

RIGOLETTO

Giuseppe Verdi

TNSC



RIGOLETTO

Giuseppe Verdi

2007

Teatro Nacional de São Carlos

Segunda-feira, 10 Dezembro, 20:00h, Assinatura A
 Terça-feira, 11 Dezembro, 20:00h
 Quarta-feira, 12 Dezembro, 20:00h*
 Quinta-feira, 13 Dezembro, 20:00h
 Sexta-feira, 14 Dezembro, 20:00h, Assinatura C
 Domingo, 16 Dezembro, 16:00h, Assinatura B
 Segunda-feira, 17 Dezembro, 20:00h
 Terça-feira, 18 Dezembro, 20:00h, Assinatura D
 Quarta-feira, 19 Dezembro, 20:00h
 Quinta-feira, 20 Dezembro, 20:00h, Assinatura E
 Sexta-feira, 21 Dezembro, 16:00h, Matinée Família

Haverá um intervalo com cerca de trinta minutos a seguir ao Acto I.

M|C MINISTÉRIO DA CULTURA

 TNSC
 TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS

Millennium
 bcp
 MECENAS EXCLUSIVO

oart ORGANISMO DE PRODUÇÃO
 ARTÍSTICA, EPE

* Récita de Gala reservada ao Mecenaz Exclusivo do Teatro Nacional de São Carlos, Millennium BCP

NASCEMOS PARA CRESCER

e crescemos para viver mais

com mais alegria

com mais dúvidas

com mais força

com mais futuro

Quando somos maiores

trabalhamos mais

sofremos mais

temos mais desafios

e melhores resultados

Ser grande é querer mais

é ser melhor

é amar mais

é realizar mais sonhos

Encontre na palma da mão
o banco que cresce consigo

Millennium
bcp

A vida inspira-nos



Índice

Ficha Artística	6
Rigoletto <i>in breve</i> por João Pedro Cachopo	10
Argumento	22
Libreto	36
<i>Maldição e Segredo em Rigoletto</i> por Bruno Caseirão	79
Biografias	88
Fichas Técnicas	100
Calendário de Dezembro / Janeiro	106

Fotografia da página 1: Giuseppe Verdi (Atelier Nadar, ca. 1860)

Página anterior: Foto de ensaio (Acto II)

Rigoletto

Giuseppe Verdi

Melodramma em três actos
Libreto de Francesco Maria Piave segundo
Le Roi s'amuse de Victor Hugo

Edições Ricordi (Milão)
Edição crítica de Martin Chusid

Estreia absoluta

Teatro La Fenice, em Veneza, a 11 de Março 1851

Estreia em Portugal

Real Theatro de S. Carlos a 29 de Janeiro de 1854

Orquestra Sinfónica Portuguesa

Coro do Teatro Nacional de São Carlos

Maestro titular Giovanni Andreoli

Co-produção
ABAO, Bilbao / Teatro Nacional de São Carlos

Direcção musical
Alexander Polianitchko

Encenação
Emilio Sagi

Coreografia e reposição da encenação
Nuria Castejón

Cenografia
Ricardo Sánchez Cuerda

Figurinos
Miguel Crespi

Desenho de luz
Eduardo Bravo

Personagens e Intérpretes

Rigoletto
Alexandru Agache [10. 12. 14. 16. 18. 20. Dez.]
Leo An [11. 13. 17. 19. 21. Dez.]

Duque de Mântua
Saimir Pirgu [10. 12. 14. 16. 18. 20. Dez.]
Richard Bauer [11. 13. 17. 19. 21. Dez.]

Gilda
Chelsey Schill [10. 12. 14. 16. 18. 20. Dez.]
Carla Caramujo [11. 13. 17. 19. 21. Dez.]

Sparafucile
Vadim Lynkovskiy

Maddalena
Malgorzata Walewska

Matteo Borsa
Mário João Alves

Marullo
Michael Vier

Giovanna, aia de Gilda
Susana Teixeira

Conde de Monterone
Luís Rodrigues

Conde de Ceprano
Diogo Oliveira

Condessa de Ceprano
Isabel Biu

Pajem
Madalena Boléo

Oficial da Corte
Frederico Santiago

Assistente de Encenação
Guillermo González Amaya

Assistente dos figurinos
Amelia Gomez

Director Musical de Cena
João Paulo Santos

Maestro Assistente do Coro
Kodo Yamagishi

Maestro Correpetidor
Nuno Lopes

Maestro da Banda de Palco
Fernando Fontes

Figuração especial
Catarina Gonçalves, Cláudia Eiras, Diana Alves,
Isadora Ribeiro, Katherine Powell, Maria Lyubimova,
Sara Guerra, Tânia Lopes, Teresa Negrão, Vanessa Claro,
João Abrantes, Pedro Garcia, Roberto Gutierrez
e Sérgio Roque.

Cenário, Adereços e Guarda-roupa
ABAO

Cabeleiras
Teatro Nacional de São Carlos

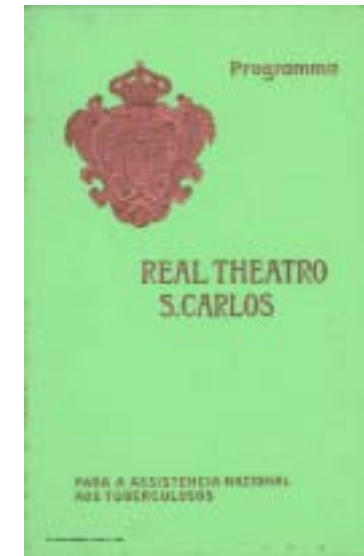
Caracterização
Fátima Sousa

Técnico para a montagem (ABAO)
Mario Episcopo

Robótica
J. L. Light S. L. – Fernando Canales

Movimentação Cénica
Princípio Absoluto – Apoio Técnico a Espectáculos, Lda

Colaboração
Companhia Nacional de Bailado



Página seguinte: capa e duas páginas do programa editado para a récita de *Rigoletto* de 15 de Janeiro de 1909.

Rigoletto *in breve*

O compositor

O mais célebre compositor de ópera italiana da segunda metade do séc. XIX, Giuseppe Verdi, nasceu perto de Busseto, numa pequena vila chamada Roncole, em 1813. A sua formação musical começou cedo, quando Verdi tinha aproximadamente 4 anos, e foi provavelmente pouco convencional. Anos mais tarde, em 1832, quando o jovem compositor se candidata ao Conservatório de Milão, o júri impede o seu ingresso, baseando-se na sua idade e na sua técnica pianística pouco ortodoxa. O entusiasmo, a determinação e o empenho criativo do jovem compositor, porém, não esmoreceram. Em 1839, sobe à cena no La Scala de Milão a sua primeira ópera, *Oberto, conte di San Bonifacio*.

É habitual dividir-se a obra de Verdi em três fases. A primeira decorre entre 1839 e o início dos anos 50. *Rigoletto* (1851), *Il trovatore* (1853) e *La traviata* (1853) são as possíveis óperas que assegurariam a transição para a segunda fase que decorre até à composição de *Aida* (1871). Após a composição do *Requiem*, um terceiro período incluiria as revisões de *Simon Boccanegra* e *Don Carlos* e a composição de *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893). O compositor morre em Milão, em 1901, com a idade avançada de 87 anos.

Verdi foi não só o protagonista de uma importante síntese no contexto operático italiano, mas também uma figura tutelar do *Risorgimento*. As suas óperas continham amiúde um sentido político latente, que nem sempre agradou às autoridades. Embora este aspecto nunca se tenha sobreposto à sua liberdade criativa – sobretudo graças ao modo inteligente como gere a carreira que, a partir de *Un ballo in maschera* (1859), se torna independente do sistema empresarial italiano –, é certo que a leitura política das suas óperas valeu ao compositor alguns contratemplos. Deste facto é exemplo *Rigoletto*, cuja produção se viu inicialmente impedida pela censura.

A obra

Rigoletto (1851) assinala o início de um período na carreira de Verdi, durante o qual as suas óperas se destacam progressivamente no panorama musical oitocentista. A intenção de adaptar o drama de Victor Hugo, intitulado *Le Roi s'amuse*, remonta a 1849 e incluía Salvatore Cammarano como libretista. Porém, o ensejo de uma colaboração efectiva surge já nos anos 50, na sequência de um contrato assinado com o Teatro La Fenice de Veneza, tendo a escolha do libretista recaído sobre Francesco Maria Piave. A ópera estreou a 11 de Março de 1851, obtendo um enorme sucesso, após conturbadas negociações com as autoridades austríacas, sob cujo jugo Veneza se encontrava nessa época.

Note-se que o drama de Hugo escrito em 1832 sobre François I de França, mas contendo alusões a Louis-Philippe, fora banido dos palcos franceses havia menos de vinte anos. Temendo uma reacção negativa da censura austríaca, o título inicial proposto pelo libretista foi «La maledizione». Não obstante a alteração do título, a reacção da censura não foi menos desfavorável e a produção foi proibida. Piave refez então o libreto, desta vez intitulado «Il duca di Vendome», conseguindo a autorização para a produção da ópera, através de numerosas alterações que não satisfizeram Verdi. As alterações forçadas comprometiam, para o compositor, o sentido da acção dramática e só após novas negociações com as autoridades em Veneza foi possível alcançar um consenso. A acção é transferida para Mântua e arredores, no séc. XVI. Mas, entre outras exigências satisfeitas, Verdi consegue que o pai de Gilda, a jovem seduzida pelo duque libertino, permaneça o bobo da corte – aspecto de que Verdi insistira em não prescindir –, mudando apenas de nome, o que aliás acontece com as restantes personagens. O bobo passa a chamar-se Rigoletto e dá o nome à ópera.

Após todo este processo movido pela censura, poderia dizer-se: *Eppur si muove!* («No entanto, move-se!»). O conteúdo fundamental do drama permanece, na verdade, intocável sob novas roupagens. Em vez de um rei, trata-se de um duque libertino, cujo cinismo face às mulheres foi imortalizado pela ária *La donna è mobile*. Dispondo de um poder quase ilimitado, o duque manipula os seus súbditos conforme o que lhe convém e ao sabor dos seus caprichos. Seduz mulheres e filhas publicamente, humilhando maridos e pais. Manda prender o conde Monterone quando este irrompe pela corte em busca da filha. Rigoletto encarrega-se de o humilhar e atrai o ímpeto de

vingança do conde. O anátema por ele lançado visa tanto o duque libertino, como Rigoletto, que acabara de ridicularizar a dor paterna do conde. A maldição parece concretizar-se, pelo menos em parte, pois o duque de Mântua logo leva a cabo a sedução de Gilda, filha de Rigoletto e seu único motivo de alegria. O conflito interior de Rigoletto – excluído do mundo dos afectos humanos autênticos pela sua condição de bobo –, leva-o a planejar o assassinio do duque com a ajuda de Sparafucile. Quando, numa noite tempestuosa, recebe o que julga ser o corpo morto do duque, o seu sentimento de poder sobre o tirano é tremendo. A maldição porém não chegara ao fim pois é o corpo de sua própria filha que jaz a seus pés. A tragédia concretiza-se da pior forma para Rigoletto, que reconhece por fim o corpo da sua filha moribunda.

A maldição que pesa sobre Rigoletto, e que ele próprio precipita ao planejar a morte do duque, é afinal o símbolo da sua condição degradada: Rigoletto deve à sociedade dos cortesãos e à tirania do duque toda a sua vileza. De modo subtil, a sua condição reflecte, como um espelho, essa mesma sociedade. Com efeito, assistimos, no decurso do drama, a múltiplas identificações. Ele identifica-se, ainda que sofrendo intimamente, com a frivolidade do duque e da corte (logo na Introdução, quando parodia o conde de Monterone), com a crueldade de Sparafucile (quando compara a sua língua de bobo ao punhal do assassino, no início do recitativo do N.º 4) e ainda com a sede de vingança do conde de Monterone (na última cena do Acto II, em que jura vingar-se do duque, no lugar do conde). Frivolidade, crueldade e vingança levam a melhor, no *melodramma* concebido por Piave e Verdi, sobre o amor paterno e a autenticidade dos sentimentos.

No plano musical, é particularmente notória a grande mestria alcançada por Verdi na caracterização das personagens, bem como a economia de meios posta ao serviço do drama. Já a abertura, como viria a tornar-se paradigmático, apresenta uma síntese musical da acção, tão sucinta, como dramaticamente eficaz. O compositor assume, além disso, uma notável liberdade formal na composição de vários números, prescindindo de algumas das suas habituais convenções. Ao drama é dada primazia. Contudo, a música não se limita a servi-lo, mas incarna os próprios conflitos dramáticos. Estes aspectos têm vindo a ser destacados e constituem algumas das razões pelas quais *Rigoletto* é amiúde referida como obra de transição para a fase de maturidade do compositor.

Rigoletto de relance

N.º 1 Prelúdio

Acto I

N.º 2 Introdução (Duque, Rigoletto, Condessa de Ceprano, Conde de Ceprano, Borsa, Marullo, Conde de Monterone e Coro)
– *Della mia bella incognita borghese*

N.º 3 Dueto (Rigoletto e Sparafucile)
– *Quel vecchio maledivami!*

N.º 4 Cena e dueto (Rigoletto, Gilda, Duque e Giovanna)
– *Pari siamo!*
– *Deh non parlare al misero*

N.º 5 Cena e dueto (Gilda, Duque e Giovanna)
– *Giovanna?... ho dei rimorsi...*
– *È il sol dell'anima*

N.º 6 Ária (Gilda, Borsa, Marullo, Conde de Ceprano, Coro)
– *Gualtier Maldè!*

N.º 7 Primeiro Final (Gilda, Rigoletto, Borsa, Marullo, Conte de Ceprano e Coro)
– *Riedo! Perché?*

Acto II

N.º 8 Cena e ária (Duque, Borsa, Marullo, Conde de Ceprano e Coro)
– *Ella mi fu rapita!*
– *Parmi veder le lagrime*

N.º 9 Cena e ária (Rigoletto, Pajem, Borsa, Marullo, Conde de Ceprano e Coro)
– *Povero Rigoletto!*
– *Cortigiani, vil razza dannata*

N.º 10 Cena e dueto (Gilda, Rigoletto, Borsa, Marullo, Conde de Ceprano, Oficial da Corte, Conde de Monterone e Coro)
– *Mio padre!*
– *Tutte le feste al tempio*

Acto III

N.º 11 **Cena e canzone** (Duca, Gilda, Rigoletto e Sparafucile)

– *E l'ami? Sempre.*
– *La donna è mobile*

N.º 12 **Quarteto** (Gilda, Maddalena, Duque, Rigoletto)

– *Un dì, se bem rammentomi*

N.º 13 **Cena, terceto e tempestade** (Gilda, Maddalena, Sparafucile, Rigoletto e Coro)

– *Venti scudi hai tu detto?*
– *È amabile invero cotal giovinotto*

N.º 14 **Cena e dueto final** (Gilda, Rigoletto, Sparafucile e Coro)

– *Della vendetta!*
– *V'ho ingannato!*

Rigoletto no São Carlos

A sorte da ópera *Rigoletto* no Teatro Nacional de São Carlos, desde a sua estreia em 1854 até aos nossos dias, é elucidativa quer da reputação do compositor italiano em Portugal, quer do excepcional estatuto rapidamente alcançado pela ópera no âmbito da obra verdiana. A ópera foi produzida mais de meia centena de vezes ao longo de aproximadamente século e meio, sendo a ópera de Verdi que mais vezes subiu ao palco do teatro de ópera lisboeta. Seguem-se-lhe *La traviata* e *Il trovatore*, ambas rondando também a meia centena de produções. A estreia de *Rigoletto* teve lugar a 29 de Janeiro de 1854, tendo A. A. Fortuni (Gilda), C. Miraglia (Duque de Mântua) e O. Bartolini (Rigoletto), nos papéis principais.

Rigoletto in breve

El compositor

El más célebre compositor de ópera italiana de la segunda mitad del siglo XIX, Giuseppe Verdi, nació cerca de Busseto, en un pequeño pueblo llamado Roncole, en 1813. Su formación musical comenzó temprano, cuando Verdi tenía aproximadamente 4 años, y fue probablemente poco convencional. Años más tarde, en 1832, cuando el joven compositor trata de entrar al Conservatorio de Milán, el jurado le rechaza su ingreso, basándose en su edad y en su técnica pianística poco ortodoxa. El entusiasmo, la determinación y el empeño creativo del joven compositor, sin embargo, no quebrantaron. En 1839, sube al escenario en La Scala de Milán su primera ópera, *Oberto, conte di San Bonifacio*.

La obra de Verdi suele dividirse en tres fases. La primera transcurre entre 1839 y el inicio de los años 50. *Rigoletto* (1851), *Il trovatore* (1853) y *La traviata* (1853) son posiblemente las óperas que asegurarían la transición para la segunda fase que transcurre hasta la composición de *Aida* (1871). Tras la composición del *Requiem*, un tercer período incluiría las revisiones de *Simon Boccanegra* y *Don Carlos* y la composición de *Otello* (1887) y *Falstaff* (1893). El compositor muere en Milán, en 1901, con la edad avanzada de 87 años.

Verdi no fue sólo el protagonista de una importante síntesis en la historia de la ópera italiana, sino también una figura tutelar del *Risorgimento*. Sus óperas contenían a menudo un sentido político latente, que no siempre fue del agrado de las autoridades. Aunque este aspecto nunca se haya sobrepuesto a su libertad creativa – sobre todo gracias al modo inteligente de cómo afrontó la carrera que, a partir de *Un ballo in maschera* (1859), se independizaría del sistema empresarial italiano –, es cierto que la matiz política de sus óperas le trajo al compositor algunos contratiempos. Ejemplo de esto lo es *Rigoletto*, cuya producción se vio inicialmente impedida por la censura.

La obra

Rigoletto (1851) marca el inicio de un período en la carrera de Verdi, durante el cual sus óperas se destacan progresivamente en el panorama musical dieciochesco. La intención de adaptar el drama de Victor Hugo, titulado *Le Roi s'amuse*, remonta a 1849 e incluía Salvatore Cammarano como libretista. Sin embargo, la oportunidad de una colaboración efectiva surge ya en los años 50, tras un contrato firmado con el teatro La Fenice de Venecia, habiendo recaído la responsabilidad del libreto sobre Francesco Maria Piave. La ópera se estrenó el 11 de marzo de 1851, obteniendo un enorme éxito, tras conturbadas negociaciones con las autoridades austriacas, bajo cuyo yugo Venecia se encontraba en esa época.

Nótese que el drama de Hugo escrito en 1832 sobre François I de Francia, pero conteniendo alusiones a Louis-Philippe, fuera eliminado de los palcos franceses hacía menos de veinte años. Temiendo una reacción negativa de la censura austriaca, el título inicial propuesto por el libretista fue «La maledizione». No obstante la alteración del título, la reacción de la censura no fue menos desfavorable y la producción fue prohibida. Piave rehace entonces el libreto, de esta vez titulado «Il duca di Vendome», consiguiendo la autorización para la producción de la ópera, a través de numerosas alteraciones que no satisficieron a Verdi. Las alteraciones forzadas comprometían, para el compositor, el sentido de la acción dramática y sólo tras nuevas negociaciones con las autoridades en Venecia fue posible llegar a un consenso. La acción es trasladada para Mantua y alrededores, en el siglo XVI. Pero, entre otras exigencias satisfechas, Verdi consigue que el padre de Gilda, la joven seducida por el duque libertino, permanezca al bufón de la corte – aspecto del cual Verdi insistiera en no prescindir –, cambiando sólo de nombre, lo que además sucede con los restantes personajes. El bufón entonces se llamará Rigoletto y da el nombre a la ópera.

Tras todo este proceso movido por la censura, se podría decir: *Eppur si muove!* («¡Y sin embargo se mueve!»). El contenido fundamental del drama permanece, en verdad, intocable bajo nuevas ropas. En vez de un rey, se trata de un duque libertino, cuyo cinismo ante las mujeres fue inmortalizado por la aria *La donna è mobile*. Disponiendo de un poder casi ilimitado, el duque manipula a sus súbditos según lo que le conviene y al sabor de sus caprichos. Seduce mujeres e hijas públicamente, humillando a maridos y a padres. Manda a prender al conde Monterone cuando éste irrumpe en la corte en busca de su hija. Rigoletto se encarga de

humillarlo y atraer el ímpetu de venganza del conde. El anatema por él lanzado recae tanto en el duque libertino, como en Rigoletto, que acabara de burlarse del dolor paternal del conde. La maldición parece concretizarse, por lo menos en parte, pues el duque de Mantua sin demora lleva a cabo la seducción de Gilda, hija de Rigoletto y su único motivo de alegría. El conflicto interior de Rigoletto – excluido del mundo de los afectos humanos auténticos por su condición de bufón –, lo lleva a planear el asesinato del duque con la ayuda de Sparafucile. Cuando, en una noche tempestuosa, recibe lo que juzga ser el cuerpo muerto del duque, su sentimiento de poder sobre el tirano es tremendo. La maldición sin embargo no había llegado a su fin ya que es el cuerpo de su propia hija quien yace a sus pies. La tragedia se concretiza de la peor forma para Rigoletto, que reconoce por fin el cuerpo de su hija moribunda.

La maldición que pesa sobre Rigoletto, y que él mismo precipita al planear la muerte del duque, es al final el símbolo de su condición degradada: Rigoletto debe a la sociedad de los cortesanos y a la tiranía del duque toda su vileza. De modo sutil, su condición refleja, como un espejo, esa misma sociedad. Con efecto, presenciemos, en el transcurso del drama, a múltiples identificaciones. Él se identifica, aunque sufriendo íntimamente, con la frivolidad del duque y de la corte (desde la Introducción, cuando hace burla del conde de Monterone), con la crueldad de Sparafucile (cuando compara su lengua de bufón al puñal del asesino, en el inicio del recitativo del N.º 4) y aún con la sed de venganza del conde de Monterone (en la última escena del Acto II, donde jura vengarse del duque, en el lugar del conde). Frivolidad, crueldad y venganza salen ganando, en el *melodramma* concebido por Piave y Verdi, sobre el amor paterno y la autenticidad de los sentimientos.

En el plano musical, es particularmente notoria la gran maestría alcanzada por Verdi en la caracterización de los personajes, así como la economía de medios puesta al servicio del drama. Ya la apertura, como vendría a convertirse paradigmático, presenta una síntesis musical de la acción, tan sucinta, como dramáticamente eficaz. El compositor asume, además de eso, una notable libertad formal en la composición de varios números, prescindiendo de algunas de sus habituales convenciones. Al drama se le es dado primacía. No obstante, la música no se limita al acompañamiento, sino que encarna los propios conflictos dramáticos. Estos aspectos se han venido destacando y constituyen algunas de las razones por las cuales *Rigoletto* es a menudo referida como obra de transición para la fase de madurez del compositor.

Rigoletto de relance

N.º 1 Preludio

Acto I

N.º 2 Introducción (Duque, Rigoletto, Condessa de Ceprano, Conde de Ceprano, Borsa, Marullo, Conde de Monterone y Coro)
– *Della mia bella incognita borghese*

N.º 3 Dueto (Rigoletto y Sparafucile)
– *Quel vecchio maledivami!*

N.º 4 Escena y dueto (Rigoletto, Gilda, Duque y Giovanna)
– *Pari siamo!*
– *Deh non parlare al misero*

N.º 5 Escena y dueto (Gilda, Duque y Giovanna)
– *Giovanna?... ho dei rimorsi...*
– *È il sol dell'anima*

N.º 6 Aria (Gilda, Borsa, Marullo, Conde de Ceprano, Coro)
– *Gualtier Maldè!*

N.º 7 Primero final (Gilda, Rigoletto, Borsa, Marullo, Conte de Ceprano y Coro)
– *Riedo ! Perché?*

Acto II

N.º 8 Escena y aria (Duque, Borsa, Marullo, Conde de Ceprano y Coro)
– *Ella mi fu rapita!*
– *Parmi veder le lagrime*

N.º 9 Escena y aria (Rigoletto, Paje, Borsa, Marullo, Conde de Ceprano y Coro)
– *Povero Rigoletto!*
– *Cortigiani, vil razza dannata*

N.º 10 Escena y dueto (Gilda, Rigoletto, Borsa, Marullo, Conde de Ceprano, Oficial de la Corte, Conde de Monterone y Coro)
– *Mio padre!*
– *Tutte le feste al tempio*

Acto III

N.º 11 Escena y canzone (Duque, Gilda, Rigoletto y Sparafucile)
– *E l'ami? Sempre.*
– *La donna è mobile*

N.º 12 Cuarteto (Gilda, Maddalena, Duque, Rigoletto)
– *Un dì, se bem rammentomi*

N.º 13 Escena, terceto y tempestad (Gilda, Maddalena, Sparafucile, Rigoletto y Coro)
– *Venti scudi hai tu detto?*
– *È amabile invero cotal giovinotto*

N.º 14 Escena y dueto final (Gilda, Rigoletto, Sparafucile y Coro)
– *Della vendetta!*
– *V'ho ingannato!*

Rigoletto en São Carlos

La suerte de la ópera *Rigoletto* en el Teatro Nacional de São Carlos, desde su estreno en 1854 hasta nuestros días, se deriva tanto de la reputación del compositor italiano en Portugal, como del excepcional estatuto rápidamente alcanzado por la ópera en el ámbito de la obra verdiana. La ópera ha sido producida más de media centena de veces a lo largo de aproximadamente siglo y medio, siendo la ópera de Verdi que más veces ha subido al palco del teatro de ópera lisboeta. Le siguen *La traviata* y *Il trovatore*, ambas rondando también la media centena de producciones. El estreno de *Rigoletto* tuvo lugar el 29 de enero de 1854, teniendo a A. A. Fortuni (Gilda), C. Miraglia (Duque de Mantua) y O. Bartolini (Rigoletto), en los papeles principales.

Rigoletto in breve

The composer

The most famous Italian opera composer of the second half of the 19th century, Giuseppe Verdi, was born near Busseto, in a small village called Roncole, in 1813. His musical training started at an early age, when Verdi was approximately 4 years old and was, probably, not very conventional. Years later, in 1832, when the young composer applied to the Conservatory of Milan, the jury prevented his admission, basing their rejection in his young age and in his unorthodox piano playing technique. However, the young composer's enthusiasm, the determination and the creative commitment did not wane. In 1839, his first opera is played in La Scala of Milan, *Oberto, conte di San Bonifacio*.

Usually, Verdi's work is divided in three phases. The first took place between 1839 and the beginning of the 50's. *Rigoletto* (1851), *Il trovatore* (1853) and *La traviata* (1853) are the possible operas that ensured the transition to the second phase that elapsed until the composition of *Aida* (1871). After the composition of *Requiem*, a third period would include the *Simon Boccanegra* and *Don Carlos* revisions and the composition of *Otello* (1887) and *Falstaff* (1893). The composer died in Milan, in 1901, when he was 87 years old.

Verdi was not only the main character of an important synthesis within the Italian opera context, but also an outstanding figure of the *Risorgimento*. His operas often had a latent political sense, which didn't always please the authorities. Although this aspect has never overridden his creative freedom – mostly thanks to the intelligent way that he managed his career, which, from *Un ballo in maschera* (1859), becomes independent from the Italian entrepreneurial system –, surely that the political reading of his operas afforded him some setbacks. *Rigoletto* is an example of this fact, as its production was initially prevented by censorship.

The work

Rigoletto (1851) marks the beginning of a period in Verdi's career, during which his operas increasingly stood out in the 1800's musical panorama. The intention of adapting the drama by Victor Hugo, named *Le Roi s'amuse* (The king amuses himself), goes back to 1849 and included Salvatore Cammarano as the libretto writer. However, the opportunity of a permanent collaboration appears in the 50's following a contract signed with the La Fenice theatre of Venice, with the choice of a libretto writer falling on Francesco Maria Piave. The opera had its premiere on 11th March 1851, with enormous success, after some troubled negotiations with the Austrian authorities, which had Venice under their yoke at the time.

Remember that Hugo's drama written in 1832 about François I of France, but containing hints about Louis-Philippe, had been banned from the French theatres less than twenty years ago. Fearing a negative reaction from the Austrian censorship, the initial title proposed by the libretto writer was «La maledizione» (The Curse). Notwithstanding the alteration of the title, the censorship's reaction was not more favourable and its production was forbidden. Piave then remade the libretto, this time calling it «Il duca di Vendome» (The Duke of Vendome), thus obtaining the authorisation to produce the opera, by making a lot of alterations that did not please Verdi. The forced alterations, in the composer's opinion, compromised the dramatic action sense and only after new negotiations with the authorities in Venice it was possible to get to a consensus. The actions are transferred to Mantua and its vicinity, in the 16th century. But, among other demands fulfilled, Verdi was able to keep Gilda's father, the young girl seduced by the profligate duke, as the court jester – an aspect that Verdi insisted in not giving up – just by changing his name, which besides happened with the other characters. The jester became Rigoletto and names the opera.

After this whole process driven by the censorship authorities, one could say: *Eppur si muove!* («Nevertheless, it goes on!»). The fundamental drama content remains, in fact, untouchable under new apparel. Instead of a king, it portrays a profligate duke, whose cynicism in relation to women was immortalized by the aria *La donna è mobile*. With an almost unlimited power, the duke manipulates his subjects as he pleases and in accordance with his whims. He seduces publicly wives and daughters, humiliating husbands and parents. He orders the arrest of Count Monterone when he appears in the

court looking for his daughter. Rigoletto mocks and humiliates him and attracts the count's need for vengeance. The anathema called down by the count aims to the profligate duke as much as it is aimed at Rigoletto, who had just ridiculed the count's pain as a father. The curse seems to come true, at least partly, as the duke of Mantua promptly seduces Gilda, Rigoletto's daughter and his only joy. Rigoletto's internal conflict – excluded as he is from the authentic human affections world due his condition as the court jester – leads him to plan the duke's murder with the help of Sparafucile. When, in a stormy night, he receives what he thinks to be the duke's dead body, his feeling of power over the tyrant is enormous. However, the curse had not ended as it is his own daughter's body that lies at his feet. The tragedy comes true in the worst way for Rigoletto, who at the end recognizes the body of his dying daughter.

The curse that weights on Rigoletto, and that he hastened by planning the duke's death is after all the symbol of his degraded condition: Rigoletto owes the courtiers' society and to the duke's tyranny all his vileness. In a subtle way, his condition reflects, as a mirror, that same society. In fact, we see, during the drama development, multiple identifications. He identifies himself, although hurting inside, with the duke's and the court's frivolity (right at the introduction when he mocks the count of Monterone), with Sparafucile's cruelty (when he compares his jester's tongue to the murderer's dagger, in the beginning of recitative of Nr. 4) and still with Count Monterone's thirst for vengeance (in the last scene of Act II, when he swears to get his revenge from the duke, in the count's place) Frivolity, cruelty and vengeance get the upper hand in the *melodramma* created by Piave and Verdi, on father's love and the authenticity of feelings.

In the musical level, it is particularly notorious the mastership achieved by Verdi in the characterization of his role players, as well as the economy of the resources at the service of the drama. In the opening, as it would become paradigmatic, a musical synthesis of the action is shown, so brief, but also dramatically effective. The composer besides that, takes over a remarkable formal freedom in the composition of the different scenes, waiving away some of its usual conventions. Drama gets the limelight. However, the music is not limited to serve it, but it incarnates its own dramatic conflicts. These aspects have been highlighted and constitute some of the reasons for which *Rigoletto* is often referred to as the transition work for the composer's maturity.

Rigoletto at a glance

Nr. 1 Prelude

Act I

Nr. 2 Introduction (Duke, Rigoletto, Countess of Ceprano, Count of Ceprano, Borsa, Marullo, Count of Monterone and Choir)
– *Della mia bella incognita borghese*

Nr. 3 Duet (Rigoletto and Sparafucile)
– *Quel vecchio maledivami!*

Nr. 4 Scene and duet (Rigoletto, Gilda, Duke and Giovanna)
– *Pari siamo!*
– *Deh non parlare al misero*

Nr. 5 Scene and duet (Gilda, Duke and Giovanna)
– *Giovanna?... ho dei rimorsi...*
– *È il sol dell'anima*

Nr. 6 Aria (Gilda, Borsa, Marullo, Count of Ceprano, Choir)
– *Gualtier Maldè!*

Nr. 7 First final (Gilda, Rigoletto, Borsa, Marullo, Count of Ceprano and Choir)
– *Riedo! Perché?*

Act II

Nr. 8 Scene and aria (Duke, Borsa, Marullo, Count of Ceprano and Choir)
– *Ella mi fu rapita!*
– *Parmi veder le lagrime*

Nr. 9 Scene and aria (Rigoletto, Page, Borsa, Marullo, Count of Ceprano and Choir)
– *Povero Rigoletto!*
– *Cortigiani, vil razza dannata*

Nr. 10 Scene and duet (Gilda, Rigoletto, Borsa, Marullo, Count of Ceprano, Court Officer, Count of Monterone and Choir)
– *Mio padre!*
– *Tutte le feste al tempio*

Act III

Nr. 11 Scene and canzone (Duke, Gilda, Rigoletto and Sparafucile)

– *E l'ami? Sempre.*
– *La donna è mobile*

Nr. 12 Quartet (Gilda, Maddalena, Duke, Rigoletto)

– *Un dì, se bem rammentomi*

Nr. 13 Scene, tercet and storm (Gilda, Maddalena,

Sparafucile, Rigoletto and Choir)

– *Venti scudi hai tu detto?*
– *È amabile invero cotal giovinotto*

Nr. 14 Scene and final duet (Gilda, Rigoletto, Sparafucile and Choir)

– *Della vendetta!*
– *V'ho ingannato!*

Rigoletto at São Carlos

The fortune of the *Rigoletto* opera in Teatro Nacional de São Carlos, since its premiere in 1854 until the present, is elucidative either of the Italian composer's reputation in Portugal, or of the exceptional statute quickly achieved by the opera within Verdi's work. The opera was produced more than fifty times along once century and a half, approximately, being the Verdi opera that has been played more times in the Lisbon opera stage. Followed by *La traviata* and *Il trovatore*, both also close to fifty productions. The *Rigoletto* premiere was on 29th January 1854, with A. A. Fortuni (Gilda), C. Miraglia (Duke of Mantua) and O. Bartolini (Rigoletto), in the main roles.

