

Opernhaus Zürich

VER 1901
02984

UN GIORNO DI REGNO

Giuseppe Verdi





INHALT

VORGESCHICHTE

Als sich dem im französischen Exil lebenden polnischen König Stanislaus die Möglichkeit bietet, seinen Thron zurückzugewinnen, reist er unerkannt nach Warschau, um sich dort möglichst schnell der Wahlversammlung präsentieren zu können. Gleichzeitig bittet er den Offizier Belfiore, in Frankreich unter seinem Namen aufzutreten und in die Bretagne zu reisen, wo er auf Schloss Kelbar erwartet wird. Die Tochter des Barons von Kelbar soll einen reichen Mann, den Schatzmeister La Rocca, heiraten. Belfiore willigt ein und reist heimlich aus Paris ab, ohne irgend jemanden von seinem Vorhaben zu unterrichten, auch nicht seine Geliebte, die Marchesa del Poggio.

1. AKT

Die Diener des Schlosses sind in grosser Begeisterung: seit kurzem wohnt ein König unter ihrem Dach. Welch ein Glanz für die bevorstehende Hochzeit. Und welche Aussichten auf gute Trinkgelder. Auch der auf seinen uralten Adel stolze Baron ist froh. Heute kann er seine einzige Tochter Giulietta mit dem reichen Schatzmeister La Rocca verheiraten.

Während die beiden Herren noch um die Bedingungen des Ehevertrages feilschen, lässt sich der königliche Gast durch seinen Diener Delmonte melden. Der (falsche) König von Polen erscheint, bedankt sich bei seinem Gastgeber für den guten Empfang und versichert alle Anwesenden seiner Huld. Ganz nebenbei erfährt der «König», dass aus der Hochzeit eine Doppelhochzeit geworden ist, auch die Nichte des Barons will heiraten. Es ist die Marchesa del Poggio, die den Conte di Ivrea ehelichen will. Der «König» fällt aus allen Wolken, als er den Namen seiner Geliebten hört, und bittet, alleingelassen zu werden. Unverzüglich schreibt er einen Brief an den echten König und bittet, sofort seines Amtes enthoben zu werden, da er jetzt um seine Liebe kämpfen müsse.

Währenddessen kommt Edoardo, der arme Neffe des Schatzmeisters. Er liebt Giulietta, sie liebt ihn, aber ihr Vater zwingt sie in die Vernunfteheliche mit dem ungeliebten Onkel. Edoardo ist verzweifelt und bittet den König ihm als Adjutant nach Polen folgen und für ihn sein sinnlos gewordenes Leben opfern zu dürfen.

Belfiore bietet dem jungen Mann seine Freundschaft an und beschliesst, die Rolle des «Königs» noch einen Tag zu spielen, um den Liebenden zu ihrem Glück zu verhelfen. Inzwischen ist die Marchesa auf dem Schlosse eingetroffen. Sie ist ihrem Geliebten nachgereist und hat, überzeugt, dass Belfiore sie betrügt, die Hochzeit mit dem Grafen erfunden, um ihn eifersüchtig zu machen.

Giulietta flüchtet vor den Vorbereitungen zu ihrer Hochzeit in den Schlossgarten. Sie träumt von Edoardo und davon, dass er sie aus all ihrem Elend retten könne. Auf der Suche nach der verschwundenen Braut kommen der Baron und der Schatzmeister in den Garten, aber auch der «König» und Edoardo. Der «König» zieht Baron und Schatzmeister in ein sehr wichtiges Gespräch über militärische und politische

Probleme und gibt auf diese Weise den beiden Liebenden Gelegenheit, ungestört miteinander zu sprechen. Da taucht plötzlich die Marchesa auf, und begrüsst die Anwesenden. Bevor Belfiore vor seiner Geliebten fliehen kann, wird ihm diese vom Baron vorgestellt.

Der «König» beauftragt Edoardo, sich um die Damen zu kümmern, und geht eiligst mit dem Baron und dem Schatzmeister ab. Die Marchesa, völlig verwirrt von der Rolle, die ihr Geliebter spielt, bleibt mit den beiden Liebenden zurück. Diese bitten sie um Hilfe. Aber die Marchesa ist so mit ihren eigenen Problemen beschäftigt, dass sie erst reagiert, als sie sieht, wie verzweifelt die beiden sind.

Alle drei beschliessen, für ihr Glück zu kämpfen. Inzwischen hat der «König» den Schatzmeister beiseite genommen. Er bietet ihm ein Ministeramt in Polen und eine sehr vorteilhafte Heirat mit der reichen Prinzessin Ineska an.

Während sich der ehrgeizige, skrupellose Schatzmeister ausdenkt, wie er aus der beschlossenen Verbindung mit der Tochter des Barons aussteigen kann, erscheint dieser mit dem Ehevertrag. Nach einigen Ausflüchten gesteht der Schatzmeister dem Baron, dass er an der Ehe nicht mehr interessiert sei, weil er Minister des Königs von Polen werde. Der Baron ist zutiefst in seinem Adelsstolz verletzt und droht, den Schatzmeister auf der Stelle zu töten.

Die Marchesa, Giulietta und Edoardo wollen die Situation sofort für sich nutzen, aber der Baron verlangt die Erfüllung des Ehe-Versprechens durch den Schatzmeister... oder dessen Tod. Da unterbricht der König den Streit und gebietet Ruhe. Beschämt lassen alle von ihren Streitereien ab und legen die Entscheidung in die Hand des Königs.

2. AKT

Nach dem grossen Krach macht sich die Dienerschaft über die wechselnden Launen der Herrschaften lustig. Edoardo kommt hinzu. Er hat immer noch Hoffnung, dass seine Liebe zu Giulietta Erfüllung findet.

Um den armen Neffen zu einem reichen Erben zu machen, überredet der «König» den Schatzmeister, Edoardo ein Landgut zu vererben. Der geizige Schatzmeister willigt ein, um seine Karriere beim «König von Polen» nicht zu gefährden. Da stürmt der Baron herbei, um endlich das Duell zu erzwingen. Nur mit List entrinnt der Schatzmeister den tödlichen Attacken des Barons.

Inzwischen hat die Marchesa ihre «Hochzeit» vorbereitet. Sie versucht so, ihren Geliebten Belfiore dazu zu bringen, seine wahre Identität preiszugeben. Um Edoardo und Giulietta glücklich zu vereinen, gibt Belfiore aber seine Rolle als «König» noch nicht auf. Endlich willigt der Baron in die Hochzeit von Giulietta und Edoardo ein. Aber nun will Edoardo dem «König» nach Polen in den Krieg folgen. Giulietta erkennt, dass ihr Geliebter die Pflicht genauso ernst nimmt wie die Liebe. Um der Marchesa ihre «Heirat» zu vereiteln, befiehlt der «König» dem von ihr ausersehenen Bräutigam, dem Conte di Ivrea, ihm sofort nach Polen zu folgen. Delmonte bringt einen Brief des echten Königs von Polen. Bevor Belfiore diesen vorliest, setzt er durch, dass Edoardo und Giulietta getraut werden. Nun erst wird der Brief verlesen: Der echte König könnte seinen Thron retten, entlässt Belfiore aus der Rolle des «falschen Königs» und verleiht ihm zum Dank den Rang eines Marschalls. Dieser schliesst nun endlich seine geliebte Marchesa in die Arme. Edoardo kann bei seiner Giulietta bleiben und Baron, Schatzmeister und der Conte di Ivrea beschliessen, besser zu schweigen, um sich nicht nochmals zu blamieren.



*Über Wetter- und Herren-Launen
Runzle niemals die Augenbraunen
Und bei den Grillen der hübschen Frauen
Musst du immer vergnüglich schauen.*

Johann Wolfgang von Goethe

Martin Sokol

EIN KÖNIGREICH FÜR EINE OPER

1839 vollendete Verdi seine erste Oper, «Oberto, Conte di San Bonifacio». Ihre Uraufführung an der Mailänder Scala wurde so enthusiastisch aufgenommen, dass drei weitere Opern für die folgenden zwei Jahre bei dem jungen Komponisten bestellt wurden.

Für die erste Nummer dieser Serie hatte Bartolomeo Merelli, der Direktor der Scala, «Il Proscritto» vorgeschlagen. Es handelte sich dabei um ein Libretto von Gaetano Rossi, der vorher die Texte für Rossinis «La Cambiale di Matrimonio», «Tancredi» und «Semiramide» geliefert hatte.

Doch bevor Verdi mit der Vertonung des «Proscritto» begonnen hatte, änderte Merelli seine Pläne. Er überlegte sich, dass er für die kommende Saison eine komische Oper anstelle eines Melodrams benötigte, und schickte Verdi mehrere Texte von Felice Romani, einem der damals erfolgreichsten Librettisten. Keine dieser Vorlagen sagte Verdi zu, aber da ihm keine Zeit mehr blieb, um ein passenderes Libretto zu suchen, wählte er jenes, das ihm am wenigsten missfiel. Es handelte sich um den Text zu «Il finto Stanislao», der etwa zwanzig Jahre vorher für Adalbert Gyrowetz geschrieben worden war. Gyrowetz' Vertonung war an der Scala zum erstenmal am 5. August 1818 gespielt worden, doch nach elf Aufführungen in jener Saison war sie vom Spielplan verschwunden. Für Verdis Fassung wurde ein neuer Titel gewählt, «Un Giorno di Regno».

Romani war nicht der einzige Librettist, der sich mit Polens verbanntem König beschäftigt hatte. Im Frühling 1812

Wurde Giuseppe Moscas «Il finto Stanislao, re di Polonia» an der Oper San Moisè in Venedig inszeniert. Der Autor dieses Librettos war jener Gaetano Rossi, dessen «Proscritto» Verdi nicht beeindrucken konnte. Zweiundzwanzig Jahre später erschien eine weitere Behandlung dieser Vorlage, und zwar auf Spanisch; «Un dia de reinado» mit Musik von Francisco Asenjo Barbieri und Texten von Gutierrez und Olona wurde am 11. Februar 1854 am Madrider Teatro del Circo uraufgeführt. Romanis Stoff stammte aus Pineu-Duvals Theaterstück «Le faux Stanislas», das seinerseits eine historische Gegebenheit frei behandelte.

«Il finto Stanislao» («Der falsche Stanislaus») oder «Un Giorno di Regno» (König für einen Tag) befasst sich mit den amourösen Grosstaten Beaufleurs (Belfiores) in seiner Verkleidung als König. Schon bevor Verdi mit der Komposition begann, hatte er mit Schwierigkeiten zu ringen. Zunächst war er stets in düsterer, nahezu bedrückter Stimmung. Der frühe Tod seiner Tochter im Jahre 1838 und seines Sohnes im Jahre 1839 hatten seine depressive Haltung noch verschlimmert. In diesem Geisteszustand war er keineswegs für die Vertonung einer Komödie vorbereitet. Kurz nach Beginn der Arbeit an «Un Giorno di Regno» hatte er ausserdem einen schweren Anfall von Angina, und wenige Wochen später starb seine Frau Margherita an einer Gehirnentzündung. Als die Oper schliesslich am 5. September 1840 an der Scala aufgeführt wurde, fiel sie restlos durch – das Fiasko war so gross, dass nur die erste der fünf vorgesehenen Aufführungen stattfand. Verdi war so verzweifelt, dass er schwor, nie wieder zu komponieren. Merelli entband ihn von seinem Kontrakt, doch dank seines Taktgefühls und seines diplomatischen Geschicks (und Soleras herrlichen Versen in «Nabucco») wurde Verdi zu seinem wahren Beruf zurückgeführt.

Magnus Bastian

MAN NEHME...

oder VERDIS ZWEITE OPER
«UN GIORNO DI REGNO»

Mailand, 1840. Rossini, Bellini, Donizetti: Das ist das mächtige Dreigestirn an Italiens Opernhimmel, auch wenn Bellini schon 5 Jahre tot ist und Rossini seit 1829 keine Oper mehr geschrieben hat. Da versucht nun der Neuling Giuseppe Verdi nach dem Achtungserfolg seiner ersten Oper «Oberto» erneut die Gunst des Scala-Publikums zu erringen, mit einem buffonesken Stück. Verdi macht das Beste, was ein Anfänger tun kann, der erfolgreich sein will: Er orientiert sich am Stil der grossen Vorbilder. Konkret bedeutet das, einen zurückhaltenden, schlichten Orchestersatz zu schreiben, mit einem Streicherteppich als Fundament und akzentuierenden solistischen Bläsern, über dem die Singstimmen in weiten Melodiebögen und Koloraturen glänzen können. Der «belcanto», lyrisch-fließende Melodien, durch rhythmische Raffinesse mit Leben erfüllt, ist das musikalische Ideal der Epoche.

