Liebeslieder gelernt.  
Liebe, Liebe, komm, komm!

**Marguerite**

Hört, hört! Die Echos der Gegend  
haben unsere Liebeslieder gelernt.  
Liebe, Liebe! ...  
Ja, die Grasmücke wiederholt sie  
schon im Wind, die schmach tenden Seufzer  
der zärtlichen Turteltauben verlieren sich  
auf den Wogen der Liebe!

**Urbain, Koryphäe, Ehrendame  
Düstere Chimäre, usw.**

**Chor der Frauen**

Seid verbannt auf ewig  
von diesem reizenden Ort,  
auf ewig, ewig!

**Marguerite**

Ach! Welch ein Wohlklang!

In meinem Reich  
lebt man nur,  
um dem Gott der Liebe  
zu lächeln!  
Düstere Chimäre,  
trübe Stimmung,  
nähert euch nicht!

**Chor der Frauen**

In ihrem Dienst  
hat man nur die Pflicht,  
dem Gott der Liebe  
zu huldigen!  
Düsterer Wahn,  
Prüderie,  
seid verbannt!

**Marguerite**

Allein bei diesem Wort erwacht die Natur zum Leben,  
die Vögel wiederholten es im grünen Laub;  
der Bach murmelt es immer wieder sanft;  
Meer, Erde und Himmel,  
alle singen unsere Liebeslieder.

**Urbain, Une coryphée, Une dame d'honneur,  
Chœur des femmes**  
Terre et cieux rediront tous nos chants amoureux,  
tous nos chants, tous nos chants, oui !

**Marguerite**  
Terre et cieux redisent nos chants amoureux,  
nos chants, nos chants amoureux !

## 11 L'AFRICAIN

*Eugène Scribe, Acte 1, Scène 1*

**Inès** (*très agitée*)  
Anna, qu'entends-je, au Conseil on m'attend ?  
Je dois y comparaître à la voix de mon père !

**Anna**  
Il s'agit, m'a-t-il dit, d'une importante affaire.

**Inès**  
Que me veut-on ?  
Je crains, j'espère au même instant !  
Que sait-on de la flotte, et de mon cher Vasco ?

**Anna**  
Vous l'attendez toujours, après deux ans ?

**Inès**  
J'espère, j'espère.  
Si je n'espérais plus, ah ! je ne vivrais pas !  
S'il meurt, je le suivrai au delà du trépas !  
C'est pour moi que Vasco, aspirant à la gloire,  
du grand marin Diaz partageant les travaux,  
affrontant les vents et les flots,  
vogue avec lui vers des pays nouveaux !  
Ma main sera pour lui le prix de la victoire ;  
protégé par l'amour, Vasco triomphera.

Il reviendra !  
Je le sens là au fond de l'âme.  
Son chant d'adieu, je crois toujours l'entendre :  
ce chant mélodieux, plaintif et tendre,  
que sous mon balcon, la nuit qu'il me quitta,  
les yeux en pleurs Vasco me chanta !

**Urbain, A dancer, A lady-in-waiting,  
Ladies' chorus**  
Earth and skies will repeat all our songs of love,  
all our songs, all our songs, yes!

**Marguerite**  
Earth and skies will repeat our songs of love,  
our songs of love!

**Inès** (*very agitated*)  
Anna, what is this? The Council awaits me?  
My father bids me appear before them!

**Anna**  
He told me it was a matter of great importance.

**Inès**  
Why should they want to see me?  
I'm afraid, yet hopeful too!  
What news might there be of the fleet  
and of my beloved Vasco?

**Anna**  
Two years have passed – do you still expect him  
to return?

**Inès**  
I live in hope.  
Without hope, ah, I could not survive!  
If he dies, I shall follow him to the grave!  
It was for my sake that Vasco, dreaming of glory,  
set sail for new lands with the great mariner Diaz,  
sharing his labours, confronting wind and waves!  
My hand will be his reward for victory;  
protected by love, Vasco will succeed.

He will come back!  
I feel it deep within my heart.  
It is as if I can still hear his song of farewell:  
that melodious song, plaintive and tender,  
that he sang to me beneath my balcony,  
with tears in his eyes, the night he left!

**Urbain, Koryphäe, Ehrendame,  
Chor der Frauen**  
Erde und Himmel werden alle unsere  
Liebeslieder singen, alle unsere Lieder, ja!

