

Bärenreiter Album
of
**OPERA
CHORUSES**

for mixed choir
für gemischten Chor

Herausgegeben von / Edited by
Tilman Michael



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 6924

INHALT · CONTENTS

Vorwort	III
Preface	V
CLAUDIO MONTEVERDI (1567–1643) »Vieni Imeneo – Lasciate i monti, lasciate i fonti« aus / from <i>L'Orfeo</i> (BA 8793-90)	1
GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685–1759) »Smiling Venus, queen of love« aus / from <i>Acis and Galatea</i> HWV 49 ^b (BA 10700-90)	6
CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK (1714–1787) »Regna a noi con lieta sorte« aus / from <i>Alceste</i> , Wiener Fassung / Vienna Version 1767 (BA 5844-90)	10
WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791) »Placido è il mar, andiamo« aus / from <i>Idomeneo</i> KV 366 (BA 4562-90)	14
FRANZ SCHUBERT (1797–1828) »Lasst Friede in die Hallen des Fürstensitzes ziehn« aus / from <i>Fierabras</i> D 796 (BA 5557–90)	18
VINCENZO BELLINI (1801–1835) »Guerra, guerra!« aus / from <i>Norma</i> (BA 7641-90)	26
CAMILLE SAINT-SAËNS (1835–1921) »L'aube qui blanchit déjà les coteaux« aus / from <i>Samson et Dalila</i> (BA 8710-90)	31
GEORGES BIZET (1838–1875) »Les voici, voici la quadrille !« aus / from <i>Carmen</i> (AE 129-90)	36
PETER ILJITSCH TSCHAIKOWSKY (1840–1893) »Болят мои скоры ноженьки« aus / from <i>Евгений Онегин</i> / <i>Eugen Onegin</i> / <i>Eugene Onegin</i> (BA 8740-90)	54
Zur Aussprache des russischen Gesangstextes / Pronunciation of the Russian Song Text	68

Das Aufführungsmaterial zu den vorliegenden Chören ist leihweise erhältlich.
Performance material to the present choruses is available on hire.

© 2017 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany
Umschlaggestaltung / Cover design: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN
unter Verwendung eines Fotos von / using a photo by Spectral-Design
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
ISMN 979-0-006-56235-0

VORWORT

Ob fröhlicher Hirtengesang, furioses Kampflied oder eindringliche Bitte an die Götter – Chöre nehmen einen wichtigen Platz im Operngeschehen ein und dienen häufig als Träger der Handlung. Denn das Opernrepertoire besteht nicht nur aus Arien und Duetten von zeitloser Attraktivität, sondern hat auch eine Fülle abwechslungsreicher Chormusik zu bieten, deren musikalische Wirkung sich ebenfalls außerhalb des ‚großen‘ Zusammenhangs entfalten kann. Die Darstellung von Massenszenen wie Kriegstableaus und Kampfszenen, das Nachempfinden und Kommentieren des Schicksals der Protagonisten, das Reflektieren widerstreitender Empfindungen, die Erläuterung des Geschehens, bisweilen auch Intermezzi ohne direkten Bezug zur Handlung – die Funktionen des Chores sind vielfältig, und entsprechend verschiedenartig ist der Ausdrucksgehalt der Musik.

Der vorliegende Band präsentiert eine Auswahl besonders reizvoller Opernchöre aus drei Jahrhunderten in ihren fünf Originalsprachen und möchte nicht nur Profichören Inspiration für die Gestaltung von Konzertprogrammen bieten. Vielleicht gelingt es dabei auch, das Publikum in einen oder anderen Falle mit ungewohntem Repertoire zu überraschen.

Im Folgenden werden neben einer knappen Verortung des jeweiligen Chores innerhalb der Opernhandlung auch stichwortartig einige gesangstechnische bzw. interpretatorische Hinweise als Hilfestellung bei der Einstudierung gegeben.

