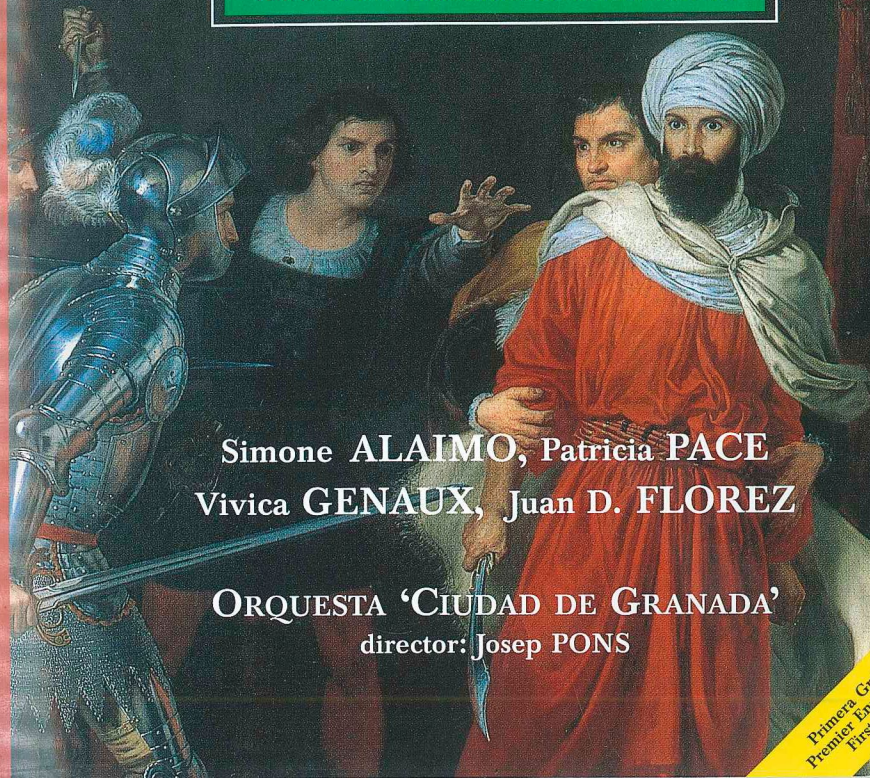




DOCUMENTOS SONOROS DEL PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA

G. Donizetti
ALAHOR IN GRANATA

CENTRO DE DOCUMENTACION MUSICAL DE ANDALUCIA



Simone ALAIMO, Patricia PACE
Vivica GENAUX, Juan D. FLOREZ

ORQUESTA 'CIUDAD DE GRANADA'
director: Josep PONS

SERIE I
CLÁSICA

Primera Grabación Mundial
Premier Enregistrement Mondial
First World Recording



GAETANO
DONIZETTI

R. 27283

GAETANO DONIZETTI

(1797-1848)

Alahor in Granata

Dramma per musica in due atti.

Libretto : Andrea Monteleone

Coro del Teatro de la Maestranza

(Maestro del Coro : Vicente La Ferla)

Orquesta 'Ciudad de Granada'

Josep Pons



Personajes / Cast / Personnages

Alahor	Simone Alaimo
Zobeida	Patrizia Pace
Hassem	Vivica Genaux
Alamar	Juan Diego Flórez
Sulima	Soraya Chaves
Ismaele	Rubén Amoretti

Indice / Contents / Table

Pagina
Page
Page

R. Serrera: La recuperación de una obra maestra	.11
P.A. Pelucchi: Las sorpresasde un redescubrimiento donizettiano	.16
Sinopsis	.23
R. Serrera: Rediscovering a master piece	.25
P.A. Pelucchi: The surprise of a rediscovered donizettian master piece	.31
Synopsis	.38
R. Serrera: La récupération d'un chef-d'oeuvre	.40
P.A. Pelucchi: Les surprises d'une redécouverte donizettienne	.45
L'action	.52
Libretto / Libreto / Livret	.54

	Duración Playing time Durée	Página Page Page
CD I	78' 34"	
I.- Obertura	6'51"	
ATTO PRIMO / ACTO PRIMERO / ACT ONE / PREMIER ACTE		
Introduzione		
2.- "Granata è questa..." (Alahor)	3'31"	54
Aria		
3.- "Ombra del padre mio..." (Alahor)	5'07"	55
Recitativo		
4.- "Smania crudele" (Alamar)	2'50"	55
Aria		
5.- "Taci ancor..." (Alamar)	7'21"	56
Coro		
6.- "Dove l'antico onore,..." (Alamar e Coro di Zegri)	3'38"	56

	Duración Playing time Durée	Página Page Page
Recitativo		
7.- "Hassem cadrá..." (Alamar e Ismaele)	2'04"	58
Recitativo		
8.- "Dolce pensier..." (Zobeida)	1'57"	59
Cavatina		
9.- "Ah! Ti sento mio povero cor..." (Zobeida e Coro)	6'27"	59
Marcia e Coro		
10.- "Senti, s'avanza" (Zobeida e Coro)	2'57"	60
Recitativo e Aria con Coro		
11.- "Popolo amici" (Hassem, Coro di Zegri e Zobeida)	8'42"	61
Recitativo e Duetto		
12.- "É di natura istinto" (Hassem, Alamar)	13'38"	65

	Duración Playing time Durée	Página Page Page
Recitativo		
13.- "Felice appien sarei..." (Zobeida e Sulima))	4'10"	68
Duetto		
14.- "De' mi splendori antichi" (Alahor e Zobeida)	10'35"	70
CD 2	73'56"	

Coro		
1.- "No, che più vaga" (Coro de Abenceraghi)	2'27"	75

Concertato		
2.- "De' mortali il più beato" (Hassem, Alamar, Alahor, Zobeida, Sulima e Coro).	10'30"	75

ATTO SECONDO / ACTO SEGUNDO / ACT TWO / DEUXIÈME ACTE

Introduzione		
3.- "Ed Alamar non veggo" (Ismaele e Alamar)	1'57"	79

	Duración Playing time Durée	Página Page Page
Coro		
4.- "Ah, no, non piangere" (Coro di schiave con Sulima e Zobeida)	3'27"	81
Recitativo		
5.- "Eh che ! tu piangi ?" (Hassem e Zobeida)	2'19"	81
Duetto		
6.- "Ah! Per te che tanto adoro..." (Hassem e Zobeida)	11'51"	83
Recitativo		
7.- "Ismaele co'suoi non giunge ancora...." (Alamar, Ismaele e Alahor)	3'13"	85
Recitativo e Aria con Coro		
8.- "Fidi compagni..." (Alamar e Coro)	6'44"	87
Recitativo e Coro		
9.- "Sire, deh, vieni affrettati..." (Coro, Hassem e Ismaele)	3'20"	88



Recitativo

- | | | |
|---|-------|----|
| 10.- "Qui dee passare in breve..."
(Alamar, Alahor e Hassem) | 3'53" | 88 |
|---|-------|----|

Duetto

- | | | |
|---|--------|----|
| 11.- "A te d'innante..."
(Hassem e Alahor) | 10'49" | 93 |
|---|--------|----|

Recitativo con Coro

- | | | |
|---|-------|----|
| 12.- "Zobeida il mira..."
(Hassem, Zobeida, Alahor Ismaele e Coro) | 5'28" | 96 |
|---|-------|----|

Rondò

- | | | |
|---|-------|-----|
| 13.- "Confusa è l'alma mia..."
(Zobeida, Coro e Tutti) | 7'46" | 100 |
|---|-------|-----|

Grabación realizada durante las representaciones en el Teatro de La Maestranza, Sevilla, España, Octubre 1998, excepto 12 (CD1), grabado en el mismo sitio y fecha, pero no en representación pública. *Recorded live during performances at the Teatro de La Maestranza, Seville, Spain, October 1998, except 12 (CD1) recorded at the same place and date but not during public performance.*

Esta grabación está basada en la edición crítica de *Alabor in Granata*, realizada por PierAngelo Pelucchi para el Centro de Documentación Musical de Andalucía de Cultura de la Junta de Andalucía. *This recording is based on the critical edition of Alahor in Granata, made by PierAngelo Pelucchi for the Centro de Documentación Musical de Andalucía of the Andalusian Autonomous Government.*

LA RECUPERACIÓN DE UNA OBRA MAESTRA.

Un año después de conmemorar el segundo centenario del nacimiento de Gaetano Donizetti (1797-1848), y cuando se cumplía el 150º aniversario de la muerte del compositor, el Teatro de la Maestranza de Sevilla abrió en octubre su temporada lírica 1998-1999 con cuatro representaciones de la olvidada ópera de Gaetano Donizetti *Alabor in Granata*, un acontecimiento histórico por cuanto supone su reestreno mundial en el presente siglo. Después de la primera representación de Alahor in Granata en el Teatro Carolino de Palermo el 7 de enero de 1826, y tras su reposición de 1830 en la propia capital palermitana, el título quedó relegado prácticamente a las páginas del olvido. Ciento setenta y dos años habían transcurrido desde su primera representación y, como ocurrió con otras muchas óperas del autor, escasas noticias había sobre la suerte que corrió esta bellísima creación donizettiana. La circunstancia de que la partitura no fuera editada en su época y el hecho de que el propio Donizetti trasvasara algunos pasajes musicales de *Alabor in Granata* a otros títulos posteriores de su producción inducen a pensar que escasa o nula atención debió prestarle en vida a su juvenil partitura. Un acontecimiento lírico, insisto, verdaderamente histórico, que queda recogido en la presente grabación gracias a la iniciativa del Centro de Documentación Musical de Andalucía, que la ofrece a

toda la colonia donizettiana mundial dentro de la colección "Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía".

Para encuadrar correctamente en la época el estudio de *Alabor in Granata* hay que recordar que en la producción artística, literaria y lírica de los grandes creadores románticos la temática hispana ejerció siempre una irresistible seducción. España, por su exotismo, por la imagen folklórica que proyectaba hacia el exterior y, sobre todo, por su rico pasado histórico (particularmente su Edad Media y su Siglo de Oro) fue objeto de tratamiento temático preferente en la novela, el drama, el libro de viajes, la pintura, el grabado y, naturalmente, también en la creación lírica de autores italianos, franceses, británicos y alemanes que acudieron una y otra vez al tema como fuente inagotable de inspiración. Para el hombre europeo de la época y para la nueva sensibilidad estética, la imagen romántica de España, ampliamente difundida por viajeros y artistas de otras nacionalidades, era un marco demasiado atractivo como para no merecer la atención de libretistas y compositores de la época. Por su condición de último reducto musulmán en suelo europeo (España era, en cierta forma, *Oriente en Occidente*), nuestra tierra era el escenario en el que confluían tres ingredientes temáticos en los que de forma recurrente se inspiraron los grandes compositores líricos román-

ticos: lo exótico, lo medieval y lo islámico-oriental. Esa devoción que los literatos profesaron por el "historicismo", ese afán por dirigir la mirada al pasado (Victor Hugo, Walter Scott, Friedrich von Schiller, Lord Byron, el Duque de Rivas, Antonio García Gutiérrez, etc.), también se manifestó lógicamente en compositores y libretistas, que encontraron en España el marco soñado para ambientar el argumento de sus obras.

Donizetti, naturalmente, no fue una excepción dentro la corriente de inspiración descrita. Nada menos que once óperas de su extenso catálogo lírico se centran en el tema español, distri buidas a lo largo de todos sus años de creación: *Zoraida di Granata* (1822), *La Zingara* (1822), *Chiara e Serafina* (1822), *Alabor in Granata* (1826), *Elvida* (1826), *Sancia di Castiglia* (1832), *Il furioso all'isola di S. Domingo* (1833), *La Favorite* (1840), *Maria Padilla* (1841), *Dom Sébastien, roi de Portugal* (1843) y la inconclusa *Le duc d'Albe*, completada esta última por su alumno Matteo Salvi y estrenada con carácter póstumo en 1882. A lo dicho podría agregarse su proyecto de 1842 de escribir una ópera con libreto de Salvatore Cammarano sobre el drama *Ruy Blas* de Victor Hugo, también de argumento español; pero un compromiso con Viena abortó la iniciativa. Curiosamente, también Verdi tuvo problemas con la misma fuente literaria. La ópera que Verdi proyectó componer con el título de *Ruy Blas* para el Teatro Imperial de San Petersburgo, por lo propio del tema para la corte de los Zares (un criado que, haciéndose pasar por noble, logra conquistar el

corazón de la Reina de España), terminó siendo sustituida por *La Forza del Destino*, inspirada en el conocido drama del cordobés Duque de Rivas. Resulta interesante la coincidencia de proyectos abortados entre los dos compositores. Esta seducción española, como ocurrirá también con Verdi, será una constante en toda la producción donizettiana. La mayoría de los títulos citados tienen alguna relación con el tema medieval y "morisco", incluyendo sus obras maestras de madurez *La Favorita* y *Maria Padilla*, dos historias paralelas de triángulos amorosos protagonizadas por dos monarcas castellanos, Alfonso XI y su hijo Pedro I "El Cruel", ambientadas en el siglo XIV en el Alcázar de Sevilla, la vieja residencia de los reyes almohades.

Pero por su condición de último reducto islámico en suelo español, el reino nazarí granadino era el escenario en el que confluían más específicamente los tres ingredientes temáticos ya citados. Resulta obligado recordar incluso que esta fascinación por el exotismo granadino y "alhambrista" no sólo se manifestó en Donizetti, con tres óperas ambientadas en Granada, *Zoraida di Granata*, *Alabor in Granata* y la ya citada *Elvida* (típica obra de frontera ambientada en "una piazza forte nel Regno di Granata", necesariamente antes de 1492), sino también en otros grandes compositores prerrománticos o ya plenamente inmersos en este movimiento estético y creador. Son los casos de Giuseppe Nicolini (*Abenamet e Zoraida*, Milán 1806, con libreto de Luigi Romanelli), el gran Luigi Cherubini (*Les Abencérages*, París 1813, sobre libreto

de Etienne de Jouy), nada menos que Giacomo Meyerbeer (*L'Esule di Granata*, Milán 1822, con la colaboración del prestigioso libretista Felice Romani), el alemán Conradin Kreutzer (*Das Nachtlager in Granada*, Viena 1834), o los españoles Baltasar Saldoni (*Boabdil, último rey moro de Granada*, Madrid 1844), Emilio Arrieta (*La Conquista de Granada*, Madrid 1850) y Felipe Pedrell (*El Último Abencerraje*, escrita originalmente en italiano, con dos versiones fechadas respectivamente en 1869 y 1874).

Hoy nadie discute que *Zoraida di Granata*, estrenada en el Teatro di Torre Argentina de Roma el 28 de enero de 1822, es el precedente más claro de *Alabor in Granata*, y que tuvo un significado muy especial en la vida de Donizetti, ya que la clamorosa acogida que le dispensó el público y el prestigio de este coliseo lírico abrieron para siempre las puertas de la fama al joven compositor. *Zoraida* marca un antes y un después en la definitiva consagración del autor. La ópera, con libreto de Bartolomeo Merelli para la versión original de 1822 (más tarde reelaborado por Jacopo Ferretti para la nueva versión de 1824), se desarrolla en dos actos y ofrece un trasfondo argumental común con los títulos ya citados de Nicolini y Cherubini, ya que las tres se inspiran, más o menos literalmente, en la misma fuente: la novela histórica del francés Jean-Pierre Claris de Florian titulada *Gonzalve de Cordoue, ou Grenade reconquise* (Aviñón, 1793).

Con el precedente del éxito de *Zoraida*, nada

tiene de extraño que, tras su fracasada presentación en La Scala en el mismo año 1822 con otra ópera de argumento español, *Biancha e Serafina*, Donizetti insistiera de nuevo en el tema nazarí al estrenar su *Alabor in Granata* el 7 de enero de 1826 en el Real Teatro Carolino de Palermo. La escribió Donizetti durante su año de estancia en la capital siciliana (marzo 1825-marzo 1826), periodo durante el cual desempeñó la dirección artística del teatro en sus múltiples funciones de "maestro di cappella, direttore della musica e compositore delle opere", cargo éste en el que sucedió a Natale Bertini y Giuseppe Mosca y precedió a Pietro Generali, cubriendo los cuatro la etapa de máximo esplendor del teatro (1813-1828).

El coliseo Carolino era un escenario de prestigio. Tras seis meses de obras reconstrucción en el edificio dirigidas por el arquitecto palermitano Nicolò Puglia por iniciativa de la poderosa familia Valguarnera, el día 12 de enero de 1809 se reabrió remozado "según el sistema moderno", más sólido y seguro, afianzada su estructura, ampliado su escenario, con un nuevo áforo de setecientos espectadores y aumentado su número de palcos, dispuestos en forma de herradura según el modelo de la época. Por haber sido puesto por los propietarios bajo los auspicios de la Reina María Carolina, desde entonces cambió su nombre, adoptando el nuevo de Real Teatro Carolino en honor de su protectora, y se convirtió en un coliseo adaptado a los nuevos tiempos, templo de la creación belcantista durante toda la primera mitad del siglo XIX, con frecuentes

representaciones del repertorio de Bellini, Cimarosa, Donizetti, Mayr, Rossini, Mercadante, Pacini, etc. El estreno de *Alabor in Granata* de Donizetti el 7 de enero de 1826 forma parte de este momento de esplendor belcantista. Durante la temporada lírica 1825-1826, en la que tiene lugar la primera representación de *Alabor*, ofreció los siguientes títulos: *Il Barone di Dolsheim*, de G. Pacini, *L'Italiana in Algeri*, de G. Rossini, *Il Barbiere di Siviglia*, de G. Rossini, *Il matrimonio segreto*, de D. Cimarosa, *Il trionfo della musica*, de diversos autores, Aureliano in Palmira, de G. Rossini, *L'ajo nell'imbarazzo*, de G. Donizetti, *La gioventù di Enrico V*, de G. Pacini, *L'inganno felice*, de G. Rossini, *La Vestale*, de G. Spontini, *Elisa e Claudio*, de S. Mercadante, *Alabor in Granata*, de G. Donizetti y *Tancredi*, de G. Rossini.

En la década de los años cuarenta las autoridades de Palermo comenzaron a sentir la necesidad de un coliseo lírico de proporciones mucho mayores. Los nuevos y espectaculares montajes verdianos -como se comprobó en el estreno de Ernani en 1844- pusieron de manifiesto que el Real Teatro Carolino, bautizado con el nuevo nombre de Teatro Bellini en 1848- (año del fervor revolucionario y de la apertura del Parlamento siciliano) ya había dejado de responder a los requerimientos de los nuevos tiempos.

El libreto *Alabor in Granata*, "dramma per musica" en dos actos, está rubricado con las iniciales M.A., tal vez Giovanni Ruffini, que también firmó con las mismas iniciales el libreto de

Don Pasquale, como sugiere la suprema autoridad de William Ashbrook. Su argumento de nuevo acude a la novela de Claris de Florian a través de los libretos de *Les Abencérages* de Cherubini y *L'Esule di Granata* de Meyerbeer. La acción transcurre en la Alhambra de Granada durante el asedio de la fortaleza por el ejército de los Reyes Católicos en vísperas de 1492. Y narra las desventuras de dos hermanos del clan de los abencerrajes, Alahor y Zobeida, que logran escapar de la matanza ordenada por el monarca zegrí; Alahor porque ha partido para el exilio y ella porque ama al nuevo y joven rey Muley-Hassem, de la facción zegrí (papel travestido escrito para voz de contralto). Al final, todos felices: retorno de Alahor, perdón general y felicidad completa para los bienaventurados amantes. La ópera es un hermosa y elegante exhibición de "bel canto", rica en inspiración e impregnada de refinado melodismo, que requiere virtuosísticas acrobacias vocales, como las que exhibieron con generosidad en la noche de su estreno palermitano Elisabetta Ferron (Zobeida), Marietta Gioia-Tamburini (Muley-Hassem) y el legendario barítono Antonio Tamburini (Alahor).

Aunque el libreto de *Alabor in Granata* no ofrece una excesiva fidelidad histórica, sí existen, sin embargo, ciertos ingredientes argumentales en el desarrollo de la trama que la hacen verosímil. La acción está ambientada en Granada, y en concreto en La Alhambra (La Fortaleza Roja), durante los últimos años de la dinastía nazarí o nazarita, sobe-

ranos musulmanes que gobernaron el Reino de Granada desde 1231 hasta 1492, año de la expulsión por los Reyes Católicos. Desde los inicios del siglo XV dos familias o facciones de distinto origen tribal comenzaron a intervenir en la vida y en la política interna de la dinastía con intereses contrapuestos, influyendo decidida y alternativamente en el reinado de los sucesivos monarcas nazaritas. La primera de estas facciones era la integrada por los Abencerrajes, palabra árabe (*ibn sarrach*) que significa "hijo del que hace sillas de montar". La otra la de los Zegríes, término árabe (*zagrí*) adjetivo del sustantivo *zagr* o frontera, por lo que zegrí significaba "fronterizo" u "hombre que defiende las fronteras". Esta ilustre familia inrumpe en escena casi por los mismos años que lo hicieron los Abencerrajes, durante el reinado de Muhammad VIII "El Zurdo". Los dos clanes eran acérrimos enemigos, cuya encarnizada rivalidad inspiró a numerosos literatos y artistas, como Chateaubriand, autor de la gran novela (emblemática dentro de la creación literaria romántica) titulada *Le dernier abencérage*, que a su vez sirvió de base a Etienne de Jouy para escribir el libreto de la ópera de Luigi Cherubini *Les Abencérages* (París 1813), e incluso obras de arte representativas de toda una época subyugada por el orientalismo granadino, como el lienzo del catalán Mariano Fortuny titulado *La matanza de los abencerrajes*, de técnica pictórica y colorido casi impresionista.

Existió, en efecto, un monarca granadino llamado Muley-Hassen o Abú-l-Hasan'Alí (precisa-

mente el que precedió en el trono a Boabdil, último rey de Granada), como el joven monarca zegrí Muley-Hassen que forma, junto con la abencerraje Zobeida, la pareja que protagoniza la historia de amor en *Alabor in Granata*. Y también se aproxima a la tradición -y parece que también a la verdad histórica- la matanza de los miembros de la familia de los abencerrajes ordenada por el difunto monarca zegrí Aly a la que se hace referencia en la ópera, que es justamente la que desencadena la acción de toda la trama. Algunos historiadores, en efecto, sitúan cronológicamente en el reinado de Boabdil (en torno a 1485) la famosa matanza de abencerrajes en el bellísimo salón de la Alhambra que aún lleva su nombre (Sala de los Abencerrajes), numerosas veces reproducida en los grabados románticos. Según algunas crónicas, la masacre fue provocada por los amores de un personaje de esta familia con la hermana del rey. Aunque con ambientación cronológica poco precisa y con los nombres de los protagonistas cambiados, algo de verdad histórica, pues, existe en esta hermosa de amor entre la abencerraje Zobeida y el zegrí Muley-Hassen, estos Romeo y Julieta a la morisca, como si la rivalidad entre Capuletos y Montescos se hubiera trasladado a la embrujada fortaleza granadina de la Alhambra.

Ramón María Serrera

LAS SORPRESAS DE UN REDESCUBRIMIENTO DONIZETTIANO

Son varias las operas de Donizetti sobre las que se tienen escasas noticias y que -de manera más o menos justificada- han caído en el olvido, pero pocas composiciones tiene una historia tan oscura como *Alabor en Granada*. Ni siquiera Guido Zavadini y William Ashbrook, reconocidos como los biógrafos donizettianos más autorizados de nuestro siglo, han podido proporcionar más que unas lacónicas citas de esta ópera que, sin embargo, no representa en absoluto un trabajo secundario entre los setenta títulos teatrales creados por Donizetti. Una gran ayuda en el redescubrimiento de esta ópera nos llega de las recensiones de los periódicos de la época, críticas que se remontan a las peimeras dos series de representaciones: las del Carolino de Palermo en Enero de 1826 y, algunos meses más tarde, las del Teatro San Carlo de Nápoles. El Año Santo y la repentina muerte del rey de Nápoles había provocado el cierre de los teatros romanos y napolitanos durante todo un año. Por este motivo, Donizetti se encontró en condiciones de aceptar, aunque con reticencias, el contrato que le había ofrecido Palermo en Abril de 1825. Por aquella época, apenas con veintinueve años, Donizetti podía ya presumir de un curriculum más que respetable así como de una fama ya consolidada como compositor de óperas. Sus tra-

bajos se habían representado ya en los teatros italianos más prestigiosos, si bien la mayor parte de us óperas había sido representada en los escenarios napolitanos del Teatro Nuevo y del San Carlo.

Alabor en Granada debía abrir la temporada del Teatro Carolino en el otoño de aquel año, pero una sucesión de desagradables acontecimientos, ligada sobre todo a la incapacidad del empresario Francesco Morabito, hicieron que se retrasara varias veces la representación, impacientando al compositor, a los intérpretes y al público. Finalmente, la Dirección de los teatros napolitanos destituyó al empresario e impuso la puesta en escena de la ópera, que tuvo lugar el 7 de Enero de 1826 con un discreto éxito. Algunos problemas relacionados con la compañía de canto limitaron por desgracia el número de funciones, que terminaron dos semanas después. Los periódicos dedicaron serias críticas al libreto pero, al mismo tiempo, reconocieron inmediatamente la calidad musical de la partitura de Donizetti al que vaticinaban un gran porvenir como compositor teatral. Una idéntica acogida obtuvo también la ópera en sus representaciones, en el mes de Junio, del S. Carlo de Nápoles. En este caso el nivel de los intérpretes fue netamente superior y más en consonancia con la tesitura

vocal de la partitura, situación indispensable por otra parte para las mayores expectativas que tenía el público napolitano respecto al de Palermo. La compañía de cantantes fue sustancialmente modificada y, aparte del tenor Berardo Winter, que mantuvo su papel, Enrichetta Meric-Lalande, Brigitta Lorenzani y Luigi Lablache substituyeron respectivamente a Elisabetta Ferron, Marietta Gioia-Tamburini y Antonio Tamburini.

Probablemente a causa del libreto (considerado inadecuado e insulso por la crítica de la época), *Alabor en Granada* no logró afirmarse con demasiada fuerza. Una nueva puesta en escena de 1830, de nuevo en Palermo y esta vez sin la presencia de Donizetti, fue una última tentativa que tampoco obtuvo más que la reiteración de un "discreto éxito" frente al público y los críticos musicales. Algunos de los trabajos realizados por Donizetti en aquel periodo (*El Diluvio Universal*, *Il castello di Kenilworth* o *Anna Bolena*) determinarían luego su ascensión definitiva hasta la élite de los compositores operísticos europeos pero, al mismo tiempo, contribuyeron al definitivo abandono de aquellos otros trabajos teatrales juveniles entre los cuales se incluía también *Alabor*.

En los siglos XVIII y XIX era frecuente que un libreto impreso para las representaciones fuese incompleto o no correspondiera enteramente al texto cantado. Ello se debía a los continuos retoques que el poeta y el compositor debía

efectuar hasta el último momento, justo antes de la representación. En *Alabor*, sin embargo, las contradicciones entre el texto impreso y la partitura son particularmente manifiestas. El libreto omite completamente el Recitativo y el Aria de Alamar que vienen después de la introducción del primer acto, algunos pasajes de las escenas siete, ocho y nueve del segundo acto y, finalmente, el Aria con coro de Malcom, personaje que no figura en el libreto (este fragmento no se incluye en la ejecución). Existen también problemas de otro género, relativos a dos escenas decisivas: el complot de Alamar y Alahor contra Hassem y la revelación de Hassem a Alahor. En este caso, el libreto incluye diálogos en forma de recitativos acompañados, pero nada de ello está en la partitura. No obstante, siendo todo ello determinante desde el punto de vista de la dramaturgia y la comprensión de la acción, se han tomado ciertos motivos temáticos que aparecían en recitativos precedentes, y reconstruido el recitativo que faltaba y, con ello, la integridad de la escena misma.

Fundamentalmente, son dos los misterios relativos a la partitura de *Alabor*. En primer lugar, el nombre del libretista, identificado con las iniciales M.A. En principio se atribuyeron estas iniciales a Michele Accursi, otro poeta amigo de Donizetti, pero se trataba de una hipótesis fantástica y que hoy goza de poca fiabilidad. Puede parecer extraño que hasta hoy nadie se haya percatado de que esas iniciales pudiesen

corresponder a Monteleone Andrea (según la práctica de la época en uso en el sur de Italia). Recientes investigaciones apoyarían esta hipótesis, dada la competencia de este personaje en temas literarios, aunque no se cuenta con una prueba definitiva.

El segundo misterio se refiere al Aria con Coro de Malcom; un Aria que no figura en el libreto y cuyo protagonista no aparece en la lista de personajes de la ópera. La comparación con el papel de Malcom en *La Donna del Lago* de Rossini, no proporciona ninguna analogía musical o de libreto y deja entender, en todo caso, que se trata de un aria de baúl o de recambio. El texto se adapta perfectamente al papel de Muley Hassem y, por ello, las intervenciones corales parecen haber sido escritas expresamente para ser interpretadas por los partidarios del rey de Granada, pero la gran parte musical confiada a la mezzo-soprano en Alahor plantea el hecho de que Donizetti quisiera sobrecargar posteriormente u na voz ya empleada hasta el exceso. Y, aunque el Aria se muestra interesante desde el punto de vista melódico, es sin duda inferior si se la compara con la parte puramente donizettiana de la ópera.

Por otra parte, el escaso valor de esta zección es paralelo al de la primera Aria de Alamar, añadida expresamente por Monteleone para el tenor Winter. La abundante correpondencia de Donizetti no nos proporciona a este rectecto

sino referencias secundarias. El 15 de Junio de 1826 Donizetti escribía una carta a a su maestro Mayr y le hablaba del retraso de Alahor en el San Carlo de Nápoles a causa de un compromiso del tenor Winter, protagonista de la obra en Palermo. "...Las gentes de teatro son muy originales; este Vinter ha tenido conmigo serias discusiones en Palermo a propósito de esta parte que, en realidad, es bastante breve; y ahora la desea para su primera aparición (en Nápoles), y hace bien, ya que el Aria del segundo acto le bastaba, pues se adaptaba bien a su voz..." Donizetti parece dejar entender que los caprichos de Winter en palermo tuvieron el efecto deseado. En efecto, en la partitura existe este Aria añadida, aunque acompañada de una declaración de paternidad evidente: "de Andrea Monteleone". Este personaje era un compositor de buen nivel, director de orquesta del Teatro Carolino, y posteriormente, director artístico de este teatro. Aún apareciendo que Andrea Monteleone es el autor de este Aria, persisten las dudas respecto al motivo de su ingerencia en el trabajo del compositor del que, por otra parte, era amigo fraterno. Si mantenemos la hipótesis de que la intervención de este personaje se realizó para salvar la representación de las contrariedades del tenor protagonista, asumiría un especial significado la carta que Donizetti dirigió a Monteleone el 11 de Marzo de 1826 desde Nápoles, en la cual se lee: "...Espera, y llegará el día en el que podré

devoverte los favores que me has hecho, oh estupendo amigo..."

