

Texte à venir?

Nouvelle production de l'Opéra de Lausanne
En coproduction avec l'Opéra de Marseille,
l'Opéra-Théâtre d'Avignon, Angers-Nantes Opéra,
et en collaboration avec l'Opéra de Vichy
Opéra en 3 actes
Livret de Francesco Maria Piave d'après *Le roi s'amuse*
de Victor Hugo

Première représentation à Venise, Teatro La Fenice,
le 11 mars 1851

Orchestre de Chambre de Lausanne

Chœur de l'Opéra de Lausanne

- Dimanche 25 septembre 17h
- Mercredi 28 septembre 20h
- Vendredi 30 septembre 20h
- Dimanche 2 octobre 17h
- Mercredi 5 octobre 20h

- Jeudi 22 septembre 19h Conférence *Rigoletto*
présentée par Georges Reymond

- Spectacle repris à l'Opéra de Vichy dans le cadre
des Rencontres Lyriques Européennes, le vendredi
14 octobre 2005

- La répétition générale du vendredi 23 septembre
sera, pour la première fois à l'Opéra de Lausanne,
une soirée de gala au bénéfice d'une Fondation.
L'Opéra de Lausanne a souhaité l'offrir à l'ISREC,
Institut Suisse de Recherches Expérimentales sur le
Cancer (www.isrec.ch).

Rigoletto

Giuseppe Verdi

Opéra en trois actes

Musique de Giuseppe Verdi

Livret de Francesco Maria Piave

Il Duca di Mantova • ténor, *Giuseppe Filianoti*
(les 25 et 28/9) – Robert Nagy (le 30/9, les 2 et 5/10)

Rigoletto, *bouffon de cour* • baryton, *Carlos Almaguer*

Gilda, *fille de Rigoletto* • soprano, *Nicoleta Ardelean*

Sparafucile, *tueur à gages* • basse, *Jean Teitgen*

Maddalena, *sœur du précédent* • contralto,
Isabelle Henriquez

Giovanna, *duègne de Gilda* • mezzo-soprano,
Isabelle Henriquez

Il Conte di Monterone • baryton, *Ruben Amoretti*

Marullo, *chevalier* • baryton, *Vincent Deliau*

Matteo Borsa, *courtisan* • ténor, *Jose-Luis Sola*

Il Conte di Ceprano • basse, *Francesco Biamonte*

La Contessa, *épouse du précédent* • mezzo-soprano,
Pauline Sabatier

Usciere di Corte (rôle parlé)

Paggio della Duchessa • mezzo-soprano,
Nathalie Constantin

Direction musicale • *Paolo Arrivabeni*

Mise en scène • *Arnaud Bernard*

Décors • *Alessandro Camera*

Costumes • *Katia Duflot*

Lumière • *Patrick Méeüs*

Chef de chœur • *Véronique Carrot*

Le motif conventionnel de la virginité en péril recèle en ses profondeurs la vision d'une intégrité humaine étrangère au monde qui l'emprisonne, souvent contrainte, par faiblesse, à toute sorte de ruses et de stratagèmes mais capable, en toute occasion, de conjurer le seul destin qui, pour l'être humain, soit pire que la mort: la destruction de son identité [...] L'état de virginité symbolise la conviction – diversement exprimée – qu'au cœur de notre être infiniment fragile subsiste non seulement quelque chose d'immortel, mais le secret d'une invulnérabilité que le héros tragique s'efforce en vain de percer.

Northrop Frye cité par Stanley Cavell in
Le déni de savoir dans six pièces de Shakespeare
Traduction de l'anglais par Jean-Pierre
Maquerlot, Paris, Editions du Seuil, collection
Chemins de pensées, 1993, p. 204

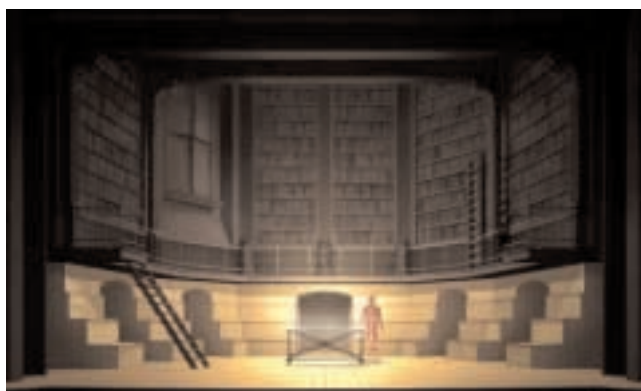
Durant la période romantique, les «genres distingués» (lyrisme, drame, comédie) ne connaissent le héros bouffon que sous la forme d'un être imaginaire, paré des atours de Yorick, portant la marotte, et campé dans un décor gothique; c'est un héritage littéraire; il cabriole dans un espace irréel, parmi des courtisans en justaucorps et en collerettes. Il n'a aucun répondant au sein du monde contemporain, si ce n'est l'écrivain lui-même, désireux d'en faire le porte-parole de sa propre mélancolie. Le modèle était dans le théâtre de Shakespeare, il n'y avait qu'à en exploiter les ressources: le clown, le bouffon y figurent à la fois les personnages musicaux (voyez la chanson de Feste ou celle d'Autolycus), les diseurs de vérités, les auxiliaires secrets qui font tourner la roue du destin. Le poète romantique – mécontent de la société, mais désireux de la juger et d'y intervenir en sa qualité de poète – pouvait fort bien s'identifier à ce modèle, et lui faire jouer sa partie.

Jean Sarobinski

Portrait de l'artiste en saltimbanque, Paris,
Gallimard, 2004, p.15



Page 5 = sommaire



Principaux personnages :

Le duc de Mantoue
 Rigoletto, son bouffon, un bossu
 Gilda, fille de Rigoletto
 Sparafucile, un tueur à gages
 Maddalena, sœur de Sparafucile
 Le comte Monterone
 La cour de Mantoue au XVII^e siècle

Acte I

Lors d'une fête, le duc de Mantoue courtise les dames et s'amuse aux dépens des maris. Rigoletto, son bouffon, l'y encourage. Le duc a tout de même en tête une jeune fille aperçue à l'église...

La fête est interrompue par l'arrivée du comte Monterone, venu demander raison au duc qui a séduit sa fille. Rigoletto raille le vieux père que le duc fait d'ailleurs enfermer. Monterone maudit Rigoletto. La solennité de cette malédiction obsède le bouffon. Rigoletto croise plus tard Sparafucile, un tueur à gages qui lui propose ses services, si besoin était...

Dans cette sombre atmosphère, Gilda, fille de Rigoletto, apporte à son père réconfort et affection. Il est son seul parent et veille jalousement sur elle en la dissimulant aux yeux de tous, sous la garde d'une nourrice.

A peine a-t-il tourné le dos que cette nourrice va laisser entrer un pauvre étudiant qui n'est autre que le duc de Mantoue déguisé. Le jeune séducteur est rapidement mis en fuite par la troupe des courtisans, venus se venger de l'insolence du bouffon en enlevant Gilda qu'ils prennent pour sa maîtresse. Rigoletto se remémore la malédiction de Monterone.

Acte II

Le jour suivant, les courtisans racontent au duc l'enlèvement de celle qu'ils considèrent encore comme la maîtresse de Rigoletto. Le duc comprend qu'ils parlent en fait de Gilda. Rigoletto paraît. Certaines allusions des courtisans lui laissent deviner que sa fille n'est pas loin et se trouve avec le duc : le bouffon leur révèle que Gilda est sa fille. Elle sort enfin, se jette dans les bras de son père, et lui avoue son amour pour le jeune étudiant rencontré à l'église. Rigoletto comprend que cet étudiant et le duc ne font qu'un : il promet de se venger. Passe alors le cortège qui emmène Monterone en prison et que Rigoletto jure de venger aussi.

Acte III

Rigoletto a décidé de montrer à sa fille la véritable vie de débauche menée par le duc. Pour cela, il l'amène jusqu'à une fissure pratiquée dans le mur du coupe-gorge de Sparafucile. Gilda y aperçoit alors le duc toujours déguisé, buvant et courtisant Maddalena, la sœur de Sparafucile. Elle comprend tout. Rigoletto la pousse alors à partir à Vérone sous un déguisement d'homme: ainsi aura-t-il le terrain libre pour tuer le duc, avec l'aide de Sparafucile.

Au lieu de partir, Gilda s'en retourne à la cabane de Sparafucile, alors qu'un orage s'abat; elle entend Maddalena suppliant son frère de ne pas supprimer le jeune homme dont la beauté l'a également frappée. Sparafucile cède à la requête de sa sœur et accepte de remplacer la victime désignée par la première personne qui viendra se réfugier chez eux pendant l'orage.

Gilda comprend que son père a organisé la mort de celui qu'elle aime et décide de se sacrifier pour lui. Elle frappe à la porte de Sparafucile et lui demande asile... Rigoletto revient plus tard chercher le sac dans lequel il pense trouver le corps du duc, dont il entend soudain la chanson au loin... Il ouvre alors le sac et y découvre horrifié Gilda qui trouve juste la force de lui demander pardon avant de mourir. L'ouvrage s'achève sur la dernière phrase de Rigoletto «Ah, la malédiction!».



Image

PUB

La première de *Rigoletto* se déroula le 11 mars 1851 au Teatro La Fenice de Venise. Le livret est tiré du drame historique de Victor Hugo *Le roi s'amuse* (1832). La gestation de cet opéra connut une série de vicissitudes liées à la censure vénitienne qui jugeait contraire à l'ordre qu'un rôle de libertin fût attribué à un souverain, jugeait le récit indécent et le thème de la malédiction comme impie. C'est à cette proscription que l'on doit le choix du duc de Mantoue, en lieu et place du roi François I^{er} dans le drame de Victor Hugo. La figure choisie par Piave, librettiste de Verdi, n'est pas sans rappeler celle de Vincenzo Gonzaga, insatiable libertin et protecteur des arts (Rubens, La Tasse, Monteverdi), devenu seigneur de Mantoue en 1587.

Verdi était enthousiasmé par la pièce de Hugo : « C'est le plus grand sujet et peut-être le plus grand drame des temps modernes. Triboulet est une créature digne de Shakespeare. » Mais voilà, en même temps qu'il dut défier la censure, il lui fallut se méfier du poète français, peu enclin à autoriser l'adaptation de ses drames à l'opéra : il n'y croyait pas et craignait que ses droits d'auteur soient mal respectés sur le plan moral et financier. Les difficultés s'amoncelèrent et Piave commenta ainsi la fin de l'ouvrage « Te Deum laudamus. »

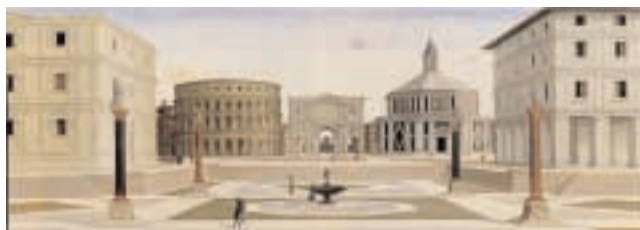
Le public accueillit *Rigoletto* avec enthousiasme, y voyant parfois une œuvre semi-seria. La critique ne partagea pas ce point de vue, désorientée qu'elle fut par « l'excentricité » de la pièce. Le gouverneur de Venise déplora que le maestro et le poète aient appliqué leur talent à un thème « d'une rebutante immoralité et d'une obscène trivialité qui s'étalent dans le sujet intitulé *La maledizione* ».

Rigoletto est le premier opéra de la trilogie populaire verdienne, composée également du *Trovatore* (Rome, 1853) et de *La Traviata* (Venise, 1853), dont les héros sont eux aussi des amuseurs étrangers au monde dans lequel ils vivent : Manrico est-il vraiment un trouvère ? Violetta et *Rigoletto* appartiennent-ils vraiment aux sociétés qu'ils sont censés distraire ? *Rigoletto* retrouve son humanité dans l'amour de sa fille et sa douleur de père ; Azucena enfermée dans sa volonté de vengeance s'en détachera au contact de la souffrance et de l'affection maternelle ; Violetta, la courtisane parfaite, trouvera dans le sacrifice et dans l'amour des accents d'une humanité inattendue.

L'ouvrage constitue un tournant dans l'évolution de l'écriture verdienne et avec lui, prennent fin «les années de galère» du compositeur obligé de composer jusqu'à l'envi afin de satisfaire le public et les directeurs de théâtres. La mort de Donizetti, en 1848, l'assurait du primat sur les scènes lyriques d'Italie. Des changements interviennent aussi dans sa vie privée: en 1848, commence sa liaison avec Giuseppina Strepponi qu'il épousera en 1859, et en 1851 il acquiert la propriété de Sant'Agata, devenant un riche latifundiaire. Verdi devient alors plus exigeant sur le choix de ses livrets. La complexité même du personnage de Rigoletto, riche de contradictions (à la fois bouffon de cour, père triste, solitaire et affligé, rancunier et provocateur), dévoile par le tragique de sa condition humaine une figure nouvelle dans l'univers simpliste des héros d'opéras du moment, où le mal n'est que d'un côté et le bien que d'un autre.

Verdi reste dans *Rigoletto* l'héritier de l'opéra où se succèdent des numéros, des récitatifs et des airs; il insuffle néanmoins à cette forme officielle un principe de continuité dramatique en soumettant les ressources du chant lyrique à l'action. L'air du bouffon «Corteggiani, vil razza dannata» marque l'acte de naissance du baryton verdien, successeur du basso cantante: plus d'une fois le bouffon crie plus qu'il ne chante.

O.C.



Triboulet, devenu Triboletto, puis Rigoletto (en souvenir du verbe «rigoler» entendu à Paris par Verdi?), était le pseudonyme d'un certain Feurial, né à Foix (faubourg de Blois), qui fut bouffon de Louis XII, puis de François I^{er}. Dans le chapitre XXXVIII du *Tiers livre*, Rabelais le blasonne, comme la littérature de la Renaissance se plaisait à le faire, en lui appliquant deux-cent-six qualificatifs. Dans *Le roi s'amuse* de Victor Hugo, la source du livret de *Rigoletto*, François I^{er} devient l'amant de la fille de Triboulet.

En 1810, dans *De l'Allemagne*, Madame de Staël traite des drames de Lessing, au chapitre 16 de la première partie. Elle parle de l'*Emilia Galotti* écrite par Lessing en 1772, qui inspira Victor Hugo :

Emilia Galotti n'est pas le sujet de Virginie transporté dans une circonstance moderne et particulière, ce sont des sentiments trop forts pour le cadre, c'est une action trop énergique pour qu'on puisse l'attribuer à un nom inconnu. Lessing avait sans doute un sentiment d'humeur assez républicain contre les courtisans car il se complaît dans la peinture de celui qui veut aider son maître à déshonorer une jeune fille innocente; ce courtisan Martinelli est presque trop vil pour la vraisemblance, et les traits de sa bassesse n'ont pas assez d'originalité: l'on sent que Lessing l'a représenté ainsi dans un but hostile, et rien ne nuit à la beauté d'une fiction comme une intention quelconque qui n'a pas cette beauté même pour objet. Le personnage du prince est traité par l'auteur avec plus de finesse; les passions tumultueuses et la légèreté de caractère, dont la réunion est si funeste dans un homme puissant, se font sentir dans toute sa conduite; un vieux ministre lui apporte des papiers, parmi lesquels se trouve une sentence de mort: dans son impatience d'aller voir celle qu'il aime, le prince est prêt à la signer sans y regarder; le ministre prend un prétexte pour ne pas la donner, frémissant de voir exercer avec cette irréflexion une telle puissance. Le rôle de la comtesse Orsina, jeune maîtresse du prince, qu'il abandonne pour Emilie, est fait avec le plus grand talent; c'est un mélange de frivolité et de violence qui peut très bien se rencontrer dans une Italienne attachée à une cour. On voit dans cette femme ce que la société a produit et ce que cette société même n'a pu détruire, la nature du Midi combinée avec ce qu'il y a de plus factice dans les mœurs du grand monde, et le singulier assemblage de la fierté dans le vice, et de la vanité dans la sensibilité. Une telle peinture ne pourrait entrer ni dans nos vers, ni dans nos formes convenues mais elle n'en est pas moins tragique.

La scène dans laquelle la comtesse Orsina excite le père d'Emilie à tuer le prince pour dérober sa fille à la honte qui la menace est de la plus grande beauté; le vice y arme la vertu, la passion y suggère tout ce que la plus austère sévérité pourrait

dire pour enflammer l'honneur jaloux d'un vieillard; c'est le cœur humain présenté dans une situation nouvelle, et c'est en cela que consiste le vrai génie dramatique. Le vieillard prend le poignard, et ne pouvant assassiner le prince, il s'en sert pour immoler sa propre fille. Orsina, sans le savoir, est l'auteur de cette action terrible; elle a gravé ses passagères fureurs dans une âme profonde, et les plaintes insensées de son amour coupable ont fait verser le sang innocent.

Madame de Staël

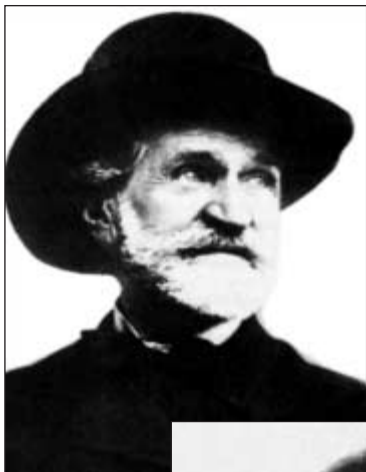


Sant'Agata, le 22 avril 1853

Ma longue expérience m'a confirmé dans les idées que j'ai toujours eues en ce qui concerne l'effet théâtral, bien que dans mes débuts je n'aie pas eu le courage d'en tirer parti (par exemple, je n'aurais pas pris le risque de faire *Rigoletto*). Je trouve que notre opéra pèche par une excessive monotonie et à tel point que je refuserais aujourd'hui de traiter des sujets du genre de *Nabucco*, *Foscari*, etc. Ils présentent des moments dramatiques de grand intérêt mais manquent de variété. On touche la même corde, toujours la même corde [...]

Pour moi, le meilleur sujet, quant à l'effet, que j'aie jamais mis en musique (je ne parle pas du mérite littéraire ou poétique) est *Rigoletto*. Il y a des situations très fortes, du brio, du pathétique, de la variété. Toutes les péripéties naissent d'un personnage léger, libertin: d'où les craintes de Rigoletto, la passion de Gilda, etc., qui donnent lieu à d'excellents moments dramatiques, entre autres la scène du quatuor qui, pour l'effet, restera toujours une des meilleures de notre théâtre.

Giuseppe Verdi à Antonio Somma



Giuseppe Verdi



Victor Hugo



Maria Piave

Après un tel succès (celui d'*Attila*), les directeurs de la Fenice réclament bien entendu au compositeur un opéra pour la saison suivante. Verdi choisit une autre pièce d'Hugo, *Le roi s'amuse*, et se met au travail dès l'automne. En avril, il écrit à son librettiste, Piave: «J'aimerais un autre sujet qui, si la police (de Venise) décide de l'autoriser, serait une des plus grandes créations du théâtre moderne. Qui sait? Ils ont permis *Ernani*, peut-être en feront-ils autant pour celui-ci et il n'y aurait pas ici de complots! (Thème évidemment honni par la police qui ne manquait pas de vrais complots). Essayez! Le sujet est grand, immense, et nous avons un personnage qui est l'une des plus fortes créations de tous les lieux et de tous les temps... Triboulet.» Lorsque Marzari, directeur de la Fenice, a vent du sujet (un roi frivole et dissolu, une fille perdue qui couche avec lui et un bossu hideux), il redoute l'opposition des censeurs – et il a raison. Ils rejettent le sujet tout entier et notent, avec hargne: «Nous déplorons que (Verdi et Piave) n'aient pas choisi pour faire montre de leurs talents un domaine autre que celui de la répugnante immoralité et de la frivolité obscène qui caractérisent l'argument de l'ouvrage intitulé (à l'époque) *La Maledizione*.»

Mis au courant des changements exigés par les censeurs, Verdi écrit à Marzari pour les refuser et défendre sa conception originale: «Ainsi réduit il manque de caractère, d'importance, (...) Le duc devient un personnage insignifiant et le duc doit absolument être un libertin; sans cela on ne peut justifier la crainte de Triboulet de voir sa fille sortir de sa cachette, sans cela ce drame est impossible. Comment justifier le fait que, dans le dernier acte, ce duc aille dans une taverne éloignée, seul, sans y être invité, sans avoir de rendez-vous amoureux?» Dans le dernier acte, le corps de l'héroïne assassinée est remis à son père dans un sac pour être jeté dans le fleuve. Or, la censure avait encore sévi:

«Je ne comprends pas pourquoi on a ôté le sac. En quoi ce sac gênait-il la police? Ont-ils peur de l'effet qu'il produisait? Mais qu'on me permette de le dire: pourquoi en sauraient-ils à ce sujet plus que moi-même? Qui peut se mettre à ma place? Qui peut dire: ceci fera de l'effet, cela non? Il y a eu une difficulté de ce genre pour le cor *d'Ernani*; eh bien, qui donc a ri au son du cor? Sans ce sac il est peu probable que Triboulet parle une demi-heure au cadavre de sa fille sans qu'un rayon lumineux lui montre que c'est celui de sa fille. J'observe enfin qu'on a évité de faire de Triboulet un être bossu et laid! Pourquoi un bossu qui chante, dira-t-on? Et pourquoi pas? Cela fera de l'effet? Je ne le sais pas, mais, si moi je ne le sais pas, je répète que la personne qui a proposé cette modification ne le sait pas, elle non plus. Moi, je trouve justement que c'est fort beau de représenter ce personnage, qui est extérieurement difforme et ridicule et intérieurement passionné et plein

d'amour. J'ai choisi exprès ce sujet, pour toutes ces caractéristiques et ces traits originaux, et si on les enlève, je ne peux plus le mettre en musique. Et si l'on me répond que la musique peut également fort bien aller avec ce drame, je vous répondrai que ce n'est pas mon avis et je vous dirai que ma musique, bonne ou mauvaise, je ne l'écris pas au hasard et que j'essaie toujours de lui donner un certain caractère.

Bref, d'un drame qui était original et puissant, on a fait une chose plate et froide.

Je suis profondément désolé que le conseil d'administration n'ait pas répondu à ma dernière lettre. Je ne peux que répéter et vous prier de faire ce que je disais dans cette dernière lettre, parce qu'en toute conscience je ne peux mettre en musique ce livret.*

Finalement, on transige. L'œuvre ne s'appelle plus *La Malédiction* (titre frivole et anticlérical); le roi devient duc de Mantoue; le bouffon bossu, Triboulet, se transforme en Tribolletto, puis Rigoletto et donne son nom à l'opéra. L'œuvre opère néanmoins une véritable révolution. *Rigoletto* est créé à la Fenice le 11 mars 1851 et remporte un succès immédiat. Verdi lui-même sait qu'il a beaucoup innové; il note: «Il y a dix ans, je n'aurais pas osé écrire *Rigoletto*; aujourd'hui, je refuserais de composer des œuvres comme *Nabucco*, *I due Foscari*, etc. Elles offrent des moments intéressants, mais sans variété. Il n'y a qu'une corde, une corde élevée soit, mais toujours la même...



* Lettre de Giuseppe Verdi à Marzari, président de la Fenice. (Busseto, le 14 décembre 1850)

H.C. Robbins Landon-John Julius Norwich

Cinq siècles de musique à Venise

Paris, Jean Claude Lattès, 1991, p. 167-171

Le titre de l'extrait est donné par la rédaction.

A propos du «Quatuor» de *Rigoletto*

Dans ce long article, M. Descotes aborde les remaniements étudiés par Piave «sur les indications précises et impératives du compositeur». La fidélité des deux hommes au texte de Hugo est encore plus éclatante que pour *Ernani*.

La structure de l'opéra colle à celle du drame «tel qu'il leur est donné, avec ses faiblesses et ses insuffisances». Cependant, les excès de la rhétorique du comique hugolien justifient certains élagages qui «manifestent de quelle manière personnelle, Verdi entend présenter ses personnages».