Trotz der Verbundenheit mit der Erfolg versprechenden Tradition wagt Verdi auch eigene stilistische Versuche. So sind weitschweifige Koloraturen in «Un Giorno di Regno» nicht zu finden. Stattdessen gliedert er die Gesangslinien in kleinere Abschnitte, und wo dem Orchester zu Koloraturen nur ein simples Begleitgerüst zugefallen war, wird die Orchestrierung nun vielfältiger und farbiger. Verdis Vorliebe für feingliedrige Ausgestaltung schlägt sich auch in der Sängerbearbeitung nieder, etwa in der Sextettszene im 1. Akt: Liebesglück, das Erkennen einer Intrige, dazu ein Vater, der sich hinter das Licht führen lässt, dies sind die Schichten, die Verdi geschickt ineinanderfließt. Das Liebespaar Giulietta – Edoardo

kann sich erstmals wieder sehen, während der falsche König Belfiore den Baron und den Schatzmeister in ein Gespräch über Kriegsführung verwickelt. Verdi lässt das Liebespaar im Unisono lange lyrische Bögen aussingen, den eifersüchtigen Schatzmeister hingegen meckernd dazwischenparlieren, während sich Belfiore und der nichtsahnende Baron auf einer dritten Ebene – mit eigenem rhythmischen Duktus – unterhalten.

Und weiter: Verdis Kunst, in Ensembles rhythmische und melodische Kontraste einzuführen, kommt auch in Duetten zum Tragen. So im Duett Edoardo – Belfiore im 1. Akt, wo die traditionelle Duettform zunächst beibehalten wird – jeder Sänger singt eine Solostrophe zu gleicher Melodie. Die gemeinsam gesungene dritte Strophe lässt jedoch auf sich warten. Nach einem dialogischen Zwischenteil folgen erneut zwei Solostrophen, diesmal aber zu verschiedenen Melodien: Edoardo lyrisch-verhalten, dankbar für die königliche Huld, Belfiore hingegen übermütig, er genießt sein Rollenspiel. In der anschließenden Cabaletta – Allegro Marziale überschrieben – lässt Verdi beide Sänger von Beginn an gemeinsam singen, sicherlich nicht «lehrbuchgerecht», doch angesichts der Situation angemessen, kündigt der Text doch vom gemeinsamen Bestehen kommender Gefahren.

Es mag erstaunen, dass Verdi sehr viele secco-Rezitative in der Oper verwendet. Wahrscheinlich ist dies ein Zugeständnis an die noch aus dem vorigen Jahrhundert stammende Tradition, doch so sehr glücklich war der Komponist wohl nicht mit dieser überkommenen Form. Im Duett von Giulietta und Edoardo im 2. Akt hat Verdi eine durchkomponierte Szene geschrieben. Bellini und Rossini standen hier Pate und der fließende Wechsel von orchesterbegleitetem Rezitativ und ariosen Abschnitten lässt schon Verdis künftigen Stil ahnen: nicht nur die Grenzen der musikalischen Formen Rezitativ und Arie werden hier verwischt, auch die unterschiedlichen Vortragsweisen, zum einen stark deklamatorisch, zum anderen gesanglich-fließend, gehen nahtlos ineinander über.

Während die Opera seria ihren Antrieb aus der Präsentation der Gemütszustände des einzelnen schöpft, begründet sich der Reiz ihrer buffo-Schwester in der Darstellung komisch anmutender Personenkonstellationen, unterschiedlicher Charaktere, die verschiedene Ziele verfolgen. Und so liegt es auf der Hand, dass die ernste Oper die Arie zu ihrer Hauptform macht, das Intrigenspiel der Opera buffa hingegen in Ensembleszenen aus- und vorgetragen wird. «Un Giorno di Regno» ist hier keine Ausnahme. Die wenigen Kavatinen und Arien, die in der Oper vorkommen, spiegeln zwar den Seelenzustand der Vortragenden wider, doch sind sie durch Chorwürfe, wie etwa im Falle der Auftrittskavatine (Akt 1) von Giulietta und von Edoardos Arie zu Beginn des 2. Aktes aus der für diese Szenen typischen selbstvergessenen Kontemplation herausgerissen. Einzig der Marchesa wird in ihrem ersten Auftritt eine echte Soloszene zugestanden. Doch so ganz mag man ihr das Leid, von dem sie dort singt, nicht abnehmen. Verdi bemüht sich zwar in der Kavatine mit Affektdarstellungen von klopfendem Herzen und Seufzern, die der Brust entfahren, den Eindruck eines bewegten Gemüts zu erzeugen, betrachtet man aber die Leichtigkeit, mit der die Marchesa anschliessend in der Cabaletta die Konsequenzen verschmähter Liebe beschreibt – interessanterweise zum gleichen Grundrhythmus des gerade verklungenen Marziale-Duetts von Edoardo und Belfiore – so sind Zweifel an der Ernsthaftigkeit dieser «tragischen» Szene angebracht, zu sehr überwiegt das parodistische Element.

Ein bisschen Tradition, ein wenig Experimentieren, wenig Erfahrung. Keine gute Mischung – «Un Giorno di Regno» wurde ein gigantischer Reinfluss. Als wäre der Name des Werkes ein schlechtes Omen, sollte die erste Aufführung auch die vorerst letzte bleiben. Viel ist darüber diskutiert worden, warum diese Oper so schlecht aufgenommen wurde, meist mit dem Schluss, dem Komponisten Unreife und mangelndes kompositorisches Handwerk zu attestieren. Einzig der «Figaro» zog auch die äusseren Umstände, die Entstehung

und Aufführung begleiteten, in Betracht: «Die schiere Unmöglichkeit, eine Verskomödie zu finden, die nicht einfach nur abgeschmackt ist, die Grösse eines Theaters, welches die Wirkung von Zwischentönen und delikaten Melodien zerstört und das Unvermögen unserer heutigen Sänger im komischen Fach, all dieses macht es neuen Komödien sicher doppelt so schwer, Erfolg zu erringen. Und berücksichtigt man noch die aussergewöhnlichen Umstände, unter denen Verdi sein neuestes Werk zustandebringen musste, in einer Zeit also, wo ein grausames und unerwartetes Geschick ihn im Innersten seines Wesens getroffen hatte, so mag man leicht verstehen, warum seine zweite Oper nicht die hohen Erwartungen erfüllte, die durch sein erstes Werk an ihn gestellt worden waren.»

Doch hat sicherlich auch das Publikum seinen Teil zum Misserfolg der Oper beigetragen. Liest man Berichte und Briefe von europäischen Musikern, die Anfang des 19. Jahrhunderts Italien bereisten, so taucht immer wieder die Klage über die Arroganz und Ignoranz des Theaterpublikums auf. Als Treffpunkt der Gesellschaft glichen Theaterlogen eher Salons, in denen gespielt, gelacht und geliebt wurde. So schreibt etwa Hector Berlioz in seinen Memoiren: «In Italien benimmt man sich während der Aufführungen auf eine für Kunst und Künstler so demütigende Art, dass ich, offen gestanden, lieber in einem Gewürzkramladen Pfeffer und Zimt verkaufen als für Italien eine Oper schreiben würde.» Auch Felix Mendelssohn Bartholdy äussert sich ähnlich; in einem Brief vom Mai 1831 an seine Schwestern heisst es: «Die Italiener behandeln das Theater, wie einen Modeartikel, kalt, gleichgültig, kaum mit dem Interesse des äusserlichen Anstandes.» Während in Frankreich und Deutschland der Künstler als das vergeistigte Wesen, mit dem die Natur in «heiligen, nie gehörten, doch verständlichen Lauten spricht» (R. Schumann) mystifiziert wurde, galten Komponisten in Italien zunächst als Unterhaltungshandwerker. Und so fühlte Verdi sich auch behandelt. Nach dem Misserfolg von «Un Giorno di Regno» schwor er,

nie wieder zu komponieren. Der Impresario Merelli, bei dem Verdi unter Vertrag stand, musste alle seine Überredungskünste aufbieten, um den Komponisten wieder aufzurichten. Mit Erfolg, wie wir wissen, denn schon mit der nächsten Oper «Nabucco» (1842) sollte Verdi den Grundstein für seinen Weltruhm legen.

Mark Twain

PRINZ UND BETTELKNABE

«Wollte Gott, ich dürfte mich einmal anziehen wie du, dürfte barfuss laufen und im Schlamm spielen, und niemand wäre da, der mich zurückhält und es mir verbietet und mir Vorwürfe macht – ach, nur ein einziges Mal! Mir scheint, ich würde meine Krone dafür geben!»

«Und wenn ich nur einmal Eure Kleider tragen dürfte, lieber Herr, nur ein einziges Mal –»

Ein paar Minuten später stand der kleine Prinz von England in Toms Fetzen und Lumpen da, und der Bettelprinz hatte sich mit dem glitzernden Tand königlicher Pracht herausgeputzt. Seite an Seite stellten sie sich dann vor einen Spiegel, und – o Wunder! – es war, als hätten sie die Kleider nicht getauscht. Sie starrten sich an, sie starrten in das Glas, sahen sich noch einmal an, um danach wieder ihr Spiegelbild zu betrachten. Schliesslich fragte der Prinz verstört: «Was hältst du davon? Du hast das gleiche Haar wie ich, die gleichen Augen, das gleiche Gesicht, dieselbe Stimme, dieselbe Grösse und Haltung und das gleiche Benehmen. Wären wir beide nackt, so könnte niemand sagen, wer von uns beiden der Prinz von Wales ist, und wer von uns beiden du bist.»



Ulrich Schreiber

TON UND ALLÜRE IM FRÜHWERK

Die erste, geradezu explosionsartige Hervorbringung dessen, was den Nachgeborenen als sein Personalstil gilt, gelang Verdi 1840 mit jenem Werk – es war sein zweites –, das wie kein anderes eine persönliche Lebenskrise widerspiegelt. Verdi selbst hat einer Legendenbildung nachgeholfen, indem er den deprimierenden Misserfolg von «Un Giorno di Regno» mit seiner Familienkatastrophe verband: während der Arbeit an dieser «Buffa» seien im Verlauf von zwei Monaten seine Tochter, sein Sohn und seine Frau gestorben. Tatsächlich hatte er die Kinder schon vor der Uraufführung seines erfolgreichen Erstlings «Oberto» (1839, auf einen Text von Temistocle Solera) verloren, der ihm an der Mailänder Scala den Auftrag zu drei weiteren Opern einbrachte. Die desolaten Begleitumstände merkt man diesen Anfängerwerken keineswegs an. Sie sind, bei aller Roheit im Vergleich mit Bellini und Donizetti, erstaunliche Talentproben, und in der komischen Oper tönt uns gänzlich unvermittelt der bekannte Verdi entgegen. Es handelt sich zum Beispiel um das Duett «Proverò che degno io sono» (Ich werde beweisen, der Gnade würdig zu sein) im ersten Akt. Der tenorale Liebhaber Edoardo bittet aus Liebeskummer den vermeintlichen König von Polen, in seine Dienste aufgenommen zu werden. Schon der Anfang mit seinem martialischen Rhythmus und der von Trompeten kolorierten Tenor-Melodie läßt aufhorchen und unterscheidet sich in seiner Kernigkeit deutlich von dem dramaturgisch vergleichbaren Duett «Venti scudi» in Donizettis «L'Elisir d'Amore». Das gilt erst recht für die Cabaletta, wenn sich auch der Cavaliere Belfiore von der kriegerischen Emphase Edoardos mitreißen läßt und nach der etwas schematischen Modulation des Zwischenteils sogleich mit ihm in Terzkopplungen ein Herz und eine Seele ist wie Riccardo und Giorgio

in der Cabaletta des Duetts «Suoni la tromba» aus Bellinis «I Puritani». Diese federnden Achtel, deren zweites jeweils durch zwei Sechzehntel ersetzt und dadurch verschärft wird, machen die Orchesterbegleitung zu einer Metasprache neben dem Gesangstext, noch heftiger als im «Puritani»-Duetts oder dem Kriegschor aus «Norma». Luigi Dallapiccola hat darin die Stimme der nationalen Risorgimento-Bewegung vernommen: «Das Phänomen Verdi ist nicht ohne das Risorgimento vorstellbar. Dabei schlägt es für unsere Erörterung wenig oder nichts, ob er an der Bewegung aktiv beteiligt war. Ihre Allüre und ihr Ton gingen in ihn ein.» Es ist genau diese Allüre, die uns die beiden Sänger ohne rechten dramaturgischen Anlass zum Sprachrohr eines kollektiven Unterbewusstseins werden lässt.

