

TNSC

MACBETH

Giuseppe Verdi



MACBETH

Giuseppe Verdi

2007

Teatro Nacional de São Carlos

Quinta-feira, 31 Maio, 20:00h, Assinatura A
Sábado, 2 Junho, 16:00h, Assinatura B
Segunda-feira, 4 Junho, 20:00h, Assinatura C
Quarta-feira, 6 Junho, 20:00h, Assinatura D
Sexta-feira, 8 Junho, 20:00h, Assinatura E

Haverá dois intervalos com cerca de vinte minutos cada a seguir aos Actos I e II.

*Fato de banho drapeado
no pescoço em jersey.
Vestido Camisa ligeiro em jersey.
Cinto e pulseira "Collier de chien"
em pele box e chamonix.*

Hermès.
Largo do Chiado, N°9.
Lisboa.
Tel. : 21-3242070.




HERMÈS
PARIS

A FITA CONDUZ A DANÇA

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	8
Macbeth <i>in breve</i> por João Pedro Cachopo	12
Argumento	28
Libreto	42
<i>Macbeth e o seu duplo: 1847-1865</i> por Jean Cabourg	71
<i>Uma problemática da legitimidade do poder</i> por Martial Petitjean	77
<i>Shakespeare, inspirador do canto</i> por André Tubeuf	83
Biografias	88
Fichas Técnicas	96
Calendário de Junho	102

Fotografia da página 1: Giuseppe Verdi

Página anterior: Redução para Canto e Piano de *Macbeth*,
Edições Ricordi.

Macbeth

Giuseppe Verdi

Melodrama em quatro actos

Libreto de Francesco Maria Piave baseado na tragédia homónima de William Shakespeare

Edições Ricordi

Versão revista e editada no Théâtre Lyrique, em Paris, a 21 de Abril de 1865

Estreia absoluta

Teatro della Pergola, em Florença, a 14 de Março de 1847

Estreia em Portugal

Teatro de S. Carlos a 13 de Janeiro de 1849

Orquestra Sinfónica Portuguesa

Coro do Teatro Nacional de São Carlos

Maestro titular Giovanni Andreoli

Produção

Teatro Municipal «Giuseppe Verdi» de Salerno

Com a autorização dos autores, o Teatro Nacional de São Carlos reconstruiu os cenários, guarda-roupa e adereços desta produção que passará a integrar o património do Teatro.

Direcção musical

Antonio Pirolli

Encenação

Elena Barbalich

Cenografia e figurinos

Tommaso Lagattolla

Desenho de luz

Michele Vittoriano

Personagens e Intérpretes

Macbeth

Johan Reuter

Lady Macbeth

Dimitra Theodossiou

Macduff

Fabio Sartori

Banco

Giovanni Furlanetto

Malcolm

Carlos Guilherme

O Médico

João de Oliveira

Aia de Lady Macbeth

Sara Braga Simões

Um Criado

Carlos Pedro Santos

Um Sicário

Simeon Dimitrov

Primeira Aparição

Daniel Paixão

Segunda Aparição

Pedro Matos

Terceira Aparição

Manuel Ferrer

Assistente de Encenação
Danilo Rubeca

Assistente da cenografia e figurinos
Andrea Priori

Director Musical de Cena
João Paulo Santos

Maestro Assistente do Coro
Kodo Yamagishi

Maestro Correpetidor
Nuno Lopes

Maestro da Banda de Palco
Fernando Fontes

Preparação vocal dos solistas infantis
Vítor Paiva

Figuração
Arnaldo Honrado, Carlos Alves, Clara Marchana,
Gonçalo Almeida, Júnior Silva, Henrique Malta,
Luís Amarelo, Pedro Garcia, Ricardo Silva,
Tânia Leonardo, Tânia Lopes, Tiago Cruz e
Tiago Faustino

Figuração infantil
João Paulo Godinho, Manuel Puga, Tiago Santa Rosa
e Manuel Ferrer (*Fleanzio*)

Cenário
Teatro Nacional de São Carlos

Execução do tule
Paolino Libralato

Adereços
Rubechini Carlo Snc.

Guarda-roupa
Atelier Nicolao S.R.L. Veneza

Calçado
Calzature Artistiche Sacchi, Snc.

Cabeleiras
Teatro Nacional de São Carlos

Caracterização
Fátima Sousa

Agradecimentos
Centro Cultural de Belém

Página seguinte: Johan Reuter (*Macbeth*)
(fotografia de ensaio)



João Pedro Cachopo

Macbeth in breve

O compositor

Giuseppe Verdi nasceu em Roncole (uma pequena vila próxima de Busseto no ducado de Parma), em 1813. Ao contrário do que se poderia julgar pelas referências do próprio Verdi à sua infância – nas quais emerge a ideia de um quase total autodidactismo – é provável que a sua formação musical tenha começado cedo, por volta dos quatro anos de idade, tendo prosseguido, já em Busseto, sob a orientação de Ferdinando Provesi. Em 1832, o ingresso de Verdi no Conservatório de Milão vê-se impedido por razões essencialmente burocráticas (a sua idade era superior à permitida), mas o jovem compositor permanece na cidade onde estuda particularmente com Vincenzo Lavigna (antigo *maestro concertatore* no La Scala). Volta, em 1836, a Busseto, onde desempenha as funções de *maestro di musica* até 1838. A ambição e o talento de Verdi, porém, impelem-no para novos desafios. No ano seguinte, volta a Milão, onde a sua primeira ópera, *Oberto, conte di San Bonifacio*, sobe à cena no Scala, em Novembro de 1839.

Entre a estreia da sua primeira ópera (1839) e a de *La traviata* (1853) decorre um período de intensa actividade composicional e de contínuas negociações com teatros e libretistas. Compõe nesta fase – em que a sua vida praticamente se confunde com a sua actividade profissional – cerca de vinte óperas das quais se destacam *Nabucco* (1842), *Macbeth* (1847), *Stiffelio* (1850), *Rigoletto* (1851) e *Il trovatore* (1853).

Desde meados do século XIX até à composição de *Aida* (1871), a actividade composicional de Verdi abranda ligeiramente; o estatuto entretanto adquirido permite-lhe um ritmo de composição menos frenético. Concomitantemente, a sua fama alarga-se a França, tendo o compositor composto para a Ópera de Paris *Les vêpres siciliennes* (1855) e *Don Carlos* (1867), além das revisões que providencia de *Il trovatore* e *Macbeth* (1865).

Durante os anos 70, após a composição de *Aida*, dá-se um interregno na carreira de Verdi (de que constitui uma excepção a composição do *Requiem*). A transição para a década de 80 (quando principia a composição de *Otello* em colaboração com Boito) assinala o início de uma última fase criativa que terminará com *Falstaff* (1893).

O compositor viria a morrer em Milão, em 1901, na sequência de um ataque cardíaco. Milhares de pessoas acompanharam o seu cortejo fúnebre ao som do coro *Va pensiero* (da sua ópera *Nabucco*). Verdi é certamente o compositor de ópera italiana mais relevante da segunda metade do século XIX; no entanto, a sua proeminência não se restringiu ao plano musical. A música de Verdi penetrou bem fundo na consciência nacional italiana ao ponto de esta a identificar, em algumas das suas melodias, com a cadência da sua própria voz.

A obra

«Esta tragédia é uma das maiores criações humanas! (...) Se não chegarmos a fazer algo de verdadeiramente grande, tentemos pelo menos afastarmo-nos do comum» Estas palavras – extraídas de uma carta de Verdi endereçada ao libretista Francesco Maria Piave – traduzem cabalmente a admiração do compositor pela obra de Shakespeare. *Macbeth* constitui na verdade o primeiro ensaio de Verdi no terreno inesgotavelmente fértil da obra do dramaturgo inglês – paixão que viria a ocupar o compositor nos seus últimos anos de actividade que dedica à composição de *Otello* e *Falstaff*.

O entusiasmo de Verdi por este projecto é manifesto: não só se dedica intensamente à composição, como também interfere na elaboração do libreto (a sua insatisfação com o trabalho de Piave levá-lo-á mesmo a pedir a colaboração extraordinária do poeta Andrea Maffei) e ainda participa incansavelmente na direcção de todas as restantes dimensões do espectáculo – da encenação à cenografia e aos figurinos. A ópera sobe à cena no Teatro della Pergola de Florença, a 14 de Março de 1847, conhecendo, contrariamente às prováveis expectativas de Verdi, um sucesso bastante relativo. O carácter «nórdico» da acção, bem como a ausência de uma história de amor são causas plausíveis do menor êxito alcançado pela ópera que, todavia, constitui uma etapa importante no percurso criativo do compositor italiano.

A atenção aos detalhes de orquestração e a riqueza da escrita harmónica sobressaem nesta ópera. Paralelamente, a relação entre poesia e música é particularmente reflectida. Com *Macbeth*, Verdi ora recupera, ora se afasta das convenções da ópera italiana então vigentes e fá-lo, de cada vez, em virtude dos acontecimentos dramáticos de que a música que compõe visa ser a expressão (segundo o próprio compositor, mesmo a fuga que acompanha a representação da batalha no Acto IV persegue esse objectivo). Esta preocupação norteia de forma semelhante a revisão a que Verdi submete a ópera, em 1865, por ocasião da sua representação em Paris. As alterações da versão de 1865 não são estritamente convencionais, embora o seja a introdução de um *ballet* de feiticeiras no Acto III (a inclusão de um *ballet* era uma condição *sine qua non* da ópera em França). Note-se, por exemplo, a substituição da cena final da morte de Macbeth por um hino dos vencedores. Neste caso, a vitória colectiva ganha deliberadamente primazia face à derrota do tirano.

Inegavelmente, a interpretação de *Macbeth* pode jogar-se a vários níveis e é porventura no entrecruzamento desses múltiplos fios dramático-musicais que reside o «segredo» do fascínio que sentimos em cada nova audição. O drama psicológico em torno da ambição desmesurada e do sentimento de culpa de Macbeth e, sobretudo, de Lady Macbeth (cuja centralidade é destacada pelas opções dramáticas de Verdi) coexiste com o tema da insurreição colectiva contra a tirania. Certa é a convergência deste último motivo com o empenhamento de Verdi na causa da libertação e unificação da Itália – tema que atravessa de modo implícito esta, como tantas outras óperas da sua autoria.

Macbeth de relance

Prelúdio

Acto I

N.º 1 **Introdução** (Coro de Feiticeiras)
– *Che faceste? Dite su!*

N.º 2 **Cena e Dueto** (Macbeth, Banco, Feiticeiras, Mensageiros do Rei)
– *Giorno non vidi mai*
– *Due vaticini compiuti or sono*

N.º 3 **Coro de feiticeiras**
– *S'allontanarono!*

N.º 4 **Cena e Cavatina** (Lady Macbeth, Servo)
– *Nel dì della vittoria*
– *Vieni! t'affretta!*

N.º 5 **Cena e Marcha** (Macbeth, Lady Macbeth)
– *Oh donna mia!*

N.º 6 **Grande Cena e Dueto** (Macbeth, Lady Macbeth)
– *Sappia la sposa mia*
– *Fatal mia donna!*

N.º 7 **Cena e Sexteto – Final I** (Macduff, Banco, Macbeth, Lady Macbeth, Aia, Malcolm, Coro)
– *Di destarlo per tempo il re m'impose*
– *Schiudi inferno, la bocca*

Acto II

N.º 8 **Cena e Ária** (Lady Macbeth, Macbeth)
– *Perché mi sfuggi*
– *La luce langue*

N.º 9 **Coro dos Assassinos**
– *Chi v'impose unirvi a noi?*

N.º 10 **Grande Cena** (Banco)
– *Studia il passo, o mio figlio!*

N.º 11 **Final II** (Coro, Macbeth, Lady Macbeth, Aia, Macduff, Assassino)
– *Salve, o Re!*

Acto III

N.º 12 **Coro de Introdução – Incantesimo** (Coro de Feiticeiras)
– *Tre volte miagola*

N.º 13 **Ballabili**
I. *Allegro vivacissimo – Un poco ritenuto* II. *Allegro – Andante – Allegro* III. (Valzer) *Allegro vivacissimo – Poco più mosso*

N.º 14 **Grande Cena das Aparições** (Macbeth, Coro de Feiticeiras, Aparições)
– *Finché appelli*

N.º 15 **Coro e Ballabile** (Feiticeiras)
– *Ondine e silfidi*

N.º 16 **Cena e Dueto – Final III** (Macbeth, Arauto, Lady Macbeth)
– *Ove son io?*
– *Ora di morte e di vendetta*

Acto IV

N.º 17 **Coro dos Escoceses Refugiados**
– *Patria oppressa!*

N.º 18 **Cena e Ária** (Macduff)
– *O figli, o figli miei!*
– *Dove siam? Che bosco è quello?* (Malcolm, Macduff, Coro)

N.º 19 **Grande Cena do Sonambulismo** (Médico, Aia, Lady Macbeth)
– *Vegliammo invan due notti*
– *Una macchia è qui tuttora*

N.º 20 **Cena e Ária** (Macbeth)
– *Perfidi! All'anglo contro me v'unite!*
– *Pietà, rispetto, amore*

N.º 21 **Cena e Batalha** (Coro, Macbeth, Aia, Macduff)
– *Ella è morta!*

N.º 22 **Hino de vitória – Final** (Coro, Malcolm, Macduff)
– *Vittoria!*

Macbeth no São Carlos

Embora estreada no Teatro della Pergola de Florença, em 1847, *Macbeth* – como outras óperas de Verdi – foi submetida a uma revisão importante, por ocasião da sua representação em Paris, em 1865. É esta segunda versão que nos será dado escutar no Teatro Nacional de São Carlos na presente produção. A estreia em Portugal deste primeiro ensaio shakespeariano de Verdi teve lugar neste Teatro a 13 de Janeiro de 1849, cerca de dois anos após a sua estreia absoluta, tendo Marietta Gresti (Lady Macbeth) e Gaetano Fiori (Macbeth) interpretado os papéis principais. Foi incluída em mais de dez temporadas ao longo do século XIX, tendo sido apresentada, já no século XX, em 1903/04, 1904/05, 1959/60 e 1980/81.

Macbeth in breve

El compositor

Giuseppe Verdi nació en Roncole (un pequeño pueblo próximo de Busseto en el ducado de Parma), en 1813. Al contrario de lo que se podría juzgar por las referencias del propio Verdi a su infancia – en las cuales surge la idea de un casi total autodidactismo – es probable que su formación musical haya empezado temprano, por vuelta de los cuatro años de edad, habiendo continuado, ya en Busseto, bajo la orientación de Ferdinando Provesi. En 1832, el ingreso de Verdi en el Conservatorio de Milán se ve impedido por razones esencialmente burocráticas (su edad era superior a la permitida), pero el joven compositor permanece en la ciudad donde estudia particularmente con Vincenzo Lavigna (antiguo *maestro concertatore* en La Scala). Regresa, en 1836, a Busseto, donde desempeña las funciones de *maestro di musica* hasta 1838. La ambición y el talento de Verdi, sin embargo, lo impulsan para nuevos retos. En el año siguiente, regresa a Milán, donde su primera ópera, *Oberto, conte di San Bonifacio*, sube a la escena en el Scala, en noviembre de 1839.

Entre el estreno de su primera ópera (1839) y la de *La traviata* (1853) transcurre un período de intensa actividad composicional y de continuas negociaciones con teatros y libretistas. Compone en esta fase – en que su vida prácticamente se confunde con su actividad profesional – cerca de veinte óperas de las cuales se destacan *Nabucco* (1842), *Macbeth* (1847), *Stiffelio* (1850), *Rigoletto* (1851) y *Il trovatore* (1853).

Desde mediados del siglo XIX hasta la composición de *Aida* (1871), la actividad como compositor de Verdi disminuye ligeramente; el estatuto entre tanto adquirido le permite un ritmo de composición menos frenético. Concomitantemente, su fama se amplía a Francia, habiendo compuesto el compositor para la Ópera de París *Les vêpres siciliennes* (1855) y *Don Carlos* (1867), además de las revisiones que providencia de *Il trovatore* y *Macbeth* (1865).

Durante los años 70, tras la composición de *Aida*, se produce una interrupción en la carrera de Verdi (donde constituye una excepción la composición del *Requiem*). La transición para la década de 80 (cuando comienza la composición de *Otello* en colaboración con Boito) marca el inicio de una última fase creativa que terminará con *Falstaff* (1893).

El compositor vendría a fallecer en Milán, en 1901, tras un ataque cardíaco. Millares de personas acompañaron su cortejo fúnebre al son del coro *Va pensiero* (de su ópera *Nabucco*). Verdi es sin dudas el compositor de ópera italiana más relevante de la segunda mitad del siglo XIX; sin embargo, su prominencia no se restringió al plano musical. La música de Verdi penetró bien fondo en la conciencia nacional italiana al punto de ésta identificarla, en algunas de sus melodías, con la cadencia de su propia voz.

La obra

«Esta tragedia es una de las mayores creaciones humanas! (...) Si no llegamos a hacer algo de verdaderamente grande, tratemos por lo menos alejarnos de lo común» Estas palabras – extraídas de una carta de Verdi enviada al libretista Francesco Maria Piave – reflejan cabalmente la admiración del compositor por la obra de Shakespeare. *Macbeth* constituye realmente el primer ensayo de Verdi en el terreno inagotablemente fértil de la obra del dramaturgo inglés – pasión que vendría a ocupar el compositor en sus últimos años de actividad que dedica a la composición de *Otello* y *Falstaff*.

El entusiasmo de Verdi por este proyecto es patente: no sólo se dedica intensamente a la composición, sino que también interfiere en la elaboración del libreto (su insatisfacción con el trabajo de Piave lo llevará incluso a pedir una colaboración extra al poeta Andrea Maffei) y además participa incansablemente en la dirección de todas las restantes dimensiones del espectáculo – de la puesta en escena a la escenografía y a los figurines. La ópera sube a la escena en el Teatro della Pergola de Florencia, el 14 de marzo de 1847, conociendo, contrariamente a las probables expectativas de Verdi, un éxito bastante relativo. El carácter «nórdico» de la acción, así como la ausencia de una historia de amor son causas posibles del menor éxito alcanzado por la ópera que, a pesar de todo, constituye una etapa importante en la trayectoria creativa del compositor italiano.

La atención a los detalles de orquestación y a la riqueza de la escrita harmónica sobresalen en esta ópera. Paralelamente, la relación entre poesía y música es particularmente reflejada. Con *Macbeth*, Verdi unas veces se recupera, otras veces se aparta de las convenciones de la ópera italiana entonces vigentes y lo hace, de cada vez, en virtud de los acontecimientos dramáticos de que la música que compone permite ser la expresión (según el propio compositor, incluso la fuga que acompaña la representación de la batalla en el Acto IV persigue ese objetivo). Esta preocupación orienta de forma semejante la revisión a que Verdi somete la ópera, en 1865, por ocasión de su representación en París. Las alteraciones de la versión de 1865 no son estrictamente convencionales, aunque sí lo sea la introducción de un *ballet* de Brujas en el Acto III (la inclusión de un *ballet* era una condición *sine qua non* de la ópera en Francia). Nótese, por ejemplo, la sustitución de la escena final de la muerte de Macbeth

por un himno de los vencedores. En este caso, la victoria colectiva gana deliberadamente primacía ante la derrota del tirano.

Indiscutiblemente, la interpretación de *Macbeth* puede jugarse a varios niveles y es talvez en el entrecruzamiento de esos múltiples hilos dramático musicales que reside el «secreto» de la fascinación que tenemos en cada nueva audición. El drama psicológico en torno de la ambición desmesurada y del sentimiento de culpa de Macbeth y, sobre todo, de Lady Macbeth (cuya centralidad es destacada por las opciones dramáticas de Verdi) coexiste con el tema de la insurrección colectiva contra la tiranía. Cierta es la convergencia de este último motivo con el empeño de Verdi en la causa de la liberación y unificación de Italia – tema que atraviesa de modo inexplicito esta, como tantas otras óperas de su autoría.

Macbeth de relance

Preludio

Acto I

N.º 1 **Introducción** (Coro de Brujas)
– *Che faceste? Dite su!*

N.º 2 **Escena y Duetto** (Macbeth, Banco, Brujas, Mensajeros del rey)
– *Giorno non vidi mai*
– *Due vaticini compiuti or sono*

N.º 3 **Coro de Brujas**
– *S'allontanarono!*

N.º 4 **Escena y Cavatina** (Lady Macbeth, Sirviente)
– *Nel dì della vittoria*
– *Vieni! t'affretta!*

N.º 5 **Escena y Marcha** (Macbeth, Lady Macbeth)
– *Oh donna mia!*

N.º 6 **Gran Escena y Duetto** (Macbeth, Lady Macbeth)
– *Sappia la sposa mia*
– *Fatal mia donna!*

N.º 7 **Escena y Sexteto – Final I** (Macduff, Banco, Macbeth, Lady Macbeth, Dama, Malcolm, Coro)
– *Di destarlo per tempo il re m'impose*
– *Schiudi inferno, la bocca*

Acto II

N.º 8 **Escena y Aria** (Lady Macbeth, Macbeth)
– *Perché mi sfuggi*
– *La luce langue*

N.º 9 **Coro de los Asesinos**
– *Chi v'impose unirvi a noi?*

N.º 10 **Gran Escena** (Banco)
– *Studia il passo, o mio figlio!*

N.º 11 **Final II** (Coro, Macbeth, Lady Macbeth, Dama, Macduff, Asesino)
– *Salve, o Re!*

Acto III

N.º 12 **Coro de Introducción – Incantesimo** (Coro de Brujas)
– *Tre volte miagola*

N.º 13 **Ballabili**
I. *Allegro vivacissimo – Un poco ritenuto* II. *Allegro – Andante – Allegro* III. (*Valzer*) *Allegro vivacissimo – Poco più mosso*

N.º 14 **Gran Escena de las Apariciones** (Macbeth, Coro de Brujas, Apariciones)
– *Finché appelli*

N.º 15 **Coro y Ballabile** (Brujas)
– *Ondine e silfidi*

N.º 16 **Escena y Duetto – Final III** (Macbeth, Araldo, Lady Macbeth)
– *Ove son io?*
– *Ora di morte e di vendetta*

Acto IV

N.º 17 **Coro de los Escoceses Refugiados**
– *Patria oppressa!*

N.º 18 **Escena y Aria** (Macduff)
– *O figli, o figli miei!*
– *Dove siam? Che bosco è quello?* (Malcolm, Macduff, Coro)

N.º 19 **Gran Escena del Sonambulismo** (Médico, Dama, Lady Macbeth)
– *Vegliammo invan due notti*
– *Una macchia è qui tuttora*

N.º 20 **Escena y Aria** (Macbeth)
– *Perfidi! All'anglo contro me v'unite!*
– *Pietà, rispetto, amore*

N.º 21 **Escena y Batalla** (Coro, Macbeth, Dama, Macduff)
– *Ella è morta!*

N.º 22 **Himno de victoria – Final** (Coro, Malcolm, Macduff)
– *Vittoria!*

Macbeth en São Carlos

Aunque estrenada en el Teatro della Pergola de Florencia, en 1847, *Macbeth* – como otras óperas de Verdi – fue sometida a una revisión importante, por ocasión de su representación en París, en 1865. Esta segunda versión es la que nos será dada a escuchar en el Teatro Nacional de São Carlos en la presente producción. El estreno en Portugal de este primer ensayo shakespeariano de Verdi tuvo lugar en este Teatro el 13 de enero de 1849, cerca de dos años tras su estreno absoluto, habiendo interpretado los principales papeles Marietta Gresti (Lady Macbeth) y Gaetano Fiori (Macbeth). Fue incluida en más de diez temporadas a lo largo del siglo XIX, habiendo sido presentada, ya en el siglo XX, en 1903/04, 1904/05, 1959/60 y 1980/81.

Macbeth in breve

The composer

Giuseppe Verdi was born in 1813 in Roncole, a small village near Busseto in the County of Parma. As opposed to what should be expected from Verdi's own references to his early childhood (from which the idea of almost complete self-instruction emerges), it is most likely that his musical education started very early when he was about four years of age, to be continued in Busseto under Ferdinando Provesi's guidance. In 1832 Verdi's admission to the Milan Conservatory is hindered mainly for bureaucratic reasons (he was older than the age permitted for admittance), but the young composer remains in the city where he studies privately with Vincenzo Lavigna, former *maestro concertatore* at the La Scala. In 1836 he returns to Milan where his first opera, *Oberto, conte di San Bonifacio*, is staged at the Scala in November 1839.

Between the première of his first opera (1839) and the première of *La traviata* (1853) a period of intense composing and continued negotiations with theatres and *libretti* writers elapses. During this phase, in which his personal life almost merges with his professional activity, he composes about twenty operas, amongst which we find *Nabucco* (1842), *Macbeth* (1847), *Stiffelio* (1850), *Rigoletto* (1851) and *Il trovatore* (1853).

From middle 19th century up to *Aida* (1871), Verdi's composing slows down slightly. The status in the meantime achieved by Verdi enabled him to maintain a less frenetic composing rhythm. Concurrently his reputation spreads to France and he writes *Les vêpres siciliennes* (1855) and *Don Carlos* (1867) for the Paris Opera House as well as the revisions he carries out on *Il trovatore* and *Macbeth* (1865).

After *Aida* and during the 70's there is an interval in Verdi's career – the *Requiem* is an exception. The transition to the 80's, when he starts composing *Otello* in collaboration with Boito, marks the beginning of a last creative phase that will end with *Falstaff* (1893).

The composer would die in 1901 in Milan as a consequence of a heart attack. Thousands of people accompanied his funeral procession to the sound of the chorus *Va pensiero* (from his opera *Nabucco*). Verdi is without a doubt the most relevant composer of Italian opera of the second half of the 19th century. However his prominence was not restricted to the musical scene. Verdi's music penetrated so deep in the Italian national conscience that sometimes it would be identified, in the case of some melodies, to the intonation of his voice.

The work

«This tragedy is one of the greatest human creations! (...) If we are not able to do something truly great we should at least try to get away from what is common». These words, which have been extracted from a letter by Verdi addressed to the libretti writer Francesco Maria Piave, represent in a complete way the composer's admiration for Shakespeare's work. *Macbeth* constitutes in fact Verdi's first attempt at the inexhaustibly fertile work of the English playwright. This passion would possess the composer in his final years of activity which he dedicates to *Otello* and *Falstaff*.

Verdi's enthusiasm for such a project is clear: not only does he dedicate himself intensely to composition but he also interferes in the writing of the respective libretto (his dissatisfaction with Piave's work will even make him ask for the extraordinary collaboration of the poet Andrea Maffei), and he also takes part tirelessly in the direction of all the other aspects of the performance: from staging to creating the set and the costumes. The opera is staged at the Teatro della Pergola in Florence on 14th March 1847 and receives a relative success much against Verdi's probable expectations. The «Nordic» nature of the plot together with the absence of a love story are fairly plausible reasons for the lesser success achieved by the opera, which nevertheless still constitutes an important stage in the creative course of the Italian composer.

The special attention paid to the details of the musical score and the richness of the harmonic writing stand out in this opera. Simultaneously the relationship between poetry and music is particularly reflected upon. With *Macbeth*, Verdi either recovers or loses touch with the conventions of the Italian opera valid in those days, and each time he does so as a consequence of the dramatic events that his music aims to express – according to the composer, even the fugue that accompanies the representation of the battle in Act IV pursues such purpose. This concern similarly guides the revision to which Verdi submits the opera, in 1865, at the time of its performance in Paris. The alterations of the 1865 version are not strictly conventional although the introduction of a witches' dance in Act III is indeed a conventional one (the inclusion of a ballet was a *sine qua non* condition of any opera in France). Attention should be drawn to the replacement of the final scene of *Macbeth*'s death by a victorious hymn. In this case the collective victory deliberately wins primacy over the tyrant's defeat.

Indisputably, *Macbeth*'s interpretation can be played at several levels and it is probably in the interlocking of these multiple dramatic and musical twines that lies the «secret» of the fascination we experience at each new audition. The psychological drama around *Macbeth*'s excessive ambition and sense of guilt and, above all, Lady *Macbeth*'s (whose central part is highlighted by Verdi's dramaturgic options) coexist with the theme of collective insurrection against tyranny. The convergence of this last motive with Verdi's commitment to the Italian cause for liberation and unification is certain; a theme that crosses this work inexplicitly, like so many other operas by Verdi.