Hasta hoy teníamos escasa información en la relación a la partitura original compuesta por Donizetti. La única copia disponible, sobre la que se basa la presente revisión, está llena de notas manuscritas del propio compositor. Ello significa que Donizetti la conoció y aprobaba su contenido. Esta copia manuscrita (quizás por el propio Monteleone) se encontró en el archivo musical de la Boston Symphony Orchestra y actualmente se halla en la Boston Memorial Library.

El libreto respeta bastante los dictámenes de la ópera seria de comienzos de siglo y utiliza el clásico cuarteto de protagonistas, cada uno de los cuales está creado en un registro vocal diferente. Entre las muchas peculiaridades de este trabajo teatral, lo que más sobresale es la repartición cuantitativa de los papeles protagonistas. Normalmente resulta lógico esperar un predominio vocal del persosonaje citado en el título, sin embargo en este caso el papel de mayor peso es sin duda el del monarca Muley-Hassem (mezzo-soprano), que, aparte del momento inicia del primer acto, resulta omnipresente durante todo el resto de la ópera. El papel de Alahor (bajo), con una sola gran aria y dos duos igualmente importantes, corresponde al de Zobeida (soprano) y al de Alamar (tenor), aunque Alahor y Zobeida reciben un diferenciado momento de "gloria vocal". Para Alahor ese momento es al inicio de

la ópera, inmediateamente después de la obertura, con un recitativo, una gran aria y una cabaletta. A Zobeida, por el contrario, le llega su momento álgido en el grandioso final, en el que un tema y variaciones en forma de rondó la ponen en alternancia con los demás protagonistas y con el coro. Alamar, el personaje negativo de la historia, no podía, naturalmente, gozar de una misma categoría vocal, es más, la historia lo excluye de la primera escena del final. Tal vez fuera este el motivo por el que el caprichoso tenor Winter pretendió, y al final consiguió (aunque no de Donizetti) un aria añadida, colocada inmediatamente después de la del protagonista.

Con los éxitos apabullantes conseguidos desde 1816 con *El Barbero de Sevilla*, Gioachino Rossini se convirtió en un centro de atracción tan importante para el público y para la crítica, que el desarrollo musical de los compositores de ópera italianos perdió en breve todo carácter propio para dirigirse hacia líneas decididamente similares al estilo del genio de Pésaro. Las crónicas de la época afirman que, incluso Giovanni Simone Myr, el ilustre maestro de Donizetti considerado por entonces el máximo compositor de ópera italiano, había traicionado su propia línea creativa en favor del estilo rossiniano. Con mayor motivo, también el joven Donizetti se encontró en la obligación de emular para no sucumbir. Con estas premisas, unidas al hecho de

que la ópera estaba destinada a los teatros del Reino de las Dos Sicilias (reino de Rossini), no sorprende el hecho de que *Alabor* contenga elementos típicos rossinianos. Afortunadamente, lo que no disminuye en ningún caso es la vena melódica de Donizetti y, sobre todo, esa caracterización en la línea del canto que hace a las melodías donizettianas absolutamente inconfundibles.

La Obertura se encuentra sin duda entre las mejores sinfonías operísticas concebidas por Donizetti y se desarrolla con una gran frescura melódica y un gran vigor instrumental. Al acostumbrado momento de la introducción, en tiempo lento y con carácter cantable, le sigue un primer núcleo temático de la sinfonía que recuerda vagamente a los elementos de las oberturas de *Semiramide* y de *La Gazza Ladra*. También el segundo tema sinfónico, anunciado por un solemne pizzicato de los bajos, mantiene un carácter vivaz y se une con los crescendo y con los innumerables intercambios instrumentales entre los arcos y el viento.

El comienzo de la ópera resulta también bastante singular y, en lugar de la acostumbrada introducción confiada al coro, Donizetti coloca inmediatamente en escena a Alahor, que ejecuta su única Gran Aria. Este fragmento (cuyo comienzo es sorprendentemente parecido al de *La Favorita*) es una auténtica obra maestra de la concepción musical donizettiana y, tras un vibrante recitativo, la primera parte del aria se

introduce directamente en la cabaletta final, creando de este modo un efecto de tensión creciente y transformando el carácter soñador de la primera parte en una especie de "aria de furia". El aria de Alamar (de Monteleone) vuelve a copiar los esquemas clásicos de aria de carácter y subdivide claramente la parte más cantable de la parte "cabalettística". En el Coro de Zegrís que sigue a la entrada de Alamar nos encontramos un ejemplo típico de las claras ideas dramáticas de Donizetti; efectivamente, el compositor basa la contraposición entre Alamar y Muley-Hassem en dos elementos precisos: el descontento de la facción zegrí por una paz obtenida "sin honor" y la negativa del rey a tomar como esposa a la hija de Alamar. Donizetti quiere hacer comprender el doble juego de Alamar, que se aprovecha del descontento de los guerreros zegrís en favor de sus intereses personales y, por consiguiente, pone en evidencia la presencia de los leales a Alamar a través de un tema recurrente, casi un *leitmotiv* que aparece varias veces en el transcurso de la ópera. Así pues, la unión de Alamar con el coro da origen a una segunda aria con cabaletta para el tenor, aunque en esta ocasión la presencia del coro masculino confiere un carácter más guerrero a la música.

Con la escena tercera comienza la presentación de los personajes más "amables" de la historia: Zobeida y Hassem. La primera aria de Zobeida se vale del apoyo del coro femenino cre-

ando una clara dualidad con la anterior intervención del tenor con el coro masculino. También esta aria sigue el esquema clásico del siglo XIX y la larga cabaletta de Zobeida parte inmediatamente después de la primera intervención coral femenina. Donizetti extrajo el tema de la cabaletta de una ópera contemporánea de Ricci pero, como muy bien había aprendido en la escuela de Mayr, supo aprovechar la "cita" musical insertándola en una construcción melódica e instrumental completamente nueva.

La llegada de Hassem es anunciada por una marcha triunfal sobre la que se introduce un alegre coro de aclamación. Esa misma marcha, aunque reducida a su núcleo esencial, será retomada por Donizetti en *Elisir d'amor* (Milán, Teatro de la Canobbiana, 1832) para la entrada en escena de Belcore. El recitativo siguiente presenta al personaje del monarca Muley-Hassem como una figura totalmente inclinada a la búsqueda de la paz. También en la siguiente gran aria con el coro, el sentimiento de paz que invade al personaje se expresa en un canto amplio y solemne apoyado de manera entusiasta por el coro.

Inmediatamente después empiezan los contrastes y el dúo de Hassem con Alamar asume una estructura que Donizetti propondrá también en los dúos sucesivos. Cada dúo se basa en tres momentos separados que calcan la estructura de los dúos clásicos: tesis-antítesis-síntesis. Es un dúo violento en que se enfrentan las exigencias

personales de Alamar (el amor por su hija y el honor herido) con las de Hassem (su amor por Zobeida). Tras la afirmación de estos sentimientos, expresados con largas frases solistas alternadas, el núcleo central del dúo (antítesis) se vuelve cada vez más moderado, con un tiempo *adagio* y un canto más intenso y con frases que llegan casi a la superposición. El final del dúo asume la estructura de una gran *cabaletta* en la que los sentimientos expresados al comienzo explotan de nuevo con vigor y ambas voces se sobreponen nuevamente, esta vez con melodías similares. La frase "Ah, frenarmi piú non posso", que Hassem canta en esta sección, será reutilizada en el *Diluvio Universal* (Nápoles, S. Carlo, 1830), para una de las grandiosas intervenciones de Noé. Le sigue inmediatamente un segundo dúo fuertemente dramático entre Zobeida y Alahor. La primera expresa la gran sorpresa que le produce la presencia del hermano que creía lejos y quizá muerto mientras que Alahor proclama todo su deseo de venganza. La estructura musical del dúo es similar en todo a la del anterior y los efectos que se crean a partir de estos sentimientos opuestos, aunque unidos por el amor fraterno, obtienen resultados dramáticos muy notables. Resulta especialmente evidente la analogía, incluso melódica, de este dúo con el análogo que cantan Lucia y Raimondo en *Lucia di Lammermoor* (Nápoles, S. Carlo, 1835). En particular, la frase de Alahor "Della vendetta il fulmine

“ será retomada en el *Diluvio Universal*, una ópera sacra en la que convergerán la mayoría de las ideas musicales de *Alabor en Granada*. El final del primer acto muestra toda la habilidad que tenía Donizetti a la hora de fundir sentimientos distintos de estupor (en Hassem, rechazado por Zobeida), de abatimiento (de Zobeida, que rechaza al esposo para salvarle la vida) y de alegría (Alamar y Alahor, que ven cumplirse sus planes). Las frases musicales, bien diferenciadas al comienzo, se encaminan cada vez más a una fusión armónica de espectacular efecto.

El segundo acto (claramente menos desarrollado que el primero) comienza con los recitativos de los personajes secundarios (Ismaele y Sulima) y con el coro de los cortesanos. Desde este momento en adelante irán llegando todas las aclaraciones necesarias para la resolución de la historia. Esta vez el dúo entre Zobeida y Hassem empieza con un carácter musical de gran tensión entre el rey, convencido de que Zobeida ama a otro, y esta última que quiere revelar la conjura que existe contra el monarca. La parte central del dúo posee una cualidad de canto desgarrador y conduce el final del fragmento a la importantísima escena del recitativo en la que Zobeida revela que Alahor es su hermano. Inmediatamente estalla la alegría en un torbellino de volátiles y mórbidos diseños melódicos que expresan el reencuentro del amor. De nuevo un aria de furia de Alamar confirma su voluntad de

vengeza contra Hassem y en la escena siguiente aparece Alahor, convencido de que el único modo de salvar a Zobeida es matar al rey. Después de que Hassem se revela a este último comienza el gran dúo de la ópera. También en este caso como en el anterior, se parte de un momento de claro contraste y así permanece durante todo el fragmento, aunque en la parte central Alahor empieza a expresar algunas dudas sobre la maldad de su interlocutor. Terminado el dúo se llega a la aclaración definitiva de los dos protagonistas y en un brevísimo espacio de tiempo Alahor, ya convencido de haber sido utilizado por Alamar, se pone de parte del rey y hace que arresten al malvado personaje. En un instante llega el final en forma de *rondó* con variaciones, cuya parte melódica está esencialmente destinada a Zobeida (Confusa é l'alma). Cada melodía viene precedida por una extensa intervención coral y orquestal y, de manera gradual, se llega a la unión del solo con el *Tutti* vocal y orquestal en una solución de una fastuosidad musical espectacular. Tal final produjo un impacto en el público tan grande que Donizetti pensó en utilizar una gran parte de este para el final de la ópera *Emilia di Liverpool* (1824), propuesta en una nueva versión en 1828.

El hecho de que muchísimos temas de *Alabor* reaparezcan en distintas óperas del compositor ha hecho que algunos afirmen que esta ópera no posee un valor artístico propio. Se trata

de afirmaciones completamente injustificadas y que no tienen en cuenta los centenares de “auto-citas” que todos los compositores de óperas –no sólo Donizetti– realizaban habitualmente en sus propios trabajos teatrales. Para confirmar estas declaraciones nos llegan algunos interesantes datos recientemente recabados. Resulta que fragmentos sueltos de esta ópera fueron introducidos en algunas representaciones italianas de *Don Pasquale*, *L'Esule di Granata* e *Il Crociato in Egitto* de Meyerbeer, *La Pietra del Paragone* y *Edoardo e Cristina* y *Bianca e Faliero* de Rossini, *La schiava di Bagdad* de Pacini y *Giulietta e Romeo* de Vaccai.

Pier Angelo Pelucchi
(Traducción: Rosalía Gómez)

SINOPSIS

ACTO I

Alahor, de la familia de los abencerrajes, vuelve desde su destierro con intención de vengar a su padre asesinado en una de las luchas civiles que ensangrentaron los últimos años del reino de Granada por la lucha de dos bandos irreconciliables, abencerrajes y zegríes.

Alamar, el jefe de los zegríes, se siente des-

pechado porque el rey Muley-Hassem ha despreciado la mano de su hija y pretende casarse con Zobeida, del clan de los abencerrajes, lo que considera además como una traición, que piensa vengar.

Los zegríes andan también descontentos con la paz firmada por Muley Hassem con los cristianos. Alamar aprovecha el descontento y alienta la rebelión contra el rey, que culminará en su muerte.

En la Alhambra, Zobeida recuerda a su amado Muley-Hassem. El sonido de las trompetas anuncia la vuelta de éste, lo que la llena de gozo. Los nobles, las esclavas y el pueblo acuden a recibir al rey pacificador, tolerante y enamorado de Zobeida.

Alahor, que ha conseguido penetrar en palacio, oye a la criada Sulima comentar la alegría de Zobeida y confirma con ello que su hermana existe y es la amante de Muley Hassem. Disfrazado de pobre y extranjero llega hasta ella y trata de impedir los planes de Hassem.

Zobeida, en sus habitaciones, tiene un recuerdo para su hermano, que es lo único que empaña su felicidad. Sulima le introduce a un extranjero que solicita ser recibido. Alahor, rechaza la gema que Zobeida quiere regalarle y le reprocha sus amores con el rey, presentándose como vengador de su padre. Zobeida pretende convencerle de que el rey es bueno para su pueblo, magnánimo y honrado. Alahor rechaza los argumentos de Zobeida

y, ante la llega de Hassem, promete matarlo para vengar a su linaje.

El rey, acompañado de los abencerrajes, los zegríes y los grandes del reino, comunica feliz a Zobeida que el consejo la acepta como esposa del soberano a la que todos deben reverencia. Ante el estupor de los presentes, Zobeida rechaza al rey, indecisa entre su amor y los deberes de su linaje. Alahor y Alamar se regocijan porque sus planes van cumpliéndose en contra de Hassem.

ACTO II

La conspiración contra Hassem avanza y acaba de fraguarse en casa de Alamar. Pero, uno de los conjurados, Ismael, se muestra dispuesto a descubrir el complot al rey, aunque aún finge fidelidad a la conjura.

Entretanto, Zobeida llora su decisión y es consolada por las esclavas del harem. Cuando se encuentra de nuevo con Hassem, no tiene más remedio que descubrir la identidad de quien impide su matrimonio, su hermano Alahor. Hassem al oírlo reitera a Zobeida su promesa de matrimonio, en medio de la alegría de los amantes.

Mientras tanto, la conspiración avanza y Alamar concierta con Alahor que será este quien mate al rey. Alamar se reúne con sus fieles y les anuncia que la venganza está próxima. Los zegrí-

es apoyan la decisión y reclaman que el crimen se consume.

Sin embargo, Ismael, acompañado de un grupo de abencerrajes, revela al rey la conspiración, y le pide que se defienda. Hassem quiere llegar hasta el fondo y descubrir los motivos que empujan a Alahor. Para ello se disfraza de abencerraje, y, en un encuentro con Alahor, defiende al rey como hombre magnánimo. Alahor se muestra decidido a la venganza. Entonces Hassem descubre su identidad de rey y amante. Alahor se revuelve contra Hassem, pero este muestra su poder lanzando a la guardia contra él y perdonándolo enseguida. Hassem, ante la aparición de Zobeida, se la entrega a su hermano Alahor para que se marchen juntos.

Alahor, ante tanta generosidad, cambia odio por afecto y entrega al rey a Zobeida y bendice su unión. Al mismo tiempo se convierte en defensor del rey ante la conjura de Alamar. Cuando este irrumpe dispuesto a hacerse cargo del poder, Alahor finge haber cumplido su misión y muestra a Hassem y Zobeida, pero en plena majestad. Alamar pretende reaccionar, pero Alahor lo obliga a humillarse ante el rey so pena de morir a sus manos. Hassem se muestra de nuevo magnánimo con Alamar y lo perdona. Zobeida no da crédito a lo que está viviendo y cree estar en sueños. Los presentes le confirman que es real lo que ve y que acabaron sus sufrimientos.

REDISCOVERING A MASTERPIECE

A year after the two hundredth anniversary of Gaetano Donizetti's birth (1797) and 150 years after his death (1848), the Teatro de la Maestranza de Sevilla chose to open its 1998-9 operatic season with four performances of *Alahor in Granata*, an almost forgotten opera by the composer. This is an event of a huge historical importance since it marks the first time that the opera has been performed in the XXth century. *Alahor in Granata* was first performed in the Teatro Carolino in Palermo on the 7th of January 1826 but, although the opera was again staged in the same city in 1830, it later passed into oblivion and has never been performed ever since. Up until now, as was the case with many of Donizetti's works, a hundred and seventy two years after its première, we had very little news about this beautiful masterpiece's original fate. Perhaps the fact that the music score was never published at the time of its creation, and the fact that Donizetti was to use some of its musical passages in some of his later works, lead us to assume that during his life, the composer gave little or no importance to this opera's youthful score.

Thanks to the initiative of the Centro de Documentación Musical de Andalucía (Andalusian Centre for Musical Research),

which produced this recording of the opera within the collection titled "Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía", Donizetti's fans from all over the world will have the opportunity to enjoy this truly historical event.

In order to understand *Alahor in Granata* within its particular context, perhaps we should note that the Spanish theme was a constant source of fascination and inspired many of the greatest literary and operatic romantic artists. With its exotic nature, highly picturesque and joyful international image, the artists' interest in Spain -particularly for its rich historical and cultural past (especially in the Middle Ages and the Golden Age)- can be found in innumerable novels, dramas, travel books, paintings, illustrations, etc. Naturally, this was also true in the operatic world: many Italian, French, British, and German composers found the Spanish theme to be an unlimited source of inspiration. The romantic image of Spain, spread by travellers and artists, seduced the minds of many Europeans and became a favoured aesthetic element which attracted the librettists and opera composers of the day. For the romantic creators, the fact that Spain was the last bastion of Muslim power in Europe (and in a way a piece



of the Eastern world in the Western world) is perhaps responsible for the conception the artists had about the country: a mixture of exotism and both medieval and Islamic-Eastern elements. The tendency to look back into the past that many "historical" writers showed (such as Victor Hugo, Walter Scott, Friedrich von Schiller, Lord Byron, the Duque de Rivas, Antonio García Gutiérrez, etc.) also influenced operatic librettists and composers who considered the Spanish theme to be ideal for their creations. Donizetti was no exception. His fascination with this theme was such, that as many as eleven operas of his vast repertory spread throughout his long and fruitful career, had Spain and the Spanish as protagonists: *Zoraida di Granata* (1822), *La Zingara* (1822), *Chiara e Serafina* (1822), *Alabor in Granata* (1826), *Elvida* (1826), *Sancia di Castiglia* (1832), *Il furioso all'isola di S. Domingo* (1833), *La Favorita* (1840), *Maria Padilla* (1841), *Dom Sébastien, roi de Portugal* (1843) and the unfinished *Le duc d'Albe* which was to be completed by his pupil Matteo Salvi and which was first performed posthumously in 1882. As if that were not enough, we should also mention that one of Donizetti's project in 1842 was to compose an opera with a libretto by Salvatore Cammarano based on the drama *Ruy Blas* by Victor Hugo which also had Spain as its basic theme. However, this project never saw the light of day because Donizetti had commit-

ments to attend to in Vienna. Strangely enough, Verdi also had problems with the same literary source. His idea to compose an opera titled *Ruy Blas* to be performed in San Petersburg's Imperial Theatre was rejected because its plot was considered highly unsuitable for the tsars royal court (it was the story of a servant who, pretending to be a member of nobility, conquers the Queen of Spain's heart). The opera was replaced by *La forza del Destino* based on a well known drama by the Cordovan writer Duque de Rivas.

As we mentioned earlier, this fascination with Spain, which was also shared by Verdi, is a constant element in Donizetti's operatic production. Most of the titles we have mentioned are related to the medieval and the "Moorish" themes, specially two of his more mature masterpieces *La Favorita* and *Maria Padilla*. These are two parallel stories of romantic triangles in which the main characters are two Castilian monarchs: Alfonso XI and his son Pedro I "The cruel". They both take place in the XIVth in the old residence of the almohad kings, the Alcazar of Seville.

Of all the possible scenarios, the nasrid kingdom of Granada, perhaps because it was the last territory under Muslim power, was the perfect setting in which the combination of the three elements mentioned above are best represented. We should perhaps note that this fasci-

nation for the exotic town of Granada and especially for its beautiful Alhambra is not found only in the work of Donizetti, who composed three pieces inspired by the city: *Zoraida di Granata*, *Alabor in Granata* and *Elvida* (a typical epic frontier story which is set in "una piazza forte nel Regno di Granata" suggesting that the story must necessarily be set before 1492). Other great pre-romantic and romantic composers also favoured the Granadan theme. Among them we should mention the following:

Giuseppe Nicolini (*Abenamet e Zoraida*, Milan 1806 with a libretto by Luigi Romanelli), the great Luigi Cherubini (*Les Abencérages*, Paris 1813, with a libretto by Etienne de Jouy) the prestigious Giacomo Meyerbeer himself (*L'esule di Granata*, Milan 1822, in collaboration with the celebrated librettist Felice Romani), the German composer Conradin Kreutzer (*Das Nachtlager in Granada*, Vienna, 1834) and the Spaniards Baltasar Saldoni (*Boabdil, último rey moro de Granada*, Madrid 1844) Emilio Arrieta (*La Conquista de Granada*, Madrid 1850) and Felipe Pedrell (*El último Abencerraje*, which was originally written in Italian and had two different versions, one dated in 1869 and the other in 1874).

Today nobody disputes that *Zoraida di Granata* which was performed for the first time in the Teatro di Torre Argentina in Rome on the 28th of January in 1822, is the clear precedent of *Alabor in Granata*. This opera was spe-

cially dear to Donizetti because it was exceptionally well received by the public and also because the fact that it was performed in a very prestigious opera house, contributed to opening the door of fame for the composer. *Zoraida* marks a watershed in Donizetti's career. With a libretto by Bartolomeo Merelli written for the 1822 original version (this was to be rewritten by Jacopo Ferretti for a later version performed in 1824) it consists of two acts and its plot has much in common with the themes found in the works by Nicolini and Cherubini which we mentioned above. They are all based in the same literary source: the historical novel *Gonzalve de Cordoue, ou Grenade reconquise* (Avignon, 1793) by the French author Jean-Pierre Claris de Florian.

After the incredible success of *Zoraida*, it is hardly surprising that, Donizetti, after having failed with another opera with Spanish theme (*Bianca e Serafina*) which opened at the Scala in the same year of 1822, persisted in using the nasrid theme again in another of his works. Thus, *Alabor in Granata* opened on the 7th of January 1826 at the Real Teatro Carolino in Palermo. This opera was composed by Donizetti during the year long period (from March 1825 until March 1826) which he spent in the Sicilian capital working as the artistic director of the theatre. Amongst his multiple tasks as a director, he undertook the posts of "maestro di capella, direttore della musica e compositore delle

opere". In this role, he was the successor of Natale Bertini and Guiseppe Mosca. When he left, the job was taken by Pietro Generalli. During the period in which all these composers worked as the directors, the theatre enjoyed the height of its glory (1813-1828).

The Carolino coliseo was considered as a highly prestigious theatre. After six months of renovation works which were directed by Nicolo Puglia, a respected architect from Palermo, the theatre reopened on the 12th of January 1809. The works, commissioned by the wealthy and influential Valguarnera family, gave the theatre its new modern image: a more solid and compact structure, a more ample stage, a larger capacity allowing it to hold 700 people, and a higher number of boxes, which following the fashionable design of the time, were arranged in the shape of a horse shoe. Because the its owners had decided to place the theatre under the patronage of the Queen Maria Carolina, the theatre was given the name of Teatro Real Carolino in its benefactor's honour.

With its renovations and new and modern structure, this opera house became the centre of excellence for bel canto during the first half of the XIXth century. A large number of works from the repertory of great composers such as Ballini, Cimarosa, Donizetti, Mayr, Rossini, Mercadante, Pacini, etc., were performed on its stage. The opening of *Alahor in Granata* by

Donizetti on the 7th of January 1826, was another example of the glorious period that operatic creation was experiencing.

During the period of operatic seasons (1825-1826) in which Alahor's first performance is included, a large number of operas were also staged in the theatre. Among them were the following: *Il Barone di Dolsheim*, by G. Pacini, *L'Italiana in Algeri*, by G. Rossini, *Il Barbiere di Siviglia*, by G. Rossini, *Il matrimonio segreto*, by D. Cimarosa, *Il trionfo della musica*, by various composers, *Aureliano in Palmira*, by G. Rossini, *L'ajo nell'imbarazzo*, by G. Donizetti, *La gioventù di Enrico V*, by G. Pacini, *L'inganno felice*, by G. Rossini, *La Vestale*, by G. Spontini, *Elisa e Claudio*, by S. Mercadante, *Alahor in Granata*, by G. Donizetti y *Tancredi*, by G. Rossini.

During the 1840s the authorities of Palermo decided that the city needed a much larger theatre. The new style and the splendid size of certain productions such as Verdi's *Ernani* (which was first performed in the Teatro Carolino in 1844), corroborated that theatre renamed in 1848 as Teatro Bellini (a year of great revolutionary fervour, 1848 was also the year in which the Sicilian Parliament was opened) had ceased to meet the modern requirements.

The libretto for *Alahor in Granata*, "dramma per musica" consists of two acts and is signed with M.A., initials which, as William Ashbrook, one of the greatest operatic experts suggested,

may belong to Giovanni Ruffini, who also signed the libretto for the opera *Don Pasquale* with these initials. The plot of the story is yet again based on the novel written by Claris de Florian and on the librettos *Les Abencérages* by Cherubini and *L'Esule di Granata* by Meyerbeer. The action takes place in Granada, inside the Alhambra, whilst the fortress is being attacked by the Catholic Monarch's army, sometime before 1492. Alahor and his sister Zobeida have managed to escape the slaughter ordered by the Zegrie monarch. Alahor escapes because he went into exile and Zobeida because she has become the lover of the handsome king, Muley-Hassem, a member of the Zegrie family (his role is written to be played as a cross-dressed contralto). The story has a happy ending: Alahor returns, the conspirators are all pardoned and the lovers enjoy their happy romance. This opera is a highly inspired, elegant and beautiful example of "bel canto". Full of refined melodies, it requires great vocal agility as was shown by the brilliant performers on the night of its première in Palermo: the role of Zobeida was played by Elisabetta Ferron, Marietta Gioia-Tamburini was Muley-Hassem and the legendary baritone Antonio Tamburini played Alahor.

Although the libretto for *Alahor in Granata* is not excessively close to the original historical events, some elements developed in the plot make it more credible. The story is takes place

in Granada, inside the Alhambra (then known as the Red Fortress) in the last years of the nasrid monarchs who ruled the Kingdom of Granada from 1231 until 1492, the year in which the defeated Moslems were driven out of Spain. From the beginning of the XVth century, two families with very different tribal ancestry and with irreconcilable conflicts, gradually become involved in the internal affairs of the nasrid dynasty. They, each following their own interests and opportunities, exerted a great influence in the different reigns of these monarchs. One of these families was known as the Abencerrajes, an Arab term (*ibn sarrach*) which means "the son of the saddle maker". The other was known as the Zegries derived from *zagri*, an adjective from which the noun *zagri* or frontier comes from. Therefore *zagri* means "border or frontier" or "the man who defends the frontiers". This illustrious family became involved in the power struggles almost at the same time as the Abencerrajes, i.e. during the kingdom of Mohammed VII, known as "The left-handed". These families were the bitterest of enemies. Their famously fierce rivalry was the source of inspiration for many writers and artists, such as Chateaubriand, who wrote *Le dernière abencérage*, one of the most celebrated novels of the romantic period. This novel also inspired Etienne de Jouy who wrote the libretto for an opera composed by Luigi Cherubini called *Les Abencérages*

(Paris 1813). Other celebrated artists of the romantic period also depicted this fascination about the oriental period of Granada. A good example of this is "The killing of the Abencerrajes" by the Catalan artist Mariano Fortuny, a painting with highly impressionistic colour techniques and ambience.

The historical evidence shows that a Granadan monarch named Muley-Hassem or Ab'-l-Hasan'Ali did exist (this king was later succeeded by Boabdil, who was to be the last Moslem king of Granada). This was also the name of the young zegrie king Muley-Hassem who, with Zobeida, the young girl from the Abencerraje family, are the main protagonists of the love story told by *Alabor in Granata*.

Another of the elements of the plot which is close to the historical evidence is the killing of the Abencerrajes family ordered by the deceased zegrie king which is mentioned in the opera and which is the catalyst of the action. Some historians have established these infamous killings of the Abencerrajes to have taken place around the time of Boabdil's kingdom (around 1485). They also maintain that the crime, which is depicted in numerous romantic paintings, took place in the beautiful hall inside the Alhambra which is known as "Sala de los Abencerrajes" (Hall of the Abencerrajes) after the episode. According to the chronicles the massacre was caused by the love relationship

between a member of the Abencerraje family with the king's sister. Although the story's chronology is somewhat imprecise and the characters names do not coincide with the historical protagonists, this beautiful love story is very credible. The romance between the young Abencerraje Zobeida and the Zegrie monarch Muley-Hassem is a Romeo and Juliet drama in a Moorish style, as is the fierce rivalry between the Capulets and Montagues families had taken place in the haunted scenario of the Granadan fortress of the Alhambra.

Ramón María Serrera

THE SURPRISE OF A REDISCOVERED DONIZETTIAN MASTERPIECE

We have very little information about the fate of several of the operas composed by Donizetti and, for reasons that in some cases are more logical than in others, many have been completely forgotten. This is the case of *Alabor in Granata*, whose destiny seems to be one of the greatest enigmas in the composer's operatic career. Even the two most reputed biographers of Donizetti, Guido Zavadani and William Ashbrook, have been unable to contribute more detailed information about the opera. Despite our lack of knowledge about it, it cannot however be considered as a secondary work in the vast repertory of the composer (which comprises as many as seventy operas). Several articles published in the press of the time and the reviews of the first two series of performances which were staged firstly in January 1826 in the Teatro Carolino in Palermo and six months later in the Teatro San Carlo in Naples, will allow us to gain a better insight into this enigmatic piece. The Year of Jubilee and the sudden death of the king of Naples resulted in the closing of all the theatres in Rome and Naples during the whole of 1825. These circumstances lead Donizetti to accept, although somewhat reluctantly, the proposal to work in Palermo which was made to him in April of that year. At the time, at the age of only twenty nine, Donizetti's reputation as an opera

composer was already consolidated and his excellent curriculum included operas which had been performed in some of the most prestigious theatres in Italy, particularly in the Teatro Nuovo and the Teatro San Carlo in Naples.