Im Chor »Lasciate i monti, lasciate i fonti« aus dem ersten Akt von **Claudio Monteverdis** *L'Orfeo* (Mantua 1607) werden die Nymphen aufgefordert, die Berge und Quellen zu verlassen, um in der Sonne zu tanzen und das – wie sich später herausstellt – nur vorübergehende Glück der Liebenden Orfeo und Euridice an ihrem Hochzeitstag zu feiern. Die überschwänglich tänzerische Musik steht im Kontrast zum einrahmenden »Vieni, Imeneo«, der Bitte an Hymenäus, dem Gott der Hochzeit und der Ehe, Sorge und Schmerz fernzuhalten.

Slanker, flexibler Chorklang. Große Unterschiede zwischen betonten und unbetonten Silben, Sicherheit bei den Taktwechseln und Hemiolen. Viel Fantasie und Mut in der dynamischen Gestaltung!

»Smiling Venus, queen of love« beschließt den zweiten Teil von **Georg Friedrich Händels** *Acis and Galatea* HWV 49^b (London 1732). Der Zyklop Polifemo, der der Meernymphe Galatea seine Liebe gestanden hat, wird von ihr zurückgewiesen, da sie den Hirten Acis liebt. Polifemo gerät in Wut, woraufhin Galatea flieht. Der Chor bittet die Göttin Venus, Galatea zu beschützen.

Heller Chorklang (»smiling«!). Der Tenor muss sich trotz hoher Lage gut einfügen. Textwiederholungen interessant gestalten – differenzieren!

»Regna a noi con lieta sorte« ist der Schlusschor aus **Christoph Willibald Glucks** *Alceste* (Wien 1767). Nachdem Apollo vom Olymp herabgestiegen ist, die zum Opfertod bereite Alceste erlöst und sie ihrem Gatten Admeto wieder zugeführt hat, bejubelt das Volk die Königin.

Zwei Dinge sind entscheidend: sehr gute Phrasierung und sehr gute Aussprache. Klingende Konsonanten »n« und »l« (»con lieta«, »sul trono«, »altra«, »congiunte«!) Doppelkonsonanten (»Don-na«, »Bel-la«, »sag-gia«, »Tut-te«, »bel-lez-ze«) hervorheben!

Der Chor »Placido è il mar, andiamo« aus dem zweiten Akt von **Wolfgang Amadeus Mozarts** *Idomeneo* KV 366 (München 1781) ist von schlichter Schönheit. Es handelt sich um die Szene direkt vor dem großen Sturm: Idamante soll mit Elettra nach Argos reisen. Am Hafen wird der günstige Augenblick besungen, denn das Meer ist (noch) ruhig, und man wähnt eine glückliche Überfahrt.

Homogenität! Schönklang! Intonation! Völlig übereinstimmende Vokalfarben. Gut phrasieren und über die Pausen hinweg Sätze singen.

Franz Schuberts *Fierabras* D 796 (1823 komponiert; Erstaufführung Karlsruhe 1897) erzählt Liebesverwicklungen vor dem Hintergrund der kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen den Franken und den Mauren zur Zeit Karls des Großen. Kurz nach der Bitte der fränkischen Ritter um Frieden, »Lasst Friede in die Hallen des Fürstensitzes ziehn« (II. Akt), werden sie vom Maurenfürsten Boland in Gefangenschaft genommen und zum Tode verurteilt.

Pulsierender Orchesterpart. Der Chor singt mit viel Spannung, im Forte klavervoll und freundlich, im Piano dennoch mit Substanz – aber alles mit Linie!

PREFACE

Whether cheerful shepherd's tune, furious battle song, or poignant entreaty to the gods, choruses occupy an important place in opera and frequently serve to carry the plot. For the opera repertoire consists not only of arias and duets of eternal attractiveness, but also offers an abundance of richly varied choral music, whose musical effect can likewise unfold outside the ›larger‹ context. The depiction of crowd scenes such as war tableaux and battle scenes, the empathizing with and commenting upon the fate of the protagonists, the reflecting upon opposing emotions, the explanation of the events, and at times also intermezzos without direct connection to the plot – the functions of the chorus are manifold, and correspondingly varied is the expressive content of the music.