Hier nimmt Verdi erstmals jenen Ton auf, der bei seinen Vorgängern nur punktuell, bei Rossini nie zu hören war (trotz «Mosè» und «Maometto II»). Der so lange und zu Unrecht geschmähte «Giorno di Regno» bietet neben anderen noch einen Moment, der im Werk des Anfängers schon den späteren Meister aufblitzen lässt. Es ist das Sextett im ersten Akt «Cara Giulia, alfin ti vedo»: Verdis erster Versuch, gegen die italienische Plapper-Tradition für gemischte Gefühle der Figuren auch eine unterschiedliche Musik einzusetzen. Dieses laut René Leibowitz psychologische Ensemble in der Tradition Mozarts – das von Richard Strauss «kontemplativ» genannte Ensemble, in dem die Zeit stillzustehen scheint, wird er bei Rossini entlehnen – führt drei Ausdrucksebenen vor: eine militärische (Belfiore und der Baron), eine amouröse (Edoardo und Giulietta) und eine grantelnde (der Schatzmeister La Rocca). Durch den alle einen Augenblick verstummen machenden Auftritt der Marchesa di Poggio werden diese Ebenen hurtig durcheinandergewirbelt als Ausdruck einer allgemeinen Perplexität (die Marchesa hat in dem scheinbaren König ihren Geliebten entdeckt). Das Vorbild ist deutlich das Finale I von Rossinis «Il Barbiere di Siviglia», aber erst in der Stretta. Der Anfang des Sextetts zeigt Verdi

auf einem anderen Weg. Es ist jener, der ihn auch zum kontrastierenden Duett führen wird, in dem die Stimmen – anders als in der Tradition und in dem erwähnten aus dem ersten Akt von «Un Giorno di Regno» – getrennt behandelt werden: mit unterschiedlichem motivischen Material und ohne die tradierte Parallelführung in Terzen (meist für die Kombination Sopran-Mezzo), Sexten (Sopran-Tenor) oder Dezimen (Sopran-Bariton).

In seiner tiefen Depression nach dem Verlust von Frau und Kindern war Verdi nicht in der Lage, seinen nach «Oberto» unterschriebenen Vertrag zu erfüllen, drei neue Opern für die Mailänder Scala zu schreiben. Und das um so weniger, als der totale Misserfolg von «Un Giorno di Regno» in ihm stärksten Zweifel an seiner Begabung weckte. Es musste auf ihn wie eine künstlerische Depotenzierung wirken, dass die Oper gleich nach der Premiere abgesetzt wurde. Bedingt war dieses Fiasko auch durch die Handlung, die Temistocle Solera als Hausdichter der Scala gegenüber Romanis Original verschlimmbessert hatte. Das hat lange Zeit den Blick auf die Qualitäten des Textbuchs verstellt. Geschickt ist die dramaturgische Ellipsentechnik mit der zu Beginn und am Ende zentralen Funktion eines – sonst in der Buffa-Tradition (bis auf lokal begrenzte Ausnahmen in Neapel) verpönten – gesprochenen Textes. Im ersten schreibt (und liest) Belfiore einen Brief an den richtigen König mit der Bitte, ihn von seinem Doppelspiel zu entbinden, die Antwort des Königs Stanislaus empfängt und liest Belfiore im zweiten Finale, so dass alle Komplikationen einer Lösung zugeführt werden können. Diese Sprachklammer scheint ein geheimes Eingeständnis Verdis zu sein, mit musikalischen Mitteln allein gegen das Vorbild «Il finto Stanislao» von Gyrowetz, noch nicht bestehen zu können. Diese Abhängigkeit von einer sprachlichen Vorgabe konnte ihn aber auch inspirieren wie in der Cabaletta des erwähnten Duetts Belfiore-Edoardo «Infiammato da spirito guerriero»: «Das ist nicht Romani, sondern es sind die grossspurigen Zehnsilber des Risorgimento», die den Komponisten «wie ein Kriegspferd» reagieren lassen.

Franciszek Dionizy Kniaźnin
ODE AN DIE SCHNURRBÄRTE (1787)

*Zier des Gesichts, gezwirbelte Bärte!
Ihr habt einst alle Frauen entzückt!
Heut' spotten auch, die niemand beehrte;
Lang' liegt der Polin Ruhm schon zurück.*

*Als einst das Schwert die Grenzen regierte,
Und Marses Blick die Herzen gewann,
Zog die vom Liebesgott verführten
Augen der Schnurrbart in seinen Bann.*

*Männlichkeit sprach einst aus jeder Miene,
Als uns're Ritter zogen zum Spiel.
Flüsternd sprach da zu Basia Marina:
«Für diesen Schnurrbart dort gäb ich viel!»*

*Einst zog Czarnecki ruhmreich zu Felde
Und gab sein Blut für's Vaterland hin
Als dann ganz Polen ehrte den Helden,
Strich der bedächtig Bart sich und Kinn.*

*Wien hatte Jan Sobieski gefeiert,
Da ging die Kunde um in der Stadt:
«Da ist der Polen Herr, der Befreier,
Seht nur, welch' schönen Schnurrbart er hat!»*

*Nichts blieb davon bis heute erhalten;
Nike graust jeden Ritters Gesicht.
Hört, wie Dorant, den Duffen verfallen,
Höhnisch von Bart und Tapferkeit spricht.*

*Wer sich der Eltern schämt und der Brüder,
Hat auch Polen den Spott nicht erspart.
Ich aber zwirb'le, stolz noch darüber,
Dass ich ein Pole bin, meinen Bart.*



Pierluigi Petrobelli

WENIGER ZUM LACHEN?

Nach seinem vielversprechenden Debüt mit der dramatischen Oper «Oberto» schien es nur natürlich, dass sich der junge Verdi nun im anderen Genre, der komischen Oper, versuchen wollte; ganz sicher war dies seine Absicht, als er ein Angebot des Impresarios Merelli akzeptierte, der eine Truppe engagiert hatte, um eine ernste Oper aufzuführen, jedoch plötzlich ohne Stück dastand. Zum ersten – und keineswegs letzten – Mal war Verdi in einer Notsituation, und dies gab zweifellos den Ausschlag, dass er ein Libretto von Felice Romani wählte, welches dieser 1818 am Beginn seiner Karriere für Adalbert Gyrowetz, einen Komponisten der vorangegangenen Generation, der auch ausserhalb Italiens wirkte, geschrieben hatte.

Romani benutzte als Quelle für sein Libretto das Lustspiel «Le faux Stanislas» von Alexandre Vincent Pineu-Duval. Die Zuordnung der Stimmlagen zu verschiedenen Rollen zeigt schon die Hauptunterschiede zwischen Gyrowetz' Partitur und der des jungen Verdi. Der ältere Komponist gibt die Rolle des Protagonisten einem Tenor und die des Liebhabers Edoardo einem Bariton; bei Verdi ist die Verteilung genau umgekehrt, Belfiore ist ein Bariton, Edoardo der Tenor. Wichtiger sind jedoch die Änderungen am Libretto (die wahrscheinlich das Werk von Temistocle Solera, dem Librettisten des «Nabucco», sind), wo einige Szenen gestrichen, andere ganz neu geschrieben wurden. Der erste Strich steht in direktem Verhältnis zur ersten Hinzufügung. In Gyrowetz' Partitur sieht sich die Marchesa gleich bei ihrem ersten Auftritt Belfiore Auge in Auge gegenüber und die Situation des gegenseitigen Erkennens mündet in ein Duett, das den komischen Aspekt der Situation betont. Verdi hingegen möchte der Figur der Marchesa allergrösstes Gewicht geben. Ihre Kavatine bei Ankunft auf dem Schlosse Kelbar ist traditionsgemäss zweiteilig, mit einem ein-

leitenden Cantabile, gefolgt von einer Cabaletta, das komplette Schema, samt Wiederholungen. Da das Duett der Marchesa und ihres Beau durch nichts geringeres als eine klassische Auftrittsarie ersetzt wird, ist die Marchesa – gespielt von der Primadonna – sogleich deutlich in die Position einer Hauptrolle gehoben.

Eine andere musikalische Nummer, ebenfalls ganz neu in Verdis Libretto, ist der Chor der Diener, mit dem der 2. Akt beginnt («Ma le nozze non si fanno?»). Die Hinzufügung scheint hier aus musikalischen Gründen gerechtfertigt, dient der Chor doch als Einführung zu Edoardos grosser Arie. Im Verlauf der Arie (wie auch schon im vorangegangenen Rezitativ) tritt der Chor mit dem Solisten in Dialog, ohne dramaturgischen Grund, nur um Edoardo die Möglichkeit zu geben, nochmals über sein Unglück zu reflektieren. Die Anwesenheit des Chores in Solonummern ist charakteristisch für «Un Giorno di Regno».

In der zweiten Szene des 1. Akts wird die Figur der Giulietta eingeführt; die Tochter des Barons von Kelbar ist in Edoardo verliebt, und bei Gyrowetz hat sie ein Solo, eine unbeschwerter, lustige Arie: «La più strana delle voglie/venne in testa al mio papà./Un bel giovane mi toglie,/un vecchiccio oh! Dio mi dà!» («Die seltsamsten Ideen/Kommen meinem Papa in den Kopf./Er nimmt mir einen jungen Mann/Und gibt mir dafür einen schrecklichen Alten!»). In Verdis Oper nun ist die junge Frau, die «traurig auf einer Bank sitzt», von «Bäuerinnen und Dienerinnen, die Blumen und Früchte bringen» umgeben und wird von ihnen zur bevorstehenden Hochzeit beglückwünscht. Der Cantabile-Teil der nachfolgenden Arie ist ein «a parte» in dem Giulietta dem Publikum ihre wahren Gefühle offenbart («Non san quant'io nel petto/soffra mortal dolor!» – «Sie wissen nicht welch/tödliche Schmerzen ich leide!»). Hier steigert die Anwesenheit des Chores nicht nur die Bedeutung des Textes im Soloteil, sondern streicht auch den Unterschied heraus, der zwischen den Gefühlsebenen der beiden Vertonungen besteht, ein Wechsel vom leichten Tonfall

der komischen Oper (Gyrowetz) hin zur Schwere des ersten romantischen Genres bei Verdi. Das klassische Modell, das Verdi – und vor ihm viele andere, Bellini unter ihnen – hier vor Augen hatte, war Paisiellos «Nina o sia la pazza per amore», auch wenn keine konkreten musikalischen Bezüge festzustellen sind.

In der grossen zweiteiligen Arie der Marchesa im 2. Akt hat der Chor hier reine «Füllfunktion»; die Marchesa hat im gerade verklungenen Duett vergeblich versucht, den «König von Polen» (in dem sie sehr wohl Belfiore erkannt hat) vor sich auf die Knie zu zwingen und verkündet nun lautstark ihren Entschluss, einen anderen heiraten zu wollen, den Grafen Ivrea. Der Chor kündigt die bevorstehende Ankunft des Grafen an, Belfiore hat derweil ernsthafte Zweifel am Erfolg seiner amourösen Vorgehensweise.

Im Hinblick auf Verdis kompositorisches Konzept ist es aufschlussreicher, die Introduction der Oper und die Einführung von deren musikalischem Material anzuschauen. Dieser grosse Komplex ist in drei Abschnitte geteilt: einen Chor von «Baron Kelbars Dienern und Vasallen», in dem von Chor und Orchester das musikalische Material der Introduction nochmals aufgegriffen wird; ein komisches «Duettino», das den Baron und den Schatzmeister mit ihrem hohlen Pomp einführt – die einzigen echten komischen Charaktere der Oper; und schliesslich eine Kavatine für Belfiore/Stanislaus, eine zweiteilige Auftrittsarie, in der er dem Publikum seine doppelte Identität verrät. Das Duettino wiederholt – nahezu ohne Variation – das musikalische Material der vorangegangenen Chorphase. Der Chor fällt wieder ein, zunächst im Dialog, dann gemeinsam mit den Solisten, und zeigt so die dramatische Relation der beiden Teile: Baron Kelbar und der Schatzmeister sind nichts weiter als ein Teil des musikalischen Hintergrundes, vor dem sich die Haupthandlung entfalten wird. Schliesslich das ernste Auftrittsrezitativ des «Königs von Polen»: auch hier interpunktiert der Chor mit Zustimmung und Jubelrufen.

