



// Und du... Wie bleich du bist! Müde, stumm und schön,
ein frommes Wesen, geboren unter einem bösen Stern.
Kalt wie dein keusches Leben und in den Himmel erhoben.
Desdemona! Desdemona! Ah! Tot! Tot! Tot!
(zieht heimlich einen Dolch aus seinem Gewand)
Ich habe noch eine Waffe!
(ersticht sich)
Bevor ich dich tötete... Gattin... küsste ich dich.
Nun, da ich sterbe... in der Finsternis... in der ich ruhe...
Ein Kuss... noch einen Kuss... Ah, noch einen Kuss...
(stirbt)

Macbeth

IV. Akt: Szene und Arie

MACDUFF

O Kinder, meine Kinder! Jener Tyrann
ließ euch alle töten, und mit euch starb
eure unglückliche Mutter! Ach, warum ließ ich
Mutter und Kinder in den Klauen dieser Bestie?

Ach, die Hand des Vaters
konnte euch nicht schützen, ihr Lieben,
vor den gemeinen Meuchelmördern,
die euch den Tod brachten!
Ich war ein Flüchtling, hielt mich verborgen,
sodass ihr vergebens nach mir rieft
mit eurem letzten Seufzer,
mit eurem letzten Atemzug.
Lass mich den Tyrannen im Zweikampf treffen,
o Herr, und wenn er mir dann entkommt,
so mögen sich für ihn
die Arme deiner Gnade öffnen.

*Übersetzungen: Felix Schoen/Verena Sierig (Aida, Simon
Boccanegra, Macbeth)*

/ 87
Et toi... comme tu es pâle! Et lasse, et muette, et belle,
pieuse créature née sous un astre ennemi.
Froide comme ta chaste vie, tu montes au ciel.
Desdemona! Desdemona! Ah! morte! morte! morte!
(sans être vu, il sort un poignard de son pourpoint)
J'ai encore une arme!
(Il se poignarde.)
Avant de te tuer... mon épouse... je t'ai embrassée.
À présent, en mourant... dans l'ombre... où je gis...
un baiser... encore un baiser... ah! un autre baiser...
(Il meurt.)

Macbeth

Acte IV: Scène et air

MACDUFF

Ô fils, mes fils! Vous avez tous été tués
par ce tyran, et avec vous,
votre malheureuse mère! Ainsi j'ai abandonné
la mère et ses fils entre les griffes de ce tigre?

Ah! la main paternelle
ne vous a pas protégés, mes bien-aimés,
des perfides sicaires
qui vous ont donné la mort!
Et moi qui étais en fuite, qui me cachais,
vous m'avez appelé en vain,
de votre dernier sanglot,
de votre dernier souffle.
Ah! fais paraître le tyran devant moi,
Seigneur, et s'il m'échappe,
puisses-Tu lui ouvrir
ton étreinte miséricordieuse.

Traductions: David Ylla-Somers

“V

JONAS
KAUFMANN
The VERDI
ALBUM

RIGOLETTO

Libretto: Francesco Maria Piave

- [1] Atto III, Canzone: 2:21
“La donna è mobile”
(Duca)

AIDA

Libretto: Antonio Ghislanzoni

- [2] Atto I, Scena e romanza: 4:43
“Se quel guerrier io fossi! ... Celeste Aida”
(Radamès)

UN BALLO IN MASCHERA

A Masked Ball

Ein Maskenball

Un bal masqué

Libretto: Antonio Somma

- [3] Atto I, Canzone: 3:29
“Di’ tu se fedele”
(Riccardo, coro)

- [4] Atto III, Scena e romanza: 5:41
“Forse la soglia attinse ...
Ma se m’è forza perderli”
(Riccardo)

IL TROVATORE

The Troubadour · Le Trouvère

Libretto: Salvatore Cammarano /

Leone Emanuele Bardare

- [5] Parte III, Scena ed aria: 7:52
“Ah! sì, ben mio ... Di quella pira”
(Manrico, Ruiz, Leonora, coro)
 Giovanni Gregnanin – Ruiz
 Erika Grimaldi – Leonora

LUISA MILLER

Libretto: Salvatore Cammarano

- [6] Atto II, Scena ed aria: 6:21
“Oh! fede negar potessi ...
Quando le sere al placido”
(Rodolfo)

SIMON BOCCANEGRA

Libretto: Francesco Maria Piave /
Arrigo Boito

- 7 Atto II: 5:56
*“O inferno! Amelia qui! ...
 Sento avvampar nell’anima ...
 Cielo pietoso, rendila”
 (Gabriele)*

DON CARLO

Libretto: Joseph Méry /
Camille Du Locle
Italian: Achille de Lauzières /
Angelo Zanardini

- 8 Atto II, Scena e duetto: 8:26
*“È lui! desso, l’Infante! ...
 Dio, che nell’alma infondere”
 (Rodrigo, Don Carlo, coro, un frate)
 Franco Vassallo – Rodrigo
 Daniele Cusari – un frate*

LA FORZA DEL DESTINO

The Force of Destiny
 Die Macht des Schicksals
 La Force du destin
Libretto: Francesco Maria Piave /
Antonio Ghislanzoni

- 9 Atto III, Scena e romanza: 10:41
*“La vita è inferno all’infelice ...
 O tu, che in seno agli angeli”
 (Alvaro)*

I MASNADIERI

The Bandits · Die Räuber
 Les Brigands
Libretto: Andrea Maffei

- 10 Atto III, Scena: 4:25
*“Destatevi, o pietre! ...
 Giuri ognun questo canuto”
 (Carlo, coro)*

OTELLO

Libretto: Arrigo Boito

- 11 Atto III: 5:14
“*Dio! mi potevi scagliar*”
(*Otello, Jago*)

- 12 Atto IV: 6:09
“*Niun mi tema*”
(*Otello*)
Franco Vassallo – *Jago*

Bonus track:

MACBETH

Libretto: Francesco Maria Piave /

Andrea Maffei

- 13 Atto IV, Scena ed aria: 4:12
“*O figli, o figli miei! ...*
Ah, la paterna mano”
(*Macduff*)

Jonas Kaufmann *Tenor*

Coro del Teatro Municipale di Piacenza

Chorus Master: Corrado Casati

Orchestra dell’Opera di Parma

Conductor: Pier Giorgio Morandi

“V



ELEVEN PREMIERES:
JONAS KAUFMANN
ON THE ARIAS
& SCENES IN HIS
VERDI ALBUM

RIGOLETTO: “*La donna è mobile*”

The standard German translation of this aria begins “O wie so trügerisch sind Weiberherzen” (O how deceitful are women’s hearts) – not, as I once read on the back of a CD, “Woman is mobile”. The Italian adjective “mobile” means fickle, changeable and incalculable. The particular point of this aria is that it is sung here by the Duke of Mantua, who has a different woman each night. Everyone knows this number, whether from Pavarotti’s concerts or from pizza advertisements. It is a classic example of the abiding popularity of Verdi’s tunes. After Fenton in *Falstaff* and Alfredo in *La traviata*, the Duke was the third great Verdi role that I sang, in this case in Zurich in 2005 under Nello Santi.

AIDA: “*Se quell guerrier io fossi ... Celeste Aida*”

Although this is one of Verdi’s best-known tenor arias, it too is a first for me. For various reasons I have not yet sung the role of Radamès onstage, partly, perhaps, because I do not see anywhere near as many different facets to the character as I do with Don Carlo, for example. But the duets with Aida and Amneris are musically very grateful, of course, not to mention the famous hymn to “heavenly Aida”, even though many tenors are afraid of it on account of its final note, which is marked *pianissimo* and *morendo* (dying away). On no account should this note be blasted out. If tenors nonetheless do so, this is usually because they are worried that audiences will think that they are crooning or perhaps that they are not sufficiently masculine. This macho complex is unfortunately widespread. Yet such a *piano* sound requires at least as much power as a tremendous *forte*, for physically speaking, the singer should be able to turn up the volume at any moment and transform this *piano* into a *forte*.

UN BALLO IN MASCHERA: “*Di’ tu se fedele*” ... “*Ma se m’è forza perderti*”

Un ballo in maschera is based on a real historical event: the assassination of King Gustavus III of Sweden in 1792. At the time that Verdi wrote the opera, the papal censor refused to allow regicide to be depicted onstage, and so Gustavus III was turned into a governor of Boston. For a long time it was this censored version that held the stage, but at least since the time of the 1985 Stockholm production with Nicolai Gedda, directors have tended to revert to the original. It is a wonderful opera, with the most glorious love duet, fabulous arias and some great ensembles. I got to know it only relatively recently, and unfortunately I have not yet had a chance to sing the role of Gustavus. Ideally one should sing it after Don Carlo and before Don Alvaro, but it is rarely possible to time one’s role débuts as ideally as they should be. I am sure that the role will one day give me a great deal of pleasure, and the two scenes that we have recorded here have certainly whetted my appetite. In the first, Gustavus is disguised as a fisherman and questions the fortune-teller Ulrica about his future. In the second he bids a solitary farewell to the great love of his life: since she is the wife of his friend Anckarstroem, he is determined to avoid any further temptation. And yet he burns to see her once more at the masked ball at which he will be killed.

IL TROVATORE: “*Ah! sì, ben mio ... Di quella pira*”

The plot of *Il trovatore* lends itself to parody, most famously in the Marx Brothers’ film *A Night at the Opera*. The basic plot could not be more simple: the soprano and the tenor are in love but the baritone too loves the soprano and so he takes the tenor’s mother – a mezzo-soprano gypsy – prisoner. It is not hard to imagine that the relationships between these four characters will not end well. The present excerpt is the tenor’s big scene. Here

Verdi is still in thrall to the traditional model whereby an aria is followed by a surprising piece of news that then triggers an emotional outburst in the form of a cabaletta and stretta. In this wonderful aria, the troubadour Manrico tells Leonora that her love enables him to bear all the hammer-blows of fate. But a messenger then brings news that his rival has taken his mother prisoner and that she is to be burnt as a witch. There follows the famous cabaletta “Di quella pira”. Manrico and his supporters take up arms: “All’armi!” The phrase is in fact the origin of the English (and German) word “alarm”, and there are times when it also applies to the tenor’s vocal cords, so demanding is this aria. I am writing these lines while preparing for my stage début in the role at the 2013 Munich Opera Festival.

LUISA MILLER: “*Oh! fede negar potessi ... Quando le sere al placido*”

First performed in Naples in 1849, *Luisa Miller* is another Schiller opera, this time based on *Kabale und Liebe*. For me, this work has a special significance for I sang my first Verdi role in it. It was the tiny part of the Peasant. I was nineteen or twenty at the time and was singing in the additional chorus at Munich’s Gärtnerplatztheater, where I was occasionally allowed to take on small solo parts. Since the Peasant’s two or three lines come just before Rodolfo’s great scene, his aria “Quando le sere al placido” is naturally one with which I am very familiar. But it is also one of the most beautiful tenor arias that Verdi ever wrote. It is a classic dramatic situation that is depicted here: at a moment of supreme sadness, when he believes that he has been betrayed by Luisa, Rodolfo recalls a time of bygone happiness.

SIMON BOCCANEGRA: “*O inferno! ... Sento avvampar*”

As an opera *Simon Boccanegra* is dominated by its baritone and bass characters, leaving the tenor with little to do. But his aria is first-rate. Even its recitative has everything going for it, and the wave-like motion in the opening section of his aria lays the ideal foundation for the sort of expression that is demanded here: Gabriele Adorno is beside himself with jealousy and outrage after learning that Simon Boccanegra not only murdered his father but has also abducted his lover. Suddenly he stops raging and turns to prayer: may God take pity on him and restore his lover to him.

DON CARLO: “*È lui! desso! ... Dio, che nell'alma infondere*”

Don Carlo is based on Schiller's tragedy of the same name and was originally written in French: its first performance took place in Paris in 1867. We have opted for the traditional Italian version, which I have sung in Zurich, Munich, London and elsewhere. Of all the Verdi characters that I have performed to date, Don Carlo is one of which I have grown especially fond, not least because he is a typical anti-hero. The son of King Philip II of Spain, he finds himself in a situation which, riven by conflict, is unbearable: Elisabetta, the great love of his life, has married his father for reasons of state. The scene recorded here revolves around the “Friendship Duet”. In it Carlo confides in his best friend, Rodrigo, who advises him to leave the court and support him in his attempts to free the people of Flanders from their tyrannical Spanish oppressors. The two swear eternal friendship. Initially I toyed with the idea of recording this scene as a duet with myself, using a playback technique, but in the end I rejected this as too self-regarding. All the greater was my delight

in discovering how well my voice harmonizes with that of my baritone colleague Franco Vassallo, a singer I much admire.

LA FORZA DEL DESTINO: “*La vita è inferno ... O tu, che in seno agli angeli*”

The story of *La forza del destino* lends itself to parody almost as readily as that of *Il trovatore*: a mestizo (tenor) loves a woman from a higher social class (soprano) and by mistake shoots her father (bass). Disguised as a man, she flees from the vengeance of her brother (baritone) and seeks refuge in a monastery. Worse is to follow, for the mestizo Alvaro and his racist brother become wartime comrades before Alvaro’s true identity is revealed. But the arias and the large-scale duets in this opera are magnificent. On the other hand, “O tu, che in seno” is one of Verdi’s most difficult tenor arias, combining, as it does, both lyrical and heroic elements, so that, technically speaking, the singer has to be careful not to put a foot wrong. Even so, I am very much looking forward to my stage début in the role at the end of 2013 in a new production at the Bavarian State Opera.

I MASNADIERI: “*Destatevi, o pietre! ... Giuri ognun questo canuto*”

Based on Schiller’s *Die Räuber*, *I masnadieri* was premièred in London in 1847. It contains a very beautiful tenor aria, but I find the scene that we have chosen here incomparably more powerful. Both musically and dramatically, this is one of the most striking scenes in the whole of early Verdi. In terms of the situation that it portrays, it looks forward to Manrico’s “Di quella pira” in *Il trovatore*: Carlo has discovered that his brother Francesco has for years been holding their father prisoner. Long believed dead, Massimiliano has

also been tortured. With the vociferous support of his fellow bandits, Carlo swears terrible vengeance.

OTELLO: “*Dio! mi potevi scagliar*”

Based on Shakespeare’s tragedy, *Otello* is Verdi’s penultimate opera and was heard for the first time in 1887. If the octogenarian composer had not struck out in an entirely new direction with *Falstaff*, then *Otello* would undoubtedly have come to be regarded as the ne plus ultra of his art. I think I know the work very well since I have seen and heard it countless times and also appeared in it onstage in the role of Cassio. But when, for the first time, I performed scenes from the title role for this album, I was so gripped by the music that the hairs on the back of my neck stood on end. These colours, this fire and this passion with which Otello descends into a jealous rage until he burns with white-hot intensity – it exerts such a powerful sway that a singer is almost thrown off track, especially during the present magnificent monologue, “Dio! mi potevi scagliar”. Here Otello reflects on the fact that he could endure any form of dishonour except the suspicion that his wife is deceiving him. The way he talks himself into a rage and comes close to threatening to murder her is one of the greatest things that Verdi ever wrote, but it is also a test of my oft-quoted demand for a display of “controlled ecstasy”.

OTELLO: “*Niun mi tema*”

After Otello has strangled Desdemona, he discovers that she was innocent: they were both the victims of a conspiracy. With this realization, he sees that he has no alternative but to take his own life. Dying, he leans over Desdemona and kisses her one last time. In terms

of its balance between emotion and control, this scene is undoubtedly an acid test of the singer's abilities onstage. But even while I was recording it, I was developing such a taste for it that I should like to sing the whole role in the theatre as soon as possible. Yet I need to be patient, for it will be another two or three years before I sing my first *Otello* onstage.

MACBETH: *“O figli, o figli miei! ... Ah, la paterna mano”*

Macbeth is one of the very few operas by Verdi that does not feature a pair of lovers. Macbeth and his wife may have been lovers in the past, but there is no longer any sign of this in the opera, which is scarcely less bloodthirsty than Shakespeare. Against this background Macduff's aria represents something of an oasis of melodic calm, an expression of the grief felt for all the people murdered and oppressed by Macbeth. But it also expresses the hope that his tyranny may one day end. Unlike other Verdi arias, this one melts in the mouth, so that this scene is often performed in concert. I sang it for the first time for this recital, so it is effectively the last of eleven premières in my Verdi album.