The present volume offers a selection of particularly attractive opera choruses from three centuries in their five original languages, and is intended to offer inspiration not only to professional choirs in the planning of concert programs. At the same time, it may just also be possible to surprise the audience with unfamiliar repertoire in one instance or another.

In addition to a short localization of the respective chorus within the opera's story, the following sections also present some concise technical and interpretational information as assistance for the preparation of the pieces.

In the chorus ›Lasciate i monti, lasciate i fonti‹ from the first act of **Claudio Monteverdi's L'Orfeo** (Mantua 1607), the nymphs are encouraged to leave the mountains and springs in order to dance in the sun and to celebrate the – as it turns out – only transient happiness of the lovers Orfeo and Euridice on their wedding day. The exuberant dance music contrasts with ›Vieni, Imeneo‹ that frames it: the entreaty to Hymen, the god of marriage ceremonies and matrimony, to stave off anxiety and sorrow.

Slender, flexible choral sound. Large differences between the accented and unaccented syllables, assurance at the changes of meter and hemiolas. Full of imagination and courage in structuring the dynamics!

›Smiling Venus, queen of love‹ concludes the second part of **George Frideric Handel's Acis and Galatea**,

HWV 49^b (London 1732). The cyclops Polyphemus, who has confessed his love to the sea nymph Galatea, is rebuffed by her because she loves the shepherd Acis. Polyphemus becomes enraged, whereupon Galatea flees. The chorus begs the goddess Venus to protect Galatea.

Bright choral sound (›smiling‹!) The tenor must fit in well in spite of the high register. Make the text repetitions interesting – differentiate!

›Regna a noi con lieta sorte‹ is the final chorus of **Christoph Willibald Gluck's Alceste** (Vienna 1767). After Apollo has descended from the heavens, Alceste, who is prepared to sacrifice her life, is released and reunited with her spouse Admeto; the people hail the queen.

Two things are crucial: very good phrasing and very good pronunciation. Emphasize sounding consonants ›n‹ and ›l‹ (›con lieta,‹ ›sul trono,‹ ›altra,‹ ›congiunte‹) and double consonants (›Don-na,‹ ›Bel-la,‹ ›sag-gia,‹ ›Tut-te,‹ ›bel-lez-ze‹)!

The chorus ›Placido è il mar, andiamo‹ from the second act of **Wolfgang Amadeus Mozart's Idomeneo, K. 366** (Munich 1781) is of simple beauty. This is the scene directly before the storm: Idamante is to travel with Elettra to Argos. In the harbor, the opportune moment is extolled, for the sea is (still) calm, and one anticipates a prosperous voyage.

Homogeneity! Beautiful sound! Intonation! Entirely concordant vocal timbres. Phrase well and sing the text through the rests.

Franz Schubert's Fierabras D. 796 (composed 1823; first performance Karlsruhe 1897) tells of romantic entanglements against the background of armed conflicts between the Franks and the Moors at the time of Charlemagne. Shortly after the Franconian knights' appeal for peace, ›Lasst Friede in die Hallen des Fürstentzies ziehn‹ (act 2), they are taken into captivity by Boland, prince of the Moors, and sentenced to death.

Pulsating orchestral part. The chorus sings with great excitement, sonorous and friendly in forte, and yet with substance in piano – but everything linear!

The ›Guerra, guerra!‹ chorus from the second act of **Vincenzo Bellini's Norma** (Milan 1831) is of singular vehemence and brutality: Norma, the priestess of the Druids, had initially advocated peace, but is now de-

ZUR AUSSPRACHE DES RUSSISCHEN GESANGSTEXTES

Bei der Transliteration eines kyrillischen Textes findet jeder kyrillische in einem (oder zwei) lateinischen Buchstaben seine Entsprechung (gegebenenfalls mit diakritischen Zeichen). Das ermöglicht im Gegenzug den eindeutigen Rückschluss vom transliterierten Text auf die kyrillische Schreibung, bietet aber weit weniger Aussprachehinweise als eine transkribierende Übertragung, die sich an den phonetischen Gegebenheiten der Zielsprache orientiert, z. B. < Čajkovskij > wird deutsch < Tschaikowsky >, englisch < Tchaikovsky > oder französisch < Tchaïkovski > transkribiert.