Macbeth at a glance

Overture

Act I

No. 1 Introduction (The witches' chorus)

– *Che faceste? Dite su!*

No. 2 Scene and Duet (Macbeth, Banco, the Witches, Messengers of the King)

– *Giorno non vidi mai*
– *Due vaticini compiuti or sono*

No. 3 The Witches' chorus

– *S'allontanarono!*

No. 4 Scene and *Cavatina* (Lady Macbeth, servant)

– *Nel dì della vittoria*
– *Vieni! t'affretta!*

No. 5 Scene and March (Macbeth, Lady Macbeth)

– *Oh donna mia!*

No. 6 Great Scene and Duet (Macbeth, Lady Macbeth)

– *Sappia la sposa mia*
– *Fatal mia donna!*

No. 7 Scene and Sextet – Finale I (Macduff, Banco, Macbeth, Lady Macbeth, Lady in Waiting, Malcolm, Chorus)

– *Di destarlo per tempo il re m'impose*
– *Schiudi inferno, la bocca*

Act II

No. 8 Scene and Aria (Lady Macbeth, Macbeth)

– *Perché mi sfuggi*
– *La luce langue*

No. 9 The Assassins' chorus

– *Chi v'impose unirvi a noi?*

No. 10 Great Scene (Banco)

– *Studia il passo, o mio figlio!*

No. 11 Finale II (Chorus, Macbeth, Lady Macbeth, Lady in Waiting, Macduff, Assassin)

– *Salve, o Re!*

Act III

No. 12 Introduction Chorus – *Incantesimo* (The Witches' chorus)

– *Tre volte miagola*

No. 13 *Ballabili*

I. *Allegro vivacissimo* – *Un poco ritenuto* II. *Allegro* – *Andante* – *Allegro* III. (*Valzer*) *Allegro vivacissimo* – *Poco più mosso*

No. 14 Great Scene of the Apparitions (Macbeth, the Witches' chorus, Apparitions)

– *Finché appelli*

No. 15 Choir and *Ballabile* (witches)

– *Ondine e silfidi*

No. 16 Scene and Duet – Finale III (Macbeth, Herald, Lady Macbeth)

– *Ove son io?*
– *Ora di morte e di vendetta*

Act IV

No. 17 Chorus of the exiled Scottish

– *Patria oppressa!*

No. 18 Scene and Aria (Macduff)

– *O figli, o figli miei!*
– *Dove siam? Che bosco è quello?* (Malcolm, Macduff, Chorus)

No. 19 Great Scene of Sleep Walking (Doctor, Lady in Waiting, Lady Macbeth)

– *Vegliammo invan due notti*
– *Una macchia è qui tuttora*

No. 20 Scene and Aria (Macbeth)

– *Perfidi! All'anglo contro me v'unite!*
– *Pietà, rispetto, amore*

No. 21 Scene and Battle (Chorus, Macbeth, Lady in Waiting, Macduff)

– *Ella è morta!*

No. 22 Victory Hymn – Finale (Chorus, Malcolm, Macduff)

– *Vittoria!*

Macbeth at São Carlos

Although *Macbeth* premiered at the Teatro della Pergola in Florence in 1847 – as other Verdi's operas – it was submitted to an important revision at the time of its performance in 1865 in Paris. This second version will be the one performed at Teatro Nacional de São Carlos on this production. The première in Portugal of Verdi's first incursion into the Shakespearian work took place at this Theatre on 13th January 1849, about two years after its final opening, and the leading roles were played by Marietta Gresti (Lady Macbeth) and Gaetano Fiori (Macbeth). It was included in more than ten operatic seasons throughout the 19th century as well as in the 20th century in 1903/04, 1904/05, 1959/60 and 1980/81.

Macbeth in breve

Le compositeur

Giuseppe Verdi naît en 1813 à Roncole, une petite ville du Duché de Parme proche de Busseto. Au contraire de ce que pourrait laisser croire ce que Verdi lui-même nous dit sur son enfance – d'où émane l'image d'un autodidacte quasiment parfait – sa formation musicale a probablement commencé tôt, vers les quatre ans, et elle avait déjà commencé à Busseto sous l'orientation de Ferdinando Provesi. En 1832, Verdi est refusé au Conservatoire de Milan, essentiellement pour des raisons bureaucratiques (il était déjà trop âgé), mais le jeune compositeur demeure dans la ville, où il étudiera notamment avec Vincenzo Lavigna (ancien *maestro concertatore* à la Scala). Il retourne en 1836 à Busseto, où il exerce les fonctions de *maestro di musica* jusqu'en 1838. Cependant, Verdi, porté par son ambition et son talent, a d'autres projets. L'année suivante, il retourne à Milan où son premier opéra, *Oberto, conte di Bonifacio*, est donné à la Scala, en Novembre 1839.

Entre la création de son premier opéra (1839) et celle de *La traviata* (1853), Verdi compose de manière intensive et est perpétuellement en négociations avec des théâtres et des librettistes. Naîtront durant cette phase – durant laquelle sa vie se confond avec ses activités professionnelles – près de vingt opéras, desquels on retiendra notamment *Nabucco* (1842), *Macbeth* (1847), *Stiffelio* (1850), *Rigoletto* (1851) et *Il trovatore* (1853).

À partir environ de la moitié du XIX^{ème} siècle jusqu'à la composition de *Aïda* (1871), la vitesse de composition de Verdi ralentit légèrement: la stature qu'il a entre-temps acquise lui permet en effet de vivre selon un rythme de composition moins frénétique. Par ailleurs, sa célébrité s'étend à la France, où il compose pour l'Opéra de Paris *Les vêpres siciliennes* (1855) et *Don Carlos* (1867). Il y travaille en outre aux révisions de *Il trovatore* et de *Macbeth* (1865).

Durant les années '70, après avoir composé *Aïda*, la carrière de Verdi est au ralenti (si l'on excepte toutefois la composition de son *Requiem*). La transition vers la décennie de 1880 (lorsqu'il entame la composition de son *Otello* en collaboration avec Boito), marque le commencement de sa dernière phase créatrice, qui prendra fin avec *Falstaff* en 1893.

Le compositeur meurt à Milan en 1901 à la suite d'une crise cardiaque. Des milliers de personnes accompagnent le cortège funèbre au son du chœur *Va pensiero* de *Nabucco*. Verdi est sans conteste le compositeur d'opéra italien le plus important de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Cependant, l'impacte de la musique de Verdi ne s'est pas restreint à l'univers musical. Elle a profondément marqué la conscience nationale italienne qui, dans certaines de ses mélodies, s'est identifiée à la cadence de sa propre voix.

L'œuvre

«Cette tragédie est l'une des plus grandes créations de l'homme! (...) Si nous ne parvenions pas à faire quelque chose de véritablement grand, tentons au moins de nous écarter du vulgaire». Ces mots – extraits d'une lettre de Verdi adressée au librettiste Francesco Maria Piave – expriment parfaitement l'admiration que le compositeur voue à l'œuvre de Shakespeare. *Macbeth* constitue en vérité les premiers pas de Verdi sur le terrain inépuisablement fertile de l'œuvre du dramaturge anglais – passion qui occupera les dernières années d'activité du compositeur, durant lesquelles il se consacre à la composition de son *Otello* et de son *Falstaff*.

L'enthousiasme de Verdi pour ce projet est manifeste: non seulement il se consacre intensément à la composition, mais il intervient également au niveau de l'écriture du livret (il n'est pas satisfait du travail de Piave, ce qui l'amènera à demander exceptionnellement au poète Andrea Maffei de collaborer). Infatigable, il participe aussi à la direction de tous les aspects du spectacle – de la mise en scène aux décors en passant par les costumes. L'opéra est mis en scène au Teatro della Pergola de Florence, le 14 mars 1847. Contrairement aux attentes probablement optimistes de Verdi, le spectacle ne remporte qu'un succès très relatif. Le caractère « nordique » de l'intrigue et l'absence de toute histoire d'amour peuvent expliquer la tiédeur de l'accueil réservé à cet opéra, œuvre qui n'en marque pas moins un des sommets de la créativité du compositeur italien.

L'attention apportée aux détails d'orchestration et la richesse de la trame harmonique de cette œuvre sont frappantes. Parallèlement, le rapport entre la poésie et la musique y est particulièrement soigné. Avec *Macbeth*, Verdi tantôt reprend, tantôt s'éloigne des conventions lyriques italiennes qui avaient alors cours, au fil des événements dramatiques que la musique est censée exprimer (d'après le compositeur lui-même, la fugue qui accompagne la bataille de l'Acte IV n'a pas d'autre fin). C'est le même souci qui anime Verdi lorsqu'il effectue la révision de l'œuvre en 1865, à l'occasion des représentations parisiennes. Les altérations de la version de 1865 ne sont pas uniquement conventionnelles, comme c'est le cas du *ballet* de sorcières qu'il introduit dans l'Acte III (le *ballet* était en effet une condition *sine qua non* de tout opéra joué en France). On notera ainsi que la scène finale de la mort de Macbeth a été remplacée par un hymne aux vainqueurs, en privilégiant délibérément la victoire collective plutôt que la défaite du tyran.

Il est indubitable que le *Macbeth* de Verdi possède plusieurs niveaux d'interprétation et c'est précisément dans la multiplication de ces trames dramatiques et musicales que réside le « secret » de cette fascination qui nous prend à chaque nouvelle écoute. Le drame psychologique, centré sur l'ambition démesurée et le sentiment de culpabilité de Macbeth et surtout sur Lady Macbeth (que Verdi a pris le parti dramaturgique de mettre au centre de l'intrigue), est traité en même temps que le thème de l'insurrection collective contre la tyrannie, thème tout à fait cohérent avec l'engagement de Verdi à la cause de la libération et de l'unité italienne, et qui sous-tend en filigrane tellement d'autres opéras qu'il a composés.

Macbeth d'un coup d'oeil

Prélude

Acte I

N° 1 Introduction (Chœur des Sorcières)
– *Che faceste? Dite su!*

N° 2 Scène et Duo (Macbeth, Banco, Sorcières, Messagers du roi)
– *Giorno non vidi mai*
– *Due vaticini compiuti or sono*

N° 3 Chœur des Sorcières
– *S'allontanarono!*

N° 4 Scène et Cavatina (Lady Macbeth, Serf)
– *Nel dì della vittoria*
– *Vieni! t'affretta!*

N° 5 Scène et Marche (Macbeth, Lady Macbeth)
– *Oh donna mia!*

N° 6 Grand-scène et Duo (Macbeth, Lady Macbeth)
– *Sappia la sposa mia*
– *Fatal mia donna!*

N° 7 Scène et Sextuor – Finale I (Macduff, Banco, Macbeth, Lady Macbeth, Suivante, Malcolm, Chœur)
– *Di destarlo per tempo il re m'impose*
– *Schiudi inferno, la bocca*

Acte II

N° 8 Scène et Aria (Lady Macbeth, Macbeth)
– *Perché mi sfuggì*
– *La luce langue*

N° 9 Chœur des Assassins
– *Chi v'impose unirvi a noi?*

N° 10 Grand-scène (Banco)
– *Studia il passo, o mio figlio!*

N° 11 Finale II (Chœur, Macbeth, Lady Macbeth, Suivante, Macduff, Assassin)
– *Salve, o Re!*

Acte III

N° 12 Chœur d'Introduction – *Incantesimo* (Chœur des Sorcières)
– *Tre volte miagola*

N° 13 *Ballabili*
I. *Allegro vivacissimo* – *Un poco ritenuto* II. *Allegro* – *Andante* – *Allegro* III. (*Valzer*) *Allegro vivacissimo* – *Poco più mosso*

N° 14 Grande scène des Apparitions (Macbeth, Chœur des Sorcières, Apparitions)
– *Finché appelli*

N° 15 Chœur et *Ballabile* (Sorcières)
– *Ondine e silfidi*

N° 16 Scène et Duo – Finale III (Macbeth, Héraut, Lady Macbeth)
– *Ove son io?*
– *Ora di morte e di vendetta*

Acte IV

N° 17 Chœur des Réfugiés Écossais
– *Patria oppressa!*

N.° 18 Scène et Aria (Macduff)
– *O figli, o figli miei!*
– *Dove siam? Che bosco è quello?* (Malcolm, Macduff, Chœur)

N° 19 Grande scène du Somnambulisme (Médecin, Suivante, Lady Macbeth)
– *Vegliammo invan due notti*
– *Una macchia è qui tuttora*

N° 20 Scène et Aria (Macbeth)
– *Perfidi! All'anglo contro me v'unite!*
– *Pietà, rispetto, amore*

N° 21 Scène et Bataille (Chœur, Macbeth, Suivante, Macduff)
– *Ella è morta!*

N° 22 Hymne de victoire – Finale (Chœur, Malcolm, Macduff)
– *Vittoria!*

Macbeth au São Carlos

Bien que l'œuvre ait été créée au Teatro della Pergola de Florence en 1847, *Macbeth* – à l'instar d'autres opéras de Verdi – a été remanié de manière importante à l'occasion des représentations parisiennes de 1865. C'est cette seconde version qui nous est donnée d'écouter au Teatro Nacional de São Carlos dans le cadre de cette production. La création portugaise de cette œuvre de Verdi, qui constitue la première incursion du compositeur dans l'univers shakespearien, a eu lieu au São Carlos, le 13 janvier 1849, près de deux ans après sa création mondiale, avec Marieta Fresti (Lady Macbeth) et Gaetano Fiori (Macbeth) dans les rôles principaux. L'œuvre a été à l'affiche à plus de dix reprises tout au long du XIX^{ème} siècle, et, plus près de nous, lors des saisons de 1903/04, 1904/1905, 1959/60 et 1980/81.

Argumento

A acção situa-se na Escócia do século XI.

Acto I

As bruxas, reunidas num bosque, ouvem um toque de tambor. É o general Macbeth que se aproxima com Banco. Este dirige-se às bruxas e pergunta-lhes quem são; ao que elas respondem profetizando que Macbeth será o senhor de Cawdor e Rei da Escócia, e que Banco, sem ser Rei, terá monarcas na sua descendência.

A profecia impressiona Macbeth, tanto mais que chegam mensageiros a comunicar-lhe que o Rei lhe outorgou a senhoria de Cawdor. Perturbado, afasta-se na companhia de Banco. As bruxas, entre si, vaticinam o regresso de Macbeth para de novo as interrogar sobre o futuro.

No átrio do castelo de Macbeth, Lady Macbeth lê a carta do marido que lhe conta as profecias das bruxas, recomendando-lhe sigilo quanto à profecia de que será Rei. Falando consigo própria, Lady Macbeth duvida de que à ambição do marido corresponda a suficiente força de vontade para levar a cabo a empresa. Mas ela lhe inculcará a audácia de matar o Rei seu senhor. A ocasião é propícia, pois que um servo vem comunicar a chegada do monarca, acompanhado de Macbeth. Este entra pouco depois e, sem delongas, a mulher convence-o a perpetrar o crime naquela mesma noite. Saem ambos ao encontro do régio hóspede, que vem acompanhado de seu filho Macduff, um fidalgo escocês.

É noite. Macbeth manda dizer à mulher que, mal esteja pronta a sua taça nocturna, o avise com um toque de sineta. Uma vez a sós, exprime a agitação da sua alma na proximidade do crime. Ouve-se o toque combinado. Macbeth penetra nos aposentos do Rei. Lady Macbeth aguarda com uma serenidade perversa. Macbeth surge da porta, horrorizado, com o punhal em sangue nas mãos. Ouviu as preces dos cortesãos, quis dizer com eles «Ámen», mas a palavra gelou-lhe nos lábios. O seu coração vacila; é-lhe impossível voltar a aproximar-se do cadáver de Duncano. É Lady Macbeth quem, arrancando-lhe das mãos a arma comprometedor, vai sujá-la com o sangue do Rei assassinado e colocá-la junto de um dos guardas adormecido.

Argumento

La acción se sitúa en la Escocia del siglo XI.

Acto I

Las brujas, reunidas en un bosque, oyen el toque de tambores. Es el general Macbeth que se aproxima con Banco. Éste se dirige a las hechiceras y les pregunta quiénes son; a lo que ellas responden profetizando que Macbeth será el señor de Cawdor y rey de Escocia, y que Banco, sin ser rey, tendrá monarcas en su descendencia.

La profecía impresiona a Macbeth, aún más con la llegada de mensajeros que le comunican que el rey le otorgó la señoría de Cawdor. Perturbado, se aleja en compañía de Banco. Las brujas, entre sí, profetizan el regreso de Macbeth para de nuevo interrogarlas sobre el futuro.

En el atrio del castillo de Macbeth, Lady Macbeth lee la carta del marido que le cuenta las profecias de las brujas, recomendándole sigilo en cuanto a la profecía de que será rey. Hablando consigo misma, Lady Macbeth duda de que la ambición del marido corresponda a suficiente fuerza de voluntad para llevar a cabo tal empresa. Pero ella le inculcará la audacia de matar al rey su señor. La ocasión es propicia, pues un sirviente viene a comunicar la llegada del monarca, acompañado de Macbeth. Éste entra poco después y, sin demora, la mujer lo convence a perpetrar el crimen en aquella misma noche. Salen ambos al encuentro del regio huésped, que viene acompañado de su hijo Macduff, un hidalgo escocés.

Es de noche. Macbeth le manda a decir a la mujer que así esté preparada su bebida nocturna, le avise con un toque de campana. Una vez a solas, exprime la agitación de su alma en la proximidad del crimen. Se escucha el toque combinado. Macbeth penetra en los aposentos del rey. Lady Macbeth aguarda con una serenidad perversa. Macbeth aparece por la puerta, horrorizado, con el puñal ensangrentado en las manos. Oyó las suplicas de los cortesanos, quiso decir con ellos «Amén», pero la palabra se le heló en los labios. Su corazón vacila; le es imposible volver a aproximarse del cadáver de Duncano. Lady Macbeth es quien, arrancándole de las manos el arma comprometedor, va a ensuciarla con la sangre del rey asesinado y colocarla al lado de uno de los guardias adormecido.

Synopsis

The story takes place in Scotland in the 11th century.

Act I

The witches, gathered in a wood, hear the beating of drums. It is General Macbeth coming with Banco. Banco addresses the witches and asks them who they are; they reply by prophesizing that Macbeth will be the lord of Cawdor and king of Scotland, and that although Banco is not a king himself he will have monarchs among his descendants.

This prophecy impresses Macbeth even more so because in the meantime messengers arrive with the news that the King has granted him ownership of Cawdor. Disturbed with the situation, Macbeth takes his leave in the company of Banco. The witches predict among themselves that Macbeth will return to question them about the future.

In the inner court of Macbeth's castle Lady Macbeth reads a letter from her husband in which he tells her about the witches' prophecy, recommending her to keep in absolute secrecy the prophecy about his becoming king. Talking to herself, Lady Macbeth has doubts whether her husband's ambition is enough to provide the will power needed to carry out such enterprise. Nonetheless she will endow him with the audacity to kill their lord, the King. The occasion arises when a messenger announces the King's arrival in the company of Macbeth. Macbeth enters the room soon after the king and, without further ado, his wife convinces him to perpetrate the crime on that same night. They both leave the room to meet the royal guest who is accompanied by his son Macduff, a Scottish lord.

Night has fallen. Macbeth tells his wife that as soon as his nightcap is ready she is to warn him by ringing a small bell. Once alone with his wife he expresses the restlessness that dwells in his soul with the proximity of the crime. The prearranged ring is heard. Macbeth enters the royal quarters. Lady Macbeth waits in perversely serene. Macbeth comes to the door in horror holding in his hand the bloodstained dagger. He heard the courtesans' prayers and wished to join them by saying «amen» but the word froze on his lips. His heart falters; it is quite impossible for him to approach Duncano's corpse. It is Lady Macbeth who steals the compromising weapon off his hands, dips it in the blood of the murdered King and places it near one of the sleeping guards.

Argument

L'action se déroule en Écosse au XI^{ème} siècle.

Acte I

Les sorcières, réunies dans un bois, entendent battre le tambour. Il s'agit du général Macbeth qui s'approche en compagnie de Banco. Celui-ci s'adresse aux sorcières et leur demande qui elles sont; ce à quoi elles répondent en prédisant que Macbeth deviendra seigneur de Cawdor et Roi d'Écosse et que Banco, sans être roi, comptera des monarques parmi sa descendance.

Cette prophétie ébranle Macbeth, d'autant plus que des messagers arrivent pour lui annoncer que le Roi lui confie la seigneurie de Cawdor. Troublé, il s'éloigne en compagnie de Banco. Les sorcières, entre elles, gagent que Macbeth reviendra pour les interroger sur son avenir.

Dans l'entrée du château de Macbeth, Lady Macbeth lit une lettre dans laquelle son mari lui narre les prédictions des sorcières. Il l'enjoint de garder le secret sur la prophétie qui fait de lui le futur Roi. Soliloquant, Lady Macbeth craint que la force de volonté de son mari ne soit pas à la hauteur de l'ambition qu'il faut pour mener à bien cette entreprise. Mais elle saura bien lui insuffler l'audace nécessaire pour tuer son seigneur et Roi. L'occasion est d'ailleurs propice puisqu'un serf vient lui annoncer l'arrivée du monarque accompagné de Macbeth. Celui-ci entre bientôt, et sans plus tarder sa femme le convainc de perpétrer le crime cette nuit même. Tous deux sortent pour accueillir leur hôte royal qui arrive en compagnie de son fils Macduff, un noble écossais.

Il fait nuit. Macbeth fait dire à sa femme de le prévenir en faisant sonner une cloche dès que sa coupe nocturne sera prête. Une fois seuls, il exprime à quelle agitation son âme est en proie, à mesure que l'heure fatidique approche. Il entend le signal convenu. Macbeth pénètre dans les appartements du Roi. Lady Macbeth attend avec une sérénité perverse. Macbeth jaillit de la porte, horrifié, un poignard ensanglanté entre les mains. Il a entendu les prières des courtisans, il a voulu dire «amen» avec eux, mais le mot s'est gelé sur ses lèvres. Son cœur vacille ; il lui est impossible de s'approcher à nouveau du corps de Duncano. Lady Macbeth doit lui arracher des mains l'arme compromettante qu'elle va tremper dans le sang du Roi assassiné et qu'elle laisse à côté d'un des gardes endormis.



Nesta página: Dimitra Theodossiou (*Lady Macbeth*), Johan Reuter (*Macbeth*) e figuração.

Página seguinte: Dimitra Theodossiou (*Lady Macbeth*)
Fotografias de ensaio.

Batem fortemente ao portão do castelo. Lady Macbeth recomenda ao marido que simule o melhor possível a sua inocência, mas a consciência de Macbeth já o atormenta implacavelmente. Afastam-se. Entram Macduff e Banco. São horas de despertar o Rei Duncan, em cujos aposentos Macduff penetra. Dado o alarme, acorrem Macbeth e a mulher, o Príncipe Malcolm, a Aia de Lady Macbeth e servos. Aterrorizados, todos choram a morte do soberano e imploram a Deus o castigo do criminoso.

Acto II

Macbeth, agora Rei, e a mulher estão a sós. O filho de Duncan fugiu para Inglaterra fazendo recair sobre si a suspeita de ter assassinado o próprio pai. Macbeth revela as suas preocupações lembrando-se que as bruxas também profetizaram que Banco teria reis na sua descendência. Lady Macbeth de imediato instiga o marido a cometer novo crime: Banco e Fleanzio têm de morrer antes que surja o novo dia. Enquanto Macbeth se afasta, Lady Macbeth mergulha numa intensa excitação antevendo o consumado triunfo do poder.

Sicários contratados por Macbeth preparam uma emboscada a Banco e a seu filho que se encaminham para o castelo de Macbeth. Banco é assassinado, mas Fleanzio consegue pôr-se em fuga.

Numa sala do castelo, Macbeth e a mulher, Macduff, damas e cavaleiros preparam-se para o banquete. Macbeth e Lady Macbeth são saudados como Rei e Rainha.

Um sicário aproxima-se de Macbeth e, sem que os comensais se apercebam, dá a notícia da morte de Banco e da fuga de Fleanzio. Torna-se visível a perturbação do novo monarca. Alude a Banco, lamenta que não tenha comparecido, quer sentar-se na cadeira que lhe estava reservada. Mas recua apavorado ao ver diante de si o espectro da vítima. Falando ao fantasma que só a ele aparece, diz palavras que o comprometem.

A mulher repreende-o em voz baixa e tenta salvar as aparências. Macbeth parece acalmar, restabelece-se o ambiente festivo, mas por pouco tempo. O Rei torna a ver o fantasma de Banco e acentua as suspeitas em todos quantos estão presentes.

Tocan fuertemente a la puerta del castillo. Lady Macbeth aconseja al marido que simule lo mejor posible su inocencia, pero la conciencia de Macbeth ya le atormenta implacablemente. Se alejan. Entran Macduff y Banco. Son horas de despertar al rey Duncan, en cuyos aposentos Macduff penetra. Dada la alarma, acuden a Macbeth y a su mujer, el Príncipe Malcolm, la dama de compañía de Lady Macbeth y sirvientes. Aterrorizados, todos lloran la muerte del soberano e imploran a Dios el castigo del asesino.

Acto II

Macbeth, ahora rey, y la mujer están a solas. El hijo de Duncan huyó para Inglaterra haciendo recaer sobre sí la sospecha de haber asesinado al propio padre. Macbeth revela sus preocupaciones recordándose que las brujas también profetizaron que Banco tendría reyes en su descendencia. Lady Macbeth de inmediato incita el marido a cometer un nuevo crimen: Banco y Fleanzio tienen que morir antes que surja el nuevo día. Mientras Macbeth se aleja, Lady Macbeth se sumerge en una intensa excitación previendo el consumado triunfo del poder.

Sicarios contratados por Macbeth preparan una emboscada a Banco y a su hijo que se dirigen hacia el castillo de Macbeth. Banco es asesinado, pero Fleanzio logra escapar.

En una sala del castillo, Macbeth y la mujer, Macduff, damas y caballeros se preparan para el banquete. Macbeth y Lady Macbeth son saludados como rey y reina.

Un sicario se aproxima de Macbeth y, sin que los comensales se den cuenta, le da la noticia de la muerte de Banco y de la fuga de Fleanzio. Se hace visible la perturbación del nuevo monarca. Se refiere a Banco, lamentando que no haya comparecido, y se quiere sentar en la silla que le estaba reservada. Pero retrocede aterrorizado al ver delante de sí al espectro de la víctima. Hablándole al fantasma que sólo a él le aparece, dice palabras que lo comprometen.

La mujer lo reprende en voz baja e intenta salvaguardar las apariencias. Macbeth parece relajarse, se restablece el ambiente festivo, pero por poco tiempo. El rey vuelve a ver al fantasma de Banco y acentúa las sospechas en todos los que están presentes.

A strong knock is heard at the castle's gate. Lady Macbeth recommends her husband to simulate his innocence the best he can; however Macbeth's conscience already torments him ruthlessly. They withdraw. Macduff and Banco enter. It is time to wake King Duncan in whose quarters Macduff enters. Sounding the alarm, both Macbeth and his wife, Prince Malcolm, Lady Macbeth's lady in waiting and servants rush to the room. Terrorised they all weep at the King's death and beg the Lord for the punishment of the criminal.

Act II

Macbeth, now king, and his wife are alone. Duncan's son fled to England calling suspicion onto him for having murdered his own father. Macbeth reveals his concerns remembering that the witches also prophesised that Banco would have kings among his descendents. Lady Macbeth immediately entices her husband to commit a second murder: Banco and Fleanzio must die before the dawning of a new day. As Macbeth draws away, Lady Macbeth is filled with an intense excitement foreseeing the successful triumph of power.

Assassins hired by Macbeth prepare an ambush on Banco and his son who are on their way to Macbeth's castle. Banco is murdered but Fleanzio manages to escape.

In a room of the castle Macbeth and his wife, Macduff, ladies and knights prepare themselves for the banquet. Macbeth and Lady Macbeth are greeted as King and Queen.

One of the assassins goes to Macbeth and without the other guests realising what is going on, informs him of Banco's death and Fleanzio's escape. The monarch's concern is visible. He refers to Banco regretful that he has not appeared and tries to sit on the chair that was reserved for him, but steps back in awe when he sees the victim's ghost. Talking to the ghost that he alone seems to be able to see, he speaks incriminating words.

His wife reproaches him whispering, and tries to save the appearances. Macbeth appears to calm down and the festiveness of the banquet is resumed but not for long. The King sees Banco's ghost again thus increasing suspicion among the guests.

On frappe bruyamment à la poterne du château. Lady Macbeth recommande à son mari de feindre son innocence du mieux qu'il pourra. Mais celui-ci est déjà en proie au tourment implacable de sa conscience. Ils se retirent. Entrent Macduff et Banco. Il est l'heure de réveiller le roi Duncan. Macduff pénètre dans les appartements royaux et donne l'alerte. Accourent Macbeth et sa femme, le Prince Malcolm, la servante de Lady Macbeth et des serfs. Horrifiés, tous pleurent la mort du souverain et implorent Dieu de châtier le criminel.

Acte II

Macbeth, devenu Roi, et sa femme sont seuls. Le fils de Duncan a fui en Angleterre, en attirant sur lui les soupçons d'avoir assassiné son propre père. Macbeth fait part de ses craintes et rappelle que les sorcières lui ont également prédit que Banco aurait des rois dans sa descendance. Aussitôt, Lady Macbeth pousse son mari à commettre un nouveau crime: Banco et Fleanzio doivent mourir avant qu'il ne fasse jour. Tandis que Macbeth s'éloigne, Lady Macbeth entre dans une excitation extrême en voyant se profiler l'issue triomphale de son pouvoir.