«...Mais on aurait une vue simpliste des choses si l'on croyait que l'opéra se contente de ramasser en quelques airs ou en ensembles la verbosité hugolienne. Si soucieux qu'il soit de contracter un texte trop redondant, Verdi n'hésite pas à étoffer largement certains passages qui, dans le drame, ne sont traités que de façon fugitive. C'est qu'alors le musicien a découvert, dans un texte surabondant, un détail qui va au-devant du but qu'il poursuit: au milieu de situations qu'il est difficile de tenir pour vraisemblables, faire partager au spectateur la sincérité et la profondeur des sentiments éprouvés par les personnages, et les rendre ainsi crédibles et émouvants... Mais tous ces aménagements de la structure interne du drame, ces coupures, ces élargissements calculés ne suffiraient pas à faire de l'opéra le chef-d'œuvre qui s'est imposé. C'est, bien entendu, la musique qui opère la transformation capitale.

Il n'est pas question de procéder ici à une analyse de musicologie sur *Rigoletto*, mais seulement de considérer l'opéra par rapport au drame dont il s'inspire afin de déterminer pour quelles raisons l'expression lyrique l'emporte de façon si flagrante sur l'expression dramatique.

C'est en premier lieu parce que Verdi est animé par la volonté constante d'adapter son langage au personnage et à la situation dans laquelle il se trouve, alors que, dans *Le roi s'amuse*, tous les héros parlent le même langage hugolien, langage de virtuosité dans le maniement du verbe, des images, des rythmes...

Cet art de donner un ton de vérité aux contrastes, de rendre musicalement l'intensité et la diversité de sentiments poussés à l'extrême atteint son sommet avec le très fameux quatuor du IV^e acte, qui ne sera analysé ici que par rapport au tableau correspondant dans le drame de Hugo.

Encore convient-il de ne pas le prendre isolément, ensemble détaché de son contexte, comme s'il s'agissait d'un simple morceau de bravoure. Car le quatuor n'est pas seulement la conjonction de quatre voix différentes, il est l'aboutissement et la synthèse des scènes qui l'ont précédé. L'épisode reprend la scène 2 de l'acte IV du drame qui pose la même situation: dans l'une et l'autre œuvre, le père et la fille, dissimulés à l'extérieur de la taverne, observent le duc qui fait gaiement la

cour à la sœur du spadassin. Mais là s'arrête la correspondance, car le compositeur mène l'épisode suivant sur une ligne qu'il a lui-même déterminée. Chez Hugo, la scène est en fait toute entière au couple Maguelonne-François^{1er}; c'est entre eux deux seuls que s'échangent les répliques du dialogue: empressément libertin du roi, coquetteries de la bohémienne. Dans la toute dernière partie du tableau seulement, cessant de jouer un rôle de spectateurs purement passifs, le bouffon et Blanche sont amenés à s'exprimer brièvement: désespoir de l'amoureuse, jubilation de Triboulet qui va enfin se venger. On se trouve donc, chez Hugo, en face de deux dialogues successifs, nettement séparés et de très inégale importance, l'intérêt dramatique se reportant d'un couple sur l'autre. Alors que le mode d'expression lyrique permet d'élaborer, sous forme de quatuor, un véritable ensemble, qui rééquilibre les parties et surtout qui ramasse en un tout le tumulte des sentiments.

La partie réservée au duc est préparée de très loin par la chanson, universellement connue, «*La donna è mobile*», désinvolte et remarquablement entraînante, qui traduit à merveille le caractère léger du personnage tel qu'il s'est imposé depuis le début et tel qu'il va se maintenir dans le quatuor, mais corrigé par des nuances nouvelles. Le couple père-fille a ouvert l'acte, par un duo très bref mais tendu, dans lequel, plaintivement, Gilda exprime son amour intact et désespéré, pendant que le bouffon farouche continue à proclamer sa soif de vengeance: accents qui vont, l'un et l'autre, se retrouver, distincts et confondus. Le quatuor proprement dit s'amorce avec l'entrée de Maddalena, qui n'a pas encore paru sur scène: aussi cette entrée est-elle plus importante encore que celle des autres personnages puisqu'il faut tout aussitôt qualifier la nouvelle venue: gracieuse, frivole, incrédule, – l'antithèse même de Gilda – ce qui se traduit, dans le court dialogue avec le duc, par une musique rapide, piquante, pleinement adaptée au badinage. Ainsi se trouve complétée la typologie musicale des quatre protagonistes.

Le quatuor s'engage par le couplet qui, en solo, forme l'ariette du duc («*Bella figlia dell'amore*») et dont le premier mouvement exprime une tendresse pressante, le libertin jouant le jeu de la persuasion. A quoi fait suit la réplique de Maddalena («*Ab! Ab! Rido ben di core...*»), sur un rythme capricieux en doubles croches alertes et moqueuses. Puis Gilda intervient à son tour («*Ab! così parlar d'amor...*»), en doubles croches elles aussi, mais sur un tout autre ton, avec une accentuation à contretemps qui établit un contraste absolu avec le phrasé de Maddalena: Gilda, éperdue, découvre que le duc emploie, pour séduire la bohémienne, les mêmes mots qu'il a utilisés pour elle. Et enfin, en arrière-fond, se détachent les accents de Rigoletto, secs, presque parlés, grondant de rage rentrée. La

mise en place des personnages est ainsi achevée: elle s'est faite de façon progressive, l'un prenant le relais de l'autre, et ainsi parfaitement claire par l'énoncé des motifs qui illustrent l'état d'âme des deux couples: légèreté élégante et badine chez le duc et Maddalena, sombres pensées chez le père et la fille.

Jusqu'ici, la superposition des voix n'a été que partielle. Le retour à la polyphonie complète n'intervient qu'à partir du moment où, les thèmes musicaux individuels étant bien posés et parfaitement reconnaissables, la lamentation de Gilda recoupe les moqueries de Maddalena, l'élan amoureux du duc l'âpre colère du bouffon. Et le point culminant du quatuor est atteint au moment où, sur la note la plus haute de tout l'ensemble (do bémol), le désespoir de la jeune fille domine, de façon déchirante, l'unisson fugacement réalisé des trois autres personnages. Fureur vengeresse, désolation poignante, malice coquette, ardeur sensuelle – tous ces éléments fondamentaux du drame se fondent en une harmonie faite précisément d'incconciliables oppositions. A partir de là, la situation elle-même importe peu, – qu'elle soit crédible ou absurde. Il n'y a plus que quatre voix humaines qui, suivant leur mélodie propre, expriment l'intensité de sentiments qui trouvent leur valeur en eux-mêmes et non par rapport aux circonstances particulières: souffrances de la femme trahie, du père soulevé par la haine, jeux amoureux de la bohémienne et de son soupirant. Le compositeur transporte le spectateur bien au-delà de la taverne de Sparafucile: dans un monde réel où l'on rit et où l'on pleure...

M. Descotes

Du drame à l'opéra: les transpositions lyriques du drame de Victor Hugo in *Revue d'histoire du théâtre*, Paris, n°34/2, 1982, p. 125 sqq.



Image

PUB

Il est courant que l'on trouve dans l'opéra des scènes de tempête qui sont l'occasion d'un morceau de bravoure, de nature descriptive. Néanmoins il s'agit en général d'un moment bien circonscrit où l'orchestre se déchaîne. Dans *Rigoletto* au contraire, tout en étant nettement circonscrite la tempête irradie dans tout l'acte et crée une atmosphère à la fois nocturne et glauque. L'extrême sobriété de cette évocation suggère plus un climat qu'un cataclysme météorologique, de sorte que la valeur symbolique de cette tempête est tout de suite perceptible et que l'orage suscite la peur, l'horreur du crime et le mystère de la nuit [...] On peut bien entendu accorder une valeur descriptive à chaque procédé, la menace du ciel, l'éclair, le tonnerre et le vent, mais on peut aussi penser que tous trois établissent avant tout un climat moral [...]

La tempête qui éclate est en fait celle du trio qui constitue le tournant du drame: Sparafucile propose de troquer le duc contre le premier client qui entrera dans l'auberge, tandis que Maddalena doute que par cette nuit noire quelqu'un puisse passer [...] La réponse de Gilda avec son mouvement ascendant se démarque de la mélodie des deux autres personnages, mais tous trois éclatent en une grande phrase en ré majeur qui exprime le désarroi. La situation exceptionnelle fait naître une forme exceptionnelle: c'est à bon droit qu'on l'appelle le trio de la tempête puisqu'il naît de la tempête et y retourne; il commence comme un ensemble d'action au cours duquel l'intrigue avance, mais dès la treizième mesure, il se raidit dans une sorte de cri d'effroi [...] Le dernier accord en ré mineur du trio coïncide avec le déchaînement de l'orage qui maintenant secoue la scène; la partition précise que la machine à tonnerre doit se mettre en mouvement. Cette tempête est en fait aussi violente que brève, comme si Verdi ne voulait pas nous détourner du drame par une fresque trop longue...

Gilles de Van

L'Avant-Scène Opéra Rigoletto, Paris, L'Avant-Scène, septembre-octobre 1988, passim

Image

Au fond, ce qui est irritant chez ces rebelles de l'art, dont Wagner nous offre le type achevé, c'est l'esprit de système qui, sous couleur de bannir les conventions, en établit d'autres, tout aussi arbitraires et beaucoup plus gênantes. En sorte que c'est moins l'arbitraire, somme toute inoffensif, qui nous insupporte, que le système qu'il érige en principe. Il m'en vient un exemple à l'esprit. Nous avons dit que la musique n'a pas et ne peut avoir l'imitation pour objet. Mais s'il advient, pour quelque raison purement accidentelle, qu'elle fasse exception à la règle, cette exception peut devenir à son tour l'origine d'une convention. Elle offre ainsi au musicien l'occasion de l'utiliser comme un lieu commun. Verdi, dans le fameux orage de *Rigoletto*, n'a pas hésité à se servir d'une formule sur laquelle bien des compositeurs s'étaient exercés avant lui. Il y applique son invention et, sans sortir de la tradition, tire d'un lieu commun une page parfaitement originale et qui trahit son auteur. Convenez que nous voici très loin de ce système wagnérien, exalté par ses thuriféraires au détriment de cet italianisme que vouent au mépris tant de penseurs subtils égarés dans le symphonisme considéré comme un inépuisable prétexte à gloses littéraires.

Le danger n'est donc pas d'emprunter des clichés. Le danger est de les fabriquer et de leur imposer force de loi, tyrannie qui n'est qu'une manifestation d'un romantisme en décrépitude.

Igor Stravinsky

Poétique musicale, Paris, La flûte de pan-J.B. Janin, 1945, p. 118-120



Image

Image



J'ai tenu à maintenir ce drame dans l'époque de la Renaissance car elle explique la personnalité du duc de Mantoue. Homme de cette période, il est curieux de tout, passe des heures dans un studio pour essayer de connaître le monde, car de son monde il sait déjà tout: il ne peut qu'en confirmer scientifiquement la dureté et cela, comme l'étude, l'a rendu cynique. Cette distance, cette application, visent également Rigoletto dont la difformité l'intéresse, comme peut le passionner, un moment, le corps d'un homme noir bien plus intéressant que tous les courtisans réunis. Sa culture et son cynisme le rapprochent davantage de Don Giovanni que son libertinage pour lequel il se méprise lui-même, par lequel il signifie à la cour son mépris, et auquel il ne donne aucune dimension transcendante, contrairement, cette fois, à Don Giovanni. Avec son prédécesseur mozartien, le duc partage un désintérêt certain pour les personnes de sa condition: c'est la cour qui investit son studio, mais il ne la cherche pas. En revanche, il entretient un rapport passionné avec Rigoletto, à la fois proche et distant comme un objet d'étude. S'il côtoie d'un homme ou d'une femme, c'est qu'il désire approfondir son savoir.

Dans cet univers cérébral, le sentiment amoureux pour Gilda tranche singulièrement. La fille de son bouffon le touche parce qu'elle tranche sur le reste d'un monde qu'il connaît trop bien. Sa réflexion et sa connaissance rendent la débauche qui l'entoure plus visible, et plus fort son sentiment amoureux.

Le monde entier étant objet d'études, le décor unique du studio s'imposait. L'action se déroule donc dans le studio d'étude du palais du duc, décor unique qui permet de résoudre efficacement le problème de la multiplication convenue d'espaces dans le livret. Ne subsistent que le haut et le bas du studio d'études: en haut le monde auquel aspire le duc, d'où arrive Gilda, en bas la cour de Mantoue. Pour cet homme qui cherche, la maison de Gilda et de Rigoletto devient alors l'élément d'une cité idéale à laquelle il a déjà pensé et où vivent les objets de sa curiosité.



Le boulanger

Ma femme me fait une
blague... Elle s'est cachée.

Miette

Et où?

Le boulanger

Ma foi, je n'en sais rien, je l'ai
laissée au lit à deux heures
du matin – et maintenant à sa
place, elle a mis un rouleau
de couvertures, et elle n'est
plus là.

Marcel Pagnol,

La femme du boulanger

Gilda

Mon père!

Rigoletto

Dieu! Ma Gilda! Seigneurs,
elle est toute ma famille...

N'aie plus peur, mon ange

(aux courtisans)

C'était une plaisanterie,
n'est-ce pas?

Je pleurais tout à l'heure,
maintenant je ris...

Francesco Maria Piave,

Rigoletto

Image

La quête du bon livret d'opéra (*l'araba fenice*) n'a jamais connu les frontières géographiques ni linguistiques, et l'opéra verdien ne fait pas exception à la règle. Mozart, Donizetti ou encore Rossini avaient déjà ouvert la voie en puisant leurs thèmes dans le théâtre des autres pays; Verdi accentuera le phénomène. Il serait anachronique de parler d'un sentiment politique verdien, plus ou moins avéré, d'appartenance à une Europe culturelle alors peu consciente d'elle-même, et prisonnière de l'Europe politique qui se cherchait entre compétition économique et instabilité. Il n'en demeure pas moins que sur un strict plan financier, le compositeur eût aimé jouir d'un espace plus facilement protecteur de ses intérêts, tandis que sa notoriété grandissante sur le continent le mettait à l'abri de l'interdiction dont la police des différents états de la péninsule aurait pu frapper l'un de ses ouvrages, spécialement après le succès patriotique de *Nabucco* (1842).

Verdi a composé vingt-six opéras: le théâtre italien ne lui a fourni matière que pour deux livrets, ceux d'*Oberto* d'après Antonio Piazza et de *I Lombardi* d'après Tommaso Grossi. Le théâtre français l'emporte haut la main, puisqu'on le retrouve onze fois à la source d'opéras verdiens: Voltaire, Hugo, Dumas fils, Scribe pour citer les auteurs les plus connus; Pineux-Duval, Cornue, Souvestre, Bourgeois, pour citer les autres. Suivent les théâtres anglais et allemands, chacun ayant inspiré cinq opéras, puis le théâtre espagnol avec trois titres. Des auteurs aussi attendus que Goldoni et le pourtant révérend Manzoni manquent à l'appel. Mais voilà: Verdi exigeait d'abord et avant tout des situations, des personnages qui correspondissent aux critères de son propre théâtre.

On chercherait en vain dans les écrits de Verdi de grandes théories sur le théâtre, ou des préceptes: l'homme a refusé quantité de fois la direction de structures d'enseignement et la norme n'a jamais fait partie de son univers. «Je désire des sujets neufs, grands, beaux, variés, audacieux, avec des formes nouvelles... A Venise je fais *La dame aux camélias*... un sujet actuel. Un autre ne le ferait peut-être pas, pour ne pas aller contre l'usage, les habitudes de notre époque et pour mille autres scrupules dérisoires. Moi, je le fais avec un très grand plaisir. Tout le monde criait lorsque j'ai voulu un bossu sur scène. Eh bien, moi, j'étais heureux d'écrire *Rigoletto*...»: ces passages d'une lettre de Verdi à Cesare de Sanctis, le 1^{er} janvier 1853, résument tout. Verdi cherche l'insolite, le neuf, le provoquant. C'est le potentiel émotif et scénique d'une pièce, sa théâtralité, qui l'intéresse pour ses opéras. Sa seule exigence restera «la parola scenica», le mot qui produit de l'effet et passe la rampe: le vers de Rigoletto à l'acte III «Egli è delitto, Punizion son'io», en réponse à la question de Sparafucile sur l'identité de sa victime, en est le parfait exemple. Victor Hugo, dans la préface de *Cromwell*, affirmait: «Ce sont les beaux vers qui tuent les belles pièces.»

Image

Pour atteindre cette efficacité, l'opéra verdien s'ouvre à une troupe de personnages que l'opéra du XVIII^e siècle eût soigneusement écartés: sorcières, héros difformes, prostituées au grand cœur... Sous influence du théâtre romantique, Verdi privilégie les XV^e et XVI^e siècles pour situer les événements de ses opéras. Libre au public d'opérer la transposition chronologique qui l'intéresse: les Hébreux opprimés par les Assyriens de *Nabucco* sont ainsi vite devenus les Italiens opprimés des Autrichiens...

Dans ce contexte, le drame hugolien et l'opéra verdien devaient par la force des choses se rencontrer. Victor Hugo ne nourrissait pas une grande passion pour l'art lyrique. Il conservait un souvenir amer de l'expérience tentée entre 1831 et 1836, avec la compositrice Louise Bertin, de tirer un livret d'opéra, *Esmeralda* (1836), de son *Notre-Dame de Paris*. La censure et la cabale, avaient certes de quoi décourager les plus ambitieux, mais Hugo ne sut pas se plier aux contraintes du genre et fournit un livret touffu. L'opéra italien avait commencé à s'intéresser à lui en 1833, avec le succès obtenu par *Lucrezia Borgia* de Donizetti. Néanmoins, lorsque l'ouvrage vint à être chanté à Paris, en 1840, Victor Hugo intenta un procès pour contrefaçon et le gagna. La remarque de Théophile Gautier ne fit rien à l'affaire: «C'est un glorieux privilège que d'être ainsi la source où vont puiser les arts.» Hugo qui n'aimait pas que l'on «déposât» de la musique sur ses vers, ne put empêcher la création de *Rigoletto* en Italie. Il fallut un procès pour que l'ouvrage fût créé en France et des centaines de représentations pour que le poète français consentît enfin à le voir: il regretta alors seulement que le théâtre de prose ne permît pas d'obtenir l'effet du quatuor de l'acte III de l'opéra. Après *Ernani* (1844) tiré de *Hernani* (1830), c'est donc *Le roi s'amuse* (1832) qui inspire Verdi pour *Rigoletto* (1851): dans les deux cas, Francesco Maria Piave adapte la pièce de Hugo. Belle revanche que le succès de *Rigoletto* pour *Le roi s'amuse*, pièce interdite le lendemain même de sa création au Théâtre-français. Le public et la censure avaient tous deux enterré la pièce: offense aux bonnes mœurs et provocation reprochaient les censeurs. *La Quotidienne* (journal conservateur) évoqua un «Waterloo du romantisme». Les sifflets du public accueillirent les invraisemblances, les coïncidences multiples de la pièce et le grotesque propres au mélodrame français. Qu'un roi, François I^{er} en l'occurrence, puisse être présenté comme un libertin vivant dans la débauche, qu'un bouffon bossu et père de surcroît puisse lui ravir le premier plan, que l'héroïne doive entrer dans un sac comme celui de Scapin, que le débauché échappe au châtement qui s'abat sur un autre coupable, c'en était trop. De son côté, l'anti-héros du *Roi s'amuse*, le bouffon Triboulet, n'attire guère la sympathie: veule, geignard, hypocrite, sa situation tragique de

père en proie à de terribles épreuves, ne lui donne même pas le courage d'accomplir personnellement sa vengeance, dont il confie la réalisation à Saltabaldil, le Sparafucile du livret de Piave. Le public ne reverra donc *Le roi s'amuse* qu'en 1882.

En 1850, Verdi reçut une commande de La Fenice de Venise à laquelle il avait déjà donné *Ernani* (1844) et *Attila* (1846). Il choisit le drame de Victor Hugo auquel il donne dans un premier temps le titre *La maledizione*. Le projet rencontra vite l'hostilité de la Direction centrale de l'ordre public à Venise qui en releva la «rebutante immoralité et l'obscène trivialité». Verdi exerça de fortes pressions sur Piave pour conserver au livret son caractère: il refusa toute modification pouvant même venir de la direction de La Fenice.

La censure rejeta la peinture du roi François I^{er} en libertin désintéressé du sort de ses propres sujets: elle pouvait nuire à l'image de Ferdinand I^{er}, empereur d'Autriche, et réveiller les sentiments irrédentistes de la cité vénitienne après l'éphémère expérience républicaine de 1848. L'action fut déplacée de Paris à Mantoue et le personnage noble perdit son rang de roi pour celui de duc. Ces derniers changements, loin d'affecter l'intrigue, en autorisèrent une plus grande vraisemblance, la Mantoue de la Renaissance se révélant finalement plus adaptée à l'intrigue: le passé de l'Italie regorgeait d'exemples de corruption politique et morale impunie, et tout le monde connaissait la lignée des Gonzague de Mantoue.

Verdi dut céder, comme il l'avait prévu, sur la scène (*Le roi s'amuse*, acte III, scène 2) où le duc décide d'utiliser sa clé pour entrer dans sa propre chambre où Gilda s'est réfugiée: l'obscénité de l'allusion avait même choqué le public parisien de 1832. Néanmoins, le compositeur obtint gain de cause sur deux points cruciaux: la bosse de son bouffon, métaphore de sa monstruosité morale, et le sac qui contient le corps de Gilda, sans lequel «il est peu probable que [Rigoletto] parle une demi-heure au cadavre de sa fille sans qu'un rayon lumineux lui montre que c'est celui de sa fille.» Enfin, le titre *La maledizione* fut changé en *Rigoletto*, afin de ne pas mettre en avant un concept teinté de blasphème. Mais l'essentiel était sauvé car, pour citer le compromis signé le 30 décembre 1850 avec Marzari, président de La Fenice, «les traits originaux des personnages de Victor Hugo dans l'histoire *Le roi s'amuse* [sont] préservés...»

Le livret de Piave s'avère un remarquable travail d'efficacité dramatique. Son premier acte réunit les actes I et II de Hugo; son deuxième acte est l'acte III de la pièce, son troisième acte concentrant les actes IV et V de la pièce. Il supprime notamment la dernière scène de l'acte V, où Hugo faisait intervenir des témoins accourus après la mort de Blanche, dont un chirurgien qui annonce la cause du décès.



Le librettiste italien a bien évidemment évité les longues tirades hugoliennes remplacées par des dialogues certes resserrés, mais d'une remarquable fidélité à l'original, comme il l'avait déjà réalisé pour le livret de *Macbeth* en 1847. En juin 1850, Verdi lui avait écrit: «Suis exactement le texte français et tu ne pourras pas te tromper».

Le 11 mars 1851, la première de *Rigoletto* connaît un triomphe à La Fenice. Verdi inaugurerait ainsi ce que l'on appelle sa «trilogie populaire» continuée avec *Il trovatore* (janvier 1853) et *La Traviata* (mars 1853). Après le succès de *Nabucco* (1842), débordé par son succès, sa popularité et la demande des directeurs, il n'avait cessé de composer, vivant alors ce que lui-même nommera ses «années de galère». Mais, l'échec du «printemps des peuples» de 1848, la désillusion qui suivit, puis la disparition de Donizetti qui le laissait sans concurrent notable en Italie, allaient changer sa vie. Le désenchantement politique le détourne des thèmes historiques qui avaient assuré ses précédents succès. L'aisance financière acquise lui permet de vivre mieux: Verdi peut donc enfin prendre du recul, choisir ses sujets et réfléchir à sa composition. *Rigoletto* marquera un tournant dans sa manière d'écrire.

Désormais, sa musique devait, elle aussi, participer à l'expression de la variété des sentiments et des situations théâtrales: cela paraît aujourd'hui une évidence, mais les contemporains de Verdi avaient l'habitude de considérer le poète comme le principal auteur du drame lyrique, le compositeur ne venant qu'en seconde place, pratiquement en note sur la couverture

Image

des partitions. Verdi envahit donc un espace nouveau comme compositeur d'opéra, faisant même preuve d'une exigence jusque là inconnue vis-à-vis des librettistes, des conditions de répétition, d'exécution, allant jusqu'à s'intéresser à la lumière et aux costumes. L'effet, «la parola senica», «la varietà» qu'il appelle de ses vœux, dicteront ses choix de livrets et ses procédés de composition.

Dans ce cadre, Verdi va s'intéresser à des anti-héros: le bouffon Rigoletto, la demi-mondaine Violetta (*La Traviata*) et la gitane Azucena (*Il trovatore*), bien plus complexes que leurs prédécesseurs.