Im Folgenden sind einige praktische Hinweise zur Aussprache des transliterierten Textes des Chores »Boljat moi skory nožen'ki« aus Peter Iljitsch Tschaikowskys *Eugen Onegin* aufgeführt.

Die Konsonanten

- ' Ein Apostroph nach einem Konsonanten zeigt dessen Palatalität an – das heißt, der Laut wird am Palatum, dem harten mittleren Gaumen, gebildet – und kann als flüchtiges angehängtes [j] artikuliert werden.
- c in etwa [ts]
- č ein stimmloser Verschluss- und Reibelaut [tʃ], allerdings wird er nicht so weit vorne artikuliert wie im Deutschen, er ist immer palatalisiert, hilfsweise kann man ein [j] anschließen: [tʃʲ]
- ch stimmlos vor a-, o- und u-Lauten, etwa wie in »ach«, palatalisiert vor e- und i-Lauten, etwa wie in »ich«
- g entspricht dem deutschen [g]; doch begegnet dieser Buchstabe häufig in Deklinationendungen oder Pronomen, »[n]ego« oder »[n]ogo«, und wird dort [w] ausgesprochen (z. B. T. 19: »lju-bez-no-go«)
- r kein uvularer (»Zäpfchen-«) Laut wie im Deutschen, sondern ein mit vibrierender Zungenspitze gebildeter (»gerollter«) Laut, vergleichbar dem italienischen [r]
- s im Russischen immer stimmlos, etwa wie in »Wespe« (das »S« in »S žat-voj« in T. 38 verschmilzt mit dem folgenden Laut zu einem langen ž)
- š ein stimmloser Reibelaut, etwa wie in »Schule«
- šč ein langer, stimmloser und immer palatalisierter Reibelaut, »zischend«, hilfsweise kann man versuchen, ein [ch] aus »ich« mit einem [sch] zu mischen
- v immer [w]
- z im Russischen immer stimmhaft, etwa wie das deutsche anlautende [s], z. B. in »Sahne«
- ž ein stimmhafter Reibelaut [ʒ], etwa wie in »Journal«

PRONUNCIATION OF THE RUSSIAN SONG TEXT

In the transliteration of a Cyrillic text, each Cyrillic letter finds its equivalent in one (or two) Latin letters (with a diacritical mark if necessary). This, in turn, makes possible a clear inference of the Cyrillic spelling on the basis of the transliterated text, but offers much less pronunciation guidance than a transcription that orients itself on the phonetic realities of the target language, for example, < Čajkovskij > is transcribed as < Tchaikovsky > in English, < Tschaikowsky > in German, or < Tchaïkovski > in French.

Given below are several practical tips for the pronunciation of the transliterated text of the chorus »Boljat moi skory nožen'ki« from Pyotr Ilyich Tchaikovsky's *Eugene Onegin*.

Consonants

- ' An apostrophe after a consonant indicates its palatalization – this means that the sound is formed at the palate, the hard anterior part of the roof of the mouth – and can be articulated as a transient appended [y] (as in »yellow«)
- c approximately [ts]
- č a voiceless plosive and fricative [ch] (as in »chip«), it is always palatalized; alternatively, one can append a [y]: [chʲ]
- ch voiceless before a, o, and u vowels, approximately as in the Scottish »loch«; palatalized before e and i vowels, approximately as in »huge«
- g corresponds to [g] as in »gold«; yet one frequently encounters this letter in declension endings or pronouns, »[n]ego« or »[n]ogo«, where it is pronounced [v] (for example, m. 19: »lju-bez-no-go«)
- j [y] as in »yellow«
- r not an uvular sound as in German, but rather a sound formed with the vibrating tip of the tongue (»rolled«), comparable to the Italian [r]
- s always voiceless in Russian, approximately as in »soft« (the »S« in »S žat-voj« in m. 38 coalesces with the following sound to a long ž)
- š a voiceless fricative, approximately as in »shoe«
- šč a long, voiceless, and always palatalized fricative sound, »sibilant«; alternatively, one can attempt to combine a [h] from »huge« with [sh]
- z always voiced in Russian, approximately like the initial [z], for example, in »zone«
- ž a voiced fricative [ʒ], approximately as in »pleasure«

