

Ténor tenore!

FRENCH AND ITALIAN OPERA ARIAS



Yinjia Gong

LAHTI SYMPHONY ORCHESTRA

MARKUS LEHTINEN



PUCCINI, GIACOMO (1858–1924)

- ① E LUCEVAN LE STELLE (*Tosca*, Act III) 3'19

DONIZETTI, GAETANO (1797–1848)

- ② AH ! MES AMIS (*La Fille du régiment*, Act I) 4'16

VERDI, GIUSEPPE (1813–1901)

- ③ LA DONNA È MOBILE (*Rigoletto*, Act III) 2'14

- ④ LA TRAVIATA: PRELUDE TO ACT I (instrumental) 3'46

- ⑤ FORSE LA SOGLIA ATTINSE (*Un ballo in maschera*, Act III) 5'26

- ⑥ CELESTE AÏDA (*Aida*, Act I) 4'36

ADAM, ADOLPHE (1803–56)

- ⑦ MES AMIS, ÉCOUTEZ L'HISTOIRE
(*Le Postillon de Lonjumeau*, Act I) 4'36

GOUNOD, CHARLES (1818–93)

- ⑧ QUEL TROUBLE INCONNU...
SALUT ! DEMEURE CHASTE ET PURE (*Faust*, Act III) 6'03

- ⑨ L'AMOUR, L'AMOUR... AH ! LÈVE-TOI, SOLEIL !
(*Roméo et Juliette*, Act II) 4'44

BIZET, GEORGES (1838–75)

- | | | |
|----|---|------|
| 10 | LA FLEUR QUE TU M'AVAIS JETÉE (<i>Carmen</i> , Act II) | 4'28 |
| 11 | INTERMEZZO from CARMEN SUITE NO. 1 (instrumental) | 3'11 |

MASSENET, JULES (1842–1912)

- | | | |
|----|---|------|
| 12 | POURQUOI ME RÉVEILLER (<i>Werther</i> , Act III) | 3'26 |
| 13 | JE SUIS SEUL... AH! FUYEZ, DOUCE IMAGE (<i>Manon</i> , Act II) | 4'58 |

DONIZETTI, GAETANO

- | | | |
|----|---|------|
| 14 | UNA FURTIVA LAGRIMA (<i>L'elisir d'amore</i> , Act II) | 4'38 |
|----|---|------|

PUCCINI, GIACOMO

- | | | |
|----|---|------|
| 15 | RECONDITA ARMONIA (<i>Tosca</i> , Act I) | 3'02 |
| 16 | MANON LESCAUT: INTERMEZZO from Act III (instrumental) | 5'37 |
| 17 | CHE GELIDA MANINA! (<i>La bohème</i> , Act I) | 4'39 |
| 18 | NESSUN DORMA (<i>Turandot</i> , Act III) | 3'09 |

TT: 77'49

YINJIA GONG *tenor*

LAHTI SYMPHONY ORCHESTRA (SINFONIA LAHTI) TERO LATVALA *leader*

MARKUS LEHTINEN *conductor*

For almost two centuries tenors have enjoyed an almost mythical reputation among music-lovers. Technological developments – recordings, live broadcasts and now YouTube – have allowed fans to follow the exploits (and also the failures) of artists ranging from Caruso to the Three Tenors by way of the likes of Gigli, Björling and Bergonzi. No other type of musician enjoys a comparable degree of public adoration. And, as love and hate are closely intertwined, no other type of musician is subjected to so much cruelty from the very same public. A single evening is sufficient to turn an unknown singer into a new operatic god, or an idol into a fallen hero. A 45-minute ovation one day may be followed the next by merciless boos from an audience that forgives nothing and tolerates nothing but perfection. Tenors are the only musicians whose popularity extends far beyond specialist circles and thus – like rock stars – they can fill big arenas and stadiums. Adored, envied, criticized, mocked, sometimes superseded but never forgotten: tenors are the ultimate operatic icons.

The word ‘tenor’ comes from the Latin *tenere* [to hold], and until the end of the eighteenth century was used exclusively in the context of Medieval and Renaissance polyphonic music, where the tenor ‘held’ the melody and the other voices had a subordinate role. It is interesting to note that around 1600, when opera was ‘invented’, this was the type of voice that Monteverdi chose for the title role of his *Orfeo*, and that subsequently maintained a degree of popularity among Italian composers in the early seventeenth century. But an increasingly pronounced inclination towards the *poetica della meraviglia* (aesthetic of the marvellous) and the tendency to favour higher and higher voices – in particular the supernaturally high *castrato* – relegated tenors to secondary roles – even though in France tenors (referred to as ‘taille’ or ‘haute-contre’) continued to play an important part in the *tragédie lyrique* and *opéra-ballet* genres.

In *opera seria*, which was in fashion in the eighteenth century, tenors remained confined to roles that were secondary to those of the *castrati* and later the *travesti*

(female singers portraying male characters). In the lighter genre of *opera buffa*, however, tenors (for reasons of realism) took the roles of leading men and heros. In this way the tenor became the favoured *bel canto* voice for such composers as Rossini, Bellini and Donizetti. We should remember that the tenor voice of the time was very different from today: top notes were still sung *falsestto* or with head voice, permitting a wider range at the expense of power.

The birth of the myth of the tenor as we know it today can be dated with precision: 17th April 1837 – when, at a performance of Rossini’s *William Tell*, the French tenor Gilbert Duprez first sang a top C in the chest register, with hitherto unknown expressive power, provoking a massive reaction from the audience. Rossini was no fan of this full, powerful sound, the result of an effort that he likened to ‘the cry of a capon having its throat cut’, but as the public seemed to love it... This new technique thus started to become dominant from the 1840s onwards. Giving the voice more power, it allowed the singer to be heard above orchestras that were also gaining in amplitude. The tenor voice became the trademark of the young, valiant hero – and from that time on, very few operas used the voice in a villain’s role.

Considered as the jewels of the tenor repertoire, the arias featured on this recording also chart the development of Italian opera as well as representing the Golden Age of French opera from the beginning of the nineteenth century to the start of the twentieth.

The earliest of the arias belong to the *opera buffa* tradition, of which **Gaetano Donizetti** was one of the most important representatives. Here we find two of his arias: ‘Ah! mes amis, quel jour de fête’ from *La fille du régiment* (Paris, 1840) with its famous – and feared – multiple high Cs, and ‘Una furtiva lagrima’, a romance from the ‘melodramma giocoso’ *L’elisir d’amore* (Milan, 1832). France was not to be outdone, as shown by **Adolphe Adam** in the *opéra-comique* genre, notably in *Le postillon de Lonjumeau* (Paris, 1836) from which the aria ‘Mes amis, écoutez l’histoire’ derives; its thundering high D, which even today is one of the highest notes in the tenor repertoire.

Giuseppe Verdi, who had witnessed the tenors' 'renaissance', used them to embody the passionate hero with a powerful voice and ringing top notes. Even though opera had already known many moments of glory, it was Verdi who transformed it into a genre capable of arousing passions and provoking wild enthusiasm. The three arias and the prelude on this disc – from the operas *Rigoletto* (Venice, 1851), *La Traviata* (Venice, 1853), *Un ballo in maschera* (Rome, 1859) and *Aïda* (Cairo, 1871) testify to Verdi's genius: naturalness, simplicity of means, melodic spontaneity, effective librettos and an avoidance of empty effects. As he himself put it, 'study the situation and the words scrupulously: the music will then follow entirely of its own accord'.