Rigoletto n'est pas que le père accablé de la malheureuse Gilda: il a, pour reprendre les termes mêmes de Victor Hugo, «deux élèves, [le duc] qu'il dresse au vice et sa fille qu'il fait croître pour la vertu.» Le moteur de *Rigoletto* se situe donc ailleurs que dans un conflit exemplaire qui pourrait opposer un souverain et son bouffon. Violetta ne revendique rien contre l'ordre bourgeois dont elle souffre pourtant. Azucena est déchirée entre sa soif de vengeance et son amour maternel; son fils, Manrico, conduit les rebelles contre le comte de Luna, mais c'est leur rivalité amoureuse qui précipitera le drame. Exit donc les conflits entre le devoir patriotique et l'amour, moteurs trop simples du succès des premiers opéras. Exit également les allégories sommaires du bien et du mal des opéras précédents.

Verdi affirme donc à partir de 1850 son appartenance au théâtre romantique, celui du mélange des genres où, comme dans la vie, s'affrontent et se côtoient «sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie», pour citer la préface du *Cromwell* de Hugo. L'exaltation devient le maître mot des dramaturges romantiques français et l'œuvre majeure, celle de Shakespeare. Verdi parle du personnage de Triboulet comme d'une création digne du poète anglais. En ce sens, on peut relire Julian Budden¹ qui rappelle que le compositeur ne s'est intéressé au *Roi s'amuse* que lorsqu'il dut temporairement (pensait-il) abandonner son projet de *Roi Lear*, tout en percevant les affinités des deux drames: drames de la paternité, présence de bouffons de cours pervers par le cynisme et l'ambition, la mort aussi imméritée de Cordelia que celle de Blanche, et la certitude que tôt ou tard, un homme doit affronter les conséquences de ses propres crimes. Julian Budden suggère même que *Rigoletto* peut être considéré comme un *Re Lear* manqué.

En hommes de lettres et de pouvoir qu'ils étaient, les censeurs vénitiens n'avaient pas prévu, le pouvoir de la musique de Verdi. L'utilisation du thème structurant de la malédiction et

¹ The Operas of Verdi, 3 vol, London, Cassell, 1973-1978

les profils musicaux adaptés aux deux personnages principaux comme à l'action, rendent compte de l'exigence dramatique du compositeur.

Le court prélude en do mineur expose avec économie (une trompette, un trombone) et sur un rythme pointé le thème lancinant de la malédiction. Cette brève cellule tend un arc sémantique sur toute la partition. Quand Monterone interrompra la fête, ce sera sur cette même note «do» (I, 6) qu'il invectivera le duc qui a déshonoré sa fille et Rigoletto qui le moque en l'imitant. Quand Rigoletto repensera à la malédiction lancée par Monterone avant la rencontre de Sparafucile (I, 7) «*Quel vecchio maledivami*», ce sera encore sur un do, avec un rythme plus lâche, comme s'il voulait chasser de son esprit un motif infondé de crainte, alors que la scansion resserrée du prélude ne laissait aucun espoir. Rigoletto reprendra le motif après sa rencontre avec Sparafucile (I, 8), avant de déclarer de haine aux hommes et à la nature puis de retrouver Gilda. Le motif reviendra quand Rigoletto croise les courtisans qui se préparent à l'enlèvement (I, 15) et conclura l'acte, prenant alors toute sa force de «*parola senica*». Il servira encore au second acte à Monterone pour constater l'impuissance de sa malédiction sur le duc, avant que Rigoletto ne reprenne à son compte le flambeau de la vengeance. Voilà donc sobrement soudés la malédiction lancée par un père outragé (Monterone), Sparafucile, le bras armé de la vengeance, et la crainte qu'inspire à Rigoletto son propre statut de père. Ce sera également le dernier cri lancé par le bouffon à la fin de l'opéra, un demi-ton au-dessus de celui de la fin du premier acte.

Pour rendre compte de la complexité du personnage de Rigoletto, bouffon aussi sûr de son impunité que père craintif et exclusif, capable de mépris et de cruauté comme de supplice et de tendresse, Verdi lui confie des scènes complètes plutôt que des airs. La scène se révèle en effet un espace plus apte à la logique et à la vérité dramatiques que les «*pezzi chiusi*» (morceaux clos). Rigoletto fait tout pour s'attirer la haine de ceux qui l'entourent et l'antipathie du public, mais, à la différence de ses superficiels ennemis, il nous laisse voir l'abîme de son tourment intérieur dans le monologue qui n'est pas un air «*Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale*» (I, 8). Sa paternité ne suffit pas à le racheter à nos yeux, ni à nous faire oublier de quelle manière il a trompé Ceprano et Monterone. Verdi lui assigne le *recitativo cantando*, déclamation où les mots sont indissociables des notes. Dans ce contexte peu favorable au déploiement du chant, la *scena ed aria* de l'acte II prend un relief particulier. Dans un andante mosso, Rigoletto lance ses imprécations contre les courtisans qui l'empêchent d'ouvrir la porte derrière laquelle se trouve Gilda («*Corteggiani, vil razza danata*»); vient un *meno mosso*

où il se fait caressant pour briser le bloc des courtisans («Ebben, piango, Marullo, signore»); la scène se termine par son humiliation devant toute la cour («Miei signori, perdono, pietate») où la voix, accompagnée d'un violoncelle et d'un cor anglais, exprime un désespoir total. L'évolution de la scène accompagne celle du personnage.

Par contraste, le chant du duc, seul personnage de ténor négatif dans l'œuvre de Verdi, est celui des formes closes et convenues: ballade «Questa o quella», toute de désinvolture et de cruauté insouciant dans l'acte I, air agité «Ella mi fu rapita» dans l'acte II, et chanson «La donna è mobile» dans l'acte III. Son insouciance qu'accentue la banalité des paroles qui lui sont confiées, contraste avec le rôle essentiel qu'il tient dans l'action: de cette distorsion, l'ouvrage tire un grand effet. L'impunité dont il jouit lui permet de traverser tout l'opéra sans aucun dommage: à la fois protégé et sauvé de la mort par Maddalena et par Gilda qui l'aiment toutes deux, c'est un jouisseur sans scrupules qui a pu se laisser aller dans l'acte II aux accents d'un amoureux inquiet en constatant la disparition de Gilda («Ella mi fu rapita»), avant de retourner à la rhétorique de son insouciance coutumière dans la cabalette qui suit immédiatement («Possente amor mi chiama»).

Si le duc est la cause insouciant et inconsciente du drame qui se déroule dans *Rigoletto*, la malédiction en est le principe. Reprenons la correspondance de Verdi: «Le sujet tout entier est dans cette malédiction, qui finit par acquérir une dimension morale. Un père infortuné, qui pleure l'honneur ravi à sa fille [Monterone], est tourné en dérision par un bouffon de cour. Il le maudit et cette malédiction frappe le bouffon d'épouvantable façon. Ce sujet me semble moral, et d'une exceptionnelle intensité.» Maudit par Monterone, Rigoletto connaît le même destin et les deux personnages se reflètent l'un dans l'autre. L'autre miroir dans lequel se retrouve Rigoletto physiquement disgracié est Sparafucile, tueur à gages, donc symbole de laideur morale, malgré son sens aigu de l'honneur mis en avant dans l'acte III pour ne pas tuer le bouffon à la place du duc. Il convient également de parler de Gilda dont le chant dans les deux premiers actes «épouse» celui de Rigoletto de manière fusionnelle. Gilda, en passant du statut de jeune fille innocente et prisonnière de l'amour de son père à celui de femme qui souffre, précipite la malédiction qui s'abat sur Rigoletto: son évolution la rend de plus en plus amoureuse, humaine, prête au sacrifice, tandis que son père se raidit en une pure allégorie: «Punizion son io.» La malédiction va se nourrir de cette évolution divergente et pourtant issue de la souffrance du père comme de celle de la fille.

Dans l'œuvre de Verdi, la malédiction est un élément inné de la condition humaine. Iago dans *Otello* (1887) ne dit pas autre chose: «Je suis un scélérat parce que je suis un homme.» En

d'autres termes, Rigoletto avait-il vraiment besoin de la malédiction de Monterone «guidé par un génie infernal» comme le disent les courtisans, pour rencontrer son destin? Monterone maudit non pas le bouffon, mais le duc: comment, cependant, son anathème pourrait-il frapper ce libertin étranger à toute dimension métaphysique? Le duc n'est pas Don Giovanni même s'il s'offre dans son palais les mêmes orchestres et les mêmes ballets. La malédiction glisse sur ce «candide», même si sa «candeur» provoque la catastrophe. «Orrore, che sento?» dit Rigoletto maudit par Monterone. Il doit redouter par-dessus tout que la contradiction de sa condition de père et de bouffon ne soit mise à nu: la malédiction toucherait en effet à la fois un père exemplaire et un bouffon exemplaire. Les imprécations de Monterone n'atteignent finalement pas plus directement le duc que Rigoletto, dont la seule antithèse des existences privée et publique constitue un mécanisme infernal: c'est ce mécanisme qui viendra broyer le bouffon, plus que la décision de reprendre à son compte la vengeance de Monterone.

La veille permanente sur Gilda, l'innocence du duc indispensable au drame, et l'erreur des courtisans lors de l'enlèvement, ont fini par distraire le bouffon de son guet permanent. Tôt ou tard, il devait assumer la situation qu'il avait créée. Verdi, anticlérical avéré, le savait depuis longtemps. On raconte qu'enfant, tandis qu'il servait la messe, la musique de l'orgue l'ayant distrait, il avait oublié de passer les burettes au prêtre. Le curé, peu charitable, le bouscula jusqu'au pied de l'autel. En se relevant l'enfant maudit le prêtre, lui lançant en dialecte «Dio t'manda 'na sajetta!»; «Que Dieu te foudroie!». Quelques années plus tard, assistant à la messe dans cette église, Verdi vit la foudre s'abattre sur le même prêtre et le tuer.



Image

—
+ Livret —
— +

Rigoletto

Opera in tre atti

Musica di Giuseppe Verdi

Libretto

di Francesco Maria Piave

Il Duca di Mantova

tenore

Rigoletto, buffone di Corte

baritono

Gilda, figlia di Rigoletto

soprano

Sparafucile, bravo

basso

Maddalena, sua sorella

contralto

Giovanna, custode di Gilda

mezzosoprano

Il Conte di Monterone

baritono

Marullo, cavaliere

baritono

Matteo Borsa, cortigiano

tenore

Il Conte di Ceprano

basso

La Contessa, sua sposa

mezzosoprano

Paggio della Duchessa

mezzosoprano

Cavalieri, Dame, Paggi

alabardieri.

La scena si finge nella città
di Mantova e suoi dintorni.

Epoca, il secolo XVI.

Rigoletto

Opéra en trois actes

Musique de Giuseppe Verdi

Livret

de Francesco Maria Piave

Le duc de Mantoue

ténor

Rigoletto, bouffon de la cour

baryton

Gilda, fille de Rigoletto

soprano

Sparafucile, homme de mains

basse

Maddalena, sa sœur

contralto

Giovanna, gardienne de Gilda

mezzo-soprano

Le comte de Monterone

baryton

Marullo, chevalier

baryton

Matteo Borsa, courtisan

ténor

Le comte de Ceprano

basse

La comtesse, sa femme

mezzo-soprano

Le page de la duchesse

mezzo-soprano

Chevaliers, dames, pages

hallebardiers.

Action à Mantoue et
aux environs. XVI^e siècle

Atto Primo

Scena I

Sala magnifica nel palazzo ducale, con porte nel fondo che mettono ad altre sale, pure splendidamente illuminate.

Duca

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

Borsa

Di quella giovin che vedete al tempio?

Duca

Da tre mesi ogni festa.

Borsa

La sua dimora?

Duca

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

Borsa

E sa colei chi sia l'amante suo?

Duca

Lo ignora.
(Un gruppo di dame e cavalieri attraversano la sala)

Borsa

Quante beltà!... Mirate.

Duca

Le vince tutte di Cepran la sposa.

Borsa

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

Duca

A me che importa?

Borsa

Dirlo ad altra ei potria...

Duca

Né sventura per me certo saria.
Questa o quella per me pari sono
a quant'altre d'intorno, d'intorno mi vedo;
del mio core l'impero non cedo
meglio ad una che ad altra beltà.
La costoro avvenenza è qual dono
di che il fato ne infiora la vita;
s'oggi questa mi torna gradita,
forse un'altra, forse un'altra doman lo sarà,
un'altra, forse un'altra doman lo sarà.
La costanza, tiranna del core,
detestiamo qual morbo, qual morbo
crucele;
sol chi vuole si serbe fidele;
non v'ha amor, se non v'è libertà.
De' mariti il geloso furore,
degli amanti le smanie derido;
anco d'Argo i cent'occhi disfido
se mi punge, se mi punge una
qualche beltà,
se mi punge una qualche beltà.

Acte I

Scène I

Magnifique salle dans le palais du duc, avec des portes dans le fond vers d'autres salles splendidement illuminées.

Le duc

Avec ma belle bourgeoise inconnue
Je veux enfin connaître la fin de
l'aventure.

Borsa

Cette jeune beauté vue à l'église?

Le duc

Depuis trois mois à chaque fête.

Borsa

Et elle habite?

Le duc

Une rue retirée;
Un inconnu y entre chaque nuit.

Borsa

Sait-elle qui a jeté son regard sur elle?

Le duc

Elle l'ignore.
(Un groupe de dames et de chevaliers passent.)

Borsa

Regardez toutes ces beautés!

Le duc

La femme de Ceprano les surpasse
toutes.

Borsa

Pourvu que le comte n'entende pas,
ô duc...

Le duc

Et alors?

Borsa

Il pourrait le dire à une autre...

Le duc

Pour moi ce ne serait pas un malheur.
L'une ou l'autre se valent à mes yeux,
Je me vois entouré de tant d'autres;
De mon cœur je n'abandonne pas
plus l'empire
A une belle qu'à une autre.
Leur charme est un don
Qui par destin fleurit la vie;
Aujourd'hui c'est celle-ci qui me plaît
Peut-être demain c'en sera une autre
(bis)
Nous détestons la constance, ce
tyran du cœur,
Cette maladie, cette maladie cruelle;
Que seul celui qui le veut l'observe,
Il n'y a pas d'amour sans liberté.
Je me moque des maris jaloux et
furieux
Et de l'agitation des amants;
Je défie même les cent yeux d'Argos
Si m'y pousse quelque beauté,
(bis)

Scena II

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

Duca

(alla Contessa di Ceprano movendo ad incontrarla con molta galanteria)
Partite?... crudele!...

Contessa di Ceprano

Seguire lo sposo
m'è forza a Ceprano.

Duca

Ma dee luminoso
in Corte tal astro qual sole brillare.
Per voi qui ciascuno dovrà palpitare.
Per voi già possente la fiamma d'amore
(con enfasi baciandole la mano)
inebria, conquide, distrugge il mio core.

Contessa di Ceprano

Calmatevi...

Duca

La fiamma d'amore
inebria, conquide, distrugge il mio core.

Contessa di Ceprano

Calmatevi, calmatevi...

Duca

Per voi già possente la fiamma d'amore
inebria, conquide,
(dà il braccio alla Contessa ed esce con lei)
distrugge il mio core.

Scena III

Detti e Rigoletto, che s'incontra nel signor di Ceprano; poi Cortigiani

Rigoletto

(al Conte Ceprano)
In testa che avete, signor di Ceprano?

(Ceprano fa un gesto d'impazienza e segue il Duca)

Rigoletto

(ai Cortigiani)
Ei sbuffa! Vedete?

Coro

Che festa!

Rigoletto

Oh sì!..

Borsa

Il Duca qui pur si diverte!...

Rigoletto

Così non è sempre? Che nuove scoperte!
Il giuoco ed il vino, le feste, la danza, battaglie, conviti, ben tutto gli sta.

Scène II

Les précédents, le comte de Ceprano qui suit de loin sa femme servie par d'autres chevaliers. Dames et chevaliers qui entrent par les côtés.

Le duc

(à la comtesse de Ceprano qu'il va trouver avec force galanterie)
Vous partez,... cruelle...

La comtesse di Ceprano

Je dois suivre à
Ceprano mon mari.

Le duc

Mais un astre lumineux
Comme vous doit briller comme le soleil à la cour.
Pour vous, chacun devra vibrer.
A cause de vous, la puissante flamme de l'amour
(en lui baisant les mains avec emphase)
Enivre, conquiert et détruit mon cœur.

La comtesse di Ceprano

Calmez-vous...

Le duc

Pour vous la puissante flamme de l'amour
Enivre, conquiert et détruit mon cœur.

La comtesse di Ceprano

Calmez-vous, calmez-vous...

Le duc

Pour vous la puissante flamme de l'amour
Enivre, conquiert,
(il lui donne le bras et sort avec elle.)
Et détruit mon cœur.

Scène III

Les précédents et Rigoletto qui heurte le comte de Ceprano; courtisans

Rigoletto

(au comte Ceprano)
Qu'est-ce qui vous préoccupe,
Monsieur di Ceprano

(Ceprano a un geste d'impatience et suit le duc.)

Rigoletto

(aux courtisans)
Il fulmine! Vous voyez?

Le chœur

Quelle fête!

Rigoletto

Oh oui!

Borsa

Le duc s'amuse ici!

Rigoletto

N'est-ce pas toujours ainsi? La belle trouvaille!
Le jeu, le vin, la fête, la danse,
Les bagarres, les banquets, tout lui convient.

Or della Contessa l'assedio egli
avanza,
(*ridendo*)
e intanto il marito fremendo ne va.
(*esce*)

Scena IV

Detti e Marullo

Marullo
(*entra premuroso*)
Gran nuova! Gran nuova!

Borsa
Che avvenne? parlate!

Marullo
Stupir ne dovrete...

Borsa
Narrate, narrate...

Marullo
(*ridendo*)
Ah, ah!... Rigoletto...

Borsa
Ebben?

Marullo
Caso enorme!...

Borsa
Perduto ha la gobba? non è più
difforme?

Marullo
Più strana è la cosa!
(*con gravità*)
Il pazzo possiede...

Coro
Infine?

Marullo
Un'amante!

Borsa
(*con sorpresa*)
Un'amante! Chi il crede?

Marullo
Il gobbo in Cupido or s'è trasformato...

Borsa
Quel mostro? Cupido!

Coro
Cupido beato!

Scena V

*Detti e il Duca, seguito da Rigoletto,
poi da Ceprano*

Duca
(*a Rigoletto*)
Ah, più di Ceprano importuno non
v'è...
La cara sua sposa è un angiol per me!

Rigoletto
Rapitela.

Maintenant il a cerné la contesse
(*en riant*)
Et le mari, en attendant, s'en va en
tremblant.
(*il sort.*)

Scène IV

Les précédents et Marullo

Marullo
(*entre agité*)
Grande nouvelle, grande nouvelle!

Borsa
Qu'y a t'il?

Marullo
Vous n'allez pas croire...

Borsa
Racontez, racontez...

Marullo
(*en riant*)
Ah, ah... Rigoletto...

Borsa
Et bien?

Marullo
Incroyable!

Borsa
Il a perdu sa bosse? Il n'est plus
difforme?

Marullo
Encore plus étrange!
(*solennel*)
Ce fou a...

Le chœur
Alors?

Marullo
Une maîtresse!

Borsa
(*avec surprise*)
Une maîtresse! Qui peut le croire?

Marullo
Le bossu devenu Cupidon...

Borsa
Ce monstre? Cupidon!

Chœur
Heureux Cupidon!

Scène V

*Les précédents, le duc suivi de
Rigoletto, puis de Ceprano*

Le duc
(*à Rigoletto*)
Ah, il n'y a pas plus importun que
Ceprano...
Sa charmante femme est un ange!

Rigoletto
Enlevez-la.

Duca

È detto; ma il farlo?

Rigoletto

Sta sera.

Duca

Non pensi tu al conte?

Rigoletto

Non c'è la prigione?

Duca

Ah no.

Rigoletto

Ebben... s'esilia.

Duca

Nemmeno, buffone.

Rigoletto

Allora...

(indicando di farla tagliare)

allora la testa...

Conte di Ceprano*(Oh l'anima nera!)***Duca***(battendo colla mano una spalla al Conte)*

Che di, questa testa?...

Rigoletto

È ben naturale!

Che far di tal testa? A cosa ella vale?

Conte di Ceprano*(infuriato brandendo la spada)*

Marrano!

Duca*(a Ceprano)*

Fermate!

Rigoletto

Da rider mi fa.

Marullo

In furia è montato!

Duca*(a Rigoletto)*

Buffone, vien qua.

Borsa

In furia è montato!

Marullo

In furia è montato!

Coro

In furia è montato!

Duca

Ah sempre tu spingi lo scherzo all'estremo.

Conte di Ceprano*(a Cortigiani)*

Vendetta del pazzo!

Contr'esso un rancore di noi chi non ha?

Pei tristi suoi modi di noi chi non ha?

Rigoletto

Che coglier mi puote? Di loro non temo.

Duca

Quell'ira che sfidi, colpìr... ti potrà...

Le duc

Vite dit; mais comment?

Rigoletto

Ce soir.

Le duc

Tu as pensé au comte?

Rigoletto

N'avons-nous pas de prison?

Le duc

Ah non.

Rigoletto

Et bien...l'exil.

Le duc

Non plus, bouffon.

Rigoletto

Alors

(mimant le geste)

Alors sa tête...

Comte de Ceprano*(Quelle âme noire!)***Le duc***(frappant d'une main l'épaule du comte)*

Que dis-tu, cette tête?...

Rigoletto

C'est bien naturel!

Que faire de cette tête? A quoi sert-elle?

Comte de Ceprano*(furieux, grandissent l'épée)*

Maraud!

Le duc*(à Ceprano)*

Arrêtez!

Rigoletto

Il me fait rire.

Marullo

Il est devenu fou!

Le duc*(à Rigoletto)*

Bouffon, viens là.

Borsa

Il est devenu fou!

Marullo

Il est devenu fou!

Chœur

Il est devenu fou!

Le duc

Tu pousses toujours

Le jeu à l'extrême.

Comte de Ceprano*(aux coutisans)*

Vengeance contre ce fou!

Contre lui, qui parmi nous n'a de rancœur

Contre ses tristes manières?

Rigoletto

Qui peut m'atteindre? Je ne les crains pas.

Le duc

Cette colère dont tu te moques

Conte di Ceprano

Vendetta! In armi chi ha core
doman sia da me. A notte.

Borsa, Marullo

Ma come?

Rigoletto

Del duca il protetto nessun...
toccherà.

Borsa, Marullo

Sì. Sarà.

(La folla dei danzatori invade la sala)

Duca, Rigoletto

Tutto è gioja!

Borsa

Sì vendetta!

Marullo

Sì, vendetta!

Ceprano

Sì, vendetta!

Duca, Rigoletto

Tutto è festa!

Tutti

Tutto è gioja, tutto è festa;
tutto invitaci a godere!
Oh guardate, non par questa
or la reggia del piacere!

Scena VI

Detti ed il Conte di Monterone

Monterone

(entro la scena)

Ch'io gli parli.

Duca

No!

Monterone

(presentandosi)

Il voglio.

Borsa, Rigoletto, Marullo, Ceprano

Monterone!

Monterone

(fissando il Duca con nobile orgoglio)

Sì, Monterone... la voce mia
qual tuono vi scuoterà dovunque.

Rigoletto

*(al Duca contraffacendo la voce di
Monterone)*

Ch'io gli parli.

(si avvanza con ridicola gravità)

congiuraste,

voi congiuraste contro noi, signore;
e noi, e noi, clementi in vero, perdo-
nammo...

Qual vi piglia or delirio, a tutte l'ore
di vostra figlia a reclamar l'onore?

pourrait te frapper...

Comte de Ceprano

Vengeance! Que les braves
Demain en armes se retrouvent chez
moi. A la nuit.

Borsa, Marullo

Mais comment?

Rigoletto

Personne ne touchera au protégé du
duc.

Borsa, Marullo

On y sera.

(La foule des danseurs envahit la salle.)

Le duc, Rigoletto

Tout est joie!

Borsa

Oui vengeance!

Marullo

Oui vengeance!

Ceprano

Oui vengeance!

Le duc, Rigoletto

Tout est joie!

Tous

Tout est joie, tout est fête;
Tout nous invite au plaisir!
Oh, regardez, cela ne paraît-il pas
Maintenant le palais du plaisir?

Scène VI

*Les précédents et le comte de
Monterone*

Monterone

(de l'intérieur)

Il faut que je lui parle.