Die Vokale

Eine Besonderheit – nicht nur – des Russischen ist, dass Vokale nur in betonter Stellung deutlich artikuliert werden, vor und nach der Wortbetonung oder auch in einem Wort vorangehenden Präpositionen (hier insbesondere »po«, »so« und »vo«) erscheinen sie in reduzierter Qualität (und Quantität) – in einer ersten Reduktionsstufe unmittelbar vor der akzenttragenden Silbe, in einem anlautenden Vokal sowie in Präpositionen und noch weiter reduziert in allen übrigen Silben. Der Wortakzent ist im Russischen frei, die Vertonung jedoch liefert gute Hinweise.

- a offenes langes [a] nur in betonter Stellung; reduziert zu einem kurzen [a], etwa wie in »Papier«, oder gar einem Murmelvokal [ə] (Schwa-Laut), etwa wie in »Rabe«
- e offenes langes [é], nach c, š, ž: [e], nur in betonter Stellung; reduziert wird zu einem kurzen [i] oder mit Murmelvokal [ə] beziehungsweise zu [i] oder [ə]
- ë [ʲo], das immer betont ist; nach c, š, ž eher [ʲo]
- i [i] bleibt auch in unbetonter Stellung erhalten; reduziert wird nur die Quantität, der Vokal wird also immer kürzer ausgesprochen; nach c, š, ž wird der Vokal wie y (siehe unten) artikuliert
- o offenes langes [o], das mit einem kurzen vorangehenden [u] artikuliert wird: [ʰo], nur in betonter Stellung; reduziert wird zu kurzem [a] bzw. einem Murmelvokal (vgl. oben zu a) (»mo-i« in T. 7 u. ö. trägt die Betonung auf der zweiten Silbe, also [ma-í], »tvo-ej« in T. 35 ebenfalls, also [tva-^íéj])
- u [u] bleibt auch in unbetonter Stellung erhalten; reduziert wird wiederum nur die Quantität
- y Auch dieser Laut wird in unbetonter Stellung nur in seiner Quantität reduziert. Er hat im Deutschen keine Entsprechung – ein tief artikuliertes [i], hilfsweise kann man ein [ü] artikulieren und dann die Lippen ganz entspannen.

Vowels

A characteristic – not only – of Russian is that vowels are clearly articulated only in stressed positions. Before and after the word accentuation and also in prepositions preceding a word (here in particular »po«, »so«, and »vo«), they appear in reduced quality (and quantity) – the first level of reduction affects vowels appearing immediately before the word accentuation, as initial vowel of the word or in prepositions, the second, even stronger reduction affects all remaining vowels. Word accentuation is free in Russian, although the musical setting provides good indications.

- a open long [ah] as in »father« only in stressed position; reduced to a short [ah] as in »under«, approximately as in »father«, or even a schwa [ə], approximately as in »Africa«
- e open long [ʲe] – after c, š, ž: [e] as in »egg« –, only in stressed position; it is reduced to a short [ʲee] or with a schwa [ʲə] or to [ee] and [ə] respectively
- ë [ʲo], which is always accentuated; after c, š, ž rather [ʰo] as in »cool«
- i [ee] is also preserved in unstressed position; only the quantity is reduced, the vowel is thus always pronounced shorter; after c, š, ž the vowel is articulated like y (see below)
- o open long [o], which is articulated with a short preceding [oo]: [ʰo], only in stressed position; it is reduced to a short [ah] or to a schwa (cf. above a) (»mo-i«, in m. 7 and often in other places, carries the accentuation on the second syllable, thus [mah-í], likewise »tvo-ej« in m. 35, thus [tvah-^íéj])
- u [oo] is also preserved in unstressed position; reduced in turn is only the quantity
- y this sound, too, is only reduced in its quantity in unstressed position. A low articulated [ee].