Alabor in Granata was going to open the operatic season of the Teatro Carolino in the Autumn of that year, but due to a series of unfortunate events, which were mostly a consequence of the impresario Francesco Morabito's inefficiency, the première had to be postponed several times. This situation exasperated not only Donizetti, but also the performers and the public. The problem was eventually solved when the Directorate of the theatres of Naples removed the promoter from his post and demanded the production of the opera to be carried out immediately. The opera finally opened on the 7th of January 1826 and gained a moderate success but, unfortunately, some problems with the performers limited the number of performances and the opera was forced to close just two weeks later. The critics gave poor reviews to the libretto but recognised the quality of Donizetti's score. They also anticipated Donizetti's potential to become a great theatre composer. The opera was similarly received when it was performed in June in the Teatro San Carlo in Naples. In this case, the performances improved considerably and were more in tune with

the range of voices required by the score. This was a necessary alteration since the public of Naples had higher expectations than that of Palermo. A considerable number of changes were made in the group of performers: the tenor Berardo Winter kept his original role, but Elisabetta Ferron, Marietta Goia-Tamburini and Antonio Tamburini were replaced by Enriquetta Mérie-Lalande, Brigitta Lorenzani and Luigi Lablache, respectively.

Perhaps the fact that the libretto for *Alabor in Granata* was considered to be unsuitable and dull by the critics, prevented the opera from becoming a true success. On the last attempt, when the production was staged again in Palermo in 1830 (this time without the presence of the composer), the opera was again received similarly (as a minor success) by both the public and the critics. Furthermore, the fact that some other works composed by Donizetti at the time (*Il diluvio universale*, *Il castello di Kenilworth* or *Anna Bolena*) launched the composers career to place him among the elite of European operatic composers, possibly made Donizetti neglect other theatre pieces produced in his youth of which Alahor is an example.

In the XVIII and XIX centuries it was not unusual for a printed libretto to be unfinished or to not match perfectly with the text which was actually sung. This was due to the continuous alterations which the poet and the author had to make before the final version. However, in *Alabor* the lack of consistency between the text and the score are particu-

larly striking. In the libretto the Recitative is missing and the Aria sung by Alamar is included immediately after the introductory piece of the first act. Similarly, some parts of the 7th, 8th and 9th scenes of the second act are also missing. Furthermore, the Aria with Chorus sung by Malcom is not included in the libretto (this last section is not included in the performance). The opposite occurs with two essential scenes: the conspiracy of Alamar and Alahor against Hassem, and Hassem's revelation (of his true identity) to Alahor. In this case, the libretto includes dialogues sung in the recitative way with accompaniment, but there is no trace of this in the score despite the fact that, from the point of view of the drama, these parts are essential for fully understanding the action in the different scenes. Thus, some themes included in recitatives from previous operas have been borrowed for this work in order to complete the missing recitative and its corresponding scene.

There are two other significant mysteries in the score for *Alabor*. The first is the uncertainty about who wrote the libretto. It is signed with the initials M.A. and, although they were initially believed to belong to a poet friend of Donizetti's called Michele Accursi, this theory is completely unproved and is today considered to be highly improbable. It is somehow surprising that the experts have failed to notice until today, that these initials could also belong to an unknown librettist called Monteleone Andrea (the surname preceding the proper name was common practice at the time, specially in Southern Italy).

Recent studies that show that this author had a certain relevance in the literary field support this theory but we do not have conclusive evidence.

The second enigma is the Aria with chorus sung by a character called Malcom. This aria is not in the libretto and the character of Malcolm does not even appear in the opera. Making a comparison with a character in *La Donna del lago* by Rossini which is also called Malcom, we found no similarities in the score or the libretto. This suggests that the piece is a borrowed aria. Nevertheless, the text adapts perfectly to the character of Muley-Hassem. Similarly, the chorus parts seem to be written specifically to be sung by the loyals who support the king of Granada but, the fact that an extensive part of the score is written for the mezzo-soprano in Alahor, questions whether Donizetti would want to overuse later a voice which had already been used excessively. Again, although interesting from the point of view of the melody, this aria's orchestral structure is of somewhat lower quality than the parts in the opera which are authentically Donizettian. The difference in quality of this section is comparable to that of the first aria sung by Alamar which is specifically added by Monteleone for Winter, the tenor. Although Donizetti wrote a vast amount of letters, his writings only make some very marginal comments about these alterations. In a letter addressed to his teacher Mayr, dated the 15th of June 1826, he mentions that Alahor's opening in the Teatro San Carlo in Naples had been

postponed because of a commitment by Winter, the tenor who had played the main character in Palermo. "....Theatre people are very peculiar. This man Vinter and I had heated discussions in Palermo about this part which is really only a brief part, but now he is interested to do it to have his debut performance [in Naples], and I do not blame him, he is right, since the aria in the second act would serve him well, because it is specially created for his voice..." Donizetti's words suggest that Winter's complaints in Palermo had had some effect because in the hand written score, this additional aria does exist, but its authorship is clearly claimed in the its first page with "de Andrea Monteleone". This Monteleone had a reasonable reputation as a music composer and was initially the conductor of the orchestra of the Teatro Carolino, later becoming its artistic director. Although it seems evident that Andrea Monteleone, who was also a close friend of the composer, did write this aria, we are not clear about the reasons that lead to his involvement in Donizetti's work. If we presume that Monteleone took a hand in the production to defend it against the tantrums of the tenor who played the main character, then the letter dated the 11th of March 1826 which Donizetti sent to Monteleone from Naples has a special significance. Donizetti wrote: "...you wait. One day I will be able to pay you back for all the favours that you have done for me, oh dearest friend."

Up until the present day, we have very little

information about the original score composed by Donizetti. The only copy which is available, and on which this revision is based, is full of handwritten notes by the composer from Bergamo himself. This is a sign that Donizetti did know this score and approved of its musical content. This hand-written copy (which was perhaps produced by Andrea Monteleone himself) was included in the old music archive belonging to the Boston Symphony Orchestra and is nowadays kept in the Boston Memorial Library.

The libretto is fairly faithful to the typical style of opera seria of the turn of the XIX century. It uses the classical quartet of protagonists, each of which is created for a different vocal range. Among the many peculiarities however, which can be found in this piece, the most unusual is the proportion of time allocated to the different protagonists. Although it is normally more logical to give the vocal predominance to the character whose name appears in the title, the role with more weight in this case is undoubtedly the monarch Muley-Hassem (mezzosoprano). Hassem, apart from the initial part in the first act, is always present in the rest of the opera. The role of Alahor (bass) with only one grand aria and two duets which are equally important is treated in a similar way as that of Zobeida (soprano) and of Alamar (tenor). However, Alahor and Zobeida each enjoy their own separate moment of "vocal excellence". For Alahor, this moment takes place at the beginning of the opera,

immediately after the overture, with a recitative, a grand aria and a cabaletta. In contrast, Zobeida's high point comes during the glorious ending in which a theme and some variations in the form of a rondo enable the character to interact with the other protagonists and with the chorus. Naturally, Alamar, the antagonistic character of the story, could not enjoy the same vocal importance as the other main parts. Moreover, the story actually excludes him from the first scene of the ending. Perhaps this was the reason why the never "difficult" tenor Winter demanded and succeeded in his requests (although this was not authorised by Donizetti himself) for an additional aria which was later included immediately after the aria of the main character.

After the spectacular success in 1816 of his opera *Il barbiere di Siviglia*, Gioacchino Rossini had become the focus of attention both for the public and for the critics. This affected the musical development of other Italian operatic composers who lost their individuality and succumbed to a similar style to that of the master from the city of Pesaro. The chroniclers of the day tell us that even Donizetti's tutor, the great Giovanni Simone Mayr, who was considered to be the greatest Italian operatic composer of his time, betrayed his own creative style and favoured a more Rossinian way of composing. The same happened to the young Donizetti. He was forced to emulate Rossini to succeed. Together with this, and the fact that *Alahor in*

Granata was produced to be staged in the theatres of the Kingdom of Naples and the Two Sicilies (the Kingdom where Rossini was from), it is not surprising that this opera contains elements which are typical of Rossini's style. Fortunately, the opera also shows Donizetti's great skill as a melodist and his particular characterisation of the vocal lines which makes every melody written by this composer absolutely unique and unmistakable.

The Overture is one of the greatest operatic tunes composed by Donizetti. It contains great melodic freshness and displays a unique instrumental vigour. The introductory piece, in slow tempo and of a cantabile nature, is followed by a first principal theme of the symphony which is somewhat reminiscent of the overtures for *Semiramide* and *La gazza ladra*. The second theme of the symphony, which is introduced by a solemn pizzicato by the double basses, is also very lively and often unites the crescendos and the innumerable exchanges between bow and wind instruments.

The beginning of the opera is also highly unusual. Instead of the typical introduction led by the chorus, Donizetti makes *Alahor* enter the scene almost immediately and he sings his only great aria. This section (the beginning of which is surprisingly similar to that of *La favorita*) is a true masterpiece in Donizetti's musical creation. After a vibrant recitative, the first part of this aria enters directly into the final *cabaletta*, thus creating a gradual increasing tension and turning the more peaceful and dreamy

character of the first part into some kind of aria de furore (or "furious aria"). However, the aria sung by Alamar (written by Monteleone) follows the classic style of an aria for characters and is clearly divided into a more cantabile part and another which is the cabaletta. In the Zegries chorus which follows the entrance of Alamar onto the stage we find a very illustrative example of Donizetti's great mastery of the dramatic techniques. The composer bases the conflict of the character of Muley-Hassem and Alamar on two definite elements: on one hand the dissatisfaction of the Zegrie family with a peace treaty which has been signed "without honour, and on the other hand the king's refusal to marry Alamar's daughter. Donizetti wants to convey the idea of the "double game" played by Alamar, who takes advantage of the Zegries discontent to pursue his personal interest. Thus, the presence of the supporters of Alamar's is highlighted by means of a recurring theme, almost a *leitmotiv*, which appears several times in the course of the opera. The interaction between Alamar and the chorus produces a second aria with *cabaletta* for the tenor, although this time the presence of a chorus with male voices gives a more war like effect to the music.

The third scene starts with the introduction of the most "lovable" characters if the story: Zobeida and Hassem. The first aria sung by Zobeida also has the support of a chorus with female voices, thus creating a certain parallel with the previous scene with the tenor and the chorus with male voices. This aria

also follows the classic patterns of the XIX century with the long cabaletta sung by Zobeida included immediately after the first intervention by the female chorus.

Later, the return of the king is announced by a triumphant march with a lively chorus which acclaims the monarch. This same march, although reduced to its principal theme, is later used again by Donizetti who includes it in the part in which Belcore enters the stage in *Elisir d'amore* (Milan, Teatro de la Canobbiana, 1832). The recitative which follows presents the king Muley-Hassem as a peace loving figure. This is also demonstrated in the next grand aria with chorus in which the king's nature is expressed by means of a solemn and generous song which is enthusiastically supported by the chorus.

Immediately after the previous scene, Donizetti introduces the contrasts and the duet between Hassem and Alamar takes a particular form which the author uses in the other duets which follow. Every duet will follow the classical pattern of three differentiated moments: thesis - antithesis - synthesis. Alamar and Hassem's duets have an aggressive and violent nature due to the characters' confrontation: Alamar's personal interests (as a loving father whose pride has been hurt by the king) clash with those of Hassem (his love for Zobeida and wish to marry her). These feelings are expressed by means of alternating long solo lines in which the principal theme of the duet (antithesis)

becomes gradually accentuated by a slow tempo in adagio with more intense singing and lines which in some parts almost overlap. The final part of the duet has the structure of a grand cabaletta and the feelings expressed in the beginning burst out again with great power and the two voices overlap this time with similar melodies. The sentence "Ah frenarmi piu non posso" sung by Hassem in this section, will also be reused later in *Il diluvio universale* (Naples, S. Carlo, 1830) in one of the greatest moments in the opera performed by the character of Noah.

This duet is followed by another one of great dramatic power which is sung by Zobeida and Alahor. Zobeida expresses her surprise and happiness at learning that her brother, whom she feared dead or very far away, is alive and next to her. Alahor tells her of his intention to take revenge on the king. The music structure of this duet is very similar to the previous one. The effects and feelings expressed by both characters and the tension between their opposing wishes clashing with their sibling love creates great intensity and drama. The structure of the duet, and specially its melody, is very similar to the duet sung by Lucia and Raimondo in *Lucia di Lammermoor* (Naples, S. Carlo, 1835). The sentence "Della vendetta il fulmine" sung by Alahor in this part, will later reappear in *Il Diluvio universale*, an opera sacra (a religious piece) in which most of the melody concepts included in *Alahor in Granata* will merge. The final part

of the first act shows Donizetti's great skill to mix a great variety of opposed feelings: amazement (felt by Hassem at Zobeida's refusal to become his wife), worry and deep depression (felt by Zobeida when she has no choice but to refuse to marry the king in order to save his life), joy (felt by Alamar and Alahor when they learn that their plans to destroy the king are succeeding). The musical phrases, although dif-fused to begin with, gradually merge to create an harmonious fusion of spectacular effect.

The second act (which is clearly less developed than the previous one) starts with the recitatives of the secondary characters (Ismael and Sulima) and the chorus of the courtiers. From this point onwards, all the necessary details for the resolution of the story begin to be revealed. The duet between the monarch and his lover starts with a musical part of great tension. Hassem is convinced that Zobeida loves someone else. Zobeida wishes to inform the king about the conspiracy against him. The central moment in the duet is sung with heart rending power and drama. This is followed by one of the high points of the story in which, in the form of a recitative, Zobeida tells the king that Alahor is none other but her brother. This is immediately followed by a whirlwind of explosive and joyful melodies which represent the intense happiness of the lovers' reconciliation. Then, with an "aria di furore", Alamar persists in his determination to take revenge against Hassem. Alahor, who appears in the next scene, is convinced that the only way to

save Zobeida is to kill the king. After Hassem reveals his true identity to Alahor, the last great duet of the opera commences. As with the previous one, this duet also has moments of great contrasts between the characters, although in the central part, Alahor does not seem so sure about the king's evil nature. When the duet finishes, the animosity between the two characters is finally over. Very shortly afterwards, Alahor, who is now convinced of having been used by Alamar, decides to side with the monarch and procures Alahor's arrest. The opera then comes to its end in the form of a rondo with variations, in which the more melodious parts are mostly sung by Zobeida (*Confusa è l'alma*). Each of the melodies is preceded by an extensive choral and orchestral part which gradually merges with the solo and with the orchestral and vocal tutti, thus producing a musical passage of spectacular effect. This final piece was so well received by the public that Donizetti later used a great part of it again for the final section of his opera *Emilia di Liverpool* (1824), when he rewrote a later version in 1828.

The fact that many parts of Alahor have been used in various other works by Donizetti has led some critics to state that this opera lacks a truly individual nature. We believe that this opinion is completely unjustified since it does not take into account that all opera composers, not just Donizetti, constantly borrow fragments to include them in other works. A good example of this can be found in the evidence recently compiled which

shows that some fragments of this opera were also included in the Italian performances of *Don Pasquale*, *L'Esule di Granata*, and *Il crociato in Egitto* by Meyerbeer, *La pietra del paragone*, *Edoardo e Cristina* and *Blanca e Faliero* by Rossini, *La schiava di Bagdad* by Pacini and *Giulietta e Romeo* by Vaccai.

Pier Angelo Pelucchi

SYNOPSIS

1ST ACT

Alahor, a member of the Abencerrajes family comes back from his exile. His intention is to take revenge for the death of his father who was murdered during one of the many cruel and bloody civil wars between the two irreconcilable enemies from the kingdom of Granada: the Abencerraje and the Zegrie families.

Alamar, the chief of the Zegries, is full of rancour after the king Muley Hassem refused to marry his daughter and chose instead Zobeida, a member of the Abencerrajes family. Alamar sees the king's decision as a betrayal and decides to take revenge.

At the same time the signing of peace treaty between king Muley Hassem and the Christians creates a wave of discontent amongst the Zegries. Alamar, takes advantage of the situation and encourages a rebellion against the monarch in which he will die.

Meanwhile, in the palace of the Alhambra, Zobeida is missing her beloved Muley Hassem. Then, the sound of trumpets announce the triumphant arrival of the Monarch. Her lover's return fills Zobeida's heart with joy. All the nobility, the subjects, and the slaves come to welcome their peace loving and tolerant king who is in love with Zobeida.

Alahor, who has managed to sneak into the palace, overhears the servant Sulima describing Zobeida's happiness. By Sulima's stories Alahor learns that his sister, whose fate he feared for when he went into exile, is alive and about to become the king's wife. Dressed up as a poor stranger, he manages to reach her and tries to frustrate the marriage.

In her rooms, Zobeida is nostalgic about her brother. Her sadness about his loss is the only thing that spoils her happiness. Then, Sulima announces that a stranger wishes to speak to her. The man, who is really Alahor in disguise, refuses to accept a gem that Zobeida offers him as a present. He reproaches her for being the king's lover and tells her that he is to take revenge for the death of their father. Zobeida tries to convince him that the king is a good, magnanimous and honest monarch who is good to his people. But Alahor rejects Zobeida's arguments and, hearing the king approach, leaves after promising to kill him to revenge their lineage.

The king, surrounded by the Abencerrajes, the Zegries and all the grandees of the kingdom, is overjoyed to announce to Zobeida that the council approves of her. She will become the king's wife and

all the people will revere her. But to everybody's amazement, Zobeida refuses the king's proposal: she is torn between her love for the king and her duties towards her lineage. Alahor and Alamar rejoice: their plans to destroy the king are succeeding.

2ND ACT

The conspiracy against king Hassem unfolds and final plans are made at Alamar's house. However, Ismael, one of the conspirators, whilst pretending to be loyal to the group, decides to inform the king of the situation.

Meanwhile, Zobeida crying, laments her decision and finds comfort among the slaves of the harem. When she meets the king again, she has no choice but to tell him that the person who prevents her from marrying him is none other but her brother Alahor. Despite hearing this, Hassem reiterates his promise to marry her and the lovers seem to rediscover their happiness.

But the conspiracy is going ahead: Alamar agrees with Alahor that the latter is to kill the king. Alamar, in a meeting with his supporters, announces that the revenge is imminent. The Zegries family are in agreement and demand the king's death.

Meanwhile, Ismael supported by a small group of the Abencerrajes, acts on his decision and informs the king about the conspiracy asking him to defend himself. But Hassem wants to discover

the true motifs which drive Alahor to want to murder him. In order to do so, Hassem dresses up as an Abencerraje and when he meets Alahor, speaks highly of the king and his magnanimity. However, his arguments do not convince Alahor, who shows his determination to carry out his revenge. Seeing that he will not change Alahor's mind, Hassem reveals his true identity as both king and lover of his sister, but this has no effect and Alahor turns against him. Hassem shows his power by throwing his guards against Alahor but immediately pardons him. When Zobeida approaches the king offers Zobeida to her brother and allows them to leave together.

In response to the king's generosity Alahor's hatred turns to affection: he returns Zobeida to the king and blesses their union. He also decides to defend the king against the conspirators. Alamar arrives to claim power, and Alahor pretends to have committed the murder, however he later shows him that Hassem is still alive and together with his lover Zobeida, reigns with all his former majesty. Alamar does not accept the situation but Alahor gives him no choice. He must plead for the king's mercy or find death at the monarch's hands. However, yet again, Hassem shows his magnanimity by pardoning Alamar. Zobeida is so full of joy that she can hardly believe that she is not living a fantasy. All the people around her assure her that she is not in a dream and that her sufferings are a thing of the past.

LA RÉCUPÉRATION D'UN CHEF-D'OEUVRE

En octobre 1998, un an après la commémoration du deuxième centenaire de la naissance de Gaetano Donizetti (1797-1848) et l'année du 150ème anniversaire de la mort du compositeur, le Théâtre de la Maestranza de Séville inaugurait la saison d'opéras 1998-1999 en donnant quatre représentations de l'opéra oublié de Gaetano Donizetti, *Alabor in Granata*. Tout un événement historique dans la mesure où il s'agissait d'une nouvelle première mondiale pour le siècle actuel. Après la première représentation de *Alabor in Granata* au Théâtre Carolino de Palerme, le 7 janvier 1826, et une reprise en 1830 sur la scène palermitaine, l'oeuvre est tombée pratiquement dans l'oubli. Cent soixante-douze ans s'étaient écoulés depuis la première représentation et, comme bien d'autres opéras de cet auteur, on ignorait à peu près tout du sort réservé à cette bellissime création donizettienne. Si l'on sait que la partition ne fut pas éditée à l'époque et que Donizetti transposa personnellement certains passages musicaux de *Alabor in Granata* à d'autres oeuvres postérieures de sa production, nous sommes amenés à penser que l'auteur, au cours de sa vie, n'accorda qu'un intérêt limité à sa composition de jeunesse. C'est donc un événement lyrique - j'insiste - de dimension historique qui est recueilli sur cet enregistrement que l'on doit à une initiative du Centre de Documentation Musicale d'Andalousie qui s'adresse

à toute la colonie donizettienne répartie dans le monde entier, dans la collection 'Documents Sonores du Patrimoine Musical d'Andalousie'.

Pour situer correctement l'étude de *Alabor in Granata* dans le contexte de l'époque, il convient de rappeler que dans la production artistique, littéraire et lyrique des grands créateurs romantiques, la thématique hispanique a toujours exercé une attraction irrésistible. Pour son exotisme, pour l'image folklorique qu'elle donnait à l'extérieur et, principalement, pour son riche passé historique (notamment le Moyen Âge et le "Siglo de Oro"), l'Espagne a constitué un sujet thématique favori, dans le roman, le drame, le livre de voyages, la peinture, la gravure et, bien sûr, dans la création lyrique des auteurs italiens, français, britanniques et allemands qui abordaient le sujet mille et une fois, comme source d'inspiration inépuisable. Chez l'homme européen de l'époque et du point de vue de la nouvelle sensibilité esthétique, l'image romantique de l'Espagne, largement diffusée par voyageurs et artistes provenant de l'étranger, était un cadre particulièrement attrayant qui ne manquait pas de susciter l'intérêt des librettistes et des compositeurs de l'époque. Étant donnée sa condition de dernier bastion musulman sur le territoire européen (l'Espagne était, en quelque sorte, *l'Orient en Occident*), notre pays constituait le cadre où convergeaient trois composants thématiques dont s'ins-

français

pirèrent, à maintes reprises, les grands compositeurs lyriques du romantisme: l'exotisme, le moyen âge et l'islamisme oriental. La dévotion des écrivains pour l'"historicisme", leur passion pour se tourner vers le passé (Victor Hugo, Walter Scott, Friedrich von Schiller, Lord Byron, le duc de Rivas, Antonio Garcia Gutierrez, etc.) se retrouvera, en toute logique, chez les compositeurs et les librettistes qui virent dans l'Espagne un cadre idéal pour y développer le scénario de leurs oeuvres.

Naturellement, Donizetti ne fut pas une exception dans ce courant d'inspiration. Rien de moins que onze opéras de son vaste répertoire lyrique se situent dans le décor espagnol, échelonnés sur toute sa vie créatrice: *Zoraida di Granata* (1822), *La Zingara* (1822), *Chiara e Serafina* (1822), *Alabor in Granata* (1826), *Elvira* (1826), *Sancia di Castiglia* (1832), *Il furioso all'isola di S. Domingo* (1833), *La Favorite* (1840), *Maria Padilla* (1841), *Dom Sébastien, roi de Portugal* (1843) et l'oeuvre inachevée *Le duc d'Albe*, qui sera complétée par son élève Matteo Salvi et donnée en première en 1882 à titre posthume. On pourrait bien ajouter à ce chapitre un projet de 1842, un opéra basé sur un livret de Salvatore Cammarano, tiré du drame de Victor Hugo, *Ruy Blas*, qui puise aussi aux sources espagnoles. Mais un engagement avec Vienne fit échouer cette initiative. Bizarrement, cette même source littéraire causa certains problèmes à Verdi. L'opéra que celui-ci avait l'intention de composer pour le Théâtre Impérial de Saint-Petersbourg, intitulé *Ruy Blas*, abordait un thème qui s'avérait inopportun pour la

Cour du Tsar (un domestique qui se fait passer pour un noble arrive à conquérir le coeur de la Reine d'Espagne) et fut finalement remplacé par *La Forza del Destino*, tiré du drame connu du duc de Rivas, originaire de Cordoue. La coïncidence de projets non menés à terme de la part des deux compositeurs s'avère intéressante. De même que pour Verdi, cette séduction espagnole sera une constante dans toute la production donizettienne. La plupart des titres cités sont en rapport avec le thème médiéval et "mauresque", y compris les chefs-d'oeuvre correspondant à sa plénitude, *La Favorite* et *Maria Padilla*, deux histoires parallèles de triangles amoureux où interviennent deux monarques espagnols, Alphonse XI et son fils Pierre Ier "le Cruel", qui se déroulent au XIVème siècle dans l'Alcazar de Séville, ancienne résidence des rois almohades.

En tant que dernier bastion islamique sur le territoire espagnol, le royaume nasride de Grenade était le cadre privilégié dans lequel concouraient les trois composants thématiques mentionnés auparavant. Mais il convient de rappeler que cette fascination pour l'exotisme grenadin et "alhambriste" ne s'est pas manifestée seulement chez Donizetti, dont trois opéras se déroulent à Grenade, *Zoraida di Granata*, *Alabor in Granata* et *Elvira* (une oeuvre de frontière typique qui se déroule dans "una piazza forte nel Regno di Granata", avant 1492, par conséquent), mais également chez d'autres grands compositeurs pré-romantiques ou totalement engagés dans ce mouvement esthétique et créateur. C'est le cas de

Giuseppe Nicolini (*Abenamet e Zoraide*, Milan 1806, sur un livret de Luigi Romanelli), du célèbre Luigi Cherubini (*Les Abencérages*, Paris 1813, sur un livret d'Étienne de Jouy), ou de Giacomo Meyerbeer en personne (*L'Esule di Granata*, Milan 1822, en collaboration avec le prestigieux librettiste Felice Romani), de l'Allemand Conradin Kreutzer (*Das Nachtlager in Granada*, Vienne 1834) ou des Espagnols Baltasar Sardoní (*Boabdil, último rey moro de Granada*, Madrid 1844), Emilio Arrieta (*La Conquista de Granada*, Madrid 1850) et Felipe Pedrell (*El Último Abencerraje*, dont la version originale était écrite en italien, deux éditions datées de 1869 et 1874, respectivement).

Personne, aujourd'hui, ne conteste que *Zoraïda di Granata*, donné en première au Teatro di Torre Argentina à Rome, le 28 janvier 1822, constitue un antécédent manifeste de *Alabor in Granata*, ni que cette oeuvre eut une signification bien particulière dans la vie de Donizetti, si l'on sait que l'accueil retentissant que lui dispensa le public et le prestige de cette salle d'opéra ouvrirent définitivement les portes de la célébrité au jeune compositeur. *Zoraïda* constitue un événement-clé dans la consécration définitive de l'auteur. L'opéra, basé sur un livret de Bartolomeo Merelli dans la version originale de 1822 - il sera réélaboré plus tard par Jacopo Ferretti pour la nouvelle version de 1824 -, se déroule en deux actes et présente un argument de fond qui est commun aux oeuvres déjà citées de Nicolini et Cherubini, les trois puisant, plus ou moins littéralement, à la même source: le roman historique du Français Jean-Pierre

Claris de Florian, intitulé *Gonzalve de Cordoue, ou Grenade reconquise* (Avignon, 1793).

Après le succès de *Zoraïda* et à la suite du four obtenu, cette même année 1822, avec la représentation à la Scala, d'un autre opéra basé sur un argument espagnol, *Biancha e Serafina*, il n'y a pas lieu de s'étonner que Donizetti ait insisté, une fois de plus, sur le thème nasride avec la présentation de *Alabor in Granata*, le 7 janvier 1826, au Real Teatro Carolino de Palerme. Donizetti écrivit cette oeuvre lors de son séjour d'une année dans cette ville sicilienne (mars 1825-mars 1826), période pendant laquelle il assura la direction artistique du Théâtre dans les domaines les plus divers: "maestro di cappella, direttore della musica e compositore delle opere". Dans cette tâche, il succéda à Natale Bertini et à Giuseppe Mosca avant de laisser sa place à Pietro Generali, la période couverte par ces quatre compositeurs correspondant à l'apogée de la splendeur de ce théâtre (1813-1828).

L'Opéra Carolino était une scène prestigieuse. Après six mois de travaux de restauration de l'édifice, sous la direction de l'architecte palermitain Nicolò Puglia et sur l'initiative de l'influente famille Valguarnera, la salle réouvrit ses portes le 12 janvier 1809, remodelée "suivant le système moderne", plus solide et plus sûre, la structure ayant été renforcée elle constatait lors de la première de Ernani en 1844 - ont montré que le Real Teatro Carolino, rebaptisé comme la scène agrandie; la capacité fut portée à sept cent places et on augmenta le nombre de loges, lesquelles étaient disposées en fer à cheval suivant le modèle étionnaire et de l'inauguration du Parlement sicilien) - vigueur à l'époque. Comme le Théâtre avait été placé par ses propriétaires sous les auspices de la reine

Marie-Caroline, il adopta alors le nouveau nom de Real Teatro Carolino en l'honneur de sa protectrice et, comme salle d'opéra, il s'adapta aux nouvelles exigences de l'époque pour devenir un temple de création du bel canto pendant toute la première moitié du XIX^e siècle, offrant régulièrement des oeuvres appartenant aux répertoires de Bellini, Cimarosa, Donizetti, Mayr, Rossini, Mercadante, Pacini, etc. La première de *Alabor in Granata* de Donizetti, le 7 janvier 1826, s'inscrit dans la période de splendeur de l'opéra. Pendant la saison lyrique 1825-1826, qui vit la création de *Alabor*, le Théâtre présenta les titres suivants: *Il Barone di Dolsheim*, de G. Pacini, *L'Italiana in Algeri*, de G. Rossini, *Il Barbiere di Siviglia*, de G. Rossini, *Il matrimonio segreto*, de D. Cimarosa, *Il trionfo della musica*, de varios compositores, *Aureliano in Palmira*, de G. Rossini, *L'ajo nell'imbarazzo*, de G. Donizetti, *La gioventù di Enrico V*, de G. Pacini, *L'inganno felice*, de G. Rossini, *La Vestale*, de G. Spontini, *Elisa e Claudio*, de S. Mercadante, *Alabor in Granata*, de G. Donizetti y *Tancredi*, de G. Rossini.

Au cours des années 1840, les autorités de Palerme ressentirent le besoin d'une salle d'opéra de plus grandes dimensions. Les nouveaux montages spectaculaires des oeuvres de Verdi - comme on put le constater lors de la première de Ernani en 1844 - ont montré que le Real Teatro Carolino, rebaptisé comme le Teatro Bellini en 1848 - l'année de la ferveur révolutionnaire et de l'inauguration du Parlement sicilien) - répondait plus aux exigences des temps nouveaux.