Le duc

Non!

Monterone

(se présentant)

Je le veux.

Borsa, Rigoletto, Marullo, Ceprano

Monterone!

Monterone

(fixant le duc avec orgueil et noblesse)

Oui, Monterone... Ma voix
Comme le tonnerre vous fera partout
trembler.

Rigoletto

*(au duc, en contrefaisant la voix de
Monterone)*

Il faut que je lui parle.

(avançant avec une ridicule gravité)

Vous avez conjuré

Vous avez conjuré contre nous, seigneur;

Et nous, véritablement cléments,

avons pardonné...

Qu'est-ce qui vous pique à tout moment

A réclamer l'honneur de votre fille?

Monterone

(guardando Rigoletto con ira sprezzante)

Novello insulto!

(al Duca)

Ah sì, a turbare, ah sì, a turbare sarò
vostr'orgie...

verrò a gridare fino a che vegga
restarsi inulto

di mia famiglia l'atroce insulto;

e se al carnefice pur mi darete.

spettro terribile mi rivedrete,

portante in mano il teschio mio,

vendetta a chiedere,

vendetta a chiedere al mondo, al
mondo, a Dio.

Duca

Non più, arrestatelo.

Rigoletto

È matto!

Borsa, Marullo, Ceprano

Quai detti!

Monterone

(al Duca e Rigoletto)

Ah, siate entrambi voi maledetti!

Borsa, Ceprano, Marullo

Ah!

Monterone

Slanciare il cane a leon morente

è vile, o Duca... e tu, serpente,

(a Rigoletto)

tu che d'un padre ridi al dolore,

sii maledetto!

Rigoletto

(da sè colpito)

(Che sento! orrore!)

Duca, Borsa, Ceprano, Marullo

Oh tu che la festa audace hai turbato,

da un genio d'inferno qui fosti

guidato;

è vano ogni detto, di qua t'allontana

va, trema, o vegliardo, dell'ira

sovranna

tu l'hai provocata, più speme non v'è,

un'ora fatale fu questa per te,

(Monterone parte fra due alabardieri,

tutti gli altri seguono il Duca in altra

stanza).

Scena VII

*L'estremità più deserta d'una via
cieca.*

*A sinistra una casa di discreta
apparenza con una piccola corte
circondata da muro. Nella corte un
grosso ed alto albero ed un sedile di
marmo; nel muro una porta che
mette alla strada; sopra il muro un
terrazzo praticabile, sostenuto da
arcate. La porta del primo piano dà
sul detto terrazzo. A destra della via
è il muro altissimo del giardino, e un*

Monterone

(fixant Rigoletto avec colère et mépris)

Nouvelle insulte!

(au duc)

Ah oui, je viens troubler votre orgie...

Je viendrai crier tant que je verrai
impunie

L'atroce insulte à ma famille;

Et si vous me livrez au bourreau,

En spectre terrible vous me reverrez,

Portant mon crâne dans la main,

Demander vengeance

Demander vengeance au monde et à
Dieu.

Le duc

Assez; arrêtez-le.

Rigoletto

Il est fou!

Borsa, Marullo, Ceprano

Quelles paroles!

Monterone

(au duc et à Rigoletto)

Soyez maudits tous les deux!

Borsa, Marullo, Ceprano

Ah!

Monterone

Lancer les chiens contre le lion mourant

Est méprisable, ô duc, et toi, vipère

(à Rigoletto)

qui ris de la souffrance d'un père,

Sois maudit!

Rigoletto

(à part, frappé)

(Qu'entends-je? Horreur!)

Le duc, Borsa, Ceprano, Marullo

Toi l'audacieux qui as troublé la fête,

Qu'une créature infernale a guidé

jusqu'ici;

Tes paroles sont vaines, éloigne-toi

Va t-en, tremble, ô vieillard; tu as

provoqué

La colère de ton souverain; c'en est fini,

Cette heure te fut fatale.

(Monterone part entre deux

hallebardiers;

tous les autres suivent le duc dans

une autre pièce.)

Scène VII

*L'extrémité la plus déserte d'une rue
aveugle.*

*A gauche une maison d'apparence
modeste, avec une petite cour
entourée d'un mur. Dans la cour,
un gros arbre haut, et un banc de
marbre. Dans le mur, une porte qui
donne sur la rue. Au-dessus du mur,
une terrasse accessible, soutenue
par des arcades. La porte du premier
étage donne sur cette terrasse. A
droite de la rue, le mur le plus haut*

fianco del palazzo di Ceprano.
È notte.

*Rigoletto chiuso nel suo mantello.
Sparafucile lo segue, portando sotto
il mantello una lunga spada.*

Rigoletto
(Quel vecchio maledivami!)

Sparafucile
Signor?...

Rigoletto
Va, non ho niente.

Sparafucile
Né il chiesi... a Voi presente
Un uom di spada sta.

Rigoletto
Un ladro?

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

Rigoletto
Quale?

Sparafucile
La vostra donna è là...

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

Sparafucile
Prezzo maggior vorrei...

Rigoletto
Com'usasi pagar?

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

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

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

Rigoletto
E come in casa?

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

Rigoletto
Comprendo...

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

Rigoletto
No... al momento...

*du jardin, et un pan du palais de
Ceprano. C'est la nuit.*

*Rigoletto, enveloppé dans son man-
teau. Sparafucile le suit, portant une
longue épée sous son manteau.*

Rigoletto
(Ce vieillard m'a maudit!)

Sparafucile
Seigneur?

Rigoletto
Va, je n'ai rien.

Sparafucile
Je n'ai rien demandé... Devant vous
Se présente un homme d'épée.

Rigoletto
Un voleur?

Sparafucile
Un homme qui vous libère
Pour pas grand-chose d'un rival
Et vous en avez...

Rigoletto
Qui?

Sparafucile
Votre femme est là...

Rigoletto
(Qu'entends-je?)
Et combien devrais-je dépenser
Pour un seigneur?

Sparafucile
Je demanderais un prix plus élevé...

Rigoletto
Comment paie-t-on?

Sparafucile
La moitié d'avance,
Le reste ensuite...

Rigoletto
(Démon!). Et comment peux-tu
Opérer avec une telle impunité?

Sparafucile
Je tue habituellement en ville
Ou alors sous mon propre toit.
J'attends mon homme le soir,
Un coup et il meurt.

Rigoletto
Et comment chez toi?

Sparafucile
C'est facile...
Ma sœur m'aide...
C'est une danseuse de rue, elle est
belle...
Elle attire qui je veux... et alors...

Rigoletto
Je vois.

Sparafucile
Sans bruit...
Voilà mon instrument.
(*Il montre l'épée*)
Cela peut vous servir?

Rigoletto
Non, pas pour le moment...

Sparafucile

Peggior per voi...

Rigoletto

Chi sa?...

Sparafucile

Sparafucil mi nomino...

Rigoletto

Straniero?...

Sparafucile

Borgognone...

Rigoletto

E dove all'occasione?...

Sparafucile

Qui sempre a sera

Rigoletto

Va

Scena VIII

Rigoletto, guardando dietro a Sparafucile

Rigoletto

Pari siamo!... io la lingua, egli ha il pugnale;

L'uomo son io che ride, ei quel che spegne!...

Quel vecchio maledivami!...

O uomini!... o natura!...

Vil scellerato mi faceste voi!...

Oh rabbia!... esser difforme!... esser buffone!...

Non dover, non poter altro che ridere!...

Il retaggio d'ogni uom m'è tolto... il pianto!...

Questo padrone mio,

Giovin, giocondo, sì possente, bello,

Sonnecchiando mi dice:

Fa ch'io rida, buffone...

Forzarmi deggio, e farlo!...

Oh, dannazione!...

Odio a voi, cortigiani schernitori!...

Quanta in mordervi ho gioia!...

Se iniquo son, per cagion vostra è solo...

Ma in altr'uom qui mi cangio!...

Quel vecchio malediam!... tal

pensiero

Perché conturba ognor la mente mia!...

Mi coglierà sventura?... Ah no, è

follia.

(Aprè con chiave, ed entra nel cortile.)

Scena IX

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

Rigoletto

Figlia...

Sparafucile

Tant pis pour vous...

Rigoletto

Qui sait?

Sparafucile

Je m'appelle Sparafucile...

Rigoletto

Etranger?

Sparafucile

Bourguignon...

Rigoletto

Et où à l'occasion?...

Sparafucile

Ici, toujours le soir.

Rigoletto

Va.

Scène VIII

Rigoletto, suivant Sparafucile du regard

Rigoletto

Nous sommes pareils!...Moi avec la langue, lui avec le poignard. Moi

l'homme qui rit, lui celui qui tue! Ce

vieillard m'a maudit!

Hommes! Nature!

Vous avez fait de moi un scélérat!...

Oh rage! Etre difforme! Etre un

buffon:

Ne devoir, ne pouvoir que rire!

L'héritage commun des hommes, les

larmes, ne sont pas pour moi!

Mon maître

Jeune, joyeux, si puissant, beau,

Me dit en d'un air endormi:

Fais-moi rire buffon...

Je dois me forcer et le faire!

Oh damnation!

Haine sur vous, courtisans moqueurs!

Quelle joie pour moi de vous mordre!

Si je suis injuste, c'est par votre seule

faute...

Mais ici je me change en un autre

homme!

Ce vieillard m'a maudit! Pourquoi

cette idée

Perturbe-t-elle toujours mon esprit!

Un malheur m'atteindra-t-il? Ah, non,

c'est folie.

(Il ouvre avec une clé et entre dans la

cour.)

Scène IX

Le même et Gilda qui sort de la maison et se jette dans ses bras.

Rigoletto

Ma fille...

Gilda

Mio padre!

Rigoletto

A te dappresso

Trova sol gioia il core oppresso.

Gilda

Oh quanto amore!

Rigoletto

Mia vita sei!

Senza te in terra qual bene avrei?

*(Sospira)***Gilda**

Voi sospirate!... che v'ange tanto?

Lo dite a questa povera figlia...

Se v'ha mistero... per lei sia franto...

Ch'ella conosca la sua famiglia.

Rigoletto

Tu non ne hai...

Gilda

Qual nome avete?

Rigoletto

A te che importa?

Gilda

Se non volete

Di voi parlarvi...

Rigoletto*(interrompendola)*

Non uscir mai

Gilda

Non vo' che al tempio.

Rigoletto

Or ben tu fai.

Gilda

Se non di voi, almen chi sia

Fate ch'io sappia la madre mia.

Rigoletto

Deh non parlare al misero

Del suo perduto bene...

Ella sentia, quell'angelo,

Pietà delle mie pene...

Solo, difforme, povero,

Per compassion mi amò,

Moria... le zolle coprano

Lievi quel capo amato...

Sola or tu resti al misero...

O Dio, sii ringraziato!...

*(Singhiozzando)***Gilda**

Quanto dolor!... che spremere

Si amaro pianto può?

Padre, non più, calmatevi...

Mi lacera tal vista...

Il nome vostro ditemi,

Il duol che si v'attrista...

Rigoletto

A che nomarmi?... è inutile!...

Padre ti sono, e basti...

Gilda

Mon père

Rigoletto

Près de toi

Mon cœur accablé trouve ses seules

joies.

Gilda

Comme vous m'aimez!

Rigoletto

Tu es ma vie!

Sans toi sur terre quel bonheur

aurais-je?

*(Il soupire.)***Gilda**

Vous soupirez! Qu'est-ce qui vous

opresse?

Dites-le à votre pauvre fille...

S'il y a un mystère, qu'il lui soit révélé...

Qu'elle connaisse sa famille.

Rigoletto

Tu n'en as pas...

Gilda

Quel est votre nom?

Rigoletto

Que t'importe?

Gilda

Si vous ne voulez pas

Me parler de vous...

Rigoletto*(l'interrompant)*

Ne sors jamais.

Gilda

Je ne vais qu'à l'église.

Rigoletto

Tu fais bien.

Gilda

Si vous ne voulez parler de vous,

faites qu'au moins

Je sache qui est ma mère.

Rigoletto

Ne parle pas au malheureux que je suis

Du bien qu'il a perdu...

Elle ressentait, cet ange,

De la pitié pour mes peines...

Seul, difforme, pauvre,

Elle m'aima par compassion,

Elle est morte... Que la terre qui recouvre

Sa tête chérie lui soit légère...

Seule maintenant tu restes au

malheureux...

Oh Dieu, soyez remercié!...

*(En larmes)***Gilda**

Quelle douleur! Qu'est-ce qui peut

Faire couler des larmes aussi amères?

Arrêtez, père, calmez-vous...

Vous voir ainsi me déchire...

Dites-moi votre nom,

Et la douleur qui vous attriste...

Rigoletto

A quoi bon me nommer? C'est inutile!...

Je suis ton père et que cela te suffise...

Me forse al mondo temono,

D'alcuno ho forse gli asti...
Altri mi maledicono...

Gilda

Patria, parenti, amici
Voi dunque non avete?

Rigoletto

Patria!... parenti!... dici?...
Culto, famiglia, patria,
(*con effusione*)
Il mio universo è in te!

Gilda

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

Rigoletto

Mai?... mai!... uscita, dimmi unqua
sei?

Gilda

No.

Rigoletto

Guai!

Gilda

(Che dissi!)

Rigoletto

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

Scena X

Detti e Giovanna dalla casa.

Giovanna

Signor!

Rigoletto

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

Giovanna

Ah no, nessuno.

Rigoletto

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

Giovanna

Lo fu e sarà.

Rigoletto

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

Peut-être en est-il qui me craignent
dans le monde,
D'autres qui me haïssent...
D'autres qui me maudissent...

Gilda

Une patrie, une famille, des amis,
N'en avez-vous donc pas?

Rigoletto

Une patrie, une famille, dis-tu?...
Ma religion, ma famille, ma patrie
(*avec effusion*)
Mon univers, c'est toi!

Gilda

Ah, si elle peut vous rendre heureux,
Ma vie m'est une joie!
Voilà trois mois que je suis arrivée ici,
Et je n'ai pas encore vu la ville;
Avec votre permission, je pourrais
maintenant...

Rigoletto

Jamais, jamais! Dis-moi, tu n'es
jamais sortie?

Gilda

Non.

Rigoletto

Malheur!

Gilda

(Qu'ai-je dit!)

Rigoletto

Garde-t'en bien!
(Ils pourraient la suivre, l'enlever encore!
Ici on déshonore la fille d'un bouffon
Et l'on rit... Horreur!) Qui va là?
(*Vers la maison*)

Scène X

Les même et Giovanna sortant de la maison.

Giovanna

Seigneur!

Rigoletto

Personne ne m'a vu en venant?
Attention, dis la vérité...

Giovanna

Ah non, personne.

Rigoletto

C'est bien...la porte qui donne sur le
rempart
Est toujours fermée?

Giovanna

Elle l'a été et le restera.

Rigoletto

Veille, femme, sur cette fleur
(*à Giovanna*)
Que je t'ai confiée intacte.
Veille attentivement et que rien jamais
Ne blesse sa candeur.
Défends-là de la fureur des vents
Qui ont déjà fané d'autres fleurs,
Et rends-là sans tache
A l'auteur de ses jours.

Gilda

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

Scena XI

*Detti ed il Duca in costume borghese
 dalla strada.*

Rigoletto

Alcuno è fuori...

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

Gilda

Cielo!

Sempre novel sospetto...

Rigoletto

(a Gilda tornando)

Alla chiesa vi seguiva mai nessuno?

Giovanna

Mai.

Duca

(Rigoletto!)

Rigoletto

Se talor qui picchiano
 Guardatevi da aprir...

Giovanna

Nemmeno al duca...

Rigoletto

Meno che a tutti a lui...
 Mia figlia addio.

Duca

(Sua figlia!)

Gilda

Addio, mio Padre.

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

Scena XII

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

Gilda

Giovanna, ho dei rimorsi...

Giovanna

E perché mai?

Gilda

Tacqui che un giovin ne seguiva al
 tempio.

Gilda

Quel amour!... Quels soins!
 Que craignez-vous, père?
 Là-haut dans le ciel, près de Dieu,
 Veille un ange protecteur.
 Les saintes prières de ma mère
 Eloignent de nous le malheur;
 Jamais cette fleur à vous si chère
 Ne sera arrachée ni brisée.

Scène XI

*Les mêmes et le duc déguisé en
 bourgeois depuis la rue*

Rigoletto

Il y a quelqu'un dehors...

*(Il ouvre la porte et tandis qu'il sort
 regarder sur la route, le duc se glisse
 furtivement dans la cour et se cache
 derrière l'arbre; il jette une bourse à
 Giovanna et lui fait signe de se taire.)*

Gilda

Ciel!

Toujours un nouveau soupçon...

Rigoletto

(revenant vers Gilda)

Personne ne vous a jamais suivie à
 l'église?

Giovanna

Jamais.

Le duc

(Rigoletto!)

Rigoletto

Si l'on frappe,
 Gardez-vous d'ouvrir...

Giovanna

Pas même au duc...

Rigoletto

Encore moins à lui qu'à tous...
 Adieu ma fille.

Le duc

(Sa fille!)

Gilda

Adieu, mon père.

*(Il s'embrassent et Rigoletto s'en va
 Refermant la porte derrière lui.)*

Scène XII

*Gilda, Giovanna, le duc dans la cour
 Puis Ceprano et Borsa dans la rue.*

Gilda

Giovanna, j'ai des remords...

Giovanna

Et pourquoi donc?

Gilda

Je n'ai pas parlé du jeune homme qui
 me suivait à l'église.

Giovanna

Perché ciò dirgli?... l'odiare dunque
Cotesto giovin, voi?

Gilda

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

Giovanna

E magnanimo sembra e gran signore.

Gilda

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

Duca

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

T'amo!

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

Gilda

Giovanna?... Ahi misera! - non v'è più
alcuno
Che qui rispondami!... - Oh Dio!...
nessuno!...

Duca

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

Gilda

Chi mai, chi giungere - vi fece a me?

Duca

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

Gilda

Uscitene.

Duca

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

Gilda

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

Duca

Che m'ami, deh ripetimi...

Giovanna

Pourquoi en parler? Vous le détestez
donc
Ce jeune homme, vous?

Gilda

Oh non, il est trop beau et inspire
l'amour...

Giovanna

Il semble généreux et grand seigneur.

Gilda

Ni seigneur, ni prince, je le voudrais,
Je sens que pauvre je l'en aimerais
davantage.
Rêvant ou éveillée, je l'appelle toujours.
Mon cœur en extase lui dit: je t'ai...

Le duc

*(sort soudain, fait signe à Giovanna
de s'en aller; s'agenouillant aux pieds
de Gilda, il finit la phrase.)*

Je t'aime!

Je t'aime, répète-le. Avec des mots
aussi doux
Tu m'ouvres un pur ciel de bonheur!

Gilda

Giovanna? Hélas, plus personne
Qui me réponde! Mon Dieu,
personne!

Le duc

C'est moi qui te réponds avec mon
cœur...
Deux êtres qui s'aiment sont tout un
monde!

Gilda

Qui vous a permis de venir à moi?

Le duc

Ange ou démon, que t'importe?
Je t'aime...

Gilda

Sortez.

Le duc

Sortir! Maintenant!
Maintenant qu'il a allumé un tel feu
Le dieu d'amour, ô jeune fille,
A rendu ton destin et le mien
inséparables!
L'amour est le soleil de l'âme, la vie
est amour,
Sa voix est le battement de notre cœur...
La renommée, la gloire, la puissance,
le pouvoir,
Sont choses terrestres et fragiles.
Une seule chose pure et divine existe,
C'est l'amour qui des anges nous
rapproche!
Aimons-nous donc, femme céleste,
Pour toi les hommes me jalouseront.

Gilda

(Ah, voici les tendres mots
Qui dans mes rêves virginaux me
plaisaient tant!)

Le duc

Répète-moi que tu m'aimes;

Gilda

L'udiste.

Duca

Oh me felice!

GildaIl nome vostro ditemi...
Saperlo non mi lice?**Ceprano**Il loco è qui...
(*A Borsa dalla via*)**Duca**(pensando)
Mi nomino...**Borsa**Sta ben...
(*A Ceprano e partono*)**Duca**Gualtier Maldè...
Studente sono... povero...**Giovanna**(tornando spaventata)
Romor di passi è fuore...**Gilda**

Forse mio padre...

Duca(Ah cogliere
Potessi il traditore
Che sì mi sturba!)**Gilda**(a Giovanna)
Adducilo
Di qua al bastione... ite...**Duca**

Di' m'amerai tu?...

Gilda

E voi?

Duca

L'intera vita... poi...

Gilda

Non più... non più... partite...

A 2Addio... speranza ed anima
Sol tu sarai per me.
Addio... vivrà immutabile
L'affetto mio per te.(Il Duca esce scortato da Giovanna.
Gilda resta fissando la porta ond'è partito)**Scena XIII***Gilda***Gilda**Gualtier Maldè!... nome di lui sì
amato,
Scolpisciti nel core innamorato!
Caro nome che il mio cor
Festi primo palpar,
Le delizie dell'amor
Mi dèi sempre rammentar!**Gilda**

Vous l'avez entendu.

Le duc

Oh, que je suis heureux!

GildaDites-moi votre nom...
Ne puis-je le connaître?**Ceprano**C'est l'endroit.
(*A Borsa dans la rue*)**Le duc**(pensif)
Je me nomme...**Borsa**Tout va bien...
(*a Ceprano et ils s'en vont.*)**Le duc**Gualtier Maldè...
Je suis étudiant... pauvre...**Giovanna**(revient épouvantée)
Dehors, des bruits de pas...**Gilda**

Mon père, peut-être...

Le duc(Ah si je pouvais tenir
Le traître qui ainsi
Me dérange!)**Gilda**(à Giovanna)
Conduis-le
Au rempart... Allez...**Le duc**

Dis, m'aimeras-tu?

Gilda

Et vous?

Le duc

Toute la vie... et...

Gilda

C'est assez... Partez...

A 2Adieu, mon espoir, mon âme
Toi seul demeureras pour moi.
Adieu mon amour pour toi
Vivra toujours.(Le duc sort escorté de Giovanna.
Gilda fixe la porte d'où il est parti.)**Scène XIII***Gilda***Gilda**Gualtier Maldè... nom que j'aime
Tu restes gravé dans mon cœur
amoureux!
Nom chéri qui fit battre mon cœur
Pour la première fois,
Les joies de l'amour
Tu me les rappelleras toujours!

Col pensiero il mio desir
A te ognora volerà,
E pur l'ultimo sospir,
Caro nome, tuo sarà.

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

Scena XIV

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

Borsa

(indicando Gilda al Coro)
È là.

Ceprano

Miratela...

Coro

Oh quanto è bella!

Marullo

Par fata od angiol.

Coro

L'amante è quella
Di Rigoletto!

Scena XV

Detti e Rigoletto concentrato.

Rigoletto

(Riedo!... perché?)

Borsa

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

Rigoletto

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

Borsa

(ai compagni)
Tacete... c'è Rigoletto.

Ceprano

Vittoria doppia!... l'uccideremo...

Borsa

No, ché domani più rideremo...

Marullo

Or tutto aggiusto...

Rigoletto

(Chi parla qua?)

Marullo

Ehi Rigoletto?... Di'?

Rigoletto

(con voce terribile)
(Chi va là)

Marullo

Eh non mangiarci!... Son...

Rigoletto

Chi?

Par ma pensée, mon désir
Toujours vers toi volera,
Et jusqu'à mon dernier soupir,
Le nom que j'aime, sera le tien.

(Elle rentre et apparaît sur la terrasse avec une lanterne pour voir encore une fois le soi-disant Gualtier que l'on suppose parti d'un autre côté.)

Scène XIV

Marullo, Ceprano, Borsa, des courtisans armés et déguisés dans la rue. Gilda sur la terrasse qui rentre bientôt.

Borsa

(désignant Gilda au chœur)
La voilà.

Ceprano

Admirez-la.

Le chœur

Qu'elle est belle!

Marullo

On dirait une fée ou un ange.

Chœur

C'est la maîtresse
De Rigoletto.

Scène XV

Les mêmes et Rigoletto pensif.

Rigoletto

(Je reviens... pourquoi?)

Borsa

Silence... au travail... observez-moi.

Rigoletto

(Ah, maudit par ce vieillard!)
(Il heurte Borsa.)
Qui va là?

Borsa

(à ses compagnons)
Silence. Rigoletto arrive.

Ceprano

Double victoire! Nous le tuerons...

Borsa

Non, car demain nous rirons plus...