Rigoletto in breve

Le compositeur

Le compositeur d'opéra italien le plus célèbre de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Giuseppe Verdi, est né près de Busseto, dans une petite ville du nom de Roncole, en 1813. Sa formation musicale commence tôt, lorsque Verdi avait environ 4 ans. Celle-ci fut probablement peu conventionnelle. Des années plus tard, en 1832, lorsque le jeune compositeur introduit sa candidature au Conservatoire de Milan, le jury refuse de l'admettre, en raison de son âge et sa technique au piano, jugée trop peu orthodoxe. Son enthousiasme, sa détermination et la verve créatrice du jeune compositeur ne faiblissent cependant pas. En 1839, sur la scène de la Scala de Milan, il monte son premier opéra, *Obero, conte di San Bonifacio*.

L'œuvre de Verdi est traditionnellement divisée en trois périodes. La première se situe entre 1839 et le début des années 1850. *Rigoletto* (1851), *Il trovatore* (1853) et *La traviata* (1853) sont les opéras qui ont probablement assuré la transition vers sa deuxième période qui dure jusqu'à la composition de *Aida* (1871). Après la composition de son *Requiem*, il entre dans sa troisième période, dans laquelle il reprend *Simon Boccanegra* et *Don Carlos* et compose *Othello* (1887) et *Falstaff* (1893). Le compositeur meurt à Milan, en 1901, à l'âge avancé de 87 ans.

Verdi n'a pas seulement été un acteur de l'important travail de synthèse qui a refondu l'opéra italien, mais il a également été une figure tutélaire du *Risorgimento*. Ses opéras contenaient de manière récurrente un sens politique sous-jacent, ce qui ne plaisait pas toujours aux autorités. Bien que cet aspect ne se soit jamais superposé à sa liberté créatrice – surtout grâce à la manière intelligente qu'il avait de gérer sa carrière qui, à partir de *Un ballo in maschera* (1859), devient indépendante du système d'entreprise italien – il est certain que les allusions politiques de ses opéras ont valu au compositeur quelques contretemps. Ainsi, dans un premier temps, la censure n'a pas permis que *Rigoletto* soit monté.

L'œuvre

Rigoletto (1851) marque le début d'une nouvelle période dans la carrière d'un Verdi dont les opéras se détachent progressivement du paysage musical du XIX^{ème} siècle. Il avait l'intention d'adapter le drame de Victor Hugo intitulé *Le Roi s'amuse* depuis 1849, en pensant au librettiste Salvatore Cammarano. L'occasion d'une collaboration effective se concrétise dès les années 50, avec un contrat signé avec le théâtre *La Fenice* de Venise, mais c'est Francesco Maria Piave qui est finalement choisi pour le livret. L'opéra a été créé le 11 mars 1851 et recueille un immense succès, non sans avoir été l'objet de houleuses négociations avec les autorités autrichiennes, sous le joug desquelles Venise ployait à l'époque.

On notera que ce drame hugolien de 1832 autour du personnage de François I^{er} contenait des allusions à Louis-Philippe et qu'il avait été banni des théâtres français un peu moins de vingt ans auparavant. Craignant un rejet de la part de la censure autrichienne, le premier titre proposé par le librettiste fut «La Maledizione». Malgré le changement de titre, la réaction de la censure n'en fut pas moins défavorable, et le spectacle fut interdit. Piave refondit ensuite le livret, en l'intitulant cette fois «Il duca di Vendome». Il obtint ainsi l'autorisation de monter l'opéra moyennant de nombreuses modifications qui déplurent à Verdi. Du point de vue du compositeur, ces changements forcés compromettaient le sens de l'action dramatique et ce ne fut qu'au prix de nouvelles négociations avec les autorités à Venise qu'il fut possible d'aboutir à un accord. L'action est alors resituée au XVI^{ème} siècle à Mantoue et dans ses environs. Entre autres exigences, Verdi obtient que le père de Gilda, la jeune femme séduite par le duc libertin, continue à être incarné par le bouffon de la cour, personnage que Verdi tenait absolument à conserver. Il ne dut ainsi changer que son nom, ainsi d'ailleurs que ceux des autres personnages. Le bouffon fut appelé Rigoletto et donnera son nom à l'opéra.

Suite à toutes ces péripéties liées à la censure, on pourrait dire de l'œuvre : *Eppur si muove!* («Et pourtant, elle tourne!»). En vérité, malgré ces changements apparents, la trame principale du drame reste inchangée. Au lieu d'un roi, on trouve un duc libertin, dont le cynisme envers les femmes a été immortalisé par l'air *La donna è mobile*. Jouissant d'un pouvoir quasiment sans bornes, le duc manipule ses sujets au gré de son humeur et de ses caprices. Il séduit ouvertement femmes et filles, en humiliant leurs pères et leurs maris. Il fait emprisonner le comte Monterone lorsque celui-ci fait irruption au milieu de sa cour à la recherche de sa fille. Rigoletto se charge

de l'humilier en s'attirant la vengeance du comte. Celui-ci lance un anathème, qui vise tant le duc libertin que Rigoletto qui venait de tourner en ridicule la douleur paternelle du comte. La malédiction semble se réaliser, du moins en partie, lorsque le duc de Mantoue parvient à séduire Gilda, fille de Rigoletto, sa seule joie au monde. Le conflit intérieur vécu par Rigoletto – qui est exclu du monde des sentiments humains authentiques du fait de sa condition de bouffon – pousse celui-ci à préparer l'assassinat du duc avec la complicité de Sparafucile. Quand, par une nuit de tempête, il reçoit dans un sac ce qu'il pense être le corps du duc mort, sa victoire sur le tyran semble complète. Cependant, la malédiction n'en avait pas terminé avec lui, car c'est le corps de sa propre fille qui gît à ses pieds. Le dénouement est des plus tragiques pour Rigoletto lorsque celui-ci reconnaît finalement le corps de sa fille mourante.

La malédiction qui pèse sur Rigoletto, et que lui-même précipite en ourdissant la mort du duc, symbolise somme toute assez bien sa piètre condition: Rigoletto doit toute sa vilenie à la société des courtisans et à la tyrannie du duc. Sa condition reflète de manière subtile cette même société comme le ferait un miroir. Tout au long du drame, nous assistons en effet à de multiples identifications. Non sans en souffrir intimement, Rigoletto s'identifie à la frivolité du duc et de sa cour (dès l'introduction, lorsqu'il se moque du comte de Monterone), à la cruauté de Sparafucile (lorsqu'il compare sa langue de bouffon au poignard de l'assassin, au début du récitatif du N° 4) ainsi qu'à la soif de vengeance du comte de Monterone (dernière scène de l'Acte II, dans laquelle il jure de se venger du duc plutôt que du comte). Dans ce *melodramma* conçu par Piave et Verdi, frivolité, cruauté et vengeance l'emportent sur l'amour paternel et l'authenticité des sentiments.

Au plan musical, on remarquera particulièrement la *mæstria* qui a été celle de Verdi pour camper ses personnages ainsi que l'économie des moyens qu'il a mis en œuvre pour mettre le drame en place. Déjà, d'une façon bientôt caractéristique chez Verdi, l'ouverture synthétise l'action en un raccourci musical aussi succinct qu'efficace du point de vue dramaturgique. Dans plusieurs numéros, le compositeur assume en outre une liberté formelle remarquable de composition, en se passant de quelques-unes de leurs conventions habituelles. Priorité est donc donnée au drame, que la musique ne se borne pas à servir, mais dont elle réussit aussi à incarner les conflits mêmes. Ce sont ces aspects qui finissent par marquer le plus cette œuvre et qui constituent quelques-unes des raisons pour lesquelles *Rigoletto* est régulièrement qualifié d'opéra de transition juste avant la phase de maturité du compositeur.

Rigoletto d'un coup d'oeil

N° 1 Prélude

Acte I

N° 2 Introduction (Duc, Rigoletto, Comtesse de Ceprano, Comte de Ceprano, Borsa, Marullo, Comte de Monterone et Chœur)
– *Della mia bella incognita borghese*

N° 3 Duo (Rigoletto et Sparafucile)
– *Quel vecchio maledivami!*

N° 4 Scène et duo (Rigoletto, Gilda, Duc et Giovanna)
– *Pari siamo!*
– *Deh non parlare al misero*

N° 5 Scène et duo (Gilda, Duc et Giovanna)
– *Giovanna?... ho dei rimorsi...*
– *È il sol dell'anima*

N° 6 Aria (Gilda, Borsa, Marullo, Comte de Ceprano, Chœur)
– *Gualtier Maldè!*

N° 7 Premier finale (Gilda, Rigoletto, Borsa, Marullo, Comte de Ceprano et Chœur)
– *Riedo ! Perché?*

Acte II

N° 8 Scène et aria (Duc, Borsa, Marullo, Comte de Ceprano et Chœur)
– *Ella mi fu rapita!*
– *Parmi veder le lagrime*

N° 9 Scène et aria (Rigoletto, Page, Borsa, Marullo, Comte de Ceprano et Chœur)
– *Povero Rigoletto!*
– *Cortigiani, vil razza dannata*

N° 10 Scène et duo (Gilda, Rigoletto, Borsa, Marullo, Comte de Ceprano, Officier de la Cour, Comte de Monterone et Chœur)
– *Mio padre!*
– *Tutte le feste al tempio*

Acte III

N° 11 Scène et canzone (Duc, Gilda, Rigoletto et Sparafucile)
– *E l'ami? Sempre.*
– *La donna è mobile*

N° 12 Quatuor (Gilda, Maddalena, Duc, Rigoletto)
– *Un dì, se bem rammentomi*

N° 13 Scène, trio et tempête (Gilda, Maddalena, Sparafucile, Rigoletto et Chœur)
– *Venti scudi hai tu detto?*
– *È amabile invero cotal giovinotto*

N° 14 Scène et duo final (Gilda, Rigoletto, Sparafucile et Chœur)
– *Della vendetta!*
– *V'ho ingannato!*

Rigoletto au São Carlos

Le nombre de passages de *Rigoletto* au Théâtre National de São Carlos, depuis sa création en 1854 à nos jours, nous apprend beaucoup, tant sur la réputation au Portugal du compositeur italien que sur la place exceptionnelle que cet opéra s'est rapidement taillée dans l'œuvre de Verdi. L'opéra a été monté plus de cinquante fois en un siècle et demi, ce qui en fait l'opéra de Verdi le plus joué sur les planches du théâtre lyrique lisboète. Il est suivi de *La traviata* et de *Il trovatore*, qui ont également tous les deux été montés une cinquantaine de fois. La création de *Rigoletto* a eu lieu le 29 janvier 1854, avec A. A. Fortuni (Gilda), C. Miraglia (Duc de Mantoue) et O. Bartolini (Rigoletto) dans les rôles principaux.

Argumento

Acto I

Uma sala no Palácio de Mântua

No Palácio do Duque realiza-se uma festa. Enquanto os convidados dançam, o Duque, em conversa com o Barão Borsa, fala de uma formosa rapariga que viu na igreja. Conseguiu descobrir onde ela mora, mas não sabe, sequer, como se chama. Descobriu também que um homem costuma ir à noite visitar a jovem.

Borsa chama a atenção do Duque para as belas damas presentes no baile entre as quais se encontra a Condessa de Ceprano. O Duque aproxima-se da Condessa e começa a fazer-lhe a corte, lamentando que ela vá partir brevemente com o marido. Rigoletto tira partido da ocasião para dirigir ao Conde de Ceprano algumas graças inconvenientes. Entretanto, Marullo, um dos cortesãos, entra na sala, e em tom trocista revela aos amigos que Rigoletto, o corcunda disforme, tem uma amante.

O Duque, visivelmente irritado, diz a Rigoletto que a presença do Conde de Ceprano o importuna, impedindo-o de cortejar a esposa. O bobo aconselha-o a raptar a Condessa e a ver-se livre do marido. Logo a seguir faz troça do Conde perante toda a corte. Ceprano incita os cortesãos a vingarem-se do bobo que todos detestam. O Duque apercebe-se que as graças de Rigoletto estão a ir longe de mais e aconselha-o a calar-se.

A festa continua. De repente, Monterone irrompe na sala. Acusa o Duque de ter seduzido a sua filha e exige justiça. Coxeando, Rigoletto esgueira-se por detrás de Monterone e cobre-o de ridículo. Indignado, o fidalgo amaldiçoa o Duque e Rigoletto. Perante o insulto, o Duque manda prender Monterone. Enquanto todos protestam por a festa ter sido interrompida, o supersticioso Rigoletto fica apavorado com a maldição lançada pelo velho fidalgo.

Argumento

Acto I

Un salón en el Palacio de Mantua

En el Palacio del Duque se realiza una fiesta. Mientras los invitados bailan, el Duque conversa con el Barón Borsa y le comenta sobre una hermosa chica que ha visto en la iglesia. Ha conseguido descubrir dónde ella vive, pero no sabe, tan siquiera, cómo se llama. Ha descubierto también que un hombre suele ir por la noche a visitarla.

Borsa llama la atención del Duque para las bellas damas en el baile entre las cuales se encuentra la Condessa de Ceprano. El Duque se aproxima a la Condessa y comienza a cortejarla, lamentando que ella partirá en breve con el marido. Rigoletto aprovecha la ocasión para lanzarle al Conde de Ceprano algunas bufonadas. Mientras tanto, Marullo, uno de los cortesanos, entra en el salón, y en tono burlón revela a los amigos que Rigoletto, el jorobado disforme, tiene una amante.

El Duque, visiblemente irritado, le dice a Rigoletto que la presencia del Conde de Ceprano lo importuna, impidiéndolo cortejar a la esposa. El bufón lo aconseja a raptar a la Condessa y verse libre del marido. A continuación se mofa del Conde ante toda la corte. Ceprano incita a los cortesanos a que se venguen del bufón que todos detestan. El Duque se da cuenta que las gracias de Rigoletto están yendo demasiado lejos y le aconseja que se calle.

La fiesta continúa. De repente aparece Monterone en el salón. Acusa al Duque de haber seducido a su hija y exige justicia. Cojeando, Rigoletto se escabulla por detrás de Monterone y lo ridiculiza. Indignado, el hidalgo maldice al Duque y a Rigoletto. Ante el insulto, el Duque manda a arrestar a Monterone. Mientras todos protestan porque la fiesta ha sido interrumpida, el supersticioso Rigoletto se queda horrorizado con la maldición echada por el viejo hidalgo.

Synopsis

Act I

A room in the Palace of Mantua

There is a party at the Duke's Palace. While the guests are dancing, the Duke in conversation with the Baron of Borsa, talks about a beautiful girl that he saw in the church. He managed to find out where she lived, but didn't even know her name. He also discovered that, at night, a man usually visited the young lady.

Borsa calls the Duke's attention to the beautiful ladies that are at the ball, among whom the Countess of Ceprano. The Duke moves closer to the Countess and starts courting her, while lamenting the fact that she will shortly part with her husband. Rigoletto takes advantage of the occasion to tell the Count of Ceprano some inconvenient jokes. Meanwhile, Marullo, one of the courtiers, enters the room and, in a mocking tone, lets his friends know that Rigoletto, the hunchbacked jester, has a mistress.

Visibly irritated, the Duke tells Rigoletto that the presence of the Count of Ceprano disturbs him, preventing him from courting to his wife. The jester advises him to abduct the Countess and to get rid of her husband. Soon after, he mocks the Count before the entire Court. Ceprano incites the courtiers to take vengeance on the jester, who is hated by everybody. The Duke becomes aware that Rigoletto's jokes are going too far and advises him to shut up.

The party carries on. All of a sudden, Monterone rushes in the room. He blames the Duke for having seduced his daughter and asks for justice. Limping, Rigoletto sneaks up behind Monterone and scorns him. Enraged, the nobleman curses the Duke and Rigoletto, and, as a consequence, the Duke asks the guards to arrest Monterone. While everybody protests for the interruption of the party, the superstitious Rigoletto is terrified by the spell cast by the old nobleman.

Argument

Acte I

Une salle du Palais de Mantoue

Une fête a lieu au Palais du Duc. Tandis que les convives dansent, le Duc raconte au Baron Borsa qu'il a vu une belle jeune fille lorsqu'il était à l'église. Il a réussi à savoir où elle habite mais il ne sait même pas comment elle s'appelle. Il a également découvert qu'un homme va visiter la jeune fille une fois la nuit tombée.

Borsa fait remarquer au Duc que le bal ne manque pas de belles dames, parmi lesquelles se trouve la Comtesse de Ceprano. Le Duc s'approche de la comtesse et entreprend de lui faire la cour, en déplorant qu'elle parte bientôt avec son mari. Rigoletto tire parti de l'occasion pour lancer au Comte de Ceprano quelques piques déplacées. Entre alors dans la salle Marullo, un des courtisans, qui d'un ton moqueur révèle à ses amis que Rigoletto, ce bossu difforme, a une maîtresse.

Le Duc, visiblement irrité, dit à Rigoletto que le Comte de Ceprano le gêne par sa présence et l'empêche de courtiser sa femme. Le bouffon lui conseille de faire enlever la Comtesse et de se débarrasser du mari. Immédiatement après, il se moque du Comte devant toute la cour. Ceprano pousse les courtisans à tirer vengeance du bouffon que tout le monde déteste. Le Duc s'aperçoit que Rigoletto va trop loin et il lui conseille de se taire.

La fête se poursuit. Soudain, Monterone fait irruption dans la salle. Il accuse le Duc d'avoir séduit sa fille et exige que justice soit faite. Rigoletto se faufile en boitant derrière Monterone et le couvre de ridicule. Indigné, l'aristocrate maudit le Duc et Rigoletto. Devant cette insulte, le Duc fait arrêter Monterone. Alors que tous se plaignent de ce que la fête ait été interrompue, Rigoletto, qui est superstitieux, tremble de la malédiction lancée sur lui par le vieil aristocrate.



Nesta página: Saimir Pirgu (*Duque de Mântua*) e figuração; Alexandru Agache (*Rigoletto*), Luís Rodrigues (*Conde de Monterone*), Saimir Pirgu, Coro do TNSC e figuração.

Página seguinte: Chelsey Schill (*Gilda*) e Saimir Pirgu; Alexandru Agache, Coro do TNSC e figuração.
Fotografias de ensaio.

Numa rua mal iluminada vê-se uma casa modesta. À direita o Palácio do Conde de Ceprano. É noite.

Rigoletto vai visitar a filha, como de costume, mas não consegue deixar de pensar na terrível maldição de Monterone. Um homem embaçado aproxima-se para oferecer a Rigoletto os seus serviços. É Sparafucile, um bandido. Se Rigoletto pretende eliminar alguém, basta mandá-lo chamar. Rigoletto pergunta como pode ele desempenhar com sucesso tarefas tão arriscadas. Sparafucile diz que a irmã, mulher sedutora, o ajuda atraindo aqueles que caíram no desagradado de quem lhe paga.

Uma vez só, o bobo compara-se ao bandido: um tem por arma a língua e o outro a espada. E deplora a sua condição numa corte que o despreza e que ele, por sua vez, odeia.

Rigoletto entra em casa onde a filha o recebe carinhosamente. Gilda pede-lhe que fale sobre a sua família. Rigoletto, comovido, evoca a mulher que o amou por compaixão, sendo ele pobre e disforme. Ao tentar que o pai lhe dê pormenores, este demove-a e diz-lhe que ela representa todo o seu universo. Gilda lamenta estar sempre fechada em casa e só poder sair para ir à igreja. Desconfiado, Rigoletto chama Giovanna, a criada, e recomenda que reforce a vigilância. Nesse instante, Rigoletto ouve passos na rua e decide ir ver. Enquanto isso, o Duque de Mântua, com a ajuda de Giovanna, entra no jardim. Rigoletto regressa, já mais tranquilo, e despede-se da filha com ternura. O estupefacto Duque, que permanecera escondido, fica então a saber que o bobo é pai da jovem que ele tem vindo a cortejar à distância.

A sós com Giovanna, Gilda confessa sentir remorsos por nada ter dito ao pai sobre o jovem que conhecera na igreja. Giovanna, que já recebera do Duque uma bolsa bem recheada de dinheiro, sossega a jovem. Gilda, ingenuamente, confessa que desejaria que o seu apaixonado fosse um príncipe, mas sente que gostará mais dele, se for pobre. Nisto o desconhecido atira-se a seus pés e declara-lhe o seu amor. Perturbada de início, Gilda rende-se aos encantos do Duque. Este diz chamar-se Gualtier Maldé, ser estudante e pobre. Ouvem-se vozes. O «estudante» despede-se então de uma Gilda irremediavelmente apaixonada.

En una calle poco iluminada se ve una casa modesta. A la derecha el Palacio del Conde de Ceprano. Es de noche.

Rigoletto va a visitar a su hija, como suele hacer, pero no consigue dejar de pensar en la terrible maldición de Monterone. Un hombre encapuchado se aproxima para ofrecer sus servicios a Rigoletto. Es Sparafucile, un asesino a sueldo. Si Rigoletto pretendiera eliminar a alguien, basta mandarlo llamar. Rigoletto pregunta cómo él puede desempeñar con éxito tareas tan arriesgadas. Sparafucile le dice que la hermana, mujer seductora, lo ayuda atrayendo a aquellos que cayeron en el desagradado de quien le paga.

Una vez a solas, el bufón se compara al bandido: uno tiene por arma la lengua y el otro la espada. Y deplora su condición en una corte que lo desprecia y que él, a su vez, odia.

Rigoletto entra en casa donde la hija lo recibe cariñosamente. Gilda le pide que le hable sobre su familia. Rigoletto, conmovido, evoca la mujer que lo amó por compasión, siendo él pobre y disforme. Al tratar que el padre le de pormenores, éste la disuade y le dice que ella representa todo su universo. Gilda lamenta estar siempre encerrada en casa y sólo poder salir para ir a la iglesia. Desconfiado, Rigoletto llama a Giovanna, la doncella de Gilda, y le recomienda que refuerce la vigilancia. En ese instante, Rigoletto oye pasos en la calle y decide ir a ver. Mientras tanto, el Duque de Mantua, con la ayuda de Giovanna, entra en el jardín. Rigoletto regresa, ya más tranquilo, y se despide de la hija con ternura. El estupefacto Duque, que permanecía escondido, se entera que el bufón es el padre de la joven que él ha estado cortejando desde lejos.

A solas con Giovanna, Gilda le confiesa que siente remordimiento por no haberle dicho nada al padre sobre el joven que ha conocido en la iglesia. Giovanna, que ya ha recibido del Duque una bolsa bien llena de dinero, tranquiliza a la joven. Gilda, ingenuamente, le confiesa que desearía que su amado fuera un príncipe, pero siente que le gustaría más, si fuera pobre. En eso el desconocido cae a sus pies y le declara su amor. Perturbada al inicio, Gilda se rinde a los encantos del Duque. Éste dice llamarse Gualtier Maldé, ser estudiante y pobre. Se oyen voces. El «estudiante» se despide entonces de una Gilda irremediavelmente enamorada.

On a badly lit road, a modest house can be seen. On the right, the Palace of the Count of Ceprano. It is night time.

Rigoletto pays a visit to his daughter, as usual, but he cannot go on without thinking of Monterone's terrible curse. A man in disguise comes closer to offer Rigoletto his services. It is Sparafucile, an assassin. If Rigoletto wants to get rid of someone, all he had to do is call him. Rigoletto asks him how he can successfully perform such risky tasks. Sparafucile says that his sister, a seductive woman, helps him lure those that have come to displease those who pay him.

Once alone, the jester compares himself to the assassin: one uses his tongue as his weapon, the other, his sword. And he deploras his condition in a Court that despises him and, which he, in turn, hates.

Rigoletto returns home where his daughter welcomes him tenderly. Gilda asks him to talk about her family. Moved, Rigoletto evokes his wife who loved him compassionately, because he was poor and deformed. She tries to obtain more information out of her father, who, in turn, dissuades her and tells her that she is his entire universe. Gilda regrets always being at home and only going to church. Suspicious, Rigoletto calls Giovanna, his maid, and recommends her to be more watchful. Suddenly, Rigoletto overhears steps on the street and decides to go watch. Meanwhile, the Duke of Mantua, with the help of Giovanna, enters the garden. Rigoletto returns, more tranquil now, and tenderly says goodbye to her. The astonished Duke, who remains hidden, becomes aware that the jester is the father of the young lady, whom he has been courting at distance.

Alone with Giovanna, Gilda confesses she feels guilty for not having told her father about the young man she met in the church. Giovanna, who had already received a well-stuffed bag with money from the Duke, reassures the young lady. Gilda, naively, confesses that she would rather that the man she fell in love with was a prince, but she feels she will love him more if he is poor. As this happens, the unknown man enters and throw's himself at her feet, speaking of his eternal love for her. Resisting at first, Gilda surrenders to the Duke's charms. He claims to be Gualtier Maldé, a student and a poor young man. Voices are heard. The «student» then farewells Gilda who is irremediably in love.

Une maison modeste dans une rue mal éclairée. À droite, le Palais du Comte de Ceprano. Il fait nuit.

Comme à son habitude, Rigoletto va rendre visite à sa fille sans toutefois réussir à chasser de ses pensées la terrible malédiction de Monterone. Un homme au visage caché s'approche et lui propose ses services à Rigoletto. Il s'agit de Sparafucile, un malfrat. Si Rigoletto veut faire disparaître quelqu'un, il n'a qu'à faire appel à lui. Rigoletto lui demande comment il fait pour mener à bien des tâches tellement risquées. Sparafucile lui dit que sa sœur, femme séduisante, l'y aide en appâtant ceux qui ont déplu à ses commanditaires.

Une fois seul, le bouffon se compare au malfrat : l'un a sa langue pour arme et l'autre une épée. Et de déplorer sa condition dans cette cour qui n'a que mépris pour lui et que lui-même haït.

Rigoletto rentre chez lui, où sa fille le reçoit affectueusement. Gilda lui demande de lui parler de sa famille. Rigoletto, ému, évoque la femme qui l'a aimé par compassion, lui qui est pauvre et difforme. Elle tente d'en savoir plus, mais son père l'en dissuade et lui dit qu'elle est la seule chose qui compte au monde pour lui. Gilda se plaint d'être en permanence recluse chez eux et de ne pouvoir sortir que pour aller à l'église. Méfiant, Rigoletto fait venir Giovanna, la servante, à qui il recommande de redoubler de vigilance. À cet instant, Rigoletto entend des pas dans la rue et décide d'aller voir. Pendant ce temps, le Duc de Mantoue, aidé par Giovanna, entre dans le jardin. Rigoletto revient, plus tranquille, et prend tendrement congé de sa fille. Stupéfait, le Duc, qui était resté caché, apprend ainsi que le bouffon est le père de la jeune fille qu'il courtisait de loin.

Une fois seule avec Giovanna, Gilda confesse avoir des remords pour ne rien avoir dit à son père à propos du jeune homme qu'elle a connu à l'église. Giovanna, qui a déjà reçu du Duc une bourse bien garnie, apaise la jeune fille. Gilda, ingénument, confesse qu'il lui plairait que son soupirant soit un prince, mais elle pressent qu'elle l'aimerait mieux s'il était pauvre. À ces mots, l'inconnu se jette à ses pieds et lui déclare son amour. Tout d'abord troublée, Gilda finit par se rendre aux charmes du Duc. Celui-ci dit s'appeler Gualtier Maldé, et se prétend étudiant et pauvre. On entend des voix. L'«étudiant» s'en va, laissant Gilda irrémédiablement amoureuse.



Nesta página: Mário João Alves (*Matteo Borsa*), Diogo Oliveira (*Conde de Ceprano*), Michael Vier (*Marullo*) e Saimir Pirgu; Alexandru Agache, Michael Vier, Diogo Oliveira e Coro.

Página seguinte: Alexandru Agache e Chelsey Schill; Luís Rodrigues e figuração. Fotografias de ensaio.

Borsa, Ceprano, Marullo e outros cortesãos, pretendendo vingar-se de Rigoletto e julgando que a jovem que ele visita todas as noites é sua amante, resolvem raptá-la. Quando se aprestam a cometer o crime, são surpreendidos por Rigoletto que se dirige para casa. Os homens embaçados dão-se a conhecer e dizem-lhe ir raptar a Condessa de Ceprano. Rigoletto junta-se ao grupo. Os cortesãos colocam-lhe no rosto uma máscara, mas sem que ele se aperceba, vendam-lhe também os olhos. Ao ouvir os gritos de Gilda, Rigoletto percebe que foi ludibriado. A correr, sobe as escadas e encontra a casa deserta. Recorda então a maldição de Monterone.

Acto II

Uma sala no Palácio do Duque de Mântua

O Duque lamenta o rapto de Gilda e pensa no sofrimento da jovem sem que ele lhe pudesse valer. Os cortesãos aparecem e informam-no de que a amante de Rigoletto se encontra ali mesmo no Palácio. O Duque vai ao encontro de Gilda, sem revelar aos cortesãos que a rapariga é filha do bobo. Pouco depois entra Rigoletto, com fingida descontração, enquanto procura a filha. Acaba por implorar aos cortesãos que lhe restituam a filha. É então que os nobres vêm a saber o parentesco do bobo com a rapariga que haviam raptado.

Gilda, lavada em lágrimas, sai dos apartamentos do Duque a correr e lança-se nos braços do pai. A jovem confessa o seu envolvimento com o pretense estudante. Mas eis que passa Monterone, escoltado por guardas, lamentando que a sua maldição não tenha atingido o bobo nem o Duque. Rigoletto, decidido a vingar-se, responde-lhe que um dia a punição chegará. Monterone é levado pelos guardas. Rigoletto, a sós com a filha, afirma a sua sede de vingança e dá largas ao ódio que o Duque lhe inspira, enquanto Gilda implora o perdão para aquele que a seduziu.

Acto III

Noite de tempestade, perto de um albergue de aspecto miserável nas margens do rio Mincio.

Gilda suplica ao pai que esqueça a vingança. Ela continua apaixonada pelo Duque. Mas Rigoletto pretende mostrar-lhe a verdadeira face do sedutor. Eis que este aparece e entra no albergue onde vive Sparafucile. O Duque entoa a sua canção predilecta, na qual acusa as mulheres de inconstância.

Borsa, Ceprano, Marullo y otros cortesanos, pretendiendo vengarse de Rigoletto y juzgando que la joven que él visita todas las noches es su amante, resuelven raptarla. Cuando se disponen a llevar a cabo el rapto, son sorprendidos por Rigoletto que se dirigía para casa. Los hombres enmascarados se dan a conocer y le dicen que van a raptar a la Condessa de Ceprano. Rigoletto se une al grupo. Los cortesanos le colocan en el rostro una máscara, pero sin que él se de cuenta, le vendan también los ojos. Al oír los gritos de Gilda, Rigoletto se da cuenta que ha sido engañado. Corriendo, sube las escaleras y encuentra la casa vacía. Entonces se acuerda de la maldición de Monterone.

Acto II

Un salón en el Palacio del Duque de Mantua

El Duque lamenta el rapto de Gilda y piensa en el sufrimiento de la joven sabiendo que él nada puede hacer. Los cortesanos aparecen y le informan que la amante de Rigoletto se encuentra allí mismo en el Palacio. El Duque va a encontrarse con Gilda, sin revelar a los cortesanos que la chica es la hija del bufón. Más tarde aparece Rigoletto con gesto apesadumbrado, mientras busca a su hija. Acaba por implorarle a los cortesanos que le devuelvan a su hija. Es entonces que los nobles se dan cuenta del parentesco del bufón con la chica que habían raptado.

Gilda, ahogada en llanto, sale de la habitación del Duque corriendo y se arroja a los brazos del padre. La joven le confiesa su relación con el presunto estudiante. En ese momento pasa Monterone, escoltado por los guardias, lamentando que su maldición no haya alcanzado al bufón ni al Duque. Rigoletto, decidido a vengarse, le responde que un día el castigo llegará. Monterone es llevado por los guardias. Rigoletto, a solas con la hija, afirma su sed de venganza y manifiesta el odio que el Duque le inspira, mientras Gilda le implora el perdón para aquel que la sedujo.

Acto III

Noche de tempestad, cerca de una posada de aspecto miserable en las orillas del río Mincio.

Gilda le suplica al padre que olvide la venganza. Ella continúa enamorada del Duque. Pero Rigoletto pretende demostrarle a su hija cómo es de licencioso el Duque. En ese momento es que éste aparece y entra en la posada donde vive Sparafucile. El Duque entona su canción predilecta, en la cual acusa a las mujeres de ser volubles.

Borsa, Ceprano, Marullo and other courtiers, intending on taking vengeance on Rigoletto and believing that the young lady that he visits every night is his mistress, decide to abduct her. When they are about to commit the crime, Rigoletto, who was on his way home, surprises them. The men in disguise reveal who they are and confess they are going to abduct the Countess of Ceprano. Rigoletto joins the group. The courtiers put a mask on his face and, without letting him notice, they also cover his eyes. When he hears Gilda screaming, Rigoletto realizes he has been duped. Running, he climbs the stairs and finds no one in the house. Then he remembers the curse of Monterone.

Act II

A room in the Palace of the Duke of Mantua

The Duke regrets the abduction of Gilda and thinks how the young lady could be suffering, although he could do nothing for her. The courtiers appear and inform him that Rigoletto's mistress is right there in the Palace. The Duke meets with Gilda, without revealing to the courtiers that the young lady is the jester's daughter. Soon after, Rigoletto comes in searching for his daughter, with disguised relaxation. He ends up imploring that the courtiers give him his daughter back. Then, the noblemen finally discover the jester's affinity with the young lady they abducted.

Gilda, in tears, leaves the Duke's lodgings and runs to her father's arms. The young lady confesses her involvement with the supposed student. But then, Monterone enters, escorted by guards, regretting that his curse did not take effect either on the jester or on the Duke. Swearing vengeance, Rigoletto answers him that the punishment day will come. The guards take Monterone. Rigoletto, alone with his daughter, stresses his will of vengeance and gives free vent to the hatred the Dukes inspires him, while Gilda begs for pardon from whom seduced her.