Le livret *Alabor in Granata*, "dramma per musi-

ca" en deux actes, est signé des initiales M.A., appartenant peut-être à Giovanni Ruffini qui signa le livret de Don Pasquale de ces mêmes initiales, comme le suggère le spécialiste en la matière William Ashbrook. L'argument se réfère à nouveau au roman de Claris de Florian, par le biais des livrets de *Les Abencérages* de Cherubini et *L'Esule di Granata* de Meyerbeer. L'action se déroule dans l'Alhambra de Grenade lors du siège de la forteresse entrepris par l'armée des Rois Catholiques, à la veille de 1492. L'histoire raconte les mésaventures d'un frère et d'une soeur appartenant au clan des Abencérages, Alahor et Zobeïda, qui parviennent à échapper au massacre ordonné par le monarque zégri; dans le cas d'Alahor, parce qu'il s'exile, et quant à Zobeïda, elle est éprise du nouveau et jeune roi Muley Hassem qui appartient à la faction des Zégiris (rôle féminin écrit pour une voix de contralto). L'histoire finit bien: on assiste au retour d'Alahor, tout le monde est pardonné et les heureux amants sont comblés de bonheur. Cet opéra est une belle et élégante démonstration de "bel canto", d'une riche inspiration et imprégnée d'une ligne mélodique raffinée qui exige des acrobaties vocales d'une grande virtuosité comme l'ont généreusement démontré, lors de la première à Palerme, Elisabetta Ferron (Zobeïda), Marietta Gioia- Tamburini (Muley Hassem) et le baryton légendaire Antonio Tamburini (Alahor).

Même si le livret de *Alabor in Granata* ne se caractérise pas par une fidélité historique excessive, il n'en reste pas moins que certains ingrédients de l'argument

confèrent une certaine crédibilité au déroulement de la trame. L'action est située à Grenade, à l'Alhambra plus concrètement (la Forteresse Rouge), lors des dernières années de la dynastie des Nasrides, les souverains musulmans qui gouvernèrent le Royaume de Grenade de 1231 à 1492 avant d'être expulsés par les Rois Catholiques. À partir du XV^e siècle, deux familles ou factions provenant de tribus différentes commencèrent à intervenir dans la vie politique interne de la dynastie, montrant des intérêts opposés et exerçant alternativement une influence croissante sur les monarques nasrides successifs. La première de ces factions était constituée par les Abencérages, d'un mot arabe (*ibn sarrach*) qui signifie "fils de celui qui fait les selles de cheval"; la deuxième faction correspond aux Zegris, du mot arabe *zagri*, adjectif provenant du substantif *zagri* ou frontière, Zegri signifiant "de la frontière" ou "homme qui défend les frontières". Cette illustre famille intervient sur la scène politique pratiquement en même temps que les Abencérages, sous le règne de Mohammed VIII dit "le Gaucher". Les deux clans étaient irréconciliables et leur rivalité acharnée inspira de nombreux écrivains et artistes, comme Châteaubriand, auteur d'un grand roman représentatif de la littérature romantique, *Les Aventures du dernier Abencérage*, dont s'inspira à son tour Etienne de Jouy pour écrire le livret de l'opéra de Luigi Cherubini, *Les Abencérages* (Paris, 1813), ainsi que des œuvres d'art représentatives de toute une époque marquée par la fascination pour l'orientalisme grenadin, comme la toile du Catalan Mariano Fortuny inti-

ulée "La matanza de los Abencerrajes" dont la technique picturale et le coloris sont quasiment impressionnistes.

En effet, il exista un monarque grenadin appelé Muley-Haseen ou Abu-l-Hasan'Ali (il précéda concrètement Boabdil, le dernier roi de Grenade, sur le trône), ou le jeune monarque zegri Muley Hassem qui, avec l'Abencérage Zobeida, constituent le couple autour duquel s'articule l'histoire d'amour de *Alabor in Granata*. L'histoire que raconte l'opéra est assez fidèle à la tradition et, semble-t-il, à la vérité historique: le massacre de la famille des Abencérages ordonné par le monarque zegri Aly et qui constitue le point de départ de toute la trame. En effet, certains historiens situent le célèbre massacre des Abencérages, dans le magnifique salon de l'Alhambra qui s'appelle toujours Salle des Abencérages et si souvent représenté sur les gravures romantiques, sous le règne de Boabdil (vers 1485). Selon certaines chroniques, le massacre fut provoqué par les amours d'un personnage de cette famille avec la soeur du roi. Même si la chronologie des faits est peu précise et si les noms des protagonistes ont pu changer, il doit bien y avoir quelque chose de vrai dans cette belle histoire d'amour entre l'Abencérage Zobeida et le Zegri Muley Hassen, ces Roméo et Juliette mauresques, comme si on avait transposé la rivalité entre les Capulets et les Montaigus dans l'envoûtante forteresse de l'Alhambra de Grenade.

Ramon Maria Serrera

LES SURPRISES D'UNE REDÉCOUVERTE DONIZETTienne

Il y a plusieurs opéras de Donizetti dont nous avons très peu d'informations et qui - pour des raisons plus ou moins justifiées - sont tombés dans l'oubli. Mais peu de compositions ont une histoire aussi obscure que celle de *Alabor in Granata*. Pas même Guido Zavadini, ni William Ashbrook, consacrés comme les biographes donizettiens les plus autorisés de notre siècle, n'ont pu nous faire parvenir autre chose que quelques courtes citations de cet opéra qui, cependant, est loin d'être une oeuvre secondaire parmi les soixante-dix titres lyriques donnés par Donizetti. Pour redécouvrir cet opéra, les comptes rendus des journaux de l'époque sont une aide indispensable; il s'agit de critiques qui remontent aux deux premières séries de représentations: celles du Carolinien de Palerme, en janvier 1826, et, quelques mois plus tard, celles du Teatro San Carlo à Naples. L'Année Sainte et la mort subite du Roi de Naples étaient la cause de la fermeture des opéras de Rome et de Naples pendant toute l'année. C'est pourquoi Donizetti se vit en mesure d'accepter, non sans réticences, le contrat qui lui était offert à Palerme en avril 1825. À cette époque-là, Donizetti, âgé tout juste de vingt-neuf ans, pouvait déjà se flatter d'avoir une expérience plus que respectable et une notoriété bien assurée comme compositeur d'opéras. Ses œuvres avaient

déjà été représentées dans les salles italiennes les plus prestigieuses, la plupart de ses opéras ayant été représentés sur les scènes napolitaines du Teatro Nuevo et du Teatro San Carlo.

À l'automne de cette année-là, *Alabor in Granata* devait inaugurer la saison au Teatro Carolino, mais une série d'événements malencontreux, liés principalement à l'incompétence de l'impresario Francesco Morabito, retarda plusieurs fois la représentation, provoquant l'impatience du compositeur, des interprètes et du public. Finalement, la Direction des théâtres napolitains destitua l'impresario et imposa la représentation de l'opéra, qui eut lieu le 7 janvier 1826 et qui se traduisit par un succès discret. Certains problèmes affectant la compagnie de chant limitèrent malheureusement le nombre de représentations, lesquelles s'achevèrent deux semaines après. Les journaux adressèrent de sérieuses critiques au livret mais, en même temps, ils reconnurent immédiatement la qualité musicale de la partition de Donizetti auquel ils prédisaient un grand avenir comme compositeur théâtral. Au mois de juin, l'opéra connut un accueil identique lors des représentations au San Carlo de Naples. Cette fois, le niveau des interprètes fut nettement supérieur et à la hauteur de la tessiture de la partition, circonstance indispensable, par ailleurs, étant donnée l'ex-

pectative accrue du public napolitain par rapport à celui de Palerme. La compagnie de chanteurs subit un profond changement et, à l'exception du ténor Berardo Winter qui conserva son rôle, Enrichetta Méric-Lalande, Brigitta Lorenzani et Luigi Lablache remplacèrent Elisabetta Ferron, Marietta Gioia-Tamburini et Antonio Tamburini, respectivement.

Probablement à cause du livret -qualifié d'inopportun et de quelconque par la critique de l'époque- *Alabor in Granata* ne put s'affirmer comme une oeuvre puissante. Une nouvelle mise en scène, de nouveau à Palerme, en 1830, et cette fois en l'absence de Donizetti, constitua une dernière tentative qui ne dépassa pas la réitération de "succès discret" auprès du public et des critiques musicaux. Certaines oeuvres que Donizetti créa à cette époque (*Il diluvio universale*, *Il castello di Kenilworth* o *Anna Bolena*) contribueront par la suite à son ascension définitive vers l'élite des compositeurs d'opéras européens, mais elles provoqueront, en même temps, l'abandon définitif des oeuvres lyriques de sa jeunesse parmi lesquelles se trouvait *Alahor*.

Aux XVIIIème et XIXème siècles, il était fréquent qu'un livret imprimé pour les représentations fût incomplet ou qu'il ne correspondît pas totalement au texte chanté. Cela était dû essentiellement aux continuelles retouches que le poète et le compositeur devait effectuer au dernier moment, juste avant la représentation. Dans

Alabor, cependant, ces contradictions entre le texte imprimé et la partition sont particulièrement manifestes. Le livret omet complètement le Récitatif et l'Aria d'Alamar qui viennent juste après l'introduction du premier acte, certains passages des scènes sept, huit et neuf du deuxième acte et, finalement, l'Aria avec chœur de Malcom, personnage qui ne figure pas dans le livret (ce dernier fragment n'a pas été introduit dans l'exécution). Il existe aussi des problèmes du genre opposé relatifs à deux scènes décisives: le complot d'Alamar et d'Alahor contre Hassem et la révélation de Hassem à Alahor. Dans ce cas, le livret comporte des dialogues sous forme de récitatif accompagné, mais sur la partition il n'y en a aucune trace. Et pourtant, ces deux aspects étaient déterminants du point de vue de la dramaturgie et de la compréhension des actions scéniques; ainsi donc, on a repris certains motifs thématiques qui apparaissaient dans des récitatifs précédents de l'opéra, reconstruisant le récitatif qui manquait et, donc, l'intégrité de la scène elle-même.

Il existe essentiellement deux mystères au sujet de la partition de *Alabor*. En premier lieu, le nom du librettiste, identifié par les initiales M.A. Dans un premier temps, on supposa que ces initiales correspondaient à Michele Accursi, un autre poète ami de Donizetti, mais il s'agit d'une hypothèse purement fantaisiste et qui présente aujourd'hui peu de fiabilité. Il peut sembler étrange que jusqu'à maintenant personne n'ait remar-

qué que les initiales de Monteleone Andrea (suivant la pratique de l'époque en usage dans le Sud de l'Italie) correspondent aussi à M.A., le librettiste inconnu. D'après des recherches récentes, les compétences de ce personnage dans le domaine littéraire ont appuyé ultérieurement cette hypothèse, mais le fait est que nous ne disposons pas d'une preuve définitive.

La deuxième énigme a trait à l'Aria avec Chœur de Malcom; une aria qui ne figure pas dans le livret et dont le protagoniste n'apparaît pas dans la liste des personnages de l'opéra. La comparaison avec le rôle du Malcom de *La donna del lago* de Rossini n'a fait apparaître aucune analogie musicale ou du livret et laisse entendre, dans tous les cas, qu'il s'agit d'une aria de tiroir ou de rechange. Le texte est parfaitement adapté au rôle de Muley Hassem et, pour cette raison, les interventions chorales semblent avoir été écrites expressément pour être interprétées par les partisans du roi de Grenade, mais la grande partie musicale confiée à la mezzo-soprano dans *Alahor* met en question le fait que Donizetti prétendait surcharger ultérieurement une voix déjà employée jusqu'à l'excès. Même si l'aria s'avère intéressante du point de vue mélodique, sa trame orchestrale est sans aucun doute inférieure si on la compare avec la partie purement donizettienne de l'opéra. Par ailleurs, le peu de valeur de cette section est en parallèle avec la première aria d'Alamar, ajoutée expressément par Monteleone pour le ténor Winter.

L'abondante correspondance de Donizetti ne nous fournit, à ce sujet, que quelques références secondaires. Le 15 juin 1826, Donizetti écrivit une lettre à son maître Mayr et lui parle du retard de *Alahor* au San Carlo de Naples à cause d'un engagement du ténor Winter, protagoniste de l'oeuvre à Palerme. "... Les gens de théâtre sont très originaux; ce Winter a eu avec moi de sérieuses discussions à Palerme à propos de cette partie qui, en réalité, est assez brève; et maintenant il la souhaite pour sa première apparition [à Naples], et il fait bien, vu que l'aria du deuxième acte lui suffit, étant bien adaptée à sa voix..." Donizetti semble laisser entendre que les caprices de Winter à Palerme avaient eu l'effet désiré. En effet, sur la partition manuscrite, cette aria ajoutée existe, quoique accompagnée, sur le premier feuillet, d'une déclaration de paternité évidente: "d'Andrea Monteleone". Ce personnage était un compositeur d'un bon niveau, chef d'orchestre au Teatro Carolino et, par la suite, directeur artistique de ce théâtre. Même s'il apparaît clairement que Andrea Monteleone est l'auteur de cette aria, des doutes existent quant au motif de son ingérence dans le travail du compositeur dont il était, par ailleurs, l'ami fraternel. Si nous prenons comme hypothèse que l'intervention de ce personnage s'est produite dans le but de sauver la représentation des contrariétés du ténor protagoniste, l'extrait suivant de la lettre que Donizetti adressa à Monteleone le 11 mars 1826, depuis

Naples, pourrait avoir alors une signification bien précise: "Attends et le jour viendra où je pourrai te rendre les faveurs que tu m'as accordées, mon excellent ami..."

A ce jour, nous n'avons pas d'informations sûres quant à la partition originale de Donizetti même si la seule partition actuellement disponible - et qui sert de fondement à cette révision - porte de nombreuses indications manuscrites du maître de Bergame, indice irréfutable que Donizetti la connaissait et approuvait son contenu musical. Ce manuscrit - peut-être confectionné par Andrea Monteleone lui-même - faisait partie des anciennes archives musicales de la Boston Symphony Orchestra et se trouve conservé aujourd'hui à la Boston Memorial Library.

Le livret respecte assez bien les règles de l'opéra sérieux du début du siècle et a recours au concept classique des quatre protagonistes, chacun d'eux correspondant à un registre vocal différent. De toutes les particularités de cette oeuvre lyrique, la plus remarquable est le partage quantitatif des principaux rôles. Il est normal et logique de s'attendre à une prépondérance vocale du personnage cité dans le titre; cependant, dans le cas présent, le rôle prédominant est sans aucun doute celui du roi Muley Hassem (mezzosoprano), lequel est présent tout au long de l'opéra, à l'exception de la partie initiale du premier acte. Le rôle d'Alahor (basse), qui comporte une seule grande aria et deux duos de la même importance, est analogue à

celui de Zobeida (soprano) et d'Alamar (ténor), quoique Alahor et Zobeida bénéficient d'un moment de "gloire vocale" différencié. Pour Alahor, ce moment se situe au début de l'opéra, immédiatement après l'ouverture, et correspond à un récitatif, une grande aria et une cabaletta. Zobeida, par contre, connaît son point culminant dans le finale grandiose où, sur un thème et des variations en forme de rondo, elle intervient en alternance avec les autres protagonistes et le chœur. Alamar, le personnage négatif de l'histoire, ne pouvait jouir, bien évidemment, de la même catégorie vocale et, qui plus est, l'histoire l'exclut de la première scène du finale. Peut-être s'agit-il là du motif pour lequel le capricieux ténor Winter demandait - et finit par obtenir, contre la volonté de Donizetti - une aria supplémentaire placée juste après celle du protagoniste.

Grâce aux succès retentissants obtenus à partir de 1816 par *Le Barbier de Séville*, Gioacchino Rossini devint un pôle d'attraction si important pour le public et la critique que les compositeurs lyriques italiens durent renoncer rapidement à toute velléité personnelle dans leur évolution musicale et travailler dans une ligne plus conforme au style du génie de Pesaro. Les chroniques de l'époque affirment même que l'illustre maître de Donizetti, Giovanni Simone Mayr, alors considéré comme le plus grand compositeur lyrique italien, avait sacrifié sa propre identité créatrice en faveur du style rossinien. Davantage motivé, le

jeune Donizetti se vit dans l'obligation d'opter pour la rivalité plutôt que succomber. Compte tenu de cette situation et du fait que son opéra était destiné aux théâtres du Royaume de Naples et des Deux-Siciles (royaume de Rossini), il n'est pas surprenant que Alahor contienne des éléments typiquement rossiniens. Par bonheur, cela ne signifie en aucun cas une altération de la veine mélodique de Donizetti et, encore moins, de sa ligne de chant caractéristique qui rend les mélodies donizettienues absolument uniques.

L'Ouverture fait partie sans aucun doute des meilleures symphonies d'opéra conçues par Donizetti, se caractérisant par une grande fraîcheur mélodique et une vigueur instrumentale exceptionnelle. Après le moment classique de l'introduction, sur un tempo lent à caractère cantabile, apparaît le premier noyau thématique de la symphonie qui rappelle vaguement les éléments des ouvertures de *Semiramide* et de *La gazza ladra*. De même, le deuxième thème symphonique, annoncé par un splendide pizzicato de contrebasses, maintient un mouvement vif qui s'accouple souvent aux crescendo et aux innombrables échanges entre les archets et les instruments à vent.

Le début de l'opéra s'avère aussi singulier et, au lieu de l'introduction habituelle interprétée par le chœur, Donizetti met en scène directement Alahor qui exécute son unique Grande Aria. Ce fragment - dont le début ressemble fort à celui de *La Favorite* - est un véritable chef-d'oeuvre de con-

ception musicale donizettienne et, après un vibrant récitatif, la première partie de l'air enchaîne directement avec la cabaletta finale, produisant ainsi un effet de tension croissante et le caractère rêveur de la première partie se transformant en une espèce d'aria di furore. L'air d'Alamar (de Monteleone) reprend les schémas classiques de l'air à caractère et sépare clairement la partie plus cantabile de la partie de la cabaletta. Dans le Chœur des Zegris qui succède à l'entrée d'Alamar, nous trouvons un exemple typique de la clarté des idées dramaturgiques de Donizetti; en effet, le compositeur base l'opposition entre Alamar et Muley Hassem sur deux éléments précis: le mécontentement de la faction zegri pour une paix obtenue "sans honneur" et le refus du roi à prendre comme épouse la fille d'Alamar. Donizetti entend faire comprendre le "double jeu" d'Alamar qui profite du mécontentement des guerriers zegris pour défendre ses intérêts personnels et, en conséquence, il montre la présence des fidèles d'Alamar au moyen d'un thème récurrent, comme un *leitmotiv* qui apparaît à plusieurs reprises tout au long de l'opéra. Ainsi donc, pour le ténor, la relation entre Alamar et le chœur donne lieu à un deuxième air avec cabaletta, mais cette fois la présence du chœur masculin confère à la musique un caractère plus guerrier.

La scène trois marque le début de la présentation des personnages les plus "aimables" de l'histoire: Zobeida et Hassem. La première aria de

Zobeida est soutenue par le chœur féminin, créant une dualité manifeste par rapport à l'intervention précédente du ténor et du chœur masculin. Cet air respecte aussi le schéma classique du XIX^{ème} et la longue cabaletta de Zobeida commence juste après la première intervention du chœur féminin.

L'arrivée de Hassem est annoncée par une marche triomphale à laquelle vient s'ajouter l'allégresse des acclamations du chœur. Cette même marche, quoique réduite à son noyau essentiel, sera reprise par Donizetti dans *Elisir d'amore* (Milan, Teatro de la Canobbiana, 1832) pour l'entrée en scène de Belcore. Le récitatif suivant présente le personnage du roi Muley Hassem comme une figure totalement dévouée à la recherche de la paix. De même, dans la grande aria suivante avec chœur, le sentiment de paix qui enveloppe le personnage est exprimé par un chant ample et solennel soutenu par le chœur avec enthousiasme.

Immédiatement après commencent les contrastes et le duo Hassem-Alamar présente une structure que Donizetti conservera dans les duos suivants. Chaque duo est basé sur trois moments séparés qui reproduisent la structure des duos classiques: thèse-antithèse-synthèse. Il s'agit d'un duo violent où s'affrontent les exigences personnelles d'Alamar (l'amour pour sa fille et l'honneur blessé) et celles de Hassem (son amour pour Zobeida). Après l'affirmation de ces sentiments, exprimés au moyen d'une alternance de longues

phrases en solo, le noyau central du duo (l'antithèse) devient plus modéré, sur un tempo d'*adagio*, avec un chant plus intense et des phrases qui arrivent presque à se superposer. La fin du duo présente une structure d'une grande *cabaletta* dans laquelle les sentiments exprimés au début explosent à nouveau avec force et les deux voix se superposent encore mais, cette fois, sur des mélodies similaires. La phrase "Ah frenarmi più non posso" que Hassem chante dans cette section se répètera dans *Il diluvio universale* (Naples, San Carlo, 1830) dans une des interventions grandioses de Noé. Vient ensuite un deuxième duo, fortement dramatique, entre Zobeida et Alahor. La première exprime la profonde surprise causée par la présence de son frère qu'elle croyait exilé et peut-être mort tandis qu'Alahor proclame son désir de vengeance. La structure musicale du duo est semblable en tous points à celle du duo précédent et les effets produits par ces sentiments opposés, mais unis par l'amour fraternel, donnent un résultat dramatique particulièrement remarquable. Il existe une analogie frappante - y compris dans la mélodie - entre ce duo et celui que chantent Lucia et Raimondo dans *Lucia di Lammermoor* (Naples, San Carlo, 1835). La phrase d'Alahor - "Della vendetta il fulmine" - sera reprise dans *Il diluvio universale*, un opéra sacré dans lequel on retrouvera la plupart des conceptions mélodiques de *Alabor in Granata*. La fin du premier acte montre tout le talent de Donizetti pour fondre des sentiments

distincts: la stupeur (chez Hassem, repoussé par Zobeida), l'abattement (de Zobeida qui refuse l'époux pour lui sauver la vie) et la joie (Alamar et Alahor qui voient comment leurs plans s'accomplissent). Les phrases musicales, bien différenciées au départ, s'achèvent progressivement vers une fusion harmonieuse d'un effet spectaculaire.

Le deuxième acte, qui est nettement moins développé que le premier, commence par les récitatifs des personnages secondaires (Ismaele et Sulima) et le chœur des courtisans. C'est à partir de ce moment là qu'apparaîtront tous les éclaircissements nécessaires au dénouement de l'histoire. Cette fois, le duo de Zobeida et Hassem commence par un caractère musical d'une grande tension entre le roi, convaincu que Zobeida aime quelqu'un d'autre, et celle-ci, qui entend révéler la conjuration ourdie contre le monarque. La partie centrale du duo présente un chant déchirant et la fin du fragment introduit la scène décisive du récitatif dans laquelle Zobeida révèle qu'Alahor est son frère. La joie explose immédiatement dans un tourbillon de schémas mélodiques volatiles et morbides qui expriment la résurrection de l'amour. Une nouvelle aria di furore d'Alamar confirme le désir de celui-ci de se venger de Hassem et, dans la scène suivante, Alahor est convaincu que la seule manière de sauver Zobeida est de tuer le roi. Une fois que Hassem a révélé son identité à Alahor, commence le dernier grand duo de l'opéra. Comme dans le cas précédent, au départ, il

existe un net contraste qui durera pendant tout le fragment, quoique, dans la partie centrale, Alahor commence à émettre certains doutes quant à la méchanceté de son interlocuteur. Une fois le duo achevé, a lieu le dénouement définitif entre les deux protagonistes et, l'espace d'un bref instant, Alahor, convaincu d'avoir été utilisé par Alamar, se met du côté du roi et fait arrêter le scélérat. Immédiatement après a lieu le finale en forme de rondo avec variations et dont la partie mélodique est destinée essentiellement à Zobeida (Confusa è l'anima). Chaque mélodie est précédée d'une longue intervention chorale et orchestrale et, progressivement, on aboutit à l'union du Solo et du Tutti vocal et orchestral dans un dénouement d'une somptuosité musicale spectaculaire. Ce finale produit un impact si grand auprès du public que Donizetti pensa utiliser une grande partie de celui-ci dans le finale de l'opéra *Emilia di Liverpool* (1824), dont une nouvelle version fut proposée en 1828.

Le fait que de nombreux thèmes de *Alabor* réapparaissent dans d'autres opéras du compositeur a conduit certains à affirmer que cet opéra ne possède pas de valeur artistique propre. Il s'agit d'affirmations sans aucun fondement qui ne tiennent pas compte des centaines d'"auto-citations" que tous les compositeurs - et non seulement Donizetti - réalisent habituellement dans leurs créations dramatiques. Pour confirmer nos déclarations, nous nous reporterons à certaines informa-

tions intéressantes récemment apparues selon lesquelles des fragments de cet opéra ont été introduits lors de certaines représentations italiennes de *Don Pasquale*, *L'Esule di Granata* et *Il crociato in Egitto* de Meyerbeer, *La pietra del paragone*, *Eduardo e Cristina* et *Bianca e Faliero* de Rossini, *La schiava di Bagdad* de Pacini et *Giulietta e Romeo* de Vaccai.

Pier Angelo Pelucchi

L'ACTION

ACTE I

Alahor, membre d'une famille d'Abencérages, rentre de l'exil dans l'intention de venger son père assassiné au cours des conflits civils qui ont ensanglanté les dernières années du royaume de Grenade, marquées par la lutte de deux factions irréconciliables: les Abencérages et les Zegris.

Alamar, chef des Zegris, se sent indigné car le roi Muley Hassem a dédaigné la main de sa fille et prétend épouser Zobeida, du clan des Abencérages, ce qu'il considère comme une trahison qu'il entend venger.

Les Zegris sont aussi mécontents de la paix signée par Muley Hassem avec les chrétiens. Alamar profite de ce mécontentement pour attiser la rébellion contre le roi, laquelle devra aboutir à la mort de celui-ci.

A l'Alhambra, Zobeida pense à son bien-aimé Muley Hassem. Le son des trompettes annonce le retour de celui-ci, ce qui la réjouit profondément. Les nobles, les esclaves et le peuple s'appêtent à accueillir le roi pacificateur et tolérant, épris de Zobeida.

Alahor, qui a pu s'introduire dans le palais, entend les commentaires de la servante Sulima à propos de la réjouissance de Zobeida, confirmant ainsi l'existence de sa soeur et qu'elle est amoureuse de Muley Hassem. Se faisant passer pour un étranger pauvre, il parvient à l'approcher en vue de déjouer les plans de Hassem.

Dans ses habitations, Zobeida se souvient de son frère, le seul obstacle pour qu'elle soit pleinement heureuse. Sulima lui annonce qu'un étranger désire être reçu. Celui-ci - en réalité, il s'agit d'Alahor - refuse la pierre précieuse que Zobeida veut lui offrir et lui reproche ses amours avec le roi, se présentant comme le vengeur de son père. Zobeida prétend le convaincre que le roi est bon envers le peuple, généreux et honnête. Alahor rejette les arguments de Zobeida et, comme Hassem est sur le point d'arriver, il promet de le tuer pour venger sa famille.

Le roi, accompagné des Abencérages, des Zegris et des grands seigneurs du royaume, est ravi d'annoncer à Zobeida que le Conseil accepte qu'elle soit son épouse et que tous devront la traiter avec révérence. Causant la stupéfaction générale, Zobeida, qui hésite entre son amour et ses devoirs de famille, rejette l'offre du roi. Alahor et Alamar se réjouissent car leurs plans contre Hassem s'accomplissent.

ACTE II

La conspiration contre Hassem est mûre et les derniers détails sont mis au point chez Alamar. Mais l'un des conjurés, Ismaël, s'appête à dévoiler le complot au roi tout en feignant sa fidélité à la conjuration.

Pendant ce temps, Zobeida se lamente de sa décision et elle est consolée par les esclaves du harem. Lorsqu'elle se retrouve en compagnie de Hassem, elle ne peut faire autrement que révéler l'identité de la personne qui empêche son mariage: son frère Alahor. Cela dit, Hassem renouvelle à Zobeida sa promesse de mariage et les deux amants manifestent leur joie.

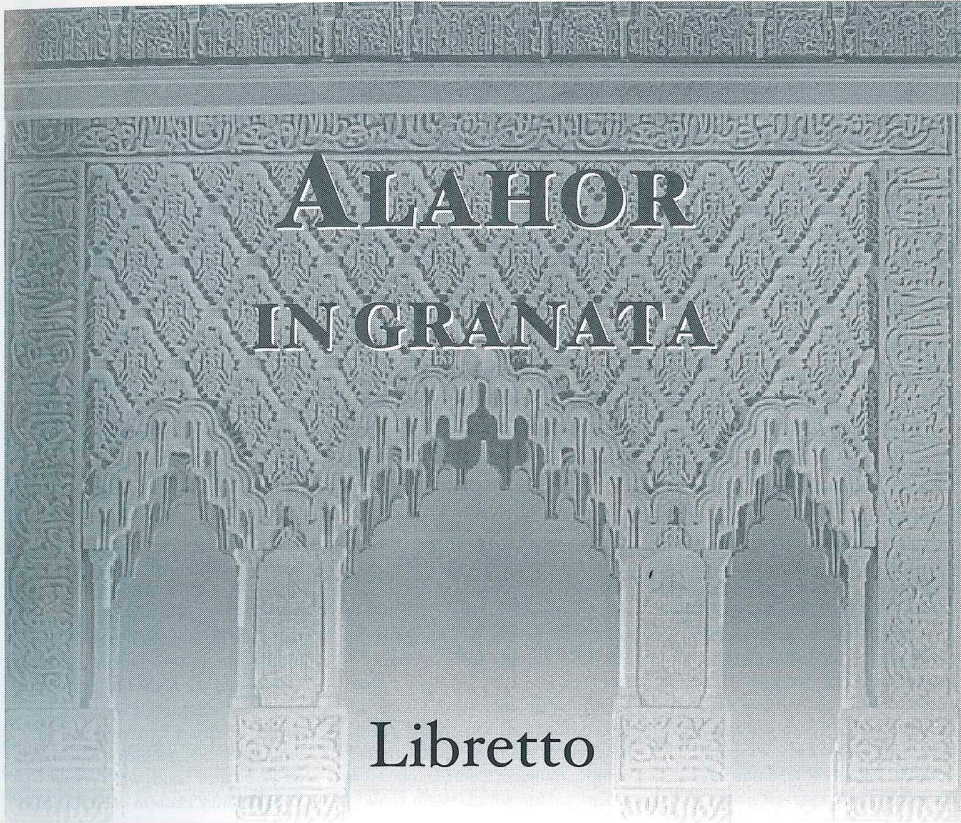
Pendant ce temps, la conspiration mûrit et Alamar et Alahor décident que c'est ce dernier qui assassinera le roi. Alamar convoque ses fidèles et leur annonce que l'heure de la vengeance est proche. Les Zegris appuient cette décision et souhaitent que le crime s'accomplisse.

Cependant, Ismaël, accompagné d'un groupe d'Abencérages, dévoile au roi le complot dont il fait l'objet et le prie de se défendre. Hassem entend arriver au fond des choses et découvrir les raisons qui poussent Alahor à agir ainsi. Pour ce faire, il se fait passer pour un Abencérage et, à l'occasion d'une réunion avec Alahor, il défend le roi comme un homme généreux. Cependant, Alahor est bien décidé à se venger. C'est alors que Hassem lui avoue sa condition de roi et d'amant.