Des tueurs à la solde de Macbeth préparent un guet-apens contre Banco et son fils qui cheminent vers le château de Macbeth. Banco est assassiné mais Fleanzio parvient à s'échapper.

Dans une salle du château, Macbeth et sa femme, Macduff, des dames et chevaliers se préparent pour le banquet. Macbeth et sa femme sont salués comme Roi et Reine.

Un des tueurs s'approche de Macbeth et, à l'insu des convives, lui annonce la mort de Banco et de la fuite de Fleanzio. Le nouveau monarque est visiblement troublé. Il fait allusion à Banco, se lamente que celui-ci ne soit pas là et veut s'asseoir à la place qui lui était réservée. Mais il recule apeuré en voyant face à lui le spectre de sa victime. En parlant au fantôme qu'il est le seul à voir, ses propres paroles le compromettent.

Sa femme le reprend à voix basse et tente de sauvegarder les apparences. Macbeth semble se calmer, rétablit l'atmosphère de la fête, mais pour peu de temps. Le Roi aperçoit à nouveau le fantôme de Banco et fait peser sur lui les soupçons de tous les convives.



Nesta página: Fabio Sartori (*Macduff*), Johan Reuter (*Macbeth*), Dimitra Theodossiou (*Lady Macbeth*), Sara Braga Simões (*Aia de Lady Macbeth*) e Coro do Teatro Nacional de São Carlos.

Página seguinte: Johan Reuter (*Macbeth*) e Coro do Teatro Nacional de São Carlos.
Fotografias de ensaio.

Acto III

Uma caverna obscura. Ao centro, um caldeirão fervente.

As visões de Banco perturbaram a mente do Rei usurpador Macbeth de tal maneira que se torna obcecado pela necessidade de conhecer o futuro. As bruxas, cumprindo ordens de Hécate, deusa da noite, preparam a caldeira infernal quando Macbeth se lhes dirige para saber o seu destino. Invocados os seus poderes ocultos, o criminoso é prevenido de que deve recear Macduff.

Macbeth não se satisfaz com esta revelação. Chamado um espírito ainda mais poderoso, o seu aviso parece tranquilizador: o tirano poderá ser sanguinário e feroz, porque ninguém, trazido ao mundo por uma mulher, logrará fazer-lhe mal. O oráculo também anuncia que Macbeth permanecerá invencível até que a floresta de Birnam se erga contra ele.

Não contente ainda, o rei exige que lhe digam se descendentes de Banco subirão ao trono da Escócia. As figuras de oito reis desfilam então e, por último, é o vulto de Banco, empunhando um espelho, que surge ante os olhos aterrados de Macbeth. Em vão procura abater os fantasmas a golpes de espada. Cai sem sentidos quando as bruxas auguram que a prole de Banco sobreviverá.

Ondinas e sílfos vêm reanimar o corpo desfalecido. Quando volta a si, Macbeth sabe por um arauto que a sua mulher se aproxima informada das profecias; a Rainha exorta Macbeth a que extermine a raça dos Macduff e Banco, e alegra-se de ver ressurgir no marido a coragem de outros tempos.

Acto IV

Local deserto na fronteira da Escócia com a Inglaterra. Ao longe, a floresta de Birnam.

Passam exilados escoceses, homens, mulheres e crianças. Lamentam a tirânica opressão da sua pátria, sob o ceptro de Macbeth. Entre eles encontra-se Macduff, cuja mulher e filhos pereceram, assassinados por ordem do Rei. Soa um tambor e aparece o Príncipe Malcolm, comandando um exército inglês. Macduff junta-se ao exército para que ambos castiguem o criminoso. Malcolm ordena aos seus soldados que se camuflam com ramos cortados da floresta vizinha de Birnam.

Acto III

Una oscura cueva. En el centro, un caldero hirviendo.

Las visiones de Banco perturbaron la mente del rey usurpador Macbeth de tal manera que se pone obcecado por la necesidad de conocer el futuro. Las brujas, cumpliendo órdenes de Hécate, diosa de la noche, preparan el caldero infernal cuando Macbeth se les dirige para saber su destino. Invocados sus poderes ocultos, el criminal es prevenido de que debe temer a Macduff.

Macbeth no se satisface con esta revelación. Llamado un espíritu aún más poderoso, su aviso parece tranquilizador: el tirano podrá ser sanguinario y feroz, porque ningún hombre nacido de mujer, logrará hacerle mal. El oráculo también anuncia que Macbeth permanecerá invencible hasta que el bosque de Birnam se surja contra él.

Aún insatisfecho, el rey exige que le digan si descendientes de Banco subirán al trono de Escocia. Las figuras de ocho reyes desfilan entonces y, por último, es el espectro de Banco, llevando un espejo, que surge ante los ojos aterrados de Macbeth. En vano intenta desaparecer los fantasmas a golpes de espada.cae desvanecido cuando las brujas auguran que la prole de Banco sobrevivirá.

Ondinas y sílfides vienen a reanimar el cuerpo desfalecido. Cuando vuelve a sí, Macbeth sabe por un arauto que su mujer se aproxima informada de las profecias; la reina convence a Macbeth a que extermine la raza de los Macduff y Banco, y se alegra de ver resurgir en el marido el antiguo valor.

Acto IV

Paraje desierto en la frontera de Escocia e Inglaterra. A lo lejos, el bosque de Birnam.

Pasan refugiados escoceses, hombres, mujeres y niños. Lamentan la tiránica opresión de su patria, bajo el poder de Macbeth. Entre ellos se encuentra Macduff, cuya mujer e hijos perecieron, asesinados por orden del rey. Suena un tambor y aparece el Príncipe Malcolm, comandando un ejército inglés. Macduff se suma al ejército para que ambos castiguen al asesino Malcolm ordena a sus soldados que se camuflen con ramas cortadas del bosque vecino de Birnam.

Act III

A dark cave. In the centre lies a boiling caldron.

Banco's visions disturb the mind of the usurper King Macbeth in such a way that he becomes obsessed with the necessity of knowing the future. The witches, following Hecate, the goddess of the night's orders, prepare the infernal caldron when Macbeth addresses them in order to find out more about his own fate. Their hidden powers invoked, the murderer is warned that he should fear Macduff.

Macbeth is not satisfied with this revelation. A stronger spirit is called upon and his warning seems reassuring: the tyrant can be sanguinary and fierce because no one born from a woman's womb will ever succeed in harming him. The oracle also announces that Macbeth will remain invincible until the day on which Birnam forest rises against him.

Not yet contented with what he hears the King demands to be told whether Banco's descendents will rise to the throne of Scotland. The shapes of eight kings parade before him; the last one is Banco's image that comes forth before the terrified eyes of Macbeth, holding a mirror in his hand. Macbeth tries in vain to fight the ghost with blows of his sword. When the witches predict that Banco's offspring will live Macbeth falls to ground.

Undines and elves come to revive the fallen body. When Macbeth comes round he is told by a herald that his wife is coming and has already been informed of the witches' prophecies; the queen exhorts Macbeth to exterminate Macduff and Banco's race and rejoices when she witnesses the courage of yonder days return to her husband.

Act IV

Deserted place in the Scottish border with England. Birnam forest in the distance.

Exiled Scottish men, women and children pass by. They regret the tyrannical oppression of their homeland under Macbeth's ruling. Among them is Macduff, whose wife and children have perished, murdered under the King's orders. A drum beat is heard and forth comes Prince Malcolm leading an English army. Macduff joins the army so that together they can punish the murderer. Malcolm orders his soldiers to camouflage themselves with tree branches from the nearby Birnam forest.

Acte III

Une caverne obscure. Au centre, un chaudron en ébullition.

Les apparitions de Banco perturbent tellement l'esprit du Roi, l'usurpateur Macbeth, que celui-ci est obsédé par le besoin de connaître l'avenir. Les sorcières, qui suivent les ordres d'Hécate, la déesse de la nuit, apprêtent le chaudron infernal lorsque Macbeth s'adresse à elles pour connaître son destin. Les forces occultes sont invoquées et le criminel est averti qu'il doit craindre Macduff.

Macbeth n'est pas satisfait de cette révélation. Un esprit encore plus puissant est invoqué, dont l'avis semble rassurant: le tyran pourra être sanguinaire et féroce car personne, amené au monde par une femme, ne pourra l'atteindre. L'oracle annonce également que Macbeth demeurera invincible jusqu'à ce que la forêt de Birnam se soulève contre lui.

Non content de ces propos, le Roi exige qu'on lui dise si les descendants de Banco monteront sur le trône d'Écosse. Les figures de huit rois défilent alors et, en dernier, apparaît celle de Banco, miroir au poing, qui surgit aux yeux atterrés de Macbeth. Celui-ci cherche en vain à abattre les fantômes à coups d'épée. Il perd connaissance lorsque les sorcières augurent que la lignée de Banco survivra.

Des ondines et des sylphes viennent réanimer son corps évanoui. Quant il revient à lui, Macbeth apprend par un héraut que sa femme arrive, informée des prophéties; la reine exhorte Macbeth d'exterminer la race des Macduff et des Banco, et elle se réjouit de voir revenir chez son mari le courage d'autrefois.

Acte IV

Un lieu désert à la frontière entre l'Écosse et l'Angleterre. Au loin, la forêt de Birnam.

Des exilés écossais défilent, hommes, femmes et enfants. Ils pleurent la tyrannique oppression que connaît leur patrie sous le sceptre de Macbeth. Parmi eux se trouve Macduff, dont la femme et les enfants ont péri, assassinés sur l'ordre du Roi. On entend un roulement de tambour et apparaît le Prince Malcom, à la tête d'une armée anglaise. Macduff rallie cette armée pour punir ensemble le criminel. Malcolm ordonne à ses soldats de se camoufler à l'aide de branches coupées dans la forêt voisine de Birnam.



Nesta página: Dimitra Theodossiou (*Lady Macbeth*); Johan Reuter (*Macbeth*).

Página seguinte: Carlos Guilherme (*Malcolm*) e figuração.
Fotografias de ensaio.

No castelo de Macbeth

É noite. O Médico real e a Aia aguardam que Lady Macbeth apareça tal como noutra noite. Ei-la que se aproxima, sonâmbula, trazendo a lanterna que costuma ter junto do leito. Pousando-a, esfrega as mãos com veemência como se as estivesse a lavar inutilmente. As demais palavras que diz, inconsciente, traem os seus crimes e enchem de pavor a Aia e o Médico. Noutra sala do castelo, Macbeth recorda a profecia das bruxas permanecendo indiferente à notícia da morte de Lady Macbeth.

Numa vasta planície

Ouvem-se gritos no castelo. Chega a notícia do levantamento dos patriotas escoceses na floresta de Birnam. Durante a batalha, Macbeth, perseguido por Macduff, julga que este não pode matá-lo por ter nascido de uma mulher. Mas Macduff desengana-o e diz-lhe que veio ao mundo arrancado às entranhas da sua mãe já depois desta ter morrido e fere Macbeth mortalmente.

Cumpriu-se a profecia. Decidida a batalha, Malcolm é aclamado Rei e libertador da Escócia.

En el castillo de Macbeth

Es de noche. El Médico real y la dama de compañía aguardan que Lady Macbeth aparezca tal como en otra noche. Ésta se aproxima, sonámbula, trayendo la lámpara que acostumbra tener al lado del lecho de su cama. Posándola, se frota las manos con vehemencia como si quisiera borrar algo de ellas. Las demás palabras que dice, inconsciente, traen sus crímenes y llenan de terror a la dama de compañía y al médico. En otra habitación del castillo, Macbeth recuerda la profecía de las brujas permaneciendo indiferente a la noticia de la muerte de Lady Macbeth.

En una vasta llanura

Se oyen gritos en el castillo. Llega la noticia del levantamiento de los patriotas escoceses en el bosque de Birnam. Durante la batalla, Macbeth, perseguido por Macduff, cree que éste no puede matarle por haber nacido de una mujer. Pero Macduff lo desengaña y le dice que vino al mundo arrancado de las entrañas de su madre ya después de ésta haber muerto y hiere a Macbeth mortalmente.

Se cumple a profecía. Decidida la batalla, Malcolm es aclamado rey y libertador de Escocia.

At Macbeth's castle

Night has fallen. The royal physician and the lady in waiting wait for the Queen to appear just like in any other night. She arrives, sleep walking, carrying the lantern that she usually keeps by her bedside. She puts it down, rubbing her hands vehemently as if she was washing them without success. The words she unconsciously mutters betray her crimes and fill with terror both the doctor and the lady in waiting. In another room in the castle Macbeth recalls the witches' prophecy indifferent to the news of Lady Macbeth's death.

On a vast plain

Screams are heard in the castle. News comes of the revolt of Scottish countrymen in Birnam forest. During the battle, Macduff who he believes cannot kill him as he was born from a woman's womb pursues Macbeth. However Macduff corrects him by saying that he was torn from his mother's womb after she was already dead and mortally wounds Macbeth.

The prophecy has been fulfilled. The battle is won and Malcolm is acclaimed King and liberator of Scotland.

Le château de Macbeth

La nuit est tombée. Le Médecin royal et la Suivante attendent que Lady Macbeth apparaisse comme lors de la nuit précédente. La voici qui s'approche, somnambule, portant la lampe qui se trouve habituellement près de son lit. Posant celle-ci, elle se frotte les mains avec énergie comme si elle les lavait, en vain. Les paroles qu'elle profère sans le vouloir trahissent ses crimes et remplissent d'horreur sa Suivante et son Médecin.

Dans une autre salle du château, Macbeth se rappelle la prophétie des sorcières et reste indifférent à la nouvelle de la mort de Lady Macbeth.

Sur une vaste plaine

Des cris se font entendre dans le château. Arrive la nouvelle du soulèvement des patriotes écossais dans la forêt de Birnam. Durant la bataille, Macbeth, poursuivi par Macduff, pense que celui-ci ne peut le tuer puisqu'il est né du ventre d'une femme. Mais Macduff le détrompe et lui dit qu'il est venu au monde arraché aux entrailles de sa mère alors que celle-ci était déjà morte. Il blesse mortellement Macbeth.

La prophétie s'est réalisée. À l'issue de la bataille, Malcolm est proclamé Roi et Libérateur de l'Écosse.

Macbeth é uma figura histórica. Venceu e matou o Rei da Escócia sem antecessor, Duncan I, em Dunsinan (Perthshire), em 1040, e reinou até que, em 1057, foi derrotado e morto na batalha de Lumphanon. O exército inimigo era comandado por Malcolm, filho de Duncan, e por Siward, conde de Northumbria. Para a sua tragédia, Shakespeare serviu-se das versões lendárias de Rephael Holinshed e John Belleden. Alguns dos nomes das personagens shakespearianas foram italianizadas no libreto da ópera de Verdi: Duncano/Duncan, Banco/Banquo, Fleanzio/Fleance e Ecate (sem o H inicial da grafia inglesa).

Macbeth es una figura histórica. Venció y mató al rey de Escocia sin antecesor, Duncan I, en Dunsinan (Perthshire), en 1040, y reinó hasta que, en 1057, fue derrotado y muerto en la batalla de Lumphanon. El ejército enemigo era comandado por Malcolm, hijo de Duncan, y por Siward, conde de Northumbria. Para su tragedia, Shakespeare se sirvió de las versiones legendarias de Rephael Holinshed y John Belleden. Alguno de los nombres de los personajes shakespearianos fueron italianizados en el libreto de la ópera de Verdi: Duncano/Duncan, Banco/Banquo, Fleanzio/Fleance y Ecate (sin la H inicial de la grafía inglesa).

Macbeth is a historical figure. He beat and killed the King of Scotland Duncan I, who had no heir, at Dunsinan (Perthshire), in 1040, and reigned until 1057 when he was defeated and killed in battle at Lumphanon. The enemy army was commanded by Malcolm, son of Duncan, and by Siward, Earl of Northumbria. Shakespeare used the legendary versions of Rephael Holinshed and John Belleden to write his tragedy. Some of the names of the Shakespearian characters were altered to sound Italian for the libretto of Verdi's opera: Duncano/Duncan, Banco/Banquo, Fleanzio/Fleance and Ecate (without the initial capital H of the English print).

Macbeth est un personnage historique. Il a vaincu et tué le Roi d'Écosse sans prédécesseur, Duncan I, à Dunsinan (Perthshire), en 1040, et il régna jusqu'en 1057, année où il fut défait et tué à la bataille de Lumphanon. L'armée ennemie était commandée par Malcolm, fils de Duncan, et par Siward, comte de Northumbria. Pour sa tragédie, Shakespeare s'est basé sur les versions légendaires de Rephael Holinshed et de John Belleden. Certains noms des personnages shakespeariens furent italianisés dans le livret de l'opéra de Verdi : Duncano/Duncan, Banco/Banquo, Fleanzio/Fleance et Ecate (sans le H initial de l'orthographe anglaise).

Macbeth

Libretto

Atto I

Introduzione

Bosco. Tre crocchi di streghe appaiono l'un dopo l'altro fra lampi e tuoni.

Terzo Crocchio di Streghe

Che faceste? dite su!

Secondo Crocchio di Streghe

Ho sgozzato un verro.

Terzo Crocchio di Streghe

E tu?

Primo Crocchio di Streghe

M'è frullata nel pensier
La mogliera di un nocchier:
Al dimon la mi cacciò...

Ma lo sposo che salpò
Col suo legno affogherò.

Terzo Crocchio di Streghe

Un rovaio ti darò...

Secondo Crocchio di Streghe

I marosi io leverò...

Primo Crocchio di Streghe

Per le secche lo trarrò.

(tamburo entro la scena)

Tutte

Un tamburo! Che sarà...?
Vien Macbetto. Eccolo qua!
(si confondono insieme e intrecciano una ridda)
Le sorelle vagabonde
Van per l'aria, van sull'onde,
Sanno un circolo intrecciar
Che comprende e terra e mar.

Scena e duetto

Macbeth e Banco

Macbeth

Giorno non vidi mai sì fiero e bello!

Libreto

Acto I

Introdução

Bosque. Por entre relâmpagos e trovões surgem, um a seguir ao outro, três grupos de bruxas.

Terceiro Grupo de Bruxas

Que fizestes? Dizei depressa!

Segundo Grupo de Bruxas

Degolei um varrasco.

Terceiro Grupo de Bruxas

E tu?

Primeiro Grupo de Bruxas

Veio-me ao pensamento
A mulher de um timoneiro
Que me mandou para o inferno...

Mas farei naufragar com o seu barco
O esposo que zarpou.

Terceiro Grupo de Bruxas

Eu dar-te-ei um vento norte...

Segundo Grupo de Bruxas

Eu levantarei grandes vagas...

Primeiro Grupo de Bruxas

E eu dirigi-lo-ei para os baixios de areia.

(rufo de tambor dentro de cena)

Todas as Bruxas

Um tambor! O que será...?
Macbeth aproxima-se. Ei-lo!
(misturam-se umas com as outras e dançam à roda)
As irmãs vagabundas
Vão pelo ar, vão sobre as ondas,
Sabendo formar um círculo
Que compreende a terra e o mar.

Cena e Duetto

Entram Macbeth e Banquo

Macbeth

Nunca vi um dia tão cruel e tão belo!

Banco

Né tanto glorioso!

Macbeth (*S'avvede delle streghe*)

Oh, chi saranno costor?

Banco

Chi siete voi? Di questo mondo
O d'altra regione?
Dirvi donne vorrei, ma lo mi vieta
Quella sordida barba.

Macbeth

Or via parlate!

Terzo Crocchio di Streghe (*in tono profetico*)

Salve, o Macbetto, di Glamis sire!

Secondo Crocchio di Streghe

Salve, o Macbetto, di Caudor sire!

Primo Crocchio di Streghe

Salve, o Macbetto, di Scozia re!

(Macbeth trema)

Banco (*a Macbeth sottovoce*)

Tremar vi fanno così lieti auguri?
(alle streghe)
Favellate a me pur, se non v'è scuro,
Creature fantastiche, il futuro.

Terzo Crocchio

Salve!

Secondo Crocchio

Salve!

Primo Crocchio

Salve!

Terzo Crocchio

Men sarai di Macbetto e pur maggiore!

Secondo Crocchio

Non quanto lui, ma più di lui felice!

Primo Crocchio

Non re, ma di monarchi genitore!

Tutte

Macbetto e Banco vivano!
Banco e Macbetto vivano!

Banco

Nem tão glorioso!

Macbeth (*avista as bruxas*)

Oh, quem serão estas?

Banco

Quem sois vós? Sois deste mundo
Ou de outra região?
Gostaria de vos chamar mulheres, mas proíbem-mo
As vossas sórdidas barbas.

Macbeth

Respodei depressa!

Terceiro Grupo de Bruxas (*em tom profético*)

Salve, Macbeth, senhor de Glamis!

Segundo Grupo de Bruxas

Salve, Macbeth, senhor de Cawdor!

Primeiro Grupo de Bruxas

Salve, Macbeth, rei da Escócia!

(Macbeth estremece)

Banco (*Para Macbeth, em sussurro.*)

Tão alegres augúrios fazem-vos tremer?
(para as bruxas)
Revelai-me também, criaturas fantásticas,
O meu futuro, se ele não vos for obscuro.

Terceiro Grupo

Salve!

Segundo Grupo

Salve!

Primeiro Grupo

Salve!

Terceiro Grupo

Serás inferior a Macbeth, porém, mais importante!

Segundo Grupo

Não tanto como ele, mas muito mais feliz do que ele!

Primeiro Grupo

Não rei, mas pai de reis!

Todas as bruxas

Vivam Macbeth e Banco!
Banco e Macbeth vivam!

(*spariscono*)

Macbeth

Vanir...
(*pensieroso*)
Saranno i figli tuoi sovrani.

Banco

E tu re pria di loro.

Banco e Macbeth

Accenti arcani!

Entrano i messaggeri del Re

Messaggeri

Pro Macbetto, il tuo signore
Sir t'ellesse di Caudore.

Macbeth

Ma quel sire ancor vi regge!

Messaggeri

No! percosso dalla legge
Sotto il ceppo egli spirò.

Banco (*Da sè, con raccapriccio.*)
(Ah, l'inferno il ver, il ver parlò!)

Macbeth (*Fra sè, sottovoce, quasi con ispavento.*)
Due vaticini compiuti or sono...
Mi si promette dal terzo un trono...
(*con esclamazione*)
Ma perché sento rizzarsi il crine?
(*esclamando*)
Pensier di sangue, d'onde sei nato?...
Alla corona che m'offre il fato
La man rapace non alzerò.

Banco (*Fra sè, sottovoce.*)
Oh, come s'empie costui d'orgoglio,
Nella speranza d'un regio soglio!
Ma spesso l'empio Spirto d'averno
Parla, e c'inganna, veraci detti,
E ne abbandona poi maledetti
Su quell'abisso che ci scavò.

Messaggeri

(Perchè si freddo m'udi Macbetto?
perchè, l'aspetto non serenò?)

(*tutti partono lentamente*)

(*desaparecem*)

Macbeth

Desapareceram...
(*pensativo*)
Os teus filhos serão reis.

Banco

E tu rei antes deles.

Banco e Macbeth

Que palavras misteriosas!

Entram mensageiros do Rei

Mensageiros

Grande Macbeth, o teu soberano
Nomeou-te Senhor de Cawdor.

Macbeth

Mas o senhor de Cawdor ainda vos governa!

Mensageiros

Não! Condenado pela lei
Expirou no cepo.

Banco (*Para si, arrepiado.*)
(Ah, o inferno disse a verdade!)

Macbeth (*Para si, muito baixo, quase a medo.*)
Já se cumpriram dois vaticínios...
No terceiro promete-se-me um trono...
(*com ênfase*)
Mas porque sinto eriçarem-se-me os cabelos?
(*exclamando*)
Pensamento sanguínário, de onde surgiste?...
Para a coroa que o destino me oferece
A minha mão rapace eu não alçarei.

Banco (*Para si, muito baixo.*)
Oh, como ele se enche de orgulho
Com a expectativa de um trono real!
Mas, muitas vezes, o ímpio Espírito maligno
Fala-nos e engana-nos com palavras verdadeiras,
Abandonando-nos depois, amaldiçoados,
No abismo que abriram para nós.

Mensageiros

(Porque nos ouviu tão friamente Macbeth?
Porque não serenou o seu semblante?)

(*saem todos lentamente*)

Coro di Streghe

S'allontanarono! – N'accozzeremo
Quando di fulmini – lo scroscio udremo.
S'allontanarono, – fuggiam!... s'attenda
Le sorti a compiere – nella tregenda.
Macbetto ridere – vedrem colà,
E il nostro oracolo – gli parlerà.
Fuggiam, fuggiam!

(*Partono*)

Scena e Cavatina

Atrio nel castello di Macbeth. Lady Macbeth sorte leggendo una lettera.

Lady Macbeth

«Nel dì della vittoria io le incontrai...
Stupito io n'era per le udite cose;
Quando i nunzi del Re mi salutarò
Sir di Caudore, vaticinio uscito
Dalle veggenti stesse
Che predissero un serto al capo mio.
Racchiudi in cor questo segreto. Addio.»
Ambizioso spirito
Tu sei Macbetto... Alla grandezza aneli,
Ma sarai tu malvagio?
Pien di misfatti è il calle
Della potenza, e mal per lui che il piede
Dubitoso vi pone, e retrocede!
Vieni! t'affretta! Accendere
Ti vo' quel freddo core!
L'audace impresa a compiere
Io ti darò valore;
Di Scozia a te promettono
Le profetesse il trono...
Che tardi? Accetta il dono,
Ascendivi a regnar.

Servo

Al cader della sera il Re qui giunge.

Lady Macbeth

Che di'? Macbetto è seco?

Servo

Ei l'accompagna.
La nuova, o donna, è certa.

Lady Macbeth

Trovi accoglienza quale un re si merta.

(*Il servo parte*)

Coro de Bruxas

Afastaram-se! De novo nos juntaremos
Quando ouvirmos o estrondo dos trovões.
Afastaram-se, fujaamos!... Esperemos
O cumprimento do destino na noite de Sabat.
Veremos além Macbeth regressar,
E o nosso oráculo falar-lhe-á de novo.
Fujaamos, fujaamos!

(*Partem*)

Cena e Cavatina

Átrio no castelo de Macbeth. Lady Macbeth entra lendo uma carta.

Lady Macbeth

«Encontrei-as no dia da vitória...
Estava eu estupefacto pelas coisas que ouvi
Quando os mensageiros do Rei me saudaram
Senhor de Cawdor, profecia lançada
Pelas mesmas videntes
Que previram uma coroa para a minha cabeça.
Esconde no coração este segredo. Adeus.»
Macbeth, és um espírito
Ambicioso... Aspiras à grandezza,
Mas serás tu suficientemente malvado?
O caminho do poder está coberto de crimes,
E mal daquele que hesitante
Para ele dirija os passos, e retroceda!
Vem! Apressa-te! Quero inflamar
O teu frio coração!
Eu te darei a coragem para
Cumprires a audaz empresa;
As profetizas prometem-te
O trono da Escócia...
Que esperas? Aceita a oferta,
Apodera-te dele e reina.

Criado

Ao cair da noite o Rei chegará aqui.

Lady Macbeth

Que dizes? Macbeth vem com ele?

Criado

Acompanha-o.
A notícia é certa, senhora.

Lady Macbeth

Que seja acolhido como um Rei merece.

(*O criado sai*)

Lady Macbeth
Duncanò sar\ qui?... qui? qui la notte?...
Or tutti sorgete, ministri infernali,
Che al sangue incorate, spingete i mortali!
Tu, notte, ne avvolgi di tenebre immota;
Qual petto percota non vegga il pugn\.

Scena e Marcia

Macbeth
Oh donna mia!

Lady Macbeth
Caudore!

Macbeth
Fra poco il re vedrai.

Lady Macbeth
E partir\?

Macbeth
Domani.

Lady Macbeth
Mai non ci rechi il sole un tal domani.

Macbeth
Che parli?

Lady Macbeth
E non intendi?...

Macbeth
Intendo, intendo!

Lady Macbeth
Or bene?

Macbeth
E se fallisse il colpo?

Lady Macbeth
Non fallir\... se tu non tremi.
Il Re!
Lieto or lo vieni ad incontrar con me.

(Partono)

Gran scena e Duetto
Lady Macbeth e Macbeth

Lady Macbeth
Duncanò estar\ aqui?... aqui? Aqui esta noite?...
Surgi agora todos, e inflamai os mortais,
Ministros infernais que verteis o seu sangue!
Tu, noite, envolve-nos em trevas eternas;
Para que o punhal n\o veja o peito que vai ferir.

Cena e Marcha

Macbeth
Oh senhora minha!

Lady Macbeth
Cawdor!