Act III

A stormy night, near an Inn with a miserable look in the banks of the river Mincio.

Gilda asks her father to forget the vengeance. She continues in love with the Duke. But Rigoletto wants to show her the real face of the seducer. He then appears and enters the Inn where Sparafucile lives. The Duke sings his favourite song, in which he accuses women of being fickle.

Borsa, Ceprano, Marullo et d'autres courtisans, voulant se venger de Rigoletto et pensant que la jeune fille qu'il visite chaque soir est sa maîtresse, décident d'enlever celle-ci. Alors qu'ils s'apprentent à commettre leur forfait, ils sont surpris par Rigoletto qui rentrait chez lui. Les hommes masqués se font connaître et lui disent qu'ils vont enlever la Comtesse de Ceprano. Rigoletto se joint à leur groupe. Les courtisans lui mettent un masque sur le visage, mais, sans que celui-ci ne s'en aperçoive, ils lui bandent également les yeux. Rigoletto qui entend soudain les cris de Gilda comprend qu'il a été joué. En courant, il monte les escaliers et trouve la maison déserte. Il se souvient alors de la malédiction de Monterone.

Acte II

Une salle du Palais du Duc de Mantoue

Le Duc déplore l'enlèvement de Gilda et pense au tourment de la jeune fille alors même qu'il est impuissant à lui porter secours. Les courtisans apparaissent et l'informent que la maîtresse de Rigoletto se trouve au Palais. Le Duc va au-devant de Gilda, sans révéler aux courtisans que la jeune fille est la fille du bouffon. Peu après, entre Rigoletto qui – feignant d'être détendu – recherche sa fille. Il finit par implorer les courtisans de la lui rendre. C'est alors que les nobles prennent conscience du lien de parenté qui unit le bouffon et la jeune fille qu'ils ont enlevée.

Gilda, le visage baigné de larmes, sort en courant des appartements du Duc et se jette dans les bras de son père. La jeune fille confesse sa liaison avec le faux étudiant. Mais voilà que passe Monterone, sous bonne escorte, qui lamente que sa malédiction n'ait atteint ni le bouffon ni le Duc. Rigoletto, bien décidé à se venger, lui répond qu'un jour il aura la punition qu'il mérite. Les gardes emmènent Monterone. Rigoletto, seul avec sa fille, affirme sa volonté de se venger et laisse libre cours à la haine que le Duc lui inspire pendant que Gilda implore le pardon pour celui qui l'a séduite.

Acte III

Une nuit de tempête, près d'une auberge ne payant pas de mine sur les berges du Mincio.

Gilda supplie son père de ne plus se venger. Elle est toujours amoureuse du Duc. Rigoletto veut cependant lui montrer le vrai visage de son séducteur. Le voici qui apparaît et entre dans l'auberge où vit Sparafucile. Le Duc entonne sa chanson préférée, dans laquelle il accuse les femmes d'inconstance.



Nesta página: Malgorzata Walewska (*Maddalena*) e Saimir Pirgu; Alexandru Agache, Chelsey Schill, Malgorzata Walewska e Saimir Pirgu.

Página seguinte: Malgorzata Walewska e Vadim Lynkovskiy (*Sparafucile*); Alexandru Agache e Chelsey Schill.
Fotografias de ensaio.

Sparafucile sai do albergue e dirige-se a Rigoletto, sem que Gilda ouça o que dizem. O bandido combina com o bobo a morte do Duque, servindo-se dos encantos de sua irmã, Maddalena. Entretanto, no antro de Sparafucile, o Duque, faz a corte a Maddalena. Gilda, incitada pelo pai, consegue ver o que se passa. Desiludida, mas ainda apaixonada pelo Duque, lamenta a sua sorte. Rigoletto ordena à filha que envergue trajes masculinos e parta para Verona. Irá ao seu encontro mais tarde. O bobo entrega a Sparafucile metade da quantia combinada. Sparafucile procura saber como se chama o homem que irá assassinar, mas Rigoletto responde apenas: «Ele é o Delito; eu sou a Punição».

A tempestade aproxima-se. Dentro do albergue, o Duque continua a cortejar Maddalena que, não resistindo ao charme do sedutor, tenta convencê-lo a partir. Mas o Duque resolve pernoitar ali. Sparafucile lembra à irmã a quantia que receberão em troca daquele «trabalho». A tempestade aumenta. Gilda, desobedecendo ao pai, volta ao local, embora já disfarçada com trajes masculinos. Ouve a conversa de Maddalena e Sparafucile, e percebe o que Rigoletto projectou. Sparafucile ordena a Maddalena que lhe traga a espada do desconhecido. Maddalena insiste em salvar a vida do belíssimo jovem e partilha com o irmão um novo plano: matar o corcunda assim que ele pague o resto do dinheiro. Sparafucile recusa. Embora seja um bandido, nunca traiu quem lhe paga.

Gilda escuta horrorizada as palavras de Maddalena. Sparafucile chega a acordo com a irmã e determina que a primeira pessoa a bater à porta do albergue antes da meia-noite, será morta em lugar do belo desconhecido. Gilda não hesita e sacrifica-se pelo homem que tanto ama. Assim que a porta se abre, a jovem é apunhalada. Pouco depois, Rigoletto regressa. Um relógio bate as doze badaladas. É a hora combinada. Sparafucile surge à porta do albergue com o seu sinistro fardo. Recusa mostrar o corpo e exige o dinheiro.

Uma vez só, Rigoletto começa a saborear a sua vingança. Arrasta o saco com o corpo até à margem do rio e quando está prestes a lançá-lo no rio ouve, ao longe, a voz do Duque que entoia a sua canção predilecta, «La donna è mobile...». A tremer, abre o saco e depara com a filha já moribunda. Abraçam-se uma última vez e, com o cadáver da filha nos braços, Rigoletto sente abater sobre si a maldição de Monterone.

Sparafucile sale de la posada y se dirige a Rigoletto, sin que Gilda oiga lo que dicen. El asesino planea con el bufón la muerte del Duque, sirviéndose de los encantos de su hermana, Maddalena. Mientras tanto, en el antro de Sparafucile, el Duque, le hace la corte a Maddalena. Gilda, incitada por el padre, logra ver lo que está pasando. Desilusionada, pero aún enamorada del Duque, lamenta su suerte. Rigoletto le ordena a la hija que se vista con ropas de hombre y parta para Verona. Él irá a su encuentro más tarde. El bufón le entrega a Sparafucile mitad de la cantidad acordada. Sparafucile trata de enterarse de cómo se llama el hombre que tendrá que asesinar, pero Rigoletto responde sólo: «Él es el Delito; yo soy el Castigo».

La tempestad se aproxima. Dentro de la posada, el Duque continúa cortejando a Maddalena que, sin resistir al encanto del seductor, trata convencerlo a que parta. Pero el Duque resuelve pernoctar allí. Sparafucile le recuerda a su hermana la cantidad que recibirán a cambio de aquel «trabajo». La tempestad aumenta. Gilda, desobedeciendo al padre, regresa al local, aunque ya disfrazada con ropas de hombre. Ha escuchado toda la conversación entre Maddalena y Sparafucile, y se da cuenta de lo que Rigoletto había planeado. Sparafucile le ordena a Maddalena que le traiga la espada del desconocido. Maddalena insiste en salvar la vida del bellissimo joven y elabora con el hermano un nuevo plan: matar al jobobado tan pronto él pague el resto del dinero. Sparafucile se niega. Aunque sea un asesino, nunca ha traicionado a quien le ha pagado.

Gilda escucha horrorizada las palabras de Maddalena. Sparafucile llega a un acuerdo con la hermana y determina que la primera persona que toque a la puerta de la posada antes de medianoche, será muerta en el lugar del bello desconocido. Gilda no vacila y se sacrifica por el hombre que tanto ama. Tan pronto la puerta se abre, la joven es apunhalada. Poco después, Rigoletto regresa. Un reloj toca las doce campanadas. Es la hora acordada. Sparafucile aparece en la puerta de la posada con su siniestro fardo. El se niega a mostrar el cuerpo y exige el dinero.

Una vez a solas, Rigoletto comienza a saborear su venganza. Arrastra el saco con el cuerpo hasta la orilla del río y cuando está listo para lanzarlo al río oye, a lo lejos, la voz del Duque que entoia su canción predilecta, «La donna è mobile...». Temblando, abre el saco y se encuentra con la hija agonizante. Se abrazan por última vez y, con el cadáver de la hija en los brazos, Rigoletto siente en su carne la maldición de Monterone.

Sparafucile leaves the Inn and moves closer to Rigoletto, but Gilda could not listen to what they are saying. The assassin arranges with the jester to kill the Duke, taking advantage of his sister's charms, Maddalena. Meanwhile, in Sparafucile's house, the Duke, seduces Maddalena. Gilda, incited by her father, manages to see what is happening. Disappointed, but still in love with the Duke, she regrets her fate. Rigoletto commands her daughter to put on man's attire and depart to Verona. He will join her later. The jester delivers Sparafucile half the amount agreed. Sparafucile tries to know the name of the man he will murder, but Rigoletto only answers: «He is the Offence; I am the Punishment».

The storm approaches. Inside the Inn, the Duke continues to seduce Maddalena, who does not resist the seducer's charm and tries to persuade him to part. But the Duke decides to spend the night there. Sparafucile reminds his sister of the amount they will be paid for doing that «work». The storm gets stronger. Gilda, disobeying her father, returns to the place, although dressed as a man. She overhears Maddalena and Sparafucile, and realizes Rigoletto's plot. Sparafucile orders his sister Maddalena to bring him the sword of the unknown man. Maddalena insists in saving the life of the handsome young man and shares with her brother a new plot, which consisted in killing the jester as soon as he pays the rest of the money. Sparafucile refuses it. Although he is an assassin, he never betrayed those who pay him.

Gilda overhears with horror Maddalena's words. Sparafucile agrees with his sister and determined that the first person knocking at the Inn's door before midnight will be dead in place of the charming unknown man. Gilda does not hesitate and sacrifices herself for the man she loves so much. As soon as the door opens, the young lady is mortally stabbed and collapses. Soon after, Rigoletto returns. The clock strikes twelve. It is the time arranged. Sparafucile arrives at the Inn's door with his sinister pack. Sparafucile refuses to show the corpse and claims for his money.

Once alone, Rigoletto rejoices in his triumph. He drags the sack with the corpse until the river bank and when he is about to cast it into the river he hears the voice of the Duke singing his favourite song, «La donna è mobile...». Bewildered, he opens the sack and, to his despair, discovers his mortally wounded daughter. They hug each other for the last time and, with his daughter's corpse in his arms, Rigoletto feels Monterone's curse to fulfil upon him.

Sparafucile sort de l'auberge et s'adresse à Rigoletto, sans que Gilda entende leurs propos. Le malfrat convient avec le bouffon de la mort du Duc en recourant aux charmes de sa sœur Maddalena. Entre-temps, dans l'antre de Sparafucile, le Duc fait sa cour à Maddalena. Gilda, poussée par son père, parvient à voir ce qui se passe. Désappointée, mais toujours amoureuse du Duc, elle se lamente sur son sort. Rigoletto ordonne à sa fille de s'habiller en homme et de partir pour Vérone. Il la rejoindra plus tard. Le bouffon remet à Sparafucile la moitié de la somme convenue. Sparafucile cherche à savoir comment s'appelle l'homme qu'il doit assassiner, mais Rigoletto ne lui répond que par: «Il est le Délit, je suis la Punition».

La tempête approche. À l'intérieur de l'auberge, le Duc poursuit sa cour auprès de Maddalena qui, sans résister au charme de son séducteur, tente de le convaincre de s'en aller. Mais le Duc décide de passer la nuit sur place. Sparafucile rappelle à sa sœur la somme qu'ils recevront en échange de ce «travail». La tempête redouble de violence. Gilda, désobéissant à son père, revient sur les lieux, déjà habillée en homme. Elle entend la conversation de Maddalena et de Sparafucile et comprend le dessein de Rigoletto. Sparafucile ordonne à Maddalena de lui apporter l'épée de l'inconnu. Maddalena insiste pour sauver la vie du très beau jeune homme et met au point un nouveau plan avec son frère: tuer le bossu aussitôt que celui-ci aura payé le reste de la somme. Sparafucile refuse. Bien qu'il soit un malfrat, il n'a jamais trahi la main qui le paie.

Gilda écoute avec horreur les propos de Maddalena. Sparafucile arrive à un accord avec sa sœur et ils conviennent que la première personne qui battra à la porte de l'auberge avant minuit sera tuée à la place du bel inconnu. Sans hésiter, Gilda se sacrifie pour l'homme qu'elle aime tellement. La porte s'ouvre et aussitôt, la jeune femme est poignardée. Peu après, Rigoletto revient. Une horloge sonne les douze coups. C'est l'heure convenue. Sparafucile apparaît à la porte de l'auberge avec son sinistre fardeau. Sparafucile refuse de montrer le corps et exige son argent.

Une fois seul, Rigoletto commence à savourer sa vengeance. Il traîne le sac contenant le corps jusqu'aux berges de la rivière et lorsqu'il est sur le point de le jeter à l'eau, il entend au loin la voix du Duc qui entonne sa chanson de prédilection, «La donna è mobile...». Tremblant, il ouvre le sac dans lequel il trouve sa fille déjà mourante. Ils s'embrassent une dernière fois et, le cadavre de sa fille dans ses bras, Rigoletto sent s'abattre sur lui la malédiction de Monterone.

Rigoletto

Libretto

N.º 1 – Preludio

Atto I

Scena 1

Sala magnifica nel Palazzo Ducale, con porte nel fondo che mettono ad altre sale, pure splendidamente illuminate. Folla di Cavalieri e Dame in gran costume nel fondo delle sale; paggi che vanno e vengono. La festa è nel suo pieno. Musica interna da lontano e scroscii di risa di tratto in tratto.

N.º 2 – Introduzione

Il Duca e Borsa che vengono da una porta del fondo.

Duca

Della mia bella incognita borghese
Toccare il fin dell'avventura io voglio.

Borsa

Di quella giovin che vedete al tempio?

Duca

Da tre mesi ogni festa.

Borsa

La sua dimora?

Duca

In un remoto calle;
Misterioso un uom v'entra ogni notte.

Borsa

E sa colei chi sia
L'amante suo?

Duca

Lo ignora.

(Un gruppo di Dame e Cavalieri attraversano la sala.)

Borsa

Quante beltà!... Mirate.

Duca

Le vince tutte di Cepran la sposa.

Borsa (*piano*)

Non v'oda il conte, o Duca...

Libreto

N.º 1 – Prelúdio

Acto I

Cena 1

Magnífica sala no Palácio Ducal, com portas ao fundo que comunicam com outras salas. Todas estão brilhantemente iluminadas. Nobres e Damas sumptuosamente trajados passeiam no fundo das salas. Pajens vão e vêm. A festa está ao rubro. Ouve-se música fora de cena e gargalhadas de vez em quando.

N.º 2 – Introdução

O Duque e Borsa surgem de uma porta do fundo.

Duque

Quero levar até ao fim a aventura
Com a minha bela e desconhecida burguesa.

Borsa

Aquela jovem que costumais ver na igreja?

Duque

Desde há três meses em todos os dias festivos.

Borsa

Onde vive ela?

Duque

Numa rua remota;
Um homem misterioso entra lá todas as noites.

Borsa

E saberá ela
Quem é o seu apaixonado?

Duque

Ignora-o.

(Um grupo de Damas e Nobres atravessa a sala.)

Borsa

Quantas beldades!... Vede.

Duque

A esposa de Ceprano vence todas.

Borsa

Oh, Duque! Que vos não ouça o Conde.

Duca

A me che importa?

Borsa

Dirlo ad altra ei potria...

Duca

Né sventura per me certo saria...

Ballatta

Duca

Questa o quella per me pari sono
A quant'altre d'intorno, d'intorno mi vedo;
Del mio core l'impero non cedo
Meglio ad una che ad altra beltà.
La costoro avvenenza è qual dono
Di che il fato ne infiora la vita;
S'oggi questa mi torna gradita,
Forse un'altra doman lo sarà.
La costanza, tiranna del core,
Detestiamo qual morbo, qual morbo crudele;
Sol chi vuole si serbe fidele;
Non v'ha amor, se non v'è libertà.
De' mariti il geloso furore,
Degli amanti le smanie derido;
Anco d'Argo i cent'occhi disfido
Se mi punge una qualche beltà.

Scena 2

Detti, il Conte di Ceprano che segue da lungi la sua sposa servita da altro Cavaliere. Dame e Signori che entrano da varie parti.

Minuetto e Perigordino

Duca (*alla signora di Ceprano movendo ad incontrarla con molta galanteria*)
Partite?... Crudele!...

Contessa di Ceprano

Seguire lo sposo
M'è forza a Ceprano.

Duca

Ma dee luminoso
In corte tal astro qual sole brillare.
Per voi qui ciascuno dovrà palpitar.
Per voi già possente la fiamma d'amore
Inebria, conquide, distrugge il mio core.
(*Con enfasi baciandole la mano.*)

Duque

Isso que me importa?

Borsa

Ele poderia ir dizê-lo a outra.

Duque

Isso não me traria infelicidade.

Balada

Duque

Esta ou aquela para mim são iguais
A todas as outras que vejo à minha volta;
Não cedo o império do meu coração
A uma beldade mais do que a outra.
A sua formosura é um dom
Com que o destino nos alegra a vida;
Se hoje me agrada esta,
Talvez amanhã seja alguma outra.
A constância, tirana do coração,
Detestamos como uma doença cruel;
Mantenha-se fiel apenas quem o deseja;
Não existe amor sem liberdade.
Rio-me do furor dos maridos ciumentos,
E das inquietações dos amantes;
Até chego a desafiar os cem olhos de Argos
Se sou aguilhoado por uma beldade.

Cena 2

Os mesmos, o Conde de Ceprano que segue de longe a sua esposa conduzida por outro Nobre. Damas e Nobres que entram por várias portas.

Minuetto e «Perigordino»

Duque (*para a senhora de Ceprano, dirigindo-se-lhe com muita galanteria*)
Partis?... Cruel!

Condessa de Ceprano

É-me forçoso acompanhar
O meu esposo a Ceprano.

Duque

Mas um tal astro deve brilhar
Na Corte luminoso como o Sol.
Por vós todos aqui deverão palpitar.
Por vossa causa já a potente chama do amor
Inebria, conquista e destrói o meu coração.
(*Beijando-lhe a mão com ênfase.*)

Contessa di Ceprano

Calmatevi...
(*Il Duca le dà il braccio ed esce con lei.*)

Scena 3**Rigoletto** (*s'incontra nel signor di Ceprano*)

In testa che avete,
Signor di Ceprano?
(*Ceprano fa un gesto d'impazienza e segue il Duca.*)

Rigoletto (*ai Cortigiani*)

Ei sbuffa, vedete?

Coro

Che festa!

Rigoletto

Oh sì!...

Borsa e Coro

Il Duca qui pur si diverte!...

Rigoletto

Così non è sempre? Che nuove scoperte!
Il giuoco ed il vino, le feste, la danza,
Battaglie, conviti, ben tutto gli sta.
Or della Contessa l'assedio egli avanza.
E intanto il marito fremendo ne va.

(*Esce.*)

Scena 4

Detti e Marullo premuroso.

Marullo

Gran nuova! Gran nuova!

Borsa e Coro

Che avvenne? Parlate!

Marullo

Stupir ne dovrete...

Borsa e Coro

Narrate, narrate...

Marullo (*ridendo*)

Ah! Ah!... Rigoletto...

Borsa e Coro

Ebben?

Condessa de Ceprano

Acalmai-vos...
(*Oferece o braço à Condessa e sai com ela.*)

Cena 3**Rigoletto** (*que se encontra com o Conde de Ceprano*)

Que tendes na cabeça,
Senhor de Ceprano?
(*Ceprano faz um gesto de impaciência e segue o Duque.*)

Rigoletto (*para os Cortesãos*)

Ficou furioso! Vedes?

Coro

Que festa!

Rigoletto

Oh, sim!...

Borsa e Coro

O Duque também se está a divertir!...

Rigoletto

E não é sempre assim? Que grande descoberta!
O jogo e o vinho, as festas, os bailes,
As batalhas, os banquetes, para ele tudo está bem.
Agora avança no cerco à Condessa,
E entretanto o marido enfurece-se cada vez mais.

(*Sai.*)

Cena 4

Os mesmos e Marullo apressado.

Marullo

Grande notícia! Grande notícia!

Borsa e Coro

Que aconteceu? Falai!

Marullo

Ficareis assombrados...

Borsa e Coro

Contai, contai...

Marullo (*rindo*)

Ah, ah!... Rigoletto...

Borsa e Coro

Então?

Marullo

Caso enorme!...

Borsa e Coro

Perduto ha la gobba? Non è più difforme?...

Marullo

Più strana è la cosa!... Il pazzo possiede...

Borsa e Coro

Infine?

Marullo

Un'amante!

Borsa e Coro

Amante! Chi il crede?

Marullo

Il gobbo in Cupido or s'è trasformato.

Borsa e Coro

Quel mostro Cupido... Cupido beato!

Scena 5

Detti ed il Duca seguito da Rigoletto, poi da Ceprano.

Duca (*a Rigoletto*)

Ah, più di Ceprano importuno non v'è!...
La cara sua sposa è un angiol per me!

Rigoletto

Rapitela.

Duca

È detto; ma il farlo?

Rigoletto

Stasera!

Duca

Non pensi tu al conte?

Rigoletto

Non c'è la prigionere?

Duca

Ah, no.

Rigoletto

Ebben... S'esilia.

Marullo

Um caso extraordinário!...

Borsa e Coro

Perdeu a corcunda? Já não é disforme?...

Marullo

O caso é mais estranho ainda!... O louco tem...

Borsa e Coro

Então?

Marullo

Uma amante!

Borsa e Coro

Uma amante! Quem acreditará nisso?

Marullo

O corcunda transformou-se agora em Cupido.

Borsa e Coro

Que Cupido monstruoso... Abençoado Cupido!

Cena 5

Os mesmos e o Duque, seguido por Rigoletto, e depois por Ceprano.

Duque (*para Rigoletto*)

Ah, ninguém é mais importuno do que Ceprano...
A sua querida esposa é um anjo para mim!

Rigoletto

Raptai-a.

Duque

Bom de dizer; mas, e fazê-lo?

Rigoletto

Esta noite!

Duque

Não pensas no conde?

Rigoletto

E não existem prisões?

Duque

Ah, não.

Rigoletto

Pois bem... que se exile.

Duca
Nemmeno, buffone.

Rigoletto
Allora la testa...
(*Indicando di farla tagliare.*)

Conte di Ceprano (*da sè*)
(Oh l'anima nera!)

Duca (*battendo colla mano una spalla al Conte*)
Che di', questa testa?...

Rigoletto
È ben naturale.
Che far di tal testa?... A cosa ella vale?

Conte di Ceprano (*infuriato, battendo la spada*)
Marrano!

Duca (*a Ceprano*)
Fermate...

Rigoletto
Da rider mi fa.

Marullo, Borsa e Coro (*tra loro*)
(In furia è montato!)

Duca (*a Rigoletto*)
Buffone, vien qua.
Ah, sempre tu spingi lo scherzo all'estremo.
Quell'ira che sfidi, colpìr ti potrà.

Rigoletto
Che coglier mi puote? Di loro non temo;
Del duca il protetto nessun toccherà.

Conte di Ceprano (*ai Cortigiani a parte*)
Vendetta del pazzo!...

Coro
Contr'esso un rancore
Pei tristi suoi motti di noi chi non ha?

Conte di Ceprano
Vendetta.

Borsa, Marullo e Coro
Ma come?

Conte di Ceprano
In armi chi ha core
Doman sia da me.

Duque
Também não, bobo.

Rigoletto
Então a cabeça...
(*Fazendo gesto de a cortar.*)

Conde de Ceprano (*para si*)
(Oh, que alma negra!)

Duque (*colocando a mão no ombro do Conde*)
Que dizes, esta cabeça?...

Rigoletto
É muito natural!
Que fazer com tal cabeça?... Para que serve ela?

Conde de Ceprano (*furioso, brandindo a espada*)
Marrano!

Duque (*para Ceprano*)
Detende-vos!

Rigoletto
Ele faz-me rir.

Marullo, Borsa e Coro (*à parte*)
(Ficou furioso!)

Duque (*para Rigoletto*)
Bobo, vem cá.
Ah, levas sempre as zombarias ao extremo.
A ira que desafias, poderá um dia golpear-te.

Rigoletto
Que poderá acontecer-me? Não tenho medo deles.
Ninguém tocará no protegido do Duque.

Conde de Ceprano (*para os Cortesãos à parte*)
Vinguemo-nos do louco!

Coro
Qual de nós não tem
Razões de queixa dele?

Conde de Ceprano
Vingança.

Borsa, Marullo e Coro
Mas, como?

Conde de Ceprano
Quem tiver coragem venha armado
Amanhã a minha casa.

Tutti
Sì.

Borsa e Coro
A notte.

Tutti
Sarà. (*La folla dei danzatori invade la scena.*)
Tutto è gioja, tutto è festa,
Tutto invitaci a goder!
Oh, guardate, non par questa
Or la reggia del piacer?

Scena 6
Detti ed il Conte di Monterone.

Monterone (*dall'interno*)
Ch'io gli parli.

Duca
No!

Monterone (*entrando*)
Il voglio.

Borsa, Rigoletto, Marullo e Ceprano
Monterone!

Monterone (*fissando il Duca, con nobile orgoglio*)
Sì, Monteron... La voce mia qual tuono
Vi scuoterà dovunque...

Rigoletto (*al Duca, contraffacendo la voce di Monterone*)
Ch'io gli parli.
(*Si avvanza con ridicola gravità.*)
Voi congiuraste contro noi, signore,
E noi, clementi invero, perdonammo...
Qual vi piglia or delirio a tutte l'ore
Di vostra figlia a reclamar l'onore?

Monterone (*guardando Rigoletto con ira sprezzante*)
Novello insulto!... Ah sì, a turbare
(*al Duca*) sarò vostr'orgie... Verrò a gridare
Fino a che vegga restarsi inulto
Di mia famiglia l'atroce insulto;
E se al carnefice pur mi darete,
Spettro terribile mi rivedrete,
Portante in mano il teschio mio,
Vendetta chiedere al mondo e a Dio.

Duca
Non più, arrestatelo.

Todos
Sim.

Borsa e Coro
À noite.

Todos
Assim será. (*Convidados dançando, irrompem pela sala.*)
Tudo é alegria, tudo é festa;
Tudo nos convida ao prazer!
Oh, vede se não parece ser esta
Hoje a corte do prazer!

Cena 6
Os mesmos e o Conde de Monterone.

Monterone (*fora de cena*)
Devo falar-lhe.

Duque
Não!

Monterone (*entrando*)
Quero-o.

Borsa, Rigoletto, Marullo e Ceprano
Monterone!

Monterone (*olhando para o Duque com nobre orgulho*)
Sim, Monterone... A minha voz tal
Como um raio ecoará por toda a parte.

Rigoletto (*para o Duque, imitando a voz de Monterone*)
Devo falar-lhe.
(*zombando*)
Vós conjurastes contra nós, senhor;
E nós, verdadeiramente clementes, perdoámos...
Mas que delírio vos deu, clamando a todas as horas
Pela honra da vossa filha?

Monterone (*olhando para Rigoletto com ira e desprezo*)
Novo insulto! Ah sim, continuarei
(*para o Duque*) a perturbar as vossas orgias...
Virei aqui gritar enquanto ficar impune
O atroz insulto feito à minha família;
E se me entregardes ao carrasco
Rever-me-eis como terrível fantasma,
Trazendo na mão a minha caveira,
Pedindo vingança ao mundo e a Deus.

Duque
Basta, prendei-o.

Rigoletto
È matto!

Borsa, Marullo, Ceprano e Coro
Quai detti!

Monterone (*al Duca e Rigoletto*)
Oh, siate entrambi voi maledetti;
Slanciare il cane a leon morente
È vile, o Duca...
(*a Rigoletto*) E tu, serpente,
Tu che d'un padre ridi al dolore,
Sii maledetto!

Rigoletto (*da sè, colpito*)
(Che sento! Orrore!)

Tutti meno Rigoletto
O tu che la festa audace hai turbato,
Da un genio d'inferno qui fosti guidato;
È vano ogni detto, di qua t'allontana,
Va, trema, o vegliardo, dell'ira sovranna...
Tu l'hai provocata, più speme non v'è.
Un'ora fatale fu questa per te.
(*Monterone parte fra due alabardieri; tutti gli altri seguono il Duca in un'altra stanza.*)

Scena 7
L'estremità d'una via cieca. A sinistra, una casa di discreta apparenza con una piccola corte circondata da muro. Nella corte, un grosso ed alto albero ed un sedile di marmo; nel muro, una porta che mette alla strada; sopra il muro, un terrazzo praticabile, sostenuto da arcate. La porta del primo piano dà sul detto terrazzo, a cui si ascende per una scala di fronte. A destra della via è il muro altissimo del giardino e un fianco del palazzo di Ceprano. È notte.

N.º 3 – Duetto
Rigoletto chiuso nel suo mantello. Sparafucile lo segue, portando sotto il mantello una lunga spada.

Rigoletto
(Quel vecchio maledivami!)

Sparafucile
Signor?...

Rigoletto
Va, non ho niente.

Rigoletto
É louco!

Borsa, Marullo, Ceprano e Coro
Que palavras!

Monterone (*para o Duque e Rigoletto*)
Oh, sede ambos amaldiçoados!
Lançar o cão a um leão moribundo
É vil, Duque...
(*para Rigoletto*) E tu, serpente,
Tu que ris da dor de um pai,
Sê amaldiçoado!

Rigoletto (*para si, aterrorizado*)
(Que ouço! Horror!)

Todos excepto Rigoletto
Oh tu que audaciosamente perturbaste a festa,
Foste para aqui guiado por um génio infernal;
São vãs as palavras, afasta-te daqui
Vai, trema, ó velho, da ira soberana.
Tu provocaste-a, já não há esperança,
Esta foi uma hora para ti fatal.
(*Monterone sai conduzido por dois alabardeiros; todos os outros seguem o Duque para outra sala.*)

Cena 7
A extremidade deserta de um beco. À esquerda uma casa de aparência discreta com um pequeno pátio circundado por um muro. No pátio uma grande árvore de um banco de mármore; no muro, uma porta que dá para a rua; sobre o muro, um terraço sustentado por arcadas. A porta do primeiro andar dá para o terraço com uma escadaria. À direita da rua está o muro altíssimo do jardim; dali se vê parte da fachada do Palácio de Ceprano. É noite.

N.º 3 – Duetto
Rigoletto surge embrulhado numa capa. Sparafucile segue-o, trazendo sob o manto uma grande espada.

Rigoletto
(Aquele velho amaldiçoou-me!)

Sparafucile
Senhor?...

Rigoletto
Vai-te, não tenho nada.

Sparafucile
Né il chiesi... A voi presente
Un uom di spada sta.

Rigoletto
Un ladro?

Sparafucile
Un uom che libera
Per poco da un rivale,
E voi ne avete...

Rigoletto
Quale?

Sparafucile
La vostra donna è là.

Rigoletto
(Che sento!) E quanto spendere
Per un signor dovrei?

Sparafucile
Prezzo maggior vorrei...

Rigoletto
Com'usasi pagar?

Sparafucile
Una metà s'anticipa,
Il resto si dà poi...

Rigoletto
(Dimonio!) E come puoi
Tanto sicuro oprar?

Sparafucile
Soglio in cittade uccidere,
Oppure nel mio tetto.
L'uomo di sera aspetto;
Una stoccata e muor.

Rigoletto
E come in casa?

Sparafucile
È facile...
M'aiuta mia sorella...
Per le vie danza... è bella...
Chi voglio attira... e allor...

Rigoletto
Comprendo...

Sparafucile
Nem eu o pedi... A vós apresenta-se
Um homem de espada.

Rigoletto
Um ladrão?

Sparafucile
Um homem que por pouco
Vos livra de um rival.
E vós tendes um...

Rigoletto
Qual?

Sparafucile
A vossa senhora está ali.

Rigoletto
(Que ouço!) E quanto deverei
Pagar por um nobre?

Sparafucile
Para isso eu pediria um preço maior...

Rigoletto
Como se costuma pagar?

Sparafucile
Dá-se metade como sinal,
O restante depois...

Rigoletto
(Demónio!) E como podes
Trabalhar tão seguramente?

Sparafucile
Costumo matar na cidade,
Ou então em minha casa.
Espero o homem à noite,
Uma estocada, e ele morre.

Rigoletto
E como em casa?

Sparafucile
É fácil...
Ajuda-me a minha irmã...
Ela dança pelas ruas... é bela...
Enfeitiça quem eu quero... e então...

Rigoletto
Comprendo...

Sparafucile
Senza strepito...
È questo il mio stromento,
(*mostra la spada*)
Vi serve?

Rigoletto
No... al momento.

Sparafucile
Peggio per voi...

Rigoletto
Chi sa?...

Sparafucile
Sparafucil mi nomino...

Rigoletto
Straniero?...

Sparafucile
Borgognone...

Rigoletto
E dove all'occasione?...

Sparafucile
Qui sempre a sera.

Rigoletto
Va.

(*Sparafucile parte.*)

Scena 8 N.º 4 – Scena e Duetto

Rigoletto, guardando dietro a Sparafucile.

Rigoletto
Pari siamo!... Io la lingua, egli ha il pugnale;
L'uomo son io che ride, ei quel che spegne!
Quel vecchio maledivami...
O uomini! O natura!...
Vil scellerato mi faceste voi!...
O rabbia!... Esser difforme!... Esser buffone...
Non dover, non poter altro che ridere!...
Il retaggio d'ogni uom m'è tolto... il pianto...
Questo padrone mio,
Giovin, giocondo, sì possente, bello,
Sonnecchiando mi dice:

Sparafucile
Sem ruído...
Este é o meu instrumento,
(*mostra a espada*)
Serve-vos?

Rigoletto
Não... por enquanto.

Sparafucile
Pior para vós...