Translation: Stewart Spencer

ELF PREMIEREN:
JONAS KAUFMANN
ÜBER DIE ARIEN UND
SZENEN IN SEINEM
VERDI-ALBUM

RIGOLETTO: »*La donna è mobile*«

In der deutschen Gesangsübersetzung heißt die Arie »O wie so trügerisch sind Weiberherzen« – und nicht, wie auf der Rückseite einer CD mal zu lesen stand, »Das Weib ist mobil!« »Mobile« heißt in diesem Fall wandelbar, unberechenbar, flatterhaft. Dass das hier ausgerechnet der Herzog singt, der jeden Abend eine andere hat, ist die besondere Pointe dieser Arie, die wohl jeder kennt, ob von Pavarotti-Konzerten oder aus der Pizza-Werbung. Dieser Hit ist das Musterbeispiel für die ungebrochene Popularität der Melodien Verdis. Nach dem Fenton in *Falstaff* und dem Alfredo in *La traviata* war der Herzog meine dritte große Rolle in einer Verdi-Oper, 2005 in Zürich unter der Leitung von Nello Santi.

AIDA: »*Se quel guerrier io fossi ... Celeste Aida*«

Eine der bekanntesten Tenor-Arien Verdis, doch selbst diese »Zugnummer« war für mich eine Premiere. Aus diversen Gründen habe ich die Partie des Radamès in *Aida* bis heute nicht gesungen, vielleicht auch, weil ich bei dieser Figur nicht annähernd so viele Facetten sehe wie etwa beim Carlos. Doch die Duette mit Aida und Amneris sind musikalisch natürlich sehr dankbar, gar nicht zu reden von der berühmten Hymne auf die »holde Aida«, die allerdings wegen des Schlusstons von vielen Tenören gefürchtet wird. »Pianissimo« steht in den Noten. Und »morendo«, also »ersterbend«, langsam verhauchend. Auf keinen Fall sollte man diesen Ton herausschmettern! Wenn ein Tenor das trotzdem tut, ist es meistens die Sorge, man könnte ihn für einen »Säusler« oder womöglich für zu wenig maskulin halten. Dieser Macho-Komplex ist leider weit verbreitet. Dabei erfordert ein solcher Piano-Ton mindestens so viel Kraft wie ein gewaltiges Forte, denn die körperliche Einstellung sollte so sein, dass man diesen leisen Ton jederzeit zu einem Forte anschwellen lassen kann.

UN BALLO IN MASCHERA: *»Di' tu se fedele ... Ma se m'è forza perdeti«*

Un ballo in maschera bezieht sich auf ein historisches Ereignis: die Ermordung des schwedischen Königs Gustav III. im Jahr 1792. Da zur Entstehungszeit der Oper die päpstliche Zensur die Darstellung eines Königsmordes untersagte, wurde aus Gustav III. ein Gouverneur in Boston. Diese zensierte Fassung hielt sich lange im Repertoire, doch spätestens seit der Stockholmer Inszenierung mit Nicolai Gedda tendiert man bei Neuproduktionen eher zur Originalfassung. Diese Oper, die neben dem herrlichsten Liebesduett Verdis und tollen Arien auch wunderbare Ensembles bietet, habe ich erst relativ spät kennengelernt, und leider hatte ich bis heute keine Gelegenheit, die Partie des Gustav zu singen. Idealerweise sollte man sie nach *Don Carlo* und vor *La forza del destino* singen, aber das Timing von Rollen-Debüts kann halt nicht immer ideal sein. Ich denke, dass diese Rolle mir sicherlich viel Freude bereiten wird, und die beiden Szenen, die wir hier aufgenommen haben, haben meine Lust vollends geweckt. In der ersten Szene befragt der als Fischer verkleidete Gustav die Wahrsagerin Ulrica nach seiner Zukunft. In der zweiten Szene nimmt Gustav innerlich Abschied von seiner großen Liebe: Da sie die Gattin seines Freundes Anckarström ist, will er jeder neuerlichen Versuchung widerstehen. Doch brennt er darauf, sie noch einmal zu sehen, auf jenem Maskenball, der ihm den Tod bringen wird.

IL TROVATORE: *»Ah! sì, ben mio ... Di quella pira«*

Aufgrund der Handlung war *Il trovatore* schon immer Stoff für Opern-Parodien; die berühmteste ist der Marx-Brothers-Film *A Night at the Opera*. Dabei ist die Grundstruktur der Story ganz simpel: Sopran und Tenor lieben sich. Der Bariton stört, weil er ebenfalls den

Sopran liebt, und nimmt deshalb die Mutter des Tenors (Zigeunerin und Mezzo) gefangen. Wie man sich denken kann, geht diese Vierer-Konstellatation nicht gut aus. Der vorliegende Ausschnitt ist *die* Szene des Tenors. Verdi ist hier noch dem gängigen Schema verpflichtet: Arie / überraschende Nachricht / emotionaler Ausbruch (Cabaletta und Stretta). In der wunderschönen Arie sagt der Troubadour Manrico seiner Leonora, dass er durch ihre Liebe für alle Schicksalsschläge gestärkt sei. Dann bringt ein Bote die Nachricht, dass Manricos Nebenbuhler seine Mutter gefangen genommen hat: Sie soll als Hexe verbrannt werden. Es folgt die berühmte Cabaletta »Di quella pira«. Manrico und seine Leute greifen zu den Waffen: »All'armi!« Spätestens hier erfährt man, woher sich das Wort »Alarm« ableitet, und oft genug führt diese Szene auch zum Stimmband-Alarm, wird dem Tenor hier doch einiges abverlangt. Während ich dies schreibe, bereite ich mich auf mein Bühnen-Debüt in dieser Partie bei den Münchner Opernfestspielen 2013 vor.

LUISA MILLER: »*Oh! fede negar potessi ... Quando le sere al placido*«

Auch *Luisa Miller*, uraufgeführt 1849 in Neapel, ist eine Schiller-Adaption, nämlich von *Kabale und Liebe*. Für mich hat dieses Werk eine besondere Bedeutung: In *Luisa Miller* habe ich meine erste Verdi-Partie gesungen, die Mini-Rolle des Bauern, eine so genannte »Wurzen«. Ich war damals 19 oder 20, sang im Extrachor des Gärtnerplatztheaters in München und durfte ab und zu auch kleine Solo-Aufgaben übernehmen. Und da die zwei, drei Sätze des Bauern vor der großen Szene des Rodolfo stattfinden, ist mir seine Arie »*Quando le sere al placido*« natürlich sehr vertraut. Es ist aber auch eine der schönsten Tenor-Arien, die Verdi geschrieben hat. Die dramatische Situation ist klassisch: Im Moment größten

Leides – Rodolfo glaubt sich von Luisa verraten – erinnert er sich mit Wehmut an die Tage vergangenen Glücks.

SIMON BOCCANEGRA: *»O inferno! ... Sento avvampar«*

Da in *Simon Boccanegra* Bariton und Bass dominieren, hat der Tenor hier nicht sehr viel zu melden. Aber die Arie ist prima: Schon das Rezitativ hat's in sich, und die orchestralen Wellenbewegungen im ersten Teil der Arie sind eine ideale Grundlage für den hier geforderten Ausdruck: Gabriele Adorno rast vor Eifersucht und Empörung, nachdem er erfahren hat, dass Simon Boccanegra, der Mörder seines Vaters, ihm nun auch noch die Geliebte geraubt hat. Plötzlich hält er in seiner Raserei inne und wendet sich betend an Gott: Er möge sich seiner erbarmen und ihm die Geliebte zurückgeben.

DON CARLO: *»È lui! desso! ... Dio, che nell'alma infondere«*

Don Carlo nach der gleichnamigen Tragödie von Schiller war ursprünglich eine französische Oper, die Uraufführung fand 1867 in Paris statt. Wir haben uns hier für die gängige italienische Version entschieden, die ich unter anderem in Zürich, München und London gesungen habe. Von allen Verdi-Charakteren, die ich bisher dargestellt habe, ist mir Carlos besonders ans Herz gewachsen, nicht zuletzt weil er der typische Anti-Held ist. Als Sohn von Philipp II., des Königs von Spanien, steckt er in einer Konfliktsituation, die für ihn unerträglich ist: Elisabeth, seine große Liebe, hat aus Staatsräson seinen Vater geheiratet! In der hier aufgenommenen Szene, dem sogenannten »Freundschaftsduett«, vertraut sich Carlos seinem besten Freund Rodrigo an. Dieser rät ihm, den Hof zu verlassen und ihn da-

bei zu unterstützen, das flandrische Volk von der spanischen Gewaltherrschaft zu befreien. Die Freunde schwören sich ewige Treue. Anfangs hatte ich überlegt, diese Szene im Duett mit mir selbst aufzunehmen (also im Playback-Verfahren), habe diese Idee aber dann als etwas zu eitel verworfen. Umso größer war die Freude darüber, wie gut meine Stimme mit der meines geschätzten Bariton-Kollegen Franco Vassallo harmoniert.

LA FORZA DEL DESTINO: »*La vita è inferno ... O tu, che in seno agli angeli*«

Die Geschichte von *La forza del destino* hat fast so viel parodistisches Potenzial wie die des *Trovatore*. Mestize (Tenor) liebt höhere Tochter (Sopran) und erschießt aus Versehen deren Vater (Bass). Auf der Flucht vor der Rache ihres Bruders (Bariton) verkleidet sich die höhere Tochter als Mann und geht ins Kloster. Und es kommt noch schlimmer: Der Mestize Alvaro und der rassistische Bruder werden im Krieg Freunde – bis Bruderherz die wahre Identität seines Kumpels entdeckt... Aber die Arien und die groß angelegten Duett-Szenen in diesem Werk sind herrlich! »O tu, che in seno« gehört allerdings zu den schwierigsten Tenor-Arien Verdis: Lyrisches und Heldisches liegen hier nahe beieinander, und man muss gesangstechnisch sehr aufpassen, dass man nicht auf den falschen Weg gerät. Trotzdem freue ich mich auf mein Bühnen-Debüt in dieser Rolle, Ende des Jahres in einer Neuproduktion der Bayerischen Staatsoper.

I MASNADIERI: »*Destatevi, o pietre! ... Giuri ognun questo canuto*«

I masnadieri nach Schillers Drama *Die Räuber*, uraufgeführt 1847 in London, enthält eine sehr schöne Tenor-Arie. Ungleich stärker finde ich jedoch die Szene, die wir für dieses

Album gewählt haben und die sowohl musikalisch als auch dramatisch zu den stärksten Szenen früher Verdi-Opern gehört. Was die Situation betrifft, so haben wir hier eine Vorankündigung von Manricos »Di quella pira« in *Il trovatore*: Carlo hat entdeckt, dass sein Bruder Francesco den für tot erklärten Vater jahrelang gefangen gehalten und misshandelt hat – lautstark bekräftigt von seiner Räuberbande, schwört er furchtbare Rache.

OTELLO: »Dio! mi potevi scagliar«

Otello nach der Tragödie von Shakespeare ist Verdis vorletzte Oper, uraufgeführt 1887. Hätte der 80-Jährige mit *Falstaff* nicht noch einen ganz neuen Weg beschritten, müsste man *Otello* als Gipfel von Verdis Kunst bezeichnen. Ich glaube das Werk ganz gut zu kennen, habe es unzählige Male gehört und gesehen, und in der Partie des Cassio habe ich es auch auf der Bühnenseite erlebt. Aber als ich jetzt für dieses Album zum ersten Mal Szenen der Titelpartie gesungen habe, hat mich die Musik derart gepackt, dass ich beim Singen eine Gänsehaut bekam. Diese Farben, dieses Feuer, diese Leidenschaft, mit der Otello sich in seinen Verdacht hineinsteigert bis zur Weißglut – das ist ein derartiger Sog, in den man da emotional geraten kann, dass es einen als Sänger fast aus der Bahn reißt. Gerade bei diesem grandiosen Monolog »Dio! mi potevi scagliar«! Da sinniert Otello, dass er jede Form von Ehrverlust besser ertragen könnte als den Verdacht, dass seine Frau ihn betrügt. Wie er sich da bis zur Morddrohung in Rage redet, das gehört zum Tollsten, was Verdi geschrieben hat, ist aber auch eine Feuerprobe für die von mir oft zitierte »kontrollierte Ekstase«.

OTELLO: *»Nūn mi tema«*

Nachdem Otello Desdemona erwürgt hat, erfährt er, dass sie unschuldig war; sie beide sind Opfer einer Intrige. Mit dieser Erkenntnis gibt es für ihn keinen anderen Ausweg als den Selbstmord. Sterbend beugt er sich über Desdemona und küsst sie zum letzten Mal. – Mit Blick auf besagte Balance von Emotion und Kontrolle ist diese Szene auf der Bühne sicher ein Härtetest. Doch habe ich während der Aufnahme derart »Blut geleckt«, dass ich am liebsten sofort die ganze Partie singen würde. Da muss ich mich in Geduld üben, denn bis zu meinem ersten Otello auf der Bühne wird es noch zwei, drei Jahre dauern.

MACBETH: *»O figli, o figli miei! ... Ah, la paterna mano«*

Macbeth gehört zu den ganz wenigen Verdi-Opern ohne Liebespaar. Macbeth und seine Lady mögen mal eines gewesen sein, doch davon spürt und hört man nichts: Bei Verdi ist das Stück kaum weniger blutrünstig als bei Shakespeare. Vor diesem Hintergrund stellt die Arie des Macduff so etwas wie eine melodische Insel da: Sie ist Ausdruck der Trauer um die von Macbeth Ermordeten und Unterdrückten – und der Hoffnung auf ein Ende seiner Gewaltherrschaft. Da sich diese Szene im Vergleich zu anderen Verdi-Arien wie *Butter* singen lässt, wird sie auch gern für Opernkonzerte gewählt. Ich habe sie erstmals für dieses Recital gesungen, sie ist quasi die letzte von elf Premieren auf meinem Verdi-Album.

PARMA, Piazza del Duomo





ONZE PREMIÈRES :
JONAS KAUFMANN
PARLE DES AIRS ET
SCÈNES DE SON
ALBUM VERDI

RIGOLETTO : « *La donna è mobile* »

Un jour, au dos d'un CD, j'ai vu le titre de cet air traduit ainsi : « La femme est mobile » ! Ce n'est pas du tout ça. Une traduction plus appropriée serait : « Oh ! que le cœur des femmes est perfide ». « Mobile » signifie ici changeant, capricieux, volage. L'ironie réside dans le fait que cette phrase est chantée par le duc, qui séduit une nouvelle fille chaque soir. Tout le monde connaît cet air, que ce soit par les concerts de Pavarotti ou les publicités de pizza surgelée, c'est l'exemple type de l'immortalité des mélodies de Verdi. Après Fenton dans *Falstaff* et Alfredo dans *La traviata*, le duc de Mantoue a été mon troisième grand rôle dans un opéra de Verdi, en 2005 à Zurich sous la direction de Nello Santi.

AIDA : « *Se quel guerrier io fossi ... Celeste Aida* »

Bien que cet air soit l'un des plus célèbres de Verdi, c'est la première fois que je le chante. Pour plusieurs raisons, je n'ai encore jamais chanté le rôle de Radamès dans *Aida* – l'une d'entre elles est que je ne trouve pas autant de facettes à ce personnage qu'à celui de Carlos, par exemple. Mais les duos avec Aïda et Amneris sont naturellement très gratifiants sur le plan musical, sans parler du fameux hymne à la « céleste Aïda », bête noire de nombreux ténors à cause de la note finale. Dans la partition, cette dernière note est indiquée *pianissimo* et *morendo*, c'est-à-dire « en mourant », en s'affaiblissant progressivement. Il ne faut surtout pas la trompeter ! Si un ténor le fait quand même, c'est généralement parce qu'il a peur qu'on ne le trouve pas assez masculin. Le complexe du macho est hélas très répandu. Ce genre d'aigu *piano* exige pourtant au moins autant de muscles qu'un *fortissimo*, car il doit être produit de telle sorte qu'on puisse enfler le son à volonté.