Macbeth
Dentro em pouco ver\s o Rei.

Lady Macbeth
E ele partir\?

Macbeth
Amanh\.

Lady Macbeth
Que nunca o Sol nos traga um tal amanh\.

Macbeth
Que dizes?

Lady Macbeth
N\o compreendes?...

Macbeth
Compreendo, compreendo!

Lady Macbeth
Ent\o?

Macbeth
E se o golpe falhasse?

Lady Macbeth
N\o falhar\... se n\o tiveres medo.
O Rei!
Vem agora comigo, e alegre, ao seu encontro.

(Saem)

Grande cena e Duetto
Lady Macbeth e Macbeth

Macbeth (*ad un servo*)
Sappia la sposa mia che, pronta appena
La mia tazza notturna,
Vo' che un tocco di squilla a me lo avvisi.

(Il servo parte)

Macbeth
Mi si affaccia un pugn\?! L'elsa a me volta?
Se larva non dei tu, ch'io ti brandisca...
Mi sfuggi... eppur ti veggo! A me precorri
Sul confuso cammin che nella mente
Di seguir disegnava!... Orrenda imago!
Solco sanguigno la tua lama irriga!...
Ma nulla esiste ancor. Il sol cruento
Mio pensier la d\ forma, e come vera
Mi presenta allo sguardo una chimera.
Sulla met\ del mondo
Or morta \ la natura; or l'assassino
Come fantasma per l'ombra si striscia,
Or consuman le streghe i lor misteri,
Immobil terra! a passi miei sta muta...
(Odesi un tocco di campana)
E deciso... quel bronzo, ecco, m'invita!
Non udirlo, Duncanò! E squillo eterno
Che nel cielo ti chiama o nell'inferno.

(Entra nelle stanze del Re)

Lady Macbeth
Regna il sonno su tutti... Oh, qual lamento!
Risponde il gufo al suo lugubre addio!

Macbeth (*di dentro*)
Chi v'ha?

Lady Macbeth
Ch'ei fosse di letargo uscito
Pria del colpo mortal?

Macbeth (*barcollando e stravolto con un pugnale in mano*)
Tutto \ finito!
(Si avvicina a Lady e le dice sottovoce)
Fatal mia donna! un murmure,
Com'io non intendesti?

Lady Macbeth
Del gufo udii lo stridere...
Test, che mai dicesti?

Macbeth
Io?

Macbeth (*para um criado*)
Avisa a minha esposa que, logo que esteja
Preparada a minha bebida notturna,
Quero ser disso avisado com um toque de campinha.

(O criado sai)

Macbeth
Aparece-me um punhal?! Com o cabo virado para mim?
Se n\o \s uma vis\o, que eu te possa brandir...
Foges-me... mesmo assim vejo-te! Antecipas-te
No confuso rumo que na minha mente
Pensava seguir!... Horrenda imagem!
A tua l\mina rasga um sulco sangrento!...
Mas nada existe ainda. Somente o meu cruel
Pensamento lhe d\ forma, e como verdadeira
Apresenta-se aos meus olhos uma quimera.
Sobre metade do mundo
Est\ agora morta a natureza; agora o assassino
Arrasta-se por entre as sombras como um fantasma,
Agora as bruxas consomem os seus mist\rios.
Im\vel terra! Fica muda perante os meus passos...
(Ouvem-se badaladas)
Est\ decidido... estas badaladas a tal me convidam!
N\o as ou\as, Duncanò! \ o toque da eternidade
Que te chama no c\eu, ou no inferno.

(Entra nos aposentos do Rei)

Lady Macbeth
O sono reina sobre todos... Oh, que lamento!
Responde o mocho ao seu l\gubre adeus!

Macbeth (*de dentro*)
Quem est\ ai?

Lady Macbeth
Ser\ que ele acordou
Antes do golpe mortal?

Macbeth (*vacilante e alterado com um punhal na m\o*)
Tudo acabou!
(Aproxima-se de Lady Macbeth e diz-lhe em voz baixa)
Fatal senhora minha! N\o ouviste,
Como eu, um lamento?

Lady Macbeth
Ouvi o grito do mocho...
Mas, que disseste?

Macbeth
Eu?

Lady Macbeth
Dianzi udirti parvemi.

Macbeth
Mentre io scendea?

Lady Macbeth
Sì! sì!

Macbeth
Di! nella stanza attigua
Chi dorme?

Lady Macbeth
Il regal figlio...

Macbeth (*guardandosi le mani*)
O vista, o vista orribile!

Lady Macbeth
Storna da questo il ciglio...

Macbeth
O vista orribile!
Nel sonno udii che oravano
I cortigiani, e: «Dio
Sempre ne assista», ei dissero;
«Amen» dir volli anch'io,
Ma la parola indocile
Gelò sui labbri miei.

Lady Macbeth
Follie!

Macbeth
Perchè ripetere
Quell'«Amen» non potei?

Lady Macbeth
Follie! follie che sperdono
I primi rai del dì.

Macbeth
Allor questa voce m'intesi nel petto:
Avrai per guanciali sol vepri, o Macbetto!
Il sonno per sempre, Glamis, uccidesti!
Non v'è che vigilia, Caudore, per te!

Lady Macbeth
Ma dimmi, altra voce non parti d'udire?
Sei vano, o Macbetto, ma privo d'ardire:
Glamis, a mezz'opra vacilli, t'arresti,
Fanciul vanitoso, Caudore, tu se'.

Lady Macbeth
Pareceu-me ouvir-te há pouco.

Macbeth
Enquanto descia?

Lady Macbeth
Sim! Sim!

Macbeth
Diz-me! Na sala contígua
Quem dorme?

Lady Macbeth
O filho do Rei...

Macbeth (*olhando para as mãos*)
Ó visão, horrível visão!

Lady Macbeth
Afasta dela o olhar...

Macbeth
Ó visão horrível!
No sono ouvi que oravam
Os cortesãos, e: «Deus
Sempre nos assista», disseram;
«Ámen» quis dizer eu também,
Mas a palavra rebelde
Gelou-se-me nos lábios.

Lady Macbeth
Loucuras!

Macbeth
Porque é que não consegui
Repetir aquele «Ámen»?

Lady Macbeth
Loucuras! Loucuras que os primeiros
Raios do dia dissipam.

Macbeth
Então ouvi esta voz dentro do peito:
Terás por travesseiro apenas espinhos, Macbeth!
Mataste o sono para sempre, Glamis!
Para ti apenas existe vigília, Cawdor!

Lady Macbeth
Mas, diz-me, não te pareceu ouvir outra voz?
És orgulhoso, Macbeth, mas privado de coragem:
Glamis, a meio da tarefa vacilas, deténs-te,
Uma criança vaidosa, Cawdor, é o que és.

Macbeth
Vendetta! tuonarmi com'angeli d'ira,
Udrò di Duncano le sante virtù.

Lady Macbeth (*a Macbeth*)
Il pugnàl là riportate...
Le sue guardie insanguinate...
Che l'accusa in lor ricada.

Macbeth
Io colà?... non posso entrar!

Lady Macbeth
Dammi il ferro.

(*Strappa il ferro dalle mani di Macbeth il pugnale, ed entra nelle stanze del Re.*)

Macbeth
Ogni rumore
Mi spaventa!
(*Si guarda le mani.*)
Oh! questa mano!
Non potrebbe l'Oceano
Queste mani a me lavar!

Lady Macbeth (*rientrando*)
Ve'! le mani ho lorde anch'io;
Poco spruzzo, e monde son.
L'opra anch'essa andrà in oblio...

(*Battono di nuovo*)

Macbeth
Odi tu? raddoppia il suon!

Lady Macbeth
Vieni altrove! ogni sospetto
Rimoviam dall'uccisor;
Torna in te! fa cor, Macbetto!
Non ti vinca un vil timor.

Macbeth
Oh, potessi il mio delitto
Dalla mente cancellar!
Oh, potessi, re trafitto,
L'alto sonno a te spezzar!

(*Parte trascinato da Lady*)

Scena e Sestetto – Primo Finale

Macbeth
Vingança! Soarão para mim como anjos de ira
As virtudes que ouvirei apregoar de Duncano.

Lady Macbeth (*para Macbeth*)
Coloca acolá o punhal...
Suja com o sangue dele os guardas...
Que a acusação recaia sobre eles.

Macbeth
Eu ali?... Não consigo entrar!

Lady Macbeth
Dá-me o punhal.

(*Tira o punhal das mãos de Macbeth e entra nos aposentos do Rei. Ouve-se bater à porta do castelo.*)

Macbeth
Qualquer ruído
Me apavora!
(*Olha para as mãos*)
Oh! Estas mãos!
Todo o Oceano não conseguiria
Lavar estas minhas mãos!

Lady Macbeth (*reentrando*)
Olha! Também eu tenho as mãos sujas;
Uns borrifos de água, e ficarão lavadas.
Também o nosso feito será esquecido...

(*Batem de novo*)

Macbeth
Ouves? O som torna-se mais intenso!

Lady Macbeth
Vamos para outro local! Afastemos
Todas as suspeitas do assassínio;
Volta a ti! Coragem, Macbeth!
Que não te vença um vil temor.

Macbeth
Oh, pudesse eu apagar
O meu crime da minha mente!
Oh, pudesse eu, ó Rei assassinado,
Interromper o teu profundo sono!

(*Sai, arrastado pela Lady.*)

Cena e Sexteto – Primeiro Finale

Macduff

Di destarlo per tempo il re m'impose:
E di già tarda è l'ora.
Qui m'attendete, o Banco.

(Entra nella stanza del Re)

Banco

Oh, quale orrenda notte!
Per l'aer cieco lamentose voci,
Voci s'udian di morte...
Gemea cupo l'augel de' tristi auguri,
E della terra si sentì il tremore...

Macduff *(agitatissimo)*

Orrere! orrore! orrore!

Banco

Che avvenne mai?

Macduff *(affannoso)*

Là... là dentro
Contemplate voi stesso... io dir nol posso!
(Banco entra precipitoso nella stanza del Re)
Correte!... olà!... Tutti accorrete! tutti!
Oh delitto! oh delitto! oh tradimento!

Lady Macbeth

Qual subito scompiglio!

Banco *(entra in scena)*

Oh noi perduti!

Tutti

Che fu? parlate! che seguì di strano?

Banco *(con orrore)*

È morto assassinato il re Duncano

(Stupore universale)

Tutti

Schiudi, inferno, la bocca ed inghiotti
Nel tuo grembo l'intero creato;
Sull'ignoto assassino esecrato
Le tue fiamme discendano, o Ciel.
O gran Dio, che ne' cuori penetri,
Tu ne assisti, in te solo fidiamo;
Da te lume, consiglio cerchiamo
A squarciar delle tenebre il vel!
L'ira tua formidabile e pronta
Colga l'empio, o fatal punitor;
E vi stampi sul volto l'impronta
Che stampasti sul primo uccisor.

Macduff

O Rei ordenou-me que o acordasse cedo:
E a hora já é tardia.
Esperai-me aqui, Banco.

(Entra nos aposentos do Rei)

Banco

Oh, que noite horrenda!
Através do ar tenebroso vozes lamentosas,
Ouviam-se vozes de morte...
Gemia sombrio o pássaro dos tristes augúrios,
E sentiu-se a terra tremer...

Macduff *(agitadíssimo)*

Horror! Horror! Horror!

Banco

Que aconteceu?

Macduff *(afliito)*

Ali... ali dentro!
Vede vós mesmo... nem o consigo dizer!
(Banco entra precipitadamente nos aposentos do Rei)
Acorrei!... Aqui!... Acorrei todos! Todos!
Oh crime! Oh crime! Oh traição!

Lady Macbeth

Que desordem súbita esta!

Banco *(entra em cena)*

Estamos perdidos!

Todos

Que aconteceu? Falai! Que aconteceu de extraordinário?

Banco *(com horror)*

O Rei Duncano morreu assassinado.

(Espanto geral)

Todos

Escancara, inferno, as goelas, e engole
No teu seio a inteira criação;
Que sobre o execrado assassino
Desçam as tuas chamas, oh Céu.
Ó grande Deus, que penetras nos corações,
Ajuda-nos, pois apenas em ti confiamos;
Em ti procuramos uma luz e um conselho
Para rasgar o véu destas trevas!
Que a tua ira formidável e célere
Atinja o ímpio, oh fatal castigador;
E lhe estampe no rosto o sinal
Com que marcaste o primeiro assassino.

Atto II

Stanza nel castello. Macbeth pensoso, seguito da Lady Macbeth.

Scena ed Aria**Lady Macbeth**

Perchè mi sfuggi, e fiso
Ognor ti veggo in un pensier profondo?
Il fatto è irreparabile! Veraci
Parlar le maliarde, e re tu sei.
Il figlio di Duncan, per l'improvvisa
Sua fuga in Inghilterra,
Parricida fu detto, e vuoto il soglio
A te lasciò.

Macbeth

Ma le spirtali donne
Banco padre di regi han profetato...
Dunque i suoi figli regneran? Duncano
Per costor sarà spento?

Lady Macbeth

Egli e suo figlio
Vivono, è ver...

Macbeth

Ma vita immortale non hanno...

Lady Macbeth

Ah sì, non l'hanno!

Macbeth

Forz'è che scorra un altro sangue, o donna!

Lady Macbeth

Dove? Quando?

Macbeth

Al venir di questa notte.

Lady Macbeth

Immoto sarai tu nel tuo disegno?

Macbeth

Banco! L'eternità t'apre il suo regno...

(Parte precipitoso)

Lady Macbeth

La luce langue, il faro spegnesi
Ch'eterno corre per gli ampi cieli!
Notte desiata, provvida veli
La man colpevole che ferirà.

Acto II

Sala no castelo. Macbeth pensativo, seguido por Lady Macbeth.

Cena e Ária**Lady Macbeth**

Porque me foges, e porque te encontro sempre
Mergulhado num pensamento profundo?
O facto é irreparável! As feiticeiras
Disseram a verdade, e tu és Rei.
O filho de Duncano, pela sua precipitada
Fuga para Inglaterra,
Foi considerado parricida, e deixou
O trono vacante para ti.

Macbeth

Mas as mulheres demoníacas
Profetizaram que Banco seria pai de reis...
Então os seus filhos reinarão? Duncano
Terá sido morto para benefício deles?

Lady Macbeth

Ele e o seu filho
Estão vivos, é verdade...

Macbeth

Mas a vida deles não é eterna...

Lady Macbeth

Pois não, não é!

Macbeth

É necessário derramar mais sangue, mulher!

Lady Macbeth

Onde? Quando?

Macbeth

Ao anoitecer de hoje.

Lady Macbeth

Firme serás no teu propósito?

Macbeth

Banco! A eternidade abre-te o seu reino...

(Sai precipitadamente)

Lady Macbeth

A luz extingue-se, e apagou-se o farol
Que eternamente percorre os amplos céus!
Noite desejada, vela providencialmente
Sobre a mão culpada que golpeará.

Nuovo delitto! È necessario!
Compieri debbe l'opra fatale.
Ai trapassati regnar non cale;
A loro un «requiem», l'eternità.
(*con trasporto*)
O voluttà del soglio!
O scettro, alfin sei mio!
Ogni mortal desio
Tace e s'acqueta in te.
Cadrà fra poco esanime
Chi fu predetto re.

Parco. In lontananza il castello di Macbeth.

Coro di Sicari

Primo Gruppo

Chi v'impose unirvi a noi?

Secondo Gruppo

Fu Macbetto.

Primo Gruppo

Ed a che far?

Secondo Gruppo

Deggiam Banco trucidar.

Primo Gruppo

Quando?... Dove?...

Secondo Gruppo

Insieme con voi.
Con suo figlio ei qui verrà.

Primo Gruppo

Rimanete, or bene sta.

Tutti

Sparve il sol... la notte or regni
Scellerata, insanguinata.
Cieca notte, affretta e spegni
Ogni lume in terra e in ciel.
L'ora è presso!... or n'occultiamo,
Nel silenzio lo aspettiamo.
Trema, o Banco! nel tuo fianco
Sta la punta del coltel!

(*Partono*)

Gran Scena

Banco

Um novo crime! É necessário!
A obra fatal deve cumprir-se.
Aos mortos não cumpre reinar;
Para eles um «requiem», e a eternidade.
(*com transporte*)
Oh voluptuosidade do trono!
Oh ceptro, por fim és meu!
Qualquer desejo mortal
Emudece e cumpre-se em ti.
Cairá dentro em pouco exânime
Quem foi predito Rei.

Bosque. Ao longe avista-se o castelo de Macbeth.

Coro de Assassinos

Primeiro Grupo

Quem mandou que vos unisses a nós?

Segundo Grupo

Foi Macbeth.

Primeiro Grupo

Para fazer o quê?

Segundo Grupo

Devemos matar Banco.

Primeiro Grupo

Quando?... Onde?...

Segundo Grupo

Em conjunto.
Ele virá aqui com o seu filho.

Primeiro Grupo

Ficai, está tudo explicado.

Todos

O Sol desaparece... reine agora a noite
Malvada, sanguinolenta.
Cega noite, apressa-te e apaga
Todas as luzes na terra e no céu.
A hora está próxima!... Escondamo-nos,
E esperemo-lo em silêncio.
Treme, Banco! No teu peito
Está a ponta do punhal!

(*Saem*)

Grande Cena

Banco

Banco

Studia il passo, o mio figlio... Usciam da queste
Tenebre... un senso ignoto
Nascer mi sento il petto,
Pien di tristo presagio e di sospetto.
Come dal ciel precipita
L'ombra più sempre oscura!
In notte ugual trafissero
Duncano, il mio signor.
Mille affannose immagini
M'annunciano sventura,
E il mio pensiero ingombrano
Di larve e di terror.
(*Banco e Fleanzio si perdono nel parco*)
Ohimè!... Fuggi, mio figlio!... oh tradimento!
(*Fleanzio attraversa la scena inseguito da un sicario*)

Magnifica sala. Mensa imbandita. Macbeth, Lady Macbeth, Macduff, Dama di Lady Macbeth, Dame e Cavalieri.

Finale Secondo

Coro

Salve, o Re!

Macbeth

Voi pur salvete,
Nobilissimi signori.

Coro

Salve, o donna!

Lady Macbeth

Ricevete
La merce' dei vostri onori.

Macbeth

Prenda ciascun l'orrevole
Seggio al suo grado eletto.
Pago son io d'accogliere
Tali ospiti a banchetto.
La mia consorte assidasi
Nel trono a lei sortito,
Ma pria le piaccia un brindisi
Sciogliere, a vostr'onor.

Lady Macbeth

Al tuo regale invito
Son pronta, o mio signor.

Lady Macbeth, Banco e Coro

E tu ne udrai risponder
Come ci detta il cor.

Banco

Acelera o passo, meu filho... Saiamos destas
trevas... uma sensação desconhecida
Sinto nascer dentro do peito,
Cheia de tristes presságios e de suspeitas.
Como do céu se precipita
A sombra cada vez mais escura!
Numa noite semelhante assassinaram
Duncano, o meu senhor.
Mil imagens de aflição
Anunciam-me desgraça,
E ensombram o meu pensamento
Com fantasmas e com pavor.
(*Banco e Fleanzio perdem-se no bosque*)
Ai de mim!... Foge, meu filho!... Oh traição!
(*Fleanzio atravessa a cena seguido por um sicário*)

Sala magnífica. Mesa recheadíssima. Macbeth, Lady Macbeth, Macduff, Aia de Lady Macbeth, Damas e Cavaleiros.

Segundo Finale

Coro

Salve, Rei!

Macbeth

Saúdo-vos também,
Nobilíssimos senhores.

Coro

Salve, senhora!

Lady Macbeth

Recebei o meu agradecimento
Pela vossa honrosa saudação.

Macbeth

Que cada um ocupe o lugar
Que mais lhe agradar!
Estou feliz por acolher
Tais convidados neste banquete.
Sente-se a minha esposa
No trono a ela reservado.
Mas, antes, queira ela fazer
Um brinde em vossa honra.

Lady Macbeth

Estou pronta a cumprir
O teu real convite, meu senhor.

Lady Macbeth, Banco e Coro

E ouvir-nos-ás responder
Como nos ditar o coração.

Lady Macbeth

Si colmi il calice
Di vino eletto;
Nasca il diletto,
Muoia il dolor.
Da noi s'involino
Gli odi e gli sdegni,
Folleggi e regni
Qui solo amor...
Amor.
Giustiamo il balsamo
D'ogni ferita,
Che nova vita
Ridona al cor.
Cacciam le torbide
Cure dal petto;
Nasca il diletto,
Muoia il dolor.

Tutti

(Ripetono)

Un Sicario comparisca sulla porta: Macbeth gli si avvicina e gli dice sottovoce.

Macbeth

Tu di sangue hai brutto il volto.

Sicario

È di Banco.

Macbeth

Il vero ascolto?

Sicario

Sì.

Macbeth

Ma il figlio?

Sicario

Ne sfuggì!

Macbeth

Cielo!... ma Banco?

Sicario

Egli morì.

(Macbeth fa cenno al Sicario di partire)

Lady Macbeth (avvicinandosi a Macbeth)

Che ti scosta, o re mio sposo,
Dalla gioia del banchetto?

Lady Macbeth

Encha-se o cálice
Com um vinho eleito;
Nasça o prazer,
Morra a dor.
Afastem-se de nós
Os ódios e os desdêns,
Que reine e goze
Aqui apenas o...
Amor.
Saboreemos o bálsamo
De cada ferida,
Que nova vida
Devolve ao coração.
Expulsemos as confusas
Aflições do peito;
Nasça o prazer,
Morra a dor.

Todos

(Repetem)

Um sicário surge à entrada: Macbeth aproxima-se dele e fala-lhe em voz baixa.

Macbeth

Tens o rosto manchado de sangue.

Sicário

É o de Banco.

Macbeth

É verdade o que ouço?

Sicário

Sim.

Macbeth

Mas, e o filho?

Sicário

Fugiu-nos!

Macbeth

Céus!... Mas Banco?

Sicário

Esse morreu.

(Macbeth dá ordem ao Sicário para sair)

Lady Macbeth (aproximando-se de Macbeth)

Que te afasta, ó Rei meu esposo,
Das alegrias do banquete?

Macbeth

Banco falla, il valoroso
Chiuderebbe io serto eletto
A quant'avvi di più degno
Nell'intero nostro regno.

Lady Macbeth

Venir disse e ci mancò.

Macbeth

In sua vece io sederò.
(Macbeth va per sedere. Lo spettro di Banco, veduto solo da lui, ne occupa il posto.)
Di voi chi ciò fece?

Tutti

Che parli?

Macbeth (allo spettro)

Non dirmi, non dirmi ch'io fossi!...
Le ciocche cruenta
Non scuotermi incontro...

Tutti (sorgono)

Macbetto è soffrente!
Partiamo...

Lady Macbeth

Restate!... Gli è morbo fugace...
(piano a Macbeth)
(E un uomo voi siete?)

Macbeth

Lo sono, ed audace
S'io guardo tal cosa che al dimone istesso
Porrebbe spavento... Là... là... là... nol ravvisi?
Là...
(allo spettro)
Oh, poi che le chiome scollar t'è concesso,
Favella! il sepolcro può render gli uccisi?

(l'Ombra sparisce)

Lady Macbeth (sottovoce a Macbeth)

Voi siete demente!

Macbeth

Quest'occhi l'han visto...

Lady Macbeth (forte)

Sedete, mio sposo! Ogni ospite è tristo.
Svegliate la gioia!

Macbeth

Falta Banco, o valente
Completaria esta grinalda formada
Por tudo o que de mais digno
Existe em todo o nosso reino.

Lady Macbeth

Disse-nos que viria, mas faltou.

Macbeth

Sentar-me-ei no seu lugar.
(Macbeth prepara-se para se sentar. O fantasma de Banco, apenas visível para ele, ocupa o lugar.)
Qual de vós fez isto?

Todos

Que dizes?

Macbeth (para o fantasma)

Não digas! Não digas que fui eu!...
Não lances contra mim
As madeixas ensanguentadas...

Todos (levantando-se)

Macbeth está doente!
Partamos...

Lady Macbeth

Permaneça!... É ataque passageiro...
(para Macbeth)
(Sois um homem, ou não?)

Macbeth

Sou-o, e corajoso
Pois que vejo algo que ao próprio demônio
Meteria medo... Ali... ali... ali... não o vês?
Ali...
(ao fantasma)
Oh, já que podes acenar com a cabeça,
Fala! O sepulcro pode devolver os mortos?

(O fantasma desaparece)

Lady Macbeth (para Macbeth)

Vós enlouqueceste!

Macbeth

Estes olhos viram-no...

Lady Macbeth (em voz alta)

Sentai-vos, meu esposo! Os convidados estão tristes.
Fazei regressar a alegria!

Macbeth

Ciascun mi perdoni:
Il brindisi lieto di nuovo risuoni,
Né Banco obliate, che lungi è tuttor.

Lady Macbeth

Si colmi il calice
Da noi s'involino
Vuotiam par l'inclito
Banco i bicchieri!
Fior de' guerrieri,
Di Scozia onor.

Tutti

Vuotiam par l'inclito
Banco i bicchieri!...

(Riappare lo spettro)

Macbeth *(spaventato)*

Va, spirito d'abisso!... Spalanca una fossa,
O terra l'ingoia... Fiammeggian quell'ossa!
Quel sangue fumante mi sbalza nel volto!
Quel guardo a me volto trafiggemi il cor!

Tutti

Sventura! Terrore!

Macbeth

Quant'altri io pur oso!
Diventa pur tigre, leon minaccioso...
M'abbanca... Macbetto tremar non vedrai,
Conoscer potrai s'io provi timor...
Ma fuggi! deh, fuggi, fuggi,
Fantasma tremendo!
(l'Ombra sparisce)
La vita riprendo!

Lady Macbeth *(piano a Macbeth)*

(Vergogna, signor!)

Macbeth

Sangue a me quell'ombra chiede
E l'avrà, l'avrà, lo giuro!
Il velame del futuro
Alle streghe squarcierò.

Lady Macbeth *(a Macbeth)*

Spirito imbecille! il tuo spavento
Vane larve t'ha creato.
Il delitto è consumato:
Chi morì tornar non può.

Macbeth

Que todos me perdoem:
Ouça-se de novo o alegre brinde,
E não esqueçais Banco, esteja embora longe.

Lady Macbeth

Encha-se o cálice
Com um vinho eleito;
Esvaziem as taças
Pelo inclito Banco!
Nata dos guerreiros,
Honra da Escócia.

Todos

Esvaziem as taças
Pelo inclito Banco!

(Reaparece o fantasma)

Macbeth *(aterrorizado)*

Vai-te, espírito dos abismos!... Abre uma fossa,
Ó terra, e engole-o... Que se incendeiem os seus ossos!
Aquele sangue fumegante cobre o meu rosto!
O seu olhar trespassa-me o coração!

Todos

Desventura! Terror!

Macbeth

Ouso fazer tudo o que os outros fazem!
Transforma-te em tigre, em leão ameaçador...
Fila-me... não verás Macbeth tremer,
Poderás então saber se sinto temor...
Mas desaparece! Ah, desaparece, desaparece
Fantasma terrível!
(O fantasma desaparece)
Retorno a viver!

Lady Macbeth *(em voz baixa para Macbeth)*

(Que vergonha, senhor!)

Macbeth

Aquela sombra pede-me sangue,
E tê-lo-á, juro-o!
O véu do futuro
Rasgarei às bruxas.

Lady Macbeth *(para Macbeth)*

Espírito cobarde! O teu pavor
Fez-te criar absurdos fantasmas.
O crime está consumado:
Quem morreu não pode regressar.

Macduff

Biechi arcani!... s'abbandoni
Questa terra: or ch'ella è retta
Da una mano maledetta
Viver solo il reo vi può.

Tutti

Biechi arcani! Sgomentato
Da fantasmi egli ha parlato!
Uno speco di ladroni
Questa terra diventò.

Atto III

*Un'oscura caverna. Nel mezzo una caldaia che bolle.
Tuoni e lampi.*

Coro d'introduzione – Incantesimo**Terzo Crocchio di Streghe**

Tre volte miagola la gatta in fregola.

Secondo Crocchio di Streghe

Tre volte l'upupa lamenta ed ulula.

Primo Crocchio di Streghe

Tre volte l'istrice guaisce al vento.

Tutte

Questo è il momento.
Su via! sollecite giriam la pentola,
Mesciamvi in circolo possenti intingoli:
Sirocchie, all'opra, all'opra!
L'acqua già fuma, fuma,
Crepita e spuma, spuma.

Terzo Crocchio *(gettando nella caldaia)*

Tu, rospo venefico
Che suggi l'aconito,
Tu, vepre, tu, radica
Sbarbata al crepuscolo
Va', cuoci e gorgogli
Nel vaso infernal.