**Marguerite**  
Meer, Erde und Himmel singen unsere Liebeslieder,  
unsere Lieder, unsere Lieder!

**Inès** (*sehr erregt*)  
Anna, was höre ich, man erwartet mich im Rat?  
Ich soll dort erscheinen auf Wunsch meines Vaters!

**Anna**  
Es sei, sagt er, sehr wichtig.

**Inès**  
Was könnte das sein?  
Ich fürchte ... ich hoffe im selben Augenblick!  
Was weiß man von der Flotte ...  
und meinem geliebten Vasco?

**Anna**  
Ihr wartet immer noch auf ihn, nach zwei Jahren?

**Inès**  
Ich hoffe, hoffe noch.  
Hoffte ich nicht mehr, könnte ich nicht leben!  
Wenn er stirbt, folge ich ihm in den Tod!  
Für mich teilt sich Vasco auf dem Weg zum Ruhm  
mit dem großen Seemann Diaz die Arbeit,  
trotzt mit ihm den Winden und den Wellen  
unterwegs zu neuen Ländern!  
Meine Hand wird für ihn der Lohn für den Sieg sein;  
von der Liebe geschützt, wird Vasco triumphieren.

Er wird wiederkommen!  
Ich fühle es tief in meiner Seele.  
Sein Abschiedslied höre ich immer noch:  
Dieses melodische, klagende und zärtliche Lied,  
das mir Vasco in der Nacht unseres Abschieds  
unter meinem Balkon mit Tränen in den Augen sang.

« Adieu, mon doux rivage,  
adieu, mon seul amour !  
Adieu, rives du Tage,  
où j'ai reçu le jour.

Pour celle qui m'est chère  
seront mes derniers vœux,  
– Adieu ! Adieu ! –  
et vous, brise légère,  
portez-lui mes adieux. »

Amours de l'enfance,  
si chers à nos cœurs,  
rêves d'espérance  
avec vous je meurs !

« Adieu, mon doux rivage  
où j'ai reçu le jour,  
adieu, adieu, ô toi mon seul amour !  
Adieu, mon doux rivage,  
adieu, rives du Tage,  
où j'ai reçu le jour.  
Ah, adieu ! »

'Farewell, beloved shore,  
farewell, my only love!  
Farewell, banks of the Tagus,  
the place where I was born.

My last wishes are all  
for the girl I hold in my heart:  
Farewell! Farewell!  
and you, gentle breeze,  
carry my farewells to her.'

Childhood loves,  
so dear to our hearts,  
dreams of hope,  
with you I die!

'Farewell, beloved shore,  
the place where I was born,  
farewell, farewell, my only love!  
Farewell, beloved shore,  
farewell, banks of the Tagus,  
the place where I was born.  
Ah, farewell!'

,Leb wohl, mein liebliches Gestade,  
leb wohl, meine einzige Liebe!  
Lebt wohl, Ufer des Tajo,  
wo meine Wiege stand.

Der Frau, die mir teuer ist,  
gelten meine letzten Gedanken  
– leb wohl, leb wohl! –,  
und du, sanfter Wind,  
bringe ihr meinen Abschiedsgruß.'

Liebe in Kindertagen,  
unserem Herzen so teuer,  
Träume voller Hoffnung,  
mit euch sterbe ich!

,Leb wohl, mein liebliches Gestade,  
wo meine Wiege stand,  
leb wohl, leb wohl, meine einzige Liebe!  
Leb wohl, mein liebliches Gestade,  
lebt wohl, Ufer des Tajo,  
wo meine Wiege stand.  
Ach, leb wohl!'



**PALAZZETTO  
BRU ZANE**  
CENTRE  
DE MUSIQUE  
ROMANTIQUE  
FRANÇAISE

## PALAZZETTO BRU ZANE

Le Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française a pour vocation de favoriser la redécouverte du patrimoine musical français du grand XIX<sup>e</sup> siècle (1780-1920) en lui assurant le rayonnement qu’il mérite. Installé à Venise, dans un palais de 1695 restauré spécifiquement pour l’abriter, ce centre est une réalisation de la Fondation Bru. Il allie ambition artistique et exigence scientifique, reflétant l’esprit humaniste qui guide les actions de la fondation. Les principales activités du Palazzetto Bru Zane, menées en collaboration étroite avec de nombreux partenaires, sont la recherche, l’édition de partitions et de livres, la production et la diffusion de concerts à l’international, le soutien à des projets pédagogiques et la publication d’enregistrements discographiques.