UN BALLO IN MASCHERA : « *Di' tu se fedele ... Ma se m'è forza perdarti* »

Un ballo in maschera est inspiré d'un évènement historique : l'assassinat du roi Gustav III de Suède en 1792. Mais, à l'époque où Verdi composa cet opéra, la censure papale interdisait de montrer un régicide au théâtre, et il fallut donc transformer le roi de Suède en gouverneur de Boston. Si cette version censurée s'est longtemps maintenue au répertoire, on a aujourd'hui tendance à lui préférer la version originale, surtout depuis la production de Stockholm avec Nicolai Gedda. Je n'ai découvert que relativement tard cet opéra qui contient le plus sublime duo d'amour de Verdi et regorge d'airs et d'ensembles magnifiques, et je n'ai malheureusement pas encore eu l'occasion de chanter le rôle de Gustav. Dans l'idéal, c'est un rôle qu'on devrait aborder après *Don Carlo* et avant *La forza del destino*. Mais un chanteur est rarement en mesure de programmer « idéalement » ses débuts scéniques. Les deux scènes que nous avons enregistrées ici m'ont vraiment ouvert l'appétit, et je pense que j'aurai un immense plaisir à interpréter le rôle dans son entier. Dans la première scène, Gustav déguisé en pêcheur demande à la prophétesse Ulrica de lui dire l'avenir. Dans la deuxième, il fait intérieurement ses adieux à son grand amour : il a décidé de renoncer à la femme qu'il aime, car elle est l'épouse de son ami Anckarström. Mais il brûle de la voir une dernière fois – au bal masqué pendant lequel il va être assassiné.

IL TROVATORE : « *Ah ! sì, ben mio ... Di quella pira* »

L'argument abracadabrant du *Trovatore* a souvent donné lieu à des parodies, dont la plus célèbre est le film des Marx Brothers *A Night at the Opera*. L'histoire se laisse pourtant réduire à une structure très simple : la soprano et le ténor sont amoureux ; le baryton, lui aussi

amoureux de la soprano, ne l'entend pas de cette oreille et fait jeter la mère du ténor (bohémienne et mezzo-soprano) dans un cachot. Pas besoin d'être sorcier pour comprendre qu'avec un quatuor pareil ça va mal finir. L'extrait présenté ici est *la* scène du ténor. Verdi y respecte encore le schéma traditionnel : air / nouvelle inattendue / épanchement d'émotion (cabalette et strette). Dans un air magnifique, le trouvère Manrico dit à Leonora que son amour lui donne assez de force pour affronter les revers du destin. À ce moment entre un messager qui apporte une mauvaise nouvelle : le rival de Manrico a capturé sa mère et s'apprête à la brûler pour sorcellerie. Manrico se lance alors dans la célèbre cabalette « Di quella pira », au cours de laquelle lui et ses hommes empoignent leurs armes : « All'armi ! » On comprend d'où vient le mot « alarme », d'autant plus adapté ici que cette scène conduit souvent à une alarme des cordes vocales, car la partie de ténor est très lourde. Au moment où j'écris ces lignes, je me prépare pour mes débuts sur scène dans le rôle de Manrico, qui auront lieu dans le cadre du festival de Munich 2013.

LUISA MILLER : « Oh ! fede negar potessi ... Quando le sere al placido »

Luisa Miller est un autre opéra d'après Schiller, plus précisément une adaptation de *Cabale et amour*, qui fut créé à Naples en 1849. J'ai une tendresse spéciale pour *Luisa Miller* car c'est dans cet opéra que j'ai chanté mon tout premier personnage de Verdi : le mini-rôle du paysan, un simple comparse. J'avais dix-neuf ou vingt ans, j'étais membre du chœur auxiliaire du Gärtnerplatztheater à Munich, et on me confiait parfois des petits solos. Les deux, trois phrases du paysan se situent juste avant la grande scène de Rodolfo, je connais donc très bien son air « Quando le sere al placido ». C'est un des plus beaux airs pour ténor

de Verdi. La situation dramatique est traditionnelle : Rodolfo croit que Luisa l'a trahi et, au plus profond de la douleur, se remémore avec nostalgie son bonheur passé.

SIMON BOCCANEGRA : « *O inferno ! ... Sento avvampar* »

L'action de *Simon Boccanegra* est dominée par le baryton et la basse, le ténor n'a pas grand-chose à faire. Mais son air est splendide : le récitatif est déjà à lui seul une merveille, et les vagues d'orchestre qui accompagnent la première partie de l'air sont un soutien idéal pour le chanteur : Gabriele Adorno écume de jalousie après avoir appris que Simon Boccanegra, le meurtrier de son père, lui a volé sa fiancée. Puis, au beau milieu de sa furie, il s'apaise soudain, et implore Dieu de lui pardonner et de lui rendre sa bien-aimée.

DON CARLO : « *È lui ! desso ! ... Dio, che nell'alma infondere* »

Don Carlo, basé sur la tragédie de Schiller du même nom, fut d'abord composé en français et créé en 1867 à Paris. Nous avons opté ici pour la version italienne, qui est donnée plus fréquemment et que j'ai déjà chantée, entre autres, à Zurich, Munich et Londres. De tous les personnages de Verdi que j'ai interprétés jusqu'ici, Carlos est sans doute mon préféré, en grande partie parce qu'il est un anti-héros. Fils du roi d'Espagne Philippe II, il se retrouve dans une situation difficilement supportable : Élisabeth, son grand amour, a dû épouser son père par raison d'État ! Dans la scène enregistrée ici, connue sous le nom de « duo de l'amitié », Carlos se confie à son meilleur ami, Rodrigo. Celui-ci lui conseille de quitter la cour et de venir l'aider à libérer le peuple flamand du joug espagnol. Les deux amis se jurent une fidélité éternelle. J'avais tout d'abord prévu d'enregistrer moi-même les

deux voix de ce duo (en utilisant la technique du playback), mais l'idée m'a semblé trop vaniteuse. J'ai ainsi pu me rendre compte à quel point ma voix s'harmonise avec celle de mon collègue Franco Vassallo, un baryton pour qui j'ai la plus grande admiration.

LA FORZA DEL DESTINO : « *La vita è inferno ... O tu, che in seno agli angeli* »

L'argument de *La forza del destino* se prête presque autant à la parodie que celui de *Il trovatore*. Un métis (ténor) aime une jeune femme de l'aristocratie (soprano) dont il tue accidentellement le père (basse). Pour échapper à la vengeance de son frère (baryton), la jeune aristocrate se travestit en homme et se réfugie dans un cloître. La suite est encore pire : engagés dans l'armée, le métis Alvaro et le frère raciste de la belle deviennent amis – jusqu'à ce que le cher frangin découvre la véritable identité de son copain de régiment... Mais les airs et les grandes scènes en duo de cet opéra sont d'une beauté irrésistible ! L'air « O tu, che in seno » est l'un des plus difficiles de Verdi : à cheval entre lyrisme et héroïsme, le chanteur doit posséder une technique vocale très sûre et prendre garde à ne pas s'aventurer sur la mauvaise voie. Quoi qu'il en soit, je suis ravi de débiter dans ce rôle à la fin de l'année dans une nouvelle production de l'Opéra national bavarois.

I MASNADIERI : « *Destatevi, o pietre ! ... Giuri ognun questo canuto* »

Créé à Londres en 1847, *I masnadieri* (d'après le drame *Les Brigands* de Schiller) contient un très bel air pour ténor. Pour cet album, je lui ai toutefois préféré une autre scène, qui me semble être musicalement et dramatiquement l'une des plus fortes que Verdi ait composées dans la première partie de sa carrière. La situation est analogue à celle de Manrico quand il

chante « Di quella pira » dans *Il trovatore* : Carlo vient d'apprendre que son frère Francesco séquestre et maltraite depuis des années leur père, qu'il croyait mort ; soutenu par sa troupe de bandits, il jure de lui infliger une terrible vengeance.

OTELLO : « *Dio ! mi potevi scagliar* »

Otello, d'après la tragédie de Shakespeare, est l'avant-dernier opéra de Verdi, créé en 1887. Si Verdi n'avait pas pris quelques années plus tard une nouvelle direction avec *Falstaff*, *Otello* devrait être décrit comme le sommet de son art. Je crois pouvoir dire que je connais très bien cette œuvre, je l'ai écoutée et vue de très nombreuses fois, et j'ai chanté sur scène le rôle de Cassio. Mais en abordant pour la première fois le rôle-titre sur cet album, la musique m'a tellement bouleversé que j'en avais la chair de poule. Les couleurs, la fougue, la passion avec laquelle Otello laisse le soupçon lui monter à la tête et brûle de jalousie jusqu'à l'incandescence – tout ça est tellement intense, sur le plan émotionnel, qu'un chanteur peut facilement se laisser déboussoler. Surtout dans le grandiose monologue « Dio ! mi potevi scagliar » ! Otello se dit qu'il aurait la force de supporter toute forme de déshonneur, mais pas le soupçon d'être trompé par sa femme. La manière dont il se laisse emporter par la rage, jusqu'à proférer des menaces de mort, fait partie des pages les plus extraordinaires de Verdi. Mais c'est aussi une épreuve du feu pour ce qui est de l'« extase contrôlée » que je cite souvent.

OTELLO : « *Nūn mi tema* »

Après avoir étranglé Desdemona, Otello apprend qu'elle était innocente ; ils ont été victimes d'une intrigue. Pour lui, il n'y a plus qu'une issue : le suicide. Au moment de mourir, il se penche sur Desdemona et lui donne un ultime baiser. – Jouer cette scène au théâtre est certainement un test de résistance en ce qui concerne l'équilibre entre émotion et contrôle évoqué plus haut. Mais l'enregistrement m'a tellement excité que je serais prêt à chanter le rôle en entier dès demain. Il me faudra faire preuve de patience, puisque mon premier Otello sur scène n'aura pas lieu avant deux ou trois ans.

MACBETH : « *O figli, o figli miei ! ... Ah, la paterna mano* »

Macbeth est l'un des très rares opéras de Verdi sans couple d'amoureux. Macbeth et sa Lady en ont peut-être formé un jadis, mais cela ne se voit et ne s'entend pas : le drame de Verdi est presque aussi sanguinaire que celui de Shakespeare. Dans ce contexte, l'air de Macduff fait figure d'oasis mélodique : il exprime le deuil des victimes de Macbeth et la douleur des opprimés, mais aussi l'espoir de voir le règne du tyran prendre fin. Comparée à d'autres airs de Verdi, cette scène est relativement facile à chanter et donc souvent proposée en concert. C'est pourtant la première fois que je la chante. C'est donc une première par excellence, parmi les onze premières de mon album Verdi.

Traduction : Jean-Claude Poyet

BETWEEN DREAMS AND REALITY: VERDI AND HIS TENORS

Karl Dietrich Gräwe

Is there such a thing as *the* Verdi tenor? A tenor who can meet the whole range of demands presented by the relevant roles in all of Verdi's operas? The first Carlo in *I masnadieri* was Italo Gardoni, the favourite partner of Jenny Lind, who created the role of Amalia. Verdi himself conducted the first two performances of the work, which is based on Schiller's *Sturm und Drang* Gothic tragedy *Die Räuber* and opened at London's Her Majesty's Theatre on 22 July 1847. A *tenore di grazia*, Gardoni was a leading international tenor in the decades around the middle of the 19th century, specializing in the young heroes of Donizetti and Bellini, heroes who are tested by adversity. His voice was not large, and outbursts of emotion were apparently not his strong suit, but his voice had a beguiling purity of tone, was capable of considerable agility and could sustain an ingratiating legato line.

Forty years later, in 1887, Verdi's penultimate opera, *Otello*, adapted from Shakespeare's tragedy by Arrigo Boito, was premièred at La Scala. The title role is one of the most demanding in the whole of the operatic repertory and was tailored to the vocal qualities of the tenor Francesco Tamagno. Not only did Tamagno have a commanding physical presence but his voice combined lyrical flexibility with penetrating power. Although baritonally coloured, it was also capable of explosive top notes in an effortless upper register. Verdi had first encountered this combination of altogether utopian qualities in 1881, when his revised version of *Simon Boccanegra* was unveiled at La Scala and Tamagno was entrusted with the role of the hot-headed lover Gabriele Adorno. Tamagno always stressed that he sang from the heart, without any intellectual calculation. This at least was how he justified his disinclination to read music and countered the occasional criticism – including Verdi's own – that he lacked smooth intonation, exaggerated the expressive qualities of the

parts in his repertory, was regularly ahead of or behind the conductor's beat and was immoderately fond of showing off his top notes, impressive though these undoubtedly were. The development of recording means that a number of examples of Tamagno's singing have survived from the early years of the 20th century. They are as revelatory as they are impressive, their effect in no way reduced by the historical patina of the recordings or by the fact that the singer's life and career were already drawing to an end as a result of the heart failure that was soon to kill him.

Plácido Domingo has for decades been a highly acclaimed Otello whose interpretation of the role has several times been committed to disc. He recalls how well-meaning advisers tried to discourage him from taking on a role that they felt was unsuited to him by claiming that he would never be able to hold a candle to Mario Del Monaco, who had been unrivalled in this role twenty years earlier. In turn, Del Monaco had been warned against inviting comparisons with Ramón Vinay. And yet it had been argued at the time that Vinay, too, could never stand comparison with Giovanni Martinelli, his predecessor in the role, while Martinelli was told that Antonin Trantoul – a favourite of Toscanini's – had set standards that no other tenor could ever hope to meet. But listeners who heard the French tenor at La Scala in the 1920s and who could still recall Tamagno found Trantoul completely inadequate. Or, to put it another way, there is no eternally valid yardstick that can be used to measure the way in which roles are interpreted, defined and rethought: each operatic character is constantly redefined by the achievements of individual singers.

During Verdi's own lifetime the record for the most tenor roles created by a single singer was held by Gaetano Fraschini, who appeared in the first performances of no fewer

than five of the composer's operas: *Alzira*, *Il corsaro*, *La battaglia di Legnano*, *Stiffelio* and, finally, *Un ballo in maschera*, in which he took the part of Riccardo in Rome in 1859. He also sang a number of Verdi's other tenor parts from the tile role in *Oberto* to Don Alvaro in *La forza del destino*. It was not least thanks to Fraschini that Donizetti's operas were able to maintain a place for themselves in the repertory long after their composer's death and in spite of increasing competition from Verdi's works. His voice tended towards the heroic, with a baritonal colouring of bronze-like lustre, and yet it was also capable of more delicate nuances, a quality that both composers valued. Verdi felt that Fraschini was born to sing the part of Manrico, while the intensity with which he cursed the heroine in *Lucia di Lammermoor* earned him the nickname "tenore di maledizione". Other admirers praised the "silvery" quality of his singing. He was an early representative of the vocal category of *tenore robusto* or *tenore di forza* but was also capable of considerable subtlety. In this respect he was a forerunner of the first Alvaro, Enrico Tamberlik.

During his youth and his self-styled "galley years", Verdi had at his disposal a range of tenors who were all capable of playing the part of the elegant cavalier or moping lover (*tenore di grazia*) but who could also take on more heroic parts that required both power and brilliance: the *tenore lirico spinto*. Such tenors were generally cast in the part of the tempestuous lover or of the hero marked out by suffering. Raffaele Mirate was praised for his skilful phrasing and vocal brilliance and was acclaimed as an outstanding exponent of the tenor roles of Rossini, Donizetti and Bellini. It was to him that Verdi entrusted the role of the Duke of Mantua in the first performances of *Rigoletto* in Venice in 1851. Right up to the time of the first night, "La donna è mobile" was guarded as if it were some industrial

secret. If it immediately became arguably the most popular operatic aria in the world, this was undoubtedly due to the artistry of Raffaele Mirate. He sang the part almost two hundred times, later taking on the role of Manrico and earning Verdi's unqualified approval.

Carlo Baucardé had already appeared in *I Lombardi*, *Macbeth*, *I masnadieri*, *I due Foscari* and *Rigoletto* when Verdi invited him to sing the first Manrico in *Il trovatore*. (He had wanted Mirate to sing the role.) The *prima* in Rome in 1853 was a dazzling success not only for Verdi but also for Baucardé, whose triumph was due not least to his refusal to settle for the original g' in "Di quella pira". Instead he interpolated the top c" that is now customary in the role. Benjamin Lumley, the director of Her Majesty's Theatre, recalled a "charmingly sweet, but still robust voice of wonderful extension; with a style wherein the use of the falsetto was at once sparingly and judiciously employed". There were objections to his lethargy as an actor as well as to his size. Verdi later refused to work with Baucardé's wife, the eminent but eccentric soprano Augusta Albertini: "I'd already had enough of her husband and no longer want anything to do with lunatics."