Secondo Crocchio *(gettando nella caldaia)*

Tu, lingua di vipera,
Tu, pelo di nottola,
Tu, sangue di scimmia,
Tu, dente di bottolo,
Va', bolli e t'avvoltola
Nel brodo infernal.

Macduff

Sinistros mistérios!... Abandone-se
Esta terra: agora que ela está regida
Por uma mão maldita,
Somente um culpado poderá aqui viver.

Todos

Sinistros mistérios! Atormentado
Por fantasmas ele falou!
Esta terra transformou-se
Num covil de ladrões.

Acto III

*Uma caverna escura. No meio dela uma caldeira que
ferve. Relâmpagos e trovões.*

Coro de introdução – O Feitiço**Terceiro Grupo de Bruxas**

A gata mia três vezes com o cio.

Segundo Grupo de Bruxas

A poupa lamenta e ulula três vezes.

Primeiro Grupo de Bruxas

O porco-espinho grunhe três vezes ao vento.

Todas

Chegou o momento.
Depressa! Solícitas mexamos a panela,
Misturemos em círculo poderosas poções:
Companheiras, mãos à obra!
A água já fumeça, fumeça,
Ferve e espuma, espuma.

Terceiro Grupo *(lançando para o caldeirão)*

Tu, sapo venenoso
Que sugas o acónito;
Tu, silva, tu, raiz
Arrancada ao crepúsculo,
Vá, coze e borbulha
Na panela infernal.

Segundo Grupo *(lançando para o caldeirão)*

Tu, língua de víbora,
Tu, pêlo de morcego,
Tu, sangue de macaca,
Tu, dente de cachorro,
Vá, ferve e mistura-te
No caldo infernal.

Primo Crocchio (*gettando nella caldaia*)

Tu, dito d'un pargolo
Strozzato nel nascere.
Tu, labbro d'un Tartaro,
Tu, cuor d'un eretico,
Va' dentro, e consolida
La polta infernal.

Tutte (*danzando intorno*)

E voi, Spirti
Negri e candidi,
Rossi e ceruli,
Rimescete!
Voi che mescere
Ben sapete,
Rimescete!
Rimescete!

Ballo

La scena si riempie di spiriti, diavoli, streghe, che danzano intorno alla caldaia. Sospendono la danza ed invocano Ecate. Appare Ecate, dea della notte e dei sortilegi. Tutti stanno religiosamente atteggiati, e quasi tremanti contemplano la dea. Ecate dice alle streghe che conosce l'opera loro e per quale scopo fu evocata. Ecate esamina tutto attentamente. Ecate annunzia che re Macbetto verrà ad interrogarle sul suo destino, e dovranno soddisfarlo. Se le visioni abbattessero troppo i suoi sensi, evocheranno gli spiriti aerei per risvegliarlo e ridonargli vigore. Ma non deve più oltre riferirsi la rovina che l'attende. Tutte stanno rispettose ricevendo i decreti della dea. Fra lampi e tuoni Ecate scompare. Tutti circondano la caldaia, e prendendosi per le mani l'un l'altro formano un circolo danzando.

Gran Scena della apparizioni

Macbeth e le precedenti

Macbeth (*Sull'ingresso, parlando ad alcuno de' suoi.*)

Finché appelli, silenti m'attendete.
(*Si avvanza verso le Streghe*)
Che fate voi, misteriose donne?

Streghe (*solenne*)

Un'opra senza nome.

Macbeth

Per quest'opra infernal io vi scongiuro!
Ch'io sappia il mio destin, se cielo e terra
Dovessero innovar l'antica guerra.

Primeiro Grupo (*lançando para o caldeirão*)

Tu, dedo de uma criança
Estrangulada ao nascer;
Tu, lábio de um târtaro;
Tu, coração de um herege;
Para dentro, e consolidai
A poção infernal.

Todas (*danzando à roda*)

E vós, espíritos
Negros e brancos,
Vermelhos e pálidos,
Misturai!
Vós que mexer
Bem sabeis,
Misturai!
Misturai!

Bailado

A cena enche-se de espíritos, diabos, bruxas que dançam à volta do caldeirão. Cessam a dança invocando Hécate. A deusa da noite e dos sortilégios aparece. Todos invocam Hécate. As bruxas inclinam-se respeitosamente e contemplam a deusa numa atmosfera de terror religioso. Hécate diz às bruxas que conhece os seus intentos e sabe porque motivo a chamaram. Depois de tudo observar, anuncia às bruxas que o Rei Macbeth regressará para as questionar sobre o seu destino. Elas deverão responder. Se as terríveis visões o amedrontarem, que invoquem os espíritos para o reanimar e devolver-lhe a força. Eis o que deverão fazer, porém sem revelar o fim que o espera. As bruxas recebem com deferência as ordens da deusa. Hécate desaparece com os relâmpagos e os trovões. Círculo infernal das bruxas. Detêm-se ao ouvir Macbeth chegar.

Grande Cena das aparições

Macbeth e os anteriores

Macbeth (*À entrada, falando com um dos seus.*)

Até que eu vos chame, esperai em silêncio.
(*Aproxima-se das Bruxas*)
Que fazeis, misteriosas mulheres?

Bruxas (*solenemente*)

Uma obra sem nome.

Macbeth

Por esta obra infernal vos conjuro!
Quero conhecer o meu destino, e se o céu e a terra
Deverão renovar a sua antiga guerra.

Streghe

Dalle incognite Posse udire lo vuoi,
Cui ministre obbediam, oppur da noi?

Macbeth

Evocatele pur, se del futuro
Mi possono chiarir l'enigma oscuro.

Streghe

Dalle basse e dall'alte regioni,
Spirti erranti, salite, scendete!

(*Scoppia un fulmine e sorge da terra un capo coperto d'elmo*)

Macbeth

Dimmi, o spirto...

Streghe

T'ha letto nel cuore;
Taci, e n'odi le voci segrete.

Apparizione

«O Macbetto! Macbetto! Macbetto!
Da Macduff ti guarda prudente.»

Macbeth

Tu m'afforzi l'ascolto sospetto!
Solo un motto...

(*L'apparizione sparisce*)

Streghe

Richieste non vuole.
Ecco un altro di lui più possente.
(*Tuono: apparisce un fanciullo insanguinato*)
Taci, e n'odi le occulte parole.

Apparizione

«O Macbetto! Macbetto! Macbetto!
Esser puoi sanguinario, feroce:
Nessun nato di donna ti nuoce.»

(*Sparisce*)

Macbeth

O Macduffo, tua vita perdono...
(*feroce*)
No! No! No!
No!... morrai! sul regal mio petto
Doppio usbergo sarà la tua morte!
(*Tuoni e lampi: sorge un fanciullo coronato con un arboscello.*)
Ma che avvisa quel lampo, quel tuono?...
Un fanciullo col serto dei re!

Bruxas

Queres sabê-lo por nós, ou pelos poderes
Desconhecidos a quem obedecemos?

Macbeth

Evocai-os então, se do futuro
Me podem esclarecer o obscuro enigma.

Bruxas

Espíritos errantes das baixas
E das altas regiões, subi, descei!

(*Rebenta um relâmpago e surge da terra uma cabeça humana coberta por um elmo*)

Macbeth

Diz-me, espírito...

Bruxas

Leu o teu coração;
Cala-te e ouve as vozes secretas.

Primeira Aparição

«Oh Macbeth! Macbeth! Macbeth!
Acautela-te de Macduff.»

Macbeth

Reforças a suspeita que eu já tinha!
Apenas uma palavra mais...

(*A aparição desaparece*)

Bruxas

Não aceita perguntas.
Eis outro, ainda mais poderoso.
(*Trovão: surge um rapaz ensanguentado*)
Cala-te, e ouve as suas palavras ocultas.

Segunda Aparição

«Oh Macbeth! Macbeth! Macbeth!
Poderás ser sanguinário e feroz:
Nenhum ser nascido de mulher te vencerá.»

(*Desaparece*)

Macbeth

Macduff, perdoo-te a vida...
(*ferozmente*)
Não! Não! Não!
Não!... Morrerás! Sobre o meu peito real
A tua morte será dupla couraça!
(*Trovões e raios: surge um rapaz coroado com um arbusto.*)
Mas que revela aquele relâmpago, aquele trovão?...
Uma criança com a coroa real!

Streghe

Taci, ed odi.

Apparizione

«Sta d'animo forte:

Glorioso, invincibil sarai

Fin che il bosco di Birna vedrai

Ravviarsi, e venir con te.»

(*Sparisce*)

Macbeth

Lieto augurio! Per magica possa

Selva alcuna giammai non fu mossa.

(*alle Streghe*)

Or mi dite: salire al mio soglio

La progenie di Banco dovrà?

Streghe

Non cercarlo!

Macbeth

Lo voglio! lo voglio,

o su di voi la mia spada cadrà!

(*La caldaia cala sottterra*)

La caldaia è sparita! perchè?

(*suono sotterraneo di cornamusa*)

Qual concerto! Parlate! Che v'è?

Terzo Crocchio di Streghe

Apparite!

Secondo Crocchio di Streghe

Apparite!

Primo Crocchio di Streghe

Apparite!

Tutte

Poi qual nebbia di nuovo sparite.

(*Otto Re passano l'uno dopo l'altro. Da ultimo viene Banco con uno specchio in mano.*)

Macbeth

Fuggi, regal fantasima,

Che Banco a me rammenti!

La tua corona è folgore,

Gli occhi mi fai roventi!

(*Sparisce il primo re; apparisce il secondo re.*)

Via, spaventosa immagine,

Che il crin di bende hai cinto!

(*Sparisce*)

Ed altri ancor ne sorgono?...

Bruxas

Cala-te, e ouve.

Terceira Aparição

«Conserva a coragem:

Serás glorioso e invencível

Até que vejas o bosque de Birnam

Mover-se, e avançar contra ti.»

(*Desaparece*)

Macbeth

Feliz profecia! Nenhuma selva

Alguma vez se moveu por magia.

(*para as Bruxas*)

Dizei-me agora: a descendência de Banco

Deverá subir ao meu trono?

Bruxas

Não o desejes saber!

Macbeth

Mas desejo-o! Desejo-o,

Ou sobre vós cairá a minha espada!

(*O caldeirão desaparece por baixo da terra*)

O caldeirão desapareceu! Porquê?

(*som subterrâneo de uma cornamusa*)

Que música! Falai! Que está a acontecer?

Terceiro Grupo de Bruxas

Surgi!

Segundo Grupo de Bruxas

Surgi!

Primeiro Grupo de Bruxas

Surgi!

Todas

E depois desaparecei de novo como névoa.

(*Passam oito reis, um após o outro. Por último, surge Banco com um espelho na mão.*)

Macbeth

Foge, fantasma real,

Que me recordas Banco!

A tua coroa é brilhante,

E põe-me os olhos vermelhos!

(*Desaparece o primeiro rei; aparece o segundo rei.*)

Fora, aterradora imagem,

De cabelos presos com uma faixa!

(*Desaparece*)

E outros surgem ainda?...

(*apparisce un altro re che subito scompare*)

Un terzo?...

Un quarto?...

Un quinto?

(*Il sesto re; il settimo; l'ottavo, Banco, con uno specchio in mano.*)

O mio terror!... dell'ultimo

Splende uno specchio in mano.

E nuovi Re s'attergano

Dentro al cristallo arcano...

È Banco, ahi, vista orribile!

Ridendo a me li addita?

Muori, fatal progenie!

(*Trae la spada, s'avventa agli spettri.*)

Ah, che non hai tu vita!

(*alle Streghe*)

Vivran costor?

Streghe

Vivranno.

Macbeth

Oh me perduto!

(*Perde i sensi*)

Streghe

Ei svenne!... Aerei spirti,

Ridonate la mente al re svenuto!

Coro e Ballabile

A poco e poco scendono gli spirti aerei

Coro

Ondine e Silfidi

Dall'ali candide,

Su quella pallida

Fronte spirate.

Tessete il vortice

Carole armoniche,

E sensi ed anima

Gli confortate.

Scena e Duetto – Finale Terzo

Lady Macbeth, Macbeth e Araldo.

Macbeth (rinviene)

Ove son io?... Svaniro!...Oh, sia ne secoli

Maledetta quest'ora in sempiterno!

Araldo

La regina

(*aparece um outro rei que desaparece subitamente*)

Um terceiro?...

Um quarto?...

Um quinto?

(*O sexto rei; o sétimo; o oitavo, Banco, com um espelho na mão.*)

Oh horror!... Na mão do último

Brilha um espelho.

E novos reis se sucedem

Dentro do misterioso vidro...

É Banco! Ah, horrível visão!

Rindo, indica-mos?

Morre, fatal descendência!

(*Desembainha a espada, e lança-se contra os espectros.*)

Ah, tu não tens vida!

(*para as Bruxas*)

Estes viverão?

Bruxas

Viverão.

Macbeth

Oh, estou perdido!

(*Perde os sentidos*)

Bruxas

Desmaiou!... Espíritos aéreos,

Devolvei os sentidos ao rei desmaiado!

Coro e Danças

Lentamente descem os espíritos aéreos

Coro

Ondinas e Silfides,

Com leves asas,

Soprai sobre

Aquela pálida fronte.

Harmoniosas corolas

Tecei um sorvedouro

E confortai os seus

Sentidos e a sua alma.

Cena e Duetto – Terceiro Finale

Lady Macbeth, Macbeth e Arauto.

Macbeth (retoma os sentidos)

Onde estou?... Desapareceram!...Oh, que esta hora

Seja amaldiçoada para todo o sempre!

Araldo

A Rainha.

Macbeth
(Che!)

Lady Macbeth (*entrando*)
Vi trovo alfin! Che fate?

Macbeth
Ancora
Le streghe interrogai.

Lady Macbeth
E disser?

Macbeth
«Da Macduffo ti guarda.»

Lady Macbeth
Segui...

Macbeth
«Te non ucciderà nato da donna.»

Lady Macbeth
Segui...

Macbeth
«Invitto sarai finchè la selva
Di Birna contro te non mova.»

Lady Macbeth
Segui...

Macbeth
Ma pur di Banco apparvemi la stirpe...
E regnerà!

Lady Macbeth
Menzogna! Menzogna!
Morte e sterminio sull'iniqua razza!

Macbeth
Si morte! Di Macduffo arda la rocca!
Perano moglie e prole!

Lady Macbeth
Di Banco il figlio di rinvenga, e muoia!

Macbeth
Tutto il sangue si sperda a noi nemico!

Lady Macbeth
Or riconosco il tuo coraggio antico.

Macbeth
(O quê!)

Lady Macbeth (*entrando*)
Encontro-vos por fim! Que fazeis?

Macbeth
Interroguei
As Bruxas de novo.

Lady Macbeth
E que disseram?

Macbeth
«Cuidado com Macduff.»

Lady Macbeth
Continua...

Macbeth
«Ninguém nascido de mulher te matará.»

Lady Macbeth
Continua...

Macbeth
«Invencível serás até que o bosque
De Birnam se mova contra ti.»

Lady Macbeth
Continua...

Macbeth
Mas também me apareceu a estirpe de Banco...
E reinará!

Lady Macbeth
Mentira! Mentira!
Morte e extermínio para essa raça iníqua!

Macbeth
Sim, morte! Que arda o castelo de Macduff!
Que morram a mulher e a prole!

Lady Macbeth
Procure-se o filho de Banco, e que morra!

Macbeth
Derrame-se todo o sangue nosso inimigo!

Lady Macbeth
Reconheço agora a tua antiga coragem.

A due
Ora di morte e di vendetta,
Tuona, rimbomba per l'orbe intero,
Come assordante l'atro pensiero
Del cor le fibre tutte intronò.
Ora di morte, ormai t'affretta!
Incancellabile il fato ha scritto:
L'impresa compiere deve il delitto
Poichè col sangue si inaugurò.

Atto IV

*Luogo deserto ai confini della Scozia e dell'Inghilterra.
In distanza la foresta di Birnam.*

Coro di Profughi Scozzesi

Coro
Patria oppressa!
Patria oppressa! Il dolce nome
No, di madre aver non puoi,
Or che tutta a figli tuoi
Sei conversa in un avel.
D'orfanelli e di piangenti
Chi lo sposo e chi la prole
Al venir del nuovo Sole
S'alza un grido e fere il ciel.
A quel grido il ciel risponde
Quasi voglia impietosito
Propagar per l'infinito,
Patria oppressa, il tuo dolor.
Suona a morto ognor la squilla,
Ma nessuno audace è tanto
Che pur doni un vano pianto
A chi soffre ed a chi muor.
Nessun dona un vano pianto
A chi soffre ed a chi muor!
Patria oppressa! Patria oppressa!
Patria mia! Oh patria!

Scena ed Aria

Macduff

Macduff (*Macduff in disparte, addolorato.*)
O figli, o figli miei! da quel tiranno
Tutti uccisi voi foste, e insieme con voi
La madre sventurata!... Ah, fra gli artigli
Di quel tigre io lasciai la madre e i figli?
Ah, la paterna mano
Non vi fu scudo, o cari,
Dai perfidi sicari
Che a morte vi ferir!

Os dois
Hora da morte e de vingança,
O projecto funesto troa ensurdecedor.
Troa, e retumba pelo inteiro orbe
Atordoando todas as fibras do coração.
Hora da morte, apressa-te agora!
O destino escreveu indelevelmente:
Um crime deve completar a empresa,
Pois que com sangue ela se iniciou.

Acto IV

*Local deserto na fronteira da Escócia e de Inglaterra.
À distância vê-se a floresta de Birnam.*

Coro de Fugitivos Escoceses

Coro
Pátria oprimida!
Pátria oprimida! Não posso dar-te
O doce nome de mãe,
Pois que agora te converteste
Num túmulo para todos os teus filhos.
Dos órfãos, e dos que choram
O esposo e a sua prole,
Ergue-se um grito que fere os céus
Com o nascer de um novo Sol.
A esse grito o céu responde
Como se, apiedado,
Quisesse propagar pelo infinito,
A tua dor, pátria oprimida.
O sino toca sempre a finados,
Mas ninguém é audaz o bastante
Que ouse derramar um inútil pranto
Por quem sofre e por quem morre.
Ninguém derrama um inútil pranto
Por quem sofre e por quem morre.
Pátria oprimida! Pátria oprimida!
Pátria minha! Oh pátria!

Cena e Ária

Macduff

Macduff (*Macduff aparte, dolorosamente.*)
Filhos, meus filhos! Por aquele tirano
Fostes todos assassinados, e convosco
A infeliz mãe!... Ah, entre as garras
Daquela tigre eu deixei a mãe e os filhos?
Ah, a mão paterna
Não vos serviu de escudo, meus queridos,
Contra os pérfidos assassinos
Que vos feriram de morte!

E me fuggiasco, occulto,
Voi chiamavate invano,
Coll'ultimo singulto,
Coll'ultimo respir.
Trammi al tiranno in faccia,
Signore! e s'ei mi sfugge,
Possa a colui le braccia
Del tuo perdono aprir.

Al suono del tamburo entra Malcolm, conducendo molti soldati inglesi.

Malcolm
Dove siamo? Che bosco è quello?

Coro
La foresta di Birnamo!

Malcolm
Svelga ognuno, e porti un ramo,
Che lo asconda, innanzi a sè.
(a Macduff)
Ti conforti la vendetta.

Macduff
Non l'avrò... di figli è privo!

Malcolm
Chi non odia il suol nativo
Prenda l'armi e segua me.

(Malcolm e Macduff impugnano le spade.)

Tutti
La patria tradita
Piangendo ne invita!
Fratelli! gli oppressi
Corriamo a salvar.
Già l'ira divina
Sull'empio ruina;
Gli orribili eccessi
L'Eterno stancar.

*Scena nel Castello di Macbeth come nell'Atto I. Notte.
Medico e Dama di Lady Macbeth.*

Gran scena del sonnambulismo
Lady Macbeth

Medico
Vegliammo invan due notti.

E por mim, fuggitivo e escondido,
Vós chamáveis inutilmente,
Com o último soluço,
Com o último alento.
Traz o tirano perante mim,
Senhor! E, se ele me conseguir fugir,
Possam abrir-se-lhe
Os braços do teu perdão.

Ao som de um tambor entra Malcolm, conduzindo muitos soldados ingleses.

Malcolm
Onde estamos? Que bosque é aquele?

Coro
A floresta de Birnam!

Malcolm
Que cada um de vós arranque um ramo e o transporte
Diante de si, para se esconder.
(para Macduff)
Que a vingança te conforte.

Macduff
Não a terei... ele não tem filhos!

Malcolm
Quem não odeia a sua terra natal
Pegue em armas e siga-me.

(Malcolm e Macduff empunham as espadas)

Todos
A pátria traída
Chorando nos chama!
Irmãos! Corramos
A salvar os oprimidos.
A ira divina já
Se abate sobre o ímpio;
Os horríveis excessos
Cansaram o Eterno.

*Cena no Castelo de Macbeth como no Acto I. É Noite.
Médico e Aia de Lady Macbeth.*

Grande Cena do Sonambulismo
Lady Macbeth

Médico
Velámos duas noites inutilmente.

Dama
In questa apparirà.

Medico
Di che parlava
Nel sonno suo?

Dama
Ridirlo
Non debbo a uom che viva...
Eccola!

*(Entra lentamente Lady Macbeth sonnambula,
portando un lume)*

Medico
Un lume recasi in man?

Dama
La lampada che sempre
Si tiene accanto al letto.

Medico
Oh, come gli occhi
Spalanca!

Dama
Eppur non vede.

*(Lady depone il lume e si frega le mani, facendo l'atto
di cancellare qualche cosa.)*

Medico
Perché, sfrega la man?

Dama
Lavarsi crede!

Lady Macbeth
Una macchia è qui tuttora...
Via, ti dico, o maledetta!...
Una... Due... gli è questa l'ora!
Tremi tu?... non osi entrar?
Un guerrier così codardo?
Oh vergogna!... orsù, t'affretta!...
Chi poteva in quel vegliardo
Tanto sangue immaginar?

Medico
Che parlò?...

Aia
Aparecerá esta noite.

Médico
De que falava ela
Durante o sono?

Aia
Não o devo repetir
A nenhum ser vivo...
Ei-la!

*(Entra lentamente Lady Macbeth, sonâmbula,
transportando uma luz.)*

Médico
Traz uma luz na mão?

Aia
É o candeeiro que sempre
Tem ao lado da cama.

Médico
Oh, como arregala
Os olhos!

Aia
No entanto nada vê.

*(Lady pousa no chão o candeeiro e esfrega as mãos,
como se estivesse a lavá-las.)*

Médico
Porque esfrega ela as mãos?

Aia
Julga lavá-las!

Lady Macbeth
Esta mancha continua sempre aqui...
Desaparece, ordeno-to, maldita!...
Uma... Duas... é esta a hora!
Tu tremes?... Não ousas entrar?
Um guerreiro assim covarde?
Oh vergonha!... Vamos, apressa-te!...
Quem conseguiria imaginar
Tanto sangue naquele velho?

Médico
Que disse ela?...

Lady Macbeth

Di Fiffe il Sire
Sposo e padre or or non era?...
Che n'avvenne?...
(*Si guarda le mani.*)
E mai pulire queste mani io non saprò?...

Dama e Medico

Oh terror!...

Lady Macbeth

E mai pulire
E mai, e mai pulire
Queste mani io non saprò, no,
Mai pulire io non saprò?...

Dama e Medico

Oh terror!...

Lady Macbeth

Di sangue umano
Sa qui sempre... Arabia intera
Rimondar sì piccol mano
Co' suoi balsami non può.
Ohimè!...

Medico

Geme?

Lady Macbeth

I panni indossa
Della notte... Or via, ti sbratta!...
Banco è spento, e dalla fossa
Chi morì non surse ancor.

Medico

Questo ancor?...

Lady Macbeth

A letto, a letto...
Sfar non puoi la cosa fatta...
Batte alcuno!... Andiam, Macbetto,
Non t'accusi il tuo pallor.

Dama e Medico

Oh terror!... Oh terror!... Oh terror!...
Ah, di lei pietà!

Sala nel Castello. Macbeth solo.

Scena ed Aria**Lady Macbeth**

O Senhor de Fiffe
Não era ainda agora esposo e pai?...
Que lhe aconteceu?...
(*Olha para as mãos*)
E nunca mais conseguirei lavar estas mãos?...

Aia e Médico

Oh terror!...

Lady Macbeth

E nunca mais?
Nunca mais saberei
Lavar de novo estas mãos? Não
O saberei nunca mais?...

Aia e Médico

Oh terror!...

Lady Macbeth

Continua a estar aqui
Sangue humano... A Arábia inteira
Com todos os seus bálsamos
Não conseguiria lavar tão pequena mão.
Ai de mim!...

Médico

Geme?

Lady Macbeth

Veste a roupa
De dormir... vamos, saiamos!...
Banco morreu, e do túmulo
Quem morreu não poderá mais surgir.

Médico

Também este?...

Lady Macbeth

Para a cama, para a cama...
Não se pode desfazer o que está feito...
Alguém bate!... Vamos, Macbeth,
Que a tua palidez não te traia.

Aia e Médico

Oh terror!... Oh terror!... Oh terror!...
Ah, piedade dela!

Sala no Castelo. Macbeth só.

Cena e Ária**Macbeth**

Perfidi! All'anglo contro me v'unite!
Le potenze presaghe han profetato:
«Esser puoi sanguinario, feroce;
Nessuno nato da donna ti nuoce».
No, non temo di voi, n, del fanciullo
Che vi conduce! Rafferma sul trono
Quest'assalto mi debbe,
O sbalzarmi per sempre... Eppur la vita
Sento nelle mie fibre inaridita!
Pietà, rispetto, amore,
Conforto ai dì cadenti,
Non spargeran d'un fiore
La tua canuta età
Nè sul tuo regio sasso
Sperar soavi accenti:
Sol la bestemmia, ahi lasso!
La nenia tua sarà!

Scena e Battaglia**Donne nell'interno**

Ella è morta!

Macbeth

Qual gemito?

Dama di Lady Macbeth

È morta la Regina!

Macbeth (con indifferenza e sprezzo)

La vita... che importa?...
È il racconto d'un povero idiota;
Vento e suono che nulla dinota!

(la Dama parte)

Guerrieri di Macbeth

Sire! ah, Sire!

Macbeth

Che fu?...quali nuove?

Guerrieri di Macbeth

La foresta di Birnam si muove!

Macbeth (attonito)

M'hai deluso, presago infernale!...
Qui l'usbergo, la spada, il pugnale!
Prodi, all'armi! La morte o la gloria.

Guerrieri

Dunque all'armi!
Sì, morte o vittoria.

Macbeth

Pérfidos! Unistes-vos ao Inglês contra mim!
As potências adivinhadoras profetizaram:
«Poderás ser sanguinário e feroz;
Ninguém nascido de mulher te apoquentará.»
Não, não vos temo, nem ao rapaz
Que vos comanda! Este assalto deve
Reafirmar-me no trono,
Ou dele afastar-me para sempre... No entanto, sinto
A vida exaurida nas minhas veias!
A piedade, o respeito e o amor,
Conforto para os dias da velhice,
Não espargirão com flores
A tua idade avançada.
Nem no teu real túmulo
Esperes palavras suaves:
Somente maldições, ai desgraçado!
O teu elogio será!

Cena e Batalha**Mulheres dentro de cena**

Ela morreu!

Macbeth

Que gemidos são estes?

Aia de Lady Macbeth

A Rainha morreu!

Macbeth (com indiferença e desprezo)

A vida... que importa?...
É o conto de um pobre idiota;
Vento e som que nada significa!

(a Aia sai)

Guerreiros de Macbeth

Senhor! Ah, Senhor!

Macbeth

Que aconteceu?... Que novas há?

Guerreiros de Macbeth

A floresta de Birnam está a mover-se!

Macbeth (atônito)

Enganaste-me, presságio infernal!...
A minha couraça, a espada, o punhal!
Valentes! Às armas! A morte ou a glória.

Guerreiros

Às armas, então!
Sim, morte ou vitória.

Macbeth
La morte!

Guerrieri
La morte!

(Battaglia. Intanto la scena si muta, e presenta una vasta pianura circondata da alture e boscaglie. Il fondo è occupato da soldati inglesi, i quali lentamente si avanzano, portando ciascheduno una fronda innanzi a sè.)

Malcolm
Via le fronde, e mano all'armi!
Mi seguite!

Coro di Soldati
All'armi! All'armi!

Malcolm, Macduff e Soldati partono. Di dentro odesi il fragore della battaglia. Entra in scena Macbeth incalzato de Macduff.

Macduff
Carnefice de' figli miei, t'ho giunto.

Macbeth
Fuggi! Nato di donna
Uccidermi non può.

Macduff
Nato non son; strappato
Fui dal seno materno.

Macbeth
Cielo!

(Brandiscono le spade e, disperatamente battendosi, escono di scena. Entrano agitattissime, donne e fanciulle scozzesi.)

Coro di Donne
Infausto giorno!
Pregiam pe' figli nostri!
Cessa il fragor!