Sobald Belfiore im Cantabile-Teil seiner Kavatine seine wahre Identität preisgegeben hat, kann er wieder würdig seine königliche Rolle einnehmen. Chor und buffo-Bässe stimmen um der Klangfülle willen in seine Cabaletta ein, alles im unisono. Es ist dies ein typisch verdisches Stilmerkmal, von Roger Parker treffend beschrieben: «Diesen Effekt der vereinigten Kräfte, die spontan den Solisten unterstützen, sollte Verdi noch eindrucksvoller in seiner nächsten Oper «Nabucco» verwenden.» ... Ist der Effekt in «Un Giorno di Regno» auch nicht so eindrucksvoll, so zeigt sich doch, dass Verdi schon vor «Nabucco» um das dramatische Potential des Chores wusste und dass er bereit war, für dieses Stilmittel mit Traditionen zu brechen oder sie zu verändern.

Die dramatischen Ebenen der Oper sind klar definiert: auf der untersten Stufe die buffo-Charaktere, zwei lächerliche, eingebildete alte Männer, die fast immer zusammen singen und die nicht weniger als drei Duette haben. Auf einer schwermütig gefühlvollen Ebene das Liebespaar Giulietta und Edoardo, auch wenn letzterer sich gelegentlich in Heldenposen wirft, wie am Anfang des Duets mit Belfiore im 1. Akt, als er vom falschen König zum Knappen ernannt wird («Proverò che degno io sono»). An der Spitze steht die Marchesa, deren weitschweifige, gewundenen Linien – besonders in den Eröffnungsteilen ihrer Arien – ein perfektes Bild ihres flatterhaften, verführerischen Charakters geben. Das Vorbild ist wiederum klar, es ist die Isabella aus «L'Italiana in Algeri». Verdi wusste genau, für wen er diese Partie schrieb: Antonietta Ranieri Marini, die auch die erste Leonora im «Oberto» gewesen war. Partner der Marchesa ist der Protagonist, der nicht nur zwischen der Majestät und Güte eines Herrschers und der unbeschwerten Natur eines sorglosen jungen Mannes pendelt, sondern sich auch in feinsinnigen und gewitztem Liebesgeplänkel mit der Dame, die er schließlich heiraten wird, ergeht.

Und noch ein Aspekt der Partitur trägt unverkennbar die Züge des Komponisten: so sind die dramatischen Situatio

nen, die die Natur der einzelnen Charaktere offenbaren, weniger in Solo- als in Ensembleszenen ausgeführt. Ausser den grossen, komplexen Finali, die beide Teile der Oper beschliessen, gibt es als Zentrum des ersten Aktes ein Sextett, unterteilt in zwei Abschnitte. Im ersten wird die elegische Melodieentfaltung des Liebespaares vom dichten lärmenden Geplapper der unteren drei Stimmen kontrapunktiert. Die Ankunft der Marchesa hat einzig den Zweck, der Textur des Ensembles eine weitere Stimme hinzuzufügen; im Schlussteil geht Verdi gar vom einfachen Unisono zu einem komplexeren kontrapunktischen Satz für alle Stimmen über. Gleiches lässt sich auch an anderen Stellen in der Partitur ausmachen, die vielleicht simpler, aber nicht weniger effektiv sind. Ein Beispiel erscheint am Ende des Duetts Belfiore – Edoardo im 1. Akt, wenn der tiefsten Ergebenheit des jungen Herren die ernüchterte, rasche Deklamation des falschen Stanislaus entgegengesetzt wird.

An all diesen Beispielen wird Verdis solide Handhabung des Kontrapunkts und sein Geschick in der Stimmbehandlung sichtbar; in der Art wie Verdi in dieser Oper die «Noten nach seinem Willen zurechtbiegen» kann, wie er es 30 Jahre später in einem Kommentar zu seiner Ausbildung am Konservatorium formulierte, ist nichts zögerlich oder unsicher. Ebenso zeigen diese Passagen Verdis Kunst, die Länge der Phrasen sowie verschiedene Stufen des Ausdrucks auszubalancieren. Hier wird deutlich, dass die strenge Ausbildung, die Verdi in Busseto und Mailand genossen hatte, nun Früchte trägt.

Lavigna, Verdis Mailänder Lehrer war es, der darauf bestanden hatte, dass Mozarts «Don Giovanni» das «vademecum» seines Schülers werden sollte, und in «Un Giorno di Regno» findet sich prompt ein direktes Zitat aus Mozarts Meisterwerk, im Orchester durch eine aufsteigende chromatische Figur angekündigt. Wenn Giulietta und Edoardo endlich mit der Marchesa (die immer noch überrascht ist, dass ihr Geliebter tatsächlich für den König von Polen gehalten wird) alleine sind

und hoffen, auf ihre Unterstützung bauen zu können, finden sie diese völlig in ihre eigenen Gedanken versunken. Enttäuscht drücken sie (am Beginn des Trios) ihre Trauer aus, sie singen in Sexten den Beginn des ersten Tanzes, den das Bühnenorchester im ersten Finale des «Don Giovanni» spielt; diese Passage kehrt in Verdis gesamtem Schaffen immer wieder, sowohl als direktes Zitat, als auch als Anspielung.

Das Resultat von Verdis stilistischen Versuchen ist bekannt – und rechtfertigt in gewisser Weise den Misserfolg von «Un Giorno di Regno» beim Mailänder Publikum: die wahren buffo-Teile spielen nur eine Nebenrolle, die Oper ist vielmehr eine feinsinnige Komödie über verliebtes Geplänkel, mit stark sentimental und melancholischen Zügen. Wenn das Premièrenpublikum in der Scala eine reine Komödie erwartete, so ist klar, warum es enttäuscht wurde.

Schon in dieser frühen Phase seiner Laufbahn konzentriert sich Verdi intensiv auf die Gestaltung der Charaktere, und er benutzt dazu vor allem die musikalische Technik, die sich am besten dafür eignet: der systematische Gebrauch von Kontrapunkt erlaubt es ihm, seine Charaktere sowohl individuell zu identifizieren als auch zwischen ihnen zu differenzieren. Die Saat für seine zukünftigen Meisterwerke ist hier schon vorhanden; sie wartet nur auf die passende Gelegenheit und den künstlerischen Anreiz, aufzugehen.



Eduard Mörike
BEI EINER TRAUUNG

*Vor lauter hochadligen Zeugen
Kopuliert man ihrer zwei;
Die Orgel hängt voll Geigen,
Der Himmel nicht, mein Treu!*

*Seht doch! sie weint ja greulich,
Er macht ein Gesicht abscheulich!
Denn leider freilich, freilich,
Keine Lieb ist nicht dabei.*

Francis Irving Travis

ZUR ORCHESTRATION VON «UN GIORNO DI REGNO»

Was die Orchestertechnik betrifft, sind «Oberto» und «Un Giorno di Regno» keineswegs ungeschickt oder etwa primitiv orchestriert, man kann sie sehr wohl mit durchschnittlichen Partituren von Donizetti und Rossini vergleichen. Die ausgesprochene Geradheit von Melodik und Form spiegelt sich in der methodisch geradlinigen Orchestration wider, und dementsprechend wird das Orchester in Blöcken behandelt, d.h., es werden jeweils ganze Instrumentenfamilien hinzugefügt oder weggenommen, um den Klang im Ganzen lauter oder leiser zu machen. Die wenigen Stellen, die in denen das Orchester auf sich aufmerksam macht, sind stets in den Orchestervor- und Zwischenspielen zu finden, und sie sind sehr attraktiv; sobald jedoch das Orchester mit der Singstimme in Verbindung tritt, bleibt es einförmig und hebt sich nicht mehr hervor. Wie man von diesem «Sängerkomponisten» erwarten würde, wird von Anfang an präzisiert darauf geachtet, dass die Stimmen nicht zugedeckt werden.

Verdi hatte während seiner Lehrjahre in Busseto zahlreiche Beispiele der Opera buffa kennengelernt (man hatte ihn sogar gebeten, eine Ouvertüre zu Rossinis «Barbiere» zu schreiben), und ebenso während seiner Studienzeit bei Lavigna in Mailand, so dass es ihm nicht schwerfiel, sich bei «Un Giorno di Regno» in der Sprache der buffa auszudrücken, für die der reiche Gebrauch des staccato, von schnellen Allegro-Teilen, von wiederholten Noten und abgehackten melodischen Schnipseln typisch war. Ein grosser Teil des Humors stammt daher, dass man sich über hergebrachte Idiome lustig machte

(während des gesamten 18. Jahrhunderts hatte die Opera buffa die Opera seria parodiert und ins Lächerliche gezogen). Spielerisches findet man in den endlosen absurden Wortwechseln: ein paar Melodietöne in schwerem unisono staccato im tiefsten Register des gesamten Blechs, gefolgt von wenigen Tönen einer Antwort im schlanken Klang der hohen Streicher. Eine helle Farbe wird durch den reichen Gebrauch des Piccolos erzielt. Das Schlagzeug wird in diesem Streben nach Fröhlichkeit fast überbeansprucht: zum Beispiel spielt während des gesamten zweiten Themas der Ouvertüre das Triangel jede Achtelnote mit, in einer Orchestration, die schon für hohe Holzbläser gesetzt ist. Sowohl in «Oberto», als auch in «Un Giorno di Regno» wirkt der Klang des Blechs recht schwer und dick. Die bei Verdi einmaligen Secco-Rezitative sind manchmal mit dem Vermerk «cembalo», andere Male mit «piano-forte» bezeichnet. Die anderen Rezitative sind «strumentati» und werden zumeist von den Streichern gespielt.