Rigoletto
Quem sabe?...

Sparafucile
Chamo-me Sparafucil...

Rigoletto
Estrangeiro?...

Sparafucile
Borgonhês...

Rigoletto
Onde vos encontro, se a ocasião se proporcionar?...

Sparafucile
Aqui sempre à noite.

Rigoletto
Vai.

(*Sparafucile parte.*)

Cena 8 N.º 4 – Cena e Duetto

Rigoletto vendo Sparafucile partir.

Rigoletto
Somos iguais!... Eu com a língua, ele com o punhal;
Eu sou o homem que ri, ele o que mata!...
Aquele velho amaldiçoou-me!...
Ó homens!... Ó natureza!...
Fizestes-me um vil celerado...!
Oh raiva!... Ser disforme!... Ser um bobo!...
Não dever nem poder senão rir!...
O consolo de todos os homens é-me roubado... o pranto!...
Este meu senhor,
Jovem, alegre, tão poderoso, belo,
Ordena-me, cambaleando de sono:

Fa' ch'io rida, buffone!...
Forzarmi deggio, e farlo!... Oh, dannazione!...
Odio a voi, cortigiani schernitori!
Quanta in mordervi ho gioia!
Se iniquo son, per cagion vostra è solo...
Ma in altr'uom qui mi cangio!...
Quel vecchio malediami!... Tal pensiero
Perché conturba ognor la mente mia?
Mi coglierà sventura?... Ah, no, è follia...
(*Apri con chiave ed entra nel cortile.*)

Scena 9

Detto e Gilda ch'esce dalla casa e si getta nelle sue braccia.

Rigoletto
Figlia!...

Gilda
Mio padre!

Rigoletto
A te dappresso
Trova sol gioia il core oppresso.

Gilda
Oh, quanto amore!

Rigoletto
Mia vita sei!
Senza te in terra qual bene avrei?
(*Sospira.*)

Gilda
Voi sospirate!... Che v'ange tanto?
Lo dite a questa povera figlia...
Se v'ha mistero... per lei sia franto...
Ch'ella conosca la sua famiglia.

Rigoletto
Tu non ne hai...

Gilda
Qual nome avete?

Rigoletto
A te che importa?

Gilda
Se non volete
Di voi parlarmi...

Faz com que eu ria, bobo...
E eu devo forçar-me a isso, e fazê-lo!... Oh, danação!...
Odeio-vos, cortesãos zombadores!...
Quanta alegria tenho em espicaçar-vos!...
Se sou iníquo, a culpa é apenas vossa...
Mas aqui transformo-me noutro homem!...
Aquele velho amaldiçoou-me!... Tal pensamento
Porque perturba ainda a minha mente?..,
A desgraça atingir-me-á?... Ah não, é loucura.
(*Abre com uma chave, e entra no pátio.*)

Cena 9

O mesmo e Gilda que sai de casa e se lança nos seus braços.

Rigoletto
Filha!...

Gilda
Meu pai!

Rigoletto
Só junto a ti
Encontra alegria o meu coração oprimido.

Gilda
Oh, quanto amor!

Rigoletto
És a minha vida!
Sem ti que bens possuo eu nesta terra?
(*Sospira.*)

Gilda
Suspirais!... Que vos atormenta assim?
Dizei-o a esta pobre filha...
Se há algum mistério... Sede franco com ela...
Que ela saiba quem é a sua família.

Rigoletto
Tu não tens família...

Gilda
Qual é o vosso nome?

Rigoletto
Isso que te importa?

Gilda
Se não quereis
Falar-me de vós...

Rigoletto (*interrompendola*)
Non uscir mai.

Gilda
Non vò che al tempio.

Rigoletto
Oh, ben tu fai.

Gilda
Se non di voi, almen chi sia
Fate ch'io sappia la madre mia.

Rigoletto
Deh, non parlare al misero
Del suo perduto bene...
Ella sentia, quell'angelo,
Pietà delle mie pene...
Solo, difforme, povero,
Per compassion mi amò.
Moria... le zolle coprano
Lievi quel capo amato.
Sola or tu resti al misero...
O Dio, sii ringraziato!...

Gilda (*singhiozzando*)
Quanto dolor!... Che spremere
Sì amaro pianto può?
Padre, non più, calmatevi...
Mi lacera tal vista...
Il nome vostro ditemi,
Il duol che sì v'attrista...

Rigoletto
A che nomarmi?... È inutile!...
Padre ti sono, e basti...
Me forse al mondo temono,
D'alcuno ho forse gli asti...
Altri mi maledicono...

Gilda
Patria, parenti, amici,
Voi dunque non avete?

Rigoletto
Patria!... Parenti!... Dici?... (*con effusione*)
Culto, famiglia, patria,
Il mio universo è in te!

Rigoletto (*interrompendo-a*)
Nunca saias de casa.

Gilda
Apenas vou à igreja.

Rigoletto
Fazes muito bem.

Gilda
Se não de vós, ao menos dissei-me
Quem é a minha mãe.

Rigoletto
Ai, não fales ao infeliz
Do bem que perdeu...
Ela sentia, aquele anjo,
Piedade pelos meus sofrimentos...
Sozinho, disforme, pobre,
Apenas por compaixão me amou.
Morreu... os torrões cobrem
Leves aquela cabeça amada...
Agora apenas tu restas ao infeliz...
Ó Deus, sê abençoado!...

Gilda (*soluçando*)
Quanto sofrimento!... Que poderá
Provocar um tão amargo pranto?
Pai, chega, acalmai-vos...
Sofro ao ver-vos assim...
Dizei-me o vosso nome,
E o sofrimento que tanto vos entristece...

Rigoletto
Para quê o meu nome?... É inútil!...
Sou teu pai, e chega...
Talvez me temam no mundo,
Talvez me tenham rancor...
Outros ainda talvez me amaldiçoem...

Gilda
Vós então não tendes
Pátria, parentes, amigos?

Rigoletto
Pátria!... Parentes!... Dizes?... (*com efusão*)
Religião, família, pátria,
Todo o meu universo está em ti!

Gilda
Ah, se può lieto rendervi,
Gioia è la vita a me!
Già da tre lune son qui venuta,
Né la cittade ho ancor veduta;
Se il concedete, farlo or potrei...

Rigoletto
Mai!... Mai!... Uscita,
Dimmi, unqua sei?

Gilda
No.

Rigoletto
Guai!

Gilda
(Che dissi!)

Rigoletto
Ben te ne guarda!
(Potrien seguirla, rapirla ancora!
Qui d'un buffone si disonora
La figlia, e se ne ride... Horror!)
(*Verso la casa*) Olà?

Scena 10
Detti e Giovanna dalla casa.

Giovanna
Signor!

Rigoletto
Venendo, mi vede alcuno?
Bada, di' il vero...

Giovanna
Ah, no, nessuno.

Rigoletto
Sta ben... la porta che dà al bastione
È sempre chiusa?

Giovanna
Ognor si sta.

Gilda
Ah, se puder dar-vos felicidade,
A minha vida será alegria!
Já vim para aqui há três meses,
E ainda não visitei a cidade;
Se mo permitis, poderei agora fazê-lo...

Rigoletto
Nunca! Nunca!...
Diz-me, saíste alguma vez?

Gilda
Não.

Rigoletto
Cuidado!

Gilda
(Que disse!)

Rigoletto
Livra-te de o fazeres!
(Poderiam segui-la, mesmo raptá-la!
Aqui desonram a filha de um bobo
E depois riem-se disso... Horror!)
(*para dentro de casa*) Ei?

Cena 10
Os mesmos e Giovanna, que sai de casa.

Giovanna
Senhor!

Rigoletto
Quando venho para aqui alguém me vê?
Atenção, quero a verdade...

Giovanna
Ah não, ninguém.

Rigoletto
Está bem... a porta que dá para o pátio
Está sempre fechada?

Giovanna
Sempre o esteve e estará.

Rigoletto (a *Giovanna*)

Veglia, o donna, questo fiore
 Che a te puro confidai;
 Veglia attenta, e non sia mai
 Che s'offuschi il suo candor.
 Tu dei venti dal furore,
 Ch'altri fiori hanno piegato,
 Lo difendi, e immacolato
 Lo ridona al genitor.

Gilda

Quanto affetto!... Quali cure!
 Che temete, padre mio?
 Lassù in cielo, presso Dio,
 Veglia un angiol protettor.
 Da noi stoglie le sventure
 Di mia madre il priego Santo;
 Non fia mai divelto o infranto
 Questo a voi diletto fior.

Scena 11

Detti ed il Duca in costume borghese dalla strada.

Rigoletto

Alcun v'è fuori...
 (*Apri la porta della corte e, mentre esce a guardar sulla strada, il Duca guizza furtivo nella corte e si nasconde dietro l'albero; gettando a Giovanna una borsa, la fa tacere.*)

Gilda

Cielo!
 Sempre novel sospetto!...

Rigoletto (a *Giovanna, tornando*)

Alla chiesa vi seguiva mai nessuno?

Giovanna

Mai.

Duca

(Rigoletto!)

Rigoletto

Se talor qui picchian,
 Guardatevi da aprire...

Giovanna

Nemmeno al Duca?

Rigoletto

Meno che ad altri a lui!
 Mia figlia, addio.

Rigoletto (para *Giovanna*)

Vela, mulher, por esta flor
 Que a ti confiei pura.
 Vela atentamente, e que nunca
 O seu candor seja ofuscado.
 Protege-a do furor dos ventos
 Que outras flores
 Destruíram, e devolve-a
 Imaculada ao seu pai.

Gilda

Quanto afecto!... Quantas preocupações!
 Que temeis, meu pai?
 Lá em cima no céu, perto de Deus,
 Vigia um anjo protector.
 As santas orações de minha mãe
 Afastam de nós as infelicidades;
 Que nunca seja despedaçada
 Esta flor que vos é tão cara.

Cena 11

Os mesmos e o Duque vestido à burguês na rua.

Rigoletto

Está alguém lá fora...
 (*Abre o portão do pátio e, enquanto sai para vigiar a rua, o Duque entra furtivamente no pátio e esconde-se por detrás de uma árvore, dando a Giovanna uma bolsa com dinheiro para a calar.*)

Gilda

Céus!
 Sempre novas suspeitas...

Rigoletto (para *Giovanna regressando*)

Alguém vos seguia no caminho para a igreja?

Giovanna

Nunca.

Duque

(Rigoletto!)

Rigoletto

Se alguma vez tocarem,
 Livrai-vos de abrir...

Giovanna

Nem mesmo ao Duque?

Rigoletto

A ele menos que a todos...
 Minha filha, adeus.

Duca

(Sua filha!)

Gilda

Addio, mio padre.

Rigoletto

Veglia, o donna, questo fiore...

Gilda

Quanto affetto!...

(S'abbracciano e Rigoletto parte chiudendosi dietro la porta.)

Scena 12

N.º 5 – Scena e Duetto

Gilda, Giovanna, il Duca, nella corte, poi Ceprano e Borsa a tempo sulla via.

Gilda

Giovanna, ho dei rimorsi...

Giovanna

E perché mai?

Gilda

Tacqui che un giovin ne seguiva al tempio.

Giovanna

Perché ciò dirgli?... L'odiate dunque
 Cotesto giovin voi?

Gilda

No, no, ché troppo è bello e spira amore...

Giovanna

E magnanimo sembra e gran signore.

Gilda

Signor né principe io lo vorrei;
 Sento che povero più l'amerei.
 Sognando o vigile sempre lo chiamo,
 E l'alma in estasi gli dice: t'a...

Duca (esce improvviso, fa cenno a Giovanna d'andarsene, e inginocchiandosi ai piedi di Gilda termina la frase)

T'amo!

T'amo; ripetilo sì caro accento;
 Un puro schiudimi ciel di contento!

Duque

(Sua filha!)

Gilda

Adeus, meu pai.

Rigoletto

Vela, mulher, por esta flor...

Gilda

Quanto afecto!...

(Abraçam-se. Rigoletto parte fechando a porta atrás de si.)

Cena 12

N.º 5 – Cena e Duetto

Gilda, Giovanna, o Duque, no pátio, depois Ceprano e Borsa.

Gilda

Giovanna, tenho remorsos...

Giovanna

E porquê?

Gilda

Não lhe disse que um jovem nos seguiu até à igreja.

Giovanna

E para quê dizê-lo?... Odiais assim tanto
 Esse jovem?

Gilda

Não, não, ele é muito belo e inspira amor...

Giovanna

E parece generoso e nobre.

Gilda

Nem senhor nem príncipe eu o quereria;
 Sinto que pobre mais o amaria.
 Em sonhos ou acordada chamo-o sempre.
 E a alma em êxtase diz-lhe a...

Duque (surge subitamente, faz um sinal a Giovanna para que saia, e ajoelhando-se aos pés de Gilda termina a frase desta)

Amo-te!

Amo-te, repete-o; tão doces palavras,
 Abrem um puro céu de felicidade!

Gilda
Giovanna?... Ahi, misera! Non v'è più alcuno
Che qui rispondami... – Oh Dio!... Nessuno?

Duca
Son io coll'anima, che ti rispondo...
Ah due che s'amano, son tutto un mondo!...

Gilda
Chi mai, chi giungere vi fece a me?

Duca
S'angelo o demone, che importa a te?
Io t'amo...

Gilda
Uscitene.

Duca
Uscire!... Adesso!...
Ora che accendene un fuoco istesso!
Ah, inseparabile d'amore il Dio
Stringeva, o vergine, tuo fato al mio!
È il sol dell'anima, la vita è amore,
Sua voce è il palpito del nostro core...
E fama e gloria, potenza e trono,
Umane, fragili qui cose sono.
Una pur avvene sola, divina:
È amor che agli angeli più ne avvicina!
Adunque amiamoci, donna celeste;
D'invidia agli uomini sarò per te.

Gilda
(Ah de' miei vergini sogni son queste
Le voci tenere sì care a me!)

Duca
Che m'ami, deh, ripetimi.

Gilda
L'udiste.

Duca
Oh, me felice!

Gilda
Il nome vostro ditemi...
Saperlo non mi lice?

Duca (*pensando*)
Mi nomino...

Gilda
Giovanna?... Ai infeliz! Não está ninguém
Aqui para me responder!... – Oh Deus!... Ninguém?

Duque
Sou eu com a minha alma que te respondo...
Ah! Dois que se amam são um universo!...

Gilda
Mas quem vos fez chegar até mim?

Duque
Um anjo ou um demónio, que te importa?
Eu amo-te...

Gilda
Saí.

Duque
Sair!... Neste instante!...
Agora que se acendeu um tamanho fogo!...
O deus do amor uniu inseparavelmente
O teu destino ao meu!
É o sol da alma, a vida é amor,
A sua voz é a palpitação do nosso coração
E a fama e a glória, o poder e o trono
Tornam-se coisas frágeis e terrenas;
Apenas subsiste uma, solitária, divina
É o amor que nos aproxima dos anjos!
Ah! Amemo-nos então, divina mulher,
Por ti serei a inveja dos homens.

Gilda
(Ah são estas as ternas vozes
Dos meus sonhos virginais, tão caras para mim!)

Duque
Repete que me amas...

Gilda
Já ouviste.

Duque
Oh, feliz de mim!

Gilda
Dizei-me o vosso nome...
Não me é permitido conhecê-lo?

Duque (*pensando*)
Chamo-me...

(*Compariscono sulla strada Ceprano e Borsa.*)

Ceprano (*a Borsa dalla via*)
Il loco è qui...

Borsa (*a Ceprano e partono*)
Sta ben...

Duca
Gualtier Maldè...
Studente sono... e povero...

Giovanna (*tornando spaventata*)
Romor di passi è fuore...

Gilda
Forse mio padre...

Duca
(Ah, cogliere
Potessi il traditore
Che si mi sturba!)

Gilda (*a Giovanna*)
Adducilo
Di qua al bastione... or ite...

Duca
Di' m'amerai tu?

Gilda
E voi?

Duca
L'intera vita... poi...

Gilda
Non più... non più... partite!

Gilda e Duca
Addio... speranza ed anima
Sol tu sarai per me.
Addio... vivrà immutabile
L'affetto mio per te.

(*Il Duca esce scortato da Giovanna. Gilda resta fissando
la porta ond'è partito.*)

(*Aparecem na rua Ceprano e Borsa.*)

Ceprano (*para Borsa, na rua*)
É este o local...

Borsa (*para Ceprano e partem*)
Está bem...

Duque
Gualtier Maldè...
Sou estudante... pobre...

Giovanna (*regressando assustada*)
Ouvi passos lá fora...

Gilda
Talvez o meu pai...

Duque
(Ah, pudesse eu
Apanhar o traidor
Que assim me perturba!)

Gilda (*para Giovanna*)
Leva-o
Daqui para o terraço... ide agora...

Duque
Diz: vais amar-me sempre?

Gilda
E vós?

Duque
A vida inteira... depois...

Gilda
Mais não... mais não... parti!

Gilda e Duque
Adeus... esperança e alma
Só tu serás para mim.
Adeus... permanecerá imutável
O meu afecto por ti.

(*O Duque sai acompanhado por Giovanna. Gilda fica
olhando para a porta por onde ele partiu.*)

Scena 13**N.º 6 – Aria***Gilda***Gilda**

Gualtier Maldè!... Nome di lui sì amato,
 Scolpisciti nel core innamorato!
 Caro nome che il mio cor
 Festi primo palpitare,
 Le delizie dell'amor
 Mi dêi sempre rammentar!
 Col pensiero il mio desir
 A te sempre volerà,
 E fin l'ultimo sospir,
 Caro nome, tuo sarà.

(Entra in casa e compara sul terrazzo con una lucerna per vedere ancora una volta il creduto Gualtier, che si suppone partito dall'altra parte.)

Scena 14

Marullo, Ceprano, Borsa, Cortigiani, armati e mascherati, dalla via. Gilda sul terrazzo che tosto rientra.

Borsa *(indicando Gilda al Coro)*

È là...

Ceprano

Miratela.

Coro

Oh, quanto è bella!

Marullo

Par fata od angioli.

Coro

L'amante è quella
 Di Rigoletto!

Scena 15**N.º 7 – Finale Primo**

Detti e Rigoletto concentrato.

Rigoletto

(Riedo!... Perché?)

Borsa

Silenzio... all'opra... badate a me.

Cena 13**N.º 6 – Ária***Gilda***Gilda**

Gualtier Maldè!... O nome do meu amado,
 Gravado está no meu coração apaixonado!
 Querido nome que o meu coração
 Fizeste pela primeira vez palpitare,
 As delícias do amor
 Sempre me farás recordar!
 Em pensamento meu desejo
 Sempre para ti voará,
 E até ao meu último suspiro
 O teu nome ser-me-á querido.

(Entra em casa e surge no terraço com uma lanterna para avistar uma vez mais aquele que ela julga chamar-se Gualtier, que se supõe ter partido pelo lado contrário.)

Cena 14

Marullo, Ceprano, Borsa, Cortesãos armados e escondidos na rua. Gilda no terraço.

Borsa *(indicando Gilda ao Coro)*

Está ali...

Ceprano

Vede-a.

Coro

Oh, como é bela!

Marullo

Parece uma fada, ou um anjo.

Coro

É esta a amante
 De Rigoletto!

Cena 15**N.º 7 – Primeiro Final**

Os mesmos e Rigoletto pensativo.

Rigoletto

(Regresso!... Porquê?)

Borsa

Silêncio... Mãos à obra... Observai-me.

Rigoletto

(Ah, da quel vecchio fui maledetto!!)
(Urta in Borsa)
 Chi è là?

Borsa *(ai compagni)*

Tacete... c'è Rigoletto.

Ceprano

Vittoria doppia! L'uccideremo.

Borsa

No, ché domani più rideremo.

Marullo

Or tutto aggiusto...

Rigoletto

Chi parla qua?

Marullo

Ehi Rigoletto?... Di'?

Rigoletto *(con voce terribile)*

Chi va là?

Marullo

Eh, non mangiarci... Son...

Rigoletto

Chi?

Marullo

Marullo.

Rigoletto

In tanto bujo lo sguardo è nullo.

Marullo

Qui ne condusse ridevol cosa...
 Torre a Ceprano vogliam la sposa.

Rigoletto

(Ahimè, respiro!...) Ma come entrare?

Marullo *(piano a Ceprano)*

La vostra chiave?

(a Rigoletto)

Non dubitare.

Non dee mancarci lo stratagemma...

(gli dà la chiave avuta da Ceprano)

Ecco le chiavi...

Rigoletto

(Ah! fui amaldiçoado por aquele velho!!)
(choca com Borsa)
 Quem está aí?

Borsa *(para os companheiros)*

Calai-vos... É Rigoletto.

Ceprano

Dupla vitória! Vamos matá-lo.

Borsa

Não, para nos podermos rir dele amanhã.

Marullo

Eu trato de tudo...

Rigoletto

Quem fala aí?

Marullo

Eh, Rigoletto?... És tu?

Rigoletto *(com voz terrível)*

Quem está aí?

Marullo

Eh, não nos mordas... Sou...

Rigoletto

Quem?

Marullo

Marullo.

Rigoletto

Não se vê nada, com tanta escuridão.

Marullo

Uma brincadeira conduziu-nos aqui...
 Queremos roubar a esposa a Ceprano.

Rigoletto

(Ai de mim, respiro!...) Mas como entrar?

Marullo *(baixo para Ceprano)*

A vossa chave?

(para Rigoletto)

Não duvides.

O stratagemma não vai falhar...

(dá-lhe a chave recebida de Ceprano)

Eis a chave...

Rigoletto (*palpando*)
Sento il tuo stemma.
(Ah, terror vano fu dunque il mio!)
(*respirando*)
N'è là il palazzo... con voi son io.

Marullo
Siam mascherati...

Rigoletto
Ch'io pur mi mascheri!
A me una larva?...

Marullo
Sì, pronta è già.
(*Gli mette una maschera, e nello stesso tempo lo benda con un fazzoletto, e lo pone a reggere una scala, che avranno appostata al terrazzo.*)
Terrai la scala...

Rigoletto
Fitta è la tenebra.

Marullo (*ai compagni*)
La benda cieco e sordo il fa.

Tutti
Zitti, moviamo a vendetta;
Ne sia colto or che meno l'aspetta.
Derisore sì audace, costante,
A sua volta schernito sarà!...
Cheti, cheti, rubiamgli l'amante,
E la corte doman riderà.

(*Alcuni salgono al terrazzo, rompon la porta del primo piano, scendono, aprono ad altri ch'entrano dalla strada, e riescono, trascinando Gilda, la quale avrà la bocca chiusa da un fazzoletto. Nel traversare la scena, ella perde una sciarpa.*)

Gilda (*da lontano*)
Soccorso, padre mio...

Coro (*da lontano*)
Vittoria!...

Gilda (*Più lontano*)
Aita!

Rigoletto (*tacteando*)
Reconheço as suas armas.
(Ah, o meu terror foi em vão!)
(*respirando*)
O palácio é ali... estou convosco.

Marullo
Estamos mascarados...

Rigoletto
Que eu me mascare também.
Uma máscara para mim?...

Marullo
Sim, já aqui está.
(*Colocam-lhe uma máscara, mas ao mesmo tempo vendam-no com um lenço e fazem-no segurar numa escada que apoiam no terraço.*)
Segurarás a escada...

Rigoletto
As trevas são totais.

Marullo (*para os companheiros*)
A venda não o deixa ver, nem ouvir.

Todos
Em silêncio vamos vingar-nos,
E surpreendê-lo quando menos ele esperar.
Um zombador tão constante e audaz
Será por sua vez gozado!...
Calados, calados, roubemos-lhe a amante,
E a corte amanhã rirá.

(*Alguns sobem ao terraço, arrombam a porta do primeiro andar, descem, abrem a porta aos outros que entram do beco, e saem, arrastando Gilda, que terá a boca amordaçada por um lenço. Ao atravessar a cena Gilda perde um xaile.*)

Gilda (*de longe*)
Socorro, meu pai...

Coro (*de longe*)
Vitória!...

Gilda (*Mais longe*)
Socorro!

Rigoletto
Non han finito ancor!... Qual derisione!...
(*si tocca gli occhi*)
Sono bendato!...
(*si strappa impetuosamente la benda e la maschera, ed al chiarore d'una lanterna scordata riconosce la sciarpa, vede la porta aperta: entra, ne trae Giovanna spaventata; la fissa con istupore, si strappa i capelli senza poter gridare; finalmente, dopo molti sforzi esclama:*)
Ah! La maledizione!!
(*Sviene.*)

Atto II

Salotto nel Palazzo Ducale. Vi sono due porte laterali, una maggiore nel fondo che si chiude. Al suoi lati pendono i ritratti, in tutta figura della Duchessa, e del Duca. V'ha un seggiolone presso una tavola coperta di velluto.

Scena 1
N.º 8 – Scena ed Aria
(*Entra il Duca agitatissimo.*)

Duca
Ella mi fu rapita!
E quando, o ciel... ne'brevi
Istanti, prima che il mio presagio interno
Sull'orma corsa ancora mi spingesse!
Schiuso era l'uscio!... E la magion deserta!
E dove ora sarà quell'angiol caro?...
Coei che prima potè in questo core
Destar la fiamma di costanti affetti?
Coei sì pura, al cui modesto sguardo
Quasi spinto a virtù talor mi credo!
Ella mi fu rapita!
E chi l'ardiva?... Ma ne avrò vendetta...
Io chiede il pianto della mia diletta.
Parmi veder le lagrime
Scorrenti da quel ciglio,
Quando fra il dubbio e l'ansia
Del subito periglio,
Dell'amor nostro memore,
Il suo Gualtier chiamò.
Ned ei potea soccorrerti,
Cara fanciulla amata;
Ei che vorria coll'anima
Farti quaggiù beata;
Ei che le sfere agli angeli,
Per te non invidiò.

(*Entrano frettolosi i cortigiani.*)

Rigoletto
Ainda não acabaram!... Que loucura!...
(*passa as mãos pelos olhos*)
Estou vendado!...
(*arranca impetuosamente a venda e a máscara, e à luz de uma lanterna esquecida reconhece o xaile. Vê a porta aberta, entra, e regressa com Giovanna apavorada: olha para ela com espanto, e arranca os cabelos sem poder gritar; finalmente, depois de um grande esforço exclama:*)
Ah!... A maldição!!
(*Desmaia.*)

Acto II

Salão no Palácio Ducal. Duas portas laterais e uma maior, ao fundo, que se fecha. Ao lado da porta estão pendurados dois retratos de figura inteira da Duquesa e do Duque. Um cadeirão junto de uma mesa coberta de veludo.

Cena 1
N.º 8 – Cena e Ária
(*O Duque entra agitatíssimo.*)

Duque
Ela foi-me raptada!
E quando, ó céus... em breves instantes, antes que
Um presságio íntimo a ela
Me tivesse feito regressar apressadamente!
A porta estava aberta!... e a casa deserta!
E onde estará agora aquele querido anjo?...
Aquela que conseguiu pela primeira vez
Acender a chama do amor constante neste coração?
Aquela tão pura, cujo modesto olhar
Me faz acreditar estar disposto à virtude!...
Ela foi-me raptada!
E quem o ousaria?... Mas serei vingado,
Pede-o o pranto da minha adorada.
Parece-me ver as lágrimas
Caindo daqueles olhos,
Quando entre a dúvida e a ansiedade
Pelo perigo súbito,
Recordando o nosso amor,
Chamou pelo seu Gualtier.
Nem ele pôde socorrer-te,
Cara donzela amada,
Ele que quererá com o coração
Tornar-te feliz nesta terra;
Ele que os céus aos anjos
Por ti não invejou.

(*Os cortesãos entram apressadamente.*)

Scena 2

Marullo, Ceprano, Borsa ed altri Cortigiani.

Tutti

Duca, Duca?

Duca

Ebben?

Tutti

L'amante
Fu rapita a Rigoletto.

Duca

Come? E donde?

Tutti

Dal suo tetto.

Duca

Ah! Ah! Dite, come fu?
(*Siede.*)

Tutti

Scorrendo uniti remota via,
Brev'ora dopo caduto il dì,
Come previsto ben s'era in pria,
Rara beltà ci si scoprì.
Era l'amante di Rigoletto,
Che, vista appena, si dileguò.
Già di rapirla s'avea il progetto,
Quando il buffone vèr noi spuntò;
Che di Ceprano noi la contessa
Rapir volessimo, stolto credé;
La scala, quindi, all'uopo messa,
Bendato, ei stesso ferma tenè.
Salimmo, e rapidi la giovinetta
A noi riusciva quindi asportar.
Quand'ei s'accorse della vendetta
Restò scornato ad imprecar, ad imprecar.

Duca (*da sè*)

(Cielo! È dessa la mia diletta!)
(*al coro*)
Ma dove or trovasi la poveretta?

Borsa, Marullo, Ceprano

Fu da noi stessi addotta or qui.

Duca (*da sè*)

(Ah, tutto il ciel non mi rapì!)
(*da sè, alzandosi con gioia*)
(Possente amor mi chiama,
Volar io deggio a lei;

Cena 2

Marullo, Ceprano, Borsa e outros Cortesãos.

Todos

Duque?... Duque?

Duque

Pois bem?

Todos

A amante
De Rigoletto foi raptada.

Duque

Como? E donde?

Todos

De sua casa.

Duque

Ah! Ah! Dizei, como foi?
(*Senta-se.*)

Todos

Indo juntos por uma remota rua,
Pouco depois de cair o dia,
Como tínhamos antes previsto,
Descobrimos uma rara beldade.
Era a amante de Rigoletto,
Que, mal a vimos, desapareceu.
Preparávamo-nos para a raptar,
Quando o bobo surgiu junto de nós;
O estúpido acreditou que
Queríamos raptar a condessa de Ceprano;
E ele próprio, vendido, segurou
A escada, preparada para o rapto.
Subimos e rapidamente conseguimos
Então trazer a jovem.
Quando ele se apercebeu da vingança
Ficou encornado a lançar maldições.

Duque (*para si*)

(Céus! É ela!... a minha adorada!)
(*para o coro*)
Mas onde se encontra a pobrezinha?

Borsa, Marullo, Ceprano

Foi por nós trazida para aqui.

Duque (*para si*)

(Ah, o céu não me roubou tudo!)
(*para si, levantando-se alegremente*)
(Um poderoso amor chama-me,
Quero voar para ele;

Il serto mio darei
Per consolar quel cor.
Ah! Sappia alfin chi l'ama,
Conosca alfin chi sono,
Apprenda ch'anco in trono
Ha degli schiavi Amor)
(*Esce frettoloso dal mezzo.*)

Tutti

(Oh! Qual pensier or l'agita?
Come cangiò d'umor!)

Scena 3

N.º 9 – Scena ed Aria

Marullo, Ceprano, Borsa, ed altri Cortigiani, poi Rigoletto.

Marullo

Povero Rigoletto!

Rigoletto (*entro la scena*)

La rà, la rà, la la, la rà, la rà...

Tutti

Ei vien! Silenzio.
(*Rigoletto entra in scena affettando indifferenza.*)

Borsa, Marullo, Ceprano

Oh buon giorno, Rigoletto...

Rigoletto

(Han tutti fatto il colpo!)

Ceprano

Ch'hai di nuovo, buffon?

Rigoletto (*contraffacendolo*)

«Ch'hai di nuovo, buffon?...»
Che dell'usato
Più nojoso voi siete.

Borsa, Marullo, Ceprano (*ridendo*)

Ah! Ah! Ah!

Rigoletto (*aggirandosi per la scena*)

La rà, la rà, la la, la rà, la rà...
(*spiando inquieto dovunque*)
(Ove l'avran nascosta?)

Borsa, Marullo, Ceprano

(Guardate com'è inquieto!)

Daria o meu ceptro
Para consolar aquele coração.
Ah, conheça por fim quem a ama,
Conheça por fim quem sou,
E saiba que o Amor
Tem escravos mesmo num trono)
(*Sai apressadamente.*)

Todos

(Oh, que pensamentos o agitam?
Como mudou de humores!)

Cena 3

N.º 9 – Cena e Ária

Marullo, Ceprano, Borsa, outros Cortesãos, depois Rigoletto.

Marullo

Pobre Rigoletto!

Rigoletto (*fora de cena*)

La rá, la rá, la la, la rá, la rá...

Todos

Ele aproxima-se! Silêncio.
(*Rigoletto entra em cena fingindo indifferença.*)

Borsa, Marullo, Ceprano

Bom dia, Rigoletto...

Rigoletto

(Participaram todos no golpe!)

Ceprano

Que novidades tens, bobo?...

Rigoletto (*imitando Ceprano*)

«Que novidades tens, bobo?...»
Que estais mais aborrecido
Do que é costume.

Borsa, Marullo, Ceprano (*rindo*)

Ah! Ah! Ah!

Rigoletto (*percorrendo a cena*)

La rá, la rá, la la, la rá, la rá...
(*procurando inquieto em toda a parte*)
(Onde a terão escondido?)

Borsa, Marullo, Ceprano

(Vede como está inquieto!)

Rigoletto

La rà, la rà, la la, la rà, la rà...

Borsa, Marullo, Ceprano

Si! Si! guardate com'è inquieto!

Rigoletto *(a Marullo)*

Son felice...
Che nulla a voi nuocesse
L'aria di questa notte...

Marullo

Questa notte!...

Rigoletto

Si... Ah, fu il bel colpo!...

Marullo

S'ho dormito sempre!

Rigoletto

Ah, voi dormiste!... Avrò dunque sognato!
La rà, la rà, la la, la rà, la rà...
*(S'allontana cantarellando,
e visto un fazzoletto lo afferra.)*

Borsa, Marullo, Ceprano

(Ve' come tutto osserva!)

Rigoletto *(gettandolo il fazzoletto)*

(Non è il suo.)
Dorme il Duca tuttor?

Borsa, Marullo, Ceprano, Coro

Si, dorme ancora.

Scena 4

Detti e un Paggio della Duchessa.

Paggio

Al suo sposo parlar vuol la Duchessa.

Ceprano

Dorme.

Paggio

Qui or con voi non era?...

Borsa

È a caccia.

Paggio

Senza paggi!... Senz'armi!...

Rigoletto

La rá, la rá, la la, la rá, la rá...