Inno di Vittoria – Finale

Entra Malcolm seguito da soldati inglesi, i quali si trascinano prigionieri, quelli di Macbeth. Macduff con altri soldati, bardi e popolo.

Macbeth
À morte!

Guerreiros
À morte!

(Batalha. Entretanto a cena muda, e vê-se uma vasta planície rodeada por montanhas e bosques. O fundo está ocupado por soldados ingleses, que avançam lentamente, trazendo cada homem um arbusto diante de si.)

Malcolm
Atirai fora os arbustos,
E às armas! Segui-me!

Coro de Soldados
Às armas! Às armas!

Malcolm, Macduff e Soldados saem. Ouve-se de dentro o fragor da batalha. Entra em cena Macbeth perseguido por Macduff.

Macduff
Assassino do meu filho, apanhei-te!

Macbeth
Foge! Nenhum ser nascido de mulher
Poderá matar-me.

Macduff
Nascido de mulher não sou; fui retirado
Do seio materno.

Macbeth
Céus!

(Brandem as espadas e, batendo-se desesperadamente saem de cena. Entram, agitadíssimas, mulheres e crianças escocesas.)

Coro de Mulheres
Dia de infelicidade!
Oremos pelos nossos filhos!
O fragor cessou!

Hino de vitória – Finale

Malcolm entra, seguido por soldados ingleses que arrastam como prisioneiros os seguidores de Macbeth. Macduff com outros soldados, bardos e povo.

Malcolm
Vittoria!... ove s'è fitto l'usurpator?

Macduff
Colà da me trafitto.
(piegando un ginocchio a terra)
Salve, o re!
Salve, o re!

Coro
Salve, o re!

Coro di Bardi
Salve, o re!
Macbeth, Macbeth ov'è?
Dov'è l'usurpator?
D'un soffio il fulminò
Il Dio della vittoria.
(a Macduff)
Il prode eroe egli è
Che spense il traditor!
La patria, il re salvò;
A lui onore e gloria.

Coro di Donne
Salgan mie grazie a te,
Gran Dio vendicator;
A chi ne liberò
Inni cantiam di gloria.

Macduff
S'affidi ognun al re
Ridato al nostro amor!
L'aurora che spuntò
Vi dar... pace e gloria!

Malcolm
Confida, o Scozia, in me;
Fu spento l'oppressor!
La gioia eternerà
Per noi di tal vittoria.

Fine

Malcolm
Vitória!... Onde se escondeu o usurpador?

Macduff
Morreu às minhas mãos.
(ajoelhando-se)
Salve, oh rei!
Salve, oh rei!

Coro
Salve, oh rei!

Coro de Bardos
Salve, oh rei!
Macbeth, onde está Macbeth?
Onde está o usurpador?
O Deus da vitória fulminou-o
Com um sopro.
(para Macduff)
É este o valente herói
Que matou o traidor!
Salvou a pátria e o Rei;
Para ele, honra e glória.

Coro de Mulheres
Que o meu agradecimento suba
Até ti, Grande Deus vingador;
A quem nos libertou
Cantemos hinos de glória.

Macduff
Que todos confiem no Rei
Devolvido ao nosso amor!
A aurora que despontou
Dar-vos-á... paz e glória!

Malcolm
Escócia, confia em mim;
O opressor foi morto!
Tornarei para vós eterna
A alegria de tal vitória.

Fim

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

socorro o seu inspirador literário Maffei². E, de facto, foram necessários sete meses de um trabalho obstinado para se chegar ao fim desta obra poderosa, em que a tradição era mais bem cumprida que nunca e a novidade mais deslumbrante ainda.

E contudo, dezassete anos mais tarde, perante a oportunidade de uma reposição parisiense, concretizada pela oferta de Carvalho de apresentar a ópera no seu Teatro Lírico, Verdi, relendo a partitura, confiaria ao seu editor parisiense Escudier³: «Dei uma olhadela ao Macbeth... e fiquei siderado por coisas que preferiria nunca ter lá encontrado». Juntava o inventário das «passagens realmente fracas» e o detalhe das revisões a efectuar:

- «1. Uma ária para Lady Macbeth no Acto II;
2. Reescrever diversas passagens da cena das aparições no Acto III;
3. Reescrever na íntegra a ária de Macbeth no Acto III;
4. Rever as cenas de abertura do Acto IV;
5. Escrever um novo final para o Acto IV em substituição da morte de Macbeth.»

Acrescentando-se certamente o inevitável ballet, proscrito da apresentação no Teatro della Pergola durante a Quaresma florentina em 1847, mas obrigatoriamente prescrito em Paris em 1865. Piave foi então intimado a remeter o seu texto sobre o assunto. («É necessário restaurar as ruínas de um velho castelo», afirmava Beethoven ao rever *Fidelio* em 1814...). A partir destas modificações pacientemente enxertadas no original de 1847 podemos, por exclusão de partes, obter um perfil bastante fiel do que era este Macbeth I cujo plano geral, o colorido, o essencial das árias, duetos e *ensembles*, foram conservados muitas vezes no estado original.

Macbeth e o seu duplo: 1847-1865

Obra singular e plural, *Macbeth* inscreve-se por duas vezes na cronologia verdiana. Uma primeira versão, criada em Florença a 14 de Março de 1847, um ano após *Atilla*, é contemporânea de *I Masnadieri*. A segunda, apresentada em Paris a 19 de Abril de 1865, revista e traduzida para francês (por Nutter e Beaumont), insere-se entre *La forza del destino* e *Don Carlos*. É esta versão parisiense, retraduzida para italiano, que após a alvorada da Verdi-Renascença (e a célebre reposição de Glyndebourne em 1938, sob a batuta de Busch), se impôs ao ponto de fazer esquecer a obra original, ainda honrada até 1860.

O *Macbeth* que nos é familiar relegou para o esquecimento¹ o seu modelo inicial que era, não obstante, muito mais do que um esboço, quase um irmão gémeo. Antecipemos assim a conclusão deste rápido estudo comparativo das duas partituras para avançarmos, em primeiro lugar, uma explicação deste desafecto jamais desmentido por uma obra-marco do primeiro período verdiano, desta mesma época que hoje redescobrimos com tanta satisfação. Esta explicação é simples: as diferenças entre os dois *Macbeth* são demasiado poucas para justificar a sobrevivência do primeiro e demasiado importantes, em termos qualitativos, para não assegurar a supremacia do segundo. A ópera de 1847 é, em si, um êxito excepcional. Camille Bellaigue assegurou convictamente (em 1912) que «o primeiro encontro entre o poeta e o músico não passou de uma rápida entrevista» e ainda assim, o que desarma é a seriedade com a qual Verdi aborda o seu primeiro encontro cara a cara com Shakespeare. Ele não lida nem com a sua pena, nem com a dos outros. O seu libretista Piave será testemunha disso, afirmando que sofreu de uma fadiga contínua causada pela insatisfação permanente do compositor relativamente à perigosa adaptação e chamando mesmo em seu

«Tenha em atenção que os papéis principais desta ópera são, e só podem ser, *três*: Macbeth, Lady Macbeth e o coro das bruxas. As bruxas dominam o drama; é nelas que tudo tem origem – grosseiras e mexeriqueiras no Acto I, exaltadas e proféticas no Acto III. Traçam uma personagem autêntica e de grande importância. Seja o que for que faça com a personagem de Macduff, nunca conseguirá torná-la interessante. De facto, quanto maior for o destaque, mais ele revela a sua superficialidade. Ele tem música suficiente para distinguir-se se tiver boa voz, mas não lhe deve ser dada nem mais uma nota.»

Carta de Verdi a L. Escudier, 8.2.1865.

¹ Em Glyndebourne tentou-se, contudo, reintroduzir na versão de 65, um fragmento do original de 1847, a morte de Macbeth, contra a vontade de Verdi... e a coerência da obra.

² Ver, sobre esta matéria, as cartas de Verdi a Piave, publicadas por Abbiati (tomo 1).

³ Carta de Verdi a Escudier, de 24.10.1864.

A revisão de 1865: principais modificações

Acto I

Cena 1 – nenhuma –

Cena 2
Dueto Macbeth/Lady Macbeth: 24 compassos modificados na *stretta* («Vieni altrove») que assim se mantém do início ao fim na tonalidade de Fá menor sem a «luz» do Fá Maior como em 1847.

Acto II

Cena 1
Cabaletta de Lady Macbeth: «Trionfai, sicure alfine» substituído por «La luce langue»

Cena 2 – nenhuma –

Cena 3
1.^a alucinação de Macbeth: «Di voi, chi cio face». A parte de barítono reescrita numa tessitura mais baixa, com acompanhamento cromático com nova instrumentação incluindo trombones.

2.^a alucinação: «Va! spiro d'abisso». Novas partes para as cordas. Introdução dos metais antes de «Ma fuggi».

Acto III

– Adição de um bailado

1.^a aparição: «Dalle basse et dall'alte regioni» revista em detalhe: harmonia, orquestração (trompas dobradas pelos trombones, adição de um gongo)...

2.^a aparição: reacção de Macbeth condensada em «O Macduffo, tua vita perdono». Recitativo «No morrai» transformado num arioso rápido em Fá sustenido menor.

3.^a aparição: Ária «Oh! Lieto augurio» acrescentada

Banda de Palco («ruído subterrâneo das cornamusas») reescrita.

Os 8 reis: nova harmonização muito movimentada, contracção do texto, andamento acelerado, novo acompanhamento.

Os génios da ária: cadência do coro reorquestrada com flauta obbligata + coda.

Cabaletta: «Vada in fiamme» substituída pelo duettino Macbeth/Lady Macbeth: «Vi trovo alfin! Che fate?»⁴

Acto IV

Cena 1
Coro «Patria oppressa» totalmente repensado e precedido de um prelúdio de metais.

Dueto Malcolm/Macduff: adição de um presto na ária «Fratelli...»

Cena 2 – nenhuma –

Cena 3
A morte de Macbeth: «Mal per me che m'affida» (em Fá menor) substituída por um final fugado em Lá Maior.

Resta dizer que, à excepção (nada insignificante, em boa verdade!) de «La luce langue» e do bailado (a não subestimar), os grandes momentos da partitura já estão inscritos na primeira versão: a cena de sonambulismo do Acto IV. «Una macchia è qui tuttora» domina já toda a ópera: «Vieni t'affretta» do Acto I e o dueto consecutivo existem também na versão de 1847, tal como as cenas de aparições. O que pode passar por menos inspirado, como os coros de bruxas ou certa marcha do Acto I ou, mais convencional, a ária de Macduff ou de Banco, tudo o que carrega com evidência a marca dos anos 40, também estava presente e foi mantido.

Deveremos então concluir, com Charles Osborne, que «as diferenças (...) não são menos significativas do que pensamos geralmente»? Menos numerosas, menos evidentes, talvez. Menos «significativas» é algo de que se pode duvidar. Um musicólogo tão esclarecido como Julian Budden⁵ está nos antípodas

deste ponto de vista. Os matizes mais discretos assinalados aqui e ali entre as duas partituras, estão, aos seus olhos, carregados de sentido. Por exemplo, um Mi bequadrado acrescentado à harmonia do 6.^o compasso de «Com'angeli d'ira» do dueto do Acto I.

Budden pretende ver aí um sinal característico da maturidade verdiana, a marca de uma perfeita assimilação das possibilidades do cromatismo nesta segunda metade do século XIX. «Dezoito anos de progresso, de 1847 a 1865, resumem-se neste Mi natural», escreveu ele.

O que é certo é que o conjunto dos retoques efectuados no tecido harmónico testemunha esta nova maturidade. Nenhum pedantismo neste refinamento da escrita. Verdi não procura brincar ao melhor da classe: cada correcção, mesmo que ligeira, visa reforçar o poder expressivo do conjunto. A cena das alucinações (Acto II, cena 3) obtém o seu poder de evocação da nova audácia destas harmonias cromáticas, de modulações imprevisíveis, de acordes dissonantes que teriam parecido extravagantes ao público de 1847, aqueles, por exemplo, que pontuam «può render gli uccisi!» Nova também é esta mobilidade dos baixos no dueto do fim do Acto III.

A mudança é ainda mais completa com o prelúdio do Acto IV que precede a nova versão do coro «Patria oppressa». A sobreposição dos metais a fugidias inflexões modais do quarteto abre horizontes harmónicos muito para lá das variações sobre o acorde de quarta e sexta de *Macbeth* I. E além disso, existe a inovação mestra: «La luce langue». Convém prestar uma atenção muito particular a esta ária que é não apenas o que na ópera inteira anuncia com plena certeza o Verdi da grande maturidade musical (incluindo-se *Otello*), mas ainda o que representa a chave de todo o processo de revisão posto em prática durante o Inverno de 1864, chave essa que autoriza uma definição mais precisa da *diferença de natureza* que distingue estes dois estados de uma partitura infinitamente mais bem repensada do que alguma vez se poderia crer.

«La luce langue...»

Que tínhamos nós originalmente em vez desta ária? A *caballetta* «Trionfai, sicure alfine»⁶, de uma virtuosidade tão gratuita como incongruente neste instante em que se toca no mais profundo do que Jan Kott considera «o mais obsessivo dos mundos criados por Shakespeare» ou «a ideia do homicídio e o medo do homicídio tudo invadem»⁷.

Que nos oferece Verdi em 1865? O contrário de uma «ária dramática» de primeiro grau, mais ainda uma interiorização dos impulsos da sua heroína. Nenhum brilho existe a não ser o da luz negra que serpenteia todo o início do texto; a sobriedade em vez de exaltação. Quando esta, ainda assim, deve libertar-se, explodir, surge uma *caballetta* distanciada, transcendida, «O voluttà del soglio». A recusa, portanto, de toda a teatralidade. A soberania exclusiva da música e da voz... da voz cantada e não de um qualquer *parlando* mais ou menos realista.

E eis que aparecem sob uma estranha luz estas famosas exigências obstinadamente reafirmadas em 1847, sob a forma de anotações na partitura, do tipo «parlati» ou «con voce minacciosa» e reiteradas na célebre carta a Cammarano de 23 de Novembro de 1848, por ocasião da reposição napolitana: «Eu gostaria que Lady Macbeth simplesmente não cantasse» ou ainda «Estas passagens não deveriam ser de todo cantadas. Devem ser apenas representadas e declamadas».

Mesmo com os excessos necessários para que as cantoras líricas, a mil léguas desta nova estética do canto dramático, o compreendam, o facto é que estas injunções, estas sobrecargas extra-musicais, ou melhor, infra-musicais, podiam muito bem ser expedientes, os paliativos aos quais um jovem músico intimidado por Shakespeare se sente obrigado a recorrer.

Com receio de não fazer inteiramente justiça ao seu modelo, Verdi esforça-se por introduzir nos seus materiais, na margem do seu texto, o suplemento de expressão dramática que lhe falta. Uma palavra assola

⁴ Este dueto é, por vezes, considerado inoportuno e de menor interesse. Verdi justificava-o assim (carta a Escudier de Janeiro de 1865): «Não considero ilógico que Lady Macbeth, sempre preocupada em manter um olho sobre o marido, tenha descoberto onde ele se encontra».

⁵ Cf. Julien Budden *The operas of Verdi*, volume I, Ed. Cassel, 1973, do qual tirámos o nosso exemplo.

⁶ Cantada por Fiorenza Cossotto na face 6 da integral de R. Muti (com as duas árias de barítono da versão de 1847 por S. Milnes).

⁷ Jan Kott: *Shakespeare notre contemporain* (Universidade de Marabout).



Lady Macbeth sonâmbula (1781-1784),
por Johann Heinrich Füssli

então constantemente a sua pena: o efeito. A ciência musical não é suficiente para suportar sozinha o peso da tarefa.⁸

É aí que o amadurecimento artístico de Verdi, de um *Macbeth* a outro, assume todo o seu relevo, com prejuízo dos contemptores da ópera italiana e do seu culto do bel canto, que baseiam a sua admiração por *Macbeth* na ideia «enfim, uma ópera na qual se diz mais do que se canta!» É apenas uma insistência afirmar que as sobrecargas teatrais de 1847 têm um espírito «verista» e que «La luce langue» as torna caducas pelo génio expressivo que extrai unicamente da música vocal. Não é senão em 1876 que Verdi poderá confiar a Maffei o seu novo credo: «copiar o verdadeiro pode ser uma coisa boa, mas inventar o verdadeiro é melhor, muito melhor». *Macbeth II* terá marcado o primeiro passo nesta evolução criadora.

Aqui não se trata de minorar os méritos do surpreendente êxito de 1847, mas simplesmente de sugerir que consegui-lo, através da versão II, vai no sentido de uma sublimação pela música de um projecto dramático ambicioso. Apolo magnifica Dionísios. «La luce langue» faz mais pela autenticidade shakespeariana da obra do que cinquenta anotações «expressivas».

Uma obra crucial

Sobre a ária «La luce langue», J. Budden diz, gracejando, que no contexto do Acto II, ela é «como uma águia no meio de galinhas». Na sua segunda versão, não é toda a obra desequilibrada por disparidades ainda mais graves do que em 1847? Os cumes, mais numerosos e mais altos, não esmagam as planuras desta ou daquela passagem sacrificada ou menos bem-vinda? Os contrastes são, com efeito, mais marcados na versão revista. Por mais que nos tranquilize lembrarmos-nos de que o universo shakespeariano é justamente feito destes choques do sublime e do trivial, do trágico e do vulgar, *Macbeth* continua a não ser o exemplo sonhado para ilustrar esta teoria dos contrários e a ópera que daí resultou

sofre desta incoerência. Chegamos pois aos limites da revisão empreendida para Paris. Detestando o próprio princípio de uma tal revisão («Tenho horror aos mosaicos musicais»), Verdi está bem consciente da sua impossibilidade de voltar a pegar numa obra da qual se deixou afastar durante mais de dezoito anos. O seu universo musical é, ainda por cima, demasiado diferente do que era nessa altura para que as duas lógicas estéticas coincidissem absolutamente. *Macbeth* terá assim sido, por duas vezes, uma obra de transição, um protótipo para futuros feitos.

Do mesmo modo que *Macbeth I* desordena a tradição sem conseguir encontrar um novo ponto de equilíbrio (o que será conseguido com *Rigoletto*, quatro anos mais tarde), também as fulgurantes promessas de *Macbeth II* não serão concretizadas senão no período seguinte, o que conduz ao *Otello* de 1887. Mas, tal como foi escrito, este *Macbeth* duas vezes esboçado conserva todo o seu brilho de ensaio genial.

© L'Avant-Scène Opéra, Paris 1982

⁸ É a tese já defendida por Massimo Mila em *L'Arte di Verdi*, Einaudi Editore.

Uma problemática da legitimidade do poder

«Aqui, o homem está nas mãos do seu mais velho e mais cruel inimigo, a saber, o homem! (...) A consciência perdeu o seu ceptro e a natureza humana a sua mais alta prerrogativa, que é o direito de não obedecer a não ser ao Criador. A ordem política já não é um desenrolar normal da ordem moral.»

Blanc de Saint-Bonnet¹

Em Janeiro de 1847 Verdi recomendava, numa carta dirigida ao barítono Felice Varesi, que tomasse atenção «às palavras e ao tema» do seu *Macbeth*. A tragédia de Shakespeare com este título era, aos olhos do compositor italiano, «uma das maiores criações da humanidade»,² e manifestou com insistência a importância que dava ao drama que estava a musicar. Do seu libretista, ao qual deu um libreto onde ele próprio já tinha escrito bastante, exige um texto com deixas rápidas para obter o máximo efeito, nada devendo ser supérfluo, e cada palavra teria que ser usada no seu sentido mais denso³. Apesar de algumas árias tradicionais de *bel canto*, *Macbeth* não serve os caprichos vocais dos cantores, antes responde às exigências do verdadeiro teatro lírico: o conjunto da partitura constitui, como observa Jacques Bourgeois, um «tecido músico-dramático homogéneo»⁴ bem como o essencial da obra, e aproxima muito oportunamente o recitativo de *Macbeth* e a melodia contínua de Wagner.

A fascinante e terrível história de *Macbeth* reveste portanto a forma de um mito, de um símbolo que exige leitura. A este aspecto da obra não se agarraram os comentadores, descurando as exigências do próprio Verdi. *Macbeth* narra o horrível e singular

destino de um homem, cúmplice e presa da sua esposa, encarnação sombria do Mal. A fatalidade conduz Macbeth a usurpar a magistratura suprema, por vias criminosas: torturado pelo remorso, guiado apenas pelo empirismo do acaso, ele imola a lei no altar da tirania, antes de soçobrar na Morte, entendida por ele como uma saída irrisória da sua existência absurda e quimérica.

Macbeth está relacionado com o poder e com o carácter divino que lhe é inerente. Obra chave no itinerário de Verdi, esta ópera tem um lugar à parte na perspectiva política do autor de *Simon Boccanegra* ou de *Don Carlos*, para quem as preocupações de ordem política são essenciais. Como que exilada do resto da obra, e mais ainda do que *Otello*, *Macbeth* pertence a esse «século imenso que Dante abriu e Shakespeare fechou»⁵: a Idade-Média, entendida por Dante como a promessa da Monarquia Universal, e pintada por Shakespeare como a renúncia trágica às tarefas sagradas e nobres, a fuga final e desesperada dos poderes legítimos⁶.

A infame demanda do poder

Lady Macbeth é a carnalidade da plena contemplação do Mal. Voz diabólica, dura, sufocada, sinistra, ela exprime o caos duma alma possessa. A sua fealdade, correspondência necessária à perversão da sua alma, torna-a na figura central da ópera. Ligada aos poderes infernais, ela enfeitiza Macbeth e aterroriza-o a ponto de por vezes ele hesitar em sustentar os seus olhares (3.º quadro, Acto II, cena 1). A sua ambição, no entanto, deixa-o à mercê da sua mulher, entrega-o à voz ardente do mal que o inflama, mantendo no seu coração «sem audácia» o desejo do poder usurpado, desregrado. Tal como, na filosofia platónica, o mal é fruto da ignorância, Macbeth, a quem a esposa recrimina o facto de não ter o instinto do mal (2.º q., I, 1), é o juguete inconsequente dos artifícios desta, que o convida a ser verdadeiramente homem, ou seja,



Macbeth, Banco e as Bruxas na planície, por Johann Heinrich Füssli.

«Eis o *duettino*, um grande dueto e um *finale*. Pode fazer muito com o *duettino* de abertura (com Banco) ainda mais do se fosse uma *cavatina*. Tenha sempre em mente a situação dramática: encontrou-se com as bruxas que lhe predisseram a conquista da coroa. Sente-se deslumbrado e aterrorizado; porém, ao mesmo tempo, nasceu em si a ambição de conquistar o trono. Por isso deve começar este dueto *sotto voce* e ter a certeza de que dá a devida importância a estas linhas, «porque me rendo a esta sugestão cuja horrenda imagem me eriça o cabelo?» tenha especial atenção à marcação da dinâmica de *pp* a *ff*...»

Carta de Verdi a Felice Varesi (1847).

¹ Blanc de Saint-Bonnet, *La Légitimité*, Casterman, 1873, p. 485.

² Carta a Piave de 4 de Setembro de 1846.

³ *Ibidem*.

⁴ Jacques Bourgeois, *Verdi*, Julliard, 1978, p. 91.

⁵ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, ed. de la Pléiade, 1951, t. I, p. 406.

⁶ Cf. sobre este assunto os estudos de Georges Wilson Knight, *The sovereign flower, on Shakespeare as the poet of royalism*, Londres, 1958; Sydney Shanker, *Shakespeare and the uses of ideology* Paris, Mouton, 1975; W. Gordon Zeeveld, *The temper of Shakespeare's thought*, Londres, 1974.

a reinar (ibidem). A tessitura da voz de Lady Macbeth é a de uma *coloratura* dramática exigindo um timbre cavo, quase rouco: ela exprime assim uma privação de qualquer coisa, uma ausência, uma arquitectura vazia. Mas, de modo contrário, o final da cena de sonambulismo precisa da mais sofisticada arte do *bel canto* para cantar o Ré sobre agudo *pianíssimo*: o não-ser-cavo da sua voz sombria torna-se então sedutor pela utilização de algumas inflexões brilhantes que talham e moldam o ser de Macbeth. Lady Macbeth simboliza o mal como Santo Agostinho o representa, atormentando a existência. Ela dedica-se a aterrorizar, a desmoralizar Macbeth, através de *staccati* nervosos, ou a submergir ressonâncias assustadoras, rebentando como uma onda, à imagem do vinho que ela canta (5.º q., II, 1) e que afoga o espírito consolando crimes.

Lady Macbeth, criatura maléfica, é um pássaro da noite que protege a densidade da sombra. Os gritos das aves nocturnas e das corujas-das-torres fazem eco, gemidos cúmplices aos seus funestos desígnios. À morte do Rei, o império da Noite estende-se por toda a parte (2.º q., I, 7), e Macbeth torna-se rei das trevas. O seu poder, fundado no sangue do regicídio, é simbolizado na vastidão misteriosa e obscura; o seu reino sangrento confisca a «doce luz» celeste que deixa de iluminar o mundo (3.º q., II, 2), anulada pela materialidade violenta da mão criminosa a que a noite favorece o reino (2.º q., I, 3). Lady Macbeth amaldiçoa os primeiros raios da aurora que dispersam as loucuras do inferno, e esta luz do romper do sol cola-se doravante a si, personalizada no candelabro iluminando a sua loucura final, intermediário inútil, pois esta chama, reflexo do seu coração devastador, é invisível aos seus olhos cegos (8.º q., IV, 1). Ela é sonâmbula na aceção mais cruel do termo: corpo errante, compelido unicamente pelo espírito do mal, ela arde consumida pelo fogo do inferno, tal como leva Macbeth a consumir-se. Este é objecto de lancinantes visões de luz. Assim, para ele, as aparições de Banco são todas confrontos com uma ferida luminosa, ossos e chamas, um espectro iluminado; nada mais no

mundo, para além desta aparição, o poderia «gelar de horror» (5.º q., II, 3). Banco é a lembrança obsessiva da Realeza assassinada, do poder roubado, ele é o espectro de ouro que queima os olhos de Macbeth (6.º q., III, 3). Ele é o mensageiro que responde ao apelo do povo escocês reclamando a intercepção da «luz divina» (2.º q., I, 15) e o castigo do assassino, a dissipação do traidor na limpidez do raio celeste. Os soldados de Malcolm, após a vitória deste sobre Macbeth, festejarão, saudando o retorno do seu rei, o rei do «dia brilhante» (10.º q., IV, 3).

Todo este simbolismo do claro-escuro exprimindo a tirania de Macbeth e a aspiração à Realeza legítima evoca a associação tradicional da Realeza com a Natureza brilhante. Plutarco identifica o seu poder ao brilho do sol. Toda uma tradição neo-platónica sobre a realeza⁷, exclusiva dos poderes adquiridos fora da predestinação, vê o mal como impotente na contemplação da Realeza, e vê como natural que o usurpador, o tirano, seja sujeito à ofuscação e à vertigem, enquanto entrega o seu país à desordem e ao vício. É o que sucede com Macbeth, cujo reino impuro faz sombra à luz divina. O seu reino é o da crueldade, mas a sua usurpação leva-o à loucura: Diotogène considerava também que apenas os príncipes legítimos podem suportar o brilho da realeza divina.

A ausência do rei em *Macbeth* provoca confusão e desordem (cf. 2.º q., I, 14-15), e a sua perda é a do povo, entregue às mãos de Macbeth, que, durante todo o seu anti-reino, faz pesar uma incerteza crescente sobre os bens e sobre as vidas: «o nome, apenas, do rei, garantia Hermès Trismégiste, é símbolo de paz»⁸. Em oposição, o nome de Macbeth é símbolo de assassinio e destruição. O rei Duncan é uma personagem muda na ópera de Verdi, cuja única manifestação cénica ocorre aquando da chegada do seu cortejo ao castelo de Macbeth (2.º q., I, 5), nas entoações rústicas de uma marcha popular. Esta serenidade tranquila, fiel à concepção de Shakespeare, é simbolizada no sono do Rei,⁹ sono fecundo, enquanto

⁷ Cf. os textos de de Dion Chrysostone, *De regno*, e os tratados da Realeza dos neo-pitagóricos Diotogène, Ecphante e Stenidas de Locres.

⁸ Hermès Trismégiste, *Traité 23*, éd. des Belles-Lettres, t. II, p. 255.

⁹ Cf. estudo de Ferrucci sobre o sono símbolo da ordem em *Macbeth* de Shakespeare, em *Macbeth a l'imitazione del male*, Paragone, 1976.

a maldição do seu assassinato condena o seu assassino a «vigílias sem fim» (2.º q., I, 9). O sono, presente dos Céus, é-lhe recusado (ibidem 11): Macbeth renunciou a dar o golpe fatal ao seu soberano porque teve a visão deste dormindo um sono mediador, recriação na prece e exortação da salvação comum pelo «Deus supremo» (2.º q., I, 9). A isto Lady Macbeth responde que rezar é uma loucura da qual é preciso libertarmo-nos.