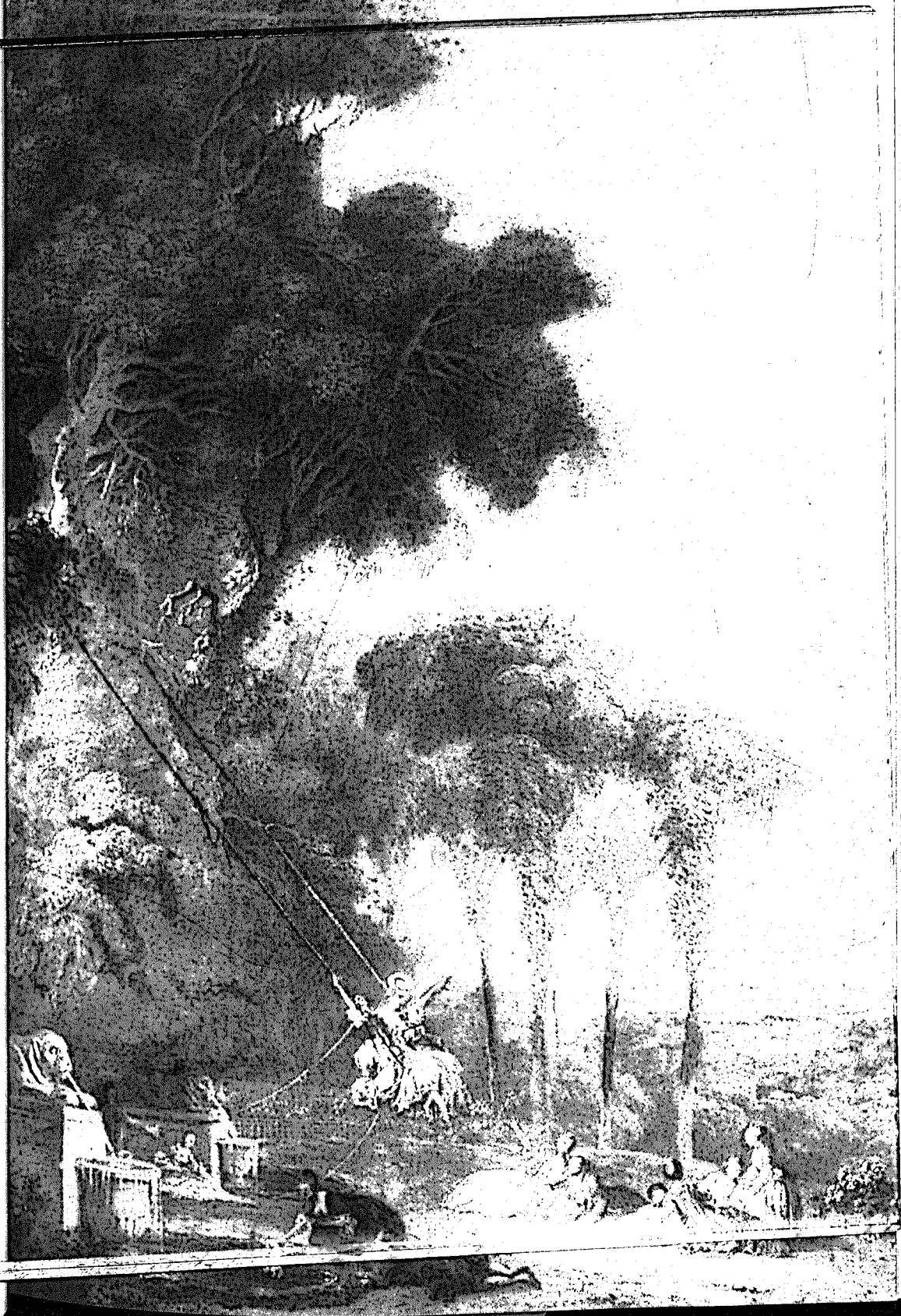
Die ersten beiden Partituren zeigen, dass Verdis Orchestertechnik zu Beginn seiner Karriere der vieler seiner Zeitgenossen keineswegs unterlegen war, auch wenn es schwierig ist, jenes Feingefühl für die Behandlung der Instrumente zu finden, welches den späten Verdi so kennzeichnet. Noch steht hier die Stimme absolut im Zentrum der Aufmerksamkeit. Im Orchester hört man nie einen eigenen oder einen gegensätzlichen Ausdruck, der Sinn des Orchesters ist es, die Stimme zu unterstützen, mit ihr zusammenzuarbeiten. Kaum eine Begleitung besteht nicht aus «um-pa-pa», selten gibt es eine Gegenstimme, höchstens wiederholt sich im Orchester – von der Singstimme kommentiert – die Melodie, und dies erst am Ende einer Arie, wenn sie schon vom Sänger vorgestellt worden ist. Am vielversprechendsten ist die, wenn auch noch rudimentäre, Methode, der Singstimme auf dem melodischen Höhepunkt zur Verdoppelung ein Instrument beizufügen, um sie zu betonen, zu unterstreichen, plastischer zu machen. Diese Technik sollte später zu einem wichtigen Bestandteil der für Verdi typischen Art werden, inhaltliche Bedeutung durch

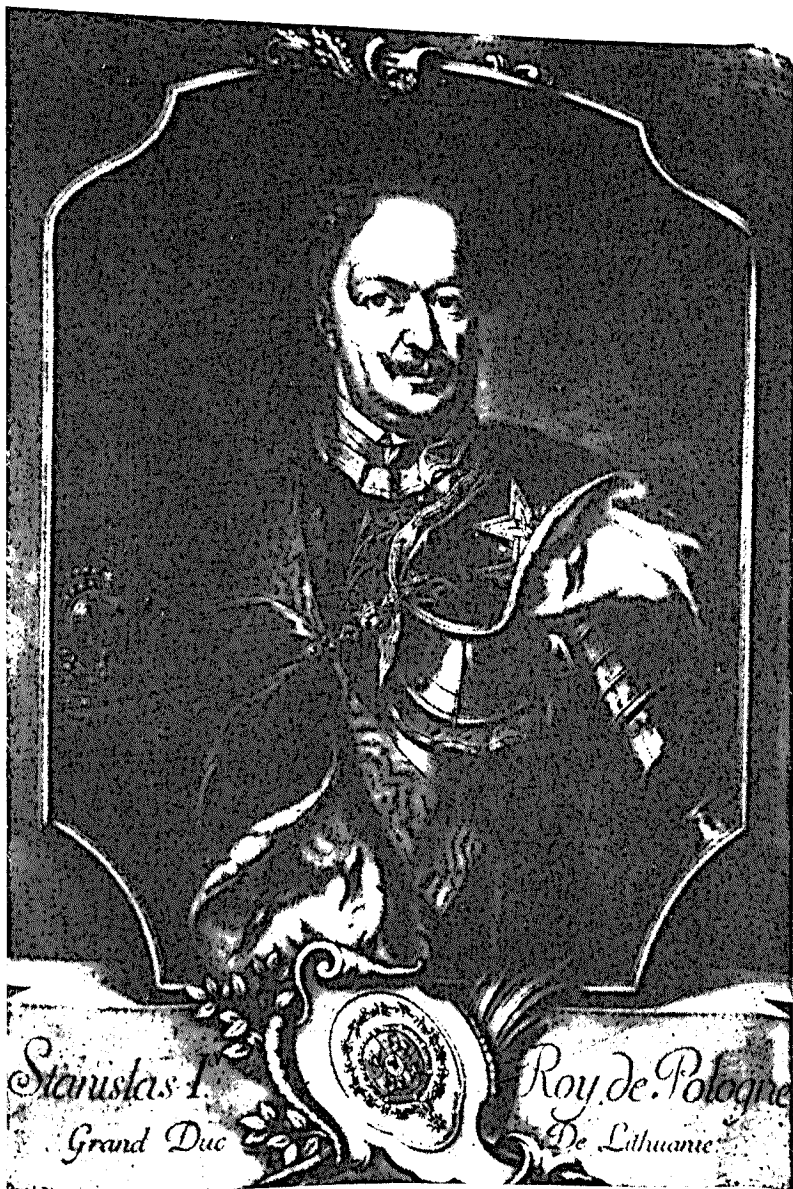
die musikalische Bedeutung zu vermehren oder zu betonen.
In beiden frühen Opern findet man ausserdem schon das
Standardschema der Arienbegleitung, bei der die Melodie
einem kurzen Vorspiel von einem Holzblasinstrument vorge-
tragen, die Singstimme, wenn sie einsetzt, jedoch nur noch
von den Streichern begleitet wird und die Holzbläser danach
nur noch für einzelne Farbtupfer verwendet werden. Dieses
von Rossini und Donizetti übernommene Prinzip wird bei
Verdi zu einer Art Markenzeichen, das in all seinen geschlo-
senen Arien zu finden ist.

Wojciech Bogusławski
MORGAL

*Und ehre den, der weise denkt und spricht,
Trau nicht dem Scharlatan!
Dem Stolzen sollst du wehren, dass er nicht
Dem Bruder schaden kann!
Und trägt uns häufig auch der Augenschein,
Die Tugend überwiegt.
Es müssen keine Wunderwerke sein,
Wenn sie auch dich besiegt.*

n.
as
n
e-
h
h
es
ei
s-





Wenn du dich selber machst zum Knecht,
Bedauert dich niemand, geht's dir schlecht;
Machst du aber selbst dich zum Herrn,
Die Leute sehn es auch nicht gern;
Und bleibst du redlich, wie du bist,
So sagen sie, dass nichts an dir ist.

Johann Wolfgang von Goethe

Gotthold Rhode

STANISŁAW LESZCZYŃSKI 1677-1766

Vorbild für «Il finto Stanislao»

Nach einem über ein Jahr andauernden Interregnum in Polen in dem u. a. vier deutsche Reichsfürsten als Kandidaten für den vakanten Thron auftraten, gab es Ende Juni 1697 eine Doppelwahl. Eine starke Partei entschied sich für den französischen Kandidaten Prinz François Louis Conti, den der Primas Radziejowski proklamierte, eine andere für den jungen Kurfürsten Friedrich August von Sachsen, der erst im April als Exponent der Habsburger Partei offen als Kandidat aufgetreten war, nachdem er schon vorher insgeheim für sich hatte arbeiten lassen. Wenige Wochen vor der Wahl war er ebenfalls insgeheim zum Katholizismus übergetreten.

Wie bei den früheren Doppelwahlen setzte sich der Prätendent durch, der rascher zur Stelle war, und das war Friedrich August, als König nunmehr August II. (1697-1733), der schon am 27. Juli an der oberschlesischen Grenze den Eid auf die «Pacta conventa» leistete und im September bereits gekrönt war (durch den kujawischen Bischof Dabski), als sein Gegner erst in Danzig erschien. Enttäuscht von der sehr kühlen Aufnahme zog dieser sich schon Anfang November wieder zurück, und wenn seine Partei auch zunächst einen Aufstand plante, so sah sie doch dessen Nutzlosigkeit bald ein. Im Frühjahr 1698 war der neue König fast allgemein anerkannt.

Zunächst beendete August II. den Türkenkrieg, hatte aber im Feldzug von 1698 mit der bei der Wahl versprochenen Wiedereinnahme von Kamieniec Podolski ebenfalls kein Glück. Es kam vielmehr im September zu schweren Streitig-

keiten zwischen polnischen und sächsischen Truppen, die auch in den folgenden Jahren stets einen Stein des Anstosses bildeten.

Das grösste Projekt Augusts II., die Rückgewinnung Livlands vom jugendlichen Karl XII. von Schweden, stürzte Polen in den Nordischen Krieg, machte es erneut zum Kriegsschauplatz und kostete den König zeitweilig den polnischen Thron. Der unerbittliche Gegner schlug August nicht nur im Juli 1701 bei Riga und besetzte Kurland, sondern stellte dem polnischen Staat auch die Forderung, den Friedensbrecher abzusetzen. Der rasche Vormarsch nach Litauen und Polen, das formell noch Frieden mit Schweden hatte, die Einnahme Warschaus im Mai 1702 und die schwere Niederlage der Sachsen bei Kliszów (in Kleinpolen, nordöstlich Krakau) am 19. Juli 1702 verliehen der Forderung Nachdruck, doch hielt ein Teil des Adels noch zum König. Die gegen ihn gerichteten und von Karl XII. gestützten Konföderationen schlossen sich im Februar 1704 zu einer Generalkonföderation in Warschau zusammen, die das Interregnum ausrief. Der ursprüngliche Kandidat Jakob Sobieski konnte aber nicht gewählt werden, da August ihn unverzüglich in Breslau überfallen und gefangennehmen liess. Zum Gegenkönig wurde im Juli 1704 der jugendliche Wojewode von Posen Stanisław Leszczyński, aus altem grosspolnischen Magnatengeschlecht (Sitz Lissa), gewählt, der aber nur eine kleine Anhängerschaft gewann und völlig von seinem schwedischen Protektor abhing. Polen hatte nunmehr zwei Könige, deren Anhänger einander ziemlich lustlos bekämpften und die ihre Stellung durch immer engere Bindung an ihre Schutzherren sichern zu müssen glaubten, während das Land in chaotische Unordnung versank und von den schwedischen, sächsischen und seit dem erweiterten Bündnis von August und Peter vom August 1704 auch russischen Truppen ungestraft durchzogen und ausgeplündert wurde. Im Grossfürstentum Litauen, das ein eigenes Bündnis mit Moskau schloss, zeigten sich Separationsbestrebungen.

Da Karl XII. das Herrschaftsgebiet seines Schützlings Stanislaw nur mühsam erweitern konnte, zwang er den Sachsen durch einen Vorstoss ins Stammland zum Thronverzicht, nachdem die Schweden im Februar 1706 bei Frau-stadt noch einmal gesiegt hatten. Im «Vertrag von Altran-städt» (24. September 1706) musste August auf die polnische Krone verzichten, doch wurde Leszczyński dadurch nicht allgemein anerkannt, sondern von den Anhängern Augusts bekämpft, die sich schon 1702 in der Konföderation von Sandomir zusammengeschlossen hatten, aber in ihren posi-tiven Zielen gänzlich uneinig waren.