Enrico Tamberlik was a *tenore robusto*, a tenor with sufficient reserves of strength to tackle the heavier roles in the repertory. He sang Alfredo in the performances of *La traviata* marking the opening of the Teatro Colón in Buenos Aires. He had a large voice, with ringing top notes and a fast vibrato for which he was sometimes criticized. He also had a powerful top c", which he sang using chest voice. In his case, his vocal virtues were allied to a winning appearance, making him well suited to the youthful heroes of Rossini and Meyerbeer. He was the first Alvaro in *La forza del destino* in St Petersburg in 1862. Verdi had in fact not wanted to write any more operas, having tired of the medium after years

of incessant and wearisome productivity during his “galley years”. With the completion of *Un ballo in maschera*, he planned to restore some semblance of order to his private life, to develop his property at Sant’Agata and to devote himself to the upkeep of his estates. But then the directors of the Imperial Theatre in St Petersburg approached him. Tamberlik, who was as celebrated as he was influential, was in the city and wanted nothing better than to sing a new Verdi role. The Imperial Theatre passed on his request to the composer, who was currently calculating the cost of converting Sant’Agata and who found it impossible to turn down the fee that he was offered. He instructed Tamberlik to assemble a cast in St Petersburg, then set off to the city in the company of his wife, Giuseppina. In the event, the first night had to be put back by ten months, and it was not until the end of 1862 that Tamberlik was able to fulfil his dream and create the role of Don Alvaro.

As a general rule, Verdi’s tenors are torn between dreams and reality, between euphoria and the crushing realization that they are in thrall to a past whose traumatic repercussions may never end. Carlo Moor and Rodolfo, Manrico and Riccardo, the accursed figure of Don Alvaro, the Spanish infante Don Carlo, who has to sacrifice his bride to reasons of state, and the Egyptian military commander Radamès who out of his love for his Ethiopian slave girl is prepared to reduce her nation to servitude – no matter how lost to the world they may be in their dreams of utopian happiness, they are invariably overtaken by implacable reality, which demands its fatal tribute. Or else their blind and unfathomable jealousy turns them into victims of their own making, as is almost the case with Gabriele Adorno and as actually happens to the naval commander Otello, whose fall from grace is immeasurable. One exception is the Duke of Mantua with his catchy couplets whose tune-

ful banality is redolent of the world of the barrel-organ. But this is intentional, for it sums up the role of the Duke: “La donna è mobile” is a musical open sesame that the Duke can use for every woman he meets and for every sexual encounter. The ultimate irony is that the duped father would not discover his murdered daughter if the Duke did not repeat his instantly recognizable tune offstage. Between the notoriously erotomaniac Duke and all the tenor heroes who are tragically doomed to perish stands the ambivalent figure of Riccardo alias King Gustavus III of Sweden – part-womanizer in the spirit of Offenbach, part-victim bringing disaster down on his head by seeking to prevent that disaster from destroying others.

Translation: Stewart Spencer



ZWISCHEN TRAUM UND WIRKLICHKEIT: VERDI UND SEINE TENÖRE

Karl Dietrich Gräwe

Gibt es überhaupt *den* Verdi-Tenor? Oder *den* Tenor, der das breite Spektrum der Tenorpartien in Verdis Opern ausfüllen könnte? Den ersten Carlo (Karl) Moor in *I masnadieri* (*Die Räuber*, nach der Sturm-, Drang- und Schauer-Tragödie von Schiller) sang Italo Gardoni 1847 am Londoner Her Majesty's Theatre, an der Seite von Jenny Lind, deren bevorzugter Gesangspartner er war, und Verdi dirigierte die ersten beiden Vorstellungen. Gardoni, ein »tenore di grazia«, war einer der international führenden Tenöre in den Jahrzehnten um die Mitte des 19. Jahrhunderts, spezialisiert auf die leidgeprüften jugendlichen Helden von Donizetti und Bellini. Seine Stimme war nicht groß, und Temperamentsausbrüche sollen nicht seine Stärke gewesen sein, aber er verfügte über eine betörende Intonationsreinheit, vokale Beweglichkeit und ein einschmeichelndes Legato.

Vierzig Jahre später, 1887, hatte Verdis vorletzte Oper *Otello* (Adaption nach Shakespeare von Arrigo Boito) ihre Uraufführung an der Mailänder Scala. Die Titelpartie, eine der anspruchsvollsten Herausforderungen der Opernliteratur, war auf die Vorzüge von Francesco Tamagno zugeschnitten, auf seine eindrucksvolle physische Präsenz und eine Stimme, die lyrische Geschmeidigkeit mit schmetternder Durchschlagskraft und baritonale Klangsättigung mit unangestregter Höhe und explosiven Spitzentönen verband – eine Kongruenz von geradezu utopischen Idealen, die Verdi bereits 1881 schätzen gelernt hatte, als er den Tenor in der Mailänder Premiere des revidierten *Simon Boccanegra* mit der Partie des hitzköpfigen Liebhabers Gabriele Adorno betraute. Tamagno betonte immer, er singe mit dem Herzen und nicht mit verstandesmäßigem Kalkül. So rechtfertigte er seine Unlust am Notenlesen und begegnete gelegentlichen Einwänden – nicht zuletzt auch von Verdis Seite –, es fehle ihm an der weichen Tongebung, er übertreibe den Ausdruck, er eile

dem Schlag des Dirigenten voraus oder hinke hinterher und er ruhe sich zu selbstherrlich auf den (wenn auch imponierenden) Spitzentönen aus. Die Technik der Schallaufzeichnung ließ es zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu, dass einige aussagefähige – und eindrucksvolle – Zeugnisse von Tamagnos Gesangkunst überliefert sind, deren Wirkung nicht durch historische Patina geschmälert wird oder durch die Tatsache, dass die Laufbahn und das Leben des herzkranken Sängers sich dem Ende zuneigten.

Plácido Domingo, ein über Jahrzehnte hoch akkreditierter und mehrfach auch diskographisch beglaubigter Otello, hat erzählt, wie Wohlmeinende ihm einst von dem Vorhaben abrieten, sich diese für ihn »unpassende« Partie zuzumuten. Sie verwiesen auf den zwanzig Jahre vorher konkurrenzlosen Modellfall Mario Del Monaco. Der wiederum war davor gewarnt worden, den Vergleich mit Ramón Vinay herauszufordern. Aber auch Vinay war, so meinte man zuerst, einem Wettbewerber mit seinem Rollenvorgänger Giovanni Martinelli nicht gewachsen. Dieser sollte das unerreichbare Vorbild Antonin Trantoul zu fürchten haben. Wer aber den (von Toscanini favorisierten) Südfranzosen in den Zwanzigern an der Scala hörte und Tamagno noch in Erinnerung hatte, fand dessen Nachfolger »völlig unzulänglich«. Es gibt keine für alle Zeiten verbindliche Messlatte für Rollenauffassungen, Definitionen und Interpretationen, jeder Operncharakter profiliert sich von Fall zu Fall neu durch seine eigene Leistung.

Einen Rekord an Verdi-Kompetenz zu Lebzeiten des Komponisten hielt Gaetano Fraschini, der nicht weniger als fünf von dessen Tenorhelden kreierte, in den Uraufführungen von *Alzira*, *Il corsaro*, *La battaglia di Legnano*, *Stiffelio*, schließlich den Riccardo in *Un ballo in maschera* 1859 in Rom. Auch andere Verdi-Partien, vom *Oberto* bis zur *Forza del destino*, hat

Fraschini gesungen. Eines seiner Verdienste war, dass Donizettis Opern sich noch lange nach dessen Tod und trotz ansteigender Verdi-Konjunktur in den Repertoires der Opernhäuser behaupten konnten. Seine ins Heldische zielende Stimme mit dem baritonalem Bronzeton war auch der zarteren Nuancen fähig, eine Eigenschaft, die beide Komponisten schätzten. Verdi nannte Fraschini den »geborenen Manrico«. Seine Verfluchung der Titelheldin in *Lucia di Lammermoor* trug ihm den Spitznamen »tenore della maledizione« ein. Andere Bewunderer lobten die »silberne« Qualität seines Vortrags. Er war ein früher Vertreter des »tenore robusto« oder »tenore di forza«, der auch zu differenzieren wusste – in dieser Kompetenz der Vorgänger von Enrico Tamberlik, dem ersten Alvaro.

Dem jungen Verdi und dem »mittleren« der »Galeerenjahre« stand eine Auswahl von Tenören zur Verfügung, die sich auf das Fach des eleganten Kavaliers oder herzbegehrten Schwärmers verstanden (»tenore di grazia«) oder auf den stürmisch Liebenden oder Leidenden mit heroischem Einschlag und kraftvoller Brillanz (»tenore lirico spinto«). Raffaele Mirate wurde gerühmt für seine kluge Phrasierung und seine glänzende Stimmqualität, er wurde als überragender Rossini-, Donizetti- und Bellini-Sänger gefeiert. Ihm vertraute Verdi den ersten Duca di Mantova im *Rigoletto* an, 1851 in Venedig. Wenn das bis zur Premiere wie ein Betriebsgeheimnis gehütete Couplet »La donna è mobile« auf Anhieb die vermutlich populärste Opernarie der Welt wurde, war das mit Sicherheit auch der Kunst von Mirate zu danken. Er hat allein diese Partie an die 200 Mal gesungen, später auch den Manrico, für den nicht zuletzt Verdi selbst ihm uneingeschränkten Beifall zollte.

Carlo Baucardé war bereits in den *Lombardi*, im *Macbeth*, in den *Masnadieri*, den *Due Foscari* sowie im *Rigoletto* aufgetreten, bevor Verdi ihm den ersten Manrico im *Trovatore*

anvertraute (ursprünglich hatte er sich Mirate für die Partie gewünscht). Die Premiere, 1853 in Rom, wurde ein rauschender Erfolg – für den Maestro, aber auch für Baucardé. Er war es, der sich in der Stretta nicht mit dem originalen G begnügte, sondern mit einem eigenmächtig eingelegten (und seither gebräuchlichen) Hohen C den Triumph davontrug. Benjamin Lumley, der Direktor des Londoner Her Majesty's Theatre, rühmte Kraft und Umfang seiner Stimme und die Stilsicherheit, mit der er sparsam, aber wirkungsvoll das Falsett einsetzte. Es gab auch Einwände gegen seine darstellerische Trägheit und seine Leibesfülle. Verdi wies später eine Zusammenarbeit mit Baucardés Ehefrau, der renommierten, aber exzentrischen Sopranistin Augusta Albertini, weit von sich: »Ich hatte schon von ihrem Mann die Nase voll, mit Wahnsinnigen will ich nichts mehr zu tun haben.«

Ein »tenore robusto«, ein Tenor mit Kraftreserven, war Enrico Tamberlik, der bei der Eröffnung des Teatro Colón in Buenos Aires bereits den Alfredo in *La traviata* gesungen hatte. Er verfügte über eine große, höhensichere Stimme mit markantem Vibrato (für das er zuweilen kritisiert wurde) und über ein mächtiges Hohes C mit Bruststimme. In seinem Fall verbündeten sich die vokalen Tugenden mit einem gewinnenden Erscheinungsbild, was ihn für jugendliche Heldenrollen auch in Opern Rossinis und Meyerbeers prädestinierte. Er wurde 1862 in St. Petersburg der erste Alvaro in *La forza del destino*. Verdi hatte eigentlich überhaupt nicht mehr komponieren wollen, nach den Jahren unermüdlicher und angespannter Dauerproduktivität, den »Galeerenjahren«, und nach Vollendung des *Ballo* war er opernmüde geworden, er wollte erst einmal Ordnung in seine privaten Verhältnisse bringen, sich um den Ausbau des Gutes Sant'Agata kümmern und der Pflege seiner Ländereien widmen. Doch dann meldete sich die Direktion der Kaiserlichen Hofoper in

St. Petersburg. Der ebenso gefeierte wie einflussreiche Tamberlik, gerade vor Ort, wünschte sich nichts sehnlicher als eine Hauptpartie in einer neuen Verdi-Oper; die Hofoper teilte diesen Wunsch, und Verdi, der gerade die Umbaukosten von Sant'Agata durchrechnete, konnte dem Honorarangebot nicht widerstehen. Nach seinen Angaben stellte Tamberlik am Ort der projektierten Uraufführung das Ensemble zusammen, und Verdi samt Ehefrau Giuseppina begab sich auf die Reise. Das Premierendatum musste zwar um zehn Monate verschoben werden, aber Ende 1862 konnte Tamberlik sich seinen Wunsch erfüllen und die Partie des Alvaro aus der Taufe heben.

In aller Regel sind Verdis Tenöre zerrissen zwischen Wunschtraum und Wirklichkeit, Euphorie und niederschmetternder Erkenntnis, einer Vergangenheit mit endlosen traumatischen Nachwirkungen. Carlo Moor und Rodolfo, Manrico und Riccardo, der fluchbeladene Alvaro, der Infant Don Carlo, der die Braut der Staatsräson opfern musste, und der ägyptische Feldherr Radamès, der seiner äthiopischen Geliebten »aus Liebe« die Unterwerfung ihres eigenen Volkes zum Geschenk machen will – in welche utopischen Traumtänze auch immer sie sich verlieren, die unbarmherzige Wirklichkeit hat sie längst überholt und fordert ihren tödlichen Tribut. Oder sie machen aus blinder, unbegründeter Eifersucht sich selbst zum Opfer, wie beinahe Gabriele Adorno und tatsächlich der Flottenkommandant Otello, dessen Fallhöhe unermesslich ist. Eine Ausnahme ist der Herzog von Mantua mit seinem Ohrwurm von Couplet, das der eingängigen Banalität eines Gasenhauers nicht im Geringsten nachsteht. Das ist hintersinnig so gewollt, es charakterisiert die Rolle, »La donna è mobile« ist das musikalische Passepartout, das der Herzog unspezifisch auf jede Adressatin und jede erotische Annäherung münzt. Die dramaturgische

Perfidie ist, dass der betrogene Vater die geopfert Tochter gar nicht entdecken würde, sänge der Herzog nicht hinter der Szene noch einmal seine Erkennungsmelodie. Und ambivalent zwischen dem notorisch erotomanen Herzog und all den tragisch zum Untergang verurteilten Tenorhelden steht Riccardo alias König Gustav III. von Schweden – halb ein Weiberheld aus dem Geiste Jacques Offenbachs und halb der Opferbereite, der die eigene Katastrophe herbeiführt, indem er sie von anderen abwenden wollte.

“ V



ENTRE RÊVE ET RÉALITÉ : VERDI ET SES TÉNORS

Karl Dietrich Gräwe

Le « ténor Verdi » existe-t-il vraiment ? Ou le chanteur capable de relever tous les défis des rôles de ténor dans les opéras de Verdi ? En 1847, lorsque Verdi dirigea les deux premières représentations de son opéra *I masnadieri* (*Les Brigands*, d'après le drame de Schiller) au Her Majesty's Theatre à Londres, le rôle de Carlo Moor était tenu par Italo Gardoni, face à Jenny Lind dont il était le partenaire favori. Gardoni, un « tenore di grazia », fut l'un des principaux représentants de sa catégorie vocale vers le milieu du XIX^e siècle, renommé internationalement et spécialisé dans les rôles de jeune premier des opéras de Donizetti et Bellini. Sa voix n'était pas grande, et il ne brillait pas par son tempérament dramatique, mais il avait pour atouts la pureté de l'intonation, une grande ductilité vocale et un legato langoureux.

Quarante ans plus tard, en 1887, la Scala de Milan créait l'avant-dernier opéra de Verdi : *Otello* (adapté de Shakespeare par Arrigo Boito). Le rôle-titre, l'un des plus exigeants de toute la littérature d'opéra, avait été écrit pour les dons spécifiques de Francesco Tamagno : une présence physique impressionnante, et une voix qui mariait la souplesse du ténor lyrique à la puissance du ténor héroïque, la plénitude d'un timbre barytonnant à une grande facilité dans le haut du registre, le tout couronné d'aigus stupéfiants – un alliage de qualités quasi utopique que Verdi avait apprécié dès 1881, lorsque Tamagno interpréta le rôle du bouillant Gabriele Adorno pour la première milanaise de la version révisée de *Simon Boccanegra*. De son côté, Tamagno a toujours répété qu'il chantait plus avec son cœur qu'avec son cerveau. Cet argument lui permettait de justifier son peu de goût pour l'étude des partitions et d'esquiver les reproches que lui faisaient certains, y compris Verdi : son émission vocale manquait de douceur, il exagérait l'expression, il ne suivait pas fidèlement

la battue du chef d'orchestre et se reposait trop sur la splendeur (certes incomparable) de ses notes aiguës. La technique d'enregistrement acoustique a permis de capter au début du XX^e siècle plusieurs témoignages de l'art de Tamagno, dont l'éloquence n'est en rien amoindrie par la patine historique ou le fait que le chanteur, malade du cœur, approchait alors de la fin de sa carrière et de sa vie.