Marullo

Je vais m'en occuper.

Rigoletto

(Qui parle?)

Marullo

Eh, Rigoletto? Dis...

Rigoletto

(d'une voix terribile)
(Qui va là?)

Marullo

Eh, ne nous mange pas: Je suis...

Rigoletto

Qui?

Marullo

Marullo.

Rigoletto

In tanto bujo lo sguardo è nullo.

Marullo

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

Rigoletto

(Ohimè respiro!...)
Ma come entrare?

Marullo

(piano a Ceprano)
La vostra chiave?
(A Rigoletto)
Non dubitare
Non dee mancarci lo stratagemma.
(Gli dà la chiave avuta da Ceprano)
Ecco le chiavi...

Rigoletto

Sento il suo stemma.
(Palpandole)
(Ah terror vano fu dunque il mio!)
(Respirando)
N'è là il palazzo... con voi son 'io.

Marullo

Siam mascherati...

Rigoletto

Ch'io pur mi mascheri
A me una larva?

Marullo

Sì, pronta è già.
Terrai la scala...

(Gli mette una maschera, e nello stesso tempo lo benda con un fazzoletto, e lo pone a reggere una scala, che avranno appostata al terrazzo)

Rigoletto

Fitta è la tenebra...

Marullo

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

Tutti

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

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

Gilda

(da lontano)
Soccorso, padre mio...

Marullo

Marullo.

Rigoletto

Dans cette obscurité on ne voit rien.

Marullo

Une plaisante affaire nous a conduits ici.
Nous voulons enlever la femme de
Ceprano.

Rigoletto

(Je respire!)
Mais comment entrer?

Marullo

(bas à Ceprano)
Votre clé?
(A Rigoletto)
Sois sans crainte,
Nous avons plus d'un tour...
(Il lui donne la clé obtenue de Ceprano)
Voici les clés...

Rigoletto

Je sens ses armoires.
(Il les touche)
(J'avais tort d'avoir peur!)
(Il respire)
Le palais est là... Je viens avec vous.

Marullo

Nous sommes masqués...

Rigoletto

Il faut donc aussi me masquer,
Un masque pour moi?

Marullo

Oui, il est déjà prêt.
Tu tiendras l'échelle.

(Il lui met un masque et dans le même temps lui bande les yeux avec un mouchoir, et le place en bas d'une échelle appuyée à la terrasse.)

Rigoletto

Qu'il fait noir!

Marullo

(à ses compagnons)
Le bandeau le rend aveugle et sourd.

Tous

Silence, silence, en marche vers la vengeance,
Cueillons-le quand il s'y attend le moins,
Cet audacieux et constant moqueur
A son tour sera pris!
Chut, chut, prenons-lui sa maîtresse,
Et demain la cour rira.

(Quelques-uns montent sur la terrasse, cassent la porte du premier étage, descendent, ouvrent à d'autres qui entrent depuis la rue et réussissent en traînant Gilda bâillonnée par un mouchoir. En traversant la scène, elle perd une écharpe.)

Gilda

(de loin)
Père, au secours...

Coro

Vittoria!...

Gilda

Aita!

(Più lontano)

Rigoletto

Non han finito ancor!...

qual derisione!...

(Si tocca gli occhi)

Sono bendato!...

(Si strappa impetuosamente la benda e la maschera, ed al chiarore d'una lanterna scordata riconosce la sciarpa, vede la porta aperta, entra, ne trae Giovanna spaventata: la fissa con istupore, si strappa i capelli senza poter gridare; finalmente, dopo molti sforzi esclama)

Ah!... la maledizione!!

(sviene)

Chœur

Victoire!

Gilda

A l'aide!

(plus loin)

Rigoletto

Ils n'ont pas encore fini!

Quelle dérision!

(Il touche ses yeux.)

Je suis bandé!

(Il arrache le bandeau puis le masque, et, à la lueur d'une lanterne oubliée, reconnaît l'écharpe, voit la porte ouverte entre et tire Giovanna épouvantée: il la fixe avec stupeur s'arrache les cheveux sans pouvoir crier; finalement après de nombreux efforts, il s'exclame)

Ah la malédiction!

(Il s'évanouit.)

Atto II

Scena I

*Salotto nel palazzo ducale.
Vi sono due porte laterali, una
maggiore nel fondo che si chiude.
Ai suoi lati pendono i ritratti, in tutta
figura, a sinistra del Duca, a destra
della sua sposa.*

(Entra il Duca agitatissimo)

Duca

Ella mi fu rapita!
E quando, o ciel... ne'breve istanti,
prima
che il mio presagio interno
sull'orma corsa ancora mi spingesse!
Schiuso era l'uscio!... e la magion
deserta!
E dove ora sarà quell'angiol caro?...
colei che prima potè in questo core
destar la fiamma di costanti affetti?...
colei sì pura, al cui modesto
sguardo
quasi spinto a virtù talor mi credo!...
Ella mi fu rapita!
E chi l'ardiva?... Ma ne avrò vendetta
lo chiede il pianto della mia diletta.
Parmi veder le lagrime
scorrenti da quel ciglio,
quando fra il dubbio e l'ansia
del subito periglio,
dell'amor nostro memore,
Il suo Gualtier chiamò.
Ned ei potea soccorrerti,
cara fanciulla amata,
ei che vorria coll'anima
farti quaggiù beata;
ei che le sfere agli angeli,
per te non invidiò.

(entrano frettolosi i cortigiani)

Scena II

*Marullo, Ceprano, Borsa ed altri
Cortigiani*

Borsa, Marullo, Ceprano

Duca, duca!

Duca

Ebben?

Borsa, Marullo, Ceprano

L'amante fu rapita a Rigoletto.

Duca

Come? e donde?

Borsa, Marullo, Ceprano

Dal suo tetto.

Duca

Ah, ah! dite, come fu?

(siede)

Acte II

Scène I

*Salon dans le palais ducal.
Deux portes latérales, une plus
grande au fond qui ferme.
Sur les côtés des portraits en pied,
à gauche du duc, à droite de son
épouse.*

(Le duc entre très agité)

Le duc

On me l'a enlevée!
Et à quel moment, ô ciel... dans les
brefs instants où un pressentiment
M'a poussé à revenir sur mes pas!
La porte était fermée!... la maison
déserte!
Et où se trouvera maintenant le cher
ange?
Celle qui la première put dans mon cœur
Allumer la flamme d'un amour durable?
Celle si pure, au regard si modeste,
Qu'alors je me sentis poussé à la vertu!
On me l'a enlevée!
Et qui a osé? Mais je me vengerai
Comme les larmes de cet ange le
réclament.
J'imagine les larmes coulant
De ses yeux,
Quand, prise entre le doute et l'angoisse
Du danger soudain,
Se souvenant de notre amour
Elle a appelé son Gualtier.
Et il n'a pu te secourir,
Chère enfant bien-aimée,
Celui qui voulait de tout son cœur
Te rendre heureuse ici-bas;
Celui qui pour toi n'envie
Pas aux anges le ciel.

(Entrent le courtisans pressés)

Scène II

*Marullo, Ceprano, Borsa, autres
courtisans.*

Borsa, Marullo, Ceprano

Duc, duc!

Le duc

Et bien?

Borsa, Marullo, Ceprano

On a enlevé la maîtresse de Rigoletto.

Le duc

Comment, et d'où?

Borsa, Marullo, Ceprano

De sa maison.

Le duc

Ah, ah! Racontez comment ça s'est
passé?

(il s'assoit)

Borsa, Marullo, Ceprano

Scorrendo uniti remota via,
brev'ora dopo caduto il dì,
come previsto ben s'era in pria,
rara beltà ci si scoprì.
Era l'amante di Rigoletto,
che, vista appena, si dileguò.
Già di rapirla s'avea il progetto,
quando il buffone vèr noi spuntò;
che di Ceprano noi la contessa
rapir volessimo, stolto credé;
la scala, quindi, all'uopo messa,
bendato, ei stesso ferma tenè.
Salimmo, e rapidi la giovinetta
a noi riusciva quindi asportar.
Quand'ei s'accorse della vendetta
restò scornato ad imprecar, ad
imprecar.

Duca

(da sè)
(Cielo! è dessa!..la mia diletta!)
(al coro)
Ma dove or trovasi la poveretta?

Borsa, Marullo, Ceprano

Fu da noi stessi addotta or qui.

Duca

(da sè)
(Ah, tutto il ciel non mi rapì!)
(da sè, alzandosi con gioia)
(Possente amor mi chiama,
volar io deggio a lei;
il serto mio darei
per consolar quel cor.
Ah! sappia alfin chi l'ama,
conosca alfin chi sono,
apprenda ch'anco in trono
ha degli schiavi Amor)
(Esce frettoloso dal mezzo)

Borsa, Marullo, Ceprano

Oh qual pensier or l'agita,
come cangiò d'umor!

Scena III

*Marullo, Ceprano, Borsa,
altri Cortigiani, poi Rigoletto*

Marullo

Povero Rigoletto!

Rigoletto

(entro la scena)
La rà, la rà, la la, la rà, la rà, la rà, la rà
la rà, la la, la rà, la rà.

Tutti

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

Borsa, Marullo, Ceprano

Oh buon giorno, Rigoletto...

Rigoletto

(Han tutti fatto il colpo!)

Borsa, Marullo, Ceprano

Ensemble marchant dans une rue
déserte,
Peu après la tombée du jour,
Comme nous l'avions bien prévu,
Nous avons découvert cette rare beauté.
Elle était la maîtresse de Rigoletto,
Qui, à peine aperçue, disparut.
Le projet de l'enlever était déjà arrêté,
Quand le bouffon se présenta à nous;
L'imbécile a cru que nous voulions enlever
La comtesse de Ceprano; les yeux
bandés,
Il a ensuite lui-même assuré l'échelle
préparée.
Nous sommes montés et rapidement
nous avons réussi à enlever la jeune fille.
Quand il s'aperçut de notre vengeance,
Il resta tout penaud à lancer ses
imprécations.

Le duc

(pour lui)
(Ciel, c'est elle... celle que j'aime!)
(au cœur)
Et où se trouve maintenant la pauvre
malheureuse?

Borsa, Marullo, Ceprano

Nous l'avons conduite ici, avec nous.

Le duc

(pour lui)
(Ah, je n'ai pas tout perdu!)
(pour lui, se levant avec joie)
(Un puissant amour m'appelle
Je dois voler vers elle;
Je donnerais ma couronne
Pour la consoler.
Ah! Qu'elle sache enfin qui l'aime
Qu'elle connaisse enfin qui je suis,
Qu'elle sache que même sur un trône
L'Amour a ses esclaves.)
(Sort rapidement)

Borsa, Marullo, Ceprano

Quelle pensée l'agite,
Comme son humeur a changé!

Scène III

*Borsa, Marullo, Ceprano,
autres courtisans, puis Rigoletto*

Marullo

Pauvre Rigoletto!

Rigoletto

(sur scène)
La rà, la rà, la la, la rà, la rà, la rà, la rà
la rà, la la, la rà, la rà.

Tous

Il arrive! Silence.
(Rigoletto feint l'indifférence.)

Borsa, Marullo, Ceprano

Oh, bonjour Rigoletto

Rigoletto

(C'est eux tous qui ont fait le coup!)

Ceprano

Ch'hai di nuovo, buffon?..

Rigoletto

(contraffacendo Ceprano)

Ch'hai di nuovo, buffon?..

Che dell'usato più nojoso voi siete.

Borsa, Marullo, Ceprano

(ridendo)

Ah! ah! ah!

Rigoletto

(aggirandosi per la scena)

La rà, la rà, la la la rà, la rà, la rà, la rà.

(spiando inquieto dovunque)

(Ove l'avran nascosta?)

Borsa, Marullo, Ceprano

Guardate com'è inquieto!

Rigoletto

La rà, la rà, la rà, la rà, la rà, la rà, la rà, la rà, la rà, la rà, la rà.

Borsa, Marullo, Ceprano

Sì! sì! guardate com'è inquieto!

Rigoletto

(a Marullo)

Son felice

che nulla a voi nuocesse
l'aria di questa notte.

Marullo

Questa notte!..

Rigoletto

Sì... Oh fu il bel colpo!..

Marullo

S'ho dormito sempre!

Rigoletto

Ah, voi dormiste!.. Avrò dunque
sognato!..

*(S'allontana cantarellando,
e visto un fazzoletto lo afferra)*

La rà, la rà, la la, la rà, la rà, la rà, la la.

Borsa, Marullo, Ceprano

(Ve', come tutto osserva!)

Rigoletto

(gettando il fazzoletto)

Non è il suo. Dorme il Duca tuttor?

Borsa, Marullo, Ceprano

Sì, dorme ancora.

Scena IV

Detti e un Paggio della Duchessa

Paggio

Al suo sposo parlar vuol la Duchessa.

Ceprano

Dorme.

Paggio

Qui or or con voi non era?..

Borsa

È a caccia...

Ceprano

Quoi de neuf, bouffon?

Rigoletto

(contrefaisant Ceprano)

Quoi de neuf, bouffon?

Que vous êtes plus ennuyeux
qu'à l'ordinaire.

Borsa, Marullo, Ceprano

(en riant)

Ah! ah! ah!

Rigoletto

(faisant le tour de la scène)

La rà, la rà, la la la rà, la rà, la rà, la rà.

(scrutant inquiet partout)

(Où l'auront-ils cachée?)

Borsa, Marullo, Ceprano

Regardez comme il est inquiet!

Rigoletto

La rà, la rà, la rà, la rà, la rà, la rà, la rà, la rà, la rà, la rà, la rà.

Borsa, Marullo, Ceprano

Oui, oui, regardez comme il est inquiet!

Rigoletto

(à Marullo)

Heureux

Que l'air de cette nuit
Ne vous ait pas rendu malade.

Marullo

Cette nuit!

Rigoletto

Oui... Oh quel beau coup ce fut!

Marullo

Je n'ai fait que dormir!

Rigoletto

Ah, vous dormiez! J'aurai donc rêvé!

*(Il s'éloigne en chantonant,
voit un mouchoir et le saisit)*

La rà, la rà, la la, la rà, la rà, la rà, la la.

Borsa, Marullo, Ceprano

(Regarde comme il observe tout!)

Rigoletto

(jetant le mouchoir)

Ce n'est pas le sien. Le duc dort encore?

Borsa, Marullo, Ceprano

Oui, encore.

Scène IV

Les mêmes et un page de la duchesse

Le page

La duchesse désire parler à son époux.

Ceprano

Il dort.

Le page

N'était-il pas ici avec vous tout à l'heure?

Borsa

Il est à la chasse.

Paggio

Senza paggi!.. senz'armi!..

Borsa, Marullo, Ceprano

E non capisci
che per ora vedere non può alcuno?

Rigoletto

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

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

Borsa, Marullo, Ceprano

Chi?

Rigoletto

La giovin che sta notte al mio tetto rapiste...

Ma la saprò riprender... Ella è la...

Borsa, Marullo, Ceprano

Se l'amante perdesti, la ricerca altrove.

Rigoletto

Io vo' mia figlia!..

Borsa, Marullo, Ceprano

La sua figlia!..

Rigoletto

Si... la mia figlia... D'una tal vittoria... che?.. adesso non ridete?..

(corre verso la porta, ma i cortigiani gli attraversano il passaggio)

Ella è là!.. la vogl'io... la rendete.

Cortigiani, vil razza dannata, per qual prezzo vendeste il mio bene?

A voi nulla per l'oro sconviene!..

ma mia figlia è impagabil tesoro.

La rendete... o se pur disarmata,

questa man per voi fora cruenta;

nulla in terra più l'uomo paventa,

se dei figli difende l'onore.

(si getta ancora sulla porta che gli è nuovamente contesa)

Quella porta, assassini, assassini, m'aprite,

la porta, la porta, assassini, m'aprite.

(lotta alquanto coi cortigiani, poi torna spossato sul davanti della scena)

Ah! voi tutti a me contro venite!..

(piange)

tutti contra me!.. Ah!..

Ebben, piango... Marullo... signore,

tu ch'hai l'alma gentil come il core,

dimmi tu dove l'hanno nascosta?..

È là? non è vero? ... tu tacil!.. ohimè!

(piange)

Miei signori.. perdono, pietate... al vegliardo la figlia ridate...

ridonarla a voi nulla ora costa,

tutto al mondo è tal figlia per me.

Scena V

Detti e Gilda ch'esce dalla stanza a sinistra e si getta nelle braccia del padre

Le page

Sans pages, sans armes!

Borsa, Marullo, Ceprano

Ne comprends-tu pas
Que pour le moment personne ne peut le voir?

Rigoletto

(resté à part, très attentif au dialogue, se jette soudain entre eux et s'écrie)

Ah, elle est donc ici! Elle est avec le duc!

Borsa, Marullo, Ceprano

Qui?

Rigoletto

La jeune fille que cette nuit vous avez enlevée sous mon toit. Mais je saurai la reprendre... Elle est là...

Borsa, Marullo, Ceprano

Si tu as perdu ta maîtresse, cherche-la ailleurs.

Rigoletto

Je veux ma fille!

Borsa, Marullo, Ceprano

Sa fille!

Rigoletto

Oui, ma fille?... D'une pareille victoire...

Alors? Maintenant vous ne riez pas?

(il court vers la porte, mais les courtisans lui barrent le passage)

Elle est là... Je la veux... Rendez-la moi.

Courtisans, vile race damnée,

A quel prix avez-vous vendu mon bien?

Pour de l'or rien ne vous dérange!

Ma fille est un trésor sans prix.

Rendez-la... ou bien, même désarmée,

Cette main rougira de votre sang;

Rien sur terre n'épouvante plus l'homme

Qui défend l'honneur de ses enfants.

(il se jette sur la porte qui lui est encore barrée)

Cette porte, assassins, assassins, ouvrez-moi.

La porte, la porte, assassins, ouvrez.

(il lutte un peu avec les courtisans puis retourne épuisé sur le devant de la scène)

Ah, vous voilà tous contre moi!

(il pleure)

tous contre moi... Ah!...

Et bien, je pleure... Marullo... seigneur,

Toi qui as une âme aussi bonne que ton cœur,

Dis-moi, où l'on-ils cachée?

Elle est là? N'est-ce pas? Tu te tais! Hélas!

(il pleure)

Mes seigneurs, pardon, pitié,

Rendez sa fille à un vieil homme...

La rendre ne vous coûte rien maintenant, Ma fille est tout ce que j'ai au monde.

Scène V

Les précédents et Gilda qui sort de la chambre à gauche, se jetant dans les bras de son père

Gilda

Mio padre!

Rigoletto

Dio! mia Gilda!..

Signori... in essa... è tutta la mia famiglia...

Non temer più nulla, angelo mio...

(ai Cortigiani)

fu scherzo!.. non è vero? Io che pur piansi or rido...

(a Gilda)

E tu a che piangi?..

Gilda

Ah l'onta, padre mio...

Rigoletto

Cielo! Che dici?

Gilda

Arrosir voglio innanzi a voi soltanto...

Rigoletto

(rivolto al Cortigiani con imperioso modo)

Ite di qua, voi tutti...

Se il duca vostro d'appressarsi osasse, ch'ei non entri, gli dite, e ch'io ci sono.

(si abbandona sul seggiolone)

Borsa, Marullo, Ceprano

(tra loro)

Coi fanciulli e co'dementi spesso giova il simular.

Partiam pur, ma quel ch'ei tenti non lasciamo d'osservar.

(partono)

Scena VI

Rigoletto e Gilda

Rigoletto

Parla... siam soli...

Gilda

(Ciel dammi coraggio!)

Tutte le feste al tempio mentre pregava Iddio, bello e fatale un giovine offriasi al guardo mio... se i labbri nostri tacquero, dagl'occhi il cor, il cor parlò.

Furtivo fra le tenebre sol ieri a me giungeva...

Sono studente, povero, commosso mi diceva, e con ardente palpito amor mi protestò.

Partì... il mio core aprivasi a speme più gradita, quando improvvisi apparvero color che m'han rapita, e a forza qui m'addussero nell'ansia più crudel.

Rigoletto

Ah!

(da sé)

Gilda

Mon père!

Rigoletto

Dieu ! Ma Gilda !...

Seigneurs, elle est toute ma famille...

N'ait plus peur, mon ange...

(aux courtisans)

C'était une plaisanterie! N'est-ce pas? Moi qui pleurais, voilà que je ris *(à Gilda)*

Et toi, pourquoi pleures-tu?

Gilda

De honte, mon père...

Rigoletto

Ciel, que dis-tu?

Gilda

Je ne veux rougir que devant vous...

Rigoletto

(se tournant impérieux vers les courtisans)

Sortez de là, vous tous...

Si votre duc osait approcher, Dites-lui qu'il n'entre pas et que je suis ici.

(il s'abandonne sur le fauteuil)

Borsa, Marullo, Ceprano

(entre eux)

Avec les enfants et les fous, Il faut souvent simuler.

Alors, partons, mais, quoi qu'il tente, Continuons d'observer.

(ils partent)

Scène VI

Rigoletto et Gilda

Rigoletto

Parle, nous sommes seuls...

Gilda

(Ciel, donne-moi du courage!)

A l'église, tous les dimanches

Tandis que je priais Dieu

Un jeune homme à la beauté fatale

S'offrait à mont regard...

Si nos lèvres gardèrent le silence,

Par les yeux notre cœur parla.

Hier seulement, protégé par l'obscurité, il se glissa chez moi...

Je suis étudiant, pauvre,

Emu, me disait-il,

Et brûlant, tremblant,

Me déclara son amour.

Il partit... Mon cœur s'éveillait

A de plus doux espoirs,

Quand soudain apparurent

Mes ravisseurs,

Qui par la force me conduisirent

Dans la plus cruelle angoisse.

Rigoletto

Ah!

(pour lui)

(Solo per me l'infamia
a te chiedeva, o Dio...
ch'ella potesse ascendere
quanto caduto er'io...
Ah presso del patibolo
bisogna ben l'altare!..
ma tutto ora scompare...
l'altare... si rovesciò!)
(a Gilda)
Piangi! piangi fanciulla, fanciulla piangi...
scorrer, scorrer fa il pianto sul mio cor.

Gilda

Padre, in voi parla un angel
per me consolator.

Rigoletto

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

Gilda

Sì

Rigoletto

(da sè)
(E tutto un sol giorno cangiare potè)

Scena VII

*Detti, un usciere e il Conte di
Monterone
che attraversa la scena fra gli alabardieri*

Usciere

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

Monterone

(fermandosi verso il ritratto del Duca)
Poichè fosti invano da me maledetto,
nè un fulmine o un ferro colpiva il tuo
petto,
felice pur anco, o duca, vivrai!...
(esce fra le guardie dal mezzo)

Rigoletto

No, vecchio t'inganni... un vindice
avrà!

Scena VIII

Rigoletto e Gilda

Rigoletto

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

Gilda

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

(Dieu, seulement pour moi
Je te demandais l'infamie ;
Qu'elle puisse elle s'élever
Autant que moi j'étais tombé bas.
Ah, près du gibet,
Il faut bien l'autel.
Mais tout aujourd'hui s'effondre,
L'autel est renversé...)
(à Gilda)
Pleure, ma fille, pleure.
Laisse tes larmes couler sur mon cœur.

Gilda

Père, vous parlez comme un ange
Consolateur.

Rigoletto

Je termine ce qu'il me reste à faire
Et nous pourrons quitter cette ambiance
funeste.

Gilda

Oui.

Rigoletto

(pour lui)
(Un seul jour a tout pu changer.)

Scène VII

*Les précédents et le comte de
Monterone
Qui passe entre des hallebardiers.*

L'huissier

(aux gardes)
Ouvrez... Monterone doit aller en prison.

Monterone

(s'arrêtant vers le portrait du duc)
Puisque ma malédiction n'a servi de
rien,
Que ni la foudre ni l'épée ne t'ont frappé,
Tu vivras donc heureux encore.
(il sort entre les gardes)

Rigoletto

Non, vieillard, tu te trompes...
Tu seras vengé!

Scène VIII

Rigoletto et Gilda

Rigoletto

(se tournant avec violence vers le portrait)
La vengeance, une terrible vengeance,
Voilà tout ce que je désire...
L'heure de ton châtement approche ;
Quand elle sonnera, elle te sera fatale.
Comme la foudre lancée par Dieu,
Le bouffon saura te frapper.