Den mehrjährigen Auseinandersetzungen machte Karls XII. entscheidende Niederlage bei Poltawa (9. Juli 1709) ein Ende, denn mit dem Protektor verlor der Schützling, ohnehin von geringem Selbstvertrauen und ohne grosse Willenskraft, seinen Rückhalt in Polen. Er zog sich mit den schwedischen Truppen schon im August 1709 nach Vorpom-mern zurück, während August seinen Thronverzicht für un-gültig erklärte, rasch nach Polen zurückkehrte und sich dank der massiven Unterstützung durch seinen Bundesgenossen, Peter den Grossen, bald durchsetzte. Dessen Truppen standen nunmehr als Beschützer und oft als die eigentlichen Herren überall im Land. Wie sehr Polen durch die innere Zerrissen-heit zum Objekt anderer Mächte geworden war, zeigte sich daran, dass eine Schlacht, an der keine polnischen Truppen teilnahmen, den Thronstreit entschied.

Die Anhänger Leszczyńskis bemühten sich nach Pol-tawa um die fragwürdige und auf neuen Einfluss in der Ukraine gerichtete Hilfe der Hohen Pforte, die nun als Hüterin polnischer Freiheit und Unabhängigkeit erschien. Im russisch-türkischen Frieden am Prut (23. Juli 1711) wurde aber nicht die Anerkennung Leszczyńskis, sondern lediglich die russische Nichteinmischung in polnische Angelegenheiten festgesetzt; im Frieden von Adrianopel (3. Juli 1713) musste der Zar sich verpflichten, seine Truppen aus Polen abzuziehen. Er behielt

freilich die Möglichkeit, sie dort zu belassen oder erneut hinzusenden, wenn schwedische Truppen im Land waren oder unter schwedischem Einfluss feindliche Handlungen gegen ihn erfolgten. Diese Klausel konnte natürlich weitherzig ausgelegt werden und gab die Möglichkeit, nahezu ständig Truppen auf dem Gebiet der Republik zu belassen. Immerhin war auf diese Weise das türkische Interesse an der Unabhängigkeit Polens vertraglich gesichert.

Als August II. am 1. Februar 1733 noch mitten in neuen Plänen in Warschau starb, herrschte in Polen wie im Ausland Einigkeit darüber, dass kein Wettiner folgen sollte. In Polen einigten sich die beiden grossen «Parteien» der Magnaten, die sich in den letzten Lebensjahren Augusts herausgebildet hatten, die Czartoryskis oder die «Familie» und die Potockis oder die «Patrioten», auf einen «Piasten» und bald auf Stanisław Leszczyński, der durch die Heirat seiner Tochter Maria seit 1725 Schwiegervater Ludwigs XV. war und somit auf französische Hilfe rechnen konnte. Österreich und Russland hatten sich dagegen im Löwenwolde-Vertrag schon 1732 verpflichtet, die Wahl eines «Piasten» nicht zu dulden und wünschten die Wahl des portugiesischen Infanten Emanuel. Leszczyński, von Frankreich nur unzureichend unterstützt, reiste verkleidet durch Deutschland nach Warschau, wo er am 12. September 1733 mit grosser Mehrheit gewählt wurde, während ein russisches Heer bereits im Anmarsch war. In Petersburg und Wien hatte man sich angesichts der in Polen für Leszczyński herrschenden Stimmung schon im Sommer geeinigt, den Portugiesen fallenzulassen und dafür doch Augusts II. Sohn, Kurfürst Friedrich August, zu unterstützen. Dieser wurde am 5. Oktober von einer Minderheit meist litauischer Magnaten, und unter russischem Schutz ebenfalls in Warschau gewählt, nachdem Leszczyński, der kaum über Truppen verfügte, sich in die einzige starke Festung seines Reichs, nach Danzig, zurückgezogen hatte, das wiederum, wie bei der Doppelwahl von 1575, dem zuerst gewählten König die Treue hielt.

Der daraufhin ausbrechende Polnische Thronfolgekrieg zwischen Österreich und Russland einer- und Frankreich und Spanien andererseits (1733-1735) wurde nur zu einem kleinen Teil auf polnischem Boden und gar nicht von polnischen Truppen ausgefochten. Er galt in erster Linie der Stellung Frankreichs in Lothringen und der der Habsburger in Italien. Der Sachse hatte in Polen durch seine eigenen und die russischen Truppen rasch die Oberhand gegen die Anhänger Stanislaws. Schon im Januar 1734 konnte er sich in Krakau krönen lassen, und gleichzeitig begann die Belagerung Danzigs durch die Russen erst unter Lacy, seit dem März unter dem Feldmarschall Münnich, während nur ein kleines französisches Hilfskorps die Verteidiger unterstützte. Angesichts der Aussichtslosigkeit der Lage flüchtete Leszczyński, wiederum in Verkleidung, Ende Juni nach Königsberg, und die Stadt kapitulierte wenige Tage später. In kurzer Zeit ging ein grosser Teil der Leszczyński-Anhänger, die Czartoryskis voran, zu August III. über. Zwar erliess Stanisław im August 1734 noch ein Manifest, das zu weiterem Kampf aufforderte, und im November bildeten seine Anhänger die Konföderation von Dzików in Kleinpolen, aber alle seine Hoffnungen, die auch mit Preussens Beistand rechneten, zerschlugen sich angesichts der geringen französischen Hilfe und der russischen Übermacht. Im Februar 1735 ging auch Jozef Potocki, Kommandeur der Krontruppen, zu August III. über, und im Mai mussten fast alle Konföderierten den weiteren Kampf aufgeben. Der in Wien geschlossene Präliminarfrieden (Oktober 1735) sah Leszczyńskis Thronverzicht und seine Entschädigung mit dem Herzogtum Lothringen vor (das dann nach seinem Tod 1766 an Frankreich fiel). Seine schliesslich im Januar 1736 unter die Verzichtserklärung gesetzte Unterschrift zerstörte auch die letzten Hoffnungen seiner Anhänger, die den ersten Pazifikationsreichstag (September bis November 1735) noch «zerrissen» hatten. Auf dem zweiten Pazifikationsreichstag im Sommer 1736 wurde die Versöhnung hergestellt, die Häupter der grossen Familien erhielten die begehrten hohen Ämter.

Stanisław Trembecki

ALS GAST IN HEILSBERG
AN J.O.X.B.W.

*Fürst! Vortrefflicher Spross eines glänzenden Geschlechts,
Dessen ererbte Ehren du um eigne vermehrest,
Liebe ist's, die du und das Vaterland sich geben,
Warum nur musst du jenseits seiner Grenzen leben?
Dich rühmte der Sieger, dich rühmte der Besiegte,
Dein gerechtes Urteil beiden Seiten genügte.
Du hast dank deiner sehr mannigfaltigen Gaben
Der Vernunft gedient, den Glauben nicht untergraben.
Du warst so Polens Kirche unschätzbare Stütze,
Zier des Senats, dem König mit treuem Rat nütze.
Oh, welch düstre Erinnerung verletzt meinen Sinn,
Aus polnischer Anarchie zog fremde Gier Gewinn.
Da unsren Besitz Nachbarvölker an sich raffen,
Macht der Verlust deiner uns zusätzlich zu schaffen.*



Franciszek Salezy Jezierski
KATECHISMUS ÜBER DIE GEHEIMNISSE
DER POLNISCHEN REGIERUNG (1790)

Frage: Welches ist die politische Gestalt Polens?

Antwort: Polen ist ein Königreich ohne König und eine Republik.

F: Wer hat die Republik geschaffen?

A.: Privilegien und Anarchie.

F: Wer besitzt die legislative und die exekutive Gewalt in der Republik?

A.: Der König, der Senat und der Ritterstand, drei Stände, doch ein Adel.

F: Der König ist adlig?

A.: Ja.

F: Ein Senator ist adlig?

A.: Ja.

F: Ein Abgeordneter ist adlig?

A.: Ja.

F: Alle diese drei Stände bilden also nur einen Stand?

A.: Das ist ein mit dem Verstand nicht zu fassendes Geheimnis, dass die Republik, obgleich sie nur einen Adelsstand für ihre Regierung besitzt, doch auf so wundersame Weise aus diesem Stand drei Stände geschaffen hat, wie auch die Tatsache, dass sie aus der einzelnen Person des Königs ebenfalls einen vollständigen Stand gemacht hat.

F: Daraus lässt sich aber doch ersehen, dass die ganze Majestät der polnischen Regierung bloss eine Adelsrepublik ist?

A.: Das ist eine offenkundige Gewissheit, dass in der polnischen Nation keiner Mensch sein kann, der nicht adlig ist.

F: Wie denn, können sich etwa Natur- und Eigentumsrechte durch die Verfassung der polnischen Regierung verändern?

A.: Wo es um die Autorität des Adelsstandes in Polen geht, da müssen alle solche einfachen und kleinen Rechte wie das Natur- und Eigentumsrecht zurücktreten.

F: Der Bauer in Polen ist etwa kein Mensch?

A.: Gewiss nicht.

F: Aber wie denn, da er doch Seele und Körper hat und von Geburt ebensolche Person ist wie der Adlige?

A.: Der Bauer in Polen hat nur die Attribute von Seele und Körper, seine Person aber ist kein Mensch, sondern Eigentum des Adligen, der als alleiniger Herr des Bauern ihn kaufen und verkaufen, zu seinem Nutzen verwenden kann, so wie man das Vieh mitsamt dem Gutshof und dem Inventar verkauft.

F: Ist der Bürger denn ein Mensch?

A.: Der Bürger ist kein vollständiger Mensch, er ist ein Mittelwesen zwischen einem Menschen – dem Adligen – und dem Nichtmenschen – dem Bauern. Der Bürger ist, mit der Sprache der Theologie zu sprechen, eine «substantia incompleta».

F: Worin ähnelt der Bürger dem Adligen?

A.: Was das Vermögen, die Bequemlichkeit des Lebens, die Erziehung angeht, ist er in allem wie der Adlige; der Adlige unterscheidet sich von ihm nur durch Orden, Wappen und Wajewodenumiform; der Adlige grüsst ihn sogar, wenn er Geld leihen muss.

F: Worin ähnelt der Bürger dem Nichtmenschen in Polen, dem Bauern?

A.: Darin, dass der Bürger nicht alle Machtbefugnisse besitzen kann, die die Natur eines Menschen schmücken.

F: Und warum nicht?

A.: Weil ihm das Recht hindert. So zum Beispiel kann er gewisse Berufsgrade in der Theologie nicht erreichen, denn das Recht verbietet ihm, Abt eines Klosters und Bischof einer Diözese zu werden, er kann nicht die Tugend der Tapferkeit besitzen, denn es ist ihm nicht erlaubt, Offizier zu werden, er kann seinem Vaterland nicht als Ratsherr dienen, er kann nicht Landwirt werden, da ihm das Beerben von Land untersagt ist; mit einem Wort, das Bürgertum kennzeichnet in der Republik weder einen Stand, noch hat es den Rang einer Staatsbürgerschaft.



Impressum

Textnachweise: Inhaltsangabe «Un Giorno di Regno» nach: Programmheft «Un Giorno di Regno», Wiener Volksoper, Spielzeit 1994/95. – Martin Sokol, Ein Königreich für eine Oper. in: CD-Booklet «Un Giorno di Regno», Philips Classics, London 1973. – Der Artikel von Magnus Bastian wurde für dieses Programmheft geschrieben. – Mark Twain, Prinz und Bettelknabe. dtv junior. München 1970. – Ulrich Schreiber, Ton und Allüre im Frühwerk. In: ders. Opernführer für Fortgeschrittene. Bärenreiter. Kassel, 1991. – Franciszek Dionizy Kniaźnin, Ode an die Schnurrbärte. (Übers.: B. Eberspächer), Wijciech Boguslawski, Morgal. (Übers.: W. Schamshulla), Stanislaw Trombecki, Als Gast in Heilsberg. (Übers.: G. Dyrska), Franciszek Salezy Jezierski, Katechismus über die Geheimnisse der polnischen Regierung. (Übers.: B. Woortmann). Alle in: Polnische Aufklärung, ein literarisches Lesebuch. Suhrkamp. Frankfurt 1989. – Pierluigi Petrobelli, Weniger zum Lachen? Aus: Programmheft «Un Giorno di Regno», Royal Opera Covent Garden, Spielzeit 1998/99. (Übers.: M. Bastian) – Eduard Mörike, Bei einer Trauung. In: D. Fischer-Dieskau, Texte deutscher Lieder. dtv. München 1968. – Francis Irving Travis, Zur Orchestration von «Un Giorno di Regno». In: ders. Verdi's Orchestration. Phil. Diss. Zürich 1956. (Übers.: M. Wyler) – Gotthold Rhode, Stanislaw Leszczynski. Aus: Programmheft «Un Giorno di Regno», Wiener Volksoper, Spielzeit 1994/95. – Die Gedichte von Goethe in: Johann Wolfgang von Goethe, Werkausgabe in 10 Bänden. Kónemann. Köln 1998.