Charles Gounod, **George Bizet** and **Jules Massenet** can be regarded as the last representatives of the Golden Age of French opera, a genre that had been so popular during the nineteenth century. Gounod's *Faust* (Paris, 1859) and *Roméo et Juliette* (Paris, 1867), Bizet's *Les pêcheurs de perles* (Paris, 1863) and *Carmen* (Paris, 1875) and Massenet's *Manon* (Paris, 1884) and *Werther* (Vienna, 1892) offer examples of the 'French sensibility' inherited from Jean-Philippe Rameau and others. Their music deliberately rejected any Italian influence (but did not abjure that of Richard Wagner), and was characterized by its respect for French pronunciation and metre, its orchestral refinement, its sense of proportion and its attention to dramatic verisimilitude. Although the items on this disc are drawn from undeniable masterpieces, the genre of French opera started to decline in the 1870s and 1880s, unable to compete with the increasing popularity of new trends such as *verismo*.

Although it is difficult to define it exactly, the term *verismo* is usually used when discussing the operas of **Giacomo Puccini**. Often mentioned among the characteristic features of this style, which draws on the naturalism of figures such as Émile Zola, are the realistic, sometimes sordid or even violent treatment of more contemporary, down-to-earth subjects, an attachment to the basic human values of social outcasts, and a critical attitude towards bourgeois society. Even though Puccini – whom George

Bernard Shaw regarded at the true heir to Verdi's crown – is nowadays seen as the ideal embodiment of Italian lyrical art and as the last representative of 'traditional' opera, it would be unfair to ignore his interest in the musical innovations that were emerging at the time, notably in Paris and Vienna. Puccini showed great interest in the music of Ravel and Debussy (from whom he derived certain impressionist features), in Wagner's operas (whose *Leitmotiv* technique he did not hesitate to borrow) and even in Stravinsky and Schoenberg. *Manon Lescaut* (Turin, 1893), *La Bohème* (Turin, 1896) and then *Tosca* (Rome, 1900) testify to Puccini's genuine gift for melody, to his bold orchestration and to his skills as a dramatic composer, but it was really in *Turandot* (Milan, 1926 – and thus contemporary with Berg's *Wozzeck*), set in China in the Middle Ages, that Puccini displayed a mastery of the orchestra unmatched by any previous Italian composer. The famous aria 'Nessun dorma' from *Turandot*, which ends this recording, can be regarded as a farewell to opera as an art form with genuinely popular appeal.

© *Jean-Pascal Vachon 2015*

Growing up in the province of Guizhou in China, **Yinjia Gong** developed an interest in music early on, partly inspired by his maternal grandfather, who had been active at the opera in Beijing. Initially studying Chinese popular music at the Sichuan Conservatory of Music, he gradually became fascinated with Western opera, and the *bel canto* tradition in particular. Further studies soon led to successes in various national singing competitions.

Yinjia Gong's admiration for the great Swedish tenors Jussi Björling and Nicolai Gedda led to a wish to study in Sweden, and in 2008 he entered the singing class at the Malmö Academy of Music, winning a regional competition for young singers already the following year. Continuing his studies at the University College of Opera in Stockholm, in 2011 Gong received the prestigious 'Confidencen Scholarship' from

the Anders Wall Foundation. The same year he was invited to perform at a gala concert at the Royal Swedish Opera, commemorating the centennial of the birth of Jussi Björling. Appearing alongside singers such as Jonas Kaufmann and Charles Castrovov, Yinjia Gong was given the honour of performing *Nessun dorma* – one of Björling’s ‘greatest hits’.

After graduating in 2012 with a Master’s degree, Yinjia Gong made his professional début as Riccardo (*Un ballo in maschera*) at Folkoperan in Stockholm. This was followed by Rodolfo (*La Bohème*) at NorrlandsOperan in 2013. He has repeated the role of Rodolfo at the Theater Regensburg, where he has been a regular member of the ensemble since 2013, and where he has also appeared in the roles of Tamino (*The Magic Flute*) and the Duke of Mantua (*Rigoletto*).

The **Lahti Symphony Orchestra** (Sinfonia Lahti) has, under the direction of Osmo Vänskä (principal conductor 1988–2008), developed into one of the most notable in Europe. In the autumn of 2011 Okko Kamu took up the post of principal conductor. Since 2000 the orchestra has been based at the wooden Sibelius Hall. The orchestra has undertaken many outstanding recording projects for BIS, winning two *Gramophone* Awards, the Grand Prix du Disque from the Académie Charles Cros, two Cannes Classical Awards and a Midem Classical Award. The orchestra has gained three platinum discs and several gold discs. The Lahti Symphony Orchestra has played at numerous music festivals, including the BBC Proms in London and the White Nights festival in St Petersburg. It has also performed in Amsterdam, at the Musikverein in Vienna and at the Philharmonie in Berlin, and has toured in Spain, Japan, Germany, South America, the USA and China. Each September the Lahti Symphony Orchestra organizes an international Sibelius Festival at the Sibelius Hall.

Markus Lehtinen has an international career as opera and ballet conductor. He has been permanent conductor at the Royal Danish Theatre and at the Finnish National

Opera. Among the many opera houses at which he has conducted are the Hamburg State Opera (regularly for 20 years), Vienna State Opera, Deutsche Oper Berlin, Royal Swedish Opera and Bavarian State Opera.

Markus Lehtinen studied composition (under Aulis Sallinen and Einojuhani Rautavaara), piano (under Meri Louhos) and conducting (under Jorma Panula and Arvid Jansons) at the Sibelius Academy (University of the Arts Helsinki). He has been artistic director of the Jyväskylä Sinfonia and principal guest conductor of the Malmö Symphony Orchestra, and has appeared at the Savonlinna Opera Festival for more than 20 years: in 2005 he was selected as the festival's Artist of the Year. Lehtinen is particularly known for his performances of modern Finnish opera, having conducted several world premières. Matti Salminen, Karita Mattila, Soile Isokoski, Juha Uusitalo and many other Finnish opera singers belong to Lehtinen's closest musical friends. Since 2004 he has been the professor of opera at the Sibelius Academy.

Seit fast zwei Jahrhunderten genießen Tenöre einen nachgerade mythischen Ruf unter Musikliebhabern. Die technologische Entwicklung – von der Tonaufnahme über die Live-Übertragung bis hin zu YouTube – hat es den Fans ermöglicht, die Heldentaten (und die Missgeschicke) von Caruso über Gigli, Björling und Bergonzi bis hin zu den „Drei Tenören“ zu verfolgen. Kein anderer Musikertypus erweckt im Publikum derartige Gefühle Liebe des Publikums; kein anderer Musiker aber – Liebe kann auch grausam sein – gerät in ähnliche Gefahr, der Unbarmherzigkeit desselben Publikums zum Opfer zu fallen. Ein einziger Abend kann einen Unbekannten zu einem (neuen) Operngott oder aber ein Idol zu einem gefallenen Helden machen. Einem 45-minütigen Applaus können tags darauf gnadenlose Buh-Rufe eines Publikums folgen, das nichts verzeiht und allein Perfektion duldet. Als die einzigen Musiker, deren Popularität über den Kreis der Kenner hinausreicht, schaffen es Tenöre sogar, wie Rockstars Arenen und Stadien zu füllen. Verehrt, beneidet, kritisiert, verspottet, manchmal ersetzt, aber nie vergessen – Tenöre sind die ultimativen Ikonen der Oper.

Der Begriff „Tenor“ leitet sich vom lateinischen *tenere* (halten) ab, und bis zum Ende des 18. Jahrhunderts wurde er fast ausschließlich auf polyphone Musik des Mittelalters und der Renaissance angewandt (und auch heute noch anders betont: Tenor), da diese Stimme die Melodie festhielt und die anderen Stimmen sich ihr unterordneten. Bemerkenswerterweise wählte Monteverdi im Umfeld der „Erfindung“ der Oper um 1600 genau diese Stimmlage für die Titelrolle seines *Orfeo*; dieser Stimmtyp sollte dann bei den italienischen Komponisten des frühen 17. Jahrhunderts eine gewisse Beliebtheit genießen. Aber die zusehends stärkere Hinwendung zu einer *poetica della meraviglia* [Ästhetik der Verwunderung] und die Tendenz, immer höhere Stimmen – und insbesondere den *castratto* mit seinem übernatürlichen Timbre – zu bevorzugen, verdrängten den Tenor in Nebenrollen, auch wenn er in Frankreich (wo man ihn „taille“ oder „haute-contre“ nannte) weiterhin eine wichtige Rolle in der Tragédie lyrique und in den Opéra-Ballets spielte.