Plácido Domingo, qui a incarné Otello avec succès pendant des décennies et l'a enregistré pour le disque, raconte que des amis bien intentionnés lui avaient déconseillé de se mesurer à ce rôle « inapproprié » dont l'interprétation idéale avait été fournie vingt ans plus tôt par Mario Del Monaco. En son temps, Mario Del Monaco avait été mis en garde de ne pas risquer une comparaison avec Ramón Vinay. Mais Vinay non plus, pensait-on initialement, n'était pas à la hauteur de son prédécesseur, Giovanni Martinelli, lequel n'arrivait pas à la cheville du grand Antonin Trantoul. Par ailleurs, ceux qui entendirent Trantoul (un favori de Toscanini) à la Scala dans les années vingt et gardaient en mémoire l'interprétation de Tamagno, trouvèrent le Français « totalement inadéquat ». Il n'y a pas d'échelle de valeurs définitive dans la conception et l'interprétation d'un rôle, chaque personnage d'opéra change de profil selon son interprète.

Gaetano Fraschini établit un record du vivant de Verdi en participant à cinq premières de ses opéras : *Alzira*, *Il corsaro*, *La battaglia di Legnano*, *Stiffelio* et finalement *Un ballo in maschera* en 1859 à Rome. Fraschini chanta aussi d'autres rôles de Verdi, depuis *Oberto* jusqu'à la *Forza del destino*. C'est en partie grâce à lui que les opéras de Donizetti se maintinrent au répertoire après la mort du compositeur et malgré l'étoile montante de Verdi. Sa voix héroïque avait le timbre de bronze d'un baryton, mais il était capable des nuances

les plus tendres, ce que les deux compositeurs appréciaient. Pour Verdi, Fraschini était « le Manrico né ». Dans *Lucia di Lammermoor*, ses imprécations contre l'héroïne lui valurent le surnom de « ténor de la malédiction ». D'autres louaient la qualité « argentée » de son chant. Il fut l'un des premiers représentants du « tenore robusto » ou « tenore di forza » capable d'un chant nuancé – ce qui en faisait un précurseur d'Enrico Tamberlik, le premier Alvaro.

Le Verdi de jeunesse et des « années de galère » pouvait choisir entre plusieurs ténors qui incarnaient soit le chevalier élégant ou le rêveur sentimental (« tenore di grazia »), soit l'amoureux passionné ou le malheureux frappé par le destin avec une voix héroïque et puissante (« tenore lirico spinto »). Réputé pour l'intelligence de ses phrasés et l'excellence de sa voix, Raffaele Mirate fut salué comme l'un des meilleurs interprètes de Rossini, Donizetti et Bellini. Verdi fit appel à lui pour créer le rôle du duc de Mantoue dans *Rigoletto* en 1851 à Venise. C'est certainement en partie grâce à l'art de Mirate que le couplet « La donna è mobile », protégé comme un secret d'État jusqu'au soir de la première, est rapidement devenu l'air d'opéra le plus célèbre du monde. Mirate a chanté environ deux cents fois le rôle du duc de Mantoue, et plus tard celui de Manrico, qui lui valut les félicitations du compositeur en personne.

Carlo Baucardé avait déjà chanté dans *I Lombardi*, *Macbeth*, *I masnadieri*, *I due Foscari* et *Rigoletto* lorsque Verdi lui confia le premier Manrico dans *Il trovatore* (rôle pour lequel il avait tout d'abord souhaité engager Mirate). La création de l'opéra à Rome en 1853 fut un succès retentissant – pour le maestro, mais aussi pour Baucardé. C'est lui qui prit l'initiative de substituer un contre-ut triomphant au *sol* original dans la strette de son grand air – une

pratique qui s'est imposée depuis. Benjamin Lumley, le directeur du Her Majesty's Theatre à Londres, vantait la puissance et l'étendue de sa voix ainsi que son instinct stylistique dans l'emploi du *falseto*, qu'il utilisait rarement mais toujours à bon escient. En revanche, ses talents d'acteur étaient restreints, et on lui reprochait son embonpoint. Verdi refusa plus tard de travailler avec la femme de Baucardé, une soprano réputée mais capricieuse nommée Augusta Albertini : « J'ai eu assez de son mari, et je ne veux plus rien avoir à faire avec des fous. »

Enrico Tamberlik, qui chanta Alfredo dans *La traviata* pour l'inauguration du Teatro Colón de Buenos Aires, était un « tenore robusto » doté d'une grande voix, avec des aigus assurés, un vibrato marqué (qui lui valut d'être parfois critiqué) et un formidable contre-tut de poitrine. Chez lui, les qualités vocales s'unissaient à un physique avantageux qui le prédestinait aux rôles de jeune premier des opéras de Rossini et de Meyerbeer. Il fut le premier Alvaro dans *La forza del destino* en 1862 à Saint-Petersbourg. Après des années de travail infatigable, ses « années de galère », Verdi avait en fait décidé de ne plus composer ; une fois son *Ballo in maschera* achevé, il entendait mettre de l'ordre dans ses affaires privées, aménager sa propriété de Sant'Agata et cultiver ses terres. Mais il reçut à ce moment une commande de l'Opéra impérial de Saint-Petersbourg. Tamberlik, chanteur adulé et influent, se trouvait sur les lieux et ne souhaitait rien plus ardemment qu'un rôle principal dans un nouvel opéra de Verdi. L'Opéra impérial partageait son désir, et Verdi, qui calculait alors les frais des travaux d'aménagement de Sant'Agata, ne put résister à la somme qu'on lui proposait. Tamberlik réunit une troupe de chanteurs suivant les instructions du compositeur, et celui-ci entreprit le voyage avec sa femme Giuseppina. La date de la pre-

mière dut être repoussée de dix mois, mais, à la fin de l'année 1862, Tamberlik vit son souhait se réaliser et créa le rôle d'Alvaro.

En règle générale, les ténors de Verdi sont déchirés entre leurs désirs et la réalité, entre l'euphorie et l'impossibilité d'échapper à un passé traumatisant. Carlo Moor et Rodolfo, Manrico et Riccardo, Alvaro le maudit, l'infant Don Carlos qui a dû sacrifier sa fiancée à la raison d'État, le capitaine égyptien Radamès qui « par amour » pour une Éthiopienne veut soumettre son peuple – quels que soient les rêves utopiques qu'ils poursuivent, l'implacable réalité les rappelle à l'ordre et réclame son tribut meurtrier. Ou bien ils sont aveuglés par une jalousie sans fondement, comme Gabriele Adorno et surtout Otello, dont la hauteur de chute est incommensurable. Le duc de Mantoue fait exception à la règle, avec sa mélodie fétiche aussi banale qu'une vulgaire chanson des rues ; c'est évidemment un choix délibéré de la part de Verdi, pour caractériser le rôle de : « La donna è mobile » est le passe-partout musical que le duc adresse indistinctement à toutes ses conquêtes érotiques. L'ironie dramatique tient au fait que Rigoletto ne découvrirait pas la mort de sa fille s'il n'entendait pas le duc fredonner sa chanson en coulisses. Quant à Riccardo, alias Gustav III de Suède, il tient le juste milieu entre le duc libertin et les ténors héroïques condamnés à un destin tragique : homme à femmes dans l'esprit des œuvres de Jacques Offenbach, il n'hésite pas pour autant à se sacrifier au profit des autres.

Traduction : Jean-Claude Poyet

Recording Producer: Chris Alder

Executive Producer: Valérie Groß

Recording Engineer: Philip Siney

Assistant Engineer: Chaiyut Paphan

Vocal Coach: Rafaella Cortesi

Recording made at the

Auditorium Niccolò Paganini in Parma,

March 13 – 19, 2013

Photos: Gregor Hohenberg; Lena Wunderlich (*Teatro Regio di Parma*);

Fotolia (*Piazza del Duomo*)

Design: Büro Dirk Rudolph

Booklet Editor: Jochen Rudelt, *texthouse*



Rigoletto

Atto III: Canzone

DUCA

- 1 La donna è mobile
 qual piuma al vento,
 muta d'accento
 e di pensiero.
 Sempre un amabile
 leggiadro viso,
 in pianto o in riso
 è menzognero.
 È sempre misero
 chi a lei s'affida,
 chi le confida
 mal cauto il core!
 Pur mai non sentesi
 felice appieno
 chi su quel seno
 non liba amore!

Aida

Atto I: Scena e romanza

RADAMÈS

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

Celeste Aida, forma divina,
 mistico serto (raggio) di luce e fior,
 del mio pensiero tu sei regina,
 tu di mia vita sei lo splendor.

Rigoletto

Act III: Canzone

DUKE

Women are as flighty
 as feathers in the breeze,
 capricious in both word
 and thought.
 A fair and lovable
 face, whether
 weeping or laughing,
 is always deceitful.
 Any man who confides in
 or imprudently entrusts
 his heart to a woman
 is wretched for ever!
 Yet any man who fails
 to taste love at her breast
 can never experience
 true happiness!

Aida

Act I: Scena and romanza

RADAMÈS

If I were that
 chosen warrior! If my dream
 were to come true! To lead an army
 of brave men, to win victory and the praise
 of all Memphis! And to return to you,
 my sweet Aida, crowned with laurels...
 to tell you: I fought for you, for you I won!

Heavenly Aida, O divine figure,
 mystical garland (ray) of light and flowers,
 queen of my thoughts are you,
 you are the glory of my life.

Rigoletto

III. Akt: Canzone

HERZOG

Frauen sind unbeständig
wie eine Feder im Wind,
stets wechseln ihre Stimmung
und ihr Denken.

Ein liebliches,
anmutiges Gesicht,
ob es weint oder lacht,
ist stets voller Lüge.
Der ist stets elend,
der Frauen vertraut,
der ihnen unbedacht
sein Herz anvertraut!
Doch reines Glück
wird nie erfahren,
wer keine Liebe
in seiner Brust trägt.

Aida

I. Akt: Szene und Romanze

RADAMÈS

Wenn ich doch dieser Krieger
wäre! Wenn mein Traum sich doch
erfüllen würde! Ein Heer mutiger Krieger
unter meiner Führung... der Sieg... der Jubel
von ganz Memphis! Zu dir, meine holde Aida,
käme ich dann heim, lorbeerbekrönt, um dir
zu sagen: Für dich hab ich gekämpft und gesiegt!

Holde Aida, du göttliche Gestalt,
von Licht und Blüten geheimnisvoll umwoben,
dir gelten all meine Gedanken,
du gibst meinem Leben Glanz.

Rigoletto

Acte III: Chanson

LE DUC

La femme est inconstante
comme une plume au vent,
elle change de discours
et d'opinion.
Un joli visage aimable
est toujours
mensonger, qu'il pleure
ou qu'il rie.
Celui qui se fie à elle,
celui qui, imprudent,
lui confie son cœur
est toujours malheureux !
Pourtant, nul ne ressent
la plénitude du bonheur
s'il ne boit pas la coupe de l'amour
contre cette poitrine !

Aïda

Acte I: Scène et romance

RADAMÈS

Si seulement je pouvais être
ce guerrier ! Si mon rêve
se réalisait ! Une armée de braves
placée sous mes ordres... et la victoire... et les bravos
de Memphis tout entière ! Et je te retrouverais, ma
douce Aïda,
le front ceint de lauriers...
je te dirais : c'est pour toi que j'ai combattu, que j'ai vaincu !

Céleste Aïda, forme divine,
couronne (rayon) mystique de lumière et de fleurs,
de mes pensées tu es la reine,
de ma vie tu es la splendeur.

Il tuo bel cielo vorrei ridarti,
le dolci brezze del patrio suol;
un regal serto sul crin posarti,
ergerti un trono vicino al sol.

Un ballo in maschera

Atto I: Canzone

RICCARDO

- 3** Di' tu se fedele
il flutto m'aspetta,
se molle di pianto
la donna diletta
dicendomi addio
tradi l'amor mio.
Con lacere vele
e l'alma in tempesta,
i solchi so franger
dell'onda funesta,
l'averno ed il cielo
irati sfidar.
Sollecita esplora,
divina gli eventi:
non possono i fulmin,
la rabbia de' venti,
la morte, l'amore
sviarmi dal mar.

GENTILUOMINI, UFFICIALI
Non possono i fulmin,
la rabbia de' venti,
la morte, l'amore
sviarlo dal mar.

RICCARDO
Sull'agile prora
che m'agita in grembo,
se scosso mi sveglio

My wish is to give you back the clear skies
and gentle breezes of your native land;
to place a royal crown upon your brow,
to build a throne for you close by the sun.

A Masked Ball

Act I: Canzone

RICCARDO

Tell me if the sea
loyally awaits me,
if my beloved,
her cheeks wet with tears
as she bid me farewell,
has betrayed my love.
With wind-torn sails
and my soul in turmoil,
I shall steer my ship
through the deadly waves,
defying the wrath
of both heaven and hell.
Hurry and look,
tell me my future:
Neither lightning
nor raging gales,
neither death nor love
can keep me from the sea.

NOBLEMEN, OFFICERS
Neither lightning
nor raging gales,
neither death nor love
can keep him from the sea.

RICCARDO
If shaken awake
by the howls of the wind
as I lie in the arms

Den hohen Himmel will ich dir wiedergeben,
den süßen Windhauch deiner Heimat,
eine Krönung dir aufs Haupt setzen,
dir einen Thron errichten neben der Sonne.

Ein Maskenball

I. Akt: Canzone

RICHARD

Oh sag, ob die treue
See meiner harrt
und ob meine Liebste,
die so seufzerreich
Abschied nahm,
meine Liebe verriet.
Mit zerrissenen Segeln
in aufgewühlter See
durchbreche ich mit dem Kiel
die unheilvollen Wogen,
trotze Himmel und Hölle
in ihrem Zorn.
Erforsche es gründlich,
sag mir voraus, was kommen wird.
Weder Blitze
noch die Wut der Winde,
weder Tod noch Liebe
können mich vom Meer vertreiben.

HÖFLEUTE, OFFIZIERE

Weder Blitze
noch die Wut der Winde,
weder Tod noch Liebe
können ihn vom Meer vertreiben.

RICHARD

Wenn ich auf meinem flinken Schiff,
das mich rüttelt
und schüttelt,

Je voudrais te rendre ton beau ciel,
les douces brises de ta terre natale;
poser une couronne royale sur ta tête,
t'ériger un trône près du soleil.

Un bal masqué

Acte I: Chanson

RICCARDO

Dis-moi, si fidèles
les flots m'attendent,
si, brisée par les larmes
en me disant adieu,
la femme adorée
a trahi mon amour.
Même avec des voiles déchirées
et l'âme en pleine tempête,
je sais fendre
les vagues funestes,
défier l'enfer
et le Ciel courroucés.
Alors scrute de ton mieux,
devine l'avenir:
les éclairs ou la rage
des vents,
la mort et l'amour
ne peuvent me détourner de la mer.

GENTILHOMMES, OFFICIERS

Les éclairs ou la rage
des vents,
la mort et l'amour
ne peuvent le détourner de la mer.

RICCARDO

Sur l'agile esquif
qui me berce en son sein,
si je suis éveillé

ai fischi del nembo,
 ripeto fra' tuoni
 le dolci canzoni;
 le dolci canzoni
 del tetto natio,
 che i baci ricordan
 dell'ultimo addio,
 e tutte raccendon
 le forze del cor.
 Su, dunque, risuoni
 la tua profezia,
 di ciò che può sorgere
 dal fato qual sia;
 nell'anime nostre
 non entra terror.

GENTILUOMINI, UFFICIALI
 Nell'anime nostre
 non entra terror.

Atto III: Scena e romanza

RICCARDO

- 4 Forse la soglia attinse,
 e posa alfin. L'onore
 ed il dover fra i nostri petti han rotto
 l'abisso. Ah, sì, Renato
 rivedrà l'Inghilterra... e la sua sposa
 lo seguirà. Senza un addio l'immenso
 ocean ne separi... e taccia il core.
*(Scrive e nel momento di apporre la firma lascia
 cader la penna.)*
 Esito ancor? Ma, o ciel, non lo degg'io?
(Sottoscrive e chiude il foglio in seno.)
 Ah, l'ho segnato il sacrificio mio!

Ma se m'è forza perderti
 per sempre, o luce mia,
 a te verrà il mio palpito

of its thrusting prow,
 while thunder roars
 I sing the sweet songs,
 the sweet songs
 of my native land,
 which remind me of the kisses
 of that last farewell,
 and rekindle the courage
 that burns in my heart.
 Come, then, let your
 prophecy be heard,
 whatever destiny
 may lie in store for us,
 it will instil
 no fear in our hearts.

NOBLEMEN, OFFICERS
 It will instil
 no fear in our hearts.