Gilda

Père, quelle joie féroce
Je vois brûler dans vos yeux.
Pardonnez, pour nous une
Voix du pardon descendra du ciel.
(Il m'a trahie, mais je l'aime, Seigneur,
Et je te demande pitié pour cet ingrat.)

Atto III

Scena I

*Deserta sponda del Mincio.
A sinistra è una casa a due piani,
mezzo diroccata, la cui fronte, volta
allo spettatore, lascia vedere per una
grande arcata l'interno d'una rustica
osteria al pian terreno, ed una rozza
scala che mette al granaio, entro cui,
da un balcone senza imposte, si
vede un lettuccio. Nella facciata che
guarda la strada è una porta che
s'apre per dietro; il muro poi è sì
pieno di fessure che dal di fuori si
può facilmente scorgere quanto
avviene nell'interno.*

*Gilda e Rigoletto, inquieto, sono sulla
strada. Sparafucile nell'interno dell'os-
teria, seduto sopra una tavola, sta
ripulendo il suo cinturone senza nulla
intendere di quanto accade al di fuori.*

Rigoletto

E l'ami?

Gilda

Sempre.

Rigoletto

Pure
tempo a guarirne t'ho lasciato.

Gilda

Io l'amo.

Rigoletto

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

Gilda

Pietà, mio padre...

Rigoletto

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

Gilda

Nol so... ma pur m'adora.

Rigoletto

Egli!

Gilda

Sì.

Rigoletto

*(la conduce presso una delle fessure
del muro, ed ella vi guarda)*
Ebben, osserva dunque.

Gilda

Un uomo vedo.

Rigoletto

Per poco attendi.

Acte III

Scène I

*Une rive déserte du Mincio
A gauche une maison à deux étages,
à demi démolie, dont la façade, tour-
née vers le spectateur laisse deviner
par une arcade l'intérieur
d'une auberge rustique au rez-de-
chaussée, et une échelle grossière qui
monte au grenier où, par une fenêtre
sans volets, on voit une couchette.
Sur la façade qui donne dans la rue,
une porte s'ouvre de l'intérieur. Il y a
tant de fissures dans le mur que de
l'extérieur on peut facilement aperce-
voir ce qui se passe à l'intérieur.*

*Gilda et Rigoletto, inquiet, sont sur la
route. Sparafucile, dans l'auberge,
assis à une table. Il nettoie son
ceinturon sans rien entendre de ce
qui se passe à l'extérieur.*

Rigoletto

Tu l'aimes?

Gilda

Toujours.

Rigoletto

Je t'ai pourtant laissé du temps
Pour en guérir.

Gilda

Je l'aime.

Rigoletto

Pauvre cœur de femme! Ah le mépri-
sable, le vil!
Mais tu seras vengée, Gilda.

Gilda

Pitié, père...

Rigoletto

Et si tu étais sûre
De sa trahison, l'aimerais-tu encore?

Gilda

Je ne sais... mais il m'aime.

Rigoletto

Lui!

Gilda

Oui.

Rigoletto

*(il la conduit près d'une fissure du
mur, et elle regarde)*
Et bien observe donc.

Gilda

Je vois un homme.

Rigoletto

Attends un peu.

Scena II

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

Gilda

(trasalendo)
Ah padre mio!

Duca

(a Sparafucile)
Due cose, e tosto...

Sparafucile

Quali?

Duca

Una stanza e del vino...

Rigoletto

Son questi i suoi costumi!

Sparafucile

Oh il bel zerbino!

Duca

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

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

Sparafucile

È là il vostr'uomo... viver dee o morire?

Rigoletto

Più tardi tornerò l'opra a compire.

(Sparafucile si allontana dietro la casa lungo il fiume)

Scena III

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

Duca

Un dì, sì ben rammentomi,
o bella, t'incontrai...
mi piacque di te chiedere,
e intesi che qui stai.

Scène II

Les précédents et le duc qui en uniforme de simple officier de cavalerie entre dans la salle du bas par une porte à gauche.

Gilda

(tressillant)
Ah mon père!

Le duc

(à Sparafucile)
Deux choses et vite...

Sparafucile

Quoi?

Le duc

Une chambre et du vin...

Rigoletto

Voilà bien ses habitudes.

Sparafucile

Oh, le beau petit-maître!

Le duc

La femme est légère
Comme la plume au vent,
Elle change de propos et d'idées.
Toujours son aimable
Et gracieux visage,
Dans les pleurs ou dans le rire, est menteur.
Malheur à celui
Qui s'y fie;
Qui lui confie son cœur est mal avisé.
Pourtant on ne se sent jamais
Rassasié de bonheur
Si l'on n'a pas goûté l'amour à son sein.

(Sparafucile revient avec une bouteille de vin et deux verres qu'il pose sur la table, puis donne deux coups du pommeau de sa longue épée au plafond. Alors une jeune et avenante jeune fille en costume tzigane descend les marches en sautillant. Le duc court l'embrasser, mais elle s'enfuit. Pendant ce temps, Sparafucile, sorti dans la rue, dit à part à Rigoletto)

Sparafucile

Votre homme est là... Il doit vivre ou mourir?

Rigoletto

Plus tard, je reviendrai achever l'ouvrage.

(Sparafucile s'éloigne derrière la maison le long du fleuve.)

Scène III

Gilda et Rigoletto dans la rue, le duc et Maddalena au rez-de-chaussée.

Le duc

Un jour, si je m'en souviens bien,
Ma belle, je t'ai rencontrée...
J'ai voulu me renseigner sur toi
Et j'ai appris que tu habitais ici.

Or sappi, che d'allora
sol te quest'alma adora.

Maddalena

Ah, ah!... e vent'altre appresso
le scorda forse adesso?
Ha un'aria il signorino da vero
libertino...

Duca

Sì... un mostro son...
(per abbracciarla)

Maddalena

Lasciatemi, stordito.

Duca

Ih, che fracasso!

Maddalena

Stia saggio.

Duca

E tu sii docile,
non fami tanto chiasso.
Ogni saggezza chiudesi
nel gaudio e nell'amore...
(le prende la mano)
La bella mano candida!...

Maddalena

Scherzate voi, signore.

Duca

No, no.

Maddalena

Son brutta.

Duca

Abbracciami.

Maddalena

Ebro!...

Duca

(ridendo)
D'amor ardente.

Maddalena

Signor l'indifferente,
vi piace canzonar?

Duca

No, no, ti vo'sposar.

Maddalena

Ne voglio la parola...

Duca

Amabile figliuola!

Rigoletto

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

Gilda

Iniquo traditor!

Duca

Bella figlia dell'amore,
schiavo son de'vezzi tuoi;
con un detto sol tu puoi
le mie pene consolar.
Vieni e senti del mio core
il frequente palpar.
Con un detto sol tu puoi
le mie pene consolar.

Sache maintenant que depuis
Mon âme n'aime que toi.

Maddalena

Ah, ah...et vingt autres après
Vous souvient-il peut-être maintenant?
Le jeune seigneur a tout du vrai
débauché...

Le duc

Oui, je suis un monstre...
(il va l'embrasser)

Maddalena

Lâchez-moi, jeune étourdi.

Le duc

Hé, que de bruit!

Maddalena

Restez sage.

Le duc

Et toi, sois docile,
Ne fais pas autant de vacarme.
Toute sagesse est contenue
Dans la joie et dans l'amour.
(il lui prend la main)
La belle main blanche!...

Madalena

Vous plaisantez, seigneur.

Le duc

Non, non.

Maddalena

Je ne suis pas belle.

Le duc

Embrasse-moi.

Maddalena

Vous êtes ivre!

Le duc

(en riant)
D'un amour brûlant.

Maddalena

Seigneur, vous aimez plaisanter
Quelqu'un qui vous indiffère?

Le duc

Non, non, je veux t'épouser.

Maddalena

Votre parole...

Le duc

Aimable fille!

Rigoletto

*(à Gilda qui aura tout observé
et entendu)*
Tu n'en as pas encore assez?

Gilda

Le monstre, le traître!

Le duc

Belle fille de l'amour,
Je suis l'esclave de tes charmes;
Un seul mot de toi
Peut consoler mes peines.
Viens sentir de mon cœur
Le battement rapide.
Un seul mot de toi
Peut consoler mes peines.

Maddalena

Ah! ah! rido ben di core,
 chè tai baje costan poco,
 quanto valga il vostro gioco,
 mel credete so apprezzar.
 Sono avvezza, bel signore
 Ad un simile scherzar.

Gilda

Ah così parlar d'amore
 a me pur l'infame ho udito!
 Infelice cor tradito,
 per angoscia non scoppiar,
 Perché o credulo mio core,
 un tal uomo dovevi amar!

Rigoletto

(a Gilda)

Taci, il piangere non vale;
 Ch'ei mentiva or sei sicura...
 Taci, e mia sarà la cura
 la vendetta d'affrettar.
 Pronta fia sarà fatale,
 io saprollo fulminar.

Rigoletto

M'odi!... ritorna a casa...
 oro prendi, un destriero,
 una veste viril che t'apprestai,
 e per Verona parti...
 Sarovvi io pur doman...

Gilda

Or venite...

Rigoletto

Impossibil.

Gilda

Tremo.

Rigoletto

Va!

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

Scena IV

Sparafucile, Rigoletto, il Duca e Maddalena

Rigoletto

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

Sparafucile

Sì.

Rigoletto

Alla mezzanotte ritornerò.

Sparafucile

Non cale.
 A gettarlo nel fiume basto io solo.

Rigoletto

No, no, il vo' far io stesso.

Sparafucile

Sia!... Il suo nome?

Maddalena

Ah, ah, ! Je ris de tout mon cœur
 Car vos bagatelles ne vous coûtent rien,
 Croyez-moi, je sais apprécier
 La valeur de votre plaisanterie.
 Mon beau seigneur, j'ai l'habitude
 De ce style de plaisanterie.

Gilda

J'ai entendu l'infâme
 Me parler ainsi d'amour!
 Mon malheureux cœur trahi,
 Ne laisse pas l'angoisse t'étouffer;
 Pourquoi, ô mon cœur naïf,
 Devais-tu aimer un tel homme?

Rigoletto

(à Gilda)

Tais-toi, rien ne sert de pleurer;
 Il mentait et maintenant tu en es sûre...
 Tais-toi, c'est à moi que revient
 De préparer la vengeance.
 Elle sera prompte et fatale,
 Je saurai le foudroyer.

Rigoletto

Tu m'entends!... retourne à la maison...
 Prends de l'or, un cheval
 Un vêtement d'homme que je t'ai préparé
 Et pars pour Vérone...
 J'y serai demain...

Gilda

Venez maintenant...

Rigoletto

Impossible.

Gilda

Je tremble

Rigoletto

Va!

(Le duc et Maddalena s'entretiennent, rient et boivent. Rigoletto passe derrière la maison, revient avec Sparafucile et lui compte des pièces)

Scène IV

Sparafucile, Rigoletto, le duc et Maddalena

Rigoletto

Tu as dit vingt écus? En voilà dix;
 Et le reste une fois le travail achevé.
 Il est bien ici?

Sparafucile

Oui.

Rigoletto

Je reviendrai à minuit.

Sparafucile

Ce n'est pas la peine.
 Tout seul, je suffirai pour le jeter dans
 le fleuve.

Rigoletto

Non, non, je veux le faire moi-même.

Sparafucile

Soit... Son nom?

Rigoletto

Vuoi saper anche il mio?
Egli è Delitto, Punizion son io.
(*Parte.*)

Scena V

Detti meno Rigoletto

Sparafucile

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

Duca

(*per prenderla*)
Maddalena...

Maddalena

(*sfuggendogli*)
Aspettate... mio fratello
viene...

Duca

Che importa?

Maddalena

Tuona!

Sparafucile

(*entrando in casa*)
E poverà fra poco.

Duca

Tanto meglio!
(*a Sparafucile*)
Tu dormerai in scuderia...
all'inferno... ove vorrai.

Sparafucile

Oh, grazie.

Maddalena

(*piano al Duca*)
Ah, no, partite.

Duca

(*a Maddalena*)
Con tal tempo?

Sparafucile

(*piano a Maddalena*)
Son venti scudi d'oro.
(*al Duca*)
Ben felice d'offrirvi la mia stanza...
se a voi piace tosto a vederla
andiamo.
(*prende un lume e s'avvia per la
scala*)

Duca

Ebben! sono con te... presto... vediamo.
(*dice una parola all'orecchi di Maddalena e segue Sparafucile*)

Maddalena

Povero giovin!.. grazioso tanto!
Dio, qual notte è questa!

Duca

(*sul granaio*)
Si dorme all'aria aperta? bene, bene!..
Buona notte.

Sparafucile

Signor, vi guardi Iddio.
(*Il Duca depone la spada e il cappello*)

Rigoletto

Tu veux connaître le mien aussi?
Il est « Crime », je suis « Punition ».
(*Il part.*)

Scène V

Les précédents sauf Rigoletto

Sparafucile

La tempête est proche;
La nuit s'obscurcit.

Le duc

(*la prenant*)
Maddalena...

Maddalena

(*lui échappant*)
Attendez...mon frère
Arrive...

Le duc

Qu'importe?

Maddalena

Il tonne!

Sparafucile

(*entrant*)
Et il pleuvra d'ici peu.

Le duc

Tant mieux!
(*à Sparafucile*)
Tu dormiras dans l'écurie...
En enfer, où tu veux.

Sparafucile

Oh, merci.

Maddalena

(*doucement au duc*)
Ah non, vous partez.

Le duc

(*à Maddalena*)
Par ce temps?

Sparafucile

(*bas à Maddalena*)
C'est vingt écus d'or.
(*au duc*)
Trop heureux de vous offrir ma chambre.
Si cela vous dit, allons la voir tout de suite.
(*il prend une lumière et monte les
escaliers*)

Le duc

Et bien ! Je te suis... vite... voyons.
(*il dit un mot à l'oreille de Maddalena et suit Sparafucile*)

Maddalena

Pauvre jeune homme! Si beau!
Dieu, quelle nuit que cette nuit!

Le duc

(*au grenier*)
On dort en plein air? Bien, bien!
Bonne nuit.

Sparafucile

Seigneur, Dieu vous protège.
(*Le duc pose son épée et son chapeau*)

Duca

Breve sonno dormiam...
stanco son io.

(Depone il cappello, la spada e si stende sul letto, dove in breve addormentasi.

Maddalena frattanto siede presso la tavola, Sparafucile beve della bottiglia lasciata dal Duca. Rimangono ambidue taciturni per qualche istante, e preoccupati da gravi pensieri)

Maddalena

È amabile in vero cotal giovinotto!

Sparafucile

Oh sì, venti scudi ne dà di prodotto.

Maddalena

Sol venti?.. son pochi!.. valeva di più.

Sparafucile

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

(Ripara alla meglio il balcone e scende).

Scena VI

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

Gilda

Ah, più non ragiono!..
Amor mi trascina!.. mio padre, perdono...
Qual notte d'orrore!.. Gran Dio, che accadrà!

Maddalena

(sarà discesa ed avrà posata la spada del Duca sulla tavola)
Fratello?..

Gilda

Chi parla?..
(osserva per la fessura)

Sparafucile

Al diavol ten va...

Maddalena

Somiglia un Apollo quel giovine...
io l'amo... ei m'ama...riposi... nè più l'uccidiamo.

Gilda

(ascoltando)
Oh cielo!

Sparafucile

(gettandole un sacco)
Rattoppa quel sacco...

Maddalena

Perchè?

Sparafucile

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

Le duc

Dormons un court moment...
Je suis fatigué.

(Il dépose son chapeau, son épée, s'étend sur le lit et s'endort rapidement.

Maddalena pendant ce temps s'assoit près de la table, Sparafucile boit à la bouteille laissée par le duc. Ils restent tous deux silencieux un instant et pré-occupés par de graves pensées.)

Maddalena

Il est vraiment charmant ce jeune homme!

Sparafucile

Oh oui, il nous rapporte vingt écus.

Maddalena

Seulement vingt? C'est peu, il valait plus.

Sparafucile

Apporte-moi son épée, et va voir s'il dort.

(Elle répare au mieux le balcon et descend)

Scène VI

Les précédents et Gilda qui apparaît au bout du chemin en tenue d'homme, avec bottes et épée, et s'avance lentement vers l'auberge tandis que Sparafucile continue de boire. Fréquents éclairs et tonnerre.

Gilda

Ah, je perds la tête!
L'amour me guide! Mon père, pardon...
Quelle nuit d'horreur... Grand Dieu que va-t-il se passer?

Maddalena

(elle sera descendue et aura posé l'épée du duc sur la table)
Mon frère?

Gilda

Qui parle?
(elle observe par la fissure)

Sparafucile

Va-t'en au diable...

Maddalena

Ce jeune homme ressemble à un Apollon... je l'aime... il m'aime...
Qu'il se repose. Ne le tuons pas.

Gilda

(écoutant)
Ciel!

Sparafucile

(jetant un sac)
Rapièce ce sac...

Maddalena

Pourquoi?

Sparafucile

Dedans, ton Apollo, éborgé par moi, Je devrai jeter au fleuve...

Gilda

L'inferno qui vedo!

Maddalena

Eppure il danaro salvarti scommetto, serbandolo in vita.

Sparafucile

Difficile il credo.

Maddalena

M'ascolta... anzi facil ti svelo un progetto.

De'scudi già dieci dal gobbo ne avesti;

venire cogli'altri più tardi il vedrai...

Uccidilo e, venti allora ne avrai,

Così tutto il prezzo goder si potrà.

Gilda

Che sento! mio padre!

Sparafucile

Uccider quel gobbo!... che diavol dicesti!

Un ladro son forse?... Son forse un bandito?...

Qual altro cliente da me fu tradito?... Mi paga quest'uomo... fedele m'avrà.

Maddalena

Ah, grazia per esso.

Sparafucile

È duopo ch'ei muoja...

Maddalena*(va per salire)*

Fuggire il fo adesso...

Gilda

Oh, buona figliola.

Sparafucile

Gli scudi perdiamo.

Maddalena

È ver!...

Sparafucile

Lascia fare...

Maddalena

Salvarlo dobbiamo.

Sparafucile

Se pria ch'abbia il mezzo la notte toccato

Alcuno qui giunga, per esso morrà

MaddalenaÈ buia la notte, il ciel troppo irato,
Nessuno a quest'ora di qui passerà.**Gilda**

Oh, qual tentazione!... Morir per l'ingrato?

Morir!... E mio padre!... O cielo pietà!

Sparafucile

Ancor c'è mezz'ora...

Maddalena*(piangendo)*

Attendi, fratello...

Gilda

Che! piange tal donna!.. N'è a lui darò aital..

Gilda

C'est l'enfer que je vois ici!

Maddalena

Et pourtant je parie que je pourrai sauver ton argent tout en sauvant sa vie.

Sparafucile

Je crois que ce sera difficile.

Maddalena

Ecoute-moi... Je te dévoile un plan facile.

Tu as déjà eu dix écus du bossu,

Tu le verras plus tard venir avec le reste...

Tue-le et tu en auras alors vingt,

Ainsi tu pourras profiter de tout l'argent.

Gilda

Qu'entends-je! mon père!

Sparafucile

Tuer ce bossu! Que diable dis-tu?

Je suis peut-être un voleur? Je suis

peut-être un bandit? Quel client ai-je

déjà trahi?

Cet homme me paie... je lui serai

fidèle.

Madalena

Ah, pitié pour lui.

Sparafucile

Il faut qu'il meure.

Maddalena*(elle va monter)*

Je le fais fuir maintenant...

Gilda

Oh, la brave fille.

Sparafucile

Nous perdons l'argent.

Maddalena

C'est vrai !

Sparafucile

Laisse faire...

Maddalena

Nous devons le sauver.

Sparafucile

Si avant que minuit n'ait sonné

Quelqu'un vient ici, il mourra pour lui.

Maddalena

La nuit est sombre, le ciel trop en colère,

A cette heure personne ne passera

par ici.

Gilda

Oh, quelle tentation!... Mourir pour cet ingrat?

Mourir!... Et mon père!... Oh, Ciel, pitié!...

Sparafucile

Il reste encore une demi-heure.

Maddalena*(en larmes)*

Attends, mon frère...

Gilda

Quoi! Une telle femme qui pleure!

Et je ne l'aiderais pas! Ah, même s'il a

Ah, s'egli al mio amore divenne rubello,
io vo' per la sua gettar la mia vita...

(Gilda batte alla porta)

Maddalena

Si picchia?

Sparafucile

Fu il vento...

(Gilda batte ancora)

Maddalena

Si picchia, ti dico.

Sparafucile

È strano!.. Chi è?

Gilda

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

Maddalena

Fia lunga tal notte!

Sparafucile

(va a cercare nel credenzone)

Alquanto attendete.

Maddalena

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

Sparafucile

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

Gilda

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

Maddalena

Spicciati!

Sparafucile

Apri!

Maddalena, Sparafucile

Entrate.

Gilda

Dio, loro perdonate!
*(Sparafucile va a postarsi con un
pugnale dietro la porta;
Maddalena apre, poi corre a chiudere
la grande arcata di fronte,
mentre entra Gilda, dietro a cui
Sparafucile chiude la porta,
e tutto resta sepolto nel silenzio e nel
bujo)*

Scena VII

*Rigoletto solo si avanza dal fondo
della scena chiuso nel suo mantello.*

refusé mon amour,
Je vais donner ma vie pour la sienne...

(Gilda frappe la porte)

Maddalena

On frappe?

Sparafucile

C'était le vent...

(Gilda frappe encore)

Maddalena

On frappe, je te dis.

Sparafucile

C'est étrange!... Qui est-ce?

Gilda

Pitié pour un mendiant;
Offrez-lui l'asile pour la nuit.

Maddalena

Une telle nuit sera longue!

Sparafucile

*(va chercher quelque chose dans le
buffet)*

Attendez un peu.

Maddalena

Allons, vite, dépêche-toi, achève ton
ouvrage:
Je sacrifie une vie pour en sauver une
autre.

Sparafucile

Et bien, je suis prêt.
Ouvre cette porte;
Plus qu'autre chose,
Je suis pressé de sauver mes écus.

Gilda

Ah! près de la mort, je suis si jeune
encore!
Oh Ciel! Je te demande pardon pour
ces impies!
Pardonne, mon père, à cette malheu-
reuse!
Que l'homme que je vais sauver soit
heureux.

Maddalena

Hâte-toi!

Sparafucile

Ouvre!

Maddalena, Sparafucile

Entrez.

Gilda

Dieu, pardonnez-leur!
*(Sparafucile va se poster derrière la
porte avec un poignard;
Maddalena ouvre, puis court fermer la
grande arcade de face,
Tandis que Gilda entre et que Spara-
fucile ferme la porte derrière elle;
Tout reste confiné dans le silence et
l'obscurité.)*

Scène VII

*Rigoletto seul avance du fond de la
scène enveloppé dans son manteau.*

La violenza del temporale è diminuita, nè più si vede e sente che qualche lampo e tuono

Rigoletto

Della vendetta alfin giunge l'istante!

da trenta di l'aspetto
di vivo sangue a lagrime piangendo,
sotto la larva del buffon...
(esaminando la casa)
Quest'uscio è chiuso!..
Ah, non è tempo ancor!..
S'attenda.
Qual notte di mistero!
una tempesta in cielo!..
in terra un omicidio!..
Oh come in vero qui grande mi sento!..
(L'orologio suona mezzanotte)
Mezza notte!..
(batte alla porta)

Scena VIII

Detto e Sparafucile dalla casa

Sparafucile

Chi è là?

Rigoletto

Son io...

Sparafucile

Sostate.
(rientra e torna trascinando un sacco)
è qua spento il vostr'uomo!..

Rigoletto

Oh gioja!.. Un lume!..

Sparafucile

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

Rigoletto

(gli dà una borsa)
No... basto io solo.

Sparafucile

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

Scena IX

Rigoletto, poi il Duca a tempo

Rigoletto

Egli è là!.. morto!.. oh sil!.. vorrei vederlo!
ma che importa!.. è ben desso!..
Ecco i suoi sproni!..
Ora mi guarda, o mondo!..
Quest'è un buffone, ed un potente è

La violence de l'orage diminue: on n'en voit plus et n'entend plus que quelques éclairs et coups de tonnerre.

Rigoletto

Enfin, voici le moment venu de la vengeance!

Je l'attends depuis trente jours
Pleurant des larmes de sang,
Sous le masque de bouffon...
(examinant la maison)
Cette porte est fermée!
Ah, le moment n'est pas venu!
Attendons.
Quelle nuit mystérieuse!
Un tempête au ciel,
Sur terre un meurtre!
Oh, comme je me sens vraiment grand ici!
(Minuit sonne.)
Minuit !
(il frappe à la porte)

Scène VIII

Le précédent et Sparafucile dans la maison.