Abbildungen:

Jean-Honoré Fragonard, L'escarpolette (1767). In: Jean-Pierre Cuzin, Fragonard, vie et oeuvre. Office du Livre. Fribourg 1987. – Antoine Watteau, La Boudeuse (ca. 1716-1718). In: Watteau. Des Meisters Werke. Hg. v. E. H. Zimmermann. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1912. – Antoine Watteau, L'Enseigne de Gersaint (ca. 1719-1721). a. a. O. – Fragonard, L'abandonné (1790). a. a. O. – Pavel Fedotov, Die wählerische Braut

(1847). In: Masterpieces of the Tretyakov Gallery. Moskau 1994. – Fragonard, Vue d'un parc avec le colin-maillard (1778-1780). a. a. O. – Daniel Klein, Stanislaus Leszczynski (o. J.). In: Wojciech Krzyzanowski, Stanislaus Leszczynski. Horst Erdmann Verlag. Tübingen 1977. – William Hogarth, Marriage a la Mode: Der Heiratsvertrag (1743). In: David Bindman, Hogarth. Thames and Hudson. London 1997. – Nikolay Nevrev, Der Handel. Szene aus dem Leben einer Leibeigenen (o. J.). In: Masterpieces of the Tretyakov Gallery. Moskau 1994.

Suzanne Schwirtz fotografierte das «Giorno di Regno»-Ensemble bei der Klavierhauptprobe vom 28. August 1999.

Programmheft «Un Giorno di Regno»

Oper von Giuseppe Verdi
Première am 4. September 1999, Spielzeit 1999/2000,
im Theater am Stadtgarten Winterthur
herausgegeben vom Opernhaus Zürich
Intendant: Alexander Pereira
Zusammenstellung/Redaktion und Gestaltung des Heftes,
des Biographieteils und des Besetzungszettels:
Markus Wyler, Magnus Bastian
Druck und Administration: TA-Media AG Druckzentrum

Anzeigenverkauf und Promotion:
Opernhaus Zürich, Paul Martin Padrutt,
Tel. 01/268 64 35, Fax 01/268 64 01
sowie Publimag AG, Yvonne Heusser,
Sägereistrasse 25, 8152 Glattbrugg,
Tel. 01/809 31 11, Fax 01/810 60 02,
<http://www.publimag.ch>

PAOLO CARIGNANI – MUSIKALISCHE LEITUNG

Paolo Carignani wurde 1961 in Mailand geboren, wo er am Conservatorio «Giuseppe Verdi» Orgel, Klavier, Komposition und Dirigieren studierte. Nach Dirigaten an italienischen Opernhäusern in Rom, Bologna, Genua und Neapel und bei Festivals in Pesaro, Spoleto, Martina Franca und Macerata hat er in den letzten Jahren immer häufiger im europäischen Ausland gearbeitet, so an der Wiener Staatsoper, der Deutschen Oper Berlin, im Concertgebouw Amsterdam, und an der Bayerischen Staatsoper, der Deutschen Oper Berlin, im Concertgebouw Amsterdam, am Gran Teatro del Liceu in Barcelona, in Toulouse und Frankfurt. Am Opernhaus Zürich leitete er neben Verdis «Un Giorno di Regno» «Lucia di Lammermoor», «Roberto Devereux», «Un Ballo in Maschera» und «Roméo et Juliette». 1999 hat er neben zahlreichen Opernvorstellungen auch Symphoniekonzerte mit dem WDR Orchester Köln, dem Deutschen Sinfonieorchester Berlin und dem Verdi Orchester Mailand aufgeführt. 1999-2004 ist Paolo Carignani GMD der Oper Frankfurt und Leiter der Konzerte des Museumsorchesters Frankfurt. Neben seiner Tätigkeiten in Frankfurt sind für die nächsten Jahre Dirigate an der Opéra Bastille, dem Londoner Covent Garden, in Tokio, San Francisco sowie in München, Berlin, Zürich und Wien geplant.

GRISCHA ASAGAROFF – INSZENIERUNG

Als Sohn eines russischen Schauspielers, Theater- und Filmregisseurs ist Grischa Asagaroff in München aufgewachsen, wo er Theater-, Musikwissenschaft und Kunstgeschichte studierte. Von 1966 bis 1969 war er Inspizient und Regieassistent unter Rudolf Hartmann und Günther Rennert an der Bayerischen Staatsoper. Die nächste Station war Dortmund. Von 1971 bis 1979 wirkte er an der Deutschen Oper am Rhein unter Grischa Barfuss. Aus dieser Zeit datiert die enge Zusammenarbeit mit Jean-Pierre Ponnelle. Viele Opernhäuser in Europa und Übersee holten den Regisseur Asagaroff, um neben eigenen Produktionen die mit Ponnelle erarbeiteten Werke einzurichten. 1979 kam er als Regisseur und auch als szenischer Leiter des Opernstudios nach Zürich. 1986 nahm ihn Claus Helmut Drese als szenischen Leiter und persönlichen Mitarbeiter an die Wiener Staatsoper mit, wo er später auch Leiter des künstlerischen Betriebsbüros war. Seit der Intendanz Pereira ist er als Produktions- und szenischer Leiter und seit 1995/96 als Künstlerischer Betriebsdirektor wieder fest in Zürich tätig. Nicht nur hier (u.a. «Barbiere», «Don Pasquale», «Puritani», «Ernani», «Maria Stuarda», «Macbeth», «Rigoletto», «Fedora», «Elisir»), auch im Ausland hat er oft inszeniert, u.a. in Wien («Maria Stuarda», «Barbiere», «Onegin»), Turin («Turandot»), Saarbrücken (Wagners «Ring»), Athen («Così», «Cavalleria», «Carmen»), Genua und Neapel («L'Amico Fritz»), Lissabon («Tannhäuser»), London («Don Pasquale») und Tokio («Carmen»), San Francisco, Houston, Chicago («Tosca», «Simon Boccanegra», «Otello», «Frau ohne Schatten», «Manon Lescaut») und Buenos Aires («Fedora», «Bohème»).

LUIGI PEREGO – AUSSTATTUNG

Luigi Peregò stammt aus Barzano, Como, und studierte in Mailand an der Accademia Belle Arti di Brera, wo er sich zum Bühnenbildner ausbilden liess. Nach dem Diplomabschluss unterrichtete er von 1981 bis 1990 an der Scuola d'Arte Drammatica «Paolo Grassi» ebenfalls in Mailand. Daneben schuf er Bühnenbilder und Kostüme für Stücke von Wedekind, Ibsen, Schnitzler, Goldoni, Pirandello, Bontempelli, Svevo, Ginzburg, Martino und eine 12teilige Inszenierung der «Drei Muske-

tiere». Er arbeitete mit bekannten italienischen Regisseuren wie Mina Mezzadri, Walter Pagliaro, Massimo Castri, Giorgio Marini, Ugo Gregoretti, Marco Parodi, Patrick Rossi Gastaldi und oft mit Beppe Navello zusammen. Diese Arbeiten führten ihn ans Teatro Stabile von Aquila und Turin, an verschiedene Staats- und Privattheater wie das Piccolo Eliseo Rom oder das Teatro di Sardegna sowie an die Festivals in Asti und Todi. Mit Cesare Lievi schuf er die Ausstattung für die Uraufführung von Lievis Stück «Sommergeschwister» an der Schaubühne Berlin. Mit «Capriccio» in Zürich arbeitete Luigi Perego – selber ein grosser Opernliebhaber – erstmals für das Musiktheater; und ist seither fast ausschliesslich in diesem Bereich tätig: für das Opernhaus Zürich schuf er, wiederum mit Cesare Lievi, die Ausstattungen von «Ariadne auf Naxos» und «La Cenerentola», in Italien folgten nach «Tosca» zuletzt «Cosi fan tutte», «Le Nozze di Figaro» und «Don Giovanni» sowie, zeitgleich mit dem Zürcher «Don Pasquale», seine erste grosse Choroper: «Nabucco» am Teatro Regio in Turin.

VLADIMIR MININ – CHOREINSTUDIERUNG

Vladimir Minin, geboren in Leningrad, Chefdirigent und Künstlerischer Direktor des Kammerchors Moskau, studierte an der Chorhochschule seiner Heimatstadt und am Moskauer Staatskonservatorium. Seine Arbeit mit Chören begann 1949 mit dem Russischen Chor der Sowjetischen Staatsakademie. Von 1958 bis 1963 leitete er die Staatskapelle von Moldawien «Doina», mit dem Russischen Chor an der Leningrader Akademie arbeitete er von 1965 bis 1967. 1973 lud Vladimir Minin in seiner Funktion als Rektor der Gnessin-Musikakademie Lehrer und Studenten zur Gründung eines Kammerchores ein – zu der Zeit ein absolutes Novum –, aus dem sich der professionelle Moskauer Kammerchor entwickelte. Inzwischen zählt der Chor zu einem der führenden Ensembles in Russland, dessen weltweite Wertschätzung sich in zahlreichen Gastspielen und Tournéen spiegelt. Als Gastdirigent erhielt Vladimir Minin zahlreiche Einladungen in verschiedene Länder der Welt, darunter nach Kanada und in die USA.

STEFANIA KALUZA – LA MARCHESA DI POGGIO

Stefania Kaluza, gebürtige Polin, studierte in Breslau und hatte ihre ersten Auftritte an der dortigen Oper, in Warschau und Lodz. 1972 war sie Preisträgerin beim Wettbewerb in s'Hertogenbosch. Ihre Ausbildung im Fach Lied und Oratorium vervollständigte sie an der Hochschule für Musik in Wien bei Anton Dermota und Hans Hotter. Zu Beginn ihrer Karriere wandte sie sich in erster Linie dem Konzertgesang zu und arbeitete mit bedeutenden Dirigenten wie Bernstein, Mehta und Entremont. Durch ihre Auszeichnung beim Grossen Belvedere-Wettbewerb in Wien und dem doppelten Publikumspreis in Bregenz und Budapest öffnete sich ihr der Weg in die internationale Opernwelt. Ihre Lieblingsrollen sang sie in Brüssel, Liège, an der Wiener Staatsoper («Barbiere» unter Abbado), Barcelona («Lulu» unter Cerha) und Frankfurt («Rigoletto» unter Bertini). An der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf verkörperte sie ihre erste Ulrica, Amneris, Eboli (unter Wallat, Weikert), in Basel die Marina in «Boris Godunow». Weitere Stationen waren Toulouse («La Straniera» – Veltri), Kopenhagen («Aida» – Rudel), San Diego («Aida» – Veltri), Warschau («Werther»). Konzerte führten sie nach Mailand, Rom, Genua, Catania, Paris, Wien, Amsterdam, London unter Halffter, Prêtre, Bertini, Kuhn u.a.. In Zürich sang sie unter anderem die Isabella, Preziosilla, Madalena, Hérodiade, Eboli, Adalgisa, Jocasta und Sara («Roberto Devereux»).

LILIANA NIKITEANU – GIULIETTA

Im Alter von vierzehn Jahren entdeckte die rumänische Mezzosopranistin Liliana Nikiteanu während ihres Klavierstudiums auch ihre stimmliche Begabung und liess sich in der Folge bei Prof. Georgeta Stoleriu an der Bukarester Akademie in Gesang ausbilden. Dank ihres schauspielerischen Talents wurde sie auch bald zur Bühne geholt, so dass sie neben Liederabenden und Konzerten ein Engagement ans Musiktheater Galati erhielt, wo sie in Oper, Operette und Musical zu hören war. Liliana Nikiteanu gewann Preise bei Wettbewerben in Barcelona, Belgrad, Wien und Genf. Als Gast sang sie u.a. in Bregenz und Kassel, bei der Münchner Biennale, in Oslo, an der Deutschen Oper Berlin und in der Berliner Philharmonie, in Edinburg, bei den Oster- und den Sommerfestspielen in Salzburg, im Wiener Musikverein, in Montpellier, in Madrid, Frankfurt, Eisenstadt, Lugano und in der Tonhalle Zürich unter Dirigenten wie Claudio Abbado, Nikolaus Harnoncourt, Nello Santi, John Eliot Gardiner, Alain Lombard, Franz Welser-Möst und Adam Fischer. Bei Radio Dublin nahm sie Lieder und Arien auf, beim SWR Stuttgart mit Elena Moşuc Duetten von J. C. Bach; auf Claudio Abbados «Boris Godunow»-Aufnahme ist sie als Fjodor zu hören. Demnächst erscheint «Don Giovanni» unter Alain Lombard mit Liliana Nikiteanu als Zerlina. In Zürich verkörpert sie u.a. Rollen wie Rosina, Despina, Dorabella, Cherubino, Nicklausse, Octavian und vergangene Saisonen erstmals Hänsel sowie Cecilio in «Lucio Silla». Als Octavian debütierte sie vor kurzem sowohl an der Wiener Staatsoper als auch an der Opéra Bastille.