Act III: Scena and romanza

RICCARDO

- Perhaps she has reached home
 and is resting at last. Honour
 and duty have sunk a chasm between
 our hearts. Ah, yes, Renato
 will see England again and his wife
 will follow him, with no farewell; let the
 immense ocean divide us and our hearts stay silent.
*(He writes, but when he comes to sign the paper,
 he drops the pen.)*
 And still I hesitate? But, o heaven, is it not my duty?
(He signs it, and puts it into his breast pocket.)
 Ah, my signature confirms my sacrifice!

Yet though I must lose you
 for ever, light of my life,
 my beating heart will come to you

erwache beim Heulen des Sturms,
dann singe ich inmitten des Tosens
die lieblichen Lieder;
die süßen Lieder
der heimatlichen Gefilde,
die mich an die Küsse erinnern,
die Küsse des letzten Abschieds,
und alle Kräfte des Herzens
neu entfachen.

Nun also sage
deine Weissagung,
sag frei heraus, was
das Schicksal mir bereithält;
unsere Herzen
lassen sich nicht schrecken.

HÖFLEUTE, OFFIZIERE
Unsere Herzen
lassen sich nicht schrecken.

III. Akt: Szene und Romanze

RICHARD

Sie hat wohl ihr Haus erreicht
und ruht nun endlich. Ehre
und Pflicht haben zwischen unseren Herzen
einen Abgrund aufgetan. Ja, Renato
wird England wiedersehen... und seine Gattin
wird ihm folgen. Ohne Abschied soll uns der endlose
Ozean trennen... und möge das Herz schweigen.

*(schreibt und lässt die Feder kurz vor dem
Unterschreiben fallen)*

Zögere ich noch? Doch, o Himmel, muss ich es nicht tun?

(unterscheidet und verbirgt das Blatt an seiner Brust)

Ach, ich habe es unterschrieben, das Opfer ist vollbracht!

Doch wenn's mir auch beschieden ist,
dich für immer zu verlieren, mein Stern,
wird stets mein Herz für dich schlagen,

par les sifflements de la bise,
je répète dans le tonnerre
les douces chansons;
les douces chansons
de ma patrie,
qui me rappellent les baisers
de l'ultime adieu,
et ravivent
toutes les forces de mon cœur.

Allons, que retentisse
ta prophétie,
parle de ce qui peut arriver,
du destin quel qu'il soit;
en nos âmes
la terreur n'a pas sa place.

GENTILHOMMES, OFFICIERS
En nos âmes
la terreur n'a pas sa place.

Acte III: Scène et romance

RICCARDO

Elle a sans doute atteint sa demeure,
et se repose enfin. Notre sens de l'honneur
et du devoir a triomphé
de l'abîme. Ah ! oui, Renato
verra l'Angleterre... et son épouse
le suivra. Sans un adieu, que l'immense
océan nous sépare... et que nos cœurs se taisent.

*(Il écrit, mais, au moment de signer, il laisse retomber
sa plume.)*

J'hésite encore ? Mais, Ciel ! n'est-ce pas mon devoir ?

(Il signe et met le document sous son habit.)

Ah ! je l'ai signé, mon sacrifice !

Mais si je dois te perdre
pour toujours, lumière de ma vie,
mon désir te parviendra,

sotto qual ciel tu sia,
chiusa la tua memoria
nell'intimo del cor.
Ed or qual reo presagio
lo spirito m'assale,
che il rivederti annunzia
quasi un desio fatale...
come se fosse l'ultima
ora del nostro amor?

Il trovatore

Parte III: Scena ed aria

MANRICO

- 5 Ah! sì, ben mio, coll'essere
io tuo, tu mia consorte,
avrò più l'alma intrepida,
il braccio avrò più forte.
Ma pur, se nella pagina
dei miei destini è scritto
ch'io resti fra le vittime,
dal ferro ostil trafitto,
fra quegli estremi aneliti
a te il pensier verrà,
e solo in ciel precederti
la morte a me parrà!

RUIZ
Manrico?

MANRICO
Che?

RUIZ
La zingara,
vieni, tra i ceppi mira...

no matter where you may be,
the memory of you
treasured within its depths.
But what sense of foreboding
now assails my spirit,
that seeing you once more
bespeaks an almost fatal desire,
as if it were the last
hour of our love?

The Troubadour

Part III: Scena and aria

MANRICO

Ah, yes, beloved, when I am
yours, and you are my consort,
I shall be braver of heart,
stronger of arm.
And yet, if it is written
on the pages of my destiny
that I should join the fallen,
run through by an enemy blade,
as I breathe my last,
my thoughts will fly to you,
and death will appear to me
only that I may go before you to heaven!

RUIZ
Manrico?

MANRICO
What is it?

RUIZ
The gypsy woman,
come and see, she's in chains...

unter welchem Himmel du auch weilen magst.
 Dein Bild ist tief
 in meinem Herzen verschlossen.
 Doch eine traurige Ahnung
 befällt meine Seele,
 ein Wiedersehen mit dir
 könne verhängnisvoll sein...
 als wäre es die letzte Stunde
 unserer Liebe.

Der Troubadour

Teil III: Szene und Arie

MANRICO

Ja, meine Liebste, wenn ich dein bin
 und du meine Gattin bist,
 wird meine Seele furchtloser,
 mein Arm stärker sein.
 Doch wenn das Schicksal
 mir vorbestimmt,
 auf dem Schlachtfeld zu bleiben,
 durchbohrt vom feindlichen Schwert,
 werden bei meinen letzten Atemzügen
 meine Gedanken bei dir sein,
 und mein Tod wird mir scheinen,
 als ginge ich dir in den Himmel voraus!

RUIZ

Manrico?

MANRICO

Was?

RUIZ

Die Zigeunerin,
 komm... in Ketten, schau...

quel que soit le ciel qui t'abrite,
 et ton souvenir demeurera
 au plus profond de mon cœur.
 Mais quel sombre présage
 assaille mes sens :
 te revoir serait presque
 une aspiration funeste...
 Comme si la toute dernière heure
 de notre amour avait retenti !

Le Trouvère

Troisième partie: Scène et air

MANRICO

Ah oui ! mon amour, en devenant
 ton époux, en faisant de toi ma femme,
 j'aurai l'âme plus intrépide,
 le bras plus fort.
 Mais s'il est écrit
 sur la page de ma destinée
 que je dois tomber parmi les victimes,
 transpercé par l'épée ennemie,
 quand je rendrai le dernier soupir
 mes pensées seront pour toi,
 et la mort me semblera seulement
 le moyen de te précéder au ciel !

RUIZ

Manrico ?

MANRICO

Qu'y a-t-il ?

RUIZ

La bohémienne,
 viens, regarde, dans les fers...

MANRICO
Oh Dio!

RUIZ
Per man de' barbari
accesa è già la pira.

MANRICO
(accostandosi al verone)
O ciel, mie membra oscillano...
Nube mi copre il ciglio!

LEONORA
Tu fremiti!

MANRICO
E il deggio! Sappilo,
io son...

LEONORA
Chi mai?

MANRICO
Suo figlio!

LEONORA
Ah!

MANRICO
Ah! vili! Il rio spettacolo
quasi il respir m'involò...
Raduna i nostri, affrettati,
Ruiz... va'... torna... vola!

Di quella pira l'orrendo foco
tutte le fibre m'arse, avvampò!
Empi, spegnetela, o ch'io fra poco
col sangue vostro la spegnerò!
Era già figlio prima d'amarti,
non può frenarmi il tuo martir.

MANRICO
O God!

RUIZ
Barbarous hands
have already lit the pyre.

MANRICO
(leaning over the balcony)
O heavens, my limbs are quaking...
My eyes are growing dim!

LEONORA
You're shivering!

MANRICO
With good reason! I must tell you,
I am...

LEONORA
Who are you?

MANRICO
Her son!

LEONORA
Ah!

MANRICO
Ah! cowards! This terrible sight
has almost robbed me of my breath...
Go and find our men, hurry,
Ruiz... go... bring them here... fly!

The violent flames of the pyre
burn and consume every fibre of my being!
Villains, douse them now, or I will soon
do so myself with your blood!
I was her son before I fell in love with you,
your suffering cannot restrain me.

MANRICO
O Himmel!

RUIZ
Die Barbarenhände haben
den Scheiterhaufen bereits entzündet.

MANRICO
(sich an die Brüstung lehnd)
O Himmel, ich schwanke...
Ein Schleier bedeckt meine Augen!

LEONORA
Du zitterst!

MANRICO
Aus gutem Grund! Wisse,
ich bin...

LEONORA
Wer?

MANRICO
Ihr Sohn!

LEONORA
Ah!

MANRICO
Ah! Die Niederträchtigen! Dieser schlimme Anblick
raubt mir fast den Atem...
Versammle unsere Leute, schnell, eile,
Ruiz... geh... bring sie her... schnell!

Die schreckliche Hitze des Scheiterhaufens
verbrennt mich, ich glühe!
Ihr Gottlosen, löscht die Flammen,
sonst stille ich sie bald mit eurem Blut!
Bevor ich dich liebte, war ich schon ihr Sohn,
dein Leiden kann mich nicht bremsen.

MANRICO
Mon Dieu !

RUIZ
Les barbares ont déjà
allumé le bûcher.

MANRICO
(s'approchant de la fenêtre)
Ô Ciel, je sens tous mes membres frémir...
Mes yeux se voilent !

LEONORA
Tu trembles !

MANRICO
Forcément ! Sache-le,
je suis...

LEONORA
Qui donc ?

MANRICO
Son fils !

LEONORA
Ah !

MANRICO
Ah ! les lâches ! Ce spectacle atroce
me coupe presque le souffle...
Rassemble les nôtres, fais vite,
Ruiz... va... reviens... vole !

L'horrible flamme de ce bûcher
a brûlé, consumé tout mon être !
Impies, éteignez-le, ou sous peu
je l'étoufferai avec votre sang !
J'étais déjà fils avant de t'aimer,
ta souffrance ne peut me retenir.

Madre infelice, corro a salvarti,
o teco almeno corro a morir!

LEONORA

Non reggo a colpi tanto funesti...
Oh, quanto meglio saria morir!

MANRICO

Di quella pira l'orrendo foco, *ecc.*
All'armi! All'armi!

(Ruiz torna con armati.)

RUIZ, CORO

All'armi! All'armi! Eccone presti
a pugnar teco, o teco a morir!
All'armi! All'armi!

Luisa Miller

Atto II: Scena ed aria

RODOLFO

[S] Oh! fede
negar potessi agl'occhi miei! Se cielo
e terra, se mortali
ed angeli attestarmi
volesser ch'ella non è rea – mentite!
io risponder dovrei, tutti mentite.
Son cifre sue! Tanta perfidia! Un'alma
sì nera! Sì mendace!
Ben la conobbe il padre!
Ma dunque i giuri,
le speranze, la gioia,
le lagrime, l'affanno?
Tutto è menzogna, tradimento, inganno!

Quando le sere al placido
chiaror d'un ciel stellato
meco figgea nell'etere

Unhappy mother, I fly to save you,
or at least I fly to die by your side!

LEONORA

I cannot endure such terrible blows...
Oh, how much better death would be!

MANRICO

The violent flames of the pyre, *etc.*
To arms, to arms!

(Ruiz returns with armed followers.)

RUIZ, CHORUS

To arms, to arms! Here we are, ready
to fight with you, or to die with you!
To arms, to arms!

Luisa Miller

Act II: Scena and aria

RODOLFO

Oh! If only
I could disbelieve my own eyes! But if heaven
or earth, mortal men
or angels were to try
convincing me of her innocence, "You lie!"
I should have to reply: "You all lie."
This is her writing! Such betrayal! A soul
so black, so faithless!
My father saw her for what she was!
What then of her pledges,
hopes and joys,
tears and sorrow?
It was all lies, treachery and deception!

When, at night, beneath the peaceful
glow of a starry sky
she would gaze lovingly

Unglückliche Mutter, ich eile, dich zu retten
oder wenigstens mit dir zu sterben!

LEONORA

Solche Schicksalsschläge ertrage ich nicht...
Oh, wie viel besser wäre der Tod!

MANRICO

Die schreckliche Hitze, *usw.*
Zu den Waffen! Zu den Waffen!

(Ruiz kommt mit Bewaffneten zurück.)

RUIZ, CHOR

Zu den Waffen! Zu den Waffen! Wir sind bereit,
mit dir zu kämpfen oder mit dir zu sterben!
Zu den Waffen! Zu den Waffen!

Luisa Miller

II. Akt: Szene und Arie

RODOLFO

Oh! Könnte ich
meinen Augen nicht trauen! Doch selbst wenn Himmel
und Erde, wenn die Sterblichen
und Engel mir bezeugten,
dass sie schuldlos ist – so müsste ich
doch antworten: Ihr lügt, ihr lügt alle.
Das ist ihre Schrift! Welche Niedertracht!
Welch schwarze Seele! Welche Falschheit!
Mein Vater hatte sie gleich durchschaut!
Und all die Schwüre,
die Hoffnungen und Freuden,
all die Tränen und Sorgen?
Alles war Lüge, Verrat und Betrug!

Als sie am Abend, beim sanften
Simmern der Sterne,
mit verliebtem Blick

Ma malheureuse mère, je cours te sauver,
ou du moins mourir avec toi !

LEONORA

Je ne puis endurer un destin aussi funeste...
Oh ! comme je préférerais mourir !

MANRICO

L'horrible flamme de ce bûcher, *etc.*
Aux armes ! Aux armes !

(Ruiz revient avec des soldats.)

RUIZ, CHŒUR

Aux armes ! Aux armes ! Nous voici prêts
à combattre à tes côtés, ou à mourir avec toi !
Aux armes ! Aux armes !

Luisa Miller

Acte II: Scène et air

RODOLFO

Oh ! si je pouvais
ne pas croire ce qu'ont vu mes yeux ! Si le Ciel
et la terre, les mortels
et les anges voulaient me certifier
qu'elle n'est pas coupable... – « Vous mentez ! »
Voilà ce que je devrais répondre. « Vous mentez tous. »
C'est bien son écriture ! Quelle perfidie !
Une âme si noire ! Si fausse !
Mon père avait vu clair en elle !
Mais alors, ses serments,
nos espoirs et nos joies,
nos larmes et nos affres ?
Tout est mensonge, trahison, tromperie !

Quand le soir, sous la clarté
paisible d'un ciel étoilé,
elle plongeait avec moi dans l'immensité

lo sguardo innamorato,
e questa mano stringermi
dalla sua man sentia...
Ah! mi tradia!
Allor, ch'io muto, estatico
da' labbri suoi pendea,
ed ella in suon angelico:
amo te sol, dicea,
tal che sembrò l'empireo
aprirsi all'alma mia!
Ah! mi tradia!

Simon Boccanegra

Atto II

GABRIELE

- 7 O inferno! Amelia qui! L'ama il vegliardo!
E il furor che m'accende
m'è conteso sfogar! Tu m'uccidesti
il padre... tu m'involi il mio tesoro...
Trema, iniquo... già troppa era un'offesa,
doppia vendetta hai sul tuo capo accesa.

Sento avvampar nell'anima
furente gelosia,
tutto il suo sangue spegnere
l'incendio non potria;
s'ei mille vite avesse,
e spegnerle potesse
d'un colpo il mio furor,
non sarei sazio ancor.
Che parlo! Ahimé... delirio...
Ah, io piango! Pietà,
gran Dio, del mio martiro!

Cielo pietoso, rendila,
rendila a questo core,
pura siccome l'angelo
che veglia al suo pudore;

with me into the heavens,
and I would feel her
take my hand in hers...
Ah! she was betraying me!
Then, when I silent, enraptured,
would hang on every word she spoke,
and she in the voice of an angel
would say "I love none but you,"
so that paradise seemed
ready to welcome my soul!
Ah! she was betraying me!

Simon Boccanegra

Act II

GABRIELE

O hell! Amelia is here! The old man loves her!
And I must prevent the anger
that glows within me from bursting forth! You killed
my father... you are stealing my beloved...
Tremble, you villain... one crime was one too many,
now you call a dual vengeance upon your head.

I feel the burning flames
of jealousy take hold within my heart
in a blaze so fierce
that every drop of his blood would not quench it;
if he had a thousand lives
and my fury could end them
with a single blow,
it would not be enough to sate me.
What am I saying! Alas... I'm raving...
Ah, I weep! Have pity,
dear Lord, on my suffering!