A ópera de Verdi apresenta assim uma estrutura particular, baseada na figura de Lady Macbeth, providente ao poder maléfico de um usurpador que atormenta o relâmpago divino, e na do Rei legítimo, nó vivo entre Deus e a Escócia. A função real caracteriza-se aí como sendo divina na sua origem¹⁰; os teóricos do velho direito postulavam-na como formadora do homem e conferiam-lhe a perfeição última, que «não pode ser arruinada, de tal modo ela é agradável a Deus, senão pela ruína dos homens»¹¹. Ora Macbeth é a ruína dos homens, enfeudado às potências subterrâneas, ao oposto do Rei que com o comum dos homens não tem em comum senão o corpo. A realeza de Duncan e dos seus sucessores procede do Céu. O poder de Macbeth é oriundo do homem e limitado pelo homem. Na origem, ele não tem nenhum mistério senão a ligação com as inquisições, violadoras da ordem natural, das bruxas; estas, nas suas vagabundagens loucas propagam sobre a terra as ondas malélicas das profundezas terrestres. O rei legislador, segundo Plutínio, investe na sua política o fruto da sua contemplação; Macbeth não contempla senão o inferno, e o seu poder não se exerce senão por hipnose conjugal e artifícios da magia negra. Verdi dava grande importância ao carácter fantástico de *Macbeth* e ao realismo de verosimilhança das aparições¹². O passo culpado de Macbeth deve tomar apoio no solo imutável (2.º q., I, 7), e este solo treme na «noite terrível» do assassinio (2.º q., I, 13). Macbeth, ligado à terra por tamancos de chumbo, tem apenas uma alma terrestre: presumindo que tem o poder, ele aspira a elevar-se ao Empíreo, e o seu ser enlameado não está apto senão a manchar

¹⁰ Lembremos que, se a unção real não foi praticada senão tardiamente na Escócia (autorizada por Bula papal em 1329), era no entanto uma tradição muito antiga a crença no carácter transmissível dos carismas pertencentes a certas casas.

¹¹ H. du Boys, *De l'origine et autorité des rois*, 1604, p. 24.

a Realeza, e a macular-se a si próprio na lama dos seus remorsos estéreis. Ele é assombrado pela culpabilidade que pesa sobre o seu poder, que ele queria justificar absolvendo-o.

Desesperanças inúteis

Quando Lady Macbeth ordena ao seu marido que assassine o Rei, Macbeth, paralisado, encontra-se na impossibilidade de executar o gesto fatal (2.º q., I, 4). Este dia anunciador do seu destino é simultaneamente «triste» e «favorável» (1.º q., I, 2) e Macbeth, se é instrumento fantomático, não está menos exaltado de orgulho face ao apelo do abismo. O desejo pelo poder enche o seu coração, e se a sua razão resiste a aceitar o lugar supremo, se o leva a rejeitar a coroa (1.º q., I, 3), o seu coração cede ao mal. Ora é ao seu coração que as profecias das bruxas se dirigiam, é o seu coração que Lady Macbeth faz ceder, considerando-o «gelado» pelo excesso de lealdade do seu espírito (2.º q., I, 1); ela acusa-o de cobardia (5.º q., II, 3) e de hesitação face à inanição da morte (2.º q., I, 11). Para Lady Macbeth é o marido que tem que pretender a Coroa e reinar superando as apreensões do seu espírito, que não são senão traições sem audácia, contrárias ao coração de um rei (2.º q., I, 9). Macbeth, consciente, apesar de tudo, da inversão radical da ordem tradicional assim operada, sente ainda mais terror, e a sua mulher, negando as virtudes reais, lembra-lhas de maneira obsessiva. Ele não parece satisfazer-se com a ideia de que o primeiro rei tenha sido um criminoso feliz... Mas o seu coração abafa nele o espírito. Ele quer rezar mas os seus lábios já não sabem pronunciar as palavras (2.º q., I, 9); o seu olhar desviado está fixo na terra, enquanto o solo se oculta aos seus passos (2.º q., I, 7). À sua volta já só há assassinio e ruína, o sangue, sem cessar, reclama mais sangue. O seu coração está entregue à única febre do sangue, de que o seu espírito se assusta. Sobre esta torrente de sangue mantém-se o seu poder que o desaparecimento ameaça. Macbeth, falso rei, não suporta a Realeza verdadeira. A Realeza

¹² Cf. carta a Escudier de 22 de Outubro de 1864, na qual Verdi insiste sobre a necessidade de rever a aparição dos reis no acto III e a ária de Macbeth no acto IV, para lhes conferir uma perfeição irrepreensível.



Macbeth vendo o fantasma de Banco, por Théodore Chassériau.



Hamlet e o fantasma de seu pai, por J. H. Füssli.

faz ela própria justiça aos que abusam dela, estigmatizando-os. A horrível nódoa, indelével, não se apagará jamais da «tão pequena mão» de Lady Macbeth (8.º q., IV, 1), perseguindo até ao túmulo a legisladora do mal.

Shakespeare insistia sobre a destruição e a reconstrução da legalidade. Esta preocupação legislativa não parece preocupar Verdi. É certo que Lady Macbeth sublinha que as únicas leis do reino são, doravante, os desejos do monarca (5.º q., II, 1) e ela própria é, aos olhos do seu marido, «o apoio ilustrado dos seus direitos» (ibidem): tudo, sob o reinado de Macbeth, está submetido à lei das paixões e do coração. Mas Verdi será muito mais sensível à noção de hereditariedade e à sua falta. A sucessão real, no sentido tradicional, é superior às opiniões pessoais de quem ocupa o trono bem como às flutuações das suas paixões. Modificar, como faz Macbeth, esta «lei de substituição perpétua», é destruí-la. Macbeth, que procura desesperadamente nos olhares dos outros um reflexo que ateste a felicidade (5.º q., II, 1), encontrará como única resposta, no olhar visionário de um espelho irreal, o reflexo, prolongado até ao infinito, dos sete futuros reis que o espectro de Banco lhe mostra (6.º q., III, 3): «terrível ameaça», anúncio de morte, e, tal como o povo, segundo Blanc de Saint-Bonnet, «não poderia assegurar a vida retirando-se a hereditariedade»¹³, Macbeth, proibido de posteridade, apenas tem a morte como herdeira. Para Verdi a morte de Macbeth não é um acontecimento vulgar, mas um acto carregado de fortes símbolos. Macbeth tem a raiva de tudo exterminar, ele assimila o seu reino na hora da sua morte que ressoa sem tréguas (6.º q., III, 5). Esta sede de sangue deve expandir-se a um ritmo acelerado, o mal quer agir depressa, estando o seu império limitado à curta duração de uma vida humana. Macbeth ressentido com grande amargura a breve temporalidade do seu poder, que não chorará uma lágrima nem terá qualquer pesar quando «a fria pedra» o tiver sepultado (9.º q., IV, 1). A sua realeza é

a de um único fim, a sua morte que, à semelhança da de Lady Macbeth, não é senão a cessação da vida, «triste sonho» e «vão ruído» com ressonâncias trágicas, (9.º q., IV, 2).

O verdadeiro rei não é um rei de acaso¹⁴. Macbeth não é rei senão pelo acaso dos obstáculos com que se depara e o seu reino não tem senão a legitimidade do crime: a realeza, na qual se escuda para desculpar todas as perturbações, no desígnio de fazer prevalecer as suas ambições e de manter a supremacia, só lhe foi atribuída por um feitiço (3.º q., II, 2). Só o move a malícia do seu orgulho: acentuações graves pontuam, no *Macbeth* de Verdi, a ascensão e a queda. O rei, que parece não ser legítimo para comandar o homem senão em virtude duma delegação divina, no pensamento de Verdi, inconscientemente talvez, parece transpor, na sua relação com Deus, a relação platónica entre a alma e o mundo inteligível.

Ideologia verdiana

Estas reflexões sobre o simbólico, postas à luz pela música, de *Macbeth* de Verdi, levam a constatar que, apesar de atento à leitura de Shakespeare e às suas implicações políticas, o compositor italiano omitiu, significativamente, alguns elementos do seu modelo. Assim, a partida do filho do Rei é apresentada na ópera de Verdi como uma hipotética acusação de crime contra o seu pai, enquanto em Shakespeare os dois filhos de Duncan fogem porque «as suas lágrimas não estão ainda preparadas» (Acto II, cena 3) e, não estando ainda dispostos a fazer justiça, eles subtraem-se ao homem falso que preside ao reino de Macbeth, onde os sorrisos são punhais e onde «o que mais perto está do seu sangue é o que mais perto está de o verter». Verdi também não teve em conta a importante cena 3 do acto IV da peça de Shakespeare, na qual as hesitações de Malcolm, «o mais autêntico herdeiro do trono da Escócia», são dissipadas por Macduff, que lhe lembra que ele não deve temer

¹³ Op. cit. p. 429.

¹⁴ Plutínio, *Ennéades* (6, 8, 9).

apropriar-se do que lhe pertence, sob pena de condenar todas as esperanças e de blasfemar contra a raça real¹⁵. Shakespeare parecia profético: a espécie de paralisia que atinge os reis quando os seus tronos são abalados foi várias vezes sublinhada pelos autores contemporâneos do século XIX. Todos, segundo de Maistre, duvidam de si próprios, e ressentem-se do «anátema que pesa nesse momento sobre todos os soberanos, e que lhes retira o movimento persuadindo-os a não mais crer em si próprios»¹⁶; é ao primeiro Victor Emanuel que o ilustre Sabóia se dirigia nestes termos. Verdi foi súbdito do segundo, com uma legitimidade mais problemática como rei de Itália do que como rei da Sardenha. Seja como for, o tema abordado por Verdi em *Macbeth* não era de natureza a satisfazer os seus amigos, patriotas do *Risorgimento* que o criticarão de ter, neste caso, abandonado a Revolução. Inovador em relação à arte lírica, esta primeira ópera da maturidade de Verdi, incisiva na ideologia de *Atilla*, tendia a pensar a noção de unidade em termos não tanto de pátria como de sacralização do poder. Ele próprio será sensível a estas contradições; anticlerical como era, detestando «tudo o que cheira a escolástico»¹⁷, ele espantar-se-á de ter composto uma fuga para a batalha decisiva do retorno do Rei, o qual é saudado por acções de graças. Quase sem transição após *Macbeth*, ele enviará, em Outubro de 1848, a Mazzini, um hino popular que ele promete que «em breve (será) cantado nas planícies lombardas, acompanhado pela música do canhão». Ele reencontrava assim a sua tendência principal em política. O público italiano honra de resto *Macbeth* com um merecido sucesso sem, no entanto, um excesso de entusiasmo. O público francês foi ainda mais reservado quando a ópera foi apresentada em 1865 no Teatro Lírico, e qualificou de estranha tanto a música como o libreto. Esta opinião sobreviveu à mudança de regime, e a edição de 1905 do *Dicionário das óperas* mencionava esta como estando «em oposição com a natureza humana e nervosa do talento de Verdi»...

¹⁵ Abordamos aqui uma temática crucial das tragédias de Shakespeare. Ariane Mnouchkine, pouco suspeita de apologismo no que diz respeito à monarquia de Luís XIV, no *Monde* de 24 de Novembro de 1981 dizia: «assim a força simbólica do Rei, as suas ligações com a natureza (...), a importância da representação divina em cena é para mim uma descoberta. Shakespeare reconduz-me a uma civilização, a uma cultura da qual eu fui liberta – ou privada.»

¹⁶ Joseph de Maistre, *Correspondance diplomatique*, Paris, Michel Levy t. I, p. 306.

¹⁷ Carta a Escudier de 3 de Fevereiro de 1865.

André Tubeuf

Shakespeare, inspirador do canto

Não confundir com Victor Hugo, cujo melodrama não prescindia o alexandrino (com o risco de o desengonçar), ou seja, de retórica. Não há nenhuma retórica em Shakespeare, há antes a liberdade do verso, a variedade da vida, e os seus aspectos abruptos. E em boa verdade, nem sequer há um estilo. A conveniência académica censurou-o bastante. O que é o estilo senão a unidade pretendida do tom? «Que o vosso teatro seja o espelho da natureza», aconselhava Hamlet aos actores. A nostalgia de Shakespeare assolou os que se sentiam castigados na sua cultura e que aspiravam ao natural: a sua liberdade, os seus encontros, – e esta *mistura de géneros* que representa o adeus a todos os decoros, a porta aberta a todos os encontros.

Sem Shakespeare, Wagner, Berlioz e Verdi ter-se-iam sentido castigados no seu século, em que o teatro já não mostrava senão o superficial e o empolado. Grandes nomes fizeram respirar um ar de outros lugares: o Romeu (de Bellini!) de Schröder-Devrient, a Ofélia de Harriet Smithson, não foram, para Wagner e Berlioz, mais do que confirmações. Isso eles haviam pressentido nas suas leituras e o que lemos é sempre mais verdadeiro do que o que o teatro mostra. Não se puseram de joelhos diante de actrizes. Tal como Saulo de Tarso no caminho que todos conhecemos, ajoelharam-se por uma luz mais forte. E jamais se reergueram.

Wagner não podia alhear-se de Shakespeare. Durante toda a sua vida, este criador totalitário implorou por *contemporâneos* e Shakespeare é o único e o primeiro que ele teria escolhido, se tivesse podido. Não teria suportado pais, nem modelos. O seu Holandês e a sua Senta, a sua Ortrude, foram tanto criaturas shakespearianas como wagnerianas. Ouvir como numa única entrada e num único dueto (com Daland), o Holandês passa do tom de Meyerbeer (um canto seguro, ornamentado, uma retórica), ao tom de Wagner (as próprias palavras e a inflexão, que são suficientes para dizer tudo: «Hollandër...»), é captar exactamente a distância entre Victor Hugo e Shakespeare. Ver em Senta o que subsiste de Ágata e o que ultrapassa, quase monstruosamente, o modelo, é ver que lá para onde o *Freischütz* desterrava as fantásticas *aparências*, no quadro (fictício), nas trevas exteriores, Shakespeare integra a sua *Schwärmerei*, as suas quimeras, a sua visão, nas próprias presenças:

e os Outros Lugares são aqui mesmo. Íntegra, intacta, era Ágata: uma coroa de flores mortas perturba-a como uma ameaça à sua identidade. Senta já está alienada. Quem definirá a sua identidade? Ela é vítima, no seu íntimo, de um Outro. Aqui mesmo. Sonhar a sua própria canção – ser talvez também sonhada por aquele que se canta. Assim um dia será também Desdémona.

Ortrude é shakespeariana da cabeça aos pés: uma grandeza sem grandiloquência, que ameaça num murmúrio. O seu génio é a insinuação. Muitas mentes civilizadas invejaram esta primitiva, ligada talvez aos deuses de outrora, mas que inventa venenos! Ela entra em Elsa pelo ouvido – como lago fará, como já fez esse outro e verdadeiro veneno, derramado sobre o pai de Hamlet durante o sono, também pelo ouvido. Ela vagueia entre a noite e o dia, ela própria *Dämmerung*, vento que vai (ela sabe bem para onde: como certo *venticello* de ópera), confundível, irreduzível e, no entanto, longínqua. Estrangeira. Prodigiosa situação, que desmente que uma tal figura possa ser de uma só peça, de uma só doutrina.

Mais tardiamente, veremos este tipo reproduzir-se em Wagner, declinante, decadente e já não triunfando nem pela estatura, nem pelo tom: Loge e Gunther têm a mesma aptidão para habitar um local e o seu contrário, desenvoltura que é também um mal de viver. Embora diferentes, esta inclinação, este tédio, torna-os primos; em Wagner, shakespearianos. Que nos perdoem por não incluirmos Kundry nesta família: é que ela não é uma personagem, mas sim duas. Existe algo de fundamentalmente anti-shakespeariano em Wagner. A sua criação deve-lhe tudo, insiste ele. Assim, à excepção dos casos citados, nenhuma das suas personagens lhe escapa – como fazem as de Shakespeare que, por pátria, não têm sequer a obra do seu autor. Poderia haver uma *Tempestade* em Wagner, é certo: e o seu Prospero seria então Hans Sachs. Mas a Utopia deste poeta, grande como ele é, e um homem verdadeiro, dividido e cheio de visões, homem digno de Shakespeare, é Nuremberga, enraizamento do qual não se escapa.

Shakespeare foi um desafio. Os poetas românticos responderam como puderam. A resposta de Wagner foi criar o seu próprio mundo. Como em *Tristão* dizemos *Gegengift*, a obra de Wagner é *Gegenwelt*. Berlioz sentiu-se tentado a um grau igualmente fatal. A sua ostentação não foi menos artista: ele fazia juramento de obediência, saudava Shakespeare, mas não se alienaria. As próprias palavras do Prólogo de *Roméu et Juliette* citam nomeadamente Shakespeare,



Felice Varesi (1814-1889) criador do papel de Macbeth no Teatro della Pergola. Victor Maurel (1848-1923), criador dos papéis de Iago e Falstaff.



Harriet Smithson (1800-1854), atriz irlandesa foi a primeira mulher de Berlioz. Wilhelmine Schröder-Devrient (1804-1860) encantou Wagner com a sua interpretação do papel de Roméo em Magdeburg (1835).

com uma reverência não afectada. Mas o que estas personagens (extraídas de Shakespeare) cantariam se Berlioz as instalasse numa cena (o que ele evita a todo o custo), jamais o saberemos. Berlioz extraiu-as de Shakespeare. Despojou-as das suas palavras. Canta-se em *Roméo*: mas Roméo não canta. Tornou-se num oboé. Quem canta é a orquestra. Shakespeare está no fosso da orquestra. Incutidos, insinuados, os sons puros do oboé e do violoncelo, retirado o ênfase que neles colocariam as palavras, entram em nós pelo ouvido e para nossa imaginação exclusiva das cores e dos timbres. Assim, no dueto de *Béatrice e Bénédicte* (outra evocação pedida emprestada a Shakespeare), por detrás das palavras convencionais, quem canta sem nada dizer, é o murmúrio das fontes, os perfumes do Verão: é outro Shakespeare – a Itália. Alguma vez a fantasia romântica lançou um desafio mais grandioso? Shakespeare terá sido o modelo inevitável, inimitável: aquele que obriga a imaginar mais fundo. Berlioz deve-lhe a pureza transcendente dos seus timbres e a sua eloquência sem palavras. Transformado no seu próprio versejador (poeta tagarela), sabe-se que Berlioz afogará as inspirações mais celestes, mais do que uma vez, sob as vagas da retórica mais lastimável.

Não nos esqueçamos que Shakespeare, no teatro lírico, por volta de 1830, não era mais do que o inventor de um arquétipo amoroso de primeira classe. Antes de Berlioz e Gounod, *Roméo* inspirava Bellini e Vaccaj. E *Othello*? Em Rossini, à excepção do Nocturno, onde palpita um conhecido «Salgueiro» (que anuncia Malibran e a sua morte), ele está mais próximo de Veneza do que de Shakespeare. Outras metamorfoses serão piores. Elas quererão curar Shakespeare dos seus defeitos, exageros e bizarras que desfeiam um génio tão belo. É o que nos mostra *Les Enfants du Paradis*; fala-se em enviar o cocheiro para aplaudir um drama tão bestial como *Othello*. («Permitam que vos ofereça um camarote para os vossos cavalos», responderá Frédérick-Lemaître). A Alemanha confiará a Nicolai a tarefa de tornar *Falstaff* conveniente, no adoçamento *biedermeier*, que é *Die lustige Weiber von Windsor*. A França baterá os recordes de extravagância: não pelo *Hamlet* de Thomas, obra demasiado depreciada depois de ter sido sobrestimada. A Ofélia escapam, entre vários despropósitos, inflexões verdadeiras (que Norena, na cena do Livro, immortalizou de forma muito comovente). Uma personagem epónima que inspirou, depois de Faure, um Maurel, um Renaud, um Endrèze, cantores eminentemente artistas, não poderia ser inteiramente apropriada. Mas devemos ao mesmo Thomas o *Songe d'une nuit d'été* que faz com que nos questionemos sobre quem

sonha ou quem está ébrio. Heroína: Isabel – essa mesma, a Regina d'Inghilterra de Rossini, a amante de Devereux em Donizetti. Um destino digno de uma ópera! Perdida pela sua comitiva, ela encontrou refúgio numa taberna e vê... Shakespeare a embriagar-se. Ela leva-o, perdido de bêbedo, para o seu jardim. Aí, o seu génio (o «daimon» de Sócrates, sem dúvida) o visitará, convidando-o a emendar-se. Incongrível, frívola Paris!

Relembremos igualmente que nesta mesma altura os ilustradores, viam a verdade. Desde antes de 1800, *Macbeth* inspirou a Füssli visões soberbas, tendo-lhe chegado a dar um sumptuoso Falstaff de presente. Se *Faust* inspirou Delacroix, a suite de *Othello*, de Chassériau, é de uma eloquência e de uma sobriedade extremas. No entanto, esta é a época em que os actores representavam Shakespeare (quando o faziam) de forma arrebatada. Mas o desenho, nas edições populares que se multiplicavam então, mostrava Shakespeare sugestivo e verdadeiro, por vezes com aquela audácia evocadora e aquele traço sóbrio de Victor Hugo, quando ilustrava Victor Hugo. Honra seja feita a Félix Barrias e a alguns outros desconhecidos. É talvez a um deles que Verdi deve o facto de ter sonhado com Shakespeare, enquanto o lia, com o seu cortejo de figuras. Assim Rimbaud sonhará com Charleville e o mar.

Shakespeare e Verdi

Verdi: *Lear* será o seu sonho. Shakespeare, o seu deus. Ele prestar-lhe-á este serviço todo-poderoso: colocar-lhe sempre a fasquia um pouco alta demais. Propunha-lhe modelos altivos, cativando a sua musa sombria, irritável, escandalizada, perante as efusões e os galanteios da ópera: paixões fortes e taciturnas, a miséria de procurar o poder, a miséria de ter o poder, a miséria da inveja (a pior), solidão essencial. A menos que lhe exija o impossível, que artista toleraria um modelo duradouro? Verdi carregou Shakespeare durante meio século. Este génio sombrio deverá reencontrá-lo para terminar a sua «Italianità», para beber, enfim, na fonte viva da inspiração. Mesmo antes de *Falstaff*, *Othello* não o fez menos. É este génio italiano por inteiro, génio da cantilena, que Shakespeare reconduziu a Monteverdi, a uma declamação livre tal como os costumes são livres – teatro espelho do mundo.

Em Shakespeare, Verdi encontrou os seus anti-heróis: gente que não faz alarido, fascinada pelo seu próprio avesso, a sua parte das trevas, cujo silêncio é mais sonoro do que a voz. O que ouvem (escutam) é mais

interessante do que o que cantam. Também Filipe II, shakespeariano em Verdi, por infidelidade a Schiller: já não são as suas ideias que são interessantes, mas a sua desordem. Shakespeare salva Verdi da sua mais terrível tentação: o arbitrário da expressão, personagens verdadeiras em fundo falso. *Boccanegra* poderia ter sido (com o mesmo libretista) apenas mais um *Trovador*. Verdi refê-lo para Maurel: perante o mar, perante a noite, face à sua solidão, *Boccanegra* tornava-se autêntico. Companheiro das últimas revoluções de Verdi, criador de Iago e de Falstaff, Maurel é a mais preciosa das testemunhas. Antes dele, Shakespeare era sinónimo de excessos: desordem e génio, como Kean. Furores vocais, voz de bronze. É um pouco assim que imaginamos Tamagno como Otello: sabemos bastante bem o que as suas capacidades vocais tinham de extraordinário, quase extra-natural, *larger than life*. São as fraquezas do herói que interessam a Verdi e a análise de Maurel é, quanto a isto, revolucionária. O que faz um Otello, não é o seu *Esultate* estrondoso: é, tão próximo da exaltação, do desmoronamento, o colapso. Os pés de barro do colosso. A fenda no metal. Otello, diz-nos Maurel, deve poder ser cantado sem os meios de Tamagno. Verdi utilizava-os, mas não os exigia. Nada de mais monótono que a força, o timbre pleno do metal. Um Tiberini, segundo nos diz Maurel, incarnou de outro modo a verdade de Otello, unicamente com a «energia da acentuação musical», «superando a sua falta de poder natural», electrizando a sala, enfim, «mesmo nas passagens mais violentas». Da mesma forma, segundo Maurel (para cuja voz Iago foi escrita), Iago é interessante, em primeiro lugar, pela sua impassibilidade e invisibilidade: honesto aos olhos de todos, ele não se descobre, nem se exterioriza (o *Credo*) senão quando tem a certeza absoluta de que está sozinho. Um Iago «ao alcance de quase todas as inteligências», extrovertido apenas na clandestinidade; um Otello ao alcance de quase todas as vozes, intenso no íntimo. Tais são, segundo Maurel, os opostos que Shakespeare sugeria a Verdi e Verdi seguiu-o com uma suavidade que reencontra, e exalta, a meia-palavra, a inflexão, a *nuance*, muito acima da gritaria, do ênfase ou, evidentemente, do exagero. Representava-se Shakespeare forte e feio, fazendo o forte (dos monstros sagrados) esquecer o feio. Maurel cantava afinado e *sotto voce*. Foi esta a última revolução, o fim do caminho, o vivo encontrado, a inspiração.

Shakespeare mostrou o caminho logo de início. Desde *Macbeth*. É como se Verdi tivesse querido quebrar o instrumento vocal, negá-lo pelo menos, tal como Beethoven quando protestava contra os arcos dos violinistas, a goela dos cantores, os ouvidos das pessoas de bom gosto. «O que me faz a sua bela voz»,

poderia também dizer a Lady Macbeth. Ele queria-a sombria. Agradava-lhe a Barbieri-Nini: voz ofuscada, enegrecida, vacilante, cheia de garra, veemente, ingrata. Dir-se-ia que ele anotava nos seus compassos as indicações que espalha pela partitura com precisões maníacas, tal como se a ornamentasse a golpes rudes de guache: *cupo, parlante, risoluto, la voce oscillante, lamentoso*, indicações para dizer que o canto, doravante, já não é a arte e o mais belo de uma voz, mas a alma em actuação – a alma apanhada no momento. É verdade que Verdi retoma a voz onde Donizetti a deixou: capaz de todos os virtuosismos do melodrama. E desde a entrada da sua Abigail – incipit Verdi. De modo bem diferente do que com o famoso «*Va Pensiero!*» – ele exige-os de facto. Mas *Macbeth* exigirá mais ainda. Verdi quer cantores de bel-canto: e Maurel, impassível, será insinuante no recitativo do «*Sonho*», dito como num sopro. *Macbeth* é amante do bel-canto. «*Pietà, rispetto*» foi escrito para o barítono de *La Favorite*. E o *Brindisi* para uma Norma, que seja também vampira. Cantores de bel-canto ao serviço de papéis sem a grande técnica vocal. A verdade profunda dos seus dois protagonistas, Verdi a convocará nesta noite falante, atravessada por presenças fugidias, noite de assassinio, que lhes despedaça o canto, lhes faz faltar a voz e parece dizer-nos qualquer coisa de indizível, através deles. Ah, Shakespeare! A noite está mais cheia de vozes que *Macbeth*. O que a alvorada canta a Philippe é mais interessante do que o que nos canta Philippe.

Foram precisas vozes de virtuosos. Foi preciso também partir o instrumento e obrigá-lo a tocar partido virtuosamente. Infinita adaptabilidade do artista humano. Depois de Verdi partimos as cordas aos violinos, e mesmo aos pianos. Aos cantores não podemos partir as cordas. É de dentro que elas se esticam, ao apelo da evocação. Vozes violentas, vozes vulneráveis. Maurel. Callas. Corda vibrante, corda sensível. Vozes teatrais: mas como espaço, chega-lhes a solidão e, como público, o seu próprio silêncio. Deambulantes, sonâmbulas, soliloquentes. À volta delas, comparsas: talvez essas presenças cinzentas e palpáveis que encontra, antes de mais, *Macbeth*, essas bruxas. A voz delas é como a sua própria substância. Elas regressarão ao ar, do qual nasceram. Mas, ao fim e ao cabo, o que é a voz? É ar também, ar vivo, para um instante vivo, vibrante, mágico, que nos prende, que se desfaz, que nos escapa e, doravante, nos persegue.



Dimitra Theodossiou (*Lady Macbeth*) e Johan Reuter (*Macbeth*).

Fotografias de ensaio

© L'Avant-Scène Opéra, Paris 1982



Antonio Pirulli
Direcção musical

Nascido em Roma, efectuou os estudos musicais no Conservatório Nacional de Música «Santa Cecilia», diplomando-se em Piano (1981), Música Coral e Direcção Coral (1984), Composição e Direcção de Orquestra (1985). Posteriormente, prosseguiu estudos de Piano no Mozarteum de Salzburgo (1981), e de Direcção de Orquestra com Zoltán Peskó (1986), Vladimir Delman (1987) e Rudolf Barshai (1990). Aos 27 anos de idade conquistou o Terceiro Prémio do Concurso Internacional de Direcção Musical «Arturo Toscanini» em Parma (1987).