Wiewohl in der Opera seria des 18. Jahrhunderts beliebt, sah sich der Tenor weiterhin zugunsten des *castratto*, dann der Hosenrollen in die zweite Reihe verwiesen; im leichteren Genre der Opera buffa jedoch erhielt er (zum Zweck des Realismus) die Rollen des jugendlichen Liebhabers und des Helden. So wurde die Tenorstimme das bevorzugte Medium des „Belcanto“ bei Rossini, Bellini, Donizetti und anderen. Zu bedenken freilich ist, dass die Tenorstimme damals eine ganz andere war als die, die wir heute hören: die Höhen wurden im Falsett oder mit Kopfstimme gesungen, was einen größeren Tonumfang ermöglichte, aber die Klangfülle schmälerte.

Die Geburt des Tenormythos, wie wir ihn heute kennen, kann exakt datiert werden: Am 17. April 1837 schmetterte der französische Tenor Gilbert Duprez bei einer Wiederaufnahme von Rossinis *Wilhelm Tell* zum ersten Mal ein hohes C von bis dahin ungekannter Ausdruckskraft aus voller Brust – und hinterließ ein überwältigtes Publikum. Rossini schätzte diesen vollen und kräftigen, aus einer gewaltsamen Anstrengung resultierenden Klang nicht sonderlich und verglich ihn mit dem Schrei eines Kapauns, dem man die Kehle durchschneidet – aber wenn das Publikum es liebte ... Die neue Technik setzte sich in den 1840er Jahren durch und ermöglichte es dem stimmungsgewaltigen Tenor, das immer gewichtigeres Orchester zu übertönen. Der Tenor wird zum Wahrzeichen des jungen, kühnen Helden; selten werden nun die Opern, in denen er die Rolle eines Schurken übernimmt.

Die Arien der vorliegenden SACD gelten als Gemmen des Tenor-Repertoires und repräsentieren zugleich die Entwicklung der italienischen Oper und das Goldene Zeitalter der französischen Oper vom Anfang des 19. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts.

Die ältesten Arien gehören zum Genre der Opera buffa, zu deren bedeutendsten Vertretern der ungemein produktive **Gaetano Donizetti** zählt: Rund siebzig Opern hat er komponiert. Auf dieser SACD ist er mit zwei Arien vertreten: „Ah! mes amis, quel jour de fête“ aus *La fille du régiment* (Paris, 1840) mit seinen berühmten – und gefürchteten – hohen C's und „Una furtiva lagrima“, eine Romanze aus dem Melo-

dramma giocoso *L'elisir d'amore* (Mailand, 1832). Frankreich sollte dem in nichts nachstehen, und so tat sich etwa **Adolphe Adam** im Genre der Opéra-comique hervor – insbesondere in *Le postillon de Lonjumeau* (Paris, 1836), woraus die Arie „Mes amis, écoutez l'histoire“ mit ihrem donnernden hohen D stammt, das als der höchste Ton im gängigen Tenor-Repertoire gilt.

Giuseppe Verdi, der an der „Renaissance“ des Tenors mitgewirkt hatte, lässt ihn den leidenschaftlichen Helden mit kraftvoller, in der Höhe schmetternder Stimme verkörpern. Obwohl die Gattung Oper bereits etliche Sternstunden erlebt hatte, ist es doch Verdi, der ein Genre begründete, das fortan ganze Massen in leidenschaftliche Emotionen und entfesselte Begeisterung zu versetzen vermochte. Die hier vorgestellten drei Arien und das Vorspiel aus den Opern *Rigoletto* (Venedig, 1851), *La Traviata* (Venedig, 1853), *Un ballo in maschera* (Rom, 1859) und *Aïda* (Kairo, 1871) veranschaulichen Verdis Genialität: Natürlichkeit, Einfachheit der Mittel, melodische Spontaneität, wirkungsvolles Libretto und Ablehnung blendender Effekte. Seinen eigenen Worten zufolge müsse man nur „die Situation und die Worte genau studieren: die Musik folgt dann von ganz allein.“

Charles Gounod, **Georges Bizet** und **Jules Massenet** sind so etwas wie die letzten Vertreter des Goldenen Zeitalters der im 19. Jahrhundert so beliebten französischen Oper. *Faust* (Paris, 1859) und *Roméo et Juliette* (Paris, 1867) von Gounod, *Les pêcheurs de perles* (Paris, 1863) und *Carmen* (Paris, 1875) von Bizet sowie *Manon* (Paris, 1884) und *Werther* (Wien, 1892) von Massenet sind Beispiele für die „französische Sensibilität“ in der Tradition unter anderem Jean-Philippe Rameaus, die sich bewusst vom italienischen Einfluss absetzt (nicht aber von dem Richard Wagners) und sich durch die Beachtung der französischen Prosodie, orchestrales Raffinement, Gespür für das rechte Maß und das Bemühen um dramatische Wahrhaftigkeit auszeichnet. Trotz der Meisterwerke, denen die hier aufgenommenen Arien entstammen, verlor die französische Oper in den Jahren 1870 und 1880 unaufhaltsam an Bedeutung – vor allem wegen der wachsenden Popularität neuer Strömungen wie des Verismus.

Obwohl eine eindeutige Definition schwierig ist, wird der Begriff „Verismus“ in der Regel verwendet, um die Opern von **Giacomo Puccini** zu kennzeichnen. Zu den Merkmalen dieses Stils, der u. a. auf den Naturalismus eines Émile Zola zurückgeht, hat man die realistische, manchmal schmutzig oder gar gewalttätige Behandlung gegenwartsnaher und bodenständiger Sujets, eine Verbundenheit mit einfachen Werten und den Verlierern des Lebens und eine Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft hervorgehoben. Obwohl Puccini, in dem George Bernard Shaw den wahre Erben Verdis sah, heute als die ideale Verkörperung der italienischen Oper und als der letzte Vertreter der „traditionellen“ Oper gilt, sollten wir sein Interesse an musikalischen Innovationen nicht übersehen, wie sie gleichzeitig insbesondere in Paris und Wien in Erscheinung traten. Puccini interessierte sich sehr für die Musik von Ravel und Debussy (von der er einige impressionistische Züge übernahm), für Wagners Opern (insbesondere dessen Leitmotivtechnik wirkte bei ihm nach) und sogar für Strawinsky und Schönberg. *Manon Lescaut* (Turin, 1893), *La Bohème* (Turin, 1896) und *Tosca* (Rom, 1900) zeigen die veritable Gabe des Melodikers, des kühnen Instrumentators und des dramatischen Komponisten Puccini, aber es ist recht eigentlich die im mittelalterlichen China angesiedelte Oper *Turandot* (Mailand, 1926), eine Zeitgenossin des Wozzeck, die Puccinis meisterliche Orchesterbeherrschung zeigt – etwas, worauf kein anderer italienischer Komponist vor ihm in diesem Ausmaß Anspruch erheben konnte. Die berühmte Arie „Nessun dorma“ aus *Turandot*, die diese SACD beschließt, ist zugleich eine Art Abschied von der Oper als im wirklichen Sinne populärer Kunstform.