Merciful heaven, return her,
return her to my heart,
pure as the angel
who watches over her chastity;

das Firmament mit mir betrachtete
und meine Hand
den Druck ihrer Hand spürte –
ach, da betrog sie mich!
Als ich stumm und verzückt
an ihren Lippen hing
und sie engelsgleich sprach:
»Dir allein gilt meine Liebe«,
und mir schien, der Himmel
öffnete sich meiner Seele –
ach, da betrog sie mich!

Simon Boccanegra

II. Akt

GABRIELE
O Hölle! Amelia hier! Der Alte liebt sie!
Und den Zorn, der in mir brennt,
muss ich zügeln! Durch dich starb
mein Vater, jetzt raubst du mir die Liebste!
Zittre, Frevler, eine Schandtat war schon zu viel,
und nun droht dir doppelte Rache!

In meinem Herzen
tobt die Eifersucht;
mein ganzes Blut könnte
diese Feuersbrunst nicht stillen.
Selbst wenn er tausend Leben hätte,
die meine Wut
mit einem Schlag auslöschen könnte,
so wäre ich noch nicht zufrieden.
Was rede ich! Weh mir, ich werde irre!
Ach, ich weine! Hab Erbarmen,
o Gott, mit meinem Leid!

Gütiger Himmel, gib sie mir,
gib sie mir zurück,
rein wie der Engel,
der ihre Keuschheit bewacht;

son regard amoureux,
et quand je sentais sa main
presser la mienne...
ah ! elle me trahissait !
Alors que muet, en extase,
j'étais suspendu à ses lèvres,
et qu'elle, d'une voix angélique,
disait n'aimer que moi,
si bien que le paradis
semblait s'ouvrir à mon âme...
ah ! elle me trahissait !

Simon Boccanegra

Acte II

GABRIELE
Enfer ! Amelia est ici ! Le vieillard l'aime !
Et il m'est interdit d'épancher
la rage qui me consume ! Tu as tué
mon père... tu me voles ma bien-aimée...
Tremble, infâme... une seule offense, c'était déjà trop,
tu appelles sur ta tête une double vengeance.

Je sens brûler en mon âme
une jalousie féroce,
tout son sang ne pourrait pas
éteindre cet incendie ;
s'il avait mille vies,
et que ma fureur pouvait
les lui ôter d'un seul coup,
je ne serais pas encore apaisé.
Que dis-je ! Hélas !... je délire...
Ah ! je pleure ! Aie pitié,
grand Dieu, de mon tourment !

Ciel miséricordieux, rends-la,
rends-la à ce cœur,
pure comme un ange
qui préserve sa chasteté ;

ma se una nube impura
tanto candor m'oscura,
priva di sue virtù,
ch'io non la veggia più!

Don Carlo

Atto II: Scena e duetto

RODRIGO

È lui! È desso, l'Infante!

DON CARLO

O mio Rodrigo!

RODRIGO

Altezza!

DON CARLO

Sei tu! Sei tu che stringo al seno?

RODRIGO

O mio prence, signor!

DON CARLO

È il ciel che a me t'invia nel mio dolor,
angiol consolator!

RODRIGO

O amato prence!

L'ora suonò; te chiama il popolo fiammingo!

Soccorrere tu lo dei; ti fa suo salvator!

Ma che vid'io! Quale pallor, qual pena!

Un lampo di dolor sul ciglio tuo balena!

Muto sei tu! Sospiri! Hai tristo il cor!

Carlo mio, con me, con me dividi

il tuo pianto, il tuo dolor!

but if a cloud of impurity
hides her innocence from me,
if she has lost her virtue,
may I never see her again!

Don Carlo

Act II: Scena and duet

RODRIGO

It is he! It is the prince himself!

DON CARLO

O my Rodrigo!

RODRIGO

Your highness!

DON CARLO

Is it you! Is it you I clasp to my breast?

RODRIGO

O my prince, my lord!

DON CARLO

Heaven has sent you to me amid my grief,
a consoling angel!

RODRIGO

O beloved prince!

The time has come; the people of Flanders are calling you!

You must help them; be their saviour!

But what's this! What pallor, what torment!

A flash of pain crosses your brow!

You say nothing! You sigh! Your heart is heavy!

Dear Carlo, share with me

your sorrows, your pain!

doch sollte ein dunkler Fleck
ihre Unschuld trüben,
als gefallene Tugend
komme sie mir nicht vor die Augen!

Don Carlos

II. Akt: Szene und Duett

RODRIGO

Er ist's! Der Infant!

DON CARLOS

O mein Rodrigo!

RODRIGO

Hoheit!

DON CARLOS

Bist du's? Bist du es, den ich an meine Brust drücke?

RODRIGO

O Herr, mein Prinz!

DON CARLOS

Der Himmel hat dich mir in meinem Schmerz gesandt,
mein Trostengel!

RODRIGO

Ach, mein lieber Prinz!

Die Stunde schlägt; das Volk Flanderns ruft dich!
Hilf ihm, sei sein Retter!

Doch was sehe ich! Welche Blässe, welche Pein!
Der Schmerz blitzt in deinen Augen auf!

Du schweigst! Du seufzt! Dein Herz ist schwer!

Mein Carlos, teile mit mir
deinen Kummer und dein Leid!

mais si un nuage impur
doit obscurcir tant de candeur,
si elle privée de ses vertus,
alors que je ne la voie plus !

Don Carlos

Acte II: Scène et duo

RODRIGUE

Le voilà ! lui... l'infant !

DON CARLOS

Ô mon Rodrigue !

RODRIGUE

Altesse !

DON CARLOS

C'est toi ! C'est bien toi que je serre contre mon cœur ?

RODRIGUE

Ô mon prince, seigneur !

DON CARLOS

C'est le Ciel qui t'envoie à moi dans ma douleur,
ange consolateur !

RODRIGUE

Ô prince bien-aimé !

L'heure a sonné ; le peuple flamand t'appelle !
Tu dois le secourir ; deviens son sauveur !

Mais que vois-je ! Quelle pâleur, quelle peine !
Un éclair de douleur a lui sur ton visage !

Tu ne dis rien ! Tu soupire ! Ton cœur est attristé !

Mon Carlos, partage, partage avec moi
tes larmes, ta souffrance !

DON CARLO

Mio salvator, mio fratel, mio fedele,
lascia ch'io pianga in seno a te!

RODRIGO

Versami in cor il tuo strazio crudele,
l'anima tua non sia chiusa per me!
Parla!

DON CARLO

Lo vuoi tu? La mia sventura apprendi,
e quale orrendo stral
il mio cor trapassò!
Amo... d'un colpevol amor... Elisabetta!

RODRIGO

Tua madre! Giusto ciel!

DON CARLO

Qual pallor!
Lo sguardo chini al suol! Tristo me,
tu stesso, mio Rodrigo,
t'allontani da me?

RODRIGO

No, Rodrigo
ancor t'ama! Io tel posso giurar.
Tu soffri? E per me l'universo dispar!

DON CARLO

O mio Rodrigo!

RODRIGO

Mio prence!
Questo arcano dal re non fu sorpreso ancora?

DON CARLO

No.

DON CARLO

My saviour, my brother, my faithful friend,
let me weep upon your breast!

RODRIGO

Unburden yourself of your bitter torment,
let not your soul be closed to me!
Speak!

DON CARLO

Is that what you want? Learn of my misfortune,
and of the terrible arrow
that has pierced my heart!
I love with a sinful love... Elisabetta!

RODRIGO

Your mother! Dear heaven!

DON CARLO

How pale you turn!
You look at the ground! Alas,
even you, my Rodrigo,
do you turn away from me?

RODRIGO

No, Rodrigo
loves you still! That I can promise you.
Are you suffering? Then for me the world vanishes!

DON CARLO

O my Rodrigo!

RODRIGO

My prince!
And the king has not yet discovered your secret?

DON CARLO

No.

DON CARLOS

Mein Retter, mein Bruder, mein Getreuer,
lass mich weinen an deiner Brust!

RODRIGO

Öffne meinem Herz deine grausame Pein,
deine Seele soll mir nicht verschlossen sein!
Sprich!

DON CARLOS

Du willst es? Dann höre von meinem Elend,
von den furchtbaren Prüfungen,
die mein Herz durchlitten hat!
Ich liebe... in verbotener Liebe... Elisabeth!

RODRIGO

Deine Mutter! Allmächtiger Gott!

DON CARLOS

Du erleichst!
Du senkst deinen Blick zu Boden. Oh weh,
selbst du, mein Rodrigo,
wendest dich von mir ab?

RODRIGO

Nein, Rodrigo
liebt dich noch! Das schwöre ich dir.
Wenn du leidest, versinkt die Welt für mich.

DON CARLOS

O mein Rodrigo!

RODRIGO

Mein Prinz!
Der König hat dein Geheimnis noch nicht entdeckt?

DON CARLOS

Nein.

DON CARLOS

Mon sauveur, mon frère, mon fidèle ami,
laisse-moi pleurer sur ta poitrine!

RODRIGUE

Verse en mon cœur tes cruels tourments,
que ton âme ne me soit pas fermée!
Parle!

DON CARLOS

Le veux-tu? Apprends quel est mon malheur,
et quelle horrible flèche
m'a percé le cœur!
J'aime... d'un amour coupable... Elisabeth!

RODRIGUE

Ta mère! Juste Ciel!

DON CARLOS

Comme tu pâlis!
Tu baisses les yeux! Pauvre de moi,
toi aussi, mon Rodrigue,
tu m'évites?

RODRIGUE

Non, Rodrigue
t'aime encore! Je puis te le jurer.
Tu souffres? Pour moi l'univers disparaît!

DON CARLOS

Ô mon Rodrigue!

RODRIGUE

Mon prince!
Ce secret n'a pas encore été surpris par le roi?

DON CARLOS

Non.

RODRIGO

Ottien dunque da lui di partir per la Fiandra.
Taccia il tuo cor; degna di te
opra farai. Apprendi omai
in mezzo a gente oppressa a divenir un re!

DON CARLO

Ti seguirò, fratello.

RODRIGO

(udendo il suono d'una campana)

Ascolta! Le porte dell'asil s'apron già; qui verranno
Filippo e la Regina.

DON CARLO

Elisabetta!

RODRIGO

Rinfranca accanto a me lo spirto che vacilla!
Serena ancora la stella tua nei cieli brilla.
Domanda al ciel dei forti la virtù!

DON CARLO, RODRIGO

Dio, che nell'alma infondere
amor volesti e speme,
desio nel core accendere
tu dei di libertà.
Giuriamo insiem di vivere
e di morire insieme;
in terra, in ciel congiungere
ci può la tua bontà.

RODRIGO

Vengon già.

DON CARLO

Oh terror! Al sol vederla io tremo!

RODRIGO

Coraggio!

RODRIGO

Then you must ask his leave to travel to Flanders.
Let your heart be silent; you will perform feats
worthy of you. Henceforth learn
among an oppressed people to become a king!

DON CARLO

I shall follow you, brother.

RODRIGO

(hearing the sound of a bell)

Listen! The sanctuary gates are opening; here come
Filippo and the queen.

DON CARLO

Elisabetta!

RODRIGO

Renew by my side your irresolute spirit!
Your star still shines serenely in the skies above.
Pray to heaven for the virtue of the brave!

DON CARLO, RODRIGO

God, you who have chosen
to fill our souls with love and hope,
you must now set our hearts ablaze
with the burning desire for freedom.
We swear to live together
and die together;
your goodness can unite us
on earth and in heaven.

RODRIGO

They are coming.

DON CARLO

Oh, terror! I tremble at the very sight of her!

RODRIGO

Be strong!

RODRIGO

Dann überrede ihn, dich nach Flandern zu schicken.
 Bringe dein Herz zum Schweigen; dieses Werk
 wird deiner würdig sein. Und lerne,
 inmitten eines unterdrückten Volks ein König zu sein!

DON CARLOS

Ich folge dir, Bruder.

RODRIGO

(hört den Klang einer Glocke)

Höre! Die Pforten des Klosters öffnen sich; da kommen
 Philipp und die Königin.

DON CARLOS

Elisabeth!

RODRIGO

Dein schwankender Geist fasse Mut an meiner Seite!
 Noch leuchtet dein Stern heiter vom Himmel.
 Erbittle von Gott den Mut der Starken!

DON CARLOS, RODRIGO

Gott, der du in unsere Seelen
 Liebe und Hoffnung gelegt hast,
 entfache in unseren Herzen
 auch den Wunsch nach Freiheit.
 Wir schwören, gemeinsam zu leben
 und zu sterben;
 auf Erden und im Himmel
 in deiner Güte wollen wir vereint sein.

RODRIGO

Sie kommen schon.

DON CARLOS

Oh Graus! Ich fürchte mich, sie zu sehen!

RODRIGO

Nur Mut!

RODRIGUE

Obtiens donc de lui de partir pour les Flandres.
 Fais taire ton cœur; tu feras là une œuvre
 digne de toi. Apprends alors
 parmi les opprimés à devenir un roi !

DON CARLOS

Je t'obéirai, mon frère.

RODRIGUE

(il entend sonner une cloche)

Écoute ! Les portes du monastère s'ouvrent déjà; Philippe
 et la reine vont arriver.

DON CARLOS

Élisabeth !

RODRIGUE

Ravive auprès de moi ton esprit qui chavire !
 Ton astre brille encore, serein, dans le firmament.
 Demande au Ciel la vertu des hommes forts !

DON CARLOS, RODRIGUE

Dieu, qui as voulu mettre en nos âmes
 l'amour et l'espérance,
 Tu dois allumer en nos cœurs
 le désir de liberté.
 Nous jurons de vivre ensemble
 et de mourir ensemble;
 sur la terre et au ciel, Ta bonté
 peut nous réunir.

RODRIGUE

Les voilà.

DON CARLOS

Ô terreur ! Je frémis rien qu'en la voyant !

RODRIGUE

Courage !

FRATI

Carlo, il sommo imperatore,
non è più che muta cener:
del celeste suo fattore
l'alma altera or trema al piè.

DON CARLO

Ei la fe' sua! Sventura!
Io l'ho perduta! Ah, gran Dio!

UN FRATE

Ah! la pace, il perdon discendono dal ciel.
Grande è Dio sol!

RODRIGO

Vien presso a me; il cor più forte avrai!

RODRIGO, DON CARLO

Vivremo insiem, morremo insiem!
Sarà l'estremo anelito,
sarà un grido: libertà!

La forza del destino

Atto III: Scena e romanza

ALVARO

- 9 La vita è inferno all'infelice... Invano
morte desio! Siviglia! Leonora!
Oh, rimembranza! Oh, notte
ch'ogni ben mi rapisti!
Sarò infelice eternamente, è scritto.
Della natal sua terra il padre volle
spezzar l'estraneo giogo, e coll'unirsi
all'ultima degl'Incas la corona
cingere confidò. Fu vana impresa!
In un carcere nacqui; m'educava
il deserto; sol vivo perché ignota
è mia regale stirpe! I miei parenti

MONKS

Carlo, the most high emperor,
is naught but silent ashes:
his proud spirit now quakes
at the feet of his divine creator.

DON CARLO

He has made her his! Ill-starred fate!
I have lost her! Ah, dear God!

A MONK

Ah! the peace, the pardon descend from heaven.
God alone is great!

RODRIGO

Come closer to me; your courage will be greater!

RODRIGO, DON CARLO

We shall live together and die together!
The word we utter with our final breath
will be that of "Freedom!"

The Force of Destiny

Act III: Scena and romanza

ALVARO

Life is hell to unhappy men. In vain
I long for death. Seville! Leonora!
Oh, memories! Oh, night
which robbed me of all I loved!
It is my destiny to be unhappy for all eternity.
My father wanted to free his native land
from a foreign yoke, and by joining forces
with the last of the Incas hoped to take
the crown. His efforts came to naught!
I was born in a prison; I grew up in
the desert; I am only alive because no one
knows I am of royal birth. My parents

Karl, der höchste Herrscher,
ist nur noch Asche und Staub:
zu Füßen seines himmlischen Schöpfers
liegt jetzt zitternd seine stolze Seele.

DON CARLOS

Oh, welches Unglück!
Ich habe sie verloren! O Himmel!

EIN MÖNCH

Ah! Frieden und Vergebung schenkt nur der Himmel!
Gott allein ist groß!

RODRIGO

Komm an meine Seite, das wird dein Herz stärken!

RODRIGO, DON CARLOS

Gemeinsam werden wir leben und sterben!
Und unser letzter Atemzug
wird der Ruf nach Freiheit sein!