Borsa, Marullo, Ceprano

Sim! Sim! Como está inquieto!

Rigoletto *(para Marullo)*

Estou contente...
Por não vos ter feito mal
A aragem desta noite...

Marullo

Esta noite!...

Rigoletto

Sim... Oh, foi um belo golpe!...

Marullo

Eu dormi toda a noite!

Rigoletto

Ah, dormistes!... Terei então sonhado!
La rá, la rá, la la, la rá, la rá...
*(Afasta-se cantarolando,
e encontrando um lenço agarra-o.)*

Borsa, Marullo, Ceprano

(Vede como observa tudo!)

Rigoletto *(lançando fora o lenço)*

(Não é o dela.)
O Duque dorme ainda?

Borsa, Marullo, Ceprano, Coro

Sim, ainda está a dormir.

Cena 4

Os mesmos e um Pajem da Duquesa.

Pajem

A Duquesa deseja falar ao seu esposo.

Ceprano

Está a dormir.

Pajem

Mas não estava mesmo agora aqui convosco?...

Borsa

Foi para a caça.

Pajem

Sem pajens!... Sem armas!...

Tutti

E non capisci
Che per ora vedere non può alcuno?

Rigoletto *(che a parte è stato attentissimo al dialogo,
balzando improvviso tra loro prorompe:)*

Ah! Ella è qui dunque!... Ella è col Duca!...

Tutti

Chi?

Rigoletto

La giovin che sta notte
Al mio tetto rapiste.
Ma la saprò riprender... Ella è là...

Tutti

Se l'amante perdesti, la ricerca
Altrove.

Rigoletto

Io vo' mia figlia...

Tutti

La sua figlia!

Rigoletto

Si, la mia figlia! D'una tal vittoria...
Che?... Adesso non ridete?...
Ella è la... la vogl'io... la rendete.
*(Corre verso la porta, ma i cortigiani gli attraversano il
passaggio.)*
Cortigiani, vil razza dannata,
Per qual prezzo vendeste il mio bene?
A voi nulla per l'oro sconviene,
Ma mia figlia è impagabil tesoro.
La rendete... O, se pur disarmata,
Questa man per voi fora cruenta;
Nulla in terra più l'uomo paventa,
Se dei figli difende l'onore.
Quella porta, assassini, m'aprite!
*(Si getta ancora sulla porta che gli è nuovamente
contesa dai Gentiluomini; lotta un pezzo coi Cortigiani,
poi torna ansante nel davanti della scena.)*
Ah! Voi tutti a me contro venite! *(Piange.)*
Ebben, piango, Marullo... Signore,
Tu ch'hai l'anima gentil come il core,
Dimmi tu dove l'hanno nascosta?
È là? Non è vero?... Tu taci!... Ohimè!...
Miei signori... perdono, pietate...
Al vegliando la figlia ridate...
Ridonarla a voi nulla ora costa,
Tutto al mondo è tal figlia per me.
Pietà, Signori, pietà.

Todos

E não percebes
Que neste momento ele não deseja ver ninguém?

Rigoletto *(que esteve atentamente a ouvir este diálogo,
irrompe de imprevisto)*

Ah! Ela está então aqui!... Ela está com o Duque!...

Todos

Quem?

Rigoletto

A jovem que raptastes
Esta noite de minha casa...
Mas saberei reavê-la... Ela está ali...

Todos

Se perdeste a amante, procura-a
Noutro lado.

Rigoletto

Eu quero a minha filha...

Todos

A sua filha!

Rigoletto

Sim, a minha filha! De uma tal vitória...
Então?... Já não rides?...
Ela está ali!... Eu quero-a... restituam-ma.
*(Corre para a porta, mas os cortesãos travam-lhe a
passagem.)*
Cortesãos, vil raça amaldiçoada,
Por que preço vendestes o meu tesouro?
Tudo trocáis pelo ouro, sem escrúpulos,
Mas a minha filha é um tesouro impagável.
Devolvei-ma... ou, mesmo desarmadas,
Estas mãos serão implacáveis contra vós;
Nada na terra há que assuste o homem
Que defende a honra dos seus filhos.
Abri-me aquela porta, assassinos, abri!
*(Lança-se uma vez mais contra a porta. A entrada é-lhe
negada de novo. Luta quanto pode com os cortesãos,
depois regressa exausto ao meio da cena.)*
Ah! Estais todos contra mim! *(Chora.)*
Pois bem, choro, Marullo... Senhor,
Tu que tens a alma gentil como o coração,
Dizes-me tu onde a esconderam?...
Está ali? Não é verdade?... Tu calas-te!... Ai de mim!
Meus senhores... perdão, piedade...
Devolvei a filha ao velhote...
Devolvê-la nada vos custa,
Mas tal filha é tudo para mim no mundo.
Piedade, senhores, piedade.

Scena 5

Deti e Gilda ch'esce dalla stanza a sinistra e si getta nelle paterne braccia.

N.º 10 – Scena e Duetto**Gilda**

Mio padre!

Rigoletto

Dio! Mia Gilda!
Signori, in essa è tutta
La mia famiglia... Non temer più nulla,
Angelo mio...
(ai Cortigiani)
Fu scherzo, non è vero?...
Io, che pur piansi, or rido...
(a Gilda)
E tu a che piangi?...

Gilda

Ah, l'onta, padre mio!

Rigoletto

Cielo! Che dici?

Gilda

Arrosir voglio innanzi a voi soltanto...

Rigoletto *(rivolto al Cortigiani con imperioso modo)*

Ite di qua, voi tutti...
Se il duca vostro d'appressarsi osasse,
Ch'ei non entri, gli dite, e ch'io ci sono.

(Si abbandona sul seggiolone.)

Tutti *(tra loro)*

(Coi fanciulli e co'dementi)
Spesso giova il simular;
Partiam pur, ma quel ch'ei tenti
Non lasciamo d'osservar.)

(Partono.)

Cena 5

Os mesmos e Gilda, que sai do quarto à esquerda e se lança nos braços do pai.

N.º 10 – Cena e Duetto**Gilda**

Meu pai!

Rigoletto

Deus! Minha Gilda!
Senhores ela é toda
A minha família... Nada mais temas,
Meu anjo...
(para os Cortesãos)
Foi uma brincadeira!... não é verdade?
Eu que chorava, agora rio...
(para Gilda)
E tu porque choras?...

Gilda

Pela vergonha, meu pai...

Rigoletto

Céus! Que dizes?

Gilda

Desejo corar de vergonha apenas perante vós...

Rigoletto *(aos Cortesãos com modos imperiosos)*

Ide daqui, todos vós...
Se o vosso Duque ousar apresentar-se,
Ele que não entre, dizei-lho, pois eu estou aqui.

(Abandona-se num cadeirão.)

Todos *(entre si)*

(Com crianças e com loucos)
É muitas vezes prudente fingir.
Partamos, pois, mas aquilo que ele tentar
Não deixemos de observar.)

(Saem.)

Scena 6

Rigoletto e Gilda.

Rigoletto

Parla... siam soli...

Gilda

(Ciel! Dammi coraggio!)
Tutte le feste al tempio
Mentre pregava Iddio,
Bello e fatale un giovine
Offriasi al guardo mio...
Se i labbri nostri tacquero,
Dagl'occhi il cor parlò.
Furtivo fra le tenebre
Sol ieri a me giungeva...
Sono studente, povero,
Commosso, mi diceva,
E con ardente palpito
Amor mi protestò.
Parti... Il mio core aprivasi
A speme più gradita,
Quando improvvisi apparvero
Color che m'han rapita,
E a forza qui m'addussero
Nell'ansia più crudel.

Rigoletto

(Ah! Solo per me l'infamia)
A te chiedeva, o Dio...
Ch'ella potesse ascendere
Quanto caduto er'io...
Ah, presso del patibolo
Bisogna ben l'altare!
Ma tutto ora scompare
L'altare... si rovesciò!
Piangi, fanciulla, e scorrere
Fa il pianto sul mio cor.

Gilda

Padre, in voi parla un angelo
Per me consolator.

Rigoletto

Compiuto pur quanto a fare mi resta...
Lasciare potremo quest'aura funesta.

Cena 6

Rigoletto e Gilda

Rigoletto

Fala... estamos sozinhos...

Gilda

(Céus, dá-me coragem!)
Todas as missas na igreja
Enquanto eu rezava a Deus,
Um jovem belo e fatal
Oferecia-se ao meu olhar...
Se os nossos lábios se calaram,
O coração falou através dos olhos.
Furtivamente pela noite
Só ontem falou comigo...
Sou estudante, pobre,
Dizia-me comovido,
E com ardente impetuosidade
Protestou-me o seu amor.
Partiu... O meu coração abriu-se
A uma esperança mais doce,
Quando imprevisamente apareceram
Aqueles que me raptaram,
E para aqui me conduziram à força
Na mais cruel das ansiedades.

Rigoletto

(Ah! Apenas para mim a infâmia)
Te pedia, ó Deus...
Para que ela se elevasse
Onde eu tinha caído...
Ah, junto ao patíbulo
Deve estar sempre o altar!...
Mas agora tudo foi destruído
O altar... ruiu!
Chora, rapariga, e derrama
O teu pranto sobre o meu coração.

Gilda

Pai, em vós fala um anjo
Que me consola.

Rigoletto

Quando tiver terminado o que me resta fazer...
Poderemos deixar este ambiente funesto.

Gilda
Sì.

Rigoletto
(E tutto un sol giorno cangiare potè!)

Scena 7
Detti, un Usciere e il Conte di Monterone, che dalla destra attraversa il fondo della sala fra gli alabardieri.

Usciere (*alle guardie*)
Schiudete... ire al carcere Monteron dee.

Monterone (*fermandosi verso il ritratto del Duca*)
Poichè fosti invano da me maledetto,
Nè un fulmine o un ferro colpiva il tuo petto,
Felice pur anco, o Duca, vivrai.

(*Esce fra le guardie dal mezzo.*)

Rigoletto
No, vecchio, t'inganni! Un vindice avrai!

Scena 8
Rigoletto e Gilda.

Rigoletto (*con impeto, volto al ritratto*)
Sì, vendetta, tremenda vendetta
Di quest'anima è solo desio...
Di punirti già l'ora saffretta,
Che fatale per te tuonerà.
Come fulmin scagliato da Dio,
Te colpire il buffone saprà.

Gilda
O mio padre, qual gioja feroce
Balenarvi ne gl'occhi vegg'io!...
Perdonate... A noi pure una voce
Di perdono dal cielo verrà.
(Mi tradiva, pur l'amo, gran Dio!
per l'ingrato vi chiedo pietà!)

(*Escono dal mezzo.*)

Gilda
Sim.

Rigoletto
(E apenas um dia pode mudar tudo!)

Cena 7
Os mesmos, um Oficial da Corte e o Conde de Monterone que atravessa a cena conduzido por alabardeiros.

Oficial da Corte (*para os guardas*)
Abri caminho!... Monterone deve dirigir-se ao cárcere.

Monterone (*detendo-se perante um retrato do Duque*)
Pois que te amaldiçoei inutilmente,
E nem um raio nem uma espada te golpeou o peito.
Viverás feliz, apesar de tudo, ó Duque.

(*Sai sob a escolta dos guardas.*)

Rigoletto
Não, velho, enganas-te! Terás um vingador!

Cena 8
Rigoletto e Gilda

Rigoletto (*com ímpeto, voltado para o retrato*)
Sim, vingança, tremenda vingança
É o único desejo da minha alma...
Já não tarda a hora de te punir,
E que fatal soará para ti.
Como um raio lançado por Deus,
O bobo saberá castigar-te.

Gilda
Meu pai, que alegria feroz
Vejo brilhar-vos nos olhos!...
Perdoai... Para que também a nós uma voz
Possa vir de perdão do céu.
(Traiu-me, mas eu continuo a amá-lo, meu Deus!
Peço-te piedade para o ingrato!)

(*Saem.*)

Atto III

Deserta sponda del Mincio. A sinistra è una casa a due piani, mezzo diroccata, la cui fronte, volta allo spettatore, lascia vedere per una grande arcata l'interno d'una rustica osteria al pian terreno, ed una rozza scala che mette al granaio, entro cui, da un balcone, senza imposte, si vede un lettuccio. Nella facciata che guarda la strada è una porta che s'apre per di fuori; il muro poi n'è sì pieno di fessure, che dal di fuori si può facilmente scorgere quanto avviene nell'interno. Il resto del teatro rappresenta la destra parte del Mincio, che nel fondo scorre dietro un parapetto in mezza ruina; al di là del fiume è Mantova. È notte.

Scena 1
Gilda e Rigoletto, inquieto, sono sulla strada, Sparafucile nell'interno dell'osteria, seduto presso la tavola, sta ripulendo il suo cinturone, senza nulla intendere di quanto accade di fuori.

N.º 11 – Scena e Canzone

Rigoletto
E l'ami?

Gilda
Sempre.

Rigoletto
Pure
Tempo a guarirne t'ho lasciato.

Gilda
Io l'amo.

Rigoletto
Povero cor di donna! Ah il vile infame!...
Ma ne avrai vendetta, o Gilda!

Gilda
Pietà, mio padre...

Rigoletto
E se tu certa fossi
Ch'ei ti tradisse, l'ameresti ancora?

Gilda
Nol so... Ma pur m'adora.

Acto III

Uma margem deserta do rio Mincio. À esquerda uma casa com dois andares, meio derrubada. A sua frente, virada para o público, deixa avistar por um grande arco o interior de uma estalagem rústica no plano térreo e uma escada tosca que dá para um celeiro. Neste pode ver-se uma cama. Na fachada voltada para a estrada há uma porta que abre para dentro; as paredes estão tão destruídas que do lado de fora se pode ver facilmente tudo o que acontece no interior. O resto da cena representa a margem direita do rio Mincio que, ao fundo, corre por detrás de um cais parcialmente arruinado; na outra margem do rio encontra-se Mântua. É noite.

Cena 1
Gilda e Rigoletto, inquieto, estão na rua. Sparafucile está no interior da estalagem, sentado em cima de uma mesa, limpando o seu cinturão sem nada ouvir do que se passa lá fora.

N.º 11 – Cena e Canção

Rigoletto
E ama-lo?

Gilda
Sempre.

Rigoletto
No entanto,
Dei-te tempo para o esqueceres.

Gilda
Eu amo-o.

Rigoletto
Pobre coração de mulher! Ah, o vil infame!...
Mas serás vingada, Gilda!...

Gilda
Piedade, meu pai...

Rigoletto
E se estivesses certa de que
Ele te traía, ainda o amarias?

Gilda
Não sei... Mas ele adora-me.

Rigoletto
Egli?

Gilda
Sì.

Rigoletto
Ebben,
Osserva dunque!
*(La conduce presso una delle fessure del muro,
ed ella vi guarda.)*

Gilda
Un uomo
Vedo.

Rigoletto
Per poco attendi.

Scena 2
Detti e il Duca, che, in assisa di semplice ufficiale di cavalleria, entra nella sala terrena per una porta a sinistra.

Gilda *(trasalendo)*
Ah padre mio!

Duca *(a Sparafucile)*
Due cose,
E tosto...

Sparafucile
Quali?

Duca
Tua sorella e del vino...

Rigoletto
(Son questi i suoi costumi!)

Sparafucile
(Oh il bel zerbino!)
(entra nell'interno)

Duca
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

Rigoletto
Ele?

Gilda
Sim.

Rigoletto
Então,
Observa bem!
*(Leva-a junto de uma brecha na parede, para que
ela veja.)*

Gilda
Vejo
Um homem.

Rigoletto
Espera um pouco.

Cena 2
Os mesmos e o Duque que, fardado como um simples oficial de cavalaria, entra na sala térrea por uma porta à esquerda.

Gilda *(tremendo)*
Ah, meu pai!

Duque *(para Sparafucile)*
Duas coisas,
E depressa...

Sparafucile
Quais?

Duque
Tua irmã e o vinho...

Rigoletto
(São estes os seus hábitos!)

Sparafucile
(Oh que belo peralta!)
(sai)

Duque
A mulher é caprichosa
Tal pena ao vento,
Muda de ideias e de pensamento.
Mostra sempre um amável
Rosto alegre,
Mentiroso no choro ou no riso.
É sempre infeliz

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!

(Sparafucile rientra con una bottiglia di vino e due bicchieri che depona sulla tavola, quindi batte col pomo della sua lunga spada due colpi al soffitto. A quel segnale una ridente giovane, in costume di zingara, scende a salti la scala. Il Duca corre per abbracciarla, ma ella gli sfugge. Frattanto Sparafucile, uscito sulla via, dice a parte a Rigoletto.)

Sparafucile
È là il vostr'uomo... Viver dee o morire?

Rigoletto
Più tardi tornerò l'opra a compire.

(Sparafucile si allontana dietro la casa lungo il fiume.)

Scena 3
Gilda e Rigoletto sulla via, il Duca e Maddalena nel piano terreno.

N.º 12 – Quartetto

Duca
Un dì, si ben rammentomi,
O bella, t'incontrai...
Mi piacque di te chiedere,
E intesi che qui stai.
Or sappi, che d'allora
Sol te quest'alma adora.

Gilda
Iniquo!...

Maddalena
Ah, ah!... E vent'altre appresso
Le scorda forse a desso?
Ha un'aria il signorino
Da vero libertino...

Duca
Sì... Un mostro son...
(per abbracciarla)

Gilda
Ah padre mio!...

Quem nela se fiar,
Quem lhe confiar incautamente o coração!
Mas ninguém pode sentir-se
Plenamente feliz
Se do seu seio não beber amor!

(Sparafucile regressa com uma garrafa de vinho e dois copos que coloca sobre a mesa, e depois bate duas vezes no tecto com o punho da espada. Àquele sinal uma rapariga sorridente, vestida à cigana, desce a escada aos saltos. O Duque corre a abraçá-la, mas ela foge-lhe. Entretanto Sparafucile, saindo à rua, diz aparte a Rigoletto.)

Sparafucile
O vosso homem está aí... Deve viver ou morrer?

Rigoletto
Voltarei mais tarde para completar a obra.

(Sparafucile afasta-se por detrás da casa ao longo da margem.)

Cena 3
Gilda e Rigoletto na rua, o Duque e Maddalena no andar térreo da casa.

N.º 12 – Quarteto

Duque
Um dia, se bem recordo,
Avistei-te, minha beldade...
Andei a perguntar por ti,
E disseram-me que vives aqui.
Pois sabe que desde esse momento
A minha alma só a ti adora.

Gilda
Iníquo!...

Maddalena
Ah, ah!... E as outras vinte
Que agora por acaso esqueceis?
O senhorito dá ares de
Um verdadeiro libertino...

Duque
Sim... Sou um monstro...
(tenta abraçá-la)

Gilda
Ah, meu pai!...

Maddalena
Lasciatemi, stordito.

Duca
Ih, che fracasso!

Maddalena
Stia saggio.

Duca
E tu sii docile,
Non farmi tanto chiasso.
Ogni saggezza chiudesi
Nel gaudio e nell'amore.
(*le prende la mano*)
La bella mano candida!...

Maddalena
Scherzate voi, signore.

Duca
No, no.

Maddalena
Son brutta!

Duca
Abbracciami.

Gilda
Iniquo!

Maddalena
Ebro!...

Duca (*ridendo*)
D'amor ardente.

Maddalena
Signor l'indifferente,
Vi piace canzonar?

Duca
No, no, ti vo'sposar!...

Maddalena
Ne voglio la parola...

Duca (*ironico*)
Amabile figliuola!

Rigoletto (*a Gilda che avrà tutto osservato ed inteso*)
E non ti basta ancor?...

Maddalena
Deixai-me, estouvado.

Duque
Ih, que barulheira!

Maddalena
Portai-vos bem.

Duque
E tu sê dócil,
Não faças tanto barulho.
Toda a sabedoria desaparece
No prazer e no amor.
(*agarra-lhe a mão*)
Que bela e branca mão!...

Maddalena
Vós brincais, senhor.

Duque
Não, não.

Maddalena
Sou feia!

Duque
Abraça-me.

Gilda
Iníquo!

Maddalena
Bêbedo!...

Duque (*rindo*)
De ardente amor.

Maddalena
Senhor indiferente,
Apetece-vos zombar?

Duque
Não, não, quero casar contigo!...

Maddalena
Quero a vossa palavra...

Duque (*irónico*)
Rapariga encantadora!

Rigoletto (*para Gilda, que esteve a ver e a ouvir tudo*)
E não te chega ainda?...

Gilda
Iniquo traditor!

Duca
Bella figlia dell'amore,
Schiavo son de'vezzi tuoi;
Con un detto sol tu puoi
Le mie pene consolar.
Vieni e senti del mio core
Il frequente palpitar.

Maddalena
Ah! Ah! Rido ben di core,
Chè tai baje costan poco;
Quanto valga il vostro gioco,
Mel credete, so apprezzar.
Sono avvezza, bel signore,
Ad un simile scherzar.

Gilda
Ah così parlar d'amore
A me pur l'infame ho udito!
Infelice cor tradito,
Per angoscia non scoppiar.
Perché, o credulo mio core,
Un tal uomo dovevi amar!

Rigoletto (*a Gilda*)
Taci, il piangere non vale;
Ch'ei mentiva or sei sicura...
Taci, e mia sarà la cura
La vendetta d'affrettar.
Pronta fia, sarà fatale;
Io saprollo fulminar.
M'odì, ritorna a casa...
Oro prendi, un destriero,
Una veste viril che t'apprestai,
E per Verona parti...
Sarovvi io pur domani...

Gilda
Or venite...

Rigoletto
Impossibil.

Gilda
Tremo.

Rigoletto
Va!

Gilda
Iníquo traidor!

Duque
Bela filha do amor,
Sou escravo dos teus encantos;
Com apenas uma palavra poderás
Consolar o meu sofrimento.
Vem e ouve do meu coração,
O frequente palpitar.

Maddalena
Ah! Ah! Rio de boa vontade,
Porque tais mofas custam pouco.
Acreditaí que sei avaliar
Quanto vale o vosso jogo.
Estou habituada, belo senhor,
A semelhantes brincadeiras.

Gilda
Ah, falar-me assim de amor
Também eu ouvi o infame!
Infeliz coração atraído,
Não rebentes de angústia.
Porquê, crédulo meu coração,
Deverias um tal homem amar!

Rigoletto (*para Gilda*)
Cala-te, de nada vale chorar;
Estás agora segura de que ele te mentia...
Cala-te, vou encarregar-me eu
De apressar a vingança.
Está iminente, será fatal,
Eu o saberei fulminar.
Ouve-me!... Regressa a casa...
Leva dinheiro, um cavalo,
E o traje de homem que te preparei,
E parte para Verona...
Eu estarei lá amanhã...

Gilda
Vinde agora...

Rigoletto
Impossível.

Gilda
Tremo.

Rigoletto
Vai!

(Il Duca e Maddalena stanno fra loro parlando, ridendo e bevendo. Rigoletto va dietro la casa, e ritorna con Sparafucile, contandogli delle monete.)

Scena 4

N.º 13 – Scena, Terzetto e Tempesta

Sparafucile, Rigoletto, il Duca e Maddalena.

Rigoletto

Venti scudi hai tu detto? Eccone dieci,
E dopo l'opra il resto.
Ei qui rimane?

Sparafucile

Sì.

Rigoletto

Alla mezzanotte
Ritornerò.

Sparafucile

Non cale...
A gettarlo nel fiume basto io solo.

Rigoletto

No, no; il vo' far io stesso.

Sparafucile

Sia!... Il suo nome?

Rigoletto

Vuoi saper anche il mio?
Egli è Delitto, Punizion son io.

(Parte. Entro la scena si vedrà un lampo.)

Scena 5

Detti, meno Rigoletto.

Sparafucile

La tempesta è vicina!...
Più scura fia la notte.

Duca *(per prenderla)*

Maddalena?

Maddalena *(sfuggendogli)*

Aspettate... Mio fratello
Viene...

Duca

Che importa?

(O Duque e Maddalena estão juntos a rir e a beber. Rigoletto vai atrás da casa e regressa com Sparafucile, pagando-lhe com moedas.)

Cena 4

N.º 13 – Cena, Terceto e Tempestade

Sparafucile, Rigoletto, o Duque e Maddalena.

Rigoletto

Disseste vinte escudos? Eis dez,
E depois do serviço o restante.
Ele fica cá?

Sparafucile

Sim.

Rigoletto

Regressarei à
Meia-noite.

Sparafucile

Não é necessário.
Eu sozinho consigo lançá-lo ao rio.

Rigoletto

Não, não, quero fazê-lo eu mesmo.

Sparafucile

Assim seja!... O nome dele?

Rigoletto

Queres também saber o meu?
O dele é Crime, o meu é Castigo.

(Parte. Ver-se-á um relâmpago ao longe.)

Cena 5

Os mesmos menos Rigoletto.

Sparafucile

A tempestade aproxima-se!...
A noite torna-se mais escura.

Duque *(tentando agarrá-la)*

Maddalena?

Maddalena *(fugindo-lhe)*

Esperai... O meu irmão
Vem aí...

Duque

Que importa?

(S'ode il tuono.)

Maddalena

Tuona!

Sparafucile *(entrando)*

E ploverà tra poco.

Duca

Tanto meglio,
(a Sparafucile)
Tu dormerai in scuderia...
All'inferno! Ove vorrai.

Sparafucile

Oh, grazie.

Maddalena *(piano al Duca)*

(Ah, no, partite.)

Duca *(a Maddalena)*

(Con tal tempo?)

Sparafucile *(piano a Maddalena)*

(Son venti scudi d'oro.)
(al Duca)
Ben felice
D'offrirvi la mia stanza. Se a voi piace
Tosto a vederla andiamo.
(Prende un lume e s'avvia per la scala.)

Duca

Ebben! Sono con te... Presto, vediamo.

(Dice una parola all'orecchio di Maddalena e segue Sparafucile.)

Maddalena

(Povero giovin!... Grazioso tanto!
Dio, qual notte è questa!)

Duca *(sul granaio vedendone il balcone senza imposte)*

Si dorme all'aria aperta? Bene, bene!...
Buona notte.

Sparafucile

Signor, vi guardi Iddio.

Duca

Breve sonno dormiam; stanco son io.
La donna è mobile...

(Ouve-se um trovão.)

Maddalena

Troveja!

Sparafucile *(entrando)*

E dentro em pouco choverá.

Duque

Tanto melhor!
(para Sparafucile)
Tu dormirás no estábulo...
No inferno! Onde quiseres.

Sparafucile

Oh, obrigado.

Maddalena *(baixo para o Duque)*

(Ah, não, ide embora.)

Duque *(para Maddalena)*

(Com um tal tempo?)

Sparafucile *(baixo para Maddalena)*

(São vinte moedas de ouro.)
(para o Duque)
Fico feliz
Oferecendo-vos o meu quarto. Se assim for vosso
Desejo, podemos ir vê-lo já.
(Agarra numa luz e sobe a escada.)

Duque

Pois bem, vou contigo... Depressa, vejamos.

(Diz uma palavra aos ouvidos de Maddalena e segue Sparafucile.)

Maddalena

Pobre jovem!... tão bonito!
Deus, que noite esta!

Duque *(no celeiro olhando para a varanda sem estores)*

Dorme-se ao ar livre? Bem, bem!...
Boa noite.

Sparafucile

Senhor, que Deus vos guarde.

Duque

Durmamos um breve sono... Estou cansado.
A mulher é caprichosa...

(Depone il cappello, la spada e si stende sul letto, dove in breve s'addormenta. Maddalena frattanto siede presso la tavola, Sparafucile beve della bottiglia lasciata dal Duca. Rimangono ambidue taciturni per qualche istante, e preoccupati da gravi pensieri.)

Maddalena
È amabile invero cotal giovinotto!

Sparafucile
Oh sì... Venti scudi ne dà di prodotto...

Maddalena
Sol venti?... Son pochi!... Valeva di più.

Sparafucile
La spada, s'ei dorme, va... portami giù.

Maddalena *(sale al granaio e contemplando il dormente)*
Peccato!... È pur bello!
(Ripara alla meglio il balcone e scende.)

Scena 6
Deti e Gilda, che comparisce nel fondo della via in costume virile, con stivali e speroni, e lentamente si avvanza verso l'osteria, mentre Sparafucile continua a bere. Spessi lampi e tuoni.

Gilda
Ah, più non ragiono!...
Amor mi trascina!... Mio padre, perdono...
(Tuona)
Qual notte d'orrore!... Gran Dio, che accadrà?

Maddalena *(Sarà discesa ed avrà posata la spada del Duca sulla tavola.)*
Fratello?...

Gilda
Chi parla?...
(Osserva per la fessura.)

Sparafucile *(frugando in un credenzzone)*
Al diavol ten va.

Maddalena
Somiglia un Apollo quel giovine... io l'amo...
Ei m'ama... Riposi... Nè più l'uccidiamo...

Gilda *(ascoltando)*
Oh cielo!

Sparafucile *(gettandole un sacco)*
Rattoppa quel sacco!

(Tira o chapéu e a espada e estende-se na cama, onde adormece. Maddalena entretanto senta-se junto da mesa e Sparafucile bebe da garrafa deixada pelo Duque. Ficam os dois taciturnos durante algum tempo, preocupados por graves pensamentos.)

Maddalena
É verdadeiramente amável o rapaz!

Sparafucile
Oh sim, vai valer-nos vinte escudos.

Maddalena
Só vinte?... É pouco!... Valia mais.

Sparafucile
Vai buscar-me a espada dele, se estiver a dormir...

Maddalena *(sobe ao celeiro e contempla o Duque)*
Que pena, é tão belo!
(Tenta tornar o celeiro mais confortável e sai.)

Cena 6
Os mesmos e Gilda, que aparece ao fundo da rua vestida à homem, com botas e esporões. Avança lentamente para a estalagem, enquanto Sparafucile continua a beber. Raios e trovões.

Gilda
Ah, já não consigo pensar!..
O Amor arrasta-me!... Perdão, meu pai...
(Troveja)
Que noite de horror! Grande Deus, que acontecerá?

Maddalena *(depois de ter descido e pousado sobre a mesa a espada do Duque)*
Irmão?...

Gilda
Quem fala?...
(espreita pela brecha)

Sparafucile *(procurando algo)*
Vai para o diabo.

Maddalena
Aquele jovem parece um Apollo... Eu gosto dele...
Ele gosta de mim... que repouse... não vamos matá-lo.

Gilda *(ouvindo)*
Oh, céus!

Sparafucile *(atirando-lhe um sacco)*
Remenda este sacco...

Maddalena
Perchè?

Sparafucile
Entr'esso il tuo Apollo, sgozzato da me,
Gettar dovrò al fiume...

Gilda
L'inferno qui vedo!

Maddalena
Eppure il danaro salvarti scommetto
Serbandolo in vita.

Sparafucile
Difficile il credo.

Maddalena
M'ascolta... Anzi facil ti svelo un progetto.
De'scudi già dieci dal gobbo ne avesti;
venire cogli'altri più tardi il vedrai...
Uccidilo, e venti allora ne avrai:
Così tutto il prezzo goder si potrà.

Gilda
Che sento! mio padre!

Sparafucile
Uccider quel gobbo!... Che diavol dicesti!
Un ladro son forse? Son forse un bandito?
Qual altro cliente da me fu tradito?
Mi paga quest'uomo... Fedele m'avrà.

Maddalena
Ah, grazia per esso!

Sparafucile
È duopo ch'ei muoia...

Maddalena *(va per salire)*
Fuggire il fo adesso!

Gilda
Oh buona figliuola!

Sparafucile *(trattenendo Maddalena)*
Gli scudi perdiamo.

Maddalena
È ver!

Sparafucile
Lascia fare...

Maddalena
Para quê?

Sparafucile
Dentro dele o teu Apolo, degolado por mim,
Deverei lançar ao rio...

Gilda
Vejo aqui o inferno!

Maddalena
Porém, aposto que poderemos salvar o dinheiro
Conservando-lhe a vida.

Sparafucile
Creio que é difícil.

Maddalena
Ouve-me... Revelo-te um plano simples.
Já recebeste dez escudos do corcunda;
Ele regressará aqui com os outros dez...
Mata-o, e então terás os vinte,
Assim poderemos gozar todo o prémio.

Gilda
Que ouço! Meu pai!

Sparafucile
Matar o corcunda!... Que diabo dizes!
Mas eu sou algum ladrão?... Sou algum bandido?...
Alguma vez atraíçoei um cliente?...
Este homem paga-me... Ser-lhe-ei fiel.

Maddalena
Ah, piedade por ele!

Sparafucile
É preciso que ele morra...

Maddalena *(preparando-se para subir)*
Vou fazer com que fuja!

Gilda
Oh, que brava rapariga!

Sparafucile *(retendo Maddalena)*
Perderemos os escudos.

Maddalena
É verdade!

Sparafucile
Deixa-me matá-lo...

Maddalena
Salvarlo dobbiamo.

Sparafucile
Se pria ch'abbia il mezzo la notte toccato
Alcuno qui giunga, per esso morrà.

Maddalena
È buia la notte, il ciel troppo irato,
Nessuno a quest'ora di qui passerà.

Gilda
Oh qua tentazione!... Morir per l'ingrato?
Morire!... E mio padre?... Oh cielo, pietà!

(Battono le undici e mezzo.)

Sparafucile
Ancor c'è mezz'ora.

Maddalena *(piangendo)*
Attendi, fratello...

Gilda
Che! Piange tal donna!
N'è a lui darò aita!...
Ah, s'egli al mio amore divenne rubello,
lo vo'per la sua gettar la mia vita...

(Picchia alla porta.)

Maddalena
Si picchia?

Sparafucile
Fu il vento...
(Gilda batte ancora.)

Maddalena
Si picchia, ti dico.

Sparafucile
È strano!... Chi è?

Gilda
Pietà d'un mendico;
Asil per la notte a lui concedete.

Maddalena
Fia lunga tal notte!

Sparafucile *(va a cercare nel credenzone)*
Alquanto attendete.

Maddalena
Devemos salvá-lo.

Sparafucile
Se antes da meia-noite a esta porta baterem,
Em vez do teu Apolo, esse alguém morrerá.