© *Jean-Pascal Vachon 2015*

Aufgewachsen in der chinesischen Provinz Guizhou, entwickelte **Yinjia Gong** schon früh ein Interesse an Musik, wozu ihn u.a. sein Großvater mütterlicherseits anregte, der an der Oper in Beijing tätig gewesen war. Er studierte zunächst traditionelle chinesische Musik am Musikkonservatorium von Sichuan, interessierte sich dann aber zusehends für die westliche Oper und insbesondere die Belcanto-Tradition. Weiteren Studien folgten bald schon Erfolge bei verschiedenen nationalen Gesangswettbewerben.

Yinjia Gongs Bewunderung für die großen schwedischen Tenöre Jussi Björling und Nicolai Gedda führte zu dem Wunsch, in Schweden zu studieren; im Jahr 2008 trat er in die Gesangsklasse der Musikakademie Malmö ein und gewann bereits im Jahr darauf einen regionalen Wettbewerb für junge Sänger. Er setzte sein Studium an der Opernhochschule Stockholm fort und erhielt 2011 das renommierte „Confidencen“-Stipendium der Anders Wall Stiftung. Im selben Jahr wurde er eingeladen, bei einem Gala-Konzert anlässlich des 100. Geburtstags von Jussi Björling neben Sängern wie Jonas Kaufmann und Charles Castronovo in der Königlich Schwedischen Oper aufzutreten; Yinjia Gong wurde die Ehre zuteil, einen von Björlings größten Erfolgen zu singen: *Nessun Dorma*.

Nach seinem Master-Diplom im Jahr 2012 gab Yinjia Gong sein Profidebüt als Riccardo (*Un ballo in maschera*) an der Folkoperan in Stockholm; 2013 folgte Rodolfo (*La Bohème*) an der NorrlandsOperan. Den Rodolfo sang er ebenfalls am Theater Regensburg, zu dessen Ensemble er seit 2013 gehört; dort ist er auch als Tamino (*Die Zauberflöte*) und Herzog von Mantua (*Rigoletto*) aufgetreten.

Das **Lahti Symphony Orchestra** (Sinfonia Lahti) hat sich unter der Leitung von Osmo Vänskä (Chefdirigent von 1988–2008) zu einem der angesehensten Orchester Europas entwickelt. Im Herbst 2011 trat Okko Kamu das Amt des Chefdirigenten an. Das Orchester residiert seit 2000 in der aus Holz erbauten Sibelius-Halle. Das Lahti Symphony Orchestra hat zahlreiche herausragende CDs bei BIS vorgelegt, für

die es mit zwei *Gramophone Awards*, dem Grand Prix du Disque der Académie Charles Cros, zwei Cannes Classical Awards und einem Midem Classical Award ausgezeichnet wurde. Das Orchester hat drei Platin- sowie mehrere Goldene Schallplatten erhalten. Das Orchester hat bei zahlreichen Festivals gespielt (u.a. bei den BBC Proms in London und den Weißen Nächten in St. Petersburg) sowie in Amsterdam, im Wiener Musikverein, in der Berliner Philharmonie und im Teatro Colón in Buenos Aires. Konzertreisen haben es nach Deutschland, Russland, Spanien, Japan, China, Südamerika und in die USA geführt. Alljährlich im September veranstaltet das Lahti Symphony Orchestra in der Sibelius-Halle ein internationales Sibelius-Festival.

Markus Lehtinen ist international als Opern- und Ballettdirigent aktiv. Er war Ständiger Dirigent am Königlich Dänischen Theater und an der Finnischen Nationaloper. Zu den zahlreichen Opernhäusern, an denen er dirigiert hat, gehören die Hamburgische Staatsoper (regelmäßig seit 20 Jahren), die Wiener Staatsoper, die Deutsche Oper Berlin, die Königlich Schwedische Oper und die Bayerische Staatsoper.

Markus Lehtinen studierte Komposition bei Aulis Sallinen und Einojuhani Rautavaara, Klavier bei Meri Louhos und Dirigieren bei Jorma Panula und Arvid Jansons an der Sibelius-Akademie in Helsinki. Er war Künstlerischer Leiter der Jyväskylä Sinfonia und Erster Gastdirigent des Malmö Symphony Orchestra; seit über 20 Jahren gastiert er beim Savonlinna-Opernfestival, zu dessen „Künstler des Jahres“ er 2005 gewählt wurde. Lehtinen hat sich insbesondere auch durch seinen Einsatz für zeitgenössische finnische Opern verdient gemacht, von denen er etliche zur Uraufführung gebracht hat. Matti Salminen, Karita Mattila, Soile Isokoski, Juha Uusitalo und viele andere finnische Opernsängerinnen und -sänger gehören zu Lehtinens engsten musikalischen Partnern. Seit 2004 hat er die Opernprofessur an der Sibelius-Akademie inne.

Depuis près de deux siècles, les ténors jouissent d'un statut quasi-mythique chez le mélomane. Les développements technologiques, de l'enregistrement à youtube en passant par la retransmission en direct, ont permis aux amateurs de suivre les exploits – et les échecs – de Caruso aux « trois ténors », en passant par les Gigli, les Björling et les Bergonzi. Aucun autre musicien n'est l'objet d'un tel amour du public. Et comme qui aime bien châtie bien, aucun autre musicien ne peut être à ce point la victime de la cruauté de ce même public. Une soirée suffit pour faire passer un inconnu au statut de (nouveau) dieu de l'opéra ou une idole à celui de héros déchu. Une ovation de quarante-cinq minutes peut être suivie le lendemain d'impitoyables huées de la part d'un public qui ne pardonne rien et ne s'attend à rien de moins que la perfection. Seuls musiciens dont la popularité s'étend bien au-delà des aficionados, les ténors parviennent même à remplir les arénas et les stades à l'instar des rock stars. Adulés, enviés, décriés, moqués, remplacés parfois mais jamais oubliés... les ténors sont les ultimes icônes de l'art lyrique.

Le terme de « ténor » provient du latin *tenere* [tenir] et jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, celui-ci ne s'appliquait guère qu'à la musique polyphonique du moyen-âge et de la renaissance alors que cette voix était celle qui tenait la mélodie et que les autres voix s'y subordonnaient. Il est intéressant de noter qu'au moment de la naissance de l'opéra vers 1600, c'est à cette tessiture que Monteverdi fera appel pour le rôle-titre de son *Orfeo* et ce type de voix jouira ensuite d'une certaine popularité chez les compositeurs italiens du début du dix-septième siècle. Mais un penchant de plus en plus prononcé pour la *poetica della meraviglia* [esthétique du merveilleux] et la tendance à privilégier les voix de plus en plus aiguës et en particulier la voix de *castratto* au timbre surnaturel reléguèrent le ténor aux rôles secondaires bien qu'en France, le ténor, qu'on appelait « taille » ou « haute-contre », continua de jouer un rôle important dans les tragédies lyriques et les opéras-ballets.

Pendant que dans le genre de l'*opera seria* en vogue au dix-huitième siècle, le ténor continue de se voir cantonné aux rôles secondaires au profit d'abord du *castratto*

puis du travesti, le genre plus léger de l'*opera buffa* lui confie, à des fins de réalisme, les rôles de jeunes premiers et de héros. C'est ainsi que la voix de ténor deviendra l'instrument privilégié du « beau chant » des Rossini, Bellini et autre Donizetti. Précisons que la voix de ténor d'alors est tout à fait différente de ce que l'on entend aujourd'hui : les aigus étaient alors émis en *false* ou en voix de tête ce qui permettait une plus grande tessiture mais sacrifiait en revanche la puissance.