Die Macht des Schicksals

III. Akt: Szene und Romanze

ALVARO

Dem Unglücklichen ist das Leben eine Hölle...
Vergeblich sehne ich den Tod herbei! Sevilla! Leonora!
O Erinnerung! O Nacht,
die mir alles raubte!
Mir ist ewiges Leid bestimmt.
Mein Vater wollte sein Heimatland
vom fremden Joch befreien, und durch die Heirat
mit der letzten der Inkas glaubte er,
die Krone zu gewinnen. Vergeblicher Versuch!
In einem Kerker ward ich geboren;
die Wüste erzog mich; ich lebe nur, weil meine
königliche Herkunft unbekannt ist! Meine Eltern

Charles Quint, le grand empereur,
n'est plus que cendres muettes:
son âme altière tremble à présent
aux pieds de son céleste créateur.

DON CARLOS

Il l'a faite sienne! Malheur!
Je l'ai perdue! Ah! grand Dieu!

UN MOINE

Ah! la paix, le pardon descendent des cieux.
Dieu seul est grand!

RODRIGUE

Viens auprès de moi; ton cœur en sera raffermi!

RODRIGUE, DON CARLOS

Nous vivrons ensemble, nous mourrons ensemble!
Notre ultime aspiration
sera un cri: liberté!

La Force du destin

Acte III: Scène et romance

ALVARO

La vie est un enfer pour les malheureux... En vain
je voudrais mourir! Séville! Leonora!
Ô souvenir! Ô nuit
qui m'a ravi ce que j'avais de plus cher!
Je serai malheureux éternellement, c'est écrit.
Mon père voulait briser le joug étranger
qui pesait sur sa terre natale, et il pensait, en épousant
la dernière descendante des Incas, pouvoir
ceindre la couronne. Son entreprise fut vaine!
Je suis né dans une geôle; le désert
m'a éduqué; si je vis, c'est seulement parce que
nul ne connaît ma royale origine! Mes parents

sognarono un trono, e li destò la scure!
Oh, quando fine avran le mie sventure?

O tu, che in seno agli angeli
eternamente pura
salisti, bella, incolume
dalla mortal iattura,
non iscordar di volger
lo sguardo a me tapino,
che senza nome ed esule,
in odio del destino,
chiedo anelando, ah, misero,
la morte d'incontrar.
Leonora mia, soccorrimi,
pietà del mio penar,
pietà di me.

I masnadieri

Atto III: Scena

CARLO

(sparando una pistola)

10 Destatevi, o pietre!

MASNADIERI

(balzando in piedi)

Che fu? Chi n'assale?

CARLO

(additando loro Massimiliano svenuto)

Vedete quel vecchio? Sotterra vivente
l'han fitto le branche d'un figlio infernale!
E quegli è mio padre!

MASNADIERI

Quel vecchio cadente?

dreamt of a throne but were woken by an axe's blade!
Oh, when will my misfortunes end?

O you who have risen
to live among the angels,
for ever pure, beautiful,
untouched by human sacrifice,
do not forget to turn your gaze
upon me, wretch that I am,
as nameless and exiled,
abhorred by fate,
I yearn and beg, in my misery,
that I may encounter death.
Leonora, my love, help me,
take pity on my torment,
take pity on me.

The Bandits

Act III: Scene

CARLO

(firing a pistol)

Wake up, you rocks!

BANDITS

(leaping to their feet)

What is it? Who's attacking us?

CARLO

(pointing to Massimiliano, who has fainted)

You see that old man? He was buried alive
on the orders of a devilish son!
And he is my father too!

BANDITS

That frail old man?

träumten von einem Thron, doch das Henkersbeil
erweckte sie!

Oh, wann wird mein Unglück enden?

O du, die du emporstiegst zu den Engeln,
ewig rein,
schön und unberührt
vom Unglück des Todes,
wende mir Elenden
deinen Blick zu,
der ich verbannt, namenlos
und vom Schicksal verflucht
mir in meiner Not sehnlichst wünsche,
den Tod zu finden.

Meine Leonora, steh mir bei,
habe Mitleid mit meinem Leid,
Mitleid mit mir.

Die Räuber

III. Akt: Szene

KARL

(feuert eine Pistole ab)

Wacht auf, ihr Steine!

DIE RÄUBER

(springen auf die Beine)

Was ist los? Wer greift uns an?

KARL

(zeigt auf den ohnmächtigen Maximilian)

Seht ihr diesen Alten? Lebendig begraben
haben ihn die Klauen eines teuflischen Sohns!
Er ist mein Vater!

DIE RÄUBER

Dieser gebrechliche Alte?

rêvaient d'un trône, et la hache les a réveillés !
Quand mes malheurs prendront-ils donc fin ?

Ô toi, qui es montée
éternellement pure
parmi les anges, belle, épargnée
par les calamités terrestres,
n'oublie pas de tourner
ton regard vers moi, l'affligé,
moi qui sans nom, exilé,
hai du destin,
implore, hélas ! la mort
de me prendre.
Ma Leonora, viens à mon aide,
aie pitié de ma peine,
aie pitié de moi.

Les Brigands

Acte III : Scène

CARLO

(il tire un coup de semonce)

Réveillez-vous, ô pierres !

LES BRIGANDS

(se relevant d'un bond)

Que se passe-t-il ? Qui nous attaque ?

CARLO

(il leur montre Massimiliano inconscient)

Vous voyez ce vieillard ? Son fils félon
l'avait enterré vivant !
C'est mon père !

LES BRIGANDS

Ce vieillard à moitié mort ?

CARLO

Vendetta, vendetta! La grido ai tuoi cieli,
divin punitore di tutti i perversi!
Che tenebra eterna lo sguardo mi veli,
se pria dell'aurora quel sangue io non versi!
E voi, masnadieri, quest'oggi sarete
ministri dell'alta giustizia divina.
Piegate le fronti! Nel fango cadete
dinanzi al potente ch'a tal vi destina:
poi tutti sorgete sublimi, tremendi
com'angeli d'ira!

(I masnadieri s'inginocchiano.)

MASNADIERI

Che vuoi? Ce l'apprendi.

CARLO

Giuri ognun questo canuto
santo crin di vendicar!

MASNADIERI

Ti giuriam questo canuto
santo crin di vendicar!

CARLO

Di qui trarmi il parricida
dal banchetto o dall'altar!

MASNADIERI

Di qui trarti il parricida
dal banchetto o dall'altar!

CARLO

Di serbarlo al ferro mio
vivo, intatto!
Questo crin di vendicar!

MASNADIERI

Lo giuriam!
Struggitrice ira di Dio,
la tua spada oggi noi siam.

CARLO

Vengeance, vengeance! I shout it to your heaven,
divine punisher of all wrongdoers!
May you veil my eyes in eternal darkness
if I do not spill that blood before dawn!
And you, O bandits, you will be responsible
today for meting out divine justice.
Bow your heads! Kneel in the mud
before the powerful one who gives you this destiny:
then, rise, all of you, sublime and terrible,
like wrathful angels!

(The bandits kneel before him.)

BANDITS

What do you want us to do? Tell us.

CARLO

Let each man swear to avenge the harm
done to this saintly white head!

BANDITS

We swear to avenge the harm
done to this saintly white head!

CARLO

To bring me that father-killer
from his table or his altar!

BANDITS

To bring you that father-killer
from his table or his altar!

CARLO

And to keep him alive and unharmed
to meet my sword!
To avenge the old man's fate!

BANDITS

We swear!
Destructive fury of God,
today we are your weapon.

KARL

Rache, Rache! Ich rufe deine Himmel an,
o Gott, der du alle Verdorbenen bestraft!
Ewige Finsternis soll meinen Blick umhüllen,
wenn ich dieses Blut nicht bis zum Morgen vergossen habe!
Und ihr, Räuber, werdet heute
die Diener der himmlischen Gerechtigkeit sein.
Senkt euer Haupt! Fallt in den Schlamm
vor dem Mächtigen, der euch dazu bestimmt,
um euch dann erhaben und furchtbar zu erheben,
wie Racheengel!

(Die Räuber schauen sich an.)

DIE RÄUBER

Was soll's? Du hast es gehört.

KARL

Jeder schwöre, das heilige Haupt
dieses Grauhaarigen zu rächen!

DIE RÄUBER

Wir schwören dir, das heilige Haupt
dieses Grauhaarigen zu rächen!

KARL

Mir den Vaternörder hierherzubringen
vom Festmahl oder Altar!

DIE RÄUBER

Dir den Vaternörder hierherzubringen
vom Festmahl oder Altar!

KARL

Ihn festzuhalten in Ketten,
lebendig, unverletzt!
Dieses Haupt zu rächen!

DIE RÄUBER

Wir schwören es!
Verzehrende Gotteswut,
wir sind jetzt dein Schwert.

CARLO

Vengeance, vengeance ! Je l'invoque sous tes cieux,
divinité qui châties tous les scélérats !
Que les ténèbres éternelles me ferment les yeux,
si avant l'aurore je n'ai pas répandu ce sang !
Et vous, brigands, en ce jour vous serez
les ministres de la haute justice divine.
Inclinez-vous ! Tombez à genoux dans la fange
devant l'homme puissant qui vous voue à ce sort,
puis relevez-vous tous, sublimes, formidables
tels des anges de courroux !

(Les brigands s'agenouillent.)

LES BRIGANDS

Que veux-tu ? Dis-le-nous.

CARLO

Jurez tous de venger
cette sainte tête chenué !

LES BRIGANDS

Nous te jurons de venger
cette sainte tête chenué !

CARLO

De m'amener ici le parricide
en l'arrachant au banquet ou à l'autel !

LES BRIGANDS

De t'amener ici le parricide
en l'arrachant au banquet ou à l'autel !

CARLO

De le conserver vivant, indemne,
pour mon épée !
De venger cette chevelure !

LES BRIGANDS

Nous le jurons !
Fulminante ire divine,
aujourd'hui nous sommes ton épée.

Otello

Atto III

OTELLO

- [11] Dio! mi potevi scagliar tutti i mali
della miseria, della vergogna,
far de' miei baldi trofei trionfali
una maceria, una menzogna...
E avrei portato la croce crudel
d'angoscie e d'onte
con calma fronte
e rassegnato al volere del ciel.
Ma, o pianto, o duol! m'han rapito il miraggio
dov'io, giulivo, l'anima acqueto.
Spento è quel sol, quel sorriso, quel raggio
che mi fa vivo, che mi fa lieto!
Tu alfin, clemenza, pio genio immortal
dal roseo riso,
copri il tuo viso
santo coll'orrida larva infernal!
Ah! Dannazione!
Pria confessi il delitto e poscia muoia!
Confession! Confession!
(Entra Jago.)
La prova!

JAGO

Cassio è là!

OTELLO

Là? Cielo! O gioia!

Atto IV

OTELLO

- [12] Niun mi tema,
s'anco armato mi vede. Ecco la fine
del mio cammin... O gloria! Otello fu.
*(Lasciando cadere la spada, va presso al letto,
contemplando Desdemona.)*

Othello

Act III

OTHELLO

God! you could have hurled at me all the woes
of wretchedness and of shame,
made of my hard-fought victories
naught but rubble and lies...
and I should have borne the heavy cross
of anguish and dishonour
with unruffled brow
in acceptance of your heavenly will.
But, O sorrow, O grief! I am robbed of the mirage
in which my soul finds peace and joy.
Grown dark is that sun, that smile, that ray
which brings me life, brings me happiness!
Now you, clemency, you immortal, holy spirit
of rose-tinted laughter,
must cover your saintly face
and take on the dreadful guise of hell!
Ah! Damnation!
She shall confess to her sin, then shall she die!
Confession! Confession!
(Enter Iago.)
The proof!

IAGO

Cassius is here!

OTHELLO

Here? Heavens! O joy!

Act IV

OTHELLO

Let no man fear me
though he see me still armed. I have reached
journey's end... O glory! Othello's end is nigh.
*(Letting the sword fall to the ground, he walks to the bed,
gazing down at Desdemona.)*

Otello**III. Akt**

OTELLO

Gott! hättest du alles Böse,
 Schande und Elend auf mich gehäuft,
 von meinen stolzen Siegespreisen
 nur Schutt und Lüge übrig gelassen –
 ich hätte das grausame Kreuz
 von Schmach und Furcht
 ruhig und gefasst ertragen
 und mich dem Willen des Himmels ergeben.
 Doch, o Kummer, o Schmerz! man raubte mir das Trugbild,
 das meine Seele erquickte.
 Erlöschen ist die Sonne, das Lachen, das Licht,
 das mir Leben und Freude schenkte!
 Und du, o Güte, sanfter unsterblicher Geist
 mit dem rosigen Lächeln,
 versteckst dein heiliges Gesicht
 hinter einer scheußlichen, teuflischen Larve!
 Ah! Verdammnis!
 Möge sie erst die Tat bekennen und dann sterben!
 Sie soll gestehen!

(Jago tritt ein.)

Der Beweis!

JAGO

Cassio ist da!

OTELLO

Er ist da? Himmel! O Freude!

IV. Akt

OTELLO

Niemand fürchte mich,
 auch wenn ich bewaffnet bin. Das Ende
 meines Weges ist nah... O Ruhm! Otello war einmal.

(Er lässt den Säbel fallen, tritt an das Bett und betrachtet Desdemona.)

Otello**Acte III**

OTELLO

Dieu ! Tu pouvais m'envoyer tous les maux,
 le malheur, la honte,
 faire de mes fiers trophées triomphants
 une ruine, un mensonge...
 Et j'aurais porté la croix cruelle
 de l'angoisse et de l'opprobre
 le front serein,
 résigné à la volonté du Ciel.
 Mais, ô larmes, ô douleur ! On m'a volé le mirage
 dans lequel, joyeux, j'apaisais mon âme.
 Ce soleil, ce sourire, cette clarté sont éteints
 qui me donnaient vie, qui me rendaient heureux !
 Et toi enfin, clémence, pieux génie immortel
 au rire rose,
 couvre ton visage
 saint de l'horrible spectre de l'enfer !
 Ah ! Damnation !
 Qu'elle avoue d'abord son crime, puis qu'elle meure !
 Des aveux ! Des aveux !

(Iago entre.)

La preuve !

IAGO

Cassio est là !

OTELLO

Il est là ? Ciel ! Ô joie !

Acte IV

OTELLO

Que nul ne me craigne,
 s'il me voit armé. Voici le bout
 de mon chemin... Ô gloire ! Otello n'est plus.

(Il laisse choir son épée, s'approche du lit et contemple Desdemona.)

E tu... come sei pallida! E stanca, e muta, e bella,
 pia creatura nata sotto maligna stella.
 Fredda come la casta tua vita, e in cielo assorta.
 Desdemona! Desdemona! Ah! morta! morta! morta!
(estraendo furtivamente dalle vesti un pugnale)
 Ho un'arma ancor!
(Si ferisce.)
 Pria d'ucciderti... sposa... ti baciai.
 Or morendo... nell'ombra... in cui mi giaccio...
 un bacio... un bacio ancora... ah! un'altro bacio...
(Muore.)

BONUS TRACK

Macbeth

Atto IV: Scena ed aria

MACDUFF

19 O figli, o figli miei! Da quel tiranno
 tutti uccisi voi foste, e insieme con voi
 la madre sventurata! Ah, fra gli artigiani
 di quel tigre io lasciai la madre e i figli?

Ah, la paterna mano
 non vi fu scudo, o cari,
 dai perfidi sicari
 che a morte vi ferìr!
 E me fuggiasco, occulto,
 voi chiamavate invano,
 coll'ultimo singulto,
 coll'ultimo respir.
 Ah, trammi al tiranno in faccia,
 signore, e s'ei mi sfugge
 possa a colui le braccia
 del tuo perdon aprir.

And you... how pale you are! How still, silent and
 beautiful, o blessed creature born under a malevolent star.
 As cold as your chaste life, and gathered into heaven.
 Desdemona! Desdemona! Ah! dead! dead! dead!
(furtively removing a dagger from his doublet)
 One weapon do I still have!
(He stabs himself.)
 Before I killed you... my wife... I kissed you.
 Now as I lie dying in the shadows...
 a kiss, another kiss, ah, another kiss...
(He dies.)

Macbeth

Act IV: Scena and aria

MACDUFF

O my children! That tyrant
 has killed you all, and with you
 your unhappy mother! Ah, did I leave
 a mother and her babes prey to a wild beast?

Ah, your father's hand
 failed to shield you, my dears,
 from the wicked murderers
 who put you to death!
 And while I, a fugitive, hid,
 in vain did you call on me
 with your last sob,
 your last breath.
 Ah, let me face the tyrant,
 Lord, and if he eludes me,
 I beg that you open the arms
 of your forgiveness to him.

Translations: Susannah Howe