Alahor se retourne contre Hassem, lequel démontre son pouvoir en lançant les gardes contre lui et en le pardonnant aussitôt. C'est alors qu'apparaît Zobeida; Hassem la remet à son frère Alahor et leur dit de partir tous les deux.

Tant de générosité fait que la haine d'Alahor se transforme en affection. Celui-ci confie alors Zobeida au roi et bénit leur union. Du même coup, il prend la défense du roi contre le complot organisé par Alamar. Lorsque celui-ci intervient pour assumer le pouvoir, Alahor fait semblant d'avoir accompli sa mission et, majestueusement, lui présente Hassem et Zobeida. Alamar prétend réagir, mais Alahor le contraint à s'humilier devant le roi, sous peine de mourir de ses mains. Hassem montre la même attitude généreuse envers Alamar et le pardonne. Zobeida n'en croit pas ses yeux et elle pense que ce n'est qu'un rêve. Les présents lui confirment que ce qu'elle voit est bien réel et que ses souffrances ont pris fin.

Traduction: Guy Spring



ALAHOR IN GRANATA

Libretto

1 Obertura

ATTO PRIMO

Gran piazza di Granata. Alla destra il palazzo reale detto l'Alhambra. Alla sinistra una delle porte di Granata. Il fondo offre in prospettiva la lunga catena degli Alpussari.

Scena prima

Alabor viene dalla parte dei monti. Il suo abito è indizio dello stato suo deplorabile. Si avvanza guardando intorno.

2 Recitativo

ALAHOR

Granata é questa. Alfin ti veggo, o terra, terra esecrata: il padre mio qui cadde. Il crudo Aly dei nostri Abencerraghi qui versò a tradimento a fiumi il sangue; Zobeida ed io, suo misero fratello, fuggimmo soli all'orrido macello. Hassem co' Zegri di Granata il soglio calcan superbi, ma Alahorre è vivo. Vendicator di sì feroce oltraggio, in Granata ritorno: alle lor mani Zobeida strapperò: sul trono istesso Hassem fia spento per mia man...

ACTO PRIMERO

Una gran plaza de Granada. A la derecha, el palacio real conocido como La Alhambra. A la izquierda, una de las puertas de Granada. Al fondo, una perspectiva de la larga cadena de las Alpujarras.

Escena primera

Alabor llega desde los montes. Su vestido es indicio de su deplorable estado. Avanza mirando a su alrededor.

Recitativo

ALAHOR

Esta es Granada. Al fin te veo, oh tierra, tierra execrada; aquí cayó mi padre. El despiadado Aly vertió aquí, a traición, ríos de sangre de nuestros abencerrajes; sólo Zobeida y yo, su desgraciado hermano, huimos de la horrenda matanza. Hassem y los cegries pisan soberbios los umbrales de Granada, pero Alahor vive. Vuelvo a Granada para vengar tan feroz ultraje: de sus manos arrancar a Zobeida; que en su mismo tronomuera Hassem a mis

ACT ONE

A big square in Granada. To the right, the royal palace known as The Alhambra. To the left, one of the gates of Granada. In the background, a perspective of the long Alpujarras mountain range.

Scene one

Alabor arrives from the mountains. His clothes show his dreadful state. As he walks he keeps looking around.

Recitative

ALAHOR

This is Granada. I can see you at last, oh execrated land; here my father fell. The ruthless Aly shed here, by treachery, the blood of our Abencerrages; only Zobeida and me, her miserable brother, escaped the horrific slaughter. Hassem and the zегries step arrogantly onto the threshold of Granada, but Alahor is alive. I have returned to Granada to avenge such a fierce outrage: From their hands will I rescue Zobeida. May Hassem die in his thro-

O padre, qui tu cadesti e qui t'aspetta memoranda, terribile vendetta.

3 Aria

Ombra del padre mio, che a me t'aggiri intorno, esulta: alfine il giorno vendicator spuntò.

Esulta: i tuoi nemici caderti a piè vedrai. Esulta: a gorgi il sangue dei Zegri tu berrai.

Di disperati accenti, di flebili lamenti quest'abborrita reggia io risuonar farò.

Ancora giunta non è della vendetta l'ora. (*Si ritira.*)

Scena seconda

Coro di Zegri, che mesti si avanzano, quindi Alamar ed Ismaele

4 Recitativo

ALAMAR

Smania crudel, perchè mi desti in core l'asco mio furore? Ah sì, già sorge della vendetta il dì. Figlia infelice

manos... Oh padre, padre, aquí caíste, y aquí te espera una memorable y terrible venganza!

Aria

Sombra de mi padre que merodeas en torno a mí, alégrate: por fin amaneció el día de la venganza.

Alégrate, a tus pies verás caer a tus enemigos. Alégrate, a borbotones beberás la sangre de los Cegries.

Con acentos desesperados, con débiles lamentos haré que resuene este reino aborrecido.

Aún no ha llegado la hora de la venganza. (*Se retira.*)

Escena segunda

Un Coro de Cegries que, entristecidos, se adelantan; luego Alamar e Ismaele.

Recitativo

ALAMAR

¡Ah, cruel frenesí! ¿Por qué desatas en mi corazón el oculto furor? ¡Ah, sí! ¡Y! llega el día de la venganza! Hija infeliz,

ne by my hands... Oh father, father, here you fell, and here a memorable and terrible revenge awaits you!

Aria

Shadow of my father that haunts me, rejoice: the day of revenge is come at last.

Rejoice, at your feet your enemies shall fall. Rejoice, you shall drink the copious blood of the Zегries.

Desperate voices and, weak laments shall resound from this loathed kingdom.

The time of revenge is not yet come. (*Exit*)

Scene two

A sad chorus of Zегries walk forward, and then Alamar and Ismaele

Recitative

ALAMAR

O, cruel frenzy! Why do you unleash in my heart this hidden rage? Oh yes! The day of revenge is come! Miserable daughter, in

tu gemi e indarno al genitor furente
volgi i tuoi sguardi.
Hassem vile te sprezza
e Zobeida -oh furor- sospira ed ama.
Di Zegri ormai la fama spenta riman.
Ma no col sangue pria lavar
vò l'onta sciagurata e ria.

[5] Aria

Taci ancor per poco almeno,
disperato mio furor:
come rapido baleno
piomberà sul traditor.
Figlia amata il bel sereno
non turbar del tuo bel cor:
vendicar sapratti appieno,
figlia amata, il genitor.
Istante bramato deh, vieni, t'affretta,
l'idea di vendetta già lieto mi fa.
Ah riedi spietato, quest'alma t'aspetta,
l'acciar di vendetta sul capo ti sta.
Si parta, ma chi s'avanza?
Amici, ah lieti voi.

[6] Coro

CORO DI ZEGRI
Dove l'antico onore,
dove la gloria andò?
De' Zegri il gran valore
depresso, ohimè! restò.
Pace coll'armi Ibere,
che noi cingeano intorno,
ad onta nostra e scorno,

en vano diriges los ojos, gimiendo, a tu
enfurecido padre. El vil Hassem te des-
precia y a Zobeida -oh furor!- aspira y
ama. i Ya sólo queda la caduca fama de
los cegries! Mas no quiero lavar con
sangre antes de tiempo el traidor y
cruel ultraje.

Aria

Calle aún un poco más mi furor
desesperado; rápido como un rayo
caerá sobre el traidor.
Amada hija, no turbes
la bella paz de tu hermoso corazón;
tu padre, hija amada,
sabrà vengarte para siempre.
iAh, ven, instante ansiado, apresúrate!
La idea de la venganza me colma ya
de alegría, iah, regresa, despiadado,
que esta alma te espera;
ya pende sobre tu cabeza el acero de
la venganza! Partamos, ¿mas quién se
acerca? iAmigos! iAh, felices vosotros!

Coro

CORO DE ZEGRIÉS
¿Dónde está el antiguo honor?
¿Adónde se fue la gloria?
iAy, el gran valor de los cegries
quedó disminuido.
Hassem, el rey, firmó,
para ultraje y oprobio nuestro,
la paz con las armas iberas,

vain you address your eyes, weeping, to
your furious father. The wicked Hassem
despises you and loves and aspires,- O
rage!-, to Zobeida. Only the faded fame of
the Zegries is left! But I do not want to
wash with blood this cruel and treacherous
outrage before the time has come..

Aria

May my desperate rage be stayed a
little longer; fast as ray or light
it shall fall on the traitor.
Beloved daughter, do not disturb
the handsome peace of your beautiful
heart; your father, dear daughter,
shall avenge you forever.
O, come, much longed-for moment, haste!
The idea of revenge fills me with joy,
O, come back, wicked one, for this
soul awaits you; over your head the
sword of revenge is already hanging!
Let us leave, but who is approaching
us? Friends! O, how lucky you are!

Chorus

CHORUS OF ZEGRIES
Where is the honour of old?
Where did the glory go?
Ah, the great courage of the Zegries
has waned.
Hassem, the king, signed,
to our outrage and disapproval,
the peace treaty with the Spanish

Hassem, il re, segnò.
Ai vili Abenceraghi
ei ci pospon...

ALAMAR

Tacete.

(Sdegnato si avvanza)

A che d'inutili voci e lamenti
oziosi e stolidi spargeste i venti?
A che di lagrime bagnate il ciglio,
mentre l'onore giace in periglio?
Convien risolversi, bisogna oprar.

CORO

Tutti rimiraci pronti ad oprar.

ALAMAR

Il patrio onore Hassem oscura.
(Va sempre crescendo con forza)
Contro de' Zegri Hassem congiura;
oggi a Zobeida la man darà.

CORO

Oggi egli vittima al suol cadrà.

ALAMAR

Ma il vostro core?

CORO

Timor non ha.
La morte intrepido affronterà.

DETTI E CORO

Fra poco esanime cadrà quel perfido,

que nos tenían rodeados.
A los viles abencerrajés
nos somete...

ALAMAR

Callad.

(Avanza desdeñoso)

¿Para qué esparcís al viento inútiles
gritos y necios lamentos?
¿Por qué derramais lágrimas
mientras está en juego el honor?
Conviene decidirse, es necesario actuar.

CORO

Míranos a todos listos para intervenir.

ALAMAR

Hassem oscurece el honor patrio.
(Cada vez con más fuerza)
Hassem conspira contra los Zegries;
hoy dará su mano a Zobeida.

CORO

Hoy como víctima al suelo caerá.

ALAMAR

¿Pero y vuestro corazón?

CORO

No siente temor.
Afrontará, intrépido, la muerte.

ALAMAR, ISMAELE, CORO

Pronto caerá exánime ese perfido,

army, who had surrounded us.
He makes us submit to the
vile Abencerriages....

ALAMAR

Silence.

(He steps forward scornfully)

Why do you spread in the wind
useless shouts and foolish laments
Why do you shed tears
while your honour is on the stake?
We must take a decision, we must act.

CHORUS

Look at us, we are prepared.

ALAMAR

Hassem darkens the honour of our land.
(In crescendo)
Hassem is conspiring against the Zegries;
today he is giving Zobeida's hand.

CHORUS

Today, as a victim, he shall fall.

ALAMAR

But, what about your heart?

CHORUS

Our heart is not scared.
It shall face death, bravely.

ALAMAR, ISMAELE, CHORUS

Soon shall fall lifeless the perfidious,

l'onta col sangue pagar dovrà.

Alamar sguaina la spada, gli Zegri gli fan circolo, sguainando la loro, e battendola a tempo con strepito su quella di Alamar. Gli Zegri si ritirano, resta Alamar ed Ismaele.

7 Recitativo

ALAMAR
Hassem cadrà, lo merta: di mia figlia egli sprezzò la mano; onta sì grande, offesa tal non fia che impunita rimanga e inulta sia.

ISMAELE
Ei la sprezzò, non la mertava; in premio di tanto zelo mio pe' tuoi disegni, Alamar, la concedi a' voti miei!

ALAMAR
E tu... (Oh! baldanza!)

ISMAELE
Eguale
noi siam per sangue, per grado eguali, ragion non veggio onde stupirti.

ALAMAR
Eh, taci: quella man, che impugnar deve uno scettro impalmerà, stolto, la tua? Rivolgi ad altro oggetti i voti tuoi.

tendrá que pagar el ultraje con su sangre.

Alamar desenvaina la espada, los cegries lo rodean desenvainando las suyas y chocándolas al unísono y estrepitosamente con la de Alamar. Los cegries se retiran. Quedan Alamar e Ismaele.

Recitativo

ALAMAR
Hassem caerá, lo merece; despreció la mano de mi hija. Un ultraje tan enorme, una ofensa semejante no puede quedar impune ni puede resultar vana.

ISMAELE
Él la despreció, no la merecía; como premio a mi gran fervor por tus proyectos ¡Alamar, concédesela a mis deseos!

ALAMAR
A ti... (¡Qué arrogancia!)

ISMAELE
Igual
somos por sangre, iguales por condición; no veo razón para que te asombres.

ALAMAR
Ah, calla:
¿Esa mano, digna de empuñar un cetro, va a unirse, necio, con la tuya? Dirige hacia otro objeto tu deseo.

He'll have to pay for this outrage with his blood.

Alamar unsheathes his sword, the Zegries surround him unsheathing theirs and putting them loudly together with Alamar's. Exeunt the Zegries. Alamar and Ismaele remain.

Recitativo

ALAMAR
Hassem shall fall, he deserves it; he despised the hand of my daughter. Such a great outrage, such an offence cannot be taken lightly and go unpunished.

ISMAELE
He despised her, she was not good enough; as a reward to my fanatical support, Alamar, make her mine!

ALAMAR
Yours? (How arrogant!)

ISMAELE
We are equal in blood, so we are equal in these circumstances; I do not see any reason why you should be astonished.

ALAMAR
O, silence: This hand, worthy of holding a sceptre, is going to hold, fool, yours? Address your desire elsewhere.

(Parte)

ISMAELE
Un rifiuto del Re spinge il superbo alla vendetta: il suo rifiuto ispira nel petto mio l'odio, lo sdegno e l'ira. (Parte)

Scena terza

Zobeida con Sulima esce dall'Alhambra. I moti suoi spirano la gioia.

8 Recitativo

ZOBEIDA
Dolce pensier del più soave affetto, perchè mi desti in petto ancora morte in cor? Fra duolo e speme agitata quest'alma incerta geme.

9 Cavatina

Ah! Ti sento, mio povero cor, palpitar più ratto nel sen. Batti pure di gioia e d'amor, or che torna l'amato tuo ben. Cesserà quell'affanno, quel duol, che i tuoi miseri giorni nutri; come appare più lucido il sol quando il nembo dal cielo spari. (Fuori di sé dalla contentezza.)

(Sale.)

ISMAELE
Un desprecio del rey impulsa al soberbio a la venganza; su rechazo inspira en mi pecho el odio, el desdén y la ira. (Sale.)

Escena tercera

Zobeida sale con Sulima de la Alhambra. Sus movimientos reflejan alegría.

Recitativo

ZOBEIDA
Dulce pensamiento del más suave afecto, ¿por qué despiertas de nuevo en mi pecho la muerte de mi corazón? Entre el duelo y la esperanza gime agitada esta alma insegura.

Cavatina

¡Ah, pobre corazón mio, te siento palpar más rápido en el pecho. Late de amor y de alegría, pues, ahora que vuelve tu bien amado. Aquella angustia, aquel dolor que alimentó tus tristes días cesará, como cuando las nubes despejan el cielo y aparece más brillante el sol. (Fuera de sí por la alegría.)

(Exits.)

ISMAELE
The contempt of a king leads the proud oneto take revenge; his rejection reouses in my heart hatred, scorn and rage. (Exits.)

Scene three

Zobeida leaves the Alhambra with Sulima. They move happily.

Recitative

ZOBEIDA
Sweet thought of the tenderest affection, why do you awaken again in my chest the death of my heart? Between mourning and hope weeps unrestedly this insecure soul.

Cavatina

O, my poor heart, I can feel you beating faster and faster in my chest. It throbs of love and joy, now that its beloved is coming back. That anguish, that sorrow that filled your sad days shall end, as when the clouds clear the sky and the sun shines more than ever. (Out of herself because of joy.)

CORO

Sta lieta, sta lieta,
un puro amor t'invita a giubilar.

ZOBEIDA

Per te solo, o beneamato,
dolce speme io sento in petto,
da te sol la calma aspetto,
per te sol respirerò!
Se tu m'ami, o mio diletto,
con te sol giubilerò.

CORO

Già di gioia quell'aspetto
il bel raggio scintillò,
il bel raggio scintillò.

*S'odono le trombe per l'arrivo
di Hassem.*

[10] Marcia e Coro

ZOBEIDA

Senti, s'avanza, Sulima, il mio bene.
Come scuotonsi, o cor, le tue catene!
(Partono.)

Scena quarta

*Lo strepito delle trombe fa radunare sulla
piazza il popolo. Coro di Abenceraghi, che
precede Hassem. Mentre il coro canta, si
avanzano. In marcia le truppe di*

CORO

Sé feliz, sé feliz,
un amor puro te invita al regocijo.

ZOBEIDA

iSólo por ti, oh mi bien amado,
siento en el pecho una dulce esperanza!
i sólo de ti espero la calma;
respiraré sólo por ti!
i Si me amas, oh mi bien,
sólo a tu lado hallaré contento!

CORO

i Ya un hermoso rayo de alegría
iluminó su semblante!
i Un hermoso rayo lo iluminó!

*Se oyen las trompetas que anuncian
la llegada de Hassem.*

Marcha y Coro

ZOBEIDA

Oye cómo llega mi bien, Sulima.
i Cómo te liberas, oh corazón,
de tus cadenas! (Salen.)

Escena cuarta

*El estrépito de las trompetas hace que el pue-
blo se reúna en la plaza. Coro de Abencerrajes
precedido por Hassem. Mientras el coro
canta, se adelantan las tropas de Granada en*

CHORUS

Be happy. A pure love leads to rejoicing.

ZOBEIDA

Only for you, my dear love,
I feel in my chest a sweet hope;
Only from you can I expect calm;
I will breathe just for you,
only beside you, oh my dear,
will I find joy!

CHORUS

A beautiful ray of happiness
has already shone upon her face!
A beautiful ray has shone upon it!

*Trumpets are heard announcing
the arrival of Hassem.*

March and Chorus

ZOBEIDA

Listen how my beloved is arriving, Sulima.
How my heart frees itself from
its chains! (Exeunt.)

Scene four

*The sound of the trumpets bring the people
to meet in the square. Chorus of
Abencerrages preceded by Hassem. While
the chorus is singing, the troops of Granada*

*Granata; poscia vedesi Hassem con l'olivo
al crine, accompagnato da Alamar,
Ismaele, grandi.*

CORO

Pace, pace, degl'inni di pace
s'oda l'aura d'intorno echeggiar.
Spenta è alfine di Marte la face,
riede il giorno sereno a brillar;
nè dubbiose le madri e le spose
più vedremo di tema gelar.

[11] Recitativo e Aria

HASSEM

Popolo, amici, sanguinosi allori
non cingono il mio crin; ostili schiere
io non pugnai; ampi tesori e prede,
o a mille a mille schiavi a voi non reco:
pace fu guida a' passi miei; l'ottenni,
e con l'onore l'ottenni.
Popolo, amici, è questa la mia gloria,
è questa del re vostro la vittoria.

Ah! Sì, da tanti affanni
respira ormai, Granata,
i placidi suoi vanni
pace su te spiegò.
Più non vedrai bandiere
da lungi sventolar,
nè le nemiche schiere
il suolo tuo calcar.
Non più dell'armi Ibere
dovremo paventar.

*las que se distingue a Hassem con la rama de
olivo en la cabeza, acompañado de Alamar,
Ismaele y los Grandes.*

CORO

Paz, paz, que se oiga resonar por todas
partes el eco de los himnos de paz;
por fin se apagó la llama de Marte,
el día vuelve a brillar serenamente;
ya nunca veremos a las intranquilas
madres y esposas temblar de temor.

Recitativo y aria

HASSEM

Pueblo, amigos, mis cabellos no ciñen
sangrientos laureles; no ahuyenté a
ejércitos hostiles, ni grandes tesoros,
ni botines, ni miles de esclavos os traigo:
la paz guió mis pasos; la obtuve,
y la obtuve con honor.
Pueblo, amigos, esta es mi gloria,
esta es la victoria de vuestro rey.

i Ah! Sí, descansa ya, Granada,
de tantos afanes,
la paz desplegó sobre ti
sus plácidas alas.
Ya no verás banderas
ondear a lo lejos,
ni a las filas enemigas
pisar tu suelo.
Ya nunca deberemos temer
a las armas ibéricas.

*go forward. Hassem is distinguished by the
sprig of olive in his hair. He is accompanied
by Alamar, Ismaele and the Noblemen.*

CHORUS

Peace, peace, may it resound everywhere
the echo of the hymns of peace;
At last, the flame of Mars has been extin-
guished, the sun shines calmly again; we
will never again see worried mothers and
wives trembling out of fear.

Recitative and aria

HASSEM

My people, friends, no bloody laurels
clung to my head; I did not make hostile
armies flee, nor do I bring you great
treasures, booties, or thousands of slaves
peace guided my steps; I achieved it,
and I did so with honour.
My people and friends, this is my glory,
this is the victory of your king.

' O, yes! Put behind you, Granada,
so much ambition,
Peace has spread over you
its pleasant wings.
You shall not see again
flags fluttering in the distance,
nor will troops from the enemy troops
step on your soil.
We shall never fear again
the Spanish weapons.

(Ma quell'amabile pace dell'anima,
del cor la calma dove ne andò?
Ah! Che il più barbaro fra i numi Amore
da questo core me la involò.
(A Zobeida)
Ma se mi arridono quei vaghi rai
a nuovo giubilo ritorna il cor.)

CORO
Di Marte alfine spento è il furore.
Né più dovremo paventare.

*Le truppe in marcia si ritirano al suono di
banda; il coro le segue. Rimangono
Alamar, Ismaele, Hassem, Zobeida e
Sulima.*

Scena quinta

*Hassem, Zobeida, Alamar, Ismaele e
Sulima.*

HASSEM
Zobeida, del mio cor parte più cara,
poco è alla tua virtude offrire un trono;
ma a te qual altro dono
dare maggior poss'io?

ZOBEIDA
Signor, che dici?
Io tua schiava qui sono, e non potrei...

(Pero aquella amable paz del alma,
la calma del corazón, ¿adónde se fue?
¡Ay! ¡Amor, el más cruel de los
dioses, de este corazón me la robó!
(A Zobeida)

Mas si me sonríen esos bellos luceros
un nuevo júbilo renace en mi corazón.)

CORO
Por fin se apagó el furor de Marte.
Ya nunca deberemos temer.

*Las tropas se retiran al son de la banda; el
coro las sigue. Se quedan Alamar, Ismaele,
Hassem, Zobeida y
Sulima.*

Escena quinta

*Hassem, Zobeida, Alamar, Ismael y
Sulima.*

HASSEM
Zobeida, lo más querido de mi corazón,
poco es un trono para tu virtud;
¿pero qué mayor don
puedo yo ofrecerte?

ZOBEIDA
Señor, ¿qué dices?
Yo soy aquí tu esclava, y no podría...

(But that kind peace of the soul,
the calm of the heart, where did it go?
Ah, Love, the most cruel of
gods, from my heart stole it!
(To Zobeida)

But if these beautiful starry eyes smile at
me a new joy shall appear in my heart.)

CHORUS
At last, the flame of Mars has been
extinguished.

*Exeunt the troops to the sound of the band;
the chorus follows them. Alamar, Ismaele,
Hassem, Zobeida and
Sulima remain.*

Scene five

*Hassem, Zobeida, Alamar, Ismael and
Sulima*

HASSEM
Zobeida, the most beloved of my heart,
a throne is worth little compared to
your virtue; but, what better gift
can I offer you?

ZOBEIDA
Sir, what are you saying?
I am your slave, I certainly could not...

HASSEM
Regni sul cor d'un Rege, e schiava sei?
Il mio consiglio approverà la scelta,
sì, questo il giorno sia
in cui ti adori ognun, consorte mia.

*Zobeida e Sulima rientrano nel palazzo.
Hassem, Alamar e Ismaele sen vanno per
l'altra via.*

Scena sesta

Alabor.

Recitativo

ALAHOR
Scorsa ho Granata, ma invan; Zobeida
io non rinvenni, e fora il domandarne
troppo imprudente inchiesta.
Solo ed inerme, l'arte pria che il ferro
usar convienmi a Re potente innanzi.

Scena settima

Sulima dall'Alhambra e detto.

SULIMA
(non vede Alabor)
La prima volta è questa
che di gioia un balen sul volto apparve,
ognor languente, di Zobeida.

HASSEM
¿Reinas en el corazón de un rey y eres
esclava? Mi consejo aprobará la elección,
sí, que sea éste el día en que todos te
adoren como a mi esposa.

*Zobeida y Sulima vuelven a entrar en el
palacio. Hassem, Alamar e Ismaele se van
por el otro lado.*

Escena sexta

Alabor

Recitativo

ALAHOR
Ya recorrí Granada, pero en vano encon-
tré a Zobeida y preguntar por ella era
empresa demasiado imprudente. Solo e
inerme, ante un rey poderoso me convie-
ne valerme más del arte que de la espada.

Escena séptima

Sulima desde la Alhambra y el mismo

SULIMA
(que no ve a Alabor)
Es esta la primera vez
que un rayo de alegría aparece en el
rostro siempre lánguido de Zobeida.

HASSEM
How can the queen of my heart consider
herself a slave? My council shall approve
my choice, yes, let this be the day when
everybody will worship you as my wife.

*Zobeida and Sulima return to the palace.
Hassem, Alamar and Ismaele exeunt the
other side.*

Scene six

Alabor

Recitative

ALAHOR
I travelled all over Granada, but in vain: I
could not find Zobeida; enquire about her
was a too risky task. Alone and defence-
less before a powerful king, better to
make use of my wits than of my sword.

Scene seven

Sulima from the Alhambra and Alabor

SULIMA
(who cannot see Alabor)
This is the first time
that a ray of joy lights up the
languid-looking Zobeida's face.

ALAHOR
(Oh cielo!)
Tu nomasti Zobeida: vive dunque
(con premura)
di Mohamed un figlio.

SULIMA
Sì, in Zobeida.

ALAHOR
Ella è in Granata, e non vi teme l'odio
che il Rege un dì contro
il suo padre accese?

SULIMA
D'Hassem tu parli? Ma straniero sei
dunque in Granata tu, che ancor non sai
ch'ella con Hassem sta
onorata ed amata a un tempo istesso?

ALAHOR
(con ira)
Il ver tu narri? (Oh, padre mio,
che orrore!
Col fratello d'Aly, col traditore?)

SULIMA
Di tutti ella è delizia,
e ogn'infelice adora il nome suo.

ALAHOR
(Si tenti) Dal mio esterno
ben t'avvedi, che misero son io,
che qui stranier; son questi

ALAHOR
(¡ Oh, cielos!)
Tú has nombrado a Zobeida; así que vive
(con precaución)
un hijo de Mohamed.

SULIMA
Sí, en Zobeida.

ALAHOR
¿ Está ella en Granada y no teme el
odio que el rey albergó un día contra
su padre?

SULIMA
¿ Estás hablando de Hassem? Debes
ser extranjero en Granada, puesto
que aún no sabes que Hassem
la respeta y la ama al mismo tiempo.

ALAHOR
(con ira)
¿ Dices la verdad? (¡ Oh, padre mio,
qué horror!
¿Con el hermano de Aly, con el traidor?)

SULIMA
Ella es la alegría de todos
y todo infeliz adora su nombre.

ALAHOR
(Intentémoslo.) Por mi apariencia
bien puedes ver que soy pobre, extranjero
aquí; estos son mis mayores títulos

ALAHOR
(O, heavens!)
You have called Zobeida's name; so
she is alive (cautiously)
a son of Mohammed.

SULIMA
Yes, in Zobeida

ALAHOR
Is she in Granada and does she not
fear the hatred
that the king once had for her father?

SULIMA
Are you talking about Hassem? You
must be a stranger in Granada, since
you are not aware that Hassem both
respects and loves her.

ALAHOR
(with rage)
Is that true? (O, my father,
how terrible!
With Aly's brother, with the traitor?)

SULIMA
She is everybody's joy
and all the poor people worship her name.

ALAHOR
(Let us try it) You can see
from my looks that I am a poor man,
a stranger here; these are my only

titoli grandi, onde la speme accolga
di parlar con Zobeida.
Tu mi conduci or dunque; e fin ch'io viva
d'un tal favore a te sar ognor grato.

SULIMA
Ebben, segui i miei passi.
(S'incammina verso il palazzo.)

ALAHOR
(Oh, me beato!)

Scena ottava

*Gran sala dell'Alhambra. In fondo gran-
de apertura con tenda tirata, dalla quale
si deve vedere la sala del trono.
Hassem e Alamar.*

[12] Recitativo e duetto

ALAMAR
E di natura istinto l'amor paterno o Sire.
Ma no s'anch'esse i figli loro
a ircane belve istesse.

HASSEM
Io d'ira avvampo. Ancora insisti e ancor
mi desti in seno intempestivo ardore.

ALAMAR
Rammenta o pur Signore
i fidi Zegri tuoi,
la fè, l'onore, gli a te serbati allori,

para albergar la esperanza de hablar
con Zobeida.
Conduceme ahora hasta ella y, mientras
viva, siempre te agradeceré tan gran favor.

SULIMA
Entonces sigue mis pasos.
(Se dirige al palazzo.)

ALAHOR
(¡ Oh, afortunado de mí!)

Escena octava

*Gran sala en la Alhambra. Al fondo, unos
cortinajes descorridos dejan una gran aper-
tura desde la que se debe ver la sala del trono.
Hassem y Alamar*

Recitativo y Duetto

ALAMAR
Señor, el amor paterno es un instinto
de la naturaleza. Incluso las fieras
salvajes aman a sus hijos.

HASSEM
La cólera me enciende. De nuevo insistes y
provocas en mi pecho intempestivo furor.

ALAMAR
Recuerda, oh señor, a tus fielescegrías,
la fe, el honor, los laureles a ti reser-
vados, la constancia, el amor y mi

grounds to cherish hopes of
talking to Zobeida. Lead me to her
and, as long as I live, I will always be
grateful to you for this favour.

SULIMA
Then follow me.
(They walk to the palace)

ALAHOR
(O, how lucky I am!)

Scene eight

*A big room in the Alhambra. In the back-
ground, the throne room can be seen in the
wide space between the drawn curtains.
Hassem and Alamar*

Recitative and Duetto

ALAMAR
Sir, the love of a father is instinctive.
Even the wild animals love
their offspring.

HASSEM
Rage is burning within me. Again you
insist and make an inopportune
wrath grow in my chest.