The vocation of the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is to favour the rediscovery of the French musical heritage of the years 1780-1920 and obtain international recognition for that repertoire. Housed in Venice in a *palazzo* dating from 1695, specially restored for the purpose, the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is one of the achievements of the Fondation Bru. Combining artistic ambition with high scientific standards, the Centre reflects the humanist spirit that guides the actions of that foundation. The Palazzetto Bru Zane’s main activities, carried out in close collaboration with numerous partners, are research, the publication of books and scores, the production and international distribution of concerts, support for teaching projects and the production of CD recordings.

Der Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française hat es sich zur Aufgabe gemacht, französischen Musikschätzen des 19. Jahrhunderts (1780-1920) wieder zu gebührender Ausstrahlung zu verhelfen. Sein Sitz ist in Venedig in einem von der Stiftung Bru für seine Zwecke restaurierten Palazzetto aus dem Jahr 1695. Er vereint künstlerischen Ehrgeiz mit wissenschaftlichem Anspruch im humanistischen Geist der Stiftung Bru. Im Zentrum seiner Arbeit stehen in Zusammenarbeit mit internationalen Institutionen Forschungsarbeit, Herausgabe von Partituren und Büchern, Organisation internationaler Konzerte, sowie die Förderung pädagogischer Projekte und CD Produktionen.

**bru-zane.com**

Bru Zane Classical Radio –  
the French Romantic music webradio:  
**classicalradio.bru-zane.com**

Bru Zane Mediabase –  
digital data on nineteenth-century French repertoire:  
**bruzanemediabase.com**

Recording: Opéra national de Lyon,  
28 August-4 September 2015  
Producer: Daniel Zalay  
Executive producer: Alain Lanceron  
Recording engineer: Hugues Deschaux  
Editing and mixing: Hugues Deschaux  
Editions: G Ricordi & Co. (1, 2, 4, 5, 7, 9-11)  
Tous droits de l'éditeur de l'œuvre réservés.  
Sauf autorisation, la duplication, la location, le prêt,  
l'utilisation de ce disque pour exécution publique,  
radiodiffusion ou télédiffusion sont interdits.  
Edition Nordstern (3, 8)  
La partition de l'air extrait de *Il crociato in Egitto* (6)  
a été réalisée et mise à disposition par le Palazzetto Bru Zane –  
Centre de musique romantique française

With our thanks to all at Palazzetto Bru Zane for  
their involvement at every stage of this project.  
Erato would also like to thank Kate Aldrich,  
Laurent Naouri and Charles Workman for  
generously agreeing to take part in this recording.

Photos of Diana Damrau by Jürgen Frank  
Design: William Yonner  
English translations by Paula Kennedy (notes)  
and Susannah Howe (texts). French translations  
by Michel Roubinet (notes, p.9)  
and Jean-Claude Poyet (texts).  
German translations by Gudrun Meier  
(notes pp.14-16 and texts)

© & © 2017 Parlophone Records Limited,  
a Warner Music Group Company  
[www.erato.com](http://www.erato.com) | [www.diana-damrau.com](http://www.diana-damrau.com)



This *Hommage à Meyerbeer* is dedicated to the divine trio of Daniel Zalay, Hugues Deschaux and Paolo Bressan who were by my side from the beginning of this project until its very last note was recorded.

And of course I am hugely grateful to: Maestro Emmanuel Villaume, master of flexibility and inspiration in this difficult situation; Serge Dorny and the orchestra and chorus of Opéra de Lyon, for giving us comfort and time and greatest help; Alain Lanceron, who supported this project from our very first meeting; my friends and colleagues at Erato; Alexandre Dratwicki, Palazzetto Bru Zane and the Meyerbeer fans; Jürgen Frank, for a tremendous photo shoot in New York; Javier Pedroza, Visual Director Escada of the Americas, who made me feel like Cinderella at the ball; Ise White, who always finds a cherry to put on the cake to make things perfect; Mercedes Bass, for her encouragement and support regarding my gorgeous Meyerbeer concert gown; Pelush.com in New York, for this glamorous coat (stunning faux furs!); Ella and Talila Gafter for the precious jewels from Ellagem by Ella Gafter; Riad Azar for making me a radiant blonde; Bryan Linde for the fantastic grooming at the photo shoot; Aurélie Tanret, our angel at Opéra de Lyon; Mathieu Pordoy, my musical support in the preparation for this project, and last but not least to Kate Aldrich, Laurent Naouri, Charles Workman, Pei Min Yu, Pascale Obrecht and Joanna Curelaru for giving Meyerbeer their art and their voices.

*Diana Damrau, 2017*