Maddalena
Noite de tempestade, um céu irado,
Ninguém a esta hora por aqui passará.

Gilda
Oh que tentação!... Morrer pelo ingrato?
Morrer!... E o meu pai?... Oh, céu, piedade!

(Soam as onze e meia.)

Sparafucile
Ainda falta meia-hora.

Maddalena *(chorando)*
Aguarda, irmão...

Gilda
O quê! Uma mulher destas chora!
Como não a ajudar?...
Ah, mesmo que ele tenha traído o meu amor,
Eu quero trocar a minha vida pela sua...

(Gilda bate à porta.)

Maddalena
Bateram?

Sparafucile
Foi o vento...
(Gilda bate de novo.)

Maddalena
Bateram, digo-te.

Sparafucile
É estranho!.. Quem é?

Gilda
Piedade para um mendigo;
Concedei-lhe asilo por uma noite.

Maddalena
Longa será essa noite!

Sparafucile *(vai buscar um punhal)*
Esperai um instante.

Maddalena
Su, spicciati, presto, fa l'opra compita:
Anelo una vita con altra salvar.

Sparafucile
Ebbene... son pronto; quell'uscio dischiudi;
Più ch'altro gli scudi mi preme salvar.

Gilda
Ah! Presso alla morte, sì giovine sono!
Oh ciel, per gl'empi ti chieggo perdono!
Perdona tu, o padre, questa infelice!...
Sia l'uomo felice – ch'or vado a salvar.

(Fulmine, lampo, e tuono Gilda picchia di nuovo. Sparafucile va a postarsi con un pugnale dietro la porta; Maddalena apre, poi corre a chiudere la grande arcata di fronte, mentre entra Gilda, dietro a cui Sparafucile chiude la porta, e tutto resta sepolto nel silenzio e nel buio.)

Scena 7 **N.º 14 – Scena e Duetto Finale**

Rigoletto solo si avanza dal fondo della scena chiuso nel suo mantello. La violenza del temporale è diminuita, nè più si vede e sente che qualche lampo e tuono.

Rigoletto
Della vendetta alfin giunge l'istante!
Da trenta dì l'aspetto
Di vivo sangue a lagrime piangendo,
Sotto la larva del buffon... Quest'uscio...
(esaminando la casa)
È chiuso!.. Ah, non è tempo ancor! S'attenda.
Qual notte di mistero!
Una tempesta in cielo!...
In terra un omicidio!...
Oh come in vero qui grande mi sento!...
(L'orologio suona mezzanotte)
Mezzanotte...

Scena 8 *Detto e Sparafucile dalla casa.*

Sparafucile
Chi è là?

Rigoletto
Son io.

Maddalena
Vá, apressa-te, faz o teu trabalho.
Desejo salvar uma vida com outra.

Sparafucile
Está bem... estou preparado, abre aquela porta;
Mais do que outra coisa quero salvar os escudos.

Gilda
Ah! Sou tão jovem, e estou tão perto da morte!
Oh céu, peço-te perdão para os ímpios!
Perdoa tu, pai, esta infeliz!...
Que seja feliz o homem que agora vou salvar.

(Raios e trovões. Gilda bate de novo. Sparafucile coloca-se com um punhal atrás da porta; Maddalena abre, e corre a fechar a janela da frente, enquanto Gilda entra. Sparafucille fecha a porta atrás dela. Tudo fica no escuro e em silêncio.)

Cena 7 **N.º 14 – Cena e Duetto Final**

Rigoletto aparece embrulhado numa capa. A violência da tempestade diminuiu, ouvindo-se e vendo-se ainda alguns trovões e relâmpagos.

Rigoletto
O instante da vingança chega por fim!
Há trinta dias que o espero,
Chorando lágrimas de sangue,
Sob a máscara do bobo... Esta porta...
(examinando a casa)
Está fechada!... Ah, ainda não chegou a hora!...
Esperemos. Que noite de mistério!
Uma tempestade no céu!...
Na terra um homicídio!..
Oh como na verdade me sinto grande aqui!..
(soam as doze badaladas)
Meia-noite!...

Cena 8 *Rigoletto e Sparafucile.*

Sparafucile
Quem está aí?

Rigoletto
Sou eu.

Sparafucile

Sostate.
(*Rientra e torna trascinando un sacco.*)
È qua spento il vostr'uomo...

Rigoletto

Oh gioia!... Un lume!...

Sparafucile

Un lume?... No, il danaro.
Lesti, all'onda il gettiam...

Rigoletto (*gli dà una borsa*)

No... basto io solo.

Sparafucile

Come vi piace... Qui men atto è il sito.
Più avanti è più profondo il gorgo. Presto,
Che alcun non vi sorprenda. Buona notte.
(*Rientra in casa.*)

Scena 9

Rigoletto, poi il Duca a tempo.

Rigoletto

Egli è là!... Morto!... Oh sì!... Vorrei vederlo!
Ma che importa! È ben desso!... Ecco i suoi sproni!...
Ora mi guarda, o mondo...
Quest'è un buffone, ed un potente è questo!
Ei sta sotto i miei piedi!... È desso! Oh gioia!...
È giunta alfine la tua vendetta, o duolo!...
Sia l'onda a lui sepolcro,
Un sacco il suo lenzuolo... All'onda! All'onda!

(*Fa per trascinare il sacco verso la sponda, quando è sorpreso dalla lontana voce del Duca, che nel fondo attraversa la scena.*)

Rigoletto

Qual voce!... Illusion notturna è questa!...
(*trasalendo*)
No!... No! Egli è desso!... È desso!
(*verso la casa*)
Maledizione! Olà!... Dimon bandito!...
(*taglia il sacco*)
Chi è mai, chi è qui in sua vece?
(*lampeggia*)
Io tremo... È umano corpo!...

Sparafucile

Esperai.
(*Reentra. aparece arrastando um sacco.*)
Eis aqui morto o vosso homem!...

Rigoletto

Oh alegria!... Uma luz!...

Sparafucile

Uma luz?... Não, o dinheiro.
Depressa, lancemo-lo às ondas...

Rigoletto (*dá-lhe uma bolsa*)

Não... eu consigo sozinho.

Sparafucile

Come vos aprouver... Aqui o local é menos conveniente.
Mais à frente é mais fundo. Depressa,
Que ninguém vos surpreenda. Boa-noite.
(*Reentra em casa.*)

Cena 9

Rigoletto, depois o Duque.

Rigoletto

Ei-lo aqui!... Morto!... Oh sim!... Quero vê-lo!
Mas que importa! É bem ele!... Eis as suas esporas!...
Olha-me agora, mundo!...
Este é um bobo, e este é um poderoso!
Ele está sob os meus pés!... É ele mesmo! Oh alegria!
Chegou por fim a tua vingança, ó dor!...
Que as ondas sejam o seu sepulcro,
E um saco a sua mortalha!... À água! À água!

(*Está a transportar o saco para a margem quando é surpreendido pela voz longínqua do Duque, que se ouve em cena.*)

Rigoletto

Aquela voz!... É uma ilusão notturna!...
(*estremecendo*)
Não, não!... É mesmo ele!... É ele!
(*em direcção à casa*)
Maldição! Ei... bandido!...
(*abre o sacco*)
Quem será que está aqui em lugar dele?...
(*relâmpago*)
Eu tremo... É um corpo humano!...

Scena ultima

Rigoletto e Gilda

Mia figlia!... Dio!... Mia figlia!...
Ah, no!... È impossibil!... Per Verona è in via!
(*inginocchiandosi*)
Fu vision!... È dessa!...
Oh mia Gilda!... Fanciulla, a me rispondi!...
L'assassino mi svela... Olà?... Nessuno?...
(*picchia disperatamente alla porta*)
Nessun!... Mia figlia?... Gilda?...

Gilda

Chi mi chiama?

Rigoletto

Ella parla!... Si move!... È viva!...
Oh Dio!
Ah, mio ben solo in terra...
Mi guarda... Mi conosci...

Gilda

Ah... Padre mio!...

Rigoletto

Qual mistero!... Che fu!...
Sei tu ferita?... Dimmi...

Gilda

L'acciar...
Qui... qui mi piagò..
(*indicando il core*)

Rigoletto

Chi t'ha colpita?

Gilda

V'ho l'ingannato... Colpevole fui...
L'amai troppo... Ora muoio per lui...

Rigoletto (*da sè*)

(Dio tremendo! Ella stessa fu colta
Dallo stral di mia giusta vendetta!)
(*a Gilda*)
Angiol caro, mi guarda, m'ascolta...
Parla... Parlami, figlia diletta!

Gilda

Ah, ch'io taccia!... A me... A lui perdonate...
Benedite alla figlia, o mio padre...
Lassù... In cielo, vicina alla madre,
In eterno per voi... Pregherò.

Cena última

Rigoletto e Gilda

Minha filha!... Deus!... Minha filha!...
Ah, não!... é impossível!... Ela vai a caminho de Verona!
(*ajoelhando-se*)
Foi uma visão!... É ela!...
Oh, minha Gilda!... Rapariga... responde-me!...
Diz-me quem foi o assassino... Ei? Ninguém?...
(*bate desesperadamente à porta*)
Ninguém!... Minha filha?... Gilda?...

Gilda

Quem me chama?

Rigoletto

Ela fala!... Mexe-se!... Está viva!...
Oh Deus!
Ah, meu único tesouro na terra...
Olha para mim, conheces-me...

Gilda

Ah... Meu pai!...

Rigoletto

Que mistério!... Quem foi?...
Estás ferida?... Diz-me...

Gilda

O ferro...
Feriu-me aqui... aqui...
(*indicando o coração*)

Rigoletto

Quem te golpeou?

Gilda

Enganei-vos... Sou eu a culpada...
Amei-o demasiado... Agora morro por ele!...

Rigoletto (*para si*)

(Deus tremendo! Ela própria foi colhida
Pelo raio da minha justa vingança!)
(*para Gilda*)
Anjo querido, olha-me, ouve-me...
Fala... Fala-me, filha adorada!

Gilda

Ah, devo calar-me!... A mim... A ele, perdoai!...
Bendizei vossa filha... meu pai...
Lá no alto... no céu, junto a minha mãe...
Na eternidade por vós... rezarei.

Rigoletto

Non morir... Mio tesoro... Pietate...
Mia colomba... lasciarmi non dei...
Se t'involi... qui sol rimarrei...
Non morire... o qui teco morirò!..

Gilda

Non più... A lui... perdo... nate...
Mio padre... Ad... dio!

(Muore.)

Rigoletto

Gilda! Mia Gilda! È morta!..
Ah! La maledizione!!

(Strappandosi i capelli cade sul cadavere della figlia.)

Fine

Rigoletto

Não morras... meu tesouro, piedade...
Se partires ficarei aqui sozinho...
Não morras, ou aqui mesmo
Morrerei contigo!...

Gilda

Não consigo... A ele... perdoai...
Meu pai... Ad... eus!

(Morre.)

Rigoletto

Gilda! Minha Gilda! Morreu!..
Ah! A maldição!!

(Arrancando os cabelos, cai sobre o cadáver da filha.)

Fim

Tradução do libreto para efeitos de legendagem
e publicação no programa
Jorge Rodrigues



Alexandru Agache no papel de Rigoletto. Fotografia de ensaio.

Bruno Caseirão

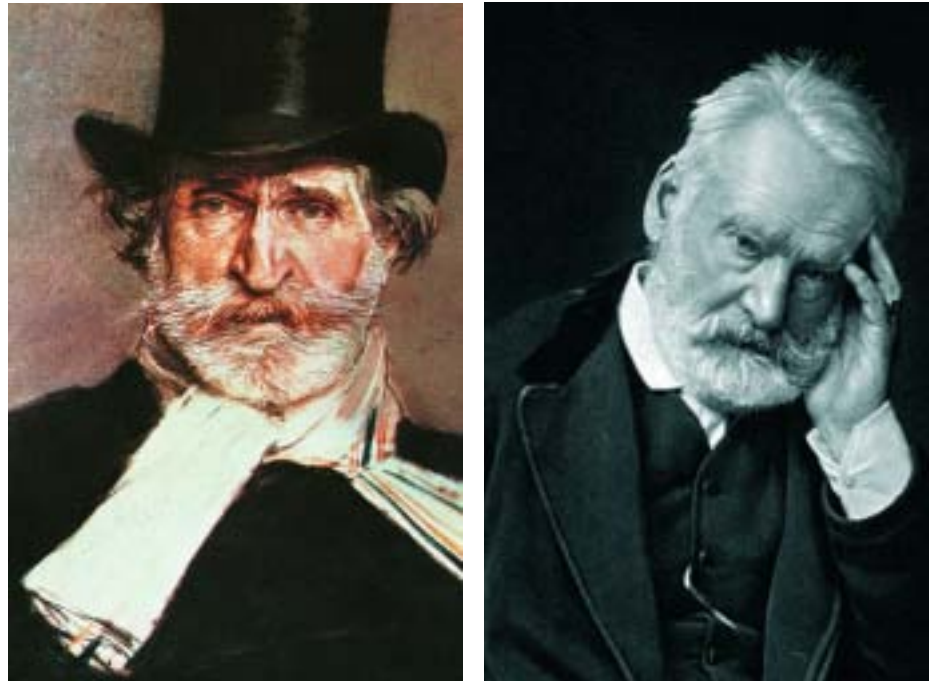
Maldição e Segredo em Rigoletto

Sobre a sua Solidão e Marginalidade

a Ana Maria Magalhães e Zeferino Coelho

Escolhi este tema pelas características e aspectos únicos de Rigoletto como personagem. A pintura de alguém exteriormente deformado e ridículo e, simultaneamente, apaixonado e pleno de amor por dentro, é algo magnífico. Como os traduzir em música, sem os suprimir?

Giuseppe Verdi¹



Giuseppe Verdi retratado por Giovanni Boldini (Paris, 1886. Galeria Nacional de Arte Moderna, Roma) e Victor Hugo numa fotografatura do Conde Stanislav Julian Ostroróg, aliás Walery (1830-1890).

Introdução

Giuseppe Verdi, o mago de Busseto, inicia em *Rigoletto* (e continuaria com *Il trovatore*, *La traviata*, aquilo que apelidamos da sua *trilogia popular*²) a ascensão no Olimpo, a qual, pessoalmente, e não contrariando quem afirme que as três óperas que acabo de referir constituem um verdadeiro período *mirabile*³, considero alcançada, da forma mais sublime possível, com *Otello* e *Falstaff*. Como que duas faces de uma mesma moeda, uma trágica e escura, outra de uma ironia e sabedoria de quem faz de conta que não sabe o que sabe.

Rigoletto, voz escura e atormentada como Otello ou Iago (embora em registos diferentes), repleta de amor e ternura como o primeiro, sombria de ódio e cólera como o segundo. Ainda hoje, quando se evoca *Rigoletto*, aquilo que ecoa na minha memória, causando-me uma impressão de *arrepiar a espinha* é a dor lancinante, a revolta incontida dos gritos de Rigoletto: «Cortigiani, vil razza dannata» (Acto II, Cena 4). A dor de um homem, de um pai, de um ser

humano. Da revolta de uma condição humana, agrilhoadada numa deformação física e dessa a uma moral e emocional. Contudo, e fazendo justiça à sua Arte Maior, não podemos deixar de admirar a «substância» e a «verdadeira invenção» – utilizando as expressões de Igor Stravinski, grande admirador de Verdi (vide *Oedipus Rex*)⁴ –, da ária do Duque «La donna è mobile» (Acto III, Cena 2).

Drama intenso, de traição, de vingança e de amor filial, *Rigoletto* oferece-nos, simultaneamente, uma combinação perfeita de riqueza harmónica, de um poder dramático enorme, colocando em evidência as tensões sociais e de subalternidade das mulheres nas quais o público do século XIX se podia reflectir.

Há quem associe a constante repetição, desde o prelúdio inicial, da nota Dó, em ritmo de pulsação, como a marca do tema da *maledizione*. Não só de uma maldição, como de um ambiente de tragédia que, na verdade, habita a obra. Mesmo a atmosfera festiva de «la donna è mobile», surge também aqui como um contraponto a esse ambiente pesado de toda a ópera. Mais do que uma alegria a ária tem a intenção de acirrar as desigualdades entre os vários planos dramáticos das diferentes classes sociais.

Victor Hugo e o fascínio pela personagem de Triboulet em *Le Roi s'amuse*

Victor Hugo baseou a peça *Le Roi s'amuse* na vida do Rei francês François I⁵ (1494-1547). Hugo investigou detalhadamente este período, consultando inclusive documentos originais. Essa investigação e o próprio ideário político do escritor terão contribuído para uma obra teatral em que a figura do monarca, tido como o mais emblemático do Renascimento francês, não surgisse em nada favorecida e algo associada ao então Rei francês Louis-Philippe I (1773-1850).

¹ Milza, Pierre, *Verdi et son temps*. Paris: Perrin, 2001. p. 186.

² Labie, Jean-François, *Le Cas Verdi*. Paris: Fayard, 2000. p. 129.

³ Vide: http://www.pzweifel.com/music/rigoletto_program_notes.htm.

⁴ Van, Gilles de, *Verdi un théâtre musique*. Paris: Fayard, 1992, pp. 15-6.

⁵ Este mesmo Rei, François I (que viveu de 1494 a 1547 e que reinou de 1515-1547) foi não só o grande monarca do Renascimento francês como um rival de Henry VIII de Inglaterra. Patrono das artes, encomendou obras a Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto e Benvenuto Cellini. A propósito de Leonardo da Vinci, conta-se que quando o genial artista chegou a França trazia já entre a sua bagagem a celeberrima Mona Lisa. Como François I tinha transformado o Louvre em Palácio Real, a obra aí permanece desde essa altura.

Não será portanto de estranhar que a obra, em vésperas da estreia, fosse já alvo de um interesse generalizado. Mais singular foi a dúvida sobre se, apesar de a censura ter sido abolida anos antes, a obra seria interdita. Para inflamar os ânimos, minutos antes da estreia, a 22 de Novembro de 1832, espalhou-se o rumor de que o Rei (Louis-Philippe) teria sido assassinado. Embora o rumor fosse verdadeiro, a tentativa tinha saído gorada. De qualquer forma, o incidente logo acabou por ditar o fim de *Le Roi s'amuse* pois, no dia seguinte, a peça foi proibida por conter passagens que ofendiam a moral pública.

Naturalmente que em pleno estado monárquico, um monarca, fosse ele quem fosse, não podia ser colocado perante o ridículo do público. Nesse sentido, na versão inicial de Hugo, a influência que Triboulet (Rigoletto) tinha sobre o Rei⁶, é muito mais acutilante e mordaz que a de Verdi, apesar deste ter seguido de perto a acção dramática de Hugo⁷. Vejamos um excerto do prefácio a *Le Roi s'amuse*:

A obra é imoral? Será pelo conteúdo? Triboulet (Rigoletto) é disforme, doente e bobo da corte. Triptica miséria que o torna odioso. Odeia o rei porque este é rei, os cortesãos porque o são e os homens porque não terem bossa. O seu único poder advém da influência que tem no soberano, corrompendo-o, tornando-o bruto e instigando-o à tirania, à ignorância e ao vício das mulheres, as irmãs ou filhas de alguém. Assim, o rei, sem o saber, é um brinquedo nas mãos de Triboulet.

Um dia, durante uma festa, Triboulet leva o rei a seduzir a mulher de M. de Cossé (Ceprano)⁸, M. de Saint-Vallier (Monterone) entra, repreendendo-o por ter desonrado Diane

de Poitiers. É esse pai, cuja filha foi seduzida pelo rei, que Triboulet goza e insulta. O pai amaldiçoa Triboulet. A obra baseia-se neste momento, o tema do drama é a *maldição* de M. de Saint-Vallier.

Mas sobre quem recai essa maldição? Sobre Triboulet (Rigoletto) o (malévolo e acochado) bobo do Rei? Não! Recai sobre o homem, o pai que tem coração e filha. Triboulet tem uma filha e este facto diz tudo. Ela é a única coisa que tem no mundo, por isso a esconde de tudo e todos. Quanto mais espalha as suas gargalhadas, o deboche e o vício na corte, mais tenta isolar e proteger a sua filha. Criada na fé, na inocência e na modéstia. O seu maior receio é o de que ela caia na perdição, pois sabe melhor que ninguém o que é o mal, ele próprio é maléfico, como que possuído pelo diabo.

A maldição do velho abater-se-á sobre Triboulet, através da única coisa que o poderia ferir e que este valoriza e ama no mundo, a sua filha. O Mesmo Rei (Duque de Mântua) que Triboulet instiga, será o mesmo que causará a desgraça da sua filha. O Bobo será atingido pela divina providência da mesma forma que M. de Saint-Vallier o foi.

Triboulet tem dois discípulos, o rei, que ele criou no vício, e a filha, que criou na virtude. Um destruirá o outro. É Triboulet quem quer seduzir Madame de Gosse através do Rei, mas é a sua filha que o acaba por ser. É ele quem quer matar o rei, mas acaba por matar a própria filha. A punição é exemplar, a maldição do pai de Diana é completada no pai de Blanche (Gilda)⁹.

Após a proibição decretada pelo governo francês, quer Victor Hugo, quer a direcção do teatro tudo fizeram para que a proibição fosse levantada mas, como que retaliando contra a pressão de Hugo e do teatro, era agora o próprio Conselho de Ministros que baniu a obra, o que acabou por acontecer por um período de cinquenta longos anos. Ao fim dos quais, com uma exactidão de dia e hora, a 22 de Novembro de 1882, o octogenário autor, então rodeado dos altos dignitários do Estado francês e perante aclamação unânime, pudesse finalmente rever a sua peça.

O processo de composição de *Rigoletto*

A génese da ópera que viria a ser o *Rigoletto* inicia-se com uma encomenda que o Teatro La Fenice de Veneza fez a Verdi em 1850. Embora, como salientam Julian Budden¹⁰ ou Roger Parker¹¹, a primeira vez que Verdi menciona o drama de Victor Hugo terá sido em finais do Verão de 1849, numa conversa com o libretista Salvatore Cammarano, embora este tenha logo recusado a hipótese devido ao controverso tema e suas possíveis repercussões políticas¹².

Verdi era então um compositor com sucesso e com um estatuto que lhe permitia ter a liberdade de escolher os temas das suas óperas¹³. Em conjunto com Francesco Maria Piave, libretista residente do La Fenice e com quem já tinha colaborado em *Ernani* (também ele inspirado em Victor Hugo), *I due Foscari*, *Macbeth*, *Il Corsaro* e *Stiffelio*, indaga sobre a adaptabilidade de *Kean* de Alexandre Dumas (Pai), como possível tema operático¹⁴. Com uma rara sensibilidade para antever aquilo que tinha apetência para o sucesso em palco, cedo se

apercebeu que precisaria de algo mais intenso, com maior *élan*, que despoletasse não só as suas próprias emoções como também, naturalmente, as do público.

O processo da escolha do tema para cada nova ópera em Verdi é de suma importância. Como salienta Parker¹⁵ este era geralmente escolhido entre o compositor e um libretista e, seguindo uma regra de ouro, favorecia sempre obras que tinham já provado o seu sucesso enquanto peças de teatro. De entre essas preferia as que focassem assuntos internacionais, em especial, melodramas românticos passados na Idade Média, escritos por autores como Byron, Schiller ou Hugo. O compositor salientava que as personagens deviam ser confrontadas com situações de enorme tensão dramática, fossem elas físicas ou, principalmente, psicológicas.

Essa tensão dramática encontrou Verdi em *Le Roi s'amuse* de Victor Hugo, como aliás mais tarde explicou de forma sucinta e esclarecedora, «*contém pontos de vista fortíssimos... o tema é ótimo, imenso e tem uma personagem que é uma das mais importantes criações do teatro de todos os tempos*»¹⁶.

Se é certo que o tema, utilizando os termos do compositor, era «ótimo» e com «pontos de vista fortíssimos», era simultaneamente controverso e artisticamente perigoso (não nos esqueçamos que a obra tinha sido banida em França). Na época a Áustria controlava grande parte do norte de Itália e era necessária a espinhosa tarefa de convencer e obter autorização dos censores austríacos. Na correspondência trocada entre Verdi e Piave, encontramos uma passagem elucidativa sobre a situação «*Usa quatro pernas, corre pela cidade mas encontra-me alguém, influente, que nos consiga a autorização para fazermos Le Roi s'amuse*».

⁶ Há quem levante a questão se Victor Hugo teria alguma fixação por corcundas. Primeiro com Quasimodo no *Corcunda de Notre-Dame*, depois com Triboulet (Rigoletto) em *Le Roi s'amuse*. Na verdade, uma aproximação histórico-social revela-nos que durante um longo período histórico e, por muito que hoje nos surpreenda e indigna, há quatrocentos anos, o «cargo» de bobo da corte era desempenhado por homens com deformidades físicas (como corcundas ou anões) que, segundo parece divertiam os cortesãos.

⁷ A quase totalidade do libreto verdiano é a transposição directa da obra de Hugo. Claro que foi necessário cingir a peça teatral em cinco actos para uma versão «reduzida» em três actos. Mesmo assim, e olhando mais atentamente reparamos que a ária do Acto III, «La donna è mobile» vem directamente do Acto IV, Cena 2, da peça de teatro *Souvent femme*

varie, bien fol est qui s'y fie. Da mesma forma a ária de Rigoletto «Cortigiani, vil razza» encontra a sua origem no monólogo de Triboulet, («Courtisans ! Courtisans ! Démons ! Race damnée !»), Acto III, Cena 2. O mesmo acontecendo com o famoso quarteto de *Rigoletto* (vide peça de teatro, Acto IV, Cena 2). A única excepção é a ária de Gilda «Caro nome», criada de raiz por Verdi e Piave, como que uma exigência dos cânones do teatro lírico, a soprano tem que ter uma ária de bravura.

⁸ Em parêntesis surgem indicados os nomes das respectivas personagens na versão verdiana.

⁹ Hugo, Victor, *Prefácio a Le Roi s'amuse* – 30 Novembro de 1832. Tradução livre do autor baseada em: <http://lettres.ac-rouen.fr/francais/romantik/ruy-blas/roi.html>.

¹⁰ Budden, Julian, *The Operas Of Verdi, From Oberto to Rigoletto*, Vol. I. Clarendon Press, 1992.

¹¹ Roger, Parker, 'Rigoletto', *Grove Music Online* (Accessed 18 October 2007), <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.002584>>.

¹² Milza, in Op. Cit., p. 186.

¹³ Verdi, nesta fase da sua carreira, podia já seleccionar e gerir pessoalmente todo o processo de elaboração de uma nova produção operática. Desde a escolha do tema, do teatro, passando pela selecção do elenco, edição da partitura, etc. Especial importância tinha a cooperação com o libretista pois o compositor estava sempre atento e intervinha quanto a aspectos relacionados com a mudança e a escolha

da métrica. Exigindo que esta se adequasse ao melhor efeito dramático, ou excluindo determinados excertos que se tornariam (na versão musical) em passagens muito longas ou recitadas. De forma original, Verdi, contrariamente a Rossini e Donizetti, elaborava primeiro um esboço a três partes e, só depois deste completo, começava a preparar a versão completa com solistas, coro e orquestra.

¹⁴ Entre outros temas, o compositor chegou a pensar naquele que, mais tarde, viria a originar *Il trovatore*.

¹⁵ ROGER PARKER: 'Verdi, Giuseppe, §4(ii)', *Grove Music Online* (Accessed 18 October 2007), <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.008177.4.2>>.

¹⁶ Milza, in Op. Cit., p. 187-8.



Triboulet (1479-1536), bobo da corte dos Reis de França, Louis XII e François I, numa gravura de J. A. Beaucé et Rouget inspirada pela peça de Victor Hugo, *Le Roi s'amuse*.

Gravura de Alfred Barbou para a primeira edição do romance de V. Hugo, *Notre-Dame de Paris* (1831).



Na verdade, nem o corajoso Verdi, nem Piave, por ventura mais prudente, ou mesmo Guglielmo Brenna, secretário do La Fenice, o mesmo que tinha garantido que não haveria problemas com a censura austríaca, estavam verdadeiramente cientes do poder e influência desta.

O contrato para a composição da ópera foi assinado em Abril (de 1850). Segundo Roger Parker¹⁷, Verdi ter-se-á sentido particularmente encorajado, não só pela personagem de uma dramaticidade única de Rigoletto, «uma das grandes criações do teatro moderno», como pela presença em Veneza do barítono Felice Varesi, o mesmo que tinha estreado o papel principal titular de *Macbeth* em 1847. Contentamento de reduzida duração pois, logo no início do Verão de 1850, corriam já rumores de que a censura, com receio de um enorme escândalo, proibiria seguramente a adaptação operática da peça de Victor Hugo.

Verdi que entretanto tinha encontrado a «tinta», a linha condutora da ópera, e Piave, cientes dos ventos contrários, retiram-se em Agosto para Busseto, para aí continuarem a trabalhar, mais distantes dos problemas, mas também, para pensar numa solução para o problema da censura austríaca.

Como se não soubesse o escândalo que tinha sido em França a estreia da obra, o compositor envia uma carta ao director do La Fenice, afirmando que os receios dos censores, relativamente à peça de Victor Hugo, eram infundados, acrescentando ainda que, de qualquer forma, o tempo era agora escasso para grandes alterações.

Com a estreia da ópera marcada para o início de Outubro de 1850, o elenco escolhido, o libreto apelidado de *A Maldição*, de modo a que a sua origem directa passasse despercebida, foi entregue às autoridades. Apesar dos estratagemas, não encontrou, mesmo assim, a aceitação do governador militar austríaco Gorzkowski que, seguramente

informado de toda a situação, em apenas cinco dias após a recepção do libreto, respondia da seguinte forma, através de Luigi Martello, Director Central de Ordem Pública:

Sua excelência, o governador militar, o cavaleiro de Gorzkowski, deplora que o poeta Piave e o célebre maestro Verdi não tenham encontrado um melhor meio para manifestar o seu talento do que através de um libreto de uma repugnante moralidade e de uma frivolidade obscena intitulada *La Maledizione* (...) Sua excelência constatou que devia interditar categoricamente esta produção¹⁸.

Era agora completamente (e oficialmente) impossível estrear a obra. Verdi enfureceu-se, às voltas com *Stiffelio* em Trieste, criticava Piave pelo sucedido e pela sua inabilidade de persuasão. Recusando optar por uma nova ópera, ofereceu *Stiffelio* ao La Fenice. Piave, na tentativa de remediar a situação, preparou uma nova versão, intitulada *Il duca di Vendome*, mais aceitável aos olhos da censura. Nesta versão a personagem do Rei de França era substituída pela de um duque, o corcunda e a maldição desapareciam também.

Se é certo que a nova versão apaziguou a ira dos censores, tendo sido oficialmente aceite a 9 de Dezembro, o mesmo não aconteceu com o compositor. Este mostrou-se completamente contra as alterações e preferiu negociar directamente com os censores austríacos, rebatendo, se necessário, todos os pontos da sua argumentação. Ciente das exigências dramáticas da ópera, numa carta datada de 14 de Dezembro, alerta detalhadamente e pormenorizadamente para os aspectos essenciais da dramatização do tema. Insistindo que Piave tinha feito concessões a mais, afirmava que a personagem do duque tinha uma importância fundamental que não se podia perder e Triboulet (nome dado entretanto ao protagonista) tinha que se manter corcunda.

¹⁷ ROGER PARKER: 'Verdi, Giuseppe, §4(ii)', *Grove Music Online* (Accessed 18 October 2007), <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=opera.008177.4.2>>.

¹⁸ Milza, in Op. Cit., p.187.

Em vésperas de ano novo, um acordo foi finalmente alcançado entre as autoridades de Veneza e o La Fenice. Estas permitiam que a acção dramática, cautelosamente idealizada por Verdi, não fosse adulterada, mantendo-se a estrutura dramática essencial. Entre as alterações definitivas acordadas estavam o local da acção da ópera, passando esta da corte francesa para um ducado francês ou italiano, bem como o nome das personagens. As cenas em que o rei sai dos aposentos de Gilda, e a da *Taverna*, foram retiradas. Quanto ao conteúdo moral – o verdadeiro embaraço para as autoridades – este foi atenuado no libreto (mas que, em última análise, sairia reforçado através da música). Por fim, o corcunda deixou de se chamar Triboulet e passou a chamar-se Rigoletto (aquele que faz rir).

Verdi passou as primeiras seis semanas de 1851 ocupado com a partitura, chegando a Veneza em meados de Fevereiro para então iniciar os ensaios com piano com os cantores principais e aí completar a orquestração. A estreia da ópera, a 11 de Março de 1851 no La Fenice, com um elenco que incluía, além de Felice Varesi no papel de Rigoletto, Raffaele Mirate como Duque e Teresa Brambilla como Gilda, foi – não obstante os sucessivos problemas com a censura – um sucesso absoluto e a brilhante ária «La donna è mobile», cantada pelo Duque e repleta de cinismo e machismo (pois é disso na verdade que falamos), era no dia seguinte trauteada pelos canais de Veneza.

Conta-se que, embora não haja a certeza, Verdi, ciente do sucesso da melodia desta ária, tinha proibido os cantores de sequer a assobiarem antes da estreia. A partitura da mesma, só foi distribuída no ensaio geral pois o compositor tinha receio que os gondoleiros a pudessem aprender mesmo antes da estreia da ópera. Mas os aspectos *sui generis* não ficam por aqui. Giulia Cori, filha de Felice Varesi, contava que o pai na noite da estreia, apesar da enorme experiência, se sentiu tão desconfortável com a falsa bossa que paralisou aquando da entrada em cena. Verdi apercebendo-se da situação, empurrou-o

para o palco, o que, naturalmente, precipitou a queda do cantor já em cena, embora o facto tenha passado despercebido ao público pois acharam que fazia parte da encenação (se eles vissem o que os encenadores hoje fazem!).

Uma nova dimensão dramática

Por volta da década de 1850, a *forma musical* participava plenamente na definição das personagens em Verdi. A título de exemplo refira-se a introdução pelo compositor, possivelmente de modo a dar um certo sabor francês à ópera, de uma dança de origem francesa com um certo carácter dissoluto «Perigordino» (vide Cena 1).