ALAMAR
Remember, my lord, your faithful
Zegries, the faith, the honour, the
laurels for you reserved, the perseve-

la costanza, l'amore,
il sudor mio versato per Aly tuo diletto
e della figlia mia sprezzì l'affetto.

HASSEM
Nè tace in cor lo sdegno
perchè sortito in te.

ALAMAR
Di te non degno.

HASSEM
Perfido taci alfine e vanne,
e l'ira mia paventa.
Rammenta ch'io son il tuo Signor.
Vanne o cadrai qui vittima del mio
sprezzato amor.

ALAMAR
Perfido io no, non mai;
rispetto i cenni tuoi,
chiamami pur qual vuoi,
ma nobile è il mio cor,
e so serbare intrepido fede,
costanza e onor.

HASSEM
Come ancor rispondi ai benefici miei?

ALAMAR
Amo la figlia,
è lei l'arbitro de il mio cor.

sudor vertido por Aly,
tu predilecto, y no desprecies
el afecto de mi hija.

HASSEM
No calla el desdén en mi corazón
porque tú lo has provocado.

ALAMAR
No es digno de ti.

HASSEM
Cállate de una vez, pérfido y vete
y mi cólera teme.
Recuerda que soy tu Señor.
Vete o aquí mismo caerás
víctima de mi despreciado amor.

ALAMAR
¿Pérfido yo? ¡Jamás!
Respeto tus palabras,
llámame como quieras,
pero mi corazón es noble
e, intrépido, sé preservar mi fe, mi
constancia y mi honor

HASSEM
¿Cómo respondes así a mis favores?

ALAMAR
Amo a mi hija;
ella es el árbitro de mi corazón.

rance, the love and my sweat shed for
Aly, your favourite, and do not despise
my daughter's affection.

HASSEM
The scorn of my heart cannot disappear
because you have aroused it.

ALAMAR
It is not like you.

HASSEM
Silent at once, villain; go away and
beware my wrath. Remember that I
am your lord. Go away or you shall
fall right here as a victim of my rejec-
ted love.

ALAMAR
A villain, I? Never!
I respect your words,
you can call me anything you like,
but my heart is noble
and I can bravely preserve my faith,
my loyalty and my honour.

HASSEM
How can you react so that to my favours?

ALAMAR
I love my daughter;
she is the judge in my heart.

HASSEM
Il mio scettro a questo
segno si disprezza
a ch'io nel sen dal dispetto e dallo sdegno
tutto sento un rio veleno.

ALAMAR
Su quel volto io veggo il segno del
furore che gli arde in seno,
ma non temo quel suo sdegno, vendi-
car saprommi appien.

HASSEM
Ah! frenarmi più non posso,
più s'accende il furor mio.
Va, rammenta chi son io,
l'ira mia non cimentar.

ALAMAR
Deh, perdona un bel desio sol mi
spinge a delirar.

HASSEM
Ah, quale smania, barbaro fato,
indarno tentar sì rendermi ingrato
al puro, al tenero mio dolce amor.

ALAMAR
Ah, s' vittima
cadrò l'ingrato,
indarno mostrasi così spietato;
saprò disveller quell'empio cor

HASSEM
A este punto mi cetro desprecia
a aquel por quien en mi interior sien-
to un turbio veneno
de desdén y despecho.

ALAMAR
En ese rostro veo el signo del
furor que arde en su pecho,
mas no temo su desdén;
bien sabré vengarme.

HASSEM
¡Ah! Ya no puedo controlarme,
mi furor aumenta cada vez más.
Vete, recuerda quien soy,
no alimentes mi cólera.

ALAMAR
¡Ay! Perdóname, sólo un legítimo
anhelo me conduce al desvarío.

HASSEM
¡Ah, qué locura!, ¡qué bárbaro destino!,
intentar en vano hacerme ingrato
ante mi puro, mi tierno y dulce amor.

ALAMAR
Ah, sí, el ingrato será mi víctima;
es inútil que se muestre tan despiadado,
pues yo sabré descubrir
su infame corazón.

HASSEM
At this point, my sceptre despises
the one that arouses within me a poi-
sonous feeling of scorn and indigna-
tion.

ALAMAR
In your face I can see signs of the
wrath that burns in your chest. But I
do not fear your scorn; I know how
to take revenge.

HASSEM
O' I cannot control myself any lon-
ger. My wrath is increasing more and
more. Go, remember who I am, do
not rouse my rage.

ALAMAR
Ay! Forgive me, but it is a legitimate
claim that leads me to this raving.

HASSEM
O, it's madness!, it's a cruel fate! to
make me seem ungrateful needlessly
to my pure, tender, sweet love

ALAMAR
O, yes, the ungrateful one shall be my
victim; it is useless that he proves to
be so merciless, for I will be able to
reveal his vile heart.

Scena ottava bis

Zobeida esce dai suoi appartamenti.

13 **Recitativo**

ZOBEIDA

Felice appien sarei:
Hassem m'adora, al tron m'innalza,
paghi sono gli affetti miei, ma oh
Dio! Un fratello fuggitivo, ramingo,
odiato e forse dalla miseria oppresso,
se non spento, formano nel mio core
un contrasto di gioia e di dolore.

Scena nona

Sulima e detta, indi Alabor.

Recitativo

SULIMA

Non nuova nel tuo cor la tua pietade
uno stranier oggi addimanda,
chiede sol favellarti.

ZOBEIDA

Uno stranier!... che brama egli da me?

SULIMA

Ciò non mi disse; disse sol ch'è infelice...

ZOBEIDA

E questo basta assai.

Escena octava bis

Zobeida sale de sus estancias.

Recitativo

ZOBEIDA

Debería ser completamente feliz:
Hassem me adora y me eleva al trono,
mi amor se ve correspondido; pero,
¡oh Dios!, un hermanofugitivo, errante,
odiado y tal vez oprimido por la miseria,
si no muerto, hace que en mi corazón se
enfrenten el dolor y la alegría.

Escena novena

Sulima y la misma; luego Alabor

Recitativo

SULIMA

No es nueva la piedad en tu corazón.
Un extranjero hoy la solicita,
pide tan sólo hablarte.

ZOBEIDA

¡Un extranjero!... ¿Qué desea de mí?

SULIMA

No me lo dijo; dijo solo que era infeliz...

ZOBEIDA

Y eso es más que suficiente.

Scene eight bis

Zobeida leaves her room.

Recitativo

ZOBEIDA

I should feel completely happy:
Hassem adores me and wants to
make me a queen, my love is mutual;
but O God! A fugitive, roving, hated,
perhaps, oppressed by misery, or
even dead brother, splits my heart
into sorrow and joy.

Scena ninth

Sulima and Zobeida; then Alabor

Recitative

SULIMA

The piety in your heart is not new.
Today, a stranger demands it, he
just wants to talk to you.

ZOBEIDA

A stranger! What is it he wants from me?

SULIMA

He didn't say, only said he felt miserable.

ZOBEIDA

That is enough.

Qui l'introduci; ogni meschino ha dritto
al mio soccorso.
(*Sulima si ritira*)

SULIMA

(*torna*)

Ei viene. (*Si ritira.*)

Recitativo

ZOBEIDA

Infelice t'appressa: questa gemma
possa il peso alleviar de' mali tuoi.

ALAHOR

Il mal più mite è la miseria mia.
(*Resta in qualche distanza*)
Io non accetto doni.

ZOBEIDA

Ma niun ti scorge, tu arrossir non devi.
Accetta, prendi...

ALAHOR

La viltà finora
non oscurò la gloria mia: risplende
intatta e pura; ma la tua, o Zobeida,
(*lei si avvicina*)
risplende ancor?

ZOBEIDA

Che cerchi?
Quale inchiesta?

Traelo aqui; todos los míseros
tienen derecho a mi socorro.
(*Sulima sale.*)

SULIMA

(*volviendo*)

Aquí llega. (*Se retira.*)

Recitativo

ZOBEIDA

Acércate, infeliz; esta gema
quizás alivie el peso de tus males.

ALAHOR

Mi miseria es mi mal más llevadero.
(*Permanece a una cierta distancia*)
Yo no acepto regalos.

ZOBEIDA

Pero aquí nadie te ve. No debes
avergonzarte. Acéptala, toma...

ALAHOR

Hasta ahora la vileza
no pudo enturbiar mi gloria; resplandece
intacta y pura; ¿Y la tuya, Zobeida?
(*Se le acerca*)
resplandece todavía?

ZOBEIDA

¿Qué buscas?
¿Qué es este interrogatorio?

Bring him here; all the miserable
ones have a right to my assistance
(*Exits Sulima.*)

SULIMA

(*returning*)

Here he comes. (*Exits.*)

Recitative

ZOBEIDA

Come closer, poor wretch; this gem
might relieve your ills

ALAHOR

My misery is my only bearable ill.
(*He keeps a certain distance*)
I will not accept any presents.

ZOBEIDA

But nobody can see you here. You should
not be ashamed. Here, do take it ...

ALAHOR

So far, my glory has not been damped
by vileness; it shines untouched
and pure; And yours, Zobeida?
(*He comes closer to her.*)
does it still shine?

ZOBEIDA

What do you want?
Is this an interrogation?

ALAHOR
A te lo chieggo in nome di colui
che spento fu per sostenerla, in nome
di colui che obbliasti,
di Mohamed in nome, e ciò ti basti.

ZOBEIDA
(*si turba*)
Oh Dio, che dici mai!

ALAHOR
Fissa, o Zobeida, su di me lo sguardo,
deh, mi ravvisi forse?

ZOBEIDA
Cielo! Quei tratti... quella voce... parmi...
(*Lo va esaminando.*)

ALAHOR
Dì, mi conosci?

ZOBEIDA
Ah, parla, in nome
dell'estinto Mohamed, del padre mio,
saresti forse?...

ALAHOR
Il tuo fratel son io.

[14] Duetto

De' miei splendori antichi
(*mostra un pugnale*)
l'ultimo avanzo è questo;
tu lo vedrai funesto,

ALAHOR
Te lo pregunto en nombre de aquel
que murió por conservarla, en nombre
de aquel que has olvidado, en nombre
de Mohamed, y que esto te baste.

ZOBEIDA
(*se turba*)
¡Dios mío! ¿Qué estas diciendo?

ALAHOR
¡Zobeida, fija en mi tus ojos!,
Ay, ¿puedes reconocerme?

ZOBEIDA
¡Cielos! Esos rasgos..., esa voz...,
me parece... (*Lo va examinando.*)

ALAHOR
Dí, ¿me conoces?

ZOBEIDA
Ay, habla en nombre
del desaparecido Mohamed, de mi
padre, ¿acaso eres?...

ALAHOR
Soy tu hermano.

Duetto

Este es el último resto
(*le muestra un puñal*)
de mi antiguo esplendor...
Lo verás brillar funesto, tremendo,

ALAHOR
I am asking you in the name of the one
who died to keep it, in the name of the
one you have forgotten, in the name of
Mohammed, and I think this is enough.

ZOBEIDA
(*she gets embarrassed*)
My God! What are you saying?

ALAHOR
Zobeida, look at me!
Ah, can you recognize me?

ZOBEIDA
Good heavens! Those features, that
voice, I think ... (*She examines him*)

ALAHOR
Say it, Do you know me?

ZOBEIDA
Ah, he talks in the name
of the missing Mohammed, of my
father, are you by any chance.....?

ALAHOR
I am your brother.

Duetto

This is all that remains
(*he shows her his dagger*)
of my old wealth ...
You shall see it shine ill-fated,

tremendo balenar,
chè alla vendetta io torno qui a spirar.

ZOBEIDA
Vendetta!... Oh Dio, che tenti!
Vendetta! (Ohimè, che ascolto!
Dagli occhi suoi, dal volto
scintillaglie il furor.
Il sen mi scuote ed agita incognito terror.)
Ah, fratel mio!...

ALAHOR
Fratello! Nomarmi tal sei degna?

ZOBEIDA
Che far degg'io, m'insegna.
(Oh Dio, mi fa tremar!)

ALAHOR
Lungi di qui da' Zegri
meco fuggir dovrai;
degn tu allor sarai
del padre tuo, di me.

ZOBEIDA
Fuggir?...

ALAHOR
Fuggir! Che pensi?

ZOBEIDA
(Fuggir... dal mio tesoro!
Ah, che in pensarlo io moro!
E troppa crudeltà.

que para vengarme vuelvo
o vuelvo para perecer.

ZOBEIDA
¡Venganza!... ¡Oh Dios!, ¿qué intentas?
¡Venganza! (¡Ay de mí! ¿Qué escucho?
¡En sus ojos, en su rostro
brilla la cólera!
Mi corazón se agita y alberga un
terror ignoto.) ¡Ah, hermano mío!...

ALAHOR
¡Hermano! ¿Te atreves a llamarme tal?

ZOBEIDA
Indícame qué debo hacer.
(¡Oh Dios, me hace temblar!)

ALAHOR
Deberás huir conmigo
lejos de aquí, de los zegries;
entonces si serás digna
de tu padre y de mí.

ZOBEIDA
¡Huir!...

ALAHOR
¡Huir! ¿Qué piensas?

ZOBEIDA
(¡Huir del que es mi tesoro!
¡Ay, muero sólo de pensarlo!
¡Sería demasiado cruel!

frightful. For I have come either
to take revenge or die.

ZOBEIDA
Revenge! ... O God! What are you
intending to do? Revenge! (Poor me!
What do I hear? In his eyes, in his
face rage glows! His heart is trembling
and houses an unknown terror.)
O, my brother!...

ALAHOR
Brother! How do you dare call me so?

ZOBEIDA
Tell me what I should do.
(God! he makes me tremble!)

ALAHOR
You must run away with me,
far from here, from the Zegries;
then you shall be worthy of
of your father and me.

ZOBEIDA
To run away!

ALAHOR
To run away! What do you think?

ZOBEIDA
(To run away from the one I love!)
Ah, Just to think about it makes me
faint! It would be too cruel!

"Fuggi", grida il mio dovere,
e al fuggir miei passi affretta:
a restar mi forza e alletta
più potente il Dio d'amor.
Combattuto è questo cor.)

ALAHOR
Ah, momento di piacere!
Oh! Terribile vendetta,
i tuoi passi affretta, affretta.
Vieni accesa di furor:
ti sospira questo cor. Mi segui.

ZOBEIDA
Ed io potrei Hassem tradir, il Re!

ALAHOR
E un Zegro, è un tuo nemico;
un traditor egli è

ZOBEIDA
T'inganni; de' suoi popoli
egli è l'amor, la gloria.
Ha in petto un cor magnanimo,
è figlio dell'onor.

ALAHOR
(con sdegno)
Ma tu, ma tu il difendi...

ZOBEIDA
Io dissi il ver.

"Huye", grita mi deber,
y encamina veloces mis pasos a la
fuga; el dios del amor, más poderoso.
a quedarme me fuerza y me alienta.
Mi corazón está confuso.)

ALAHOR
i Ah, momento de placer!
i Oh, terrible venganza,
apresura tus pasos, apresúralos!
i Ven inflamada de ira que
este corazón suspira por ti! i Sígueme!

ZOBEIDA
i Tendría quetraicionar a Hassem, el rey!

ALAHOR
Es un cegri, es tu enemigo;
es un traidor.

ZOBEIDA
Te engañas; es el amor,
la gloria de su pueblo.
Tiene en el pecho un corazón
magnánimo, es hijo del honor.

ALAHOR
(con desdén)
Pero tú, tu aún lo defiendes...

ZOBEIDA
He dicho la verdad.

"Run away", my duty tells me,
and hastily leads my steps to flight;
the god of love, more powerful,
encourages and forces me to stay.
My heart is confused.)

ALAHOR
O, pleasant moment!
O, terrible revenge,
hasten my steps, hasten them!
Come, full of wrath for this
heart is longing for you! Follow me!

ZOBEIDA
I would have to betray Hassem, the king!

ALAHOR
He is Zegri, he is your enemy:
he is a traitor.

ZOBEIDA
You are wrong; he is the love,
the glory of his people.
In his chest he has a generous heart,
he is the son of honour.

ALAHOR
(scornfully)
But you, you still support him ...

ZOBEIDA
I have spoken the truth.

ALAHOR
Zobeida, ti leggo in fondo al core,
(fissandola fisso)
ti scopre il tuo rossore. Tu l'ami...

ZOBEIDA
Ah! sì, l'adoro:
è l'idol del mio cor.

ALAHOR
Oh, mio furor!... Ma invano
tu spero il caro bene.

ZOBEIDA
Ei vien.

*Si ode lo strepito delle trombe, che annun-
ziano il ritorno del Re al palazzo.*

ALAHOR
A morte ei viene.
(*Si incammina con il pugnale in mano*)
Esangue qui cadrà.

ZOBEIDA
(agitatissima)
M'ascolta... oh Dio! T'arresta...

ALAHOR
(risoluto)
Meco fuggir tu giura

ZOBEIDA
(Qual nuova pena è questa!)

ALAHOR
Zobeida, leo en el fondo de tu corazón,
(mirándola fijamente)
tu rubor te descubre. Tú lo amas...

ZOBEIDA
i Ah, sì! Lo adoro;
es el idolo de mi corazón.

ALAHOR
i Ah, qué furor!... Pues en vano
esperas a tu amado bien.

ZOBEIDA
Está llegando.

*Se oye el estrépito de las trompetas que
anuncian el regreso del rey a palacio.*

ALAHOR
A morir viene.
(*Se acerca con el puñal en la mano*)
Aquí caerá exánime.

ZOBEIDA
(agitadísima)
Escúchame... i Oh, Dios! Detente...

Alahor
(resuelto)
Jura que huirás conmigo.

ZOBEIDA
(i Qué nueva pena es esta!)

ALAHOR
Zobeida, I can read from the bottom of
your heart, (*staring at her*) the flush in
your face gives you away. You love him...

ZOBEIDA
Yes, I do! I adore him;
he is the master of my heart.

ALAHOR
O, what a rage!.. But in vain
you await for you beloved.

ZOBEIDA
He is coming.

*The sound of trumpets announcing the
return of the king to the palace can be heard.*

ALAHOR
He is coming to die.
(*He comes closer with the dagger in his hand*)
He shall fall here lifeless.

ZOBEIDA
(extremely upset)
Listen to me ... O, God! Stop ...

ALAHOR
(determined)
Swear that you shall run away with me.

ZOBEIDA
(What new sorrow is this?)

Ebben, io fuggirò.

ALAHOR

Della vendetta il fulmine
sospendi, o mio furore,
fra poco più terribile
cadrà pel traditore;
di sangue il braccio vindice
Granata inonderà.)

ZOBEIDA

(Da mille e mille palpiti
oppresso ho in seno il core,
sul capo a me sollevansi i crini per l'orrore;
stato del mio più barbaro,
più misero non v'ha!)

Alabor si ritira in fondo dietro le colonne.

Está bien, huiré.

ALAHOR

(Suspende el rayo de la
venganza, oh cólera mía,
que en breve, más terrible
caerá sobre el traidor!
¡Este brazo vengador
inundará Granada de sangre!)

ZOBEIDA

(Mil palpitaciones oprimen mi corazón
en la cabeza se me erizan
del horror los cabellos.
¡No hay estado más cruel
y misero que el mio!)

*Alabor se retira hacia el fondo detrás de
las columnas.*

Allright, I will.

ALAHOR

(O, rage, stop the ray of
revenge, for soon, a more
terrific one will fall on
the traitor!
This revenging arm
will shed Granada with blood!)

ZOBEIDA

A thousand beats oppress
my heart, horror makes my hair
stand on end.
There is no more miserable and cruel
condition than mine!)

*Alabor withdraws into the background
and hides behind the columns.*

CD 2

Scena decima

*Coro di Abenceraghi che precedono
Hassem, quindi Alamar, Ismaele, Sulima
e Grandi. Coro di Abenceraghi e Zegri.*

1 Coro

UOMINI

No che più vaga nel ciel l'Aurora
dall'onde fuori - mai non spuntò.

DONNE

Più vivo mai il sol co' rai
sopra Granata non sfolgorò.

TUTTI

Già sulle tenere ale d'amore
viene l'Imene gioia del core,
vien due bell'anime a consolar.

*Hassem si avvanza verso Zobeida che
appena si regge. Alabor si mischia fra la
folla, ma in guisa di esser veduto dalla
sorella.*

2 Concertato

HASSEM

Dei mortali il più beato
mira innanzi a te. Zobeida:

Escena décima

*Coro de Abencerrajes que preceden a Hassem;
luego, Alamar, Ismaele, Sulima y los Grandes
Coro de abencerrajes y cegries.*

Coro

HOMBRES

Nunca más hermosa despuntó
la aurora en el cielo.

MUJERES

Nunca más vivo brilló
el sol con sus rayos sobre Granada.

TODOS

Ya viene Himeneo, alegría del
corazón, sobre las tiernas alas del amor;
viene a consolar dos hermosas almas.

*Hassem se acerca a Zobeida, que apenas puede
tenerse en pie. Alabor se mezcla con la multitud
pero de manera que pueda ser visto por su
hermana.*

Concertato

HASSEM

Zobeida, tienes ante ti,
al más feliz de los mortales.

Scene ten

*Chorus of Abencerrages preceding Hassem,
Alamar, Ismaele, Sulima and the Noblemen.
Chorus of Abencerrages and Zegries.*

Chorus

MEN

Never before has the dawn broken
so beautifully in the sky.

WOMEN

Never before have the sun's rays
shone so brightly in Granada.

ALL TOGETHER

Here comes Marriage, joy of the heart,
on the tender wings of love; here it
comes to comfort two beautiful souls.

*Hassem approaches Zobeida, who can
hardly stand up. Alabor mixes up with
the crowd but so that can be seen by his
sister.*

Concertato

HASSEM

Zobeida, you have before you,
the happiest of men.

oh, che giorno fortunato!
Qual eccesso di piacer!
Il consiglio a pieni voti
sposa mia ti dichiarò.

ALAMAR E ALAHOR
(L'ira mia frenar non so.)

HASSEM
Ognun cada ai piedi suoi;
ella regna sopra voi,
è Regina del mio cor.

Tutti si pongono in ginocchio innanzi a Zobeida che rivolge il capo. Hassem le tende le braccia: Alamar è furioso, ed Alabor sta solo in piedi nell'atto di un uomo attonito e sdegnato.

HASSEM
Non rispondi?

ZOBEIDA
(Oh Dio!)

HASSEM
Che attendi? A' miei voti, deh!
Al fin ti arrendi. Meco il trono...

Zobeida rimira il fratello, che con un cenno le detta la risposta.

ZOBEIDA
Invan lo spero.

¡ Ah, qué día afortunado!
¡ Qué ebriedad de placer!
El consejo, unánimemente,
te ha declarado mi esposa.

ALAMAR Y ALAHOR
(No puedo frenar mi cólera.)

HASSEM
Inclinaos todos a sus pies;
ella reina sobre vosotros,
es la reina de mi corazón.

Todos se arrodillan ante Zobeida, que baja la cabeza. Hassem le tiende los brazos; Alamar está furioso y Alabor, el único que permanece de pie, muestra una actitud atónita e indignada.

HASSEM
¿ No respondes?

ZOBEIDA
(¡ Oh, Dios!)

HASSEM
¿ Qué esperas?
¡ Ay! Cede por fin. Conmigo el trono...

Zobeida mira de nuevo a su hermano quien, con una señal, le dicta la respuesta.

ZOBEIDA
Tu esperanza es vana.

O, what a lucky day!
What a blissful pleasure!
The council, has unanimously
declared you as my wife.

ALAMAR AND ALAHOR
(I cannot refrain my rage)

HASSEM
Bow you all to her feet;
she is your queen,
and the queen of my heart.

Everybody kneels down in front of Zobeida, who lowers her head. Hassem stretches his arms towards her; Alamar is furious and Alabor, the only one who stands up, shows an astonished and indignant attitude..

HASSEM
Won't you answer?

ZOBEIDA
(O, God!)

HASSEM
What are you waiting for? Ah! Say yes
at last. With me to the throne...

Zobeida looks again at his brother, with a sign, dictates the answer to her.

ZOBEIDA
Your hope is in vain.

Sposa tua giammai sarò.

Tutti sorpresi si alzano.

HASSEM
(Qual mano gelida mi stringe il sen!
Di sdegno un fremito mi scende al cor.
Io resto immobile per lo stupor.)

ZOBEIDA
(Ondeggia l'anima incerta in sen;
in me combattono dovere, e amor.
Chi può resistere a tal dolor?)

ALAMAR E ALAHOR
(Di gioia un fremito mi scorre in sen:
oh come giubila nel petto il cor!
Oh, come allegrasi al suo dolor!)

GLI ALTRI
(Il colpo barbaro già opprime il cor;
ei resta immobile per lo stupor.)

HASSEM
Queste è la fede, o barbara
che mi giuravi un dì?
All'amor mio costante
rispondi tu così?

ZOBEIDA
Deh! Taci... Ah! Tu non sai...
Deh! Non mi dir così...
Forse tu piangerai,
tardi, pentito un dì.

Nunca seré tu esposa.

Todos se levantan sorprendidos.

HASSEM
(¡ Qué helada mano me oprime el
pecho! Un temblor de indignación me
invade el pecho, el estupor me paraliza.)

ZOBEIDA
(Mi alma vacila, indecisa, en el pecho;
amor y deber porfían en mí.
¿ Quién puede resistir tal dolor?)

ALAMAR Y ALAHOR
(Un temblor de alegría me corre por dentro;
¡ Ah, cómo goza en mi pecho el corazón!
¡ Ah, cómo se alegra ante su dolor!)

LOS OTROS
(El cruel golpe le oprime el corazón;
el estupor lo paraliza.)

HASSEM
¡ Cruel! ¿ Esta es la fidelidad
que me juraste un día?
¿ Así es como respondes
a la constancia de mi amor?

ZOBEIDA
¡ Ay! Calla... ¡ Ay! Tu no sabes...
¡ Ay! No me hables así...
Tal vez me llorarás
más tarde, el día que te arrepientas.

I will never be your wife.

Everybody stands up astonished.

HASSEM
(How cold the hand that oppresses my
chest! A tremor of indignation is over-
coming my chest, stupor paralyzes me)

ZOBEIDA
(My soul hesitates, confused, in my chest;
Love and duty fight within me.
O, Who can resist this pain?)

ALAMAR Y ALAHOR
(I am shaking all over from joy;
O, How glad my heart is in my chest!
O, How his pain makes it happy!

THE REST
(The cruel blow oppresses his heart;
Stupor paralyzes him.)

HASSEM
You, cruel one! Is this the fidelity
you swore to me once?
Is it like this how you respond to
the constancy of my love?

ZOBEIDA
Ah! Silence .. Ah! You don't know...
Ah! Don't talk to me like that ...
You shall perhaps weep over me
one day, when you repent.

HASSEM
Dunque.. deh! Parla...

ZOBEIDA
Oh Dio! Pietà del dolor mio.

HASSEM
Parla...

ZOBEIDA
Parlar non devo.

HASSEM
Oh, rea fatalità!

ALAMAR, ALAHOR
(Oh mia felicità)

GLI ALTRI
(Cielo, che mai sarò!)

HASSEM, ZOBEIDA
(Come ratto in un momento
fugge, vola il mio contento!
Mille smanie in seno io provo,
più me stesso io non trovo.
Ah, la mia perversa sorte
d'ogni morte è più crudel!)

HASSEM, ZOBEIDA, TUTTI
(Come ratto in un momento
fugge, vola il suo contento!
Mille smanie in seno ei prova,
più se stesso in se non trova,

HASSEM
¡ Ay! ¡ Habla, pues!...

ZOBEIDA
¡ Oh, Dios! ¡ Apiádate de mi dolor!

HASSEM
Habla...

ZOBEIDA
No debo hablar.

HASSEM
¡ Oh, cruel fatalidad!

ALAMAR, ALAHOR
(¡ Oh, qué feliz me siento!)

LOS OTROS
(¡ Qué sucederá, cielos!)

HASSEM, ZOBEIDA
(¡ Qué velozmente, en un instante,
huye, vuela mi contento!
Siento en mi pecho mil turbaciones,
ya ni a mi mismo(a) me encuentro.
¡ Ah, qué perversa fortuna la mía,
más cruel que cualquier muerte!)

HASSEM, ZOBEIDA, TODOS
(¡ Qué velozmente, en un instante,
huye, vuela su contento!
Siente en su pecho mil turbaciones,
ya ni a sí mismo(a) se encuentra.

HASSEM
Ah! Speak, then! ...

ZOBEIDA
O, God! Take pity on me!

HASSEM
Speak

ZOBEIDA
I must not speak.

HASSEM
O, cruel fate!

ALAMAR, ALAHOR
(O, how happy I feel!)

THE REST
(What is going to happen, my goodness!)

HASSEM, ZOBEIDA
How fast, in a moment,
disappears, vanishes my happiness!
I feel in my chest a thousand confu-
sions, I cannot find myself.
Ah my wicked luck is
more cruel than death!)

HASSEM, ZOBEIDA, THE REST
How fast, in a moment, disappears,
vanishes their happiness! They feel in
their chest a thousand confusions,
They cannot find themselves.

e la sua spietata sorte
d'ogni morte è più crudel!)

Fine Atto Primo

ATTO SECONDO

*Interno dei giardini reali diviso in vari
viali.*

Scena prima

*Ismaele solo, cercando per la scena, indi
Alamar.*

3 Introduzione

ISMAELE
Ed Alamar non veggo?...
Ei diemmi avviso
di qui aspettarlo; indegno!
Saprò ben io punir la sua baldanza;
tutto al mio re dirò... Ecco s'avanza.

ALAMAR
Caro Ismaele, io spero
già vicina veder la mia vendetta.
Hassem cadrà fra poco.

ISMAELE
Ma chi tal colpo eseguir dee?

¡ Su despiadada fortuna
es más cruel que cualquier muerte!)

Fin del Acto Primero

ACTO SEGUNDO

*Interior de los jardines reales, divididos en
varias avenidas*

Escena primera

*Ismaele solo, buscando por el escenario;
luego Alamar.*

Introducción

ISMAELE
No veo a Alamar... Me mandó aviso
de que aquí lo esperase. ¡ Infame!
Yo sabré castigar su arrogancia;
se lo contaré todo a mi rey...
Aquí llega.

ALAMAR
Querido Ismaele, espero
ver ya cercana mi venganza.
Hassem caerá pronto.

ISMAELE
¿ Y quién debe ejecutar tal golpe?

Ah their wicked luck
is more cruel than death!)

End of Act One

ACT TWO

*Inside the royal gardens, divided into
several paths*

Scene one

*Ismaele alone, he is searching around the
stage; then Alamar.*

Introduccion

ISMAELE
I cannot see Alamar...He sent me a
message telling me to wait for him
here. Villain! I will punish his
arrogance; I will tell my king everyt-
hing .. Here he comes.

ALAMAR
Dear Ismaele, I am expecting
to see shortly the moment of my revenge.
Hassem will fall soon.

ISMAELE
And who must strike the blow?

ALAMAR
Rammenti tu di colui, che solo, in
più sdegnava l'atto vil diabbassarsi a
Zobeida innanzi.