La naissance du mythe du ténor tel qu'on le connaît aujourd'hui peut être datée avec précision : le 17 avril 1837, lors d'une reprise du *Guillaume Tell* de Rossini, le ténor français Gilbert Duprez lança pour la première fois un contre-ut de poitrine à la puissance expressive jusqu'alors inconnue ce qui provoqua un effet immense sur le public. Rossini ne goûta guère le son plein et puissant résultant d'un effort violent qu'il compara à un « cri de chapon qu'on égorge » mais puisque le public semblait aimer... Cette nouvelle technique s'imposera donc à partir des années 1840 et, donnant de plus de puissance à la voix, lui permettra de couvrir l'orchestre de plus en plus important. La voix de ténor deviendra l'emblème du héros jeune et courageux et rares seront les opéras qui par la suite l'emploieront dans un rôle de « méchant ».

Considérés comme les perles du répertoire pour ténor, les airs retenus pour cet enregistrement sont également représentatifs de l'évolution de l'opéra italien ainsi que de l'âge d'or de l'opéra français du début du dix-neuvième siècle jusqu'au début du vingtième.

Les airs les plus anciens font partie du genre de l'*opera buffa* dont l'un des représentants les plus importants est le prolifique **Gaetano Donizetti** qui composera quelque soixante-dix opéras. On retrouve ici deux airs, « Ah ! mes amis, quel jour de fête » de *La fille du régiment* (Paris, 1840) avec ses célèbres – et redoutés – contre-ut et « Una furtiva lagrima », une romance issue du melodramma giocoso *L'elisir d'amore* [*L'élisir d'amour*] (Milan, 1832). La France ne sera pas en reste et **Adolphe Adam** s'illustrera dans le genre de l'opéra-comique, notamment avec *Le postillon de Lonjumeau* (Paris, 1836) d'où est extrait l'air « Mes amis, écoutez l'histoire » avec

son tonitruant contre-ré, encore aujourd'hui l'une des notes les plus hautes de tout le répertoire courant de ténor.

Giuseppe Verdi, qui avait assisté à la « renaissance » du ténor, fera appel à celui-ci pour incarner le héros passionné à la voix puissante aux aigus claironnants. Bien que l'opéra avait déjà connu plusieurs heures de gloire, c'est Verdi qui en fera un genre désormais capable de soulever les passions et de provoquer l'enthousiasme délirant des foules. Les trois airs et le prélude extraits des opéras *Rigoletto* (Venise, 1851), *La Traviata* (Venise, 1853), *Un ballo in maschera* (Rome, 1859) et *Aïda* (Le Caire, 1871) interprétés ici témoignent du génie de Verdi : naturel, simplicité des moyens, spontanéité mélodique, efficacité du livret et refus de l'esbroufe. Pour reprendre ses mots, il n'est nécessaire que d'« étudier très exactement la situation et le texte : la musique se fera alors toute seule ».

Charles Gounod, George Bizet et Jules Massenet peuvent être considérés comme les derniers représentants de l'âge d'or de l'opéra français si populaire au dix-neuvième siècle. *Faust* (Paris, 1859) et *Roméo et Juliette* (Paris, 1867) de Gounod, *Les pêcheurs de perles* (Paris, 1863) et *Carmen* (Paris, 1875) de Bizet ainsi que *Manon* (Paris, 1884) et *Werther* (Vienne, 1892) de Massenet constituent des exemples de la « sensibilité française », héritée entre autres de Jean-Philippe Rameau, qui s'écarte délibérément de l'influence italienne (mais ne rejette en revanche pas celle de Richard Wagner) et qui se caractérise par un respect de la prosodie française, un raffinement orchestral, un sens de la mesure et un souci de vraisemblance dramatique. Malgré les chefs d'œuvre dont sont extraits les airs interprétés ici, le genre de l'opéra français déclinera cependant inexorablement à partir des années 1870 et 1880 en raison notamment de la popularité grandissante de nouvelles modes dont celle du vérisme.

Bien qu'il soit difficile de clairement définir ce dont il s'agit, le terme de « vériste » est généralement utilisé pour décrire les opéras de **Giacomo Puccini**. Parmi les caractéristiques de ce genre hérité notamment du naturalisme d'un Émile Zola, on a évoqué

un traitement réaliste, parfois sordide voire violent, de sujets plus contemporains et davantage terre-à-terre, un attachement aux valeurs simples des vaincus de la vie et une critique de la société bourgeoise. Bien que Puccini, en qui George Bernard Shaw voyait le véritable héritier de Verdi, soit aujourd'hui considéré comme l'incarnation idéale de l'art lyrique italien et comme le dernier représentant de l'opéra « traditionnel », nous aurions tort de négliger son attention aux innovations musicales survenues au même moment notamment à Paris et à Vienne. Puccini manifestait un intérêt marqué pour la musique de Ravel et de Debussy dont il adoptera certains traits impressionnistes, pour les opéras de Wagner dont il ne craint pas de reprendre notamment la technique du *leitmotiv* et même pour Stravinsky et Schoenberg. *Manon Lescaut* (Turin, 1893), *La Bohème* (Turin, 1896), puis *Tosca* (Rome, 1900) témoignent du véritable don de mélodiste, d'orchestrateur audacieux et de compositeur dramatique de Puccini mais c'est véritablement avec *Turandot* (Milan, 1926), contemporain de *Wozzeck* soulignons-le, dont l'action se déroule dans la Chine du Moyen-âge, que Puccini témoigne d'une maîtrise de l'orchestre à laquelle aucun autre compositeur italien avant lui ne pouvait prétendre. Le célèbre air « Nessun dorma » extrait de *Turandot* qui conclue cet enregistrement peut être considéré comme un adieu à l'opéra en tant qu'art véritablement populaire.

© *Jean-Pascal Vachon 2015*

Yinjia Gong a grandi dans la province de Guizhou en Chine et, encore jeune, a développé un intérêt marqué pour la musique, inspiré en partie par son grand-père maternel qui a fait partie de l'Opéra de Beijing. Gong a d'abord étudié la musique populaire chinoise au Conservatoire Sichuan de musique et a progressivement développé une fascination pour l'opéra occidental et, plus particulièrement, pour la tradition du *bel canto*. Ses études subséquentes ont contribué au succès qu'il a remporté dans le cadre de nombreuses compétitions internationales de chant.

L'admiration de Yinja Gong pour les grands ténors suédois Jussi Björling et Nicolai Gedda l'ont encouragé à poursuivre ses études en Suède et il est entré à la classe de chant du Conservatoire de Malmö en 2008. Il a remporté dès l'année suivante un concours régional pour les jeunes chanteurs. En 2011, pendant qu'il poursuivait ses études, Gong a reçu le prestigieux « Confidencen Scholarship ». La même année, il a été invité à se produire dans le cadre d'un concert-gala qui s'est tenu à l'Opéra royal de Suède à l'occasion du centenaire de la naissance de Jussi Björling. Se produisant aux côtés de chanteurs tels Jonas Kaufmann et Charles Castronovo, Yinja Gong a eu l'honneur d'interpréter *Nessun dorma*, l'un des succès de Björling.

Après avoir complété son diplôme de maîtrise en 2012, Yinja Gong a fait ses débuts professionnels dans le rôle de Riccardo (*Un ballo in maschera*) au Folkoperan à Stockholm. Il a par la suite chanté les rôles de Rodolfo (*La bohème*) au NorrlandsOperan à Umeå en 2013. Il a repris le rôle de Rodolfo au Theater Regensburg et est devenu membre régulier de l'ensemble en 2013. Il a depuis chanté les rôles de Tamino (*La flûte enchantée*) et du Duc de Mantoue (*Rigoletto*).