Em 1995 foi nomeado Director Musical e Maestro Titular da Ópera de Ankara (Turquia). Desde 2001 que é Director Musical da Ópera de Istambul.

Dos seus mais recentes compromissos, destaca-se a sua presença à frente das seguintes produções: *Otello* no São Carlos (2005), *Lucia di Lammermoor* no Teatro Colón de Buenos Aires (2005), *Attila* na Ópera de Roma (2005), *Carmen* no Festival de Avenches (Suíça, 2004), *Aida* no Festival de Aspendos (Turquia, 2004), *Manon Lescaut* no Festival Pucciniano da Torre Del Lago (2003), *La Bohème* no New National Theatre de Tóquio (2003), *Don Giovanni*, *La traviata* e *La Bohème* na Ópera de Istambul (2003), *Il barbiere di Siviglia* (2002) e *Rigoletto* (2001) no New National Theatre de Tóquio, *Il barbiere di Siviglia* no Teatro Lírico de Valência (2001), para além de concertos na Fondazione Toscanini, em Parma e na Ópera de Istambul (2002). Em 2006 dirigiu diversas produções na Ópera de Istambul, concertos com a Academia do Scala de Milão, *La Gioconda* no Festival de Santander, destacando-se a sua estreia na Deutsche Oper de Berlim na direcção de *Andrea Chénier*.

Depois de Lisboa, tem agendada a sua presença, ainda em 2007, em Berlim para dirigir *Tosca*, *Macbeth* em Cremona, e *Nabucco* em Roma. Em 2008 estará no Teatro Bellini de Catania para dirigir *Il trovatore*.



Elena Barbalich
Encenação

Diplomou-se com nota máxima em Letras e Filosofia na sua cidade natal, Veneza. Colaborou, na qualidade de assistente, com Giorgio Marini, acompanhando-o nos principais teatros italianos, tais como Comunale de Bolonha, Carlo Felice de Génova, La Fenice de Veneza, San Carlo de Nápoles, Massimo de Palermo, entre outros.

Iniciou a sua carreira na encenação estreando-se no repertório de música contemporânea. Em Veneza, em 1998, para a Fundação Malipiero, em colaboração com o La Fenice, encenou a estreia absoluta de *Räthsel von Mozart* de Betty Oliveiro, Mauro Cardi, Matteo D'Amico, Fabio Nieder e Olga Neuwirth. Encenou a estreia italiana de *Phonophonie* de Mauricio Kagel, reposta em Paris, na Cité des Arts, com *Recitations* de G. Aperghis. Para a Ópera de Barga representou, em 2000, a estreia italiana de *Il Tribuno* de Kagel, também reposta em França (Tourcoing). Em 2001, no La Fenice,

representou *Per voce preparata* com música de John Cage, G. Aperghis, Mauricio Kagel, Paolo Pachini, Roberto Doati e Mauro Casale.

Em 2005, no San Carlo de Nápoles, representou a estreia absoluta de *Garibaldi en Sicile* de Marcello Panni. Escreveu dois libretos para o compositor veneziano Paolo Furlani, *Singing in the brain* e *Ótòno Shirabe*, sobre *Musica* de Y. Mishima. Para o repertório clássico encenou, em 1998, *La serva padrona* de Pergolesi, no Castelo Sforzesco em Milão, com a Orquestra «Verdi».

No Teatro Verdi de Salerno assinou as encenações de *Cavalleria rusticana* e *I pagliacci* (2004), *Tosca* (2005), reposta no Politeama de Catanzaro, e, em 2006, inaugurou a Temporada Lírica do Teatro Verdi de Salerno com a encenação de *Macbeth*.

Tommaso Lagattolla
Cenografia e figurinos



Nascido em Bari, diplomou-se em Violino pelo Conservatório «Niccolò Piccinni» de Bari e em Cenografia pela Academia de Belas-Artes. Dedicou-se inicialmente à actividade concertística em formações orquestrais e gravou com René Aubry, Seigen Ono e Florian Fricke. Posteriormente concentrou-se na actividade teatral e pesquisa da história dos figurinos. Como figurinista inaugurou a temporada lírica do Teatro Petruzzelli (2001) com a estreia moderna de *Didon* de Piccinni, com encenação de P. P. Pacini, com quem colaborou em *I Capuleti e i Montecchi* (Bellini), *Le nozze di Figaro* e *Don Giovanni* no Teatro Petruzzelli (2003). Com o encenador Nicholas Trees assinou os figurinos de *Idomeneo* (2002, Teatro Petruzzelli). Colaborou frequentemente, como assistente de figurinos e cenografia, com Pasquale Grossi nos principais teatros italianos. Foi assistente de figurinos de Elisa Savi em *The Beggar's Opera* (Britten), com encenação de Moni Ovadia, e em *Le storie del signor Keuner*, com encenação de Moni Ovadia e Roberto Andò, em estreia nacional no Piccolo Teatro de Milão. Em 2004 assinou os figurinos de *Il trovatore*, com encenação de Paul Curran e cenografia de Pasquale Grossi, na Ópera de Roma. Com Elena Barbalich colaborou em diversas produções, tais como a estreia absoluta, em versão cénica, de *Il Tribuno* de Kagel no Festival da Ópera de Barga (reposta no Festival de Tourcoing); *Per voce preparata* de vários autores contemporâneos no La Fenice; *Tosca* para a Fundação Lírica Petruzzelli de Bari; na estreia absoluta de *Garibaldi en Sicile* de Marcello Panni, no Teatro San Carlo de Nápoles; e *Cavalleria Rusticana* e *I pagliacci*, no Teatro Verdi de Salerno. Para além de cenógrafo e figurinista lecciona na Academia de Belas-Artes de Bari, é estudioso do figurino histórico colaborando há mais de um decénio com importantes instituições museológicas italianas e, em particular, com a Galeria do Figurino de Palazzo Pitti em Florença. Actualmente desempenha as funções de director de produções na Fundação Lírica Petruzzelli de Bari.

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.



Johan Reuter
baixo-barítono

Nascido em Copenhaga, é membro do Teatro Real da sua cidade natal onde canta regularmente os papéis de Macbeth, Wotan (*Das Rheingold*) ou Mandryka (*Arabella*). Nos palcos internacionais cantou Figaro (*Le nozze di Figaro*) em Berlim e Seul, Guglielmo (*Così fan tutte*), Kothner (*Die Meistersinger von Nürnberg*) e Leporello (*Don Giovanni*) em Hamburgo.

Cantou os papéis titulares de *Don Giovanni* e *Wozzeck*, este último em estreia no papel, respectivamente em Frankfurt e em Essen. Em 2005 cantou pela primeira vez o papel de Shishkov (*Da Casa dos Mortos*) em Paris e Madrid, e no Festival de Salzburgo fez-se ouvir nos papéis de Apolo e Sacerdote (*Alceste*). Em 2006 estreou-se no Covent Garden em *Wozzeck*, cantou numa nova produção de *Zaide* no Festival de Salzburgo, seguindo-se *Roméu et Juliette* (Berlioz) em Bruxelas, o Terceiro Acto de *Siegfried* em concerto com a Hallé Orchestra em Manchester e uma nova produção de *Maskarade* e *Don Giovanni* em Copenhaga.

Em 2007 cantou no *Wozzeck* de Gurlitt em Madrid e numa nova produção de *Simon Boccanegra* em Copenhaga. Futuros projectos incluem *Don Carlo* e *Don Giovanni* em Copenhaga, e *Le nozze di Figaro* no âmbito das Festwochen de Viena (2007); em 2008, para além de uma estreia mundial, vai cantar Orest (*Elektra*) em Londres, seguindo-se o papel titular de *Der fliegende Holländer* em Berlim.

Colaborou com os maestros Ivor Bolton, Valeri Gergiev, Daniel Harding, Philippe Herreweghe, Michael Schönwandt, Marek Janowski, Ulf Schirmer, Peter Schreier, Stefan Soltesz e Zubin Mehta.

A sua discografia inclui *Holger Danske* de Kunzen, *Maskarade* de Nielsen, com Ulf Schirmer e a Orquestra Sinfónica da Rádio Dinamarquesa (DECCA; Grammy Award), canções para orquestra de Delius, *Sovedrikken* de C. E. F. Weyses e *Winterreise* de Schubert (versão dinamarquesa).



Dimitra Theodossiou
soprano

Soprano de origem grega, conquistou projecção internacional com a interpretação do papel de Odabella (*Attila*) nos Teatros Comunale de Bolonha (1999) e Regio de Parma; voltou a interpretar este papel no Maggio Musicale Fiorentino, Gran Teatro La Fenice, Royal Opera House-Covent Garden, Ópera de Roma, Frankfurt, Atenas, Tóquio, etc. Foi aclamada nos seguintes papéis: Lina (*Stiffelio*) em Lisboa (Teatro São Carlos), Piacenza e Trieste; Norma em Verona, Palermo, Atenas, Catania, Tóquio, S. Petersburgo, etc.; Giselda (*I Lombardi alla prima crociata*) no Maggio Musicale Fiorentino e Santiago do Chile; Anna Bolena no Teatro San Carlo de Nápoles, Staatsoper de Munique, Teatro Donizetti de Bergamo; Elvira (*Ernani*) no Teatro Real de Madrid; Leonora (*Il trovatore*) no Scala de Milão, Ópera de Roma, Arena de Verona, Ópera de Montecarlo, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Comunale de Bolonha, etc.; Desdemona (*Otello*) no La Fenice, em São Paulo e Atenas; Lucrezia (*I due Foscari*) no Scala, com R. Muti; Elisabetta (*Don Carlo*) no Teatro San Carlo de Nápoles, Ópera de Roma, em Zurique, Atenas; Violetta (*La traviata*) na Ópera de Roma, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro São Carlos, Tóquio e Seul; Amalia (*I masnadieri*) no Teatro Massimo de Palermo, La Monnaie de Bruxelas, Konzerthaus de Viena; Medea no Teatro São Carlos; Elisabetta (*Roberto Devereux*) no Teatro delle Muse em Ancona, Teatro Donizetti de Bergamo; Abigail (*Nabucco*) no Teatro delle Muse em Ancona; Suzel (*L'amico Fritz*) em Livorno e Pisa; Mimì (*La Bohème*) em Seul; Rhea em Atenas e numa digressão a solo pelo Japão; interpretou o *Requiem* de Verdi em Londres, Paris, Milão, Génova e Bolonha entre outras cidades.

Futuros compromissos incluem a sua presença nos teatros de Piacenza, Modena, Ferrara, Macerata, Praga, Veneza, Atenas, Tóquio e outras cidades do Japão, Bergamo, Palermo, Nápoles, Buenos Aires e San Francisco. A sua discografia inclui gravações em CD das óperas *Ruy Blas* de Marchetti (Bongiovanni), *Anna Bolena* de Donizetti (Dynamic), *Stiffelio*, *Attila*, *I Lombardi alla prima crociata* de Verdi (Dynamic); em DVD destacam-se gravações de *La traviata* (NHK/TBS), *L'amico Fritz* de Mascagni (Chiccomusic), *Norma* de Bellini (Dynamic), *Il trovatore* de Verdi (Rai Trade) e *Anna Bolena* de Donizetti (Dynamic).

Fabio Sartori
tenor



Nascido em Treviso, estudou Canto no Conservatório de Veneza «Benedetto Marcello», aperfeiçoando-se depois com Leone Magiera.

Depois da sua estreia em *Moise et Pharaon* e em *Tristan und Isolde* (ein Hirt) no Teatro La Fenice em Veneza, cantou pela primeira vez o papel de Rodolfo (*La Bohème*), na temporada de 1995/96.

Seguiram-se Percy (*Anna Bolena*) no Teatro Comunale de Bolonha e a estreia no Rossini Opera Festival de Pesaro; *Madama Butterfly* nos Teatros Comunale de Florença e Verdi de Trieste; Carlo em *Linda di Chamounix* no Teatro Comunale de Bolonha; e Edgardo em *Lucia di Lammermoor* no Teatro La Fenice. Inaugurou a temporada de 1997/98 do Scala de Milão no papel de Macduff (*Macbeth*), com direcção de R. Muti. Regressou a Milão para a *Messa da Requiem* (Verdi) de novo dirigido por Muti. Em 1998 cantou Gabriele pela primeira vez em *Simon Boccanegra* e *Don Carlo*, sob a direcção de, respectivamente, Daniele Gatti (Bolonha) e Elisha Inbal (Bolonha, Parma). Seguiram-se *Lucia di Lammermoor* dirigido por Daniel Oren (Trieste); *Simon Boccanegra* dirigido por Claudio Abbado (Berlim); *Linda di Chamounix* (Staatsoper de Viena); *Simon Boccanegra* (Salzburgo, Veneza); *Rigoletto* na Ópera Nacional de Paris; *I Capuleti e i Montecchi* (Tebaldo) na Lyric Opera de Chicago; *Simon Boccanegra* e *La Bohème* (Staatsoper de Viena); *Lucia di Lammermoor* (Ópera de Zurique); *L'elisir d'amore* no papel de Nemorino; e *Madama Butterfly* (Oviedo e Viena), entre outras. Futuros compromissos incluem *Simon Boccanegra* na Deutsche Oper de Berlim, *La Bohème* no Festival «Puccini» (Torre del Lago), *Lucia di Lammermoor* em Las Palmas, *Madama Butterfly* e *Messa da Requiem* na Staatsoper de Viena, *Simon Boccanegra*, *Macbeth* e *Madama Butterfly* em Florença, *Messa da Requiem* em Bruxelas e *I Lombardi alla prima crociata* no Teatro San Carlo de Nápoles.

Giovanni Furlanetto
baixo



Nascido em Vicenza, diplomou-se em Canto no Conservatório da sua cidade natal. Alcançou uma enorme popularidade ao vencer, em 1988, o Concurso Internacional de Voz «Luciano Pavarotti» em Filadélfia. A sua promissora carreira levou-o a cantar nos palcos dos principais teatros internacionais, destacando-se Scala de Milão, Maggio Musicale Fiorentino, La Fenice de Veneza, Liceu de Barcelona, La Monnaie de Bruxelas, Festival de Salzburgo, Festival de Glyndebourne, Théâtre des Champs Elysées, Ópera Nacional de Paris, Rossini Opera Festival de Pesaro, Opera Company de Filadélfia, Ópera de Frankfurt e de Leipzig. Já colaborou com os maestros Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Daniele Gatti, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Antonio Pappano, e com os encenadores Dario Fo e Luca Ronconi. Intérprete de eleição da obra de Mozart, Rossini e Donizetti, tem sido frequentemente aclamado ao longo da sua carreira pela sua interpretação nas óperas *Don Giovanni* (Don Giovanni, Leporello), *Così fan tutte*, *La clemenza di Tito* (Publio), *Le nozze di Figaro* (Conte de Almaviva, Figaro), *Il barbiere di Siviglia* (Don Basilio), *Mosè* (Osiride), *La gazza ladra* (Podestà), *Otello* de Rossini (Elmiro), *Guillaume Tell* (Walther), *Il turco in Italia* (Don Geronio), *Linda di Chamounix* (Prefetto), *Anna Bolena*, *La sonnambula* (Rodolfo), *Lucia di Lammermoor* (Raimondo), *Lucrezia Borgia* e *Maria Stuarda* (Talbot). Também cantou em *Luisa Miller*, *Aida* e *Carmen* (Escamillo). O início da temporada de 2006/07 foi marcado pelo êxito obtido nas produções de *Luisa Miller* na Ópera de Leipzig, *Don Giovanni* no Teatro Bellini de Catania, *La sonnambula* (Conte Rodolfo) nos Teatros Filarmonico de Verona e Verdi de Trieste.



Carlos Guilherme
tenor

Nascido em Lourenço Marques, estudou com John Labarge no Conservatório Regional do Algarve e foi cantor residente do Teatro Nacional de São Carlos de 1980 a 1992. Aí se estreou em *Macbeth* (Malcolm) com Renato Bruson, em 1981. O seu repertório inclui 36 papéis principais em 52 óperas, muitos recitais e concertos por todo o País, colaborando várias vezes com a Fundação Calouste Gulbenkian, com o Coro da Universidade de Lisboa, os Corais «Luísa Todí» de Setúbal e da Sé do Porto, a Ópera de Câmara do Real Teatro de Queluz e o Círculo Portuense de Ópera. A partir de 1987 tem sido convidado para cantar nos EUA, Brasil, Moçambique, Bélgica, Espanha, França e Israel. Foram êxitos na sua carreira os papéis de Almaviva, Truffaldino, Ferrando, Ottavio, Goro, Bardolfo, Lord Puff e outros.

Gravou em CD «A Canção Portuguesa», com Armando Vidal. Cantou com todas as orquestras portuguesas e algumas estrangeiras famosas, tais como de Câmara de Pádua, do Comunal de Bolonha, Filarmónica de Moscovo e Sinfónicas de Budapeste, de S. Francisco, de Israel, de Pequim e de Xangai. Em 2001 estreou-se em Itália no Teatro Rossini (Lugo), no papel principal de *Il Trionfo di Clelia* (Gluck). Em 2003 após três óperas no São Carlos, actuou em Coimbra ao lado de José Carreras. Naquele Teatro cantou Cassio (*Otello*) em Outubro de 2005 e, posteriormente, participou nas produções de *O Nariz* e *Wozzeck*. No mesmo ano actuou em Itália, em *Ariadne auf Naxos* (R. Strauss). Aperfeiçoou a sua técnica vocal com Marimi del Pozo, Gino Becchi, Campogalliano, Claude Thiolass e Regina Resnik. Foi-lhe atribuído o Prémio «Tomás Alcaide».



João de Oliveira
baixo

Nascido em 1977, começou a sua aprendizagem musical aos onze anos de idade. Ingressou no Instituto Gregoriano de Lisboa, onde iniciou estudos de Canto com Helena Afonso. Na Escola de Música do Conservatório Nacional estudou com António Wagner Diniz e José Manuel Araújo. Participou em diversos cursos de aperfeiçoamento, tais como Opera Plus (Bélgica) em 2002 e 2003, e Master Classes com Tom Krause, Sarah Walker, Rudolf Knoll, Elisabete Matos, Nicolas Giusti e Mara Zampieri. Actualmente, trabalha com Enza Ferrari.

Estreou-se em ópera em Outubro de 2001, na produção de *Rigoletto* de G. Verdi, no papel de Sparafucille. Já interpretou os papéis de, entre outros, Sarastro, Orador e Segundo Homem Armado (*Die Zauberflöte*, W. A. Mozart), Tio Bonzo (*Madama Butterfly*, Puccini), Cecco (*Il Mondo Della Luna*, Pedro António Avondano), Zuniga (*Carmen*, Bizet), Rei (*Lo Scoiattolo in Gamba*, Nino Rotta), D. Basilio (*Il barbiere di Siviglia*, Rossini), Braz (*As Damas Trocadas*, Marcos Portugal), Ferrando (*Il trovatore*, Verdi), Comendador (*Don Giovanni*, W. A. Mozart) e D. Bartolo (*Le nozze di Figaro*, W. A. Mozart).

Na última temporada do Teatro Nacional de São Carlos participou nas produções de *Otello* (Verdi) e *O Nariz* (Chostakovitch).

Sara Braga Simões
soprano



Depois de se licenciar em Canto pela Escola Superior de Música do Porto, continuou a sua formação no Estúdio de Ópera da Casa da Música. Foram seus mestres Manuela Bigail, Rui Taveira e Peter Harrison. Actualmente recebe orientação de Elisabete Matos. Foi distinguida com os Prémios «Engenheiro António de Almeida», 2.º Prémio do Concurso «Luísa Todí» (2005), Melhor interpretação de Música do Século XX e Bolsa «Jaume Aragall» no I Concurso Internacional Vozes Ibéricas.

Tem-se destacado como uma das mais versáteis sopranos da sua geração desenvolvendo uma intensa actividade em Portugal, Espanha, França e Andorra.

O seu repertório lírico inclui os papéis de Susanna (*Le nozze di Figaro*), Zerlina (*Don Giovanni*), Gretel (*Hänsel und Gretel*), Despina (*Così fan tutte*), The Governess (*The Turn of the Screw*, Britten), La Princesse (*L'Enfant et les sortilèges*, Ravel) Laretta (*La Donna di Genio Volubile*, Marcos Portugal), Spinalba (*La Spinalba*, F. António de Almeida), Bella Dormente (*La bella dormiente nel bosco*, O. Respighi), Marta (*Os Fugitivos*, José Eduardo Rocha), Rowan (*The Little Sweep*, Britten), entre outros.

Em concerto, interpretou obras de compositores tão diversos como Vivaldi, Berlioz e Schönberg, destacando-se *Nuits d'été* de Berlioz, *E vo'* de Berio, *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* de Ravel, *Te Deum* de Dvorák, *Shir de João Pedro Oliveira*, *Magnificat* de Vivaldi e *Oratoire de Noël* de Saint-Saëns. Foi dirigida pelos maestros Martin André, Marc Tardue, Osvaldo Ferreira, Laurence Cummings, Cesário Costa, Peter Rundell, Ferreira Lobo, Johannes Willig, Manuel Ivo Cruz, Brad Cohen e Armando Vidal, entre outros.

É também licenciada em Comunicação Social pela Universidade do Minho, tendo sido laureada com o Prémio APAP pela melhor classificação a nível nacional.

Carlos Pedro Santos
barítono



É licenciado em Canto pelo Conservatório de Amesterdão, onde estudou com Udo Reinemann. Apresentou-se em concertos de oratória em obras, tais como o *Requiem* e *Krönungsmesse* de Mozart, *Messa di Gloria* de Puccini, *Requiem* de Fauré, *Messe Solennelle* de Gounod, *Nelsonmesse* de Haydn, *Matthäuspassion* (versão reconstruída) e Cantatas de Bach e o *Requiem für Mignon* de Schumann.

Interpretou ainda Don Alfonso (*Così fan tutte*, de Mozart), Crown (*Porgy and Bess*, de Gershwin), Horloge (*L'Enfant et les sortilèges*, de Ravel), Franck, o director da prisão (*Die Fledermaus*, de J. Strauss) e Bartolo (*Le nozze di Figaro*, de Mozart).

Até 1998 foi membro do Coro Gulbenkian e do Coro Gregoriano de Lisboa, com o qual gravou três discos, e do grupo Tetvocal, com o qual gravou dois discos. Em Março de 2002 gravou, em Paris, um disco de Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o Sábio, a convite do Ensemble Antequera.

Colabora regularmente com o Coro do Teatro Nacional de São Carlos, com o qual cantou com a Orquestra Sinfónica Portuguesa, como solista, o *Requiem für Mignon* de Schumann e o *Stabat Mater* e *Septenário* de José Joaquim dos Santos.



Simeon Dimitrov
baixo-barítono

Nascido em Sófia, em 1969, iniciou os seus estudos de Música e de Canto na Escola daquela cidade, na classe do tenor búlgaro Nikola Nikolov. Frequentou aulas de aperfeiçoamento com Reni Brambarova na Academia Nacional de Música, tendo integrado o Coro daquela Academia (1989 e 1991). Entre 1990 e 1994 foi membro do agrupamento «Joan Kukuzel» e, ao mesmo tempo, solista do Coro da Catedral de Sto. Aleksandr Nevski (Sófia).

Em 1996 interpretou árias de W. A. Mozart, com a Orquestra Metropolitana de Lisboa, dirigida por Jean-Marc Burffin e, no ano seguinte, participou no Primeiro Concurso Internacional de Canto «Tomás Alcaide» (Estremoz). No Teatro Nacional de São Carlos integrou o elenco das óperas *Le Grand macabre*, *Jenufa*, *Manon Lescaut*, *Charodeika* e *O Nariz*. Actualmente, é membro do Coro do Teatro Nacional de São Carlos.



Daniel Paixão
baixo

Natural de Lisboa. Iniciou os estudos musicais já muito tardiamente depois do serviço militar e aquando do seu ingresso no prestigiado coral «Stella Vitae» em 1978. Este Coro, do qual ainda é membro, foi o «berço» da sua formação musico-coral. Aperfeiçoou-se em Solfejo na Academia de Amadores de Música, e também com os professores Adolfo Chaves, Adolf Thorn e Filipe d'Almeida. Estudou Técnica Vocal com Armando Cortez Medina e aperfeiçoa-se actualmente com J. Nunes da Silva (ex-cantor do Coro Gulbenkian, elemento do Coral S. Vitae e seu preparador vocal). Gravou dois CD's com este grupo (02º em 2006), sendo um dos solistas nas obras *Requiem* de Lorenzo Perosi e *Stabat Mater* de Alfred Désauges.

Tem colaborado a solo, a convite dos maestros Carlos S. Silva, J. Eugénio Vieira e Fernando Cardoso, respectivamente com os Coros «Ars Musica», «Laudate» e «Cantabile». A sua estreia absoluta como solista deu-se em 1980, com um espiritual

negro, no «S. Vitae» com direcção de António Leitão. Em 1994 foi o baixo solista (com mais três elementos do São Carlos) da obra *Trilogia das Descobertas* da autoria do maestro e compositor Carlos S. Silva. Desde 1983 que é elemento do Coro do Teatro Nacional de São Carlos.



Organismo de Produção Artística, EPE

Conselho de Administração

Presidente
Pedro Moreira

Vogais
Carlos Vargas
Henrique Ferreira

Teatro Nacional de São Carlos

Primeiro Maestro Convidado
Donato Renzetti

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

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
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)
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)
Felício Figueiredo (Solista B)
Jorge Trindade (Solista B)
Bruno Graça* **
Nuno Antunes* **
Hugo Figueiredo* **
Luís Gomes* **

Fagotes

David Harrison (Coordenador de Naípe)
Carolino Carreira (Solista A)
João Rolo Brito (Solista B)
Piotr Pajak (Solista B)
Catherine Stockwell*

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)
Miguel Sousa*
Bruno Hiron* **

Trompetes

Jorge Almeida (Coordenador de Naípe)
António Quítalo (Solista A)
Latchezar Goulev (Solista B)
Pedro Monteiro (Solista B)
Mário Carolino* **
Pedro Almeida* **
Ruben Castro* **
Luís Carreira* **

Trombones

Hugo Assunção (Coordenador de Naípe)
Jarrett Butler (Solista A)
Fernando Faria (Solista B)
Vítor Faria (Solista B)
Flávio Bernal*
Alexandre Vilela*
Pedro Santos* **
Pedro Pinto* **
Tiago Noites* **

Tubas

Ilídio Massacote (Solista A)

Tímpanos e Percussão

Elizabeth Davis (Coordenador de Naípe)
Richard Buckley (Solista A)
Lídio Correia
Pedro Araújo e Silva

Harpas

Carmen Cardeal (Solista A)
Ester Gattoni*

*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
Cármem 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
Ângela Roque
Cândida Simplício
Cátia Moreso*
Isabel Assis Pacheco
Laryssa Savchenko
Luísa Lucena
Luísa Tavares
Madalena Boleo*
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 Carlos Azevedo*
João Gilberto Rodrigues*
João Miguel Queirós
João Miguel Rodrigues
Luís Castanheira
Mário Silva
Miguel Calado
Nuno Cardoso
Samuel Vieira*
Tiago Sepúlveda*
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 Martins*
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 Sorriha
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*
Rui Aparício*
Massimo Borsato*

Sector de Electricistas
Pedro Martins (Chefe do Sector)
Serafim Baptista
Victor Silva
Carlos Vaz
Carlos Santos
Paulo Godinho*
José Diogo*
Elias Macovela*

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*

Legendagem
Paulo Lopes*
Frederico Bastos*
Miguel Durão*
João Godinho*

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 de Administração
Regina Sutre
Gabriela Metéllo

Património
Cassiano Vieira
António Silva

Expediente e Arquivo Administrativo
Susana Santos
Miguel Vilhena
Sandra Correia
Rui Ivo Cruz*

Chefe do Economato 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

Junho

Segunda		4 Macbeth	11	18	25	2
Terça		5	12	19	26 Amigos do São Carlos - 18:30h Alejandro E. Oliva María de Buenos Aires	3 María de Buenos Aires
Quarta		6 Macbeth	13	20	27	4 María de Buenos Aires
Quinta		7	14	21	28	5
Sexta	1	8 Macbeth	15	22	29 María de Buenos Aires	6
Sábado	2 Macbeth	9	16	23	30 María de Buenos Aires	7
Domingo	3	10	17	24	1 Julho María de Buenos Aires	8

2007

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



Fotos de ensaio © Alfredo Rocha

Preço do programa 7 €
Tiragem 1700 exemplares
Impressão Textype

MC Ministério da Cultura

TNSC
Teatro Nacional de São Carlos

Millennium
BCP
MECENAS EXCLUSIVO