Sparafucile

Qui est là ?

Rigoletto

C'est moi.

Sparafucile

Attendez.
(il rentre et revient traînant un sac)
Voilà votre homme mort!

Rigoletto

Oh joie! Une lumière!

Sparafucile

Une lumière? Non, l'argent.
Vite, jetons-le à l'eau...

Rigoletto

(il lui donne une bourse)
Non, je le ferai tout seul.

Sparafucile

Comme vous voulez... Ici l'endroit convient moins... Plus loin, le gouffre est plus profond... Vite, Que personne ne vous voie... Bonne nuit.
(il rentre chez lui)

Scène IX

Rigoletto, puis le duc plus tard

Rigoletto

Il est là! Mort, oh, oui...je voudrais le voir!
Mais qu'importe! C'est bien lui!..
Voici ses éperons!
Maintenant, monde, regarde-moi!
Voici un bouffon, et voici un

questo!
 Ei sta sotto i miei piedi!.. è desso! oh gioia!..
 è giunta infine la tua vendetta,
 o duolo!..
 Sia l'onda a lui sepolcro,
 un sacco il suo lenzuolo!.. All'onda!
 all'onda!

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

Duca

La donna è mobile
 qual piuma al vento,
 muta d'accento e di pensiero.
 Sempre un amabile
 leggiadro viso,
 in pianto o in riso, è menzognero.

Rigoletto

Qual voce!.. illusione notturna è questa!..
(traselandosi)
 No, no!..egli è desso!..Maledizione!
(verso la casa)
 Olà... dimon bandito?..
 Chi è mai, chi è qui in sua vece?..
(taglia il sacco)
 Io tremo... è umano corpo!..
(lampeggia)

Scena ultima

Rigoletto e Gilda

Mia figlia!.. Dio!.. mia figlia!..
 Ah, no!.. è impossibil!.. per Verona è in via!..
 Fu vision!.. è dessa!..
(inginocchiandosi)
 Oh mia Gilda!.. fanciulla...
 a me rispondi!..
 l'assassino mi svela... Olà?
(picchia disperatamente alla porta)
 Nessuno!.. nessuno!.. Mia figlia?.. mia Gilda?.. oh mia figlia?..

Gilda

Chi mi chiama?

Rigoletto

Ella parla!.. si move!.. è viva!..
 oh Dio!
 Ah, mio ben solo in terra... mi guarda,
 mi conosci...

Gilda

Ah... padre mio!..

Rigoletto

Qual mistero!.. che fu!.. sei tu ferita?..
 dimmi...

Gilda

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

Rigoletto

Chi t'ha colpita?..

puissant!
 Il est à mes pieds! C'est lui! Oh joie!..
 Ta vengeance est enfin arrivée,
 ô douleur!
 Que l'eau soit sa tombe,
 Un sac son linceul! A l'eau, à l'eau!

(Il essaie de traîner le sac vers la rive, quand à sa surprise, il entend au loin la voix du duc qui passe au fond de la scène)

Le duc

La femme est mobile
 Comme la plume au vent,
 Elle change de propos et d'idées.
 Toujours son aimable
 Et gracieux visage,
 Dans les pleurs ou dans le rire, est menteur.

Rigoletto

Cette voix! Une illusion nocturne!
(tressaillant)
 Non, non, c'est lui! Malédiction!
(vers la maison)
 Holà, démon de brigand?
 Qui donc, qui est ici à sa place?
(il déchire le sac)
 Je tremble... Un corps humain!
(un éclair)

Dernière scène

Rigoletto et Gilda

Ma fille! Mon Dieu! Ma fille!
 Ah, non! Impossible! Elle est en route pour Vérone!
 C'était une vision! C'est elle!
(à genoux)
 Oh, ma Gilda! Mon enfant!
 Réponds-moi!
 Dis-moi qui est l'assassin... Holà!
(il frappe désespérément à la porte)
 Personne! Personne! Ma fille, Gilda!
 Ma fille!

Gilda

Qui m'appelle?

Rigoletto

Elle parle! Elle bouge! Elle est vivante!
 Oh, Dieu!
 Ah mon trésor sur terre... Regarde-moi,
 tu me reconnais.

Gilda

Ah... Mon père...

Rigoletto

Quel est ce mystère... Qu'y a-t-il eu?
 Tu es blessée? Dis-moi...

Gilda

Le poignard...
(indiquant son cœur)
 ici...ici m'a blessée...

Rigoletto

Qui t'a frappée?

Gilda

V'ho ingannato... colpevole fui...
l'amai troppo... ora muojo per lui!..

Rigoletto

(da sè)

(Dio tremendo! ella stessa fu còlta
dallo stral di mia giusta vendetta!)

(a Gilda)

Angiol caro, mi guarda, m'ascolta...
parla, parlami, figlia diletta!

Gilda

Ah, ch'io taccia!.. a me... a lui perdo-
nate!..

benedite... alla figlia... o mio padre..
lassù... in cielo, vicina alla madre...
in eterno per voi ... pregherò.

Rigoletto

Non morir... mio tesoro, pietade...
se t'involi qui sol rimarrei...
non morire, o qui teco morrò!..

Gilda

Non più... A lui... perdonate...
mio padre... Ad... dio!
(Muore)

Rigoletto

Gilda! mia Gilda! è morta!..
Ah! la maledizione!!

*(Strappandosi i capelli cade sul
cadavere della figlia)*

Gilda

Je vous ai trompé... je suis coupable...
Je l'aimais trop... maintenant je meurs
pour lui!

Rigoletto

(Pour lui)

Redoutable Dieu! C'est elle qui a été
frappée

Par le trait de ma juste vengeance!

(à Gilda)

Mon cher ange, regarde-moi, écoute-
moi...

Parle, parle-moi, fille chérie!

Gilda

Ah, permettez que je me taise. A moi,
à lui, pardonnez...

Bénissez votre fille, mon père...

Là-haut, dans le ciel, près de ma mère,
Eternellement pour vous... je prierai.

Rigoletto

Ne meurs pas... mon trésor, pitié...

Si tu t'envoles, je resterai seul ici,

Ne meurs pas, ou je mourrai ici avec toi!

Gilda

Non ne... Pardonnez-le

Mon père... adieu

(elle meurt)

Rigoletto

Gilda, ma Gilda! Elle est morte!...

Ah, la malédiction!!

*(s'arrachant les cheveux, il tombe sur
le corps de sa fille)*

Biographies

Paolo Arrivabeni
 Direction musicale

Elève du Conservatoire Arrigo Boito de Parme, Paolo Arrivabeni a étudié la composition avec Camillo Togni et la direction avec Daniele Gatti qu'il a également retrouvé à l'Accademia Santa Cecilia de Rome. Invité régulier de l'As.Li.Co, il dirige *Il delirio amoroso* de Handel et *Juditha triumphans* de

Vivaldi, de même que *Don Giovanni* et *La Cenerentola* dans plusieurs théâtres du nord de l'Italie.

Il a dirigé avec succès l'Orchestra Sinfonica Haydn de Trento et Bolzano, l'Orchestra dei Pomeriggi musicali di Milano, l'Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi di Milano, celui de l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, du Teatro Comunale di Bologna, du Teatro Regio di Torino. A la tête de l'orchestre de Radio Vara, il a obtenu un grand succès dans la salle du Concertgebouw d'Amsterdam en dirigeant le *Stabat Mater* de Rossini.

Il a dirigé au Staatsoper de Berlin et au Festival Rossini de Pesaro. De 1997 à 2000, il fut chef assistant du Teatro Comunale de Bologne où il a dirigé *Dom Sébastien*, *La bobème*, *Tosca*, *Così fan tutte* et *Il barbiere di Siviglia*.

Au São Carlos de Lisbonne, il a dirigé *Lucia di Lamermoor* (2000) et, plus récemment, *Il barbiere di Siviglia*. Le Teatro Verdi de Trieste l'a accueilli pour *La notte di un nevrastenico* et *Tancredi*, ce dernier titre repris en tournée au Japon. Vinrent ensuite *La Cenerentola* à Bilbao, *Otello* de Rossini, *Ivanoe* et *Robert Bruce* au Festival della Valle d'Itria de Martina Franca, *Norma* et *La Traviata* au Teatro Verdi de Salerno, *Le pauvre matelot* au Teatro Rossini de Lugo, *Il giuramento* et *Die drei Pintos* au Festival de Wexford, *Don Pasquale* et *L'elisir d'amor* à la Maestranza de Séville, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* à l'Opéra de Monte-Carlo.

A l'Opéra de Marseille il a dirigé *Il Turco in Italia*, le *Requiem* de Verdi, *L'Italiana in Algeri* et *Rigoletto*. Ont suivi des engagements pour *L'elisir d'amor* au San Carlo de Naples et à Toulouse, *Lucrezia Borgia* à Oviedo, *Pia dè Tolomei* à la Fenice de Venise, des concerts à Copenhague avec l'Orchestre symphonique de la Radio danoise et celui des Pomeriggi musicali de Milan.

Arnaud Bernard**Mise en scène**

Arnaud Bernard commence le violon à l'âge de 6 ans, puis poursuit ses études musicales, au Conservatoire de Strasbourg (violon, orchestre, solfège, analyse, musique de chambre...) et à l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg (1986-1987), dans le but d'aborder plus tard la mise en scène d'opéra.

En 1988, il arrête le violon et devient assistant à la mise en scène. Il travaille alors en France et en Allemagne, avec Nicolas Joel et Jean-Claude Auvray. En 1989, il est engagé au Théâtre du Capitole de Toulouse en tant que régisseur de scène et assistant à la mise en scène. En plus de ses fonctions au Théâtre du Capitole, il exerce ses activités d'assistant, tant en France (Opéras de Nancy, Lyon, Strasbourg, Nice, Paris, Marseille, Montpellier, Bordeaux...) qu'à l'étranger (Allemagne, Belgique, Angleterre, Argentine, Monte-Carlo, Etats-Unis, Italie, Suisse, Japon, Chine).

A partir de 1989, il est l'assistant de Nicolas Joel, et a ainsi eu l'occasion de travailler avec lui sur les scènes les plus prestigieuses: Covent Garden, Metropolitan Opera, Scala de Milan, Teatro Colon de Buenos Aires...

Il a ainsi réalisé et signé plus de vingt reprises de ses productions, notamment par deux fois *Roméo et Juliette* à Covent-Garden et *Werther* au Teatro Real à Madrid, mais aussi à Liège, *Tosca* et *Eugène Onéguine* à Bordeaux, *La bohème* et *Eugène Onéguine* à Nice, *Carmen* et *Rigoletto* à Montpellier, *Rigoletto* et *Eugène Onéguine* à Anvers, *Roméo et Juliette* à Marseille, *Tosca* à Turin, *Hamlet* à Gênes, *Rigoletto*...

Il a signé sa première mise en scène personnelle avec *Il Trovatore* de Verdi au Théâtre du Capitole en 1995.

Il a fait ses débuts américains, à l'âge de 29 ans, en signant *Falstaff* au Spoleto Festival à Charleston, production qui a recueilli beaucoup de succès et d'excellentes critiques dans la presse new-yorkaise.

De 1996 à 1998, il est metteur en scène associé et directeur de production au Théâtre du Capitole, poste qu'il a quitté pour se consacrer à la mise en scène.

En 1998, il a mis en scène une nouvelle production du *Barbieri di Siviglia* pour le Théâtre du Capitole.

En 1999, il a signé la mise en scène de *Roméo et Juliette* à l'Opéra de Chicago avec Roberto Alagna et Angela Gheorghiu.

En 2001, il signe une nouvelle production de *L'elisir d'amore* de Donizetti au Théâtre du Capitole, pour les débuts de Marcelo Alvarez dans le rôle de Nemorino.

En 2002, *Il trittico* de Puccini pour l'Opéra de Nantes, *Les Huguenots* de Meyerbeer au Festival de Martina Franca, ainsi qu'une reprise du *Barbieri di Siviglia* avec Sonia Ganassi et Roberto Frontali à Toulouse.

En 2003, il réalise une nouvelle production de *Lakmé* pour le Teatro Massimo de Palerme, *Roméo et Juliette* à Tokyo, *Werther* à Martina Franca, *Die Lustigen Weiber von Windsor* à Nantes.

En 2004, il a mis en scène une nouvelle production de *Luisa Miller* pour le Nationale Reise Opera en Hollande, *Roméo et Juliette* à Pékin, *L'elisir d'amore* à Saint-Etienne, et *Le roi de Labore* de Massenet à Venise, en décembre, deuxième spectacle de réouverture de la Fenice.

Ses projets: *La bohème* aux Arènes de Vérone, *La Traviata* à Prague, *Samson et Dalila* à Bratislava, la création mondiale de *In memory of Taiping Lake* de Shuya Xu au festival de Pékin 2005, les reprises de *Lakmé* à Tokyo, Shangaï et Philadelphie. Il mettra en scène *Les Troyens* en 2008 au Nouvel Opera de Pékin.

Alessandro Camera**Décors**

Alessandro Camera accomplit ses études auprès de l'Académie des Beaux-Arts de Brera à Milan. Il est aussitôt engagé par Luciano Damiani pour *Le baiser de la fée* de I. Stravinski représenté au Teatro alla Scala de Milan, en 1993. Il poursuit sa collaboration avec *La Traviata*, la même année à l'Arène de Vérone ainsi que sur une nouvelle production de cet opéra au Festival de Salzbourg en 1995. Il collabore ensuite avec le Staatstheater de Stuttgart pour *La Damnation de Faust* de Berlioz, puis, en 1998, prend part aux représentations classiques du Théâtre Grec de Syracuse pour *Ecube* et *Les Bacchantes* de Euripide, tout en poursuivant sa collaboration avec Luciano Damiani pour divers travaux d'expérimentation auprès du Teatro di Documenti de Rome.

Dès 1997, il entame une intense collaboration avec William Orlandi en travaillant sur la production de *La Clemenza di Tito* de W.A. Mozart à l'Opéra de Lausanne, de *Guillaume Tell* de Rossini à l'Opéra Royal de Wallonie à Liège, de *La bobème* de Puccini au Teatro Comunale de Bologne, de *Carmen* de Bizet, de *L'Amour des trois oranges* de Prokofiev, de *La Straniera* de Bellini au Teatro Massimo de Catania, puis, lors de l'inauguration de la saison 2002/2001 de l'Opéra Bastille à Paris, il collabore au *Don Quichotte* de J. Massenet mis en scène par G. Deflo. Toujours auprès de W. Orlandi, il travaille sur *L'Orfeo* de Monteverdi ainsi que sur *La dame de pique* de Tchaïkovski au Gran Teatre del Liceu de Barcelone; suivent *Cavalleria rusticana* de Mascagni, *Thérèse* de Massenet, *La Gioconda* de Ponchielli à l'Opéra de Zurich et *Semiramide* de Rossini au ROF de Pesaro, mis en scène par Dieter Kaegi.

Dans le domaine cinématographique il collabore avec Ezio Frigerio pour le film *l'Ussaro sul tetto* de J. P. Rappennau.

D'autre part il signe les décors des pièces de théâtre *Scene da un matrimonio* de I. Bergman au Teatro Piccolo Eliseo de Rome mis en scène par Gabriele Lavia, ainsi que *Le stanze di Faust* de S. Basile et *Terra* de A. Ceravolo au Teatro di Documenti à Rome. Au Teatro Franco Parenti de Milan, il signe les décors de *Lo specchio di Frida* de C. Pampinella et *Le fate cattive* de Anna Rita Ciccone (Prix IDI 1997) au Centre Européen de Dramaturgie de Potenza. Premières représentations en absolu de ces deux pièces avec une mise en scène de Walter Manfrè. Suivent *Sior Toderò Brontolon* avec Gianrico Tedeschi au Teatro Romano de Vérone et *La Terza moglie di Mayer* de Maraini mis en scène par Andrée Ruth Shammah. Citons encore *Madame Bovary* inspirée de Flaubert avec Monica Guerritore, ainsi que *Maria Stuarda* de F. Schiller (Teatro Eliseo de Rome), toutes deux mises en scène par Giancarlo Sepe. Ajoutons enfin, *Variazioni enigmatiche* de E. E. Schmitt avec une mise en scène de Glauco Mauri (Teatro Quirino di Roma), *Candido* de L. Sciascia mis en scène par W. Manfrè (Teatro Vittorio Emanuele di Messina), *Volpone* de Ben Johnson et *Il Bugiardo* de Goldoni, toujours sous la direction de Mauri. Sur la scène lyrique rappelons *Les Huguenots* de Meyerbeer lors du 28^e Festival de la Valle d'Itria de Martina Franca, *Luisa Miller* auprès de la Nationale Reïseopera de Enschede et, tout récemment, *Le Roi de Lahore* de J. Massenet au Teatro la Fenice de Venise mis en scène par Arnaud Bernard.

Katia Dufлот**Costumes**

Née à Paris, Katia Dufлот réalise sa première création de costumes en 1986 pour *Macbeth* à l'Opéra de Marseille.

Depuis elle signera pour ce même théâtre, les costumes des *Troyens* (1990), *Dialogues des Carmélites* (1988), *Pelléas et Mélisande* (1990), *Don Juan de Manara* et *I Puritani* (1991),

Katia Kabanova (1992), *Die Frau ohne Schatten* et *L'incoronazione di Poppea* (1993), *Salomé* (1994), *I Capuletti ed I Montecchi* (1995) et plus récemment, *Der Ring des Nibelungen*, *Ernani*, *La vida breve*, *Bérénice*, *Madama Butterfly*, *Ariadne auf Naxos*.

Elle a également réalisé des productions pour les Chorégies d'Orange (*Aida*, *Turandot*, *Norma*, *Don Carlo*), les Arènes de Vérone (*Rigoletto*), l'Opéra de Monaco/ Forum Grimaldi (*Nabucco*), le Théâtre Marinsky de Saint Petersburg (*Turandot*, *La Traviata*, *Samson et Dalila*, *Ariadne auf Naxos*).

En 2003, elle signe les costumes d'*Elektra* à l'Opéra de Marseille et de *Lakmé* au Festival de Spoleto (Charleston aux USA), puis les costumes de *Nabucco* au Teatro Regio de Parme et à la Fenice de Venise en janvier 2004, ainsi qu'une nouvelle production de *Il Trovatore* à l'Opéra de Marseille, et d'*Ariadne auf Naxos* pour le Festival de Spoleto USA à Charleston, en mai 2004.

Prochainement elle réalisera les costumes de *La veuve joyeuse* à l'Opéra de Marseille.

Patrick Méeüs**Lumière**

Patrick Méeüs a commencé par éclairer les chorégraphies créées au Centre Chorégraphique National de Roubaix-Région Nord Pas-de-Calais. En plus des fonctions de directeur technique, il a ainsi réalisé plus de 70 mises en lumière pour la danse.

Créateur lumière free-lance depuis 1992, il a continué à collaborer avec nombre de chorégraphes dans des domaines allant du néo-classique au contemporain.

Ses dernières mises en lumière l'ont amené très dernièrement à travailler au Capitole de Toulouse, à l'Opéra de Montpellier, ainsi qu'à l'Opéra de Nice.

Ayant voulu explorer d'autres domaines de passion, il s'est intéressé au théâtre à partir de 1989. Très vite il a fait la rencontre de Daniel Mesguich avec qui il a créé un grand nombre de mises en lumière pour le théâtre: *Bérénice* de Racine, *Hamlet* de Shakespeare, *Dom Juan* de Molière (dans deux versions), *La vie parisienne* d'Offenbach, *La tempête* de Shakespeare, *Le Diable et le Bon Dieu* de Sartre, *Esther* de J. Racine et *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare, *Le Prince de Hombourg* de Kleist.

Certaines de ses créations au théâtre ont eu des résonances internationales: *La dernière lettre* de F. Wisseman dont la création à La Comédie Française a débouché sur une tournée au Canada et aux Etats Unis. Désormais, ce spectacle est à l'affiche à New York, dans une version anglaise.

Il a connu d'enrichissantes collaborations avec La Comédie Française: *Agatha*, *Le glossaire*, *La dernière lettre*, *Ghlederode*, *La vie parisienne*, *La tempête*...

Parallèlement à ses activités de concepteur de lumière, il a endossé, lors de sa collaboration avec le Centre dramatique National de Région Nord-Pas de Calais de Lille, la double fonction de co-directeur technique et éclairagiste, ce qui lui a permis de porter à la fois un regard technique et artistique sur le métier.

Il a aussi mis en lumière et participé de près à la mise en espace de nombreux concerts classiques, notamment en collaboration avec Jean-Claude Casadesus et l'Orchestre National de Lille, au Festival de Radio France, au Théâtre Antique d'Orange et au Corum de Montpellier.

Avide d'explorer tous les univers propres à la création lumière, il a étudié et conçu des projets pour les mises en lumières dites architecturales. Parmi ses réalisations, on notera les ouvertures de saisons à l'Opéra de Lille entre 1991 et 1996, avec notamment la soirée Rostropovitch qui accueillait le public sous une tombée de neige, l'illumination du Théâtre Antique d'Orange pour les «Nuits d'été» en 1993, et des «Archives Départementales» à Saint Denis de la Réunion en 2000...

Dans le domaine de l'art lyrique, il a éclairé les opéras suivants: *Pelléas et Mélisande*, *Gogol* de Lévinas, *Ces sacrés Nibelungen* d'Oscar Strauss, *Samson et Dalila*, *Wozzeck*, *Till l'espiègle* de Karetnikov, *Des saisons en enfer* de Marius Constant, *Le fou* de Marcel Landowski, *Elephant Man* de Laurent Petigirard, *Il Trittico*, *Faust*, *Così fan tutte*, *Les joyeuses commères de Windsor*, *La vedova scaltra* de Wolff-Ferrari, *La vida breve*, *Des Esels Schatten* de Strauss, *L'elisir d'amore*, *Aida*.

Véronique Carrot**Chef de chœur**

Née en France, Véronique Carrot vit en Suisse depuis 1975. Elle a étudié le clavecin auprès de Christiane Jaccottet à Genève et de Scott Ross à Québec. Elle assure des continuos d'opéras sur différentes scènes européennes et avec de nombreux orchestres. Elle a étudié la direction de chœurs au Conservatoire de

Genève avec Michel Corboz, mais c'est en se retrouvant par un heureux hasard propulsée devant les musiciens de l'Orchestre de Chambre de Lausanne et les chanteurs du CCL, en 1978, que Véronique Carrot est devenue décidément chef de chœur. Elle tient depuis lors à explorer tous les genres et toutes les formes du chant choral, affectionnant aussi bien le travail polyphonique du répertoire a capella – *Messe pour double chœur* de Frank Martin, madrigaux, *Motets* de Jean Sébastien Bach – ou avec piano (*Zigeunerlieder* et autres pièces de Brahms – que les exigences du répertoire choral avec orchestre. C'est ainsi qu'elle a dirigé le *Magnificat* de Bach, *Acis and Galatea* de Haendel, la *Theresienmesse* de Haydn (avec l'Orchestre de la Suisse Romande), la *Messe en do mineur* de Mozart (avec l'Orchestre de Chambre de Lausanne), mais aussi les *Requiem* de Mozart, de Duruflé, de Fauré et de Brahms, ou encore le *Roi David* de Honegger. A l'opéra de Lausanne, dont elle dirige le chœur, elle a conduit des représentations de *Così fan tutte*, d'*Orfeo* et de *La Sonnambula*.

Giuseppe Filianoti

Il duca di Mantova (les 25 et 28 septembre)

Né à Reggio Calabria en 1974, Giuseppe Filianoti étudie le chant dans le Conservatoire de sa ville natale et accomplit une licence ès Lettres à l'Université de Messina. Il prend part en 1996 à une master-class donnée par Alfredo Kraus.

Il débute en 1998 au Teatro Comunale de Bologne dans le rôle titre du *Dom Sebastien* de Donizetti. Il reçoit le prestigieux prix Franco Abbiati, décerné par la critique musicale italienne en 2004. Il remporte également les Concours internationaux Francesco Vinas et Operalia.