Sous la direction d'Osmo Vänskä (chef principal de 1988 à 2008), l'**Orchestre Symphonique de Lahti** (Sinfonia Lahti) est devenu l'un des plus remarquables d'Europe. À l'automne 2011, Okko Kamu en est devenu chef titulaire. En 2000, l'orchestre a élu domicile à la salle Sibelius faite de bois. La formation a entrepris plusieurs importants projets d'enregistrements chez BIS et a remporté deux *Gramophone Awards*, le Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros, deux « Prix Classique de Cannes » et un Midem Classical Award. L'orchestre s'est mérité trois disques de platines et plusieurs disques d'or. L'ensemble a joué dans le cadre de nombreux festivals de musique dont celui des Proms de la BBC à Londres et celui des Nuits Blanches à St-Petersbourg. Il s'est produit à Amsterdam, au Musikverein à Vienne, à la Philharmonie de Berlin et au Teatro Colón à Buenos Aires, en plus d'avoir fait des tournées en Allemagne, Russie, Espagne, Chine, au Japon, en Amérique du Sud et aux

États-Unis. Chaque septembre, l'Orchestre Symphonique de Lahti organise un festival international Sibelius à la salle Sibelius.

Markus Lehtinen s'est fait connaître en tant que chef d'opéras et de ballets. Il a été chef permanent au Théâtre royal danois et à l'Opéra national de Finlande. Il a également dirigé notamment au Staatsoper de Hambourg (régulièrement depuis vingt ans), au Staatsoper de Vienne, au Deutsche Oper de Berlin, à l'Opéra royal de Suède et au Staatsoper de Bavière.

Markus Lehtinen a étudié la composition (auprès d'Aulis Sallinen et d'Einojuhani Rautavaara), le piano (Meri Louhos) et la direction (Jorma Panula et Arvid Jansons) à l'Académie Sibelius (Université des arts, Helsinki). Il a été directeur artistique du Sinfonia Finlandia Jyväskylä et chef invité principal de l'Orchestre symphonique de Malmö et s'est produit dans le cadre du Festival d'opéra de Savonlinna pendant plus de vingt ans. En 2005, il a été nommé artiste de l'année de ce festival. Lehtinen est particulièrement connu pour ses interprétations d'opéras modernes finlandais alors qu'il a assuré la création de plusieurs d'entre eux. Matti Salminen, Karita Mattila, Soile Isokoski, Juha Uusitalo et d'autres chanteurs d'opéra finlandais font partie de ses amis musiciens les plus proches. Il est professeur d'opéra à l'Académie Sibelius depuis 2004.

1 PUCCINI: E LUCEVAN LE STELLE (*Tosca*, Act III)

Cavaradossi: E lucevan le stelle
ed olezzava la terra,
stridea l'uscio dell'orto,
e un passo sfiorava la rena...
Entrava ella, fragrante,
mi cadea fra le braccia...

Oh dolci baci, o languide carezze,
mentr'io fremente
le belle forme disciogliea dai veli!

Svani per sempre il sogno mio d'amore...
L'ora è fuggita, e muoio disperato!
E muoio disperato!
E non ho amato mai tanto la vita!

Cavaradossi: The stars were shining,
The earth was scented,
The garden gate creaked,
And a footstep grazed the sand...
There she stood, fragrant,
And fell into my arms...

Oh sweet kisses, tender caresses,
While, trembling, I freed
Her beautiful form of its veils.

Gone forever is my dream of love...
Its time has passed, and I die in despair!
I die in despair!
And never have I loved life so much!

2 DONIZETTI: AH ! MES AMIS (*La Fille du régiment*, Act I)

Tonio : Ah ! mes amis, quel jour de fête !
Je vais marcher sous vos drapeaux.
L'amour qui m'a tourné la tête
désormais, désormais me rend un héros.
Ah ! quel bonheur, oui, mes amis
je vais marcher sous vos drapeaux.
Oui, celle pour qui je respire,
à mes vœux a daigné sourire,
et ce doux espoir de bonheur
trouble ma raison et mon cœur !
Ah ! mes amis, quel jour de fête !
Je vais marcher sous vos drapeaux.

Pour mon âme, quel destin !
J'ai sa flamme, et j'ai sa main !
Jour prospère ; me voici
militaire et mari !
Ah, pour mon âme, quel destin !

J'en fait serment :
Pour mon âme...

Tonio: Ah, my friends, what a joyous day!
I will march under your flags.
Love, which has turned my head,
From now on will make me a hero.
Ah, what joy, yes my friends
I will march under your flags.
Yes, she for whom I live and breathe
At my hopes has deigned to smile.
And this sweet hope of happiness
Distracts my mind and my heart.
Ah, my friends, what a joyous day!
I will march under your flags.

By my soul, what a future!
Her love is mine, and her hand, too!
Glorious day – here I am:
Soldier and husband!
By my soul, what a future!

I swear upon it:
By my soul...

3 VERDI: LA DONNA È MOBILE (*Rigoletto*, Act III)

Duke of Mantua: La donna è mobile, qual piuma al vento,
muta d'accento, e di pensiero.

Sempre un amabile, leggiadro viso,
in pianto o in riso, è menzognero.

La donna è mobile, qual piuma al vento,
muta d'accento, e di pensier.

È sempre misero, chi a lei s'affida,
chi le confida, mal cauto il core!

Pur mai non sentesi felice appieno
chi su quel seno non liba amore!

La donna è mobile, qual piuma al vento,
muta d'accento e di pensier,
e di pensier, e di pensier!

Duke of Mantua: Woman is flighty, like a feather in the wind,
She changes her speech, and her thoughts.

Always a loveable, cordial face –

Laughing or crying, it's always lying.

Woman is flighty, like a feather in the wind,
She changes her speech, and her thoughts.

Forever miserable is he who trusts in her,
He who entrusts her with his unguarded heart!

Yet nobody can feel completely happy

Who on that bosom has not tasted love,

Woman is flighty, like a feather in the wind,
She changes her speech, and her thoughts
And her thoughts, and her thoughts!

5 VERDI: FORSE LA SOGLIA ATTINSE (*Un ballo in maschera*, Act III)

Riccardo: Forse la soglia attinse,
e posa alfin. L'onore

ed il dover fra i nostri petti han rotto
l'abisso. Ah sì, Renato

rivedrà l'Inghilterra – e la sua sposa
lo seguirà. Senza un addio, l'immenso
oceàn ne separi... e taccia il core.

*(Scade e nel momento di appor la firma lascia
cadere la penna.)*

Esito ancor? ma, oh ciel, non lo degg'io?
(Sottoscrive e chiude il foglio in seno.)

Ah, l'ho segnato il sacrificio mio!

Ma se m'è forza perdersi

per sempre, o luce mia,

a te verrà il mio palpito

sotto qual ciel tu sia,

chiusa la tua memoria

nell'intimo del cor.

Ed or qual reo presagio

lo spirito m'assale,

Riccardo: Perhaps she has arrived home
and is resting at last. Honour

and duty have created an abyss

between us. Ah yes, Renato

will return to England – and his wife
follows him. Without a farewell, wide seas
will divide us... and hush, my heart!

*(He writes; and as he is about to sign the document,
he lets the pen fall.)*

Do I still hesitate? But heavens, must I not?

(He signs and puts away the document.)

Ah, I have signed my own sacrifice!

But if I must lose you

forever, o my light,

my passion will reach you

wherever you may be;

the memory of you

will be kept inside my heart.

But what is this dark premonition

that assails my soul,

che il rivederti annunzia
quasi un desio fatale –
come se fosse l'ultima
ora del nostro amor?

as if seeing you again
were a fatal desire;
as if it were the last
hour of our love?

6 VERDI: CELESTE AÏDA (*Aïda*, Act I)

Radamès: Se quel guerrier io fossi!
Se il mio sogno si avverasse!
Un esercito di prodi da me guidato
e la vittoria e il plauso di Menfi tutta!
E a te, mia dolce Aïda,
tornar di lauri cinto
dirti: per te ho pugnato,
per te ho vinto!