Em *Rigoletto*, cada personagem é caracterizada de forma integralmente diferente. O próprio facto de o coro ser apenas constituído por homens é, por si só, um forte elemento de caracterização, dando-nos a ideia do mundo compartimentado e machista em que Rigoletto se move.

As intervenções do Duque são caracterizadas pela sua simplicidade formal. Através de uma balada estrófica no primeiro acto, uma canção (também ela estrófica) no terceiro e a famosa ária «La donna è mobile» no segundo. Esta simplicidade da forma musical como que alude, ironicamente, ao carácter convencional da personagem do Duque¹⁹, como se esta, sem mistérios, não tivesse nada a esconder.

A primeira ária de Gilda «Caro nome» é um rondo em que as múltiplas variações e eferescências surgem como que a caracterizar uma jovem rapariga, um pouco sonhadora e ingénua. Mesmo o dueto com Rigoletto «Tutte le sere al tempio», pode ser entendido como um solo, criando a impressão de uma falsa balada popular de carácter narrativo, o qual preserva ainda um fundo de candura que, no terceiro acto, será destruído.

¹⁹ Alguns académicos pensam que esta personagem é baseada em Vincenzo Gonzaga (1562-1612). Duque de Mântua e Montferrat e mecenas de Monteverdi, aquele que está na origem de *L'Orfeo*.

Rigoletto é o centro da acção dramática. Vive para a filha²⁰ e a sua existência dignifica-o. Mas é o Duque que impele todas as acções na ópera, que surgem da sua personagem ligeira e libertina, e que originam momentos de um enorme dramatismo²¹. A presença de Rigoletto tem algo de mozartiano, de Don Giovanni (também ele um barítono, e de psicologia complexa). Sente-se sempre a sua presença ao longo da ópera, como estabelecendo a analogia entre o homem e a sua função. (Os criados estão presentes, mas por não serem valorizados, não são *verdadeiramente* vistos. A sua única e extraordinária ária no segundo acto «Cortigiani, vil razza dannata» é completamente atípica com os seus três momentos distintos²².

Verdi cria uma personagem com uma carga dramática única. A *palavra* já não basta para exprimir o sofrimento total de Rigoletto, só na sua união com a *música* (tão pungentemente evocada por Orfeu), na eloquência do canto e na intensidade da orquestra, nessa união inseparável de ópera e teatro (*melodrama*) é que a personagem alcança uma nova dimensão, tornando-se verdadeiramente humana, de carne e osso. Em certa medida, há algo de misterioso e indecifrável em Rigoletto, o seu conflito interior, a sua relação complexa com a filha (similares com outras óperas tais como *Luisa Miller*, *Trovador* ou *Don Carlos*), fazem lembrar Azucena do *Trovador*, também ela uma das personagens mais misteriosas e contraditórias de Verdi.

Alguns investigadores associam a complexa relação entre pais e filhos nas óperas verdianas com a tragédia que assolou o compositor. Num ano perdeu os dois filhos e a mulher²³. A verdade é que, desde o primeiro momento, há uma clara tensão dolorosa²⁴ entre Rigoletto e Gilda. Rigoletto exerce um amor excessivo, abusivo, ciumento e destruidor da personalidade da própria filha. Como só agora a reencontrou e com medo de a perder (como aconteceu com a mãe desta), retira-lhe a liberdade de movimento e mesmo de *Ser* pois vê nela não só o seu bem mais precioso como também a mulher que

²⁰ Milza, in Op. cit., p. 187.

²¹ Gilles, in Op. cit., p. 116.

²² Gilles, in Op. cit., p. 348.

²³ Labie, in Op. Cit., pp. 182-3.

anos antes o tinha abandonado. A situação é de tal forma desesperada para Gilda que esta, no único momento que tem de verdadeira liberdade em toda a ópera – o de escolher morrer –, decide sacrificar-se por um amante ilusório, escapando assim também ao domínio paterno. Acabando por, sem o saber, executar a maldição de Monterone.

Em *Rigoletto* a densidade dramática, o *devoir* da acção é tal que, alguns pormenores simbólicos nos podem escapar. Entre eles, a importância da duplicidade das personagens e das situações por elas criadas. Todas as soluções dramaturgico-musicais apontam para que nenhuma personagem seja apenas o que aparenta. Rigoletto é – simultaneamente – maligno na corte e carinhoso com Gilda; Gilda, por seu lado, age duplamente, na sua relação com o pai e na sua (quase) relação com o Duque; o Duque sente-se atraído por Gilda, como por tantas outras mulheres, desde que façam parte de determinado estereótipo.

Assim, renuncia Verdi às soluções convencionais e tradicionais de grande finais de cena ou acto, optando por salientar essa importância do duplo, do outro *eu*, como se a ópera, mais do que um conjunto de árias e grandes finais se articulasse com uma sucessão infinita de duetos. O Acto I conclui com o coro dos raptos que sucede e se mistura com a ária de Gilda; no Acto II surge a ária da vingança de Rigoletto secundado por Gilda e, por fim, no Acto III, o dueto de Rigoletto e Gilda sozinhos em palco. Nesse reencontro final entre pai e filha.

A própria acção dramaturgica e metafórica (no âmbito dos símbolos) da ópera permite-nos também uma perspectiva de duplicidade. Existe um tema mais central, visível e audível, o da maldição que, na verdade, surge da acção maligna de Rigoletto no Acto I e que o próprio, embora indirectamente, ajude a ocorrer, existindo igualmente uma segunda perspectiva mais profunda e, possivelmente, mais verídica. Monterone sabe que quem desonrou a sua filha foi o Duque e não Rigoletto, mas quem amaldiçoa ele?

²⁴ Labie, in op. Cit., p. 185.



O Teatro La Fenice em 1837.

O Duque, o seu poder e estatuto social, nobiliárquico, alguém com o mesmo «sangue»? Não, o bobo, aquele que no fundo está no fim da escala social, aquele que (mesmo fisicamente) sendo o mais fraco não se pode, nem sabe como defender-se. Neste segundo sentido, a mensagem de Verdi é duplamente crítica, a Sociedade não só explora os mais fracos e desprotegidos, como neles, inclui as mulheres.

Epílogo

Rigoletto é unanimemente considerada a ópera de charneira com a qual se inicia o período de maturidade do compositor, a que separa as obras iniciais de juventude das de maturidade que se lhe seguirão²⁵.

Verdi, aos trinta e oito anos, a meio do seu percurso artístico, de uma inspiração, de uma virtuosidade de escrita e um domínio técnico únicos após quinze dramas líricos e um melodrama cómico (*Un giorno di regno*) revelava ao público uma obra que afirmava a qualidade da sua magna Arte²⁶, colocando-o não só entre os maiores compositores do seu tempo²⁷, mas considerando-o também o maior compositor de ópera italiana de então.

A importância de *Rigoletto* (enquanto ópera) é tanto maior quanto nela, ao longo das várias cenas, estão patentes toda uma série de inovações de linguagem e de liberdades formais. Mas, se é verdade que estas surgem aqui com uma clarividência maior, a gestação das mesmas encontram-se nas óperas antecedentes. Contudo, em nenhuma delas óperas se revela – de forma tão elucidatória e consistente – a coerência estilística, de um novo sentido de caracterização musical.

Personagens como Rigoletto e Gilda encontram no tratamento verdiano, embora inseridos na tradição e normas da ópera italiana, uma densidade e um aprofundamento do drama individual único e inovador.

Certamente que o compositor o consegue, não só através de meios técnicos, mas também emocionais, no diálogo entre o discurso convencional e de maturidade criativa.

Falamos seguramente de uma inovação que brota da tradição, encontrando nesta interpelação, o segredo do sucesso de Verdi. Em *Rigoletto* há como que um diálogo único entre convenção e inovação que, sendo omniscientes no conjunto da Obra Verdiana nunca, até então, tinham alcançado tal clareza de diálogo e de interação.

Voltando ao princípio, aquilo que, possivelmente, impressiona no grito de dor de Rigoletto «Cortigiani, vil razza dannata» é o facto de que, sem nos apercebermos, através do génio de Verdi – que nos pega pela mão e tudo nos revela, mesmo que não compreendamos logo –, Rigoletto tem um enorme segredo, que não é a filha que de todos esconde, é outro, mais terrível, que ele próprio desconhece: sempre esteve só.

²⁵ Não só se tornou parte do repertório operático dos principais teatros de ópera como, só nos primeiros 10 anos, foi levado à cena mais de 250 vezes.

²⁶ A este propósito é interessante referir que o manuscrito autógrafa da partitura revela que o compositor terá composto *Rigoletto* rapidamente, como que num estado febril, sem erros ou emendas.

²⁷ Milza, in Op. Cit., p. 190.



Alexander Polianitchko
Direcção musical

Depois de ter iniciado carreira como violinista na Orquestra Filarmónica de Leninegrado (S. Petersburgo), com o maestro Evgueni Mravinski, estudou Direcção Musical com o Prof. Ilya Musin no Conservatório de S. Petersburgo. Em 1988 ganhou o Primeiro Prémio no Concurso «Sixth All-Union Conductors» e, no ano seguinte, integrou a Companhia do Teatro Mariinski (Kirov) onde dirige regularmente.

Foi convidado pelos principais teatros de ópera, destacando-se o Bolchoi, a Ópera Nacional Dinamarquesa, de Gotemburgo, Deutsche Oper de Berlim, English National Opera, Royal Ballet-Covent Garden, Ópera de Estugarda, Nacional de Paris, de S. Francisco, Scala de Milão, Opera Australia, Welsh National Opera, de Monte Carlo e da Noruega. Dirige frequentemente programas sinfónicos, nomeadamente, no Reino Unido, à frente das Orquestras da BBC (Sinfónica Escocesa e Nacional do País de Gales, Filarmónica de Londres, Sinfónica de Birmingham, Sinfónica de Bournemouth, da Opera North, Filarmónica Real de Liverpool, da Halle e a Orquestra de Câmara Inglesa). Participou, em 2005, no Festival de Aldeburgh à frente da Orquestra «Britten-Pears». Dirigiu a Orquestra Filarmónica de Calgary, Sinfónica da Galiza, Filarmónica de Berg, da Academia Beethoven da Antuérpia, Orquestra da Rádio da Noruega e da Dinamarca, Filarmónica de S. Petersburgo, Orquestra da Ópera Real Dinamarquesa e da Ópera de Gotemburgo. Efectuou uma digressão pela Austrália com a Orquestra Sinfónica de Melbourne, de Sydney e de Brisbane e uma outra pela Nova Zelândia com a Sinfónica de Wellington.

Futuros compromissos incluem a direcção de *Evgueni Oneguín* na Welsh National Opera, *Turandot* com a Orquestra Sinfónica de Odense e *Manon Lescaut* na Opera Australia.

Ocupou os cargos de Maestro Titular da Orquestra de Câmara de Minsk e da Sinfonietta de Bournemouth.



Emilio Sagi
Encenação

Depois de se ter licenciado em Filosofia e Literatura na Universidade de Oviedo, fixou residência em Londres para estudar Musicologia. Em 1980 estreou-se na encenação com *La traviata* (Verdi), em Oviedo, a sua cidade natal. Entre Dezembro de 1990 e 1999 foi Director do Teatro da Zarzuela (Madrid), no qual a sua primeira produção (1982), *Don Pasquale*, foi seguida por inúmeras produções de ópera e zarzuelas. Entre Outubro de 2001 e Agosto de 2005 ocupou o cargo de Director Artístico do Teatro Real de Madrid.

A sua experiência de palco abrange os períodos da Zarzuela Barroca à ópera contemporânea. Apresentou as suas encenações nos principais teatros e festivais internacionais, nomeadamente, Teatro Comunale de Bolonha, La Fenice de Veneza, Scala de Milão, Comunale de Florença, Carlo Felice de Génova, São Carlos, Odéon e Châtelet de Paris, Colón e Avenida de Buenos Aires, Municipal de Santiago de Chile, Ópera de Los Angeles, de Washington, de S. Francisco, de Houston, New Israel Opera de Telavive, Volksoper de Viena, Deutsch Oper am Rhein de Düsseldorf, de Estrasburgo, de Bordeaux, de Nice, de Monte Carlo, de Genebra, Capitole de Toulouse, Rossini Opera Festival (Pesaro), Teatro Nissei, Bunka Kaikan e New National Theatre de Tóquio, Festival de Ópera de Hong-Kong, Teatro de la Maestranza de Sevilha, Campoamor de Oviedo, Arriaga e Palacio Euskalduna de Bilbao, Palau de les Arts de Valência, Liceu de Barcelona e Teatro Real de Madrid. Recentemente foi nomeado Director Artístico do Teatro Arriaga de Bilbao.

Futuros compromissos incluem produções no Teatro an der Wien (Viena), e Ópera de Los Angeles, de Washington e de Houston, Rossini Opera Festival, Châtelet de Paris, New Israel Opera de Telavive, Comunale de Florença, Municipal de Santiago do Chile, Teatro Arriaga e Palacio Euskalduna de Bilbao, Palau de les Arts in Valência, Teatro de la Zarzuela e Real de Madrid, Liceu de Barcelona e Teatro Campoamor de Oviedo.

Nuria Castejón
Reposição da encenação e coreografia



Nascida numa família de grande tradição teatral, formou-se como bailarina na Escola de Bailado Nacional de Espanha integrando posteriormente a Companhia da Escola. Integrou companhias espanholas prestigiadas de dança e flamenco, tais como Ballet Nacional de Espanha, Antonio Gades, Ballets Españoles de José Antonio, entre outras. Dançou com Joaquín Cortés e José Antonio no Abraham Lincoln Center de Nova Iorque, Châtelet de Paris, Ópera de Roma, Liceu e Real, entre outros. Foi bailarina convidada na inauguração da Expo de Sevilha e na celebração da entrada da Polónia na UE. Coreografou os espectáculos *Tonadilla Escenica* e *La Viejecita* (Teatro Nacional da Zarzuela), *Carmen* (Teatro Verdi de Sassari, 2002), *La Rondine* (Teatro Campoamor de Oviedo, 2003), *Carmen* (Las Palmas, 2004), *La Mala Sombra* (TNZ, 2004), *El Asombro De Damasco* (TNZ, 2004), *Il barbiere di Siviglia* (Teatro Real de Madrid, 2005), *La Parranda* (TNZ, 2005), *Don Giovanni* (Teatro Real, 2005), *El Gato con Botas* (Teatro Real, 2005), *Il barbiere di Siviglia* (São Carlos, 2006), *I pagliacci* (Las Palmas, 2006), *La Gran Via* (Plaza Mayor de Madrid, 2006), *Luisa Fernanda* (Teatro Real, 2006), *El Chanteur de Mexico* (Châtelet de Paris, 2006), *Rigoletto* (Teatro Euskalduna de Bilbao, 2006), *La Vida Breve* (Teatro Diana, México, 2006), *El Sueño de una Noche de Verano* (Teatro Albeniz de Madrid, 2007), *La Bruja* (Palau de las Arts de Valência, 2007), *A Filha Rebelde* (Teatro Nacional D. Maria II, 2007), *Rossiniana* (Teatro Real de Madrid, 2007), *Viva Madrid* (Palacio de Deportes de Madrid, 2007) e *Luisa Fernanda* (Ópera de Los Angeles, 2007).

Trabalhou com os encenadores Jose Carlos Plaza, Paco Nieva, Lluís Pascual, Helena Pimenta, Emilio Sagi, Tamzin Townsen, Jesús Castejón, entre outros. No cinema colaborou no filme *Volver* de Pedro Almodóvar como professora de flamenco de Penélope Cruz.

Ricardo Sánchez Cuerda
Cenografia



Formou-se em Arquitectura pela Universidade Politécnica de Madrid. Em 1997 começou a trabalhar na Companhia de Miguel Narros. Colabora com prestigiados cenógrafos, tais como José Manuel Castanheira, Christoph Schubiger, Andrea D'Odorico, Carl Fillion e Gerardo Vera, entre outros.

Concebeu a cenografia das produções de *El Adefesio* de Rafael Alberti, *El cántaro roto* de Von Kleist, *Tirano Banderas* de Valle Inclán, *Pequeños crímenes conyugales* de Schmith, *Solas*, de Benito Zambrano, *Gorda* de Neil LaBute, *ITACA* de Félix Grande, *Donde pongo la cabeza* de Yolanda García Serrano, *El sueño de una noche de verano* de W. Shakespeare, *Cuando era pequeña* de Sharman McDonald dirigido por T. Townsend, *La injusticia contra Dou E* de Guan Hanqing, *El Principito* de Saint-Exupéry, *La persistencia de la imagen* de Raúl Hernández Garrido, *Divinas palabras* de Valle Inclán, *Splendid's* de Genet, entre outras.

No domínio do teatro lírico concebeu a cenografia das produções *Carmen* e os figurinos de *Simon Boccanegra* com encenação de M. Pontiggia, a cenografia de *Dulcinea* de Mauricio Sotelo, dirigido por Gustavo Tambascio, e com o encenador Emilio Sagi cenografou *La Parranda* de Alonso para o Teatro de la Zarzuela, e *Rigoletto* no Palacio Euskalduna de Bilbao na inauguração do ciclo Verdi do ABAO.

Foi distinguido com o Primeiro Prémio do Concurso de Ideias para montagem de *Simon Boccanegra* organizado pela ACO, realizado durante a temporada de ópera do mesmo festival, e com os Prémios da ADE e «MAX de teatro» pela melhor cenografia 2007 por *Divinas palabras* de Valle Inclán.



Miguel Crespi
Figurinos

Diplomado pela Universidade Politécnica de Madrid, pertence à primeira geração do Centro Superior de Moda de Madrid. Bolseiro pela Fundação Legue e conhecedor das Casas de Alta Costura sediadas em Paris colaborou, entre outras, com a Casa Givenchy e Yves Saint Laurent. Diplomou-se como figurinista e cenógrafo na Escola de Artes Cénicas de Valência. Paralelamente a uma assídua colaboração no mundo da Moda, tem abordado todas as disciplinas cénicas (bailado, zarzuela, teatro, ópera, cinema), destacando-se colaborações com estilistas internacionalmente reconhecidos: Franca Sciorchaplino (*Morality Play*), Ivonne Blake (*Vatel*) e Pedro Moreno (*El perro del Hortelano*, vencedor do Prémio «Goya» pelo melhor guarda-roupa, 1997).

Ao longo da sua carreira tem trabalhado com os principais encenadores do seu país, nomeadamente, Emilio Sagi (*El Juramento*, *Carmen*, *Farnace*, *La Parranda* e *Rigoletto*), Jaime Martorell (*Le nozze di Figaro*), Jose Carlos Plaza (*Orfeo*, *Turandot*), Antonia Diaz Zamora (*Madama Butterfly*, *Don Pasquale*, *Les Contes d'Hoffmann*).

Na dança destacam-se trabalhos com Aida Gomez (*Carmen*, *Neriedas*); no teatro colaborou com Carmen Cortes (*La Celestina*). Participa frequentemente no Festival de Mérida tendo assinado os figurinos de *Marco Antonio y Cleopatra*, *La Comedia de los errores*, *Edipo rey*, e no Centro Dramático Nacional de Madrid desenhou figurinos para *El Mercader de Venecia* e *Comedias Barbaras*.



Eduardo Bravo
Desenho de luz

Madrileno, iniciou-se como técnico de iluminação no Teatro de La Zarzuela, onde permaneceu até 1991. Nesse ano chefiou o departamento de iluminação do Teatro de la Maestranza (Sevilha) durante a EXPO '92. Em 1993 regressou ao Teatro de la Zarzuela (Adjunto da Direcção Técnica) até 2002. É membro fundador da Associação de Autores de Iluminação (AAI).

Trabalhou nos principais teatros e festivais líricos internacionais (Nissei em Tóquio, Opéra-Comique de Paris, Belas-Artes no México, Gant, Festival de Edimburgo, Porto Rico, Ópera de Nice, Ente Concerti Sassari, Monte Carlo, «Verdi» de Trieste, São Carlos, Châtelet de Paris, Maggio Musicale Fiorentino, Capitole de Toulouse).

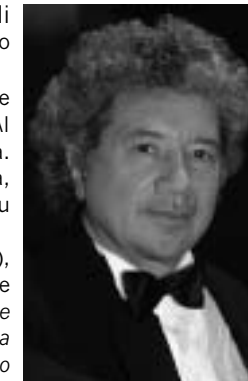
Colaborou com os encenadores E. Sagi, com quem trabalha regularmente, M. Pontiggia, H. R. Aragón, S. Guiscafré, J. Miller, G. Ventura, C. F. de Castro, J. Ulacia,

G. Vick, J. Abulafia, F. Saura, J. Dew, P. Mir, F. Matilla, C. Carreres, F. Menotti, S. Gómez, I. Stefanutti, P. Trevisi e A. Kirchner.

Assinou o desenho de luz de óperas e zarzuelas, designadamente, *Die Zauberflöte*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro*, *I pagliacci*, *La Cenerentola*, *La Fille du régiment*, *Evgueni Oneguïn*, *Don Giovanni*, *La Voix humaine*, *La Navarraise*, *Il turco in Italia*, *Rigoletto*, *El Gato Montés*, *La Montería*, *Huésped del Sevillano*.

Recentemente, colaborou em *La Parranda* (Teatro de la Zarzuela), *Luisa Fernanda* (Teatro Real de Madrid), *El Cantor de Mejico* (Châtelet, Paris), *La Finta Giardiniera* (Maggio Musicale Fiorentino), *La Bruja* (Palau les Arts, Valência), *Cavalleria rusticana / Medium* (Monte Carlo), *Marina* (Festival Zarzuela de Oviedo), *Adriana Lecouvreur* (Festival de Ópera Las Palmas, Gran Canaria), *Doña Francisquita* (Capitole, Toulouse), *Tristan und Isolde* e *Lucia di Lammermoor* (Ópera de Oviedo).

Giovanni Andreoli
Maestro titular do Coro



Estudou Piano, Composição e Direcção Coral e de Orquestra. Iniciou a sua actividade na qualidade de maestro residente. Na qualidade de maestro de coro colaborou na RAI de Milão, Arena de Verona, e Teatros La Fenice de Veneza e Carlo Felice de Génova. Trabalhou com os maestros Delman, Muti, Chailly, Barshai, Karabtchevsky, Arena, Santi, Campori, R. Abbado e Renzetti. Na Biennale Musica de Veneza estreou mundialmente obras de Guarnieri, De Pablo, Clementi e Manzoni.

Dirigiu os *Carmina Burana* e a *Petite Messe solennelle* (Coro e Orquestra do La Fenice), repondo esta última no Teatro Municipal de São Paulo. Seguiu-se «L'esperienza corale nel '900 italiano» (Dallapiccola, Rota e Petrassi). De 1998 destacam-se: *L'elisir d'amore* em Rejkjavik; *Missa da Coroação* (Mozart) e *Missa n.º 9* (Haydn), em São Paulo; *Via Crucis* de Liszt (Orvieto); *Les Noces* (Stravinski), no Festival de Granada; *Otello* (Rossini), no Theater an der Wien; e a primeira audição moderna da *Missa Amabilis* e *Missa Dolorosa* de Caldara (Orquestra e Coro do La Fenice). Em 1999 dirigiu *Il barbiere di Siviglia* (Teatro dei Vittorale, Gardone-Riviera), *La traviata* (Teatro Real de Copenhaga), *Una cosa rara* de Soler (Teatro Goldoni, Veneza). Em 2000 dirigiu duas produções de *La Bohème*, uma no Teatro Grande de Brescia com Giuseppe Sabbatini, e outra em Lanciano, com a Orquestra Giovanile Internazionale. Gravou para a BMG Ricordi, Fonit Cetra e Mondo Musica Munchen; *Orfeo cantando... tolse* (A. Guarnieri) na RAI de Florença (1996); e os *Carmina Burana* com a Companhia do Teatro La Fenice. Desde 1994 que é o responsável artístico pela Temporada Lírica do Teatro Grande de Brescia.

Alexandru Agache
barítono



Estudou no Conservatório de Cluj, estreando-se na Ópera da Roménia onde interpretou papéis protagonistas. Venceu o Concurso «Voci Pucciniane» (Lucca). Participou numa digressão japonesa (*Le nozze di Figaro*) da Staatsoper de Berlim, seguindo-se a estreia na Royal Opera House (*Un ballo in maschera*) e no Scala de Milão (*L'elisir d'amore*). Em 1991 regressou à Royal Opera House para gravar *Simon Boccanegra*, sob a direcção de Georg Solti.

Cantou no Scala de Milão (*Lucia di Lammermoor*, *Don Carlo*, *Madama Butterfly*), Royal Opera House (*Rigoletto*, *Nabucco*, *Aida*, *Otello*, *La Gioconda*), Bastilha de Paris (*Rigoletto*, *Simon Boccanegra*), Staatsoper de Viena (*Il barbiere di Siviglia*, *Il trovatore*, *La Bohème*, *Lucia di Lammermoor*), Metropolitan Opera (*Simon Boccanegra*, *Il trovatore*, *Un ballo in maschera*), Lyric Opera de Chicago (*Rigoletto*), Ópera de Roma (*Aida*, *Un ballo in maschera*), Arena de Verona (*La forza del destino*, *Aida*), Deutsche Oper de Berlim (*Andrea Chénier*, *Nabucco*, *La fanciulla del West*), Staatsoper de Munique (*Aida*, *La forza del destino*), Ópera de Colónia (*Macbeth*, *Un ballo in maschera*), Colón de Buenos Aires (*Otello*), Liceu de Barcelona (*Lucia di Lammermoor*), Real de Madrid (*La forza del destino*, *Simon Boccanegra*), etc. A sua discografia inclui as obras *Rigoletto*, *Lucia di Lammermoor* e *Faust*, *Messa per Rossini*, *Arald*, *Golem* de N. Bretan, e o DVD de *Simon Boccanegra* e *Aida*.

Recentemente, destaque-se *Simon Boccanegra* (Opernhaus, Graz), *Tosca* (La Maestranza, Sevilha), *Macbeth* (Semperoper, Dresden), *Rigoletto* (Toulouse), *Colombo* de Gomez (Massimo Bellini, Catania), *Il trovatore* (S. Diego), *I vespri siciliani* numa digressão japonesa com o Massimo de Palermo, *Macbeth* (Seul) e *Tosca* (Catania). Futuros compromissos incluem *La forza del destino* (New Israeli Opera, Telavive), *Il trovatore* (Teatro Bellini, Catania), *Un ballo in maschera* (Santiago do Chile), *Macbeth* (Nice) e *La traviata* (Liège).



Leo An
barítono

Nascido em Seul em 1978, diplomou-se em Canto na Academia Nacional de Artes do seu país e no Conservatório «Giuseppe Verdi» em Milão. Em 2000 venceu a 40.ª edição do Concurso Internacional «Voci Verdiane» em Busseto e o 3.º Prémio da 37.ª edição do Concurso Internacional «Francisco Viñas» em Barcelona. Em 2002 obteve o 3.º Prémio do Concurso «Belvedere» em Viena.

Em 2000 estreou-se no papel de Giorgio Germont no Teatro Pala em Busseto. Desde então, cantou Guillaume (*Guillaume Tell*) no As.Li.Co. em Milão; Ping (*Turandot*), o papel titular de *Rigoletto* e o de Riccardo (*Un ballo in Maschera*) no Teatro Comunale de Florença; Conte di Luna *Il trovatore* no Luglio Musicale Trapanese, Teatro delle Muse de Ancona, Teatro Coccia Novara e no Festival de San Gimignano; Germont (*La traviata*) em Pisa, Lucca, Livorno, Luglio Musicale Trapanese, em Sassari e na Coreia; *Rigoletto* no Festival de San Gimignano, Alidoro (*La Cenerentola*) em Pisa, Lucca e Livorno; Gerard (*Andrea Chénier*) em Bergamo, Cremona, Pavia, Como e Luglio Musicale Trapanese; Valentine (*Faust*) e *Carmina Burana* em Novara, Marchese em *Lauriane* de A. Machado no Teatro São Carlos, Nabucco no Teatro Lirico de Cagliari e em Vercelli, Scarpia (*Tosca*) no Teatro Verdi de Sassari e Lescaut (*Manon Lescaut*) no Teatro Lirico de Cagliari.

Futuros compromissos incluem os papéis de Pagano em *I Lombardi alla prima Crociata* no Teatro San Carlo de Nápoles e Gerard em *Andrea Chénier* em Cagliari.

Richard Bauer
tenor



Natural de São Paulo (Brasil). Estudou com o reputado tenor brasileiro Benito Maresca. Estreou-se em 1996 na produção de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti e tem vindo a destacar-se na interpretação de papéis de tenor lírico-spinto com um timbre escuro e forte, seguro e de boa emissão. Tem em repertório as óperas *Aida*, *Nabucco*, *La traviata*, *La forza del destino*, *Il trovatore*, *Rigoletto*, *Ernani*, *Un ballo in maschera*, de Verdi; *Madama Butterfly*, *Tosca*, *La Bohème*, *Il tabarro*, *Turandot*, *Manon Lescaut*, de Puccini; *Andrea Chénier*, de Giordano; *I pagliacci*, de Leoncavallo; *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni; *Carmen*, de Bizet; *Norma*, de Bellini; e *Il Guarany*, *Lo schiavo* e *Fosca* de Gomes.

Apresenta-se regularmente nos principais teatros líricos do seu país e no estrangeiro, sob a direcção de, entre outros, Reynald Giovaninetti, Pier Giorgio Morandi, Carlo Rizzi, Nicola Luisotti, Marc Tardue, Tullio Collaccioppo, Cláudio Micheli, Mario de Rose, John Neschling, Isaac Karabtschewsky, Ion Bressan, Luiz Fernando Malheiro, Marcelo de Jesus, Carlos Fiorini, Mario Zaccaro, Reinaldo Censabella, Pino Onis, Carlos Lima, Marcelo Ramos e Erik Vasconcelos.



Saimir Pirgu
tenor

Nascido em 1981 na Albânia, estudou Canto com Vito Brunetti. Venceu prestigiados concursos internacionais, destacando-se «Enrico Caruso» em Milão e «Tito Schipa» em Lecce. Pouco tempo depois, estreou-se no papel de Belfiore em *Il viaggio a Reims* no Rossini Opera Festival de Pesaro, onde também cantou Ali (*Adina*).

Em 2004, apenas com 22 anos de idade, estreou-se em *Così fan tutte* (Ferrando), sob a direcção de Claudio Abbado em Ferrara. No Verão de 2004 cantou em *Così fan tutte*, pela primeira vez, no Festival de Salzburgo. Seguiram-se convites para cantar nos centros de produção lírica de grande prestígio, a saber: Berlim, Viena, Munique, Hamburgo, Zurique, Madrid, Roma, Bolonha, onde cantou nas óperas *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *L'elisir d'amore*, *Falstaff* e *La traviata*, entre outras. Recentemente, cantou pela primeira vez Rinuccio (*Gianni Schicchi*) no Covent Garden seguindo-se, em

Novembro último, Giocondo (*Il burbero di buon cuore*) em Madrid. Já trabalhou com os maestros Claudio Abbado, Lorin Maazel, Daniele Gatti, Seiji Ozawa, Franz Welster-Most e Gustav Kuhn.

Dos seus futuros compromissos destacam-se *Don Giovanni* em Sevilha, *Idomeneo*, com Nikolaus Harnoncourt, no Festival Styriarte em Graz e *Falstaff* em Barcelona. Vai regressar à Staatsoper de Viena para cantar nas produções de *L'elisir d'amore*, *Don Giovanni*, *Falstaff* e *La traviata*. Em 2008 estará na Ópera de Los Angeles numa nova produção de *Gianni Schicchi* encenada por Woody Allen. *La traviata* marca a sua estreia na Ópera de Santa Fé (2009), em Lausanne e Londres (Royal Opera House). Estreou-se no São Carlos em *Così fan tutte* na inauguração da Temporada de 2006/07.

Chelsey Schill
soprano



De origem canadiana, diplomou-se em Canto pela Universidade de Wilfrid Laurier. Prosseguiu estudos na Hochschule für Musik em Colónia com Monica Pick-Hieronimi. Nos palcos dos teatros na Alemanha, cantou por diversas ocasiões o papel de Rainha da Noite em *Die Zauberflöte*, papel que fez resplandecer com a sua coloratura. Outros papéis incluíram Tytania em *A Midsummer Night's Dream* (Britten), La Princesse em *La forêt bleue* (Aubert), Phédra em *L'abandon d'Ariane* (Milhaud) e Nerone em *Agrippina* (Handel).

Em Dezembro de 2006 criou o papel de Despina na estreia mundial da ópera *Fintenzauber* de Camille Kerger e foi convidada a participar na reposição do mesmo papel no Luxemburgo. É frequentemente convidada a apresentar-se em recital na cidade de Colónia em particular para a interpretação de música contemporânea. A jovem soprano conta no seu repertório com obras de oratória, incluindo *Carmina Burana* (Orff), *Messiah* (Handel) e *Gloria* (Vivaldi). A sua estreia nesta temporada dá início a uma série de participações nas Temporadas Líricas e Sinfónicas do Teatro Nacional de São Carlos.



Carla Caramujo
soprano

Detentora de diversos prêmios e vencedora de concursos como o Concurso Nacional Luísa Todi, *Chevron Excellence Award* e *Dewar Award* (2005), e *Musikförderpreis der Hans-Sachs-Loge* (Nuremberga), *Ye Cronies Award* (Reino Unido, 2006), já se apresentou em numerosas cidades europeias em várias produções de ópera, abarcando um vasto repertório desde o Barroco até à produção contemporânea: Valetto (*L'incoronazione di Poppea*, de Monteverdi), Armida (*Rinaldo*, de Handel), Rainha da Noite (*Die Zauberflöte*), Madame Herz (*Der Shauspieldirektor*) e Fiordiligi (*Così fan tutte*), Rouxinol e Fada Azul (*La Bella Dormente nel Bosco*, de Respighi), Frasquita (*Carmen*), Flight Controller (*Flight*, de J. Dove) e She (*Nightsquare*, de D. Templeton). As suas interpretações têm merecido a atenção da crítica internacional que destaca as suas qualidades vocais e musicais.