Il a inauguré la saison lyrique 2002-2003 de l'Opéra de Rome dans le rôle-titre de *Faust* de Gounod, sous la direction de G. Gelmetti, et la saison 2004-2005 de la Scala de Milan avec *Moïse et Pharaon ou le passage de la Mer Rouge* de Rossini, sous la direction de Riccardo Muti. Lors du Maggio Musicale Fiorentino, dirigé par Zubin Metha, Giuseppe Filianoti chante Alfredo dans *La Traviata*, participe en mai 2005 à une production de *Don Giovanni*, puis de *Falstaff*.

Giuseppe Filianoti a chanté dans de nombreuses productions; citons, en 1999, *Tancredi* lors du Festival Rossini de Pesaro, sous la direction de G. Gelmetti dans une mise en scène de Pier Luigi Pizzi, *Lucia di Lammermoor* de Donizetti au Teatro Regio de Turin, *La Traviata* au Maggio Musicale Fiorentino, ainsi qu'au Covent Garden de Londres, au Théâtre de Vérone, à l'Opernhaus de Zurich, à l'Opéra de Monte-Carlo et au Japon en 2000, sous la direction de R. Boninge. Il s'est produit ensuite dans *L'assedio di Corinto* au Festival Rossini de Pesaro, sous la direction de Benigni, ainsi qu'à l'Opéra de Madrid, dans *Lucrezia Borgia* au Teatro Comunale de Bologne ainsi qu'à l'Opéra de Bilbao, dans *Un giorno di regno* de Verdi au Teatro Comunale de Bologne et à la Scala de Milan, sous la direction de C. Rovaris, mis en scène par P. L. Pizzi, dans *Die Zauberflöte* à l'Opéra de Rome, sous la direction de G. Gelmetti, et à Florence sous la direction de M. Chung.

En 2002, il chante dans *Gianni Schicchi* à l'Opéra de Rome, *La Favorita* de Donizetti et *Faust* de Gounod à Las Palmas, *Lucrezia Borgia* ainsi que *Rigoletto* à la Scala de Milan, *La Traviata* à la Fenice de Venise et au Staatsoper de Vienne, *Capriccio* de R. Strauss et *Die Zauberflöte* au Théâtre de Cagliari. En 2003, il chante *Traviata* à Madrid et *Gianni Schicchi* à la Scala de Milan et le *Faust* à Berlin.

Parmi ses futurs et récents engagements, on citera *Falstaff* à la Scala de Milan, *L'elisir d'amore* au Teatro Massimo de Palerme et à Tenerife, *La Traviata* au Teatro Lirico de Cagliari, *Idomeneo* à l'Opéra de Rome, *Rigoletto* et *L'elisir d'amore* au Liceu de Barcelone, *Don Giovanni* à l'Opéra de Toulouse, au Teatro Lirico de Cagliari et au Maggio Musicale Fiorentino sous la direction de Zubin Metha. Citons encore *Werther* à Las Palmas, *Falstaff* au Maggio Musicale Fiorentino, *Lucia di Lammermoor* au Liceu de Barcelone et *L'elisir d'amore* à l'Opéra de Toulouse.

Robert Nagy**Il duca di Mantova**

(le 30 septembre, les 2 et 5 octobre)

Diplômé de l'Académie de Musique de Cluj en Roumanie, en 1991 (classe d'Alexandru Farcas), Robert Nagy continue ses études de chant avec Ludovic Spiess. Il débute sur scène en 1989, dans le rôle de Nemorino de *L'elisir d'amore*.

En 1995, l'artiste est vainqueur du Grand Prix du Concours international de chant pour ténors de Lugoj en Roumanie. Il est invité permanent des Opéras de Bucarest, Cluj et Timisoara.

Parmi ses apparitions internationales, on peut mentionner *Der Rosenkavalier* au Staatsoper de Vienne (1999) et au Semperoper Dresde, *Lucia di Lammermoor* au Deutsche Oper am Rhein de Düsseldorf (2001), *Faust* à l'Opéra du Rhin Strasbourg, au Bayerische Staatsoper de Munich (2001), au Teatro dell'Opera di Roma (G. Gelmetti / H. de Ana en 2003), au Teatro Regio di Torino (M. Plasson / H. de Ana en 2003), au Congresgebouw de Doelen, Rotterdam et au Teatro de la Maestranza de Sevilla (2003), *Il barbiere di Siviglia* à Thessaloniki (2001) et au Staatsoper de Vienne (F. Luisi, en 2003), *L'italiana in Algeri* au Staatsoper de Vienne, *La Cenerentola* au New Israeli Opera Tel Aviv (A. Zedda et G. del Monaco, en 2001).

En concert, Robert Nagy a chanté le *Stabat Mater* de Rossini avec l'Orchestre national de Lille (2002), *Carmina Burana* avec l'Orchestre Symphonique de Mulhouse (2002), ainsi qu'avec le Brabant Orkest (2003).

Son répertoire de concert comprend aussi *Krönungsmesse* et le *Requiem* de Mozart, *Carmina Burana* de Orff, le *Stabat Mater* de Rossini, la *Nelson Messe* de Haydn, la *IX^e Symphonie* de Beethoven, le *Requiem* de Berlioz et celui de Verdi.

Ses engagements récents comprennent *L'elisir d'amore* au Théâtre national croate de Rijeka (2004), *Manon* au Deutsche Oper Berlin (2004), *Rigoletto* à Dublin (2004).

On a pu aussi l'entendre dans des concerts lyriques à Copenhague, Fukuoka, Hiroshima et Tokyo (Musashino Hall).

Il a enregistré la *Krönungsmesse* de Mozart, *Vox Maris* de G. Enescu, et fut protagoniste du film d'opéra *La Cenerentola* de Rossini.



Carlos Almaguer
Rigoletto

Carlos Almaguer est né à Mexico City, où il étudie d'abord avec Francesco Amador, puis avec Carlo Bergonzi à l'Académie de Sienne, et Vicente Sardinero à Madrid.

Premier Prix du concours de Chant de Verviers en 1997, il est engagé comme Amonasro dans *Aida* à Cologne (1999), ainsi qu'à l'Opéra

Royal de Wallonie (2000).

En 1999, l'artiste débute à l'Opéra de Francfort dans la nouvelle production de *Cavalleria rusticana*, mise en scène par Gian-Carlo del Monaco, sous la direction de P. Carignani.

A partir de l'année 2000, Carlos Almaguer chante les plus importants rôles verdiens : Nabucco, Rigoletto, Don Carlo, *La forza del destino*, De Luna, Amonasro, Simon Boccanegra, en Espagne (Barcelone, Madrid, Cordoba, Jerez, Sabadell), en Italie (Bologne, Torino, Trieste, Festival de Trapani), en France (Monte-Carlo, Toulouse, Limoges), en Belgique (Liège, Bruxelles) et en Allemagne (Leipzig).

Il complète son répertoire par des rôles veristes qui conviennent à sa voix dramatique : Scarpia (Toulon, Limoges, Sanxay, Mexico), Michele (Mexico), Carlo Gérard (Torino).

Parmi ses projets et récents engagements, on citera *La forza del destino*, à Liège (2005), *Tosca* à Montpellier (2005) et Avignon (2006), *Aida* à Toulon (2006), *Attila* à Las Palmas (2006).

En 2002, le baryton a reçu le Prix national de la presse et de la critique de Mexico.

Nicoleta Ardelean**Gilda**

Née à Satu-Mare en Roumanie, Nicoleta Ardelean est diplômée de l'Académie de Musique de Cluj en 1999. La même année, elle est lauréate des Concours Sabin Drăgoi de Timisoara et Hariclea Darclée de Brăila, en Roumanie.

Pendant ses études, le soprano apparaît régulièrement en concert, avec orchestre ou piano,

en interprétant des œuvres de Mozart, Brahms, Bach.

Elle fait ses débuts sur scène à l'Opéra roumain de Cluj dans le rôle de la comtesse (*Le nozze di Figaro*). A partir de la saison 2000-2001, l'artiste est engagée à l'Opéra de Constanta, où elle incarne Mimi (*La bohème*), Liù (*Turandot*), Micaela (*Carmen*) et Violetta (*La Traviata*). Après un premier succès en France dans Micaela (*Carmen*) à l'Opéra National du Rhin en 2001, elle y est réengagée pour chanter Antonia (*Les contes d'Hoffmann*) en 2002 et Inès (*L'Africaine*), en 2004. L'Opéra de Marseille l'invite en 2003 pour chanter Mimi et le Capitole de Toulouse, en 2004, pour Nedda (*I pagliacci*).

Le 31 décembre 2001, le soprano apparaît la première fois en Allemagne, en concert avec les Berliner Symphoniker et, en mars 2002, elle fait ses débuts à l'Opéra de Leipzig, dans Micaela, avant d'y retourner en 2004 pour chanter Antonia.

En mai 2002, elle interprète Euridice (*Orfeo ed Euridice* de Gluck) à Santiago du Chili. L'artiste y retourne pour Giulietta (*I Capuleti ed i Montecchi*) en juillet 2003, rôle qu'elle reprend ensuite au Festival de Savonlinna.

En novembre 2003 elle fait ses débuts à l'O.R.W. de Liège avec Antonia, en y étant réinvitée, en 2004, pour Anaid (*Moïse et Pharaon*).

Après le succès obtenu en mars 2004 à la Scala de Milan, dans le rôle-titre de *Beatrice di Tenda*, elle y est réengagée pour Micaela en juillet, et Antonia des *Contes d'Hoffmann*, en octobre de la même année.

En 2005, elle vient de chanter Amenaïde (*Tancredi*) à l'Opéra de Toulon, en février, et Micaela à Santiago du Chili, en mai.

Jean Teitgen Sparafucile

Après avoir obtenu une maîtrise de Sciences économiques à l'université de Rouen, il entre au C.N.S.M. de Paris, où il obtient un Prix de chant et un Diplôme de Formation Supérieure, puis effectue un cycle de perfectionnement qu'il termine en 2003.

Il a interprété les rôles de Bartolo et Antonio dans *Le nozze di Figaro* de Mozart, à l'abbaye de Royaumont, dans la mise en scène d'André Engel, sous la direction de Serge Zapolski.

En janvier 2001, il a incarné le superintendant Budd dans *Albert Herring* de Britten à l'Opéra de Rennes, sous la baguette d'Olivier Reboul et dans la mise en scène de Lukas Hemleb, puis les rôles de Bob et Max dans *Let's make an opera* de Britten à l'Opéra Comique. Il a chanté la partie de basse soliste du *Requiem* de Mozart à l'église Saint Eustache, à Paris, ainsi qu'à la Sorbonne et à la Cathédrale de Blois, sous la baguette de Vincent Barthe, puis le rôle de François II dans *Anne de Bretagne* de Pierick Houdy, mis en scène par J.M. Fournereau, à l'Opéra de Rennes.

Il a chanté en tournée, notamment au Capitole de Toulouse et à l'Opéra de Versailles, le rôle de Draco le géant dans *Cadmus et Hermione* de Lully, œuvre dirigée par Christophe Rousset et mise en scène par Ludovic Lagarde.

Il a incarné ces deux dernières années, en tournée nationale, les rôles de Raimondo dans *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, du Prince Gremin dans *Eugène Oneguine* avec la compagnie Opéra Nomade, a été comédien et chanteur dans la pièce de théâtre *Od ombra od omo* mise en scène par Lukas Hemleb au Théâtre National de Strasbourg, puis celui d'Osmin dans *Zaïde* de Mozart à l'Opéra de Montpellier, opéra mis en scène par Emmanuelle Cordoliani et dirigé par Samuel Jean.

On a pu l'entendre en juillet 2003 au festival de Loches dans le rôle de Basilio du *Barbier de Séville*, puis dans le rôle du père de Berlioz dans *Les orages désirés* de Gérard Condé, avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France.

Il vient de chanter à deux reprises le rôle du Sprecher dans *Die Zauberflöte*, en tournée avec l'Orchestre National d'Ile de France, puis à l'Opéra de Dijon.

Il a, également en 2004, interprété les rôles de Colline dans *La bohème* de Puccini à l'Opéra de Tarascon, de l'Oncle Chang dans *Le pays du sourire* de Franz Lehar, à l'Opéra de Longjumeau avec David Levy à la baguette et l'orchestre de l'Opéra de Massy. Enfin, il a interprété en mai 2004 le rôle de Mark dans *Un renard à l'Opéra*, opéra d'Isabelle Alboulker, créé pour le Grand Théâtre de Limoges, sous la direction de Gisèle Gérard-Tolini. Il vient de participer à une longue tournée de *La bohème* qui lui a permis de chanter Colline dans de nombreux châteaux français.

Jean Teitgen a chanté Sir Lord Walton dans *I Puritani* à l'Opéra d'Avignon aux côtés de Inva Mula et Joseph Calleja (fin mai 2005), Publius dans *La clemenza di Tito* à Metz (janvier 2005), Spoletta dans *Tosca*, à l'Opéra de Rouen, en mai 2005.



Isabelle Henriquez
Giovanna/Maddalena

Isabelle Henriquez est diplômée de la Guildhall School of Music and Drama de Londres et du Conservatoire de Lausanne (Diplôme d'enseignement de chant en 1991). Demi-finaliste du Concours Alfredo Kraus (Gran Canaria) et de celui du Belvedere (Wien), elle a suivi les master-classes de Brigitte Fassbänder et Peter Schreier à Verbier.

Elle a chanté Mercedes (*Carmen*) au Grand Théâtre de Genève, la mère d'Iseult (*Le vin herbé*) en version de concert avec l'Orchestre de chambre de Lausanne sous la direction de Jesus Lopez-Cobos, le rôle-titre de *Carmen* au Werdenberger Festspiele, Lucy (*The beggar's opera* de Britten) à l'Opéra de Caen et de Rouen, Pepa (*Goyescas* de Granados) à l'Opéra Off de Lausanne...

Au concert, elle a interprété des œuvres sacrées de Bach, Vivaldi, Mozart, Haydn, Rossini (*Stabat Mater* avec l'Ensemble vocal de Lausanne, sous la direction de Michel Corboz), mais également Berlioz (*Les nuits d'été*), le *Requiem* de Verdi, de Falla (*El corregidor y la molinera* sous la direction de Jesus Lopez-Cobos, *El amor brujo*), Honegger (*Le roi David*) et Berio (*Folksongs*).

Isabelle Henriquez s'est produite en récital à la Bibliothèque nationale de Paris, à la Salle Cortot, à Londres (Guildhall), Zürich (Orpheus-Konzertserie), Bienne, Benidorm, Las Palmas, Florence et Lausanne.

Rubén Amoretti**Il conte di Monterone**

De nationalité italo-espagnole, Rubén Amoretti interprète le répertoire hispanique depuis son enfance. Entre 1982 et 1989, il chante surtout dans des groupes de musique espagnole, participant à différents festivals (Madrid, Avignon, Paris, Munich, Lisbonne, Buenos Aires, Mexico).

Après des études de chant classiques en Suisse et aux Etats-Unis, il fait ses débuts à l'opéra au Théâtre de Bloomington (USA) dans *Ipaghiacci*. En 1992, il reçoit le Prix Spécial du IV^e Concours International de chant de Bilbao, une distinction qui lui permet de chanter *Il barbiere di Siviglia* dans cette même ville, l'année suivante.

Depuis, il est sollicité par de nombreux théâtres en Europe et en Amérique (Vienne, Zürich, Genève, Chicago, Indianapolis, Rome, Florence, Madrid, Paris...) où il a chanté *La Traviata*, *Falstaff*, *L'elisir d'amor*, *Il barbiere di Siviglia*, *Manon*, *Eugène Onéguine*, *La damnation de Faust*...

Il a travaillé avec des chefs et des chanteurs comme Nikolaus Harnoncourt, Bruno Bartoletti, Jean-Claude Malgoire, Michel Corboz, Marcello Viotti, Anton Guadagno, Nello Santi, Alain Lombard, José Carreras, Alfredo Kraus, Agnes Baltsa, Roberto Alagna, Juan Pons et Daniela Dessi. En 2004-2005, il interprétera Germont (*La Traviata*) à Porto, Scarpia (*Tosca*) à Budapest, Marcello (*La bohème*) à Berne, Don Alfonso (*Lucrezia Borgia*) au festival de Saint Moritz; différents concerts sont programmés en Europe et Amérique. Il enregistre chez Claves, Chandos, Gallo...

Vincent Deliau
Marullo

Vincent Deliau a étudié jusqu'en 1997 à la Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles, sous la direction d'Olivier Schneebeli. En 1999, il a poursuivi sa formation lyrique à la Guildhall School of Music and Drama à Londres, dans la classe de Laura Sarti. De 2001 à 2005, il a étudié au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, dans la classe d'Isabelle Guillaud. Cela lui a permis de travailler le répertoire baroque avec Emmanuelle Haïm, le lied et la mélodie avec Jeff Cohen, l'art dramatique avec Georges Werler.

Il a interprété plusieurs rôles: Le Marquis de la Force dans *Les dialogues des Carmélites* de Poulenc (C.N.S.M.D.P., avril 2005), Basse-solo dans *Les Noces de Stravinsky* (Opéra de Paris, avril 2004), Figaro dans *Le nozze di Figaro* de Mozart (C.N.S.M.D.P., mars 2004), Guglielmo dans *Così fan tutte* de Mozart (C.N.S.M.D.P., décembre 2003), Popolani dans *Barbe-Bleue* d'Offenbach (septembre 2003), The Poet et Hyman dans *The Fairy Queen* de Purcell (C.N.S.M.D.P., mars 2003), Premier envoyé dans *Le Rossignol* de Stravinsky (Opéra de Rouen, février 2000).

Il se produit fréquemment dans le répertoire d'oratorio: *Passion selon saint Jean* de Bach, sous la direction de Kurt Masur (mars 2004), *Cantate BWV 32* de Bach, sous la direction de Christophe Coin (janvier 2004), Joseph dans *L'enfance du Christ* de Berlioz (décembre 2003), *Cantate BWV 131* de Bach, sous la direction de Didier Bouture (avril 2003), *Requiem* de Campra (avril 2002), *Requiem* de Gilles (février 2002), *Requiem* de Fauré (mars 2000), *Grands motets* de Mondonville (décembre 1998), *Te Deum* de Charpentier en 1997.

Jose Luis Sola
Matteo Borsa

José Luis Sola a commencé ses études de musiques dans la chorale des Ninos cantores de Navarre. Il poursuit ses études musicales l'Ecole de musique Sebastiàn Albergo de Pampelune. Le ténor Ricardo Visus, avec qui il travaille toujours, voit en lui un jeune chanteur prometteur: il lui offre ses premiers cours de

technique et le fait accéder au monde de l'opéra.

En 2002, il remporte une bourse d'études lors du Concours Julian Gayarre et un soutien financier du Gouvernement de Navarre. Il obtient le second prix chez les hommes, le premier prix spécial de la critique et une bourse d'études comme meilleur interprète espagnol au Concours International de chant de Bilbao.

En mai 2002, il incarne le rôle d'Ernesto dans *Don Pasquale* au Théâtre A. Bonci de Cesena en Italie. En décembre 2002, il chante Serafin de la zarzuela dans *el Grumete* de Arrieta au Théâtre Gayarre de Pampelune. En juin 2003, il incarne Edgardo dans *Lucia di Lammermoor* à Sabadell et, en novembre 2003, se produit lors de dix représentations du *Faust* de Gounod à Barcelone et en province. Il interprète les *Libeslieder Walzer* de Brahms au Conservatoire Pablo Sarasate de Pampelune en 2003.

En 2004, il incarne le rôle d'Antonio dans la zarzuela *Maruxa* de A. Vives au Théâtre Gayarre de Pampelune. Il participe à une soirée de gala lyrique avec l'Orchestre de la RTVE au Teatro Monumental de Madrid, retransmise par la chaîne télévisée TVE, et chante des airs extraits de *L'elisir d'amore* et de *L'Arlesiana* de Cilea.

En mars 2004, il chante le *Stabat Mater* de Rossini et le *Requiem* de Verdi sous la direction de José Serebrier. Il se produit ensuite dans *Les sept paroles du Christ* de Dubois à l'Eglise de Saint Nicolas, à Pampelune, et donne un récital de musique espagnole, allemande et d'airs d'opéra à Badajos.

En octobre 2004, il se produit dans le *Stabat Mater* de Dvòrak au Baluarte de Pampelune avec l'Orchestre do Norte de Oporto. Il a remporté un grand succès dans le rôle de Beppe dans *Rita* de Donizetti au Teatro Real de Madrid, en novembre 2004.

En décembre 2004 il se produira dans *Lucrezia Borgia* de Donizetti, et donnera un concert d'airs de Donizetti au Teatro Campoamor de Oviedo.

En avril 2005 il a participé à une tournée de concerts à travers les Etats-Unis.

Francesco Biamonte**Il conte di Ceprano**

Après des études d'histoire de l'art et de littérature latine et allemande, Francesco Biamonte entreprend une formation de chant à Lausanne (classes de Frédéric Meyer de Stadelhofen et Katharina Begert), puis auprès de Gilles Denizot et des studios Operalab (Genève, Paris, Bruxelles, Londres), dont il est boursier en 2004-2005. Parallèlement, il travaille en faveur des littératures contemporaines de Suisse dans différents contextes, et pratique le journalisme musical. Il obtient le certificat AVCEM de chant en 2004 avec mention «excellent», et prend part dès lors à divers concerts d'oratorio et spectacles en Suisse romande. A la scène, il chante notamment l'Augure dans *L'Orfeo de Luigi* Rossi avec le Centre de Musique Ancienne de Genève sous la direction de Gabriel Garrido, puis le rôle-titre de *Don Giovanni* dans une production de l'Avant-Scène Opéra à Neuchâtel (dir. Yves Senn). Début 2005, il est Fabrizio (*La pietra del paragone* de Gioacchino Rossini), dans une coproduction des opéras de Besançon, Fribourg, et Rennes (direction de Laurent Gendre, mise en scène de François de Carpentries). Il participe à un récital collectif à l'Opéra de Rennes, ainsi qu'avec l'Orchestre Symphonique de Neuchâtel. En projet: des récitals en Suisse et en France, ainsi que Figaro (*Le nozze di Figaro*), avec L'Avant-Scène Opéra.

Pauline Sabatier**La contessa di Ceprano**

Pauline Sabatier commence à l'âge de 8 ans sa formation musicale avec le piano qu'elle étudie toujours. Elle entre en 1994 à la maîtrise de l'Opéra de Lyon, où elle participe à des productions comme *Die Zauberflöte*, *Dédale* de Dufour ou *Carmen*.

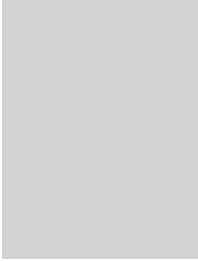
A 18 ans, elle commence le chant avec Gary Magby et intègre en septembre 2002 sa classe au Conservatoire de Lausanne. Elle est sélectionnée par D. Fischer-Dieskau et Christa Ludwig pour leurs master-classes de lied en 2003 et 2004.

Elle est soliste dans les *Requiems* de Duruflé au Victoria Hall, de Mozart à la cathédrale de Lausanne, et de Jomelli à Sion. Elle chante également la partie d'alto solo du *Te Deum* de Charpentier et de la *Matthäus Passion* de Bach. En 2003, sous la baguette d'Hervé Klopfenstein, elle chante les *Liebeslieder Walzer* de Brahms à la salle Métropole de Lausanne.

Elle interprète les rôles de Zerlina dans *Don Giovanni*, Dorabella dans *Così fan tutte*, et Ramiro dans *La finta giardiniera* de Mozart. En 2004, elle chante le «rôle de la mezzo» dans *Postcard from Morocco* de D. Argento à l'Opéra de Lausanne.

Nathalie Constantin

Il paggio



Nathalie Constantin poursuit actuellement des études professionnelles de chant au Conservatoire de Lausanne dans la classe de Hiroko Luyet-Kawamichi, après les avoir commencées au Konservatorium für Musik de Zürich. Elle a également étudié la guitare au Conservatoire de musique de Sion.

Elle a participé aux activités du chœur Novantiqua de Sion et de la Maîtrise de la Cathédrale de Sion. Elle s'est produite en soliste dans *Jephté* de Carissimi, dans des cantates de Bach et messes de Haydn. En 2002, dans le cadre du Festival international de l'orgue ancien, elle a chanté des motets de Monteverdi, Lully, Campra, Schütz.

Collaboratrice scientifique de l'Université de Lausanne, elle étudie depuis octobre 1998 la biochimie à l'Ecole polytechnique fédérale de Zürich.

Liste des musiciens

à venir

Liste des choristes

à venir

PUB

PUB

PUB

PUB

PUB

PUB

PUB