Celeste Aïda, forma divina,
mistico serto di luce e fior,
del mio pensiero tu sei regina,
tu di mia vita sei lo splendor.
Il tuo bel cielo vorrei ridarti,
le dolci brezze del patrio suol;
Un regal serto sul crin posarti,
ergerti un trono vicino al sol.

Radamès: If I were that warrior!
If my dream came true!
An army of braves under my command
And the victory, and the praise of all Memphis!
And to you, my sweet Aïda,
I'd return, crowned with laurels,
To say: For you I fought,
For you I conquered!

Heavenly Aïda, divine being,
Mystic garland of light and flowers,
Of my thoughts you are the queen,
You are the splendour of my life.
Your fair sky, I'd return to you,
The sweet breeze of your fatherland;
Place a regal garland on your forehead
Raise you a throne next to the sun.

7 ADAM: MES AMIS, ÉCOUTEZ L'HISTOIRE (*Le Postillon de Lonjumeau*, Act I)

Chapelou : Mes amis, écoutez l'histoire
d'un jeune et galant postillon.
C'est véridique, on peut m'en croire,
et connu de tout le canton.
Quand il passait dans un village,
tout le beau sexe était ravi,
et le cœur de la plus sauvage
galoppait en croupe avec lui.
Oh, oh, oh, oh ! Qu'il était beau,
le postillon de Lonjumeau.

Chapelou: Come, friends, and listen to the story
Of a coachman young and gay.
It's all quite true, and you may believe it,
It's known throughout these parts.
When he passed through any town
All women sighed with joy,
And the hearts of the wildest of them
Would gallop along with him.
Oh! Oh! Oh! Oh! How handsome he was,
The postilion of Lonjumeau.

Maintes dames de haut parage,
en l'absence de son mari,
parfois se mettaient en voyage
pour être conduites par lui.
Aux procédés toujours fidèle
on savait qu'adroit postillon
s'il versait parfois une belle
ce n'était que sur le gazon.

Oh, oh, oh, oh ! Qu'il était beau,
le postillon de Lonjumeau.

Mais pour conduire un équipage,
voilà qu'un soir il est parti...
Depuis ce temps, dans le village,
on n'entend plus parler de lui.
Mais ne déplorez pas sa perte,
car de l'hymen suivant la loi,
la reine d'une île déserte
de ses sujets l'a nommé roi.

Oh, oh, oh, oh ! Qu'il était beau,
le postillon de Lonjumeau.

Many a fine-bred lady,
When her husband was absent,
Would sometimes take a trip
Just to be driven by him.
Always mindful of his manners,
The skilful postilion – all knew –
Might sometime overturn a beauty
But only onto a lawn.

Oh! Oh! Oh! Oh! How handsome he was,
The postilion of Lonjumeau.

But one evening he left
To drive a coach.
Since that time in the village
Nothing more was heard of him.
But do not bemoan his fate:
Through marriage to
A desert island's queen
He became king of its people.

Oh! Oh! Oh! Oh! How handsome he was,
The postilion of Lonjumeau.

[8] GOUNOD: QUEL TROUBLE INCONNU... SALUT ! DEMEURE CHASTE ET PURE *(Faust, Act III)*

Faust : Quel trouble inconnu me pénètre ?
Je sens l'amour s'emparer de mon être !
Ô Marguerite, à tes pieds me voici !

Salut ! demeure chaste et pure, où se devine
la présence d'une âme innocent et divine !
Que de richesse en cette pauvreté !
En ce réduit que de félicité !

Ô nature, c'est là que tu la fis si belle !
C'est là que cet enfant a dormi sous ton aile,
a grandi sous tes yeux.

Faust: What unknown feelings haunt me?
I feel love taking hold of my being!
O Marguerite, here I am at your feet!

Hail, chaste and pure abode, where dwells
A soul, innocent and divine!
How much wealth in this poverty!
In this cottage, how much happiness!

O Nature, this is where you made her so fair!
This is where this child slept under your wing,
Grew up under your eyes.

Là que, de ton haleine enveloppant son âme,
tu fis avec l'amour épanouir la femme
en cet ange des cieux !
C'est là ! Oui, c'est là !

Salut ! demeure chaste et pure...

Where, with your breath enveloping her soul,
You lovingly made the woman blossom
Into an angel from heaven!
It's here! Yes, it is here!

Hail, chaste and pure abode...

9 GOUNOD: L'AMOUR, L'AMOUR... AH! LÈVE-TOI, SOLEIL !

(Roméo et Juliette, Act II)

Roméo : L'amour, l'amour !
Oui, son ardeur a troublé tout mon être !
(La fenêtre de Juliette s'éclaire.)
Mais quelle soudaine clarté
resplendit à cette fenêtre ?
C'est là que dans la nuit rayonne sa beauté !
Ah ! lève-toi, soleil ! fais pâlir les étoiles,
qui, dans l'azur sans voiles,
brillent au firmament.
Ah ! lève-toi ! parais ! parais !
Astre pur et charmant !
Elle rêve ! elle dénoue
une boucle de cheveux
qui vient caresser sa joue.
Amour ! Amour ! porte-lui mes vœux !
Elle parle ! Qu'elle est belle !
Ah ! je n'ai rien entendu !
Mais ses yeux parlent pour elle,
et mon cœur a répondu !
Ah ! lève-toi, soleil ! fais pâlir les étoiles...

Roméo: Love! Love!
Yes, its ardour has unsettled my very being!
(A light comes on in Juliet's window.)
But what is the sudden brightness
Illuminating that window?
That is where her beauty shines by night!
Ah, rise, o sun! Outshine the stars
That, in the clear azure,
Glimmer on the firmament.
Ah, rise! Ah, rise! Come forth! Come forth,
Pure and enchanting star!
She is dreaming, she loosens
A lock of hair
Which falls to caress her cheek.
Love! Love, convey my hopes to her!
She speaks! How fair she is!
Ah, I could hear nothing.
But her eyes speak for her
And my heart has answered!
Ah, rise, o sun! Outshine the stars...

10 BIZET: LA FLEUR QUE TU M'AVAIS JETÉE *(Carmen, Act II)*

Don José : La fleur que tu m'avais jetée
dans ma prison m'était restée.
Flétrie et sèche, cette fleur
gardait toujours sa douce odeur ;
Et pendant des heures entières,
sur mes yeux, fermant mes paupières,

Don José: The flower that you tossed
Into my cell, I kept it.
Wilted and dried, this flower
Still kept its fresh scent,
And for hours and hours,
Keeping my eyes closed,

de cette odeur je m'enivrais
et dans la nuit je te voyais !
Je me prenais à te maudire,
à te détester, à me dire :
Pourquoi faut-il que le destin
l'ait mise là sur mon chemin ?
Puis je m'accusais de blasphème,
et je ne sentais en moi-même,
je ne sentais qu'un seul désir,
un seul désir, un seul espoir :
Te revoir, ô Carmen, oui, te revoir !
Car tu n'avais eu qu'à paraître,
qu'à jeter un regard sur moi,
pour t'emparer de tout mon être,
Ô ma Carmen !
et j'étais une chose à toi.
Carmen, je t'aime !

I drugged myself with this scent
And at night-time you would appear!
I began to curse you,
To detest you, to tell myself:
Why ever did fate have to
Push her into my path?
Then I blamed myself for sacrilege
And within myself I could not feel,
Could not feel but one desire
One desire, a single hope:
To see you, oh Carmen, to see you again!
For you would only have had to appear,
To toss a glance at me
In order to possess me entirely,
Oh my Carmen
And I would become yours.
Carmen, I love you!