REINALDO MACIAS – EDOARDO DI SANVAL

Der in Kuba geborene Tenor Reinaldo Macias wuchs in den USA auf, wo schon früh sein Gesangstalent entdeckt wurde. Nachdem er in Kalifornien die Met-Auditions gewonnen hatte, siedelte er nach Europa über, um sich ganz dem Gesang zu widmen. Sein Diplom erhielt er am Konservatorium von Genf, weitere Studien führten ihn nach Italien. 1989 erfolgte sein Operndebüt mit dem Almaviva im «Barbiere di Siviglia», woraufhin er sofort Angebote als Ferrando und Don Ottavio erhielt. Als Almaviva debütierte er auch an der Wiener, an der Hamburgischen Staatsoper und, an der Seite von Edita Gruberova, an der Bayerischen Staatsoper München. Unter Dirigenten wie Santi, Cambreling, Harnoncourt, Weikert, Baudo, Frühbeck de Burgos und Welser-Möst trat Reinaldo Macias u.a. in Zürich, Dresden, Brüssel, Köln, Montpellier, Bonn, Sevilla und Bilbao auf. Als Mitglied des Ensembles des Opernhauses Zürich verkörperte Reinaldo Macias u.a. den Herzog von Mantua, Tamino, Fenton, Roméo, Oswald in Schuberts «Des Teufels Lustschloss» (mit Gastspiel bei den Wiener Festwochen), als Steuermann, Rinuccio sowie als Nemorino und Ernesto unter Nello Santi, der ihn für April 97 als Alfredo nach Tokio einlud. Grosse Erfolg errang er sich auch bei seinen jüngsten Zürcher Rollendebüts als Faust, Mitridate, Carlo di Sirval («Linda di Chamounix») und Lucio Silla. Geplant sind u.a. in der laufenden Saison «La Traviata» in Monte Carlo und das Debüt an der Deutschen Oper Berlin als Faust sowie in naher Zukunft Alfredo in München und Rollendebüts als Des Grieux («Manon») und Lord Percy («Anna Bolena»).

BRUNO POLA – IL BARONE DI KELBAR

Bereits als Kind erlernte Bruno Pola verschiedene Instrumente und sang bei Veranstaltungen in seiner Heimatstadt Rovereto. Nach Abschluss seiner Berufslehre trat er als Sänger und Musiker der Folklore-Kapelle seines Vaters bei. Als Preisträger der Gesangswettbewerbe von Bozen und Trento begann er Gesang zu studieren und noch vor seinem Abschluss am Konservatorium in Berlin sprang er als Germont in Kopenhagen ein. Nach Festengagements in Kaiserslautern, Kiel und Köln kam er 1978 als Ensemblemitglied nach Zürich, wo er schon zwei Jahre zuvor den Figaro in der «Barbiere»-Neuinszenierung verkörpert hatte. Neben zahllosen Aufführungen als Figaro war Bruno Pola in Zürich u.a. als Luna, Ford, Posa, Malatesta, Belcore, Ezio, De Siriex, Amonasro, Cecil («Maria Stuarda»), Stefano («Viva la Mamma»), Rigoletto, Germont und Sharpless zu hören. Daneben trat er an allen grossen Bühnen Europas, Süd- und Nordamerikas auf, wo er seit 1988 jedes Jahr an der Metropolitan Opera New York gastiert. 1998 war er u.a. in Bologna und Washington («Simon Boccanegra»), in Las Palmas («Falstaff»), in Wien («L'Elisir d'Amore»), in Catania und Savonlinna («Cavalleria rusticana» und «La Forza del Destino») sowie in Tokio («Fedora») zu hören. 1999 stehen Termine in München («Forza»), Wien und Buenos Aires («Elisir») sowie in der Arena di Verona («Aida») fest. Neben zahlreichen Radio- und Fernsehauftritten wurde Bruno Polas Stimme u.a. auch auf verschiedenen Platten sowie Videos (u.a. «Falstaff», «Simon Boccanegra», «Forza» unter James Levine aus der Met) festgehalten.

CHEYNE DAVIDSON – IL CAVALIERE DI BELFIORE

Die musikalische Ausbildung erhielt der Amerikaner Cheyne Davidson an der Case Western Reserve University, dem Cleveland Institute of Music und der Manhattan School of Music. Nach verschiedenen Auftritten in den USA und Europa wurde er eingeladen, als Escamillo mit Peter Brooks «Tragédie de Carmen» auf Europa-, Japan- und Israeltournée zu gehen. Ein Jahr verbrachte Cheyne Davidson im IOS, bevor er mit einem Festvertrag ins Opernhaus-Ensemble aufgenommen wurde. Unter anderem tritt er in Zürich als Sprecher, Ottokar, Hérode («Hérodiade»), Roucher («Andrea Chénier»), Marcello und Schaunard («La Bohème»), David («L'Amico Fritz»), Escamillo, Sharpless, Bote («Oedipus Rex»), Silvio («Pagliacci»), Antonio («Linda di Chamounix»), Le Roi Marc («Le Vin herbé»), Sonora («La Fanciulla del West»), Mercutio («Roméo et Juliette»), Amfortas («Parsifal») und Pirro («I Lombardi») auf. Bei den Bregenzer Festspielen war er in «Francesca da Rimini» sowie in der Uraufführung von Franz Thürauers Orchesterliedern «Vom Unvergänglichen» zu hören. Als Sharpless und Sprecher gastierte er am Staatstheater Stuttgart, als Escamillo bei der «Hamburger Opernwoche», in «Carmina Burana» bei der «Open Air Opera» in Frankfurt. Im Konzert sang er u.a. Paul McCartneys «Liverpool Oratorio» und Verdis Requiem mit dem AOZ, Mendelssohns «Elias» in Belgrad, von Strawinsky bzw. Leoncavallo «Oedipus Rex» im Wiener Konzerthaus, Berlioz' «Messe solennelle» und Saint-Saëns' «Oratorio de Noël» in der Tonhalle Zürich sowie bei den IMF Luzern Schoecks «Penthesilea».

JACOB WILL – IL SIGNOR LA ROCCA

Jacob Will aus Hartsville in South Carolina ist als Sohn einer Musiklehrerin und Chordirektorin früh mit Musik in Kontakt gekommen. Dennoch widmete er sich zuerst dem Studium von Handel und Wirtschaft, bevor er am Konservatorium von Cincinnati Gesang belegte. Er war dort Mitglied des Opernstudios in San Francisco und trat bald schon professionell auf, zuerst als Masetto an der San Francisco Opera, als Mönch im «Don Carlo» an der Long Beach Opera, als Basilio im «Barbiere» mit der Anchorage Opera in Alaska sowie als Figaro im Rahmen des Carmel Bach Festivals. Der Künstler ist ausserdem ein vielbeschäftigter Konzertsänger. Er musizierte mit vielen amerikanischen Chorvereinigungen und Orchestern und kam so im Herbst 1986 erstmals nach Europa. Sein Engagement am Opernhaus Zürich bedeutete zugleich sein erstes Auftreten als Opernsänger in Europa. Inzwischen ist er auch in St. Gallen («Rigoletto», «Lucia di Lammermoor») und bei der Alpen-Gala («Andrea Chénier») aufgetreten. Am Grand Théâtre de Genève war er in Bellinis «I Capuleti e i Montecchi» und in Rossinis «Guglielmo Tell» zu hören. Weitere wichtige Auftritte von Jacob Will waren an der New York City Opera «Le Nozze di Figaro» (Figaro), im Lincoln Center die «Messa per Rossini», «Norma» (Oroveso) in Vancouver, Konzerte mit der Stuttgarter Bach-Akademie in Japan und in San Francisco mit dem dortigen Symphonieorchester («Matthäus-Passion»). Regelmässig gastiert Jacob Will auch bei den Bregenzer Festspielen.

ALEXEY MASLOV – IL CONTE IVREA

Alexey Maslov wurde in Moskau geboren und studierte zunächst am Sweschnikow Chorinstitut in Moskau. Gegenwärtig vervollständigt er seine Ausbildung an der Gnessin Russische Musikakademie. Seit 1993 ist er Mitglied des Moskauer Kammerchors unter der Leitung von Vladimir Minin. Als Solist trat Alexey Maslov u.a. mit Chor und Orchester des Gnessin-Instituts in Bachs h-moll Messe sowie in Mozarts «Vesperae solennes» auf. Als Mitglied des Moskauer Kammerchors trat er bei den Bregenzer Festspielen («Der Dämon», «L'Amore dei tre re», «Griechische Passion») und am Opernhaus Zürich («Der Dämon») auf und verkörpert nun seine erste Solorolle auf der Opernbühne.

EVGUENI KAPUSTINE – DELMONTE

Evgueni Kapustine stammt aus Kirgisien, wo er schon als Kind auf sein musikalisches Talent aufmerksam machte. 1985 schloss er seine Ausbildung an der renommierten Moskauer Musikschule Ippolitow-Iwanow bei Prof. A. Safiulin ab und trat zur Vervollständigung seiner Studien bei Prof. G. G. Aden sowie für das Kammerrepertoire bei N. Jurenawa in die Gnessin Russische Musikakademie ein. Evgueni Kapustine war bei der Moskauer Kammeroper und an der Moskauer Helikon-Oper engagiert, wo er als Simeon in Debussys «L'Enfant prodigue» sein Operndebüt gab und seine stimmlichen und schauspielerischen Qualitäten auf grossen Zuspruch stiess. Zu seinem Repertoire gehören Rollen wie Onegin, Jeletzki in «Pique Dame», Graf Almaviva, Germont, Silvano, Stento in Prokofjews «Maddalena», Bronze in Fleischmans «Rothschilds Geige», Schtschelkalow in «Boris Godunow», Robert in Tschaikowskis «Iolanta» sowie über 500 Werke aus dem Lied- und Konzertbereich. Als Solist war er in Ungarn, Spanien, der Schweiz und Irland auf Tournée.

MOSKAUER KAMMERCHOR

Der Moskauer Kammerchor wurde 1972 von seinem künstlerischen Leiter Vladimir Minin gegründet, um einen Gegenpol zu den offiziellen und formellen, die Staatsautorität verherrlichenden Gemeinschaften zu bilden. Dieses Ensemble sollte mit dem Publikum als selbständige Persönlichkeit in Kontakt treten können, die ihre eigenen Gefühle über durchlebte Ereignisse, ihre Träume und Ideale, ihr Innerstes und Bedeutsamstes darlegen kann. In den letzten Jahren ging der Chor mit grosstem Erfolg in über zwanzig Ländern der Welt auf Tournée und nahm an zahlreichen wichtigen Festivals in Europa, Amerika und Südostasien teil, darunter am 1. Internationalen Festival für Chormusik (IFCM) in Wien 1987. Eine Reihe von Platten- und eine in England entstandene Videoaufnahme dokumentieren die Kunst des Moskauer Kammerchors, dessen Repertoire klassische russische Musik, russisch-orthodoxe Kirchenmusik, westeuropäische Musik und russische Folklore umfasst. Neben zahlreichen a capella Konzerten tritt der Moskauer Kammerchor auch mit Orchestern auf, u.a. mit Bachs «Messe in h-moll», seinem «Magnificat» und Mozarts «Requiem». Am Opernhaus Zürich war der Moskauer Kammerchor erstmals im Frühjahr 1999 in Rubinsteins «Der Dämon» zu hören. Regelmässige Bühnenauftritte finden auch bei den Bregenzer Festspielen statt, wo der Chor auch im kommenden Sommer wiederum gastieren wird («Un Ballo in Maschera», «Der goldene Hahn»).

STADTORCHESTER WINTERTHUR