ISMAELE
Io lo rammento.

ALAMAR
Tu non scorgevi in esso
concentrato furor, sdegno racchiuso,
che tratto tratto scintillar vedeasi
dagli adirati sguardi.

ISMAELE
Io ben lo vidi.

ALAMAR
Il colpo ad eseguir null'altro io stimo
atto di più, tu lo ricerca, il trova;
e qui mel reca; io poi da solo a solo
saprò il core indagar:
ma vanne

ISMAELE
Io volo.

Partono per strade diverse.

Scena seconda

Sulima, Zobeida e coro di schiave.

ALAMAR
¿Te acuerdas de aquel que,
solo, en pie, rechazaba
el vil acto de inclinarse ante Zobeida?

ISMAELE
Lo recuerdo.

ALAMAR
¿No apreciaste en él un concentrado
furor, un desdén ciego
que a veces se veía fulgurar
en sus airados ojos?

ISMAELE
En efecto, lo vi.

ALAMAR
Yo creo que nadie será más adecuado
para ejecutar el golpe; búscalo, encuén-
tralo y tráemelo aquí; luego, a solas con
él, indagaré en su corazón.
Ahora vete.

ISMAELE
Vuelo.

Salen por caminos distintos.

Escena segunda

Sulima, Zobeida y Coro de Esclavas

ALAMAR
Can you remember the one, who,
standing up, alone, rejected the vile
action of bowing before Zobeida?

ISMAELE
I remember him.

ALAMAR
Did you not notice a suppressed rage
in him, a blind scorn that, someti-
mes, would shine
in his angry eyes?

ISMAELE
In fact, I did.

ALAMAR
I think nobody could be more ade-
quate than him to strike the blow;
search for him, find him and bring
him here; then, alone with him, I will
enquire into his heart. Now, go.

ISMAELE
I'll be back.

They exeunt different ways..

Scene two

Sulima, Zobeida and Chorus of Slaves

4 Coro

CORO DI SCHIAVE
Ah no, non piangere! Sul tuo bel viso
richiama il facile vago sorriso.
Con te ridente più bello è il giorno;
con te languente sì oscura il dì.
Bella Zobeida tu degli dei,
tu sei degli uomini cura ed amor.
Ma viene il Re. Ei vien per te.
Sulla sua fronte il duolo sta. Pietà! Pietà!

ZOBEIDA
(agitata)
Sulima, ei viene; tutti i miei pensieri,
malgrado dei severi
divieti di ragione, fuggono a lui.

Scena terza

*Hassem si avvanza, ad un cenno fa ritirare
le schiave e Sulima. Zobeida sta
nell'innanzi della scena, piangente.*

5 Recitativo

HASSEM
E che! Tu piangi?
Non temere, ad onta
dell'amor che mi accende,
di quell'amor che (ah! stolto!)
sperai te stessa accesa, io renderommi
di me maggior: ma, lo confessa, un altro
gode quel cor, non è più mio, un rivale...

Coro

CORO DE ESCLAVAS
¡Ah, no, no llores! Pinta en tu bello
rostro la fácil y hermosa sonrisa,
pues el día se embellece si sonríes
y se oscurece si estas melancólica.
Hermosa Zobeida, los dioses y los hom-
bres te protegen y te aman. Llegó el rey.
Viene por ti. El dolor se revela en su
frente. ¡Ten piedad!

ZOBEIDA
(agitada)
Sulima, se acerca; a pesar de las
severas prohibiciones de la razón,
todos mis pensamientos huyen hacia él.

Escena tercea

*Hassem se adelanta y, con un gesto, manda
salir a las esclavas y a Sulima. Zobeida, llorosa,
permanece en la parte delantera del escenario.*

Recitativo

HASSEM
¿Qué ocurre? ¿Lloras?
No temas el despecho del amor que me
inflama, de ese amor que
(¡Ay, necio!) te creí inflamada también.
Yo sabré sobreponerme,
pero confíesalo, otro goza de ese cora-
zón que ya no es mio, un rival...

Chorus

CHORUS OF SLAVES
O, do not cry! Paint in your beautiful
face that easy and pretty smile, for
the day shall brighten if you smile
and darken if you are sad. Beautiful
Zobeida, the gods and the men pro-
tect you and love you. The king
comes. He comes for you. Pain leaves
your forehead. Take pity!

ZOBEIDA
(shaken)
Sulima, he comes; despite the severe
restrictions of reason,
all my thoughts are of him.

Scene three

*Hassem steps forward and, with a sign, orders
the slaves and Sulima to leave. Zobeida, wee-
ping, remains in the foreground of the stage.*

Recitative

HASSEM
What is the matter? Why are you crying?
Do not fear the spite of the rejection of
love that burns in me. The love that (Ah,
foolish me!) I thought was burning in you
too. I will be able to overcome it, but,
confess, someone else is the master of
that heart that is not mine, a rival...

ZOBEIDA
Rivale!...

HASSEM
Sì, mi svela i giuramenti
che ti legano a lui, di...

ZOBEIDA
Giuramenti!
Ah! Cosa mai tu chiedi?

HASSEM
(*con forzata piacevolezza*)
La verità, tranquillo io son, lo vedi.

ZOBEIDA
Ah! Sire, il fato pose
barriera insormontabile fra noi:
fa duopo ch'io ti fugga.

HASSEM
(*in costernazione*)
Ahime! Che sento?

ZOBEIDA
Mi vieta d'esser tua forte legame,
che non sarà da alcun poter disciolto,
e mi costringe...

HASSEM
Ah! Taci (Oh! Dio che ascolto)

ZOBEIDA
i Un rival!...

HASSEM
Sì, desvelame los juramentos
que te unen a él, di...

ZOBEIDA
i Juramentos!
i Ah! ¿Qué me preguntas?

HASSEM
(*con forzado donaire*)
La verdad. Ya ves que estoy tranquilo.

ZOBEIDA
i Ah, señor, el destino ha levantado
barreras infranqueables entre
nosotros! Es necesario que huya de ti.

HASSEM
(*consternado*)
i Ay de mí! ¿Qué oigo?

ZOBEIDA
Me impide ser tuya un fuerte lazo
que ninguna autoridad podrá
deshacer y que me obliga...

HASSEM
i Ah, calla!... (i Oh, Dios! ¿Qué escucho?)

ZOBEIDA
A rival!...

HASSEM
Yes, let me know what promises
attach you to him, tell me ...

ZOBEIDA
Promises!
O, What are you asking me for?

HASSEM
(*with a forced poise*) The truth. You
can see that I am not worried.

ZOBEIDA
O, my lord, fate has erected
insurmountable barriers between us!
I must run away from you.

HASSEM
(*puzzled*)
Poor me! What is it I hear?

ZOBEIDA
A strong link that no authority
can break prevents me from being
yours and forces me to ...

HASSEM
O, quite! (O God! What am I listening?)

[6] Duetto

ZOBEIDA
Ah! Per te che tanto adoro
dolce amore che non farei;
ma che pena, ma che pena i dover miei
negar tutti, offrirmi a te.

HASSEM
(*in aria di rimprovero*)
Sì t'intendo, sì tiúntendo!
Affè ti comprendo ch'altro
oggetto infida adori.
Gelosia, gelosia che mi divori,
punirai la spenta fè.

ZOBEIDA
Ah non mai, non mai.

HASSEM
Lo svela, lo svela alfine.

ZOBEIDA
Lo perdona.

HASSEM
Ma chi è oh mio furore! A me lo addita!

ZOBEIDA
Tel dirò, (*gli si prostra*)
Alahor mio fratello...

HASSEM
Alahor!...

Dueto

ZOBEIDA
Qué no haría yo por ti,
mi dulce amor a quien tanto adoro.
Pero qué tristeza negar todos
mis deberes y ofrecermé a ti.

HASSEM
(*Con aire de reprobación*)
i Sì, te escucho, te escucho!
Y en verdad comprendo, infiel,
que a otro objeto adoras.
Celos, vosotros que me estais devo-
rando castigareis mi perdida fe.

ZOBEIDA
i Ah, jamás! i Jamás!

HASSEM
Dilo, di de una vez quién es.

ZOBEIDA
i Perdónalo!

HASSEM
i Oh, furor! ¿Pero quién es? i Dímelo!

ZOBEIDA
i Te lo diré! (*Se postra ante él*)
Es Alahor, mi hermano...

HASSEM
i Alahor!

Duet

ZOBEIDA
I would do anything for you
my sweet love whom I adore.
But how sad it would be to
deny all my duties and be yours.

HASSEM
(*with a tone of reproval*)
Yes, I can hear you, I can hear you!
And I really understand, unfaithful
one, that you adore someone else.
The jealousy that is consuming me
will end up punishing my lost faith.

ZOBEIDA
O, never. Never!

HASSEM
Tell me, tell me at once who is he.

ZOBEIDA
Forgive him!

HASSEM
O, rage! But who is he? Tell me!

ZOBEIDA
I will tell you! (*She kneels down in front
of him*) Alahor, my brother...

HASSEM
Alahor!

(Rimane attonito e sorpreso e poi agitato dalla gioia) Alahor! Alahor!

ZOBEIDA
(dubiosa)
Signor che pensi?

HASSEM
(fuor di sé)
Fui pur stolto, oh quanto errai!

ZOBEIDA
Ma signor...

HASSEM
Tu mia sarai,
ah Zobeida, tuo sarò.

HASSEM, ZOBEIDA
Ciel pietoso io ti ringrazio!
Paghi sono i voti miei.
Il mio ben che perdei
al mio sen io stringo ancor.

HASSEM
Mia sarai

ZOBEIDA
Ah mio signore. Il mio germano!

ZOBEIDA, HASSEM
Deh mio ben ti calma e frena,
non cangiar sì bel momento
di piacere e di contento

(Primero atónito y luego agitado por la alegría) ¡Alahor! ¡Alahor!...

ZOBEIDA
(dudosa)
¿ Señor, qué piensas?

HASSEM
(fuera de sí)
¡ Qué necio fui, oh, cómo me equivoqué!

ZOBEIDA
Pero señor...

HASSEM
¡ Ah, Zobeida, serás mía,
y yo tuyo seré!

ZOBEIDA Y HASSEM
¡ Te doy las gracias, cielo piadoso!
Mis deseos se han cumplido.
De nuevo abrazo en mi pecho
el bien que perdí.

HASSEM
Serás mía.

ZOBEIDA
¡ Ah, mi señor! ¡ Mi hermano!

ZOBEIDA, HASSEM
Ay, cálmate, mi bien,
no cambies un momento
tan hermoso de contento y placer

(First astonished and then shaken by joy)
Alahor!, Alahor!...

ZOBEIDA
(besitating)
My lord, what are thinking about?

HASSEM
(beside himself)
What a fool I was, o, how mistaken I was!

ZOBEIDA
But, my lord ...

HASSEM
O, Zobeida, You shall be mine,
and I will be yours

ZOBEIDA AND HASSEM
I thank you, pitiful heaven!
My wishes have been fulfilled.
I can embrace again
the darling I lost.

HASSEM
You shall be mine.

ZOBEIDA
O, my lord. My brother!

ZOBEIDA, HASSEM
Ah, calm down, my dear, do not turn
this beautiful moment of joy and pleasure
into martyrdom and torment.

in tormento ed in martir.
Mio caro abbracciami, cessar le pene,
mai più mio bene ti lascerò.
Vederti e stringerti a questo petto
maggior diletto per me non v'è.
(S'arroviano.)

Scena quarta

Alamar

7 Recitativo

ALAMAR
Ismaele co' suoi non giunge ancora,
e molto e pur che mi lasciarò; a mille
sospetti in preda ondeggia questo core,
ed irrita ogn'indugio il mio furore.

Scena quinta

Coro, Ismaele, quindi Alahor e detto.

ISMAELE
(all'orecchio di Alamar) Ei viene.

ALAMAR
Seco ora mi lascia. Oh gioia!

Coro ed Ismaele si ritirano. Viene Alahor.

ALAHOR
Da me che brami?

en martirio y tormento. Abrazame,
amada(o) mía(o), que cesen las penas;
ya nunca te dejaré, mi bien.
Para mí no existe mayor placer que
mirarte y estrecharte en mi pecho.
(Se van.)

Escena cuarta

Alamar

Recitativo

ALAMAR
Aún no llega Ismaele con los suyos,
y hace ya mucho que me dejaron; mil
sospechas agitan este corazón, y cada
momento de retraso aumenta mi furor.

Escena quinta

Coro, Ismaele, Alahor y el mismo.

ISMAELE
(al oído de Alamar) Se acerca.

ALAMAR
Déjame ahora con él. ¡ Oh, alegría!

El coro e Ismaele se retiran. Llega Alahor.

ALAHOR
¿ Qué deseas de mí?

Hold me, my beloved, let sorrows
end; I will never leave you, my
love. To me there is no better pleasure
than looking at you and holding
you tight.
(Exeunt.)

Scene four

Alamar

Recitative

ALAMAR
Ismaele has not arrived yet with his
men, and they left long ago; a thousand
suspicions shake my heart, and every
moment of delay increases my rage.

Scene five

Alamar, Chorus, Ismaele and Alahor.

ISMAELE
(in Alamar's ear) He is coming.

ALAMAR
Leave me alone with him. O, joy!

Exeunt the chorus and Ismaele. Enter Alahor.

ALAHOR
What do you want from me?

ALAMAR

Io ti scorgea non vile
là nella sala ove a vergogna nostra
Hassem la mano presentò a Zobeida;
io ti scorgeva e m'ien compiacqui in core.
Lo sdegno, che s'accese sul tuo volto
a quest'atto, mi diede indizio certo,
che tu nemico ad Hassem sei.

ALAHOR

Lo sono. Lo detesto, lo aborro.

ALAMAR

Servir vuoi dunque all'odio tuo, e a quello
dell'intera Granata?
Vendicator di tutti, oggi l'uccidi.

ALAHOR

(con trasporto di furore accenna al pugnale)
Sù questo ferro, ferro
di tremenda vendetta,
vil traditore ti giungerò, lo aspetta.

ALAMAR

Appena sorge in ciel l'oscura notte,
in questo luogo volgi i passi tuoi.
Qui mi ritroverai;
e nella regia io stesso
ti condurrò. Pensa a ferir, del resto
sarà pensier mio.

ALAHOR

Qui tu m'attendi, e non temer.
Addio.

ALAMAR

Vi que no te humillaste en la sala donde,
para vergüenza nuestra, Hassem ofreció
su mano a Zobeida; yo te descubrí y
aquello complació mi corazón. El desdén
que encendía tu rostro en aquel
momento me dio prueba segura de que
eres enemigo de Hassem.

ALAHOR

Lo soy. Lo detesto, lo aborrezco.

ALAMAR

¿Quieres pues servir a tu odio
y al de toda Granada?
Mátalo hoy, sé el vengador de todos.

ALAHOR

Si, este puñal, este puñal
(transido de cólera señala su puñal)
de tremenda venganza, te alcanzará,
vil traidor. Cuenta con ello.

ALAMAR

Apenas surja en el cielo la oscura
nochedirige tus pasos a este lugar.
Aqui me encontrarás
y yo mismo te conduciré
al palacio. Tú encárgate de matar,
del resto me ocuparé yo.

ALAHOR

Espérame aqui, y no temas.
Adios.

ALAMAR

I could see you did not humiliate
yourself in the room where, to our
shame, Hassem offered his hand to
Zobeida; I noticed you and that pleased
my heart. The scorn that glowed
in your face at that moment reassured
me that you are an enemy of Hassem.

ALAHOR

I am. I detest him, I loathe him.

ALAMAR

Do you want then to serve
your hatred and Granada's?
Kill him today, be an avenger for us all.

ALAHOR

Yes, this dagger, this dagger
(racked with rage he points at his dagger)
of deadly revenge, shall reach you,
vile traitor. Count on it.

ALAMAR

As soon as the dark night shows in
the sky guide your steps to this place.
Here you shall find me
and I myself shall lead you
to the palace. You just kill him,
I will do the rest.

ALAHOR

Wait for me here, and do not fear.
So long..

Si toccano le mani, Alabor va via.

Scena sesta

Alamar e Coro

[8] Recitativo e Aria.

ALAMAR

Fidi compagni or meco
a terribil vendetta v'accingete.
Offeso cor t'accieta;
berrai fra poco a lunghi sorsi il sangue
che ultrice destra per la tua vendetta
accingesi a versar... Giò ruota il ferro,
già vibra il colpo atroce e liempio muore...
Vendicato già sei.... gioisci o core.

Cadrà fra poco il barbaro
fra cento colpi e cento,
cadrai sì, e al tuo crudel tormento
quest'alma esulterà.

Invano d'armati e d'armi
cinto t'en vai d'intorno,
per te l'estremo giorno
il mio furore segnò.

Chi sdegna superbo
d'unirsi al mio sangue
or vittima esangue al suolo cadrà.

CORO

Del Rege superbo versato sia il sangue

Se entrelazan las manos. Alabor parte.

Escena sexta

Alamar y Coro

Recitativo e Aria.

ALAMAR

Fieles compañeros, preparaos ahora
conmigo para la terrible venganza.
Cálmate, corazón ofendido, pronto
beberás a grandes tragos la sangre que,
para tu venganza, esa diestra vengadora se
dispone a verter.. Ya se al za el puñal. Ya
vibra el golpe atroz y el impío muere...
Alégrate, corazón, ya estas vengado!..

Pronto caerá el bárbaro,
entre cientos de golpes;
caerás y con tu cruel tormento
esta alma gozará.

En vano te rodeas
de armas y de hombres armados
pues ya mi cólera señaló
tu postrer día.

Aquel que, arrogante, se niega a
unirse con mi sangre, pronto caerá al
suelo como víctima exánime.

CORO

Viertase la sangre del soberbio rey.

They clasp hands. Exits Alabor.

Scene six

Alamar and Chorus

Recitative and Aria

ALAMAR

Loyal friends, prepare now with me for
the terrible revenge. Calm down, offend-
ed heart, you shall soon be drinking in
gups the blood that, for your revenge,
this skilful avenger is ready to shed... The
dagger is already lifted... The atrocious
blow is already vibrating and the impious
dies... Be glad, heart, you are revenged!..

Soon shall the barbarous one fall,
under a thousand blows;
you shall fall and with your cruel tor-
ment this soul shall enjoy.

In vain you surround yourself
with weapons and armed men
for my rage has already decided
your final day.

That arrogant one who rejects my
blood, shall soon fall to the floor as a
lifeless victim.

CHORUS

Let the blood of the proud king be

e vittima esangue al suolo cadrà.
(Partono.)

Scena settima

Gran sala, come nel primo atto, illuminata in tempo di notte. Sulima.

SULIMA
Infelice Zobeida, amico il fato le offriva un serto e lo ricusa. Orrenda, torbida angoscia circonda e, sorda alle voci d'amor, sospira e geme; Alto segreto forse mistero in lei siasconde. Ah possa il cielo sgombrare alfin il così fosco velo. (Parte.)

[9] Recitativo

ISMAELE
E qui non è. Dove sarà?
Miei fidi, taciti entrate e inosservati il sire qui siattenda e si scopra dell'infame Alamar l'orribil opra. Egli già vien. Sire!

Scena settima bis

Ismaele, Hassem e coro.

CORO
Sire, deh vieni affrettati,
ridesta il tuo furore:
d'un vil traditore odi l'infedeltà.

Cual víctima exánime al suelo caerá.
(Salen.)

Escena séptima

Gran sala iluminada igual que en el primer acto. Es de noche. Sulima.

SULIMA
Pobre Zobeida, el destino amigo le ofrecía una corona y ella la rechaza. Una horrible y turbia angustia nos rodea; sorda a las palabras de amor, gime y suspira; un profundo secreto, tal vez un misterio se oculta en ella. ¡Ah, ojalá pueda el cielo despejar un velo tan sombrío! (Parte.)

Recitativo

ISMAELE
Aquí no está. ¿Dónde podrá estar?
Mis leales, entrad en silencio y, escondidos, esperemos al señor y descubramos la terrible acción del infame Alamar. Ya viene... ¡Señor!

Escena séptima bis

Ismaele, Hassem y Coro

CORO
¡Señor! ¡Ay, ven, apresúrate,
despierta tu furor! Conoce la vileza de un infame, de un traidor.

shed. As a lifeless victim he shall fall to the floor. (Exeunt.)

Scene seven

A big room lit as in the first act. Night time. Sulima

SULIMA
Poor Zobeida, a friendly fate offered her a crown and she rejected it. A terrible and dark anguish surrounds us; deaf to the words of love, she weeps and sighs; a deep secret, maybe a mystery, she hides. O, I wish that heaven would draw this gloomy veil! (Exits.)

Recitativo

ISMAELE
He is not here. Where can he be? My loyal ones, come in silently and, hidden, let us await our lord and reveal the terrible action of the villain Alamar. Here he comes... My Lord!

Scene seven bis

Ismaele, Hassem and Chorus

CHORUS
My Lord! Ah, come, haste,
awaken your rage! Know the vileness of a villain, of a traitor.

HASSEM
Che dite?

ISMAELE
Hassem ascolta:
orrenda trama sulla tua vita pende;
solo da te dipende la giusta tua vendetta.

HASSEM
E chi può tant'osar?

ISMAELE
L'empio Alamar coi Zegri suoi
congiuram l'empio ardito ministro;
a tanto oprar scelse Alahorre,
che qui s'asconde.

HASSEM
Come? Qui Alahor?
Oh cimento!

ISMAELE
Ah vieni, all'armi!

HASSEM
Ah no ferma! Scoprire tutt'io vo.
Sotto mentite spoglie a lui mi mostrerò.
Voi tutti ascosi a mia difesa, alla vendetta mia sorvegliarete. ¡Ah sol per te mio bene, io mi serbo a tante pene.
(Si ritira.)

HASSEM
¿Qué decís?

ISMAELE
Escucha Hassem, un terrible complot amenaza tu vida; sólo de ti depende la justa venganza.

HASSEM
¿Quién puede atreverse a tanto?

ISMAELE
El impio Alamar y sus cegries se han conjurado; el osado e infiel ministro escogió para su misión a Alahor, que aquí se oculta.

HASSEM
¿Cómo? ¿Alahor aquí?
¡Oh, qué trance!

ISMAELE
¡Ah, ven! ¡A las armas!

HASSEM
¡Ah, no, detente! Quiero descubrirlo todo. Me mostraré a él con un disfraz. Vosotros vigilareis mi venganza, listos para defenderme. ¡Ah, mi bien, sólo por ti me someto a tantas penas!
(Se retira.)

HASSEM
What do you mean?

ISMAELE
Listen Hassem, a terrible plot threatens your life: the right revenge depends only on you..

HASSEM
Who can dare to go so far?

ISMAELE
The impious Alamar and his Zegries have conspired; the bold and unloyal minister chose Alahor for this mission, who hides here.

HASSEM
Is Alahor here?
O, what a difficult situation!

ISMAELE
O, come here! To your arms!

HASSEM
Don't! Stop it! I want to reveal all. I will disguise in his presence. You shall see my revenge, ready to defend me. O, my love, only for you am I ready to go through so many sorrows!
(Exits.)

Scena ottava

Alamar e Alabor.

Escena octava

Alamar y Alabor

Scene octava

Alamar and Alabor

10 Recitativo

ALAMAR
Qui dee passar in breve e qui tu statti:
ei sarò solo: il mio Ismael co' Zegri
circonderà il palagio.

ALAHOR
Solo mi lascia, Vanne!

ALAMAR
E gemme ed or premio saran dell'opra,
oltre la tua vendetta.

ALAHOR
Questa mi basta,
altra mercè non voglio.

ALAMAR
Dunque intendesti?

ALAHOR
Io già ti intesi assai.

ALAMAR
Ti lascio.

ALAHOR
Va.

Recitativo

ALAMAR
Por aqui debe pasar en breve, quedá-
te tú aqui: Estaré solo. Mi Ismaele y
los cegries rodearán el palacio.

ALAHOR
¡ Déjame solo! ¡ Vete!

ALAMAR
Oro y piedras preciosas premiarán tu
acción, además de tu venganza.

ALAHOR
Esta me basta,
no quiero otras recompensas.

ALAMAR
¿ Has entendido bien todo?

ALAHOR
De sobra te he comprendido.

ALAMAR
Te dejo.

ALAHOR
Vete.

Recitative

ALAMAR
He will be coming this way shrotly, stay
here: He will be alone. My Ismaele and
the Zegries will surround the palace.

ALAHOR
Let alone! Go away!

ALAMAR
Gold and precious stones will reward for
your action, apart from your revenge.

ALAHOR
Revenge is enough for me,
I do not want other rewards.

ALAMAR
Have you well understood everything?

ALAHOR
I certainly have.

ALAMAR
Then, I will take leave.

ALAHOR
Go.

ALAMAR
(Pocia anche tu morrai.)
(Parte.)

ALAHOR
(*sta qualche momento in silenzio*)
Vedrò quest'Hassem,
di cui tanto ammirasi qui la virtude,
lo vedrò; Zobeida ricusarmi oserà?...
Se mai l'osasse, tremi.

*Accenna il pugnàl, nel volgersi vede
Hassem.*

Scena nona

*Hassem, travestito da soldato abencerago,
e Alabor.*

ALAHOR
Che cerchi Abencerago?

HASSEM
Figlio di Mohamed, Alahor, no,
non temere, nemico tuo non son.

ALAHOR
E chi ti disse ch'io mi chiamo
Alahor?

HASSEM
Zobeida il disse.

ALAMAR
(También tu morirás después.)
(Sale.)

ALAHOR
(*se queda un momento en silencio*)
Voy a ver a ese Hassem, cuya virtud
es aquí tan admirada, lo voy a ver...
¿ Se atreverá Zobeida a rechazarme?...
Que tiemble si llega a hacerlo.

*Se señala el puñal; al volverse ve a
Hassem.*

Escena novena

*Hassem, disfrazado de soldado abencerraje,
y Alabor.*

ALAHOR
¿ Qué buscas, abencerraje?

HASSEM
No, no temas, hijo de Mohamed,
Alahor, no soy enemigo tuyo.

ALAHOR
¿Quién te ha dicho que me llamo
Alahor?

HASSEM
Zobeida me lo dijo.

ALAMAR
(You shall also die later.)
(Exits.)

ALAHOR
(*he remains silent for a moment*)
I am going to see that Hassem, whose
virtueis here so much admired, I am
going to see ... Will Zobeida dare to
reject me?... She had better not dare.

*He points at his dagger; when he turns
back he sees Hassem.*

Scena nine

*Hassem disguised as a Abencerrage sol-
dier, and Alabor.*

ALAHOR
What do you want Abencerrage?

HASSEM
Do not fear, Alahor, son of Mohammed,
I am not one of your enemies.

ALAHOR
Who has told you that my name is
Alahor?

HASSEM
Zobeida did.

ALAHOR
E tu chi sei?

HASSEM
D'Hassem l'amico io son,
e miappello Almanzor.

ALAHOR
D'Hassem tu amico?
D'un traditor amico?

HASSEM
A che quell'arme?
(Il pugnale che gli vede in petto)
A che un pugnale?

ALAHOR
E' questo
l'unico avanzo della mia grandezza:
l'estinto padre mio, l'assassinato padre,
alla vendetta mi lasciò.

HASSEM
E trattarlo
qual assassin vuoi tu, per vendicarlo?

ALAHOR
No; il Re pria veder voglio,
a lui chieder Zobeida,
trarla lungi da' Zegri...

HASSEM
E qual mai fia
d'Hassem la sorte, privo di Zobeida?

ALAHOR
¿Y tu quién eres?

HASSEM
Soy un amigo de Hassem,
mi nombre es Almanzor.

ALAHOR
¿Tú amigo de Hassem?
¿Amigo de un traidor?

HASSEM
¿Para qué esas armas?
(Por el puñal que lleva en el pecho)
¿Para qué ese puñal?

ALAHOR
Este es
el único resto de mi grandezza;
mi difunto padre, mi padre asesinado,
me lo dejó para vengarme.

HASSEM
¿Y tu, para vengarlo, quieres tratarlo
como a un asesino?

ALAHOR
No; antes quiero ver al rey
para pedirle a Zobeida
y llevarla lejos de los cegries...

HASSEM
¿Y qué suerte correrá
Hassem privado de Zobeida?

ALAHOR
And who are you?

HASSEM
I am a friend of Hassem,
My name is Almanzor.

ALAHOR
You, a friend of Hassem?
Friend of a traitor?

HASSEM
Why those arms?
(Referring to the dagger on his chest)
Why that dagger?

ALAHOR
This is all
that remains of my nobleness; my
dead father, my murdered father, gave
it to me to avenge myself.

HASSEM
And you, to avenge him, want to
treat him as a murderer?

ALAHOR
No, before that I want to see the
king to claim Zobeida back and take
her away from the Zegries

HASSEM
And what shall be Hassem's fate
without Zobeida?

(Addolorato)
Zobeida del suo cor solo desio?
Ei più non la vedrà?

ALAHOR
Eh taci! A lui desio sol favellar.

HASSEM
Favella! Il Re son io!
(Si scopre)

[11] Duetto
A te d'innante mira
l'amante di Zobeida,
ma ti rammenta, e trema,
che quest'amente è un Re.

ALAHOR
Tu il Re! Di già il sapea:
tradito il duol ti avea.
Amante o Re, non temo;
rendi Zobeida a me!

HASSEM
Zobeida, il mio tesoro!...

ALAHOR
Rendila.

HASSEM
Ah! No, l'adoro.

ALAHOR
All'amor tuo strapparla

(Dolorido)
Zobeida es el único anhelo de su
corazón, ¿nunca más la volverá a ver?

ALAHOR
¡Calla! Deseo hablar solo con él.

HASSEM
¡Habla! ¡Yo soy el rey!
(Se descubre)

Duetto
Mira ante ti
al amante de Zobeida,
pero recuerda, y tiembla,
que este amante es un rey.

ALAHOR
¡Tú el rey!... Ya lo sabía:
el dolor te traicionó.
Amante o rey, no te temo.
Devuélveme a Zobeida.

HASSEM
¡Zobeida, mi tesoro!...

ALAHOR
Devuélvela.

HASSEM
¡Ah, no! ¡La adoro!

ALAHOR
Yo sabré arrancársela

(Hurt)
Zobeida is the only longing of his
heart, won't he ever see her again?
Alahor
Silence! I only wish
to talk with him.

HASSEM
Speak! I am the king!
(He unveils himself)

Duet
Look in front of you at
Zobeida's lover, but
remember, and tremble,
that she is the lover of a king.

ALAHOR
You, the king! ... I knew it:
your pain has betrayed you.
Lover or king, I do not fear you.
Give Zobeida back.

HASSEM
Zobeida, my sweet heart!

ALAHOR
Give her back!

HASSEM
No, I adore her!

ALAHOR
I will snatch her away

saprò con questa mano.

HASSEM
Ah! No, lo spero invano.

ALAHOR
Ebben, tu muori.
(*Si scaglia col pugnale.*)

HASSEM
Guardie, guardie. Ola!