Colaborou com a Orquestra e Coro de Estugarda, Croydon Symphony Orchestra, Cambridge Orchestra, Orquestra da Scottish Opera, Royal Liverpool Philharmonic, Ensemble Barroco de Amesterdão, Orquestras de Câmara de Xalapa (México), da Ópera de Bolonha, do Algarve e Nacional do Porto, em obras do grande repertório coral-sinfónico e em galas de ópera e recitais no Concert Hall de Edimburgo, Fairfield Hall, St. James Piccadilly, Barbican Hall, Teatro Nacional de São Carlos, Palácio da Bolsa e Coliseu do Porto, Encontros de Música da Casa de Mateus, Festivais de Aveiro e de Coimbra, Festival de Edimburgo e de Mérida, e no México. Estreou-se no Teatro São Carlos ao lado de Vesselina Kasarova em Setembro último («Do Barroco ao Bel Canto»).

Detém mestrados em Performance e em Ópera da Guildhall School of Music and Drama e da Royal Scottish Academy of Music and Drama. Estudou com António Salgado, Laura Sarti, Patricia MacMahon e Christa Ludwig.



Vadim Lynkovskiy
baixo

Nasceu em Moscovo em 1973 numa família de professores de música. Em 1992 diplomou-se na Universidade «A. Schnittke» (classe de instrumentos de sopro). Em 1998, prosseguiu a sua formação no Conservatório Estatal de Moscovo, na classe de P. Skusnichenko.

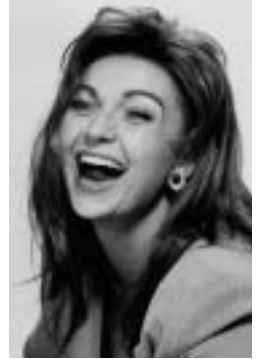
Obteve os Primeiros Prémios do Concurso «All-Russian – ‘Bella Voce’» (1997), e da edição XVIII do Concurso Internacional «Glinka» (1999).

Entre 1998 e 1999 interpretou os papéis de Leporello e Mazetto em *Don Giovanni* e Don Alfonso em *Così fan tutte*, de W. A. Mozart. Participou nos Festivais de Ópera de Dalhalla (Suécia), da Ópera Nacional da Letónia (Riga) e de Lubliana (Eslovénia).

Em 2001 integrou a Companhia do Teatro Bolchoi em papéis de solista, tais como Gremin (*Evgueni Oneguín*) de Tchaikovski, Banco (*Macbeth*) e Zaccaria (*Nabucco*) de Verdi.

Já colaborou com os maestros Marc Soustrot (França), Marcello Panni (Itália), Roberto Rizze-Brignolli (Itália), Tomas Sanderling (Alemanha), Stuart Bedford (Inglaterra), Gunter Cherbig (EUA), Ginas Rinkyavichus (Letónia), Mstislav Rostropovich (Rússia) e Genadiy Rozhdestvenskiy (Rússia).

Malgorzata Walewska
meio-soprano



Estreou-se em Varsóvia em 1991, seguindo-se um primeiro compromisso na Staatsoper de Viena nos papéis de Carmen, Maddalena (*Rigoletto*) e Olga (Evgueni Oneguín). Na Europa cantou na Ópera de Roma, Semperoper de Dresden, Las Palmas, Luxemburgo, Palm Beach, Helsínquia e Graz nos papéis de Santuzza (*Cavalleria rusticana*), Charlotte (*Werther*), La Cieca (*La Gioconda*), Ulrica (*Un ballo in maschera*), Fenena (*Nabucco*), Mrs. Quickly (*Falstaff*), Paulina (*Dama de Espadas*), Judith (*O Castelo de Barba-Azul*) e Jocasta (*Oedipus Rex*).

Cantou pela primeira vez na Metropolitan Opera, em 2005, no papel de Dalila (*Samson et Dalila*) regressando àquela sala para interpretar Amneris (*Aida*), seguindo-se a sua estreia em Tóquio em Eboli (*Don Carlos*), Condessa (*Dama de Espadas*) na Ópera Nacional da Polónia, Carmen no Festival de Savonlinna, Dalila em Honolulu e *Nabucco* em Baltimore.

Na presente temporada pode ser ouvida na Deutsche Oper de Berlim no papel titular de *Cassandra* (Gnecchi). Está previsto o seu regresso a Washington no papel de Maddalena e um concerto com a Filarmónica de Varsóvia (*Sinfonia n.º 2* de Mahler). Futuros compromissos incluem *Il trovatore* (Azucena) na Royal Opera House, Amneris (*Aida*) e Judith (*O Castelo de Barba-Azul*) em Seattle e de novo Azucena na Ópera de S. Francisco e Amneris em Baltimore.

Mário João Alves
tenor



Nasceu em Perafita. Realizou os seus estudos de Canto com Fernanda Correia, nos Conservatórios do Porto e Gaia.

Das suas interpretações operáticas destacam-se: Nemorino (*L'elisir d'amore*); Ferrando (*Così fan tutte*); Tamino (*Die Zauberflöte*); Conde d'Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*); Albert (*Albert Herring*), Herr M. (*Neues vom Tage*); Paolino (*Il matrimonio segreto*); Sempronio (*Lo Speciale*); L'arithmetique, La Rainette, La Thèière (*L'Enfant et les sortilèges*); Dom Gilvaz (*Guerras de Alecrim e Manjerona*); Proteu (*As Variedades de Proteu*); Agenore (*Il Re Pastore*) e Governador (*O Doido e a Morte*).

Em 2005/06 interpretou Captain MacHeath (*Beggar's Opera*) Teatro Aberto; Nemorino (*L'elisir d'amore*) em Tóquio, Kyoto, Sapporo e Takamatsu; Pedrillo (*Die Entführung aus dem Serail*) no São Carlos, Teatro Piccinni di Bari e Quincena de San Sebastian; Aronne (*Mosè in Egitto*) Teatro Verdi di Sassari; Conde Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*) e Ivan (*O Nariz*) no São Carlos e Monostatos (*Die Zauberflöte*) no Teatro La Fenice em Veneza.

Na temporada de 2006/2007 apresentou-se no Teatro Nacional D. Maria II, Teatro Nacional de São Carlos, Fraschini di Pavia, Sociale di Como, Regio de Turim, BAM de Nova Iorque, e La Monnaie de Bruxelas.

No Teatro Micaelense cantou em «Regresso à Broadway», «Concerto de Natal» com o Coral de S. José, *Missa da Coroação* de Mozart, com a Orquestra e Coro Gulbenkian, em *L'elisir d'amore* numa produção do São Carlos.



Michael Vier
barítono

Nascido em Hamburgo, iniciou aulas de Canto com o Prof. Naan Poeld na Academia de Música de da sua cidade natal e, posteriormente, com o Prof. Ugo Uguro Garbaccio em Paris. Cantou durante o período de formação musical em diversos teatros líricos.

Integrou a Companhia da Ópera de Bielefeld na qual cantou os papéis de Figaro, Leporello, Papagueno, Guglielmo, Schaunard, Marcello, Sharpless, Herrufer, Harlekin, Nelusco, Faust, Young Sam e Diktator. Entre 1995 e 2001 pertenceu à Companhia da Ópera de Colónia destacando-se a sua interpretação dos papéis de Figaro, Papagueno, Guglielmo, Marcello, Sharpless, Marco Melot, Leander, Algerier, Dancairo, Raterfreund e Fritz.

É regularmente convidado a actuar em teatros líricos, tais como Zurique (Papagueno), St. Gallen (Figaro), Estugarda (Papagueno, Algerier), Bona (Papagueno), Frankfurt (Papagueno), Hamburgo (*We come to the River*, *Die Meistersinger von Nürnberg*),

Barcelona (*Tristan und Isolde*), Festival de Música de Schleswig-Holstein (Songfest de e com Leonard Bernstein), Beethovenfestival de Bona (Songfest), Semanas Vienenses (Algerier), Ópera de Paris (*Die Meistersinger von Nürnberg*), Teatro Nacional de São Carlos (*Das Rheingold*), Festspielhaus de Baden-Baden (*Tristan und Isolde*).

Tem-se apresentado sob a direcção de Leonard Bernstein, Jeffrey Tate, Marcello Viotti, Lothar Zagrosek, Ingo Metzmacher, Dennis Russel Davis, Rico Saccani, James Conlon, Donald Runnicles e Emilio Pomárico.

Desde finais de 2001 trabalha como freelancer tendo cantado na Staatsoper de Hamburgo, Festspielhaus de Baden-Baden, Liceu de Barcelona, Orquestra da RAI de Turim, Teatro Nacional de Toulouse, Teatro Nacional de São Carlos e Ópera Nacional de Paris.



Susana Teixeira
meio-soprano

Diplomou-se pelo Conservatório Nacional (Canto) e pela Escola Superior de Música de Lisboa. Foi bolsreira da Fundação Calouste Gulbenkian na Escola Superior de Canto de Madrid. Aperfeiçoou-se com, entre outros, M. von Egmont, G. Janovitz, I. Cotrubas, L. Nubar e R. Knoll. O seu repertório inclui *Gloria* (Vivaldi), *Messiah*, *Weihnachtsoratorium* (Bach), *Oratório de Noél* (Saint-Saëns), *Magnificat* (Bach), *Requiem* (Verdi, Mozart e Dvorák), *Nona Sinfonia*, *Les Noces*, *Petite Messe Solennelle* e *Stabat Mater* (Rossini), *Requiem para o Planeta Terra* (João Pedro Oliveira) e *Theresienmesse* (Haydn), no Festival de Macau.

No São Carlos cantou em *Ascensão e Queda de Mahagonny*, *L'Amour des trois oranges*, *Candide* (Bernstein), *Suor Angelica*, *La Borghesina* (Augusto Machado), *Madama Butterfly*, *Die Zauberflöte*, *Parsifal*, *The English Cat* (Henze), *Four Saints in Three Acts* (Thompson) e *Il turco in Italia*. Cantou em *Apollo und Hyacinthu* e *Così fan tutte*, na estreia mundial de

Sol de Invierno (David del Puerto), com o grupo Drumming, no Teatro São João e no Auditório Nacional de Madrid. No Teatro Aberto cantou Nancy (*Albert Herring*) e Mrs. Peachum (*The Beggar's Opera*), e em *Le Vin herbé* (F. Martin). Cantou na versão de concerto de *La Donna di Genio Volubile* (Marcos Portugal). Interpretou excertos da *Carmen*, com a Royal Philharmonic Orchestra, em Lisboa (Praça de Touros) e no Porto (Coliseu).

A sua discografia inclui gravações de *Requiem für Mignon* e *Salmos* (Mendelssohn), com o Coro e Orquestra Gulbenkian dirigidos por Corboz; obras de J. Casimiro Júnior com os Segréis de Lisboa; «In Time of Troubadours» e «Música no Tempo das Descobertas» com as Vozes Alfonsinas; e obras de Peixinho com o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa.

Luís Rodrigues
barítono



Estudou no Conservatório Nacional e na Escola Superior de Música de Lisboa. Cantou Harlekin (*Ariadne auf Naxos*), Ping (*Turandot*), Figaro (*Il barbiere di Siviglia*), Guglielmo (*Così fan tutte*) e Segundo Trabalhador (*Wozzeck* apresentada no CCB) no Teatro Nacional de São Carlos, Mr. Gedge (*Albert Herring*) e Eduard (*Neues vom Tage*) no Teatro Aberto, Semicúpio (*Guerras do Alecrim e Mangerona*) no Acarte, Teatro da Trindade e Teatro Nacional D. Maria II (Prémio Bordalo da Imprensa 2000 para Música Erudita), Marcello (*La Bohème*) com o Círculo Português de Ópera e a Orquestra Nacional do Porto no Coliseu desta cidade e com o TNSC no CAE da Figueira da Foz, Tom (*The English Cat*) com a Cornucópia e a Orquestra Nacional do Porto no Rivoli e São Carlos, Sumo-sacerdote (*Sansão e Dalila*) em versão de concerto na Fundação Calouste Gulbenkian, Giorgio Germont (*La traviata*) e D. Giovanni (*D. Giovanni*) com a Orquestra do Norte e Belcore (*L'elisir d'amore*), Figaro (*Il barbiere di Siviglia*) Escamillo (*Carmen*) e *Carmina Burana* com a

Eventos Ibéricos e a Orquestra do Norte. Luís Rodrigues é também um reconhecido intérprete de Música de Câmara, e como solista de Oratória apresenta-se regularmente com o Coral de S. José (Ponta Delgada), o Coro da Sé Catedral do Porto ou o Coro e Orquestra Gulbenkian. No Teatro Micaelense cantou em *L'elisir d'amore* numa produção do São Carlos.

Diogo Oliveira
barítono



Nascido em Lisboa, licenciou-se em Engenharia da Linguagem e do Conhecimento pelas Faculdades de Ciências e de Letras da Universidade de Lisboa. Frequentou o curso de Canto da Escola de Música do Conservatório Nacional na classe de José Carlos Xavier. Realizou concertos no Salão Nobre do Teatro Nacional de São Carlos, Museu da Música, Palácio Foz, Culturgest, CCB, Zénith de l'Agglo de Rouen, entre outros. Participou em Master Classes de canto e interpretação com S. Walker e L. Siew-Tuan.

No S. Luís cantou em recital com Nuno Vieira de Almeida os ciclos *Schwannengesang* (Schubert) e *Sea Pictures* (Elgar). Desempenha o papel de Phantom na produção alemã da opereta *Das Phantom der Oper* (*O Fantasma da Ópera*) em digressão pela Alemanha, com a qual actuou em mais de 120 salas de espectáculo e recintos ao ar livre, de entre as quais se destaca a München Filarmonie. Em 2005 foi vencedor do 1.º Prémio do Concurso Nacional de Canto Luísa Todi. Estreou-se no papel de Marullo (*Rigoletto*), sob a direcção de Ivo Cruz. Interpretou Papageno (*Die Zauberflöte*), com encenação de Jorge Listopad, no Teatro da Trindade, no Centro Cultural de Cascais, Conde de Fricandó (*As Damas Trocadas*), sob a direcção de A. Vidal em Setúbal, Masetto (*Don Giovanni*), e Figaro (*Le nozze di Figaro*), sob a direcção de Ferreira Lobo.

No São Carlos interpretou Montano (*Otello*), sob a direcção de A. Pirolli, Fiorello (*Il barbiere di Siviglia*), sob a direcção de J. Webb, e diversos papéis em *O Nariz*, sob a direcção de Donato Renzetti e João Paulo Santos.



Isabel Biu
soprano

Nascida em Lisboa, estudou Piano e Canto no Conservatório Nacional de Música desta cidade nas classes de Oliveira Lopes e Fernanda Mella com quem concluiu o Curso Superior de Canto.

Estreou-se como solista em concertos com a Orquestra Sinfónica Juvenil. A partir de 1991, colaborou regularmente com a Nova Filarmonia Portuguesa, nomeadamente numa série de concertos comemorativos do Ano Mozart. Frequentou Master Classes de música antiga leccionadas por Jill Feldman, Montserrat Figueras e Max von Egmond. Posteriormente, aperfeiçoou-se com Maria Cristina de Castro, Ilena Cotrubas, Angeles Chamorro, Elena Dumitrescu-Nentwig e Fiorenza Cossotto.

No Teatro de São Carlos participou nas produções de *L'Amour des trois oranges*, *Il barbiere di Siviglia*, *Suor Angelica*, *Norma*, *Aida*, *Il trovatore* e *Stiffelio*, sob a batuta de M. André, Carella, Haider, Lathan-Konig, Callegari e Renzetti. Em 2000 estreou-se no

papel de Condessa (*Le nozze di Figaro*), numa produção Teatro da Trindade/Ópera Nova.

Apresentou-se em concertos e recitais com Fernando Fontes, João Paulo Santos, Manuel Teixeira e Álvaro Cassuto, e ainda com as Orquestras Sinfónica Portuguesa e do Algarve.

Foi solista num recital de canto e poesia dedicado aos autores portugueses na inauguração do Novo Teatro Municipal de Almada que contou com a presença do presidente da República e do SEC. Recentemente, estreou-se com a Orquestra do Norte, dirigida por Ferreira Lobo, em *Il trovatore*, *Ernani*, *Tosca* e *Manon Lescaut*. Cantou, para a Associação Ginásio Ópera, a cena final de *Salome* e excertos de *Lulu* (Berg). Trabalha actualmente com Elena Dumitrescu-Nentwig e Enza Ferrari.



Madalena Boléo
meio-soprano

Nasceu em Lisboa em 1974. Fez o Curso de Canto no Conservatório Nacional e a Licenciatura em Canto na Escola Superior de Música de Lisboa. Estudou com várias figuras de renome do meio musical, tais como Elsa Saque, José Manuel Araújo, Nuno Vieira de Almeida, Jorge Listopad e Armando Vidal. Participou também em Master Classes com Richard Miller, Enza Ferrari, José de Oliveira Lopes e Mercè Obiol.

Interpretou, entre outros, os papéis de Cherubino (*Le nozze di Figaro*) no Teatro da Trindade, Annina (*La traviata*) no IV Festival de Ópera de Óbidos, Kate Pinkerton (*Madama Butterfly*), 2.ª Dama (*Die Zauberflöte*), Bastienne (*Bastien e Bastienne*, de Mozart), Vizinha (*Mavra*, de Stravinski), Counsel (*The Triumph of Time and Truth*, de Handel), Mother (*O Cônsul*, de Menotti) em diferentes salas do país. Participou, como cantora solista, no Concurso Nacional Ópera em Composição, no Teatro S. Luís.

Foi também solista em várias obras sacras, designadamente, *Stabat Mater* de Pergolesi

(Teatro Municipal de Almada) e *Stabat Mater* de Boccherini, entre outros.

Trabalhou ainda nos musicais «Os Grandes Mestres do Musical Americano», apresentado por João Pereira Bastos, e «O Último Tango de Fermat» no Teatro da Trindade. Apresenta-se regularmente em recitais de canto em vários locais do país.

Frederico Santiago
barítono



Nasceu em Lisboa. Frequentou o Conservatório Nacional de Lisboa na classe de Canto da Prof. Maria Cristina de Castro, com quem prossegue os estudos.

Membro efectivo do Coro do Teatro Nacional de São Carlos desde 1997 participou na qualidade de solista nas produções de *Il trovatore*, *La traviata* e *Jeanne d'Arc au bûcher* (Honegger).

Ainda com o São Carlos integrou o elenco das produções apresentadas na Figueira da Foz de *La Bohème* e *La traviata*. Com a Companhia da Ópera Portuguesa cantou em *Il barbiere di Siviglia* e *Madama Butterfly* no Coliseu dos Recreios de Lisboa e, posteriormente, em Estremoz, Figueira da Foz, Aveiro e Óbidos. Foi um dos solistas na obra *Os Sete Pecados Mortais* (Weill), no CCB, no âmbito da Temporada Sinfónica de 2006/07.

OPART
Organismo de Produção Artística, EPE

Conselho de Administração

Presidente
Pedro Moreira

Vogais
Carlos Vargas
Henrique Ferreira

Teatro Nacional de São Carlos

Director Artístico
Christoph Dammann

Adjunto do Director Artístico
e Director de Elencos
Sven Müller

Maestro Titular do Coro
do Teatro Nacional de São Carlos
Giovanni Andreoli

Director Técnico
Francisco Vicente

Directora da Produção
Alda Giesta

Coordenadora de Gestão Artística
Alessandra Toffolutti

Coordenadora do Gabinete de Imagem,
Comunicação e Publicações
Paula Vilafanha

Relações Públicas
Ana Fonseca

Coordenadora Organizativa
do Coro e da Orquestra
Patrícia Ribeiro

Orquestra Sinfónica Portuguesa

I Violinos

Xuan Du (Concertino Principal)
Alexander Stewart (Concertino)
Pavel Arefiev (Concertino)
Leonid Bykov (Concertino Assistente)
Veliana Hristova (Concertino Assistente)
Alexander Mladenov
Anabela Guerreiro
António Figueiredo
Asmik Bartikian
Ewa Michalska
Iskrena Yordonova
Jorge Gonçalves
Laurentiu Ivan Coca
Luís Santos
Margareta Sandros
Marjolein de Sterke**
Natalia Roubtsova
Nicholas Cooke
Pedro Teixeira da Silva
Regina Stewart
Natália Juskiewicz*

II Violinos

Jan Schabowski (Coordenador de Naípe)
Klara Erdei (Coordenador de Naípe Adjunto)
Rui Guerreiro (Coordenador de Naípe Adjunto)
Mário Anguelov (Coordenador de Naípe Assistente)
Nariné Dellalian (Coordenador de Naípe Assistente)
Aurora Voronova
Carmélia Silva
Inna Reshetnikova
Isabel Barão
Kamélia Dimitrova
Katarina Majewska
Maria Filomena Sousa
Maria Lurdes Miranda
Mário Anguelov* **
Slavomir Sadlowski
Sónia Carvalho
Tatiana Gaivoronskaia
Witold Dziuba

Violas

Pedro Saglimbeni Muñoz (Coordenador de Naípe)
Céciliu Isfan (Coordenador de Naípe Adjunto)
Galina Savova (Coordenador de Naípe Assistente)
Cécile Pays (Coordenador de Naípe Assistente)
Cecília Neves* **
Etelka Dudas
Isabel Teixeira da Silva
Joaquim Lima
Maria Cecília Neves
Maria Lurdes Gomes
Massimo Mazzeo
Rogério Gomes**
Ruth Forbes
Sandra Moura
Ventzislav Grigorov
Vladimir Demirev

Violoncelos

Irene Lima (Coordenador de Naípe)
Hilary Alper (Coordenador de Naípe Adjunto)
Kenneth Frazer (Coordenador de Naípe Adjunto)
Aida Zupancic (Coordenador de Naípe Assistente)
Alberto Campos (Coordenador de Naípe Assistente)
Diana Savova
Emídio Coutinho
Gueorgui Dimitrov
Luís Clode
Margarida Matias
Maria Lourdes Santos

Contrabaixos

Pedro Wallenstein (Coordenador de Naípe)
Petio Kalomenski (Coordenador de Naípe)
Adriano Aguiar (Coordenador de Naípe Adjunto)
Duncan Fox (Coordenador de Naípe Adjunto)
Anita Hinkova (Coordenador de Naípe Assistente)
João Diogo**
José Mira
Manuel Póvoa
Svetlin Chiskov

Flautas
Katharine Rawdon (Coordenador de Naípe)
Nuno Ivo Cruz (Solista A)
Anthony Pringsheim (Solista B)
Anabela Malarranha (Solista B)

Oboés
Hristo Kasmetski (Coordenador de Naípe)
Ricardo Lopes (Solista A)
Elizabeth Kicks (Solista B)
Luís Marques (Solista B)
Laura Marcos (Solista B)

Clarinetes
Francisco Ribeiro (Coordenador de Naípe)
Joaquim Ribeiro (Solista A)
Félicio Figueiredo (Solista B)
Jorge Trindade** (Solista B)
Nuno Antunes* **
Rui Rosa* **

Fagotes
David Harrison (Coordenador de Naípe)
Carolino Carreira (Solista A)
João Rolo Brito (Solista B)
Piotr Pajak (Solista B)

Trompas
António Nogueira (Coordenador de Naípe)
Laurent Rossi (Solista A)
Paulo Guerreiro (Solista A)
António Rodrigues** (Solista B)
Carlos Rosado (Solista B)
Tracy Nabais** (Solista B)
Ángelo Caleira*

Trompetes
Jorge Almeida (Coordenador de Naípe)
António Quítalo (Solista A)
Latchezar Goulev (Solista B)
Pedro Monteiro** (Solista B)
Mário Carolino* **

Trombones
Hugo Assunção (Coordenador de Naípe)
Jarrett Butler (Solista A)
Fernando Faria (Solista B)
Vítor Faria** (Solista B)
Alexandre Vilela*
Vítor Afonso*
Wraíner Dias*
Mário Teixeira* **
Mário Vicente* **

Tuba
Ilídio Massacote** (Solista A)

Tímpanos e Percussão
Elizabeth Davis (Coordenador de Naípe)
Richard Buckley (Solista A)
Lídio Correia
Pedro Araújo e Silva
Carlos Almeida*

Harpa
Carmen Cardeal (Solista A)

* Reforços
** Banda de Palco

Coro do Teatro Nacional de São Carlos

Sopranos
Ana Cosme
Ana Luísa Assunção
Ana Rita Cunha
Ana Sofia Franco*
Angélica Neto
Ana Maria Serro
Cármen Matos*
Filipa Lopes
Glória Saraiva
Isabel Biu
Isabel Silva Pereira
Luísa Brandão
Maria do Anjo Albuquerque
Raquel Alão*
Rita Paiva Raposo
Sandra Lourenço
Sónia Alcobaça
Teresa Gomes

Meio-sopranos
Ana Cristina Carqueijeiro
Ana Margarida Seródio
ana maria neto
Ángela Roque
Cândida Simplício
Cátia Moreso*
Isabel Assis Pacheco
Laryssa Savchenko
Luísa Lucena
Luísa Tavares
Madalena Boléo*
Manuela Teves
Maria Antónia Andrade
maria da conceição martinho
Natália Brito*
Neide Gil
Susana Moody

Tenores
Alberto Lobo da Silva
Alcino Vaz
Álvaro de Campos
Aníbal Real
Arménio Afonso Granjo
Carlos Pocinho
Carlos Silva
Diocleciano Pereira
Fernando Carvalho
Francisco Lobão
João Gilberto Rodrigues*
João Miguel Queirós
João Miguel Rodrigues
Luís Castanheira
Mário Silva
Miguel Calado
Nuno Cardoso
Vítor Carvalho

Barítonos e baixos
Aleksandr Jerebtsov
António Louzeiro
Carlos Homem
Carlos Pedro Santos*
Ciro Telmo
Costa Campos
Daniel Paixão
David Ruella
Eduardo Viana
Frederico Santiago
João Miranda
João Rosa
Joel Costa
Jorge Rodrigues
Mário Pegado
Osvaldo Sousa
Simeon Dimitrov

* Reforços

Sector Técnico-Artístico

Director de Estudos Musicais e Director Musical de Cena
João Paulo Santos

Director de Cena
Bernardo Azevedo Gomes

Adjunta da Direcção de Cena
Paula Meneses

Maestro Assistente do Coro
Kodo Yamagishi

Maestro correpetidor
Nuno Lopes

Pesquisa e Documentação Musical
Paula Coelho da Silva

Assistentes da Direcção Técnica e Produção
Filomena Barros
Joana Camacho*

Coordenadora Técnica do Coro e da Orquestra
Margarida Clode

Assistente da Coordenação Organizativa
do Coro e da Orquestra
Beatriz Loureiro

Gestão Artística
Fátima Machado
Lucília Varela

Encarregado da Orquestra
Jerónimo Fonseca

Serviço de Apoio à Orquestra
Celeste Patarra*
Nuno Guimarães*

Secretária do Coro
Margarida Cruz

Arquivo Musical
Agostinho Sorriilha
José Carlos Costa

Sector de Maquinistas
José Silvério (Chefe do Sector)
Graciano Lopes (Maquinista Chefe)
Augusto Baptista
Luís Filipe Alves
Fernando Correia
José António Feio

José Luís Reis
Jacinto Matias
Manuel Friães da Silva
Carlos Pires
Nilo Lopes*
Joaquim Cândido Costa*
Carlos Reis*
João Soares*
Daniel Anselmo*

Sector de Electricistas
Pedro Martins (Chefe do Sector)
Serafim Baptista
Victor Silva
Carlos Vaz
Carlos Santos
Paulo Godinho*
José Diogo*

Sector de Som e Vídeo
Miguel Pessanha (Chefe do Sector)
Luís Mateus dos Santos*

Contra-regra
João Lopes (Chefe do Sector)
Arnaldo Ferreira
Herlander Valente

Aderecista
António Lameiro
José Luís Barata

Sector das Costureiras
Zita Pires (Chefe do Sector)
Maria de Lurdes Landeiro
Anabela Vicente
Maria José Santos*
Ana Paula Simaria*
Mirian Mendonça*

Gabinete de Imagem,
Comunicação e Publicações
Ana Rego (Designer)
Anabela Tavares

Projectos Especiais
Maria Gil

Serviço de Informática
Pedro Penedo*

Sector Administrativo

Serviço de Assessoria
Nuno Pólvora
Juliana Mimoso*

Serviço Financeiro
João Pereira (Coordenador)
Ana Maria Peixeiro (Coordenadora Adjunta)
Rui Amado
António Pinheiro
João Ruela* (Inventário)
Albano Pais (Tesoureiro)

Serviço de Pessoal
Manuel Alves
Teresa Serradas Duarte
Marisa Leitão

Serviço de Bilheteiras
Luísa Lourenço
Rita Martins
Fedra Mella*

Secretárias do Conselho Directivo
Regina Sutre
Gabriela Metéllo

Património
Cassiano Vieira
António Silva

Expediente e Arquivo Administrativo
Susana Santos
Miguel Vilhena
Sandra Correia
Rui Ivo Cruz*

Chefe do Económato e Limpeza
Lurdes Mesquita

Serviço de Limpeza
Maria de Lurdes Branco
Maria do Céu Bilhó
Maria Teresa Gonçalves
Maria Conceição Pereira
Maria Isabel Sousa*
Cesaltina Martins Pinto Marote*
Patrícia Pires*

* Colaboradores

Dezembro

10 Seg.	13:30h 20:00h	Coros de Ópera Teatro Nacional de São Carlos Rigoletto Teatro Nacional de São Carlos
11 Ter.	20:00h 13:30h	Rigoletto Coros de Ópera
12* Qua.	20:00h 13:30h	Rigoletto Coros de Ópera
13 Qui.	20:00h 21:30h	Rigoletto W Culturgest
14 Sex.	19:00h 20:00h 21:30h	Coros de Ópera Auditório da Reitoria da Universidade Nova de Lisboa Rigoletto W
15 Sáb.	21:30h	W
16 Dom.	16:00h	Rigoletto
17 Seg.	20:00h	Rigoletto
18 Ter.	20:00h	Rigoletto
19 Qua.	20:00h	Rigoletto
20 Qui.	20:00h	Rigoletto
21 Sex.	16:00h 21:30h	Rigoletto O Rapaz de Bronze Culturgest
22 Sáb.	21:30h	O Rapaz de Bronze

Janeiro

3 Qui.	18:00h	Opus Beethoven Teatro Nacional de São Carlos
10 Qui.	18:00h	Opus Beethoven
12 Sáb.	21:00h	The Spirit of England Centro Cultural de Belém
17 Qui.	18:00h	Opus Beethoven
24 Qui.	18:00h	Opus Beethoven
25 Sex.	20:00h	Das Märchen Teatro Nacional de São Carlos
26 Sáb.		Congresso Modos de Narrar Teatro Nacional de São Carlos
27 Dom.	16:00h	Das Märchen Congresso Modos de Narrar
29 Ter.	20:00h	Das Märchen
31 Qui.	18:00h	Opus Beethoven

Teatro Nacional de São Carlos

Informações úteis

Bilhetes

O Teatro reserva-se o direito de alterar a sua programação em casos de força maior. A alteração substancial da sua programação constitui causa única para efeitos de reembolso de bilhetes adquiridos. Espectáculos para maiores de seis anos.

Reserva e aquisição de bilhetes

As reservas podem ser efectuadas pelo telefone e/ou fax da bilheteira, as quais serão garantidas por 48 horas após a reserva. Só serão aceites reservas até 48h antes do dia do espectáculo. Tel. 213 253 045/6 | Fax 213 253 047

Horário das bilheteiras

Dias úteis – das 13:00h às 19:00h; Dias de espectáculo – das 13:00h até trinta minutos após o início do espectáculo. Duas horas antes do início do mesmo apenas poderão ser adquiridos bilhetes para o próprio dia.

Descontos – válidos para os bilhetes avulso

Jovens até 30 Anos e Maiores de 65 Anos – 30% de desconto, sem limite temporal, para a plateia, frisas grandes e camarotes de 1.ª e 2.ª Ordem.

Entidades Colectivas – 30% de desconto na aquisição de, no mínimo, 10 bilhetes por espectáculo.

Bilhetes de «Última Hora» – Duas horas antes de cada espectáculo de ópera, os bilhetes disponíveis serão colocados à venda ao preço de 20€ para a plateia, frisas e camarotes grandes de 1.ª e 2.ª Ordem grandes. Os restantes lugares da sala poderão ser adquiridos a 15€. Duas horas antes de cada concerto, os bilhetes disponíveis serão colocados à venda ao preço de 10€.

Formas de pagamento

Numerário, Cheque, Multibanco e Visa.

Legendas

No caso de apresentação de óperas em língua estrangeira o Teatro garante um sistema de legendagem em português.

Pontualidade

Depois do início do espectáculo não é permitido o acesso à sala até que tenha lugar o primeiro intervalo, durante o qual os espectadores serão conduzidos aos seus lugares pelos assistentes de sala.

Gravações e fotografias

Não é permitida a utilização de qualquer tipo de gravadores ou máquinas fotográficas no interior do Teatro.

Bengaleiro

O Teatro conta com um serviço de bengaleiro situado dos dois lados exteriores da plateia.

Aparelhos sonoros

Agradecemos que sejam desligados telemóveis e relógios electrónicos no interior da sala de espectáculos.

Cafetarias

Para além da cafetaria no Foyer, o Teatro conta com um serviço de esplanada no Largo de São Carlos.

Transportes

Autocarros: 58, 100, 204* (*só serviço nocturno)
Eléctrico: 28; Metro: Baixa-Chiado

Teatro Nacional de São Carlos

Rua Serpa Pinto, n.º 9 – 1200-442 Lisboa
Tel. 213 253 000 – Fax 213 253 083

Consulte a programação em www.saocarlos.pt

O Teatro Nacional de São Carlos é membro da
Opera-Europa e observador da Pearle*



**Apoios do
Teatro Nacional de São Carlos**



Massimo Dutti

Apoio na divulgação



Design: Ana Rego/TNSC

Fotografias de ensaio: © Alvaro Isidoro

Preço do programa 7 €
Tiragem 3300 exemplares
Impressão Textype