12] MASSENET: POURQUOI ME RÉVEILLER (*Werther*, Act III)

Werther : Toute mon âme est là !
Pourquoi me réveiller,
ô souffle du printemps ?
Pourquoi me réveiller ?
Sur mon front, je sens tes caresses
et pourtant, bien proche est le temps
des orages et des tristesses !
Pourquoi me réveiller,
ô souffle du printemps ?

Demain, dans le vallon,
viendra le voyageur
se souvenant de ma gloire première.
Et ses yeux vainement
chercheront ma splendeur ;
ils ne trouveront plus que deuil
et que misère ! Hélas !
Pourquoi me réveiller,
ô souffle du printemps ?

Werther: All my soul is there!
Why wake me up,
Oh breath of spring?
Why wake me up?
Across my brow, I can feel your caress,
And yet, the time has nearly come
For storms and for sadness!
Why wake me up,
Oh breath of spring?

Tomorrow, in the valley
The traveller will come,
Remembering my first glory.
And his eyes will search
In vain for my splendour.
They will not find but sorrow
And misery. Alas!
Why wake me up,
Oh breath of spring?

13 MASSENET: JE SUIS SEUL... AH ! FUYEZ, DOUCE IMAGE (*Manon*, Act III)

Des Grieux : Je suis seul ! Seul enfin !
C'est le moment suprême !
Il n'est plus rien que j'aime
que le repos sacré que m'apporte la foi !
Oui, j'ai voulu mettre Dieu même
entre le monde et moi !

Ah ! fuyez, douce image, à mon âme trop chère,
respectez un repos cruellement gagné,
et songez, si j'ai bu dans une coupe amère,
que mon cœur l'emplirait de ce qu'il a saigné !
Ah ! Fuyez ! fuyez ! loin de moi ! Ah, fuyez !
Que m'importe la vie et ce semblant de gloire ?
Je ne veux que chasser du fond de ma mémoire
un nom maudit ! ce nom qui m'obsède, et pourquoi ?

Mon Dieu ! de votre flamme purifiez mon âme,
Et dissipez à sa lueur
L'ombre qui passe encor dans le fond de mon cœur !
Ah ! fuyez, douce image...

Des Grieux: I am alone! Alone at last!
This is the supreme moment!
Now there is nothing that I love
Save for the sacred peace that Faith brings!
Yes, I have wanted to place God himself
Between the world and me!
Ah! Begone, sweet image, too dear to my soul,
Respect this peace so cruelly won,
And consider, if I have drunk from a bitter cup,
It was filled with my own heart's blood!
Ah! Begone, begone, far from me! Ah, begone!
What is to me life, or trappings of glory!
I only wish to banish from my mind
A cursed name! That name which absorbs me... and why?
My God! By Thy flame purify my soul,
And with its brightness
Disperse the shadows that still inhabit my heart!
Ah! Begone, sweet image...

14 DONIZETTI: UNA FURTIVA LAGRIMA (*L'elisir d'amore*, Act II)

Nemorino: Una furtiva lagrima
negli occhi suoi spuntò:
quelle festose giovani
invidiar sembrò.
Che più cercando io vo'?
M'ama, sì, m'ama, lo vedo, lo vedo.
Un solo istante i palpiti
del suo bel cor sentir!
I miei sospir confondere
per poco a'suoi sospir!
...
Cielo, si può morir;
di più non chiedo...
Sì può morir – Amor!

Nemorino: A secretive tear
Welled up in her eyes:
Those merry young girls
Seemed to make her jealous.
What more need I look for?
She loves me, loves me, that I can see.
For one brief moment I sensed
The beating of her fair heart!
And briefly my sighs
Became mingled with hers!
...
Oh God, I could die;
I could not ask for more...
I could die – Love!

15 PUCCINI: RECONDITA ARMONIA (*Tosca*, Act I)

Cavaradossi: Recondita armonia di bellezze diverse!

È bruna Floria, l'ardente amante mia,
e te, beltade ignota, cinta di chiome bionde,
tu azzuro hai l'occhio,
Tosca ha l'occhio nero!
L'arte nel suo mistero
le diverse bellezze insiem confonde:
ma nel ritrar costei, il mio solo pensiero,
Ah! il mio sol pensier sei tu,
Tosca, sei tu!

Cavaradossi: What subtle kinship between different beauties!

Dark is Floria, my passionate lover.
And you, unknown beauty, are crowned with fair hair!
You have blue eyes,
Tosca's eyes are black!
Art, in its mysterious way
Blends the different beauties together.
But while I paint her, my only thought,
Ah! My only thought is of you,
Tosca, of you!

17 PUCCINI: CHE GELIDA MANINA! (*La bohème*, Act I)

Rodolfo: Che gelida manina!

se la lasci riscaldar.
Cercar che giova?
Al buio non si trova.
Ma per fortuna è una notte di luna,
e qui la luna l'abbiamo vicina.
Aspetti, signorina,
le dirò con due parole
chi son, e che faccio,
come vivo. Vuole?

Chi son? Chi son? Sono un poeta.
Che cosa faccio? Scrivo.
E come vivo? Vivo!

In povertà mia lieta
scialo da gran signore
rime ed inni d'amore.
Per sogni e per chimere
e per castelli in aria,
l'anima ho milionaria.
Talor dal mio forziere
ruban tutti i gioielli
due ladri: gli occhi belli.

Rodolfo: Such a cold little hand!

Let me warm it for you.
What use is searching?
We won't find it in the dark.
But luckily it's a moonlit night,
And the moon is close to us.
Wait, mademoiselle,
I will tell you in two words
Who I am, what I do,
And how I live. May I?

Who am I? I am a poet.
What do I do? I write.
And how do I live? I live!

In my carefree poverty
I squander rhymes
And love songs like a lord.
As for dreams and visions
And castles in the air,
My soul is a millionaire.
But now all the jewels
In my safe are stolen by
Two thieves, two pretty eyes.

V'entrar con voi pur ora,
ed i miei sogni usati,
ed i bei sogni miei,
tosto si dileguar!
Ma il furto non m'accora,
poiché, poiché v'ha preso stanza
la speranza!

Or che mi conoscete,
parlate voi, deh! parlate.
Chi siete? Vi piaccia dir?

They came in with you just now,
And those dreams of mine,
My lovely dreams,
Rapidly dissolved!
But the loss doesn't upset me,
For they have been
Replaced by hope!

Now that you know about me,
It's your turn. Please speak.
Who are you? Will you tell me?

18 PUCCINI: NESSUN DORMA (*Turandot*, Act III)

Calaf: Nessun dorma! Nessun dorma!

Tu pure, o Principessa,
nella tua fredda stanza
guardi le stelle
che tremano d'amore e di speranza.

Ma il mio mistero è chiuso in me,
il nome mio nessun saprà!
No, no, sulla tua bocca lo dirò
quando la luce splenderà,
ed il mio bacio scioglierà
il silenzio che ti fa mia!

Dilegua, o notte!
Tramontate, stelle!
All'alba vincerò!
Vincerò!

Calaf: No one may sleep! No one may sleep!

You too, O Princess,
In your cold room,
You watch the stars
That tremble with love and hope!

But my secret lies hidden within me,
No one shall learn my name!
No, I shall say it only on your lips,
When the light is shining,
And my kiss breaks
The silence which makes you mine!

Pass, oh night!
Fade away, you stars!
At dawn I shall win!
I shall win!

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: May 2013 and August 2014 at the Sibelius Hall, Lahti, Finland
Producer: Hans Kipfer (Take5 Music Production)
Sound engineer: Jens Braun (Take5 Music Production)

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.

Post-production: Original format: 24-bit / 96 kHz
Editing and mixing: Hans Kipfer

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2015
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2066 © & © 2015, BIS Records AB, Åkersberga.

Cover image: Yijia Gong as Rodolfo in the 2013 production of *La bohème* at NorrlandsOperan, Umeå, Sweden. Photo: © Mats Bäcker