*Hassem si ritira indietro, e compariscono
alcuni Abenceraghi*

Della vendetta il ferro
pende su i giorni tuoi,
(*fa cenno alle guardie di ritirarsi*)
ma vivi, e, se lo puoi,
chiamami traditor.

ALAHOR
(Che farò?... Dubbioso è il core...
I miei giorni ei salvò...
Ah! perdona o genitor,
no, ferire io più non so.)

HASSEM
(Che farà?... Dubbioso è il cor,
io sperar temer non so:
forse il crudo suo furor
questo tratto disarmò.)

a tu amor con estas manos.

HASSEM
¡ Ah, no! ¡ En vano lo esperas!

ALAHOR
Entonces, muere.
Se lanza sobre él con el puñal.

HASSEM
¡ A mí! ¡ Guardias!

*Hassem se retira hacia atrás y aparecen
algunos abencerrajes.*

HASSEM
La espada de la venganza
pende sobre tus días,
(*hace una señal a la guardia para que se retire*)
pero vive y, si puedes, llámame traidor.

ALAHOR
(¿ Qué hacer?... Confuso está mi corazón...
Me ha salvado la vida...
¡ Ah, perdona, padre mio!
¡ No, ya no puedo matarlo!)

HASSEM
(¿ Qué haré?... Confuso está mi
corazón... Esperar, temer no sé.
Quizá este trato
haya desarmado su despiadado furor.)

from your love with these hands.

HASSEM
Don't, Your hope is in vain!

ALAHOR
Then, die.
He lunges at him with his dagger.

HASSEM
To me! Soldiers!

*Hassem withdraws and some
Abencerrages appear.*

HASSEM
The sword of revenge
hangs over your days,
(*he makes a sign to the guard to withdraw*)
but live and, if you can, call me a traitor.

ALAHOR
(What to do?... There is confusion in
my heart... He has saved my life...
O, forgive me my father!
No, I cannot kill him!)

HASSEM
(What shall she do?... There is confu-
sion in my heart... I cannot wait or fear.
Maybe this understanding
has disarmed his wicked rage.)

ALAHOR
Io parto.

HASSEM
Attendi.

ALAHOR
Lasciami.

HASSEM
M'odi.

ALAHOR
Che chiedi mai?

HASSEM
Se degno io son vedrai
dell'odio e del furor.
(L'ultimo colpo affrettisi;
m'aita o dio d'amore!
Ah! Non tradire la tenera
speranza del mio core,
un raggio sol tramandami
segno del tuo favor.)

ALAHOR
(Cercando vo nell'anima
l'antico mio furore;
ma sento che lo arrestano
i tratti di quel core:
vendetta invano gridami
inulto il genitor.)

ALAHOR
Me voy.

HASSEM
Espera.

ALAHOR
Déjame.

HASSEM
Me odias.

ALAHOR
¿ Por qué me lo preguntas?

HASSEM
Ahora verás si merezco
tu odio y tu furor.
(¡ Que el último golpe llegue cuanto
antes! ¡ Ayúdame, oh dios del amor!
¡ Ah, no traiciones la tierna
esperanza de mi corazón,
mándame un rayo de sol
como señal de tu gracia!)

ALAHOR
(Estoy buscando en mi alma
mi viejo furor;
pero siento que el talante de ese
corazón lo aquieta.
En vano mi padre insatisfecho
me pide venganza.)

ALAHOR
I am leaving.

HASSEM
Wait.

ALAHOR
Leave me alone.

HASSEM
You hate me.

ALAHOR
Why do you ask me?

HASSEM
You shall see now if
I deserve your hatred and rage. (May
the last blow come as soon as possi-
ble! Help me, O, god of love!
O, do not betray the tender
hope in my heart,
send me a ray of sunlight
as a sign of your grace!)

ALAHOR
(I am searching in my soul
for an old rage;
but I can feel that the mood of that
heart soothes him.
In vain my unsatisfied father
claims revenge.)

Hassem va negli appartamenti di Zobeida, dopo qualche momento ritorna con lei.

Scena decima

Hassem, Zobeida e detto.

[12] Recitativo

HASSEM
Zobeida, il mira; egli è Alahor, lo abbraccia!

ZOBEIDA
Tu qui Alahor?

ALAHOR
Zobeida! Oh mia Zobeida!
(*Si abbracciano.*)

HASSEM
Tu qui venisti e a forza
trarla da me volevi.
Io mi vi opposi. Adesso,
che nulla puoi tentar, che inerme sei,
io te la cedo, va parti con lei.
E tu Zobeida, un infelice amore
scorda se il puoi.

ALAHOR
(Tanta virtù mi scuote!)

HASSEM
Ma tu piangi, o Zobeida? (In qual cimento

Hassem va a las estancias de Zobeida y después de algunos momentos vuelve con ella.

Escena décima

Hassem, Zobeida y el mismo.

Recitativo

HASSEM
Míralo, Zobeida. ¡Es Alahor,
abrázalo!

ZOBEIDA
¿Tu aquí, Alahor?

ALAHOR
¡Zobeida! ¡Oh mi Zobeida!
(*Se abrazan.*)

HASSEM
Llegaste y quisiste
alejara de mí a la fuerza.
Yo me opuse a ello. Ahora
que ya nada puedes intentar, que
estás desarmado, yo te la cedo. Anda,
vete con ella. Y tu, Zobeida, olvida, si
puedes, un amor desgraciado.

ALAHOR
(¡Tanta virtud me conmueve!)

HASSEM
¿Pero estás llorando, Zobeida? (¡A

Hassem goes to Zobeida's rooms and after a few moments returns with her.

Scene ten

Hassem, Zobeida and Alahor.

Recitative

HASSEM
Look at him, Zobeida. This is
Alahor, embrace him!

ZOBEIDA
You here, Alahor?

ALAHOR
Zobeida! O my Zobeida!
(*They embrace*)

HASSEM
You arrived here and wanted
to take her away from me by force.
I opposed myself to it. Now that you
cannot try anything else, that you are
disarmed, I give her to you. Come on,
go with her. And you, Zobeida, forget,
if you can this disgraceful love.

ALAHOR
(Such a virtue moves me!)

HASSEM
Why are you crying Zobeida? (To

amor, virtude, mettono quest'alma!
Siate felici. (Io non resisto.) Addio
(*Fa per partire.*)

ALAHOR
T'arresta... (A tanto amore,
a virtù si sublime anche tu stesso
cederesti, o padre.) Ecco vi unisco;
stringetevi frattanto ambo al mio sen.

HASSEM
Oh sposa! O me felice appieno!

ZOBEIDA
Oh sposo! O me felice appieno!

CORO
(*da dentro*) All'arme! All'arme!

TUTTI
Quai fieri accenti.
(*Da dentro*)
All'arme! All'arme!

TUTTI
Che mai sarà?

Scena undicesima

*Ismaele frettoloso
e detti.*

ISMAELE
Signore, i Zegri, che ti credon spento,

qué prueba el amor y la virtud some-
ten a esta alma! Sed felices.
(No resisto más.) Adios. (*Va a salir.*)

ALAHOR
Detente... (Ante tanto amor,
ante virtud tan sublime tu mismo
hubieras cedido, oh padre mio.) Yo
os uno, abrazaos ambos a mi pecho.

HASSEM
¡Oh, esposa! ¡Qué feliz soy!

ZOBEIDA
¡Oh, esposo! ¡Qué feliz soy!

CORO
(*desde dentro*) ¡A las armas, a las armas!

TODOS
¡Qué gritos tan fieros!
(*Desde dentro*)
¡A las armas, a las armas!

TODOS
¿Qué sucederá?

Escena once

*Ismaele, presuroso,
y los mismos*

ISMAELE
Señor, los cegries, que te creen

what test do love and virtue put this
soul! Be happy. (I cannot resist any
longer.) So long. (*He almost exits.*)

ALAHOR
Stop ... (In the face of so much love,
of such a sublime virtue you yourself,
my father, would have given in.) I
bless you, come to my arms.

HASSEM
O, my wife! How happy I am!

ZOBEIDA
O, my husband, How happy I am!

CHORUS
(*From inside*) To arms, to arms!

ALL TOGETHER
What fierce cries!
(*From inside*)
To arms, to arms!

ALL TOGETHER
What is going to happen?

Scene eleven

*Enter Ismaele, hurrying, and the same
characters*

ISMAELE
My Lord, the Zegries think you are

qui si avanzan seguendo
il lor duce Alamar.

HASSEM
Volo a punirli...

ALAHOR
Ferma! E siedi aul trono. Il braccio mio
farà di te vendetta. A me la cura
lascia dei giorni tuoi, se i miei serbasti.

*Tutti si ritirano, Zobeida de Hassem
vanno sul trono, e resta calata la tenda.*

Scena dodicesima

Alamar, Alabor, poi tutti.

ALAMAR
Ebben cadde il tiranno?

ALAHOR
Per questa mano con Zobeida insieme.

ALAMAR
Oh gioia! E dove sono?

ALAHOR
(*si alza la tenda*)
Mirali.

ALAMAR
Oh tradimento!

muerto, se aproximan, siguiendo a
su jefe Alamar.

HASSEM
Corro a castigarlos...

ALAHOR
¡Detente! Siéntate en el trono. Mi
brazo te vengará. Déjame proteger
tu vida puesto que la mía respetaste.

*Todos se retiran, Zobeida y Hassem se diri-
gen al trono; la cortina queda echada.*

Escena duodécima

Alamar y Alabor. Luego todos.

ALAMAR
¿Cayó al fin el tirano?

ALAHOR
Por esta mano y con él Zobeida.

ALAMAR
¡Oh, felicidad! ¿Y dónde están?

ALAHOR
(*Se alza la cortina*)
Míralos.

ALAMAR
¡Oh, traición!

dead, they are getting closer, follo-
wing his leader Alamar.

HASSEM
Let me run to punish them...

ALAHOR
Stop it! Sit down on your throne. My
hand shall avenge you. Let me protect
your life since you have respected mine.

*They all withdraw, Zobeida y Hassem
walk to the throne; the curtain is drawn.*

Scene twelve

Alamar and Alabor. Then the rest.

ALAMAR
Has the tyrant fallen at last?

ALAHOR
By this hand and Zobeida with him

ALAMAR
O, happiness. And, where are they?

ALAHOR
(*The curtain is drawn open*)
Look at them.

ALAMAR
O, betrayal!

*Nel vedere Hassem e Zobeida tenta avven-
tarsi su Alabor, ma questi lo sorprende.*

HASSEM
All'armi, all'armi!

*Accorrono per tutto soldati con
faci accese.*

ALAHOR
(*ad Alamar*)
Riconosci l'eroe che tu volevi
far vittima al tuo orgoglio.
Inchinati, o ti uccido al piè del soglio.

HASSEM
Arresatati, che fai? Giorno di gioia
e non di sangue è questo.
(*Discende dal trono con Zobeida*)
Per ora a ceppi solo
Alamar sia serbato insiem coi suoi.

*Alamar va via tra le
guardie.*

ZOBEIDA
Quanto ti debbo, o cielo!
In questo giorno
tu il fratel mi ridoni e il caro sposo.
Or ch'entrambi vi stringo a questo seno,
altro non bramo, io son felice appieno.

*Al ver a Hassem y a Zobeida intenta lan-
zar se contra Alabor, pero este lo sorprende.*

HASSEM
¡A las armas, a las armas!

*De todas partes acuden soldados con
antorchas encendidas.*

ALAHOR
(*a Alamar*)
Reconoce al héroe que querías
hacer víctima de tu orgullo.
Póstrate o te mato al pie del trono.

HASSEM
¿Qué estás haciendo? Detente. Este
es un día de júbilo y no de sangre...
(*Baja del trono con Zobeida*)
Que por ahora sólo se mantenga con
cepos a Alamar y a los suyos.

*Alamar sale entre los
guardias.*

ZOBEIDA
¡Oh cielo, cuánto te debo! En este día
me devuelves a mi hermano y a mi que-
rido esposo. Ahora que a ambos puedo
estrechar en este pecho, no deseo nada
más. Soy completamente feliz.

*When seeing Hassem and Zobeida he tries
to attack Alabor but the latter sees him.*

HASSEM
To arms, to arms!

*Soldiers with lit torches come from
everywhere.*

ALAHOR
(*to Alamar*)
Recognize the hero that you wanted to
become a victim of your pride. Kneel
or I will kill you in front of the throne.

HASSEM
What are you doing? Stop it. This is
a day of joy, not a day of blood...
(*He steps down from the throne with Zobeida*)
For the moment, put Alamar and
his men in the stocks.

*Exits Alamar between
guards.*

ZOBEIDA
O heavens, How much I owe you! In
this day you return to me my brother
and my beloved husband. Now that I
can embrace both, I wish for nothing
else. I am completely happy.

13 Rondó Finale

Confusa è l'alma mia,
e quanto ascolta e mira,
crede che un sogno sia,
che s'abbia a dileguar.
Sposo, fratello, amici,
deh! per pietà parlate...

TUTTI
Ti affida, son cessate
l'ore del sospirar.

ZOBEIDA
Non intende il mio contento
chi non vide il mio tormento:
sol perfetto è quel diletto
che il dolore preparò.

TUTTI
Sol perfetto è quel diletto
che il dolore preparò.

FINE

Rondó final

Mi alma está confusa
y cree que cuanto escucha
y cuanto ve no es más que un sueño
que se ha de desvanecer.
¡Ay, esposo, hermano, amigos,
hablad, por piedad!

TODOS
Ten confianza, se acabaron
las horas de los suspiros.

ZOBEIDA
Quien no vio mi tormento
no comprende mi alegría;
sólo es perfecto el deleite
que el dolor nos preparó.

TODOS
Sólo es perfecto el deleite
que el dolor nos preparó.

FIN

Traducción:
Rosalía Gómez

Concluding Rondó

My soul is confused
and thinks that what it hears or sees
is nothing more than a dream
which is about to fade.
O, husband, brother, friends,
speak, for pity's sake...

ALL TOGETHER
Don't fear, the hours of sighing
are over.

ZOBEIDA
He who did not see my torment
cannot understand my joy;
delight is perfect only
if it is preceded by pain.

ALL TOGETHER
Delight is perfect only
if it is preceded by pain.

THE END

Translation:
M^a Ángeles Hidalgo



SIMONE ALAIMO

Bajo-Barítono

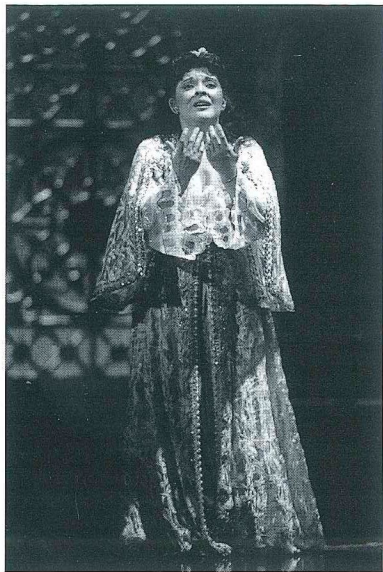
Nació en Villabate (Palermo) donde culminó sus estudios literarios y musicales. Frecuentó los cursos de 1977/78 y 1978/79 de la Escuela de Perfeccionamiento para Jóvenes Artistas Líricos de La Scala de Milán. Ganó el 1º premio en numerosos concursos internacionales como Voces Verdianas (Busseto 1977), Achille Peri (Reggio Emilia 1978), Beniamino Gigli (Macerata 1978), Belcanto (Ostenda 1978), Toti dal Monte (Treviso 1979) y Maria Callas (RAI 1980)...

Ha tomado parte con asiduidad en los más importantes festivales italianos. Ha cantado en los más importantes teatros tanto en Italia como en el extranjero, desde la Scala al Metropolitan donde tiene contratos firmados hasta el año 2001. Ha recibido numerosos premios artísticos como mejor intérprete de roles donizettianos, en óperas como Torquato Tasso, L'esule di Roma, Le convenienze ed inconvenienze teatrali, Roberto Devereaux, Poliuto, Anna Bolena, Elisir d'amore, Don Pasquale.

Tiene en su activo numerosas grabaciones discográficas entre las que destacamos: *Le astuzie femminili*, *Don Giovanni*, *El barbero de Sevilla*, *Il turco in Italia* (dos ediciones), *La Cenicienta*, *Ermione*, *L'italiana in Algeri*, *Maria Stuarda*, *L'esule di Roma*, *I Masnadieri*, *Luisa Miller*, *L'Ebreo*, *Crispino e la comare*, *Petite messe solennelle*, *Poliuto*. Ha grabado entre otras una selección de arias rossinianas y de arias para bajo de Verdi, Cantate Buffe de Simon Majer, Recital en directo, de

las Arias del Novecentos Italiano y recopilación de las más célebres arias sicilianas.

En la pasada temporada debutó en el Teatro de Sevilla con *Falstaff* (que grabará también para la casa Philips bajo la dirección de John Elliot Gardiner) y posteriormente lo interpretó en la Academia Nazionale di Santa Cecilia de Roma bajo la dirección de Daniele Gatti y en el Teatro Massimo de Palermo. También en el 97 cantó en el Teatro Filarmónico de Verona *Axur*, *Rey de Ormus* de A. Salieri, debutó en *Cavalleria Rusticana* en el Teatro Comunale de Bologna y *La Cenicienta* en el Metropolitan Opera de Nueva York, *El barbero de Sevilla* en el Covent Garden de Londres, *La Cenicienta* en el Festival de San Sebastián, *La Italiana en Argel* en la Opera de París. Próximamente hará *Falstaff* en Sassari, *Mustafá* en Verona y Las Palmas, *Dulcemora* en Marsella, *Escamillo* en Catania, y *Alahor* en Palermo.



PATRIZIA PACE

Soprano

Nace en Turín de padres artistas, cantantes líricos ambos. Comienza sus estudios de canto bajo la dirección de su padre y los de piano en el Conservatorio G. Verdi de Turín. Ha participado en numerosos concursos internacionales, entre los que se encuentran el "G. Viotti", el "Aureliano Pertile" de Bolonia, que ganó en su edición de 1983, y el "Maria Callas". En 1987 le fue concedido el Premio Internacional del Espectáculo Máscara de plata y en 1996 el Mascagni de oro.

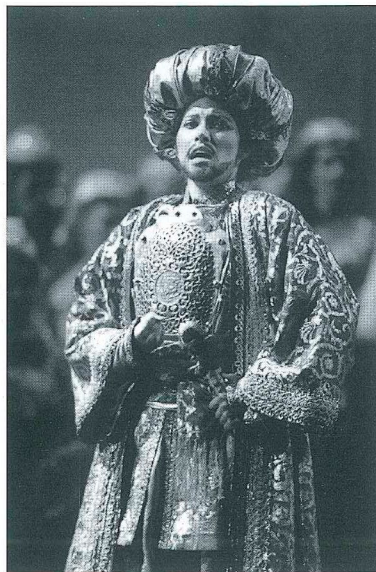
Debuta en Génova a la edad de 17 años en *Pelleas y Melisande*, con puesta en escena de G. Menotti, a la que sigue un *Rigoletto* en Florencia. En 1983, a los 19 años, debuta en el Teatro alla Scala como Celia del *Lucio Silla*. Más tarde vuelve al citado teatro como Micaela en la célebre producción de P. Faggioni de *Carmen* que dirigió Abbado, Adina en *La Sonámbula* y Oscar en *Un ballo in maschera*, ambas dirigidas por Gavazzeni, Susanna de *Las Bodas de Figaro*, y el de Zerlina en *Don Giovanni*, bajo la dirección de Strehler y Mutti.

Hasta ahora ha debutado 54 óperas en los teatros más importantes del mundo y entre los roles que ha cantado con mayor frecuencia figuran: Susanna, Nannetta, Liu, Gilda y Micaela. Próximamente debutará en nuevos papeles como Dofia Ana en *Don Giovanni*, Giulietta en *Capuletos y Montescos*, Suzel de *Amigo Fritz* y Sophie en *El caballero de la rosa* y Lauretta de *Gianni Schicchi*. Ha participado en diversas grabacio-

nes con el M° Abado, M° Muti y, recientemente, la integral de los oratorios de Carissimi. Con el M° Lombard ha grabado Dofia Ana en *Don Giovanni*, y grabará *Bodas de Figaro* y *Falstaff*.

En la pasada temporada, debutó en el rol de Mimi en *La Bohème* (Avenche- julio 97); cantó Nannetta en *Falstaff* (Niza- septiembre 97); Micaela en la nueva producción de *Carmen* (Toulouse- octubre 97); Susanna en *Bodas de Figaro* (Roma- enero 98); *Rigoletto* y *Fidelio* (Catania- febrero/ marzo 98) y tras su participación en la *Turandot* de Sevilla ha cantado el mismo título y *El barbero de Sevilla* en Avenche.

Entre sus próximos compromisos están *Rigoletto* en Mannheim y Avenche, *Capuletos y Montescos* en Lecce y Catania, *Flauta Mágica* en Catania, *Alabor* en Palermo, *Turandot* en Santander, *Carmen* en Santiago de Chile, *Bodas de Figaro* en Lugano, *Falstaff* y *Gianni Schicchi* en Niza.



VIVICA GENAUX

Mezzosoprano

A pesar de haber realizado su debut profesional en la ópera hace tan sólo cuatro temporadas, Vivica Genaux está ya en el grupo de vanguardia de las "mezzo". Cuando ella apareció, su encanto y su carisma como artista se ganó la aclamación de la crítica y la admiración de su audiencia.

Desde su debut profesional en un papel principal (como Isabella en *L'italiana in Algeri*) con Milwaukee's Florentine Opera en 1994, ha actuado en un gran número de compañías, en papeles con los que está ya empezando a sentirse fuertemente identificada. Rosina de *El barbero*, el papel que más veces ha cantado, lo interpretó por vez primera en la Ópera de Montreal y, desde entonces, lo ha cantado en las Óperas de Dayton, Washington, Pacific, Florentine, Cincinnati y en las antes mencionadas Metropolitan y San Diego Óperas. La señorita Genaux ha cantado el papel principal de *La Cenicienta* con la Dresden's Semperoper, el Caramoor Festival, la Filarmonica de Verona, la Opera Orchestra de Nueva York, la Opera Columbus y las conocidas compañías Minnesota y New Israeli Opera. También participó en el estreno mundial de la ópera de Myron Fink *The Conquistador* en la San Diego Opera, donde, en la misma temporada, también cantó Isabella en *L'italiana*. En la temporada 1997-98 hace su debuts en la Metropolitan Opera de Nueva York interpretando a la Rosina de *El barbero de Sevilla*, uno de los papeles con los que la cantante más se identifica.

En el verano de 1998 Vivica Genaux estuvo en la región de Nueva York para realizar dos actuaciones en el prestigioso Caramoor Festival. Luego volverá a la Dallas Opera para interpretar por primera vez un pequeño papel en *Ariodante* de Haendel.

A comienzos de 1999 Vivica Genaux. interpretará el papel de Selim en otra rareza operística, Solimano de Johann Hasse, para la Deutsche Staatsoper de Berlín (enero/feb.). Luego volverá a los Estados Unidos en marzo para dar una serie de conciertos y recitales con agrupaciones tan prestigiosas como el New York Festival of Song (con canciones del repertorio cubano) y la New York Chamber Symphony, para un estreno mundial realizado por David Stock. Más tarde, en el mismo mes, aparecerá en Pittsburgh, en un concierto a beneficio del Ezio Pinza Council para Cantantes de Ópera Americanos, con el que ella ha estado asociada desde 1992. Luego participará en el estreno mundial de algunos nuevos trabajos con la Pittsburgh New Music Ensemble. Vivica Genaux cerrará la temporada con otra puesta en escena de *Solimano*, así como con un *El Barbero de Sevilla* en el Festival de Dresden (mayo/junio).



JUAN DIEGO FLOREZ

Tenor

Juan Diego Florez nació en 1973 en Lima, Perú, donde realizó sus primeros estudios musicales, continuados luego en el Curtis Institute de Filadelfia. Desde 1994 prepara su repertorio con Ernesto Palacio. Su debut oficial tuvo lugar en agosto de 1996 con *Matilde di Shabram* en el Festival Rossini de Pésaro. Desde entonces ha cantado en el Festival de Wexford *L'etoile du nord* de Meyerbeer (grabada en cd) y *Don Pasquale* así como *Armide* de Gluck en la Scala, dirigido por Riccardo Muti, con el cual participó en el Concierto de Navidad retransmitido por mundovisión. Inmediatamente después cantó la *Petite Messe* en la Scala, *Cenerentola* en el Carlo Fenice de Génova, *Barbero* en el Verdi de Trieste, y el *Stabat Mater* de Rossini en Santa Cecilia, dirigido por Myung-Wun Chung, y en la Semana Musical de Siena, dirigido por Gelmetti y grabado para Agora. Mas tarde volvería al Festival Rossini con el *Signor Bruschino* y con la *Petite Messe* y, posteriormente, cantó *Falstaff* en Niza y en la Scala dirigido por Riccardo Muti. Debutó en la Ópera de Hamburgo con *El barbero de Sevilla*, grabándola para la Nightingale junto a Edita Gruberova y Vladimir Chernov. En diciembre de 1997 debutó con enorme éxito en el Covent Garden de Londres cantando en el estreno mundial de la olvidada ópera de Donizetti *Elisabetta* en el Royal Festival Hall.

Comenzó 1998 cantando *Il cappello di paglia di Firenze* en la Scala, con aceptación unánime. A esta ópera le siguió su debut triunfal en Viena con la *Semiramide* junto a la Gruberova, cuya versión en en concierto fue grabada para la Nightingale. Inmediatamente después, interpretó una *Cantata* de

Rossini en la Academia de Santa Cecilia de Roma, dirigido por Sir Neville Marriner. Entre sus compromisos para el futuro se cuenta *Armide*, *El barbero de Sevilla* y *Falstaff* en la Scala, teatro con el que participará en la gira que llevará a *Falstaff* a Viena y a Busseto; estará en el Regio de Turín con *Sonnambula* y con *Stabat Mater* de Rossini. En Viena cantará *El barbero*, *L'italiana in Algeri*, *Gianni Schicchi*, dirigido por Simon Rattle, y *Sonnambula*. De nuevo cantará *Le Comte Ory* en Génova y en Toulouse; estará en el Festival de Saint Denis con el *Stabat Mater* de Rossini, que cantará también en la San Francisco Symphony dirigido por Roberto Abbado. Grabará para Decca *Le nozze di Teti e di Peleo*, dirigido por Riccardo Chailly y *Ascanio in Alba* de Mozart y para Nightingale *Capuleti e Montecchi*, que cantará en Colonia y en Niza junto a la Gruberova. También cantará *El barbero* en Bilbao, en la Ópera de Roma y en el Comunale de Bolonia; *Otello*, *Cenerentola* y *Sonnambula* en la Royal Opera House Covent Garden; *L'italiana in Algeri* en Las Palmas, Fidadelfia, Tel Aviv y en la Bastilla de París. En el 2002 cantará en el Metropolitan de Nueva York *El Barbero de Sevilla*.



JOSEP PONS

Director Musical

Nacido en Puig-Reig (Barcelona), y considerado como uno de los más representativos directores de orquesta españoles de la actualidad, Josep Pons ha sido protagonista de dos de los proyectos musicales más interesantes de los últimos años en España: la Orquesta de Cambra Teatre Lliure y la Orquesta Ciudad de Granada. Es además, director titular y artístico de la Joven Orquesta Sinfónica de Cataluña.

Con la Orquesta de Cambra Teatre Lliure que fundó en 1985, Pons dió conciertos en los principales auditorios españoles y en Francia, Inglaterra, Italia, Portugal, etc. Numerosas distinciones, entre las que destacan el Premio Nacional de Música de Cataluña y el Premio Ciudad de Barcelona, son un reconocimiento a esta labor.

Desde 1994 es director titular y artístico de la Orquesta Ciudad de Granada a la que, desde entonces, sitúa al frete del mundo sinfónico español, ya a través de la propia Temporada de la Orquesta (para la que ha contado con la colaboración de artistas como George Benjamin, rinaldo Alessandrini,

Fabio Biondi, Christopher Coin, Elisabeth Leonskaja...) ya con los conciertos que realiza por toda España (Barcelona, Madrid, Sevilla, Cádiz, Santander, etc...) y en el extranjero (Portugal, Italia, Francia y Bélgica principalmente).

Actualmente compagina la dirección de las orquestas de las que es titular con la dirección, como invitado, de las principales orquestas españolas y de un buen número de europeas y también en Australia. Además, desde 1995 es reclamado con mayor frecuencia para dirigir producciones operísticas y escénicas en las que obtiene, desde el primer momento, grandes éxitos de público y el reconocimiento unánime de la crítica: *Il barbiere di Siviglia* (Rossini), *The light house* (Maxwell Davis), *La voix humaine* (Poulenc), *The turn of the screw* (Britten), *Pepita Jiménez* (Albéniz), *Atlántida* y *La vida breve* (Manuel de Falla), en Niza, Madrid, Barcelona, Granada y Sidney, entre otros.

En el campo discográfico Pons goza de un prestigio singular tanto por la cantidad como por la calidad de sus grabaciones, la gran mayoría para el sello Harmonia Mundi, y con la Orquesta de Cambra Teatre Lliure y la Orquesta Ciudad de Granada. Es especialmente destacable su conjunto de grabaciones de la obra de Falla (incluyendo la integral de su obra de cámara) pero también ha grabado a Gerhard, Albéniz y Mompou, Piazzolla, con artistas de la talla de Victoria de los Ángeles, W. Beeykens, Pablo Mainetti o Susan Chicott, entre otros, que le han reportado los máximos premios de la crítica especializada (Diapason d'Or, Choc de la Musique, Premios CD Compact, Grand Prix du Disque de la Academia Charles Cross, choc de l'Année, etc...) Ha obtenido en la edición 1996 de los Cannes Clasiccal Awards el Premio de los Editores por la grabación de *Pepita Jiménez*.

Recientemente ha sido nombrado Principal Director Asociado del Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

Alabor in Granata

para su estreno mundial en este siglo, ha sido producida por el
Teatro de La Maestranza, Sevilla, (España),
en colaboración con la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía
en la recuperación de la partitura original.

Queremos expresar nuestro más sincero agradecimiento
a todo el personal técnico y artístico de esta producción
y especialmente a:

Josep Pons (Director Musical)

José Luis Castro (Director de Escena)

Ezio Frigerio (Escenografía)

Franca Squarciapino (Vestuario)

Vicente La Ferla (Director del Coro)

Giuseppe Cuccia (Director de Producción)

También agradecemos la colaboración de:

Rocio Castro, Alessandra Milano y Paco Aguilera.

Especial mención merece

Alfonso Romero Asenjo

por la realización de la copia informática
del manuscrito original de la ópera.

Editor del Libreto
Desarrollo Gráfico
Fotografías

José María Martín Valverde
José Luis Rueda Montejo
Luis Mendo

© ® :Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales
Depósito legal: SE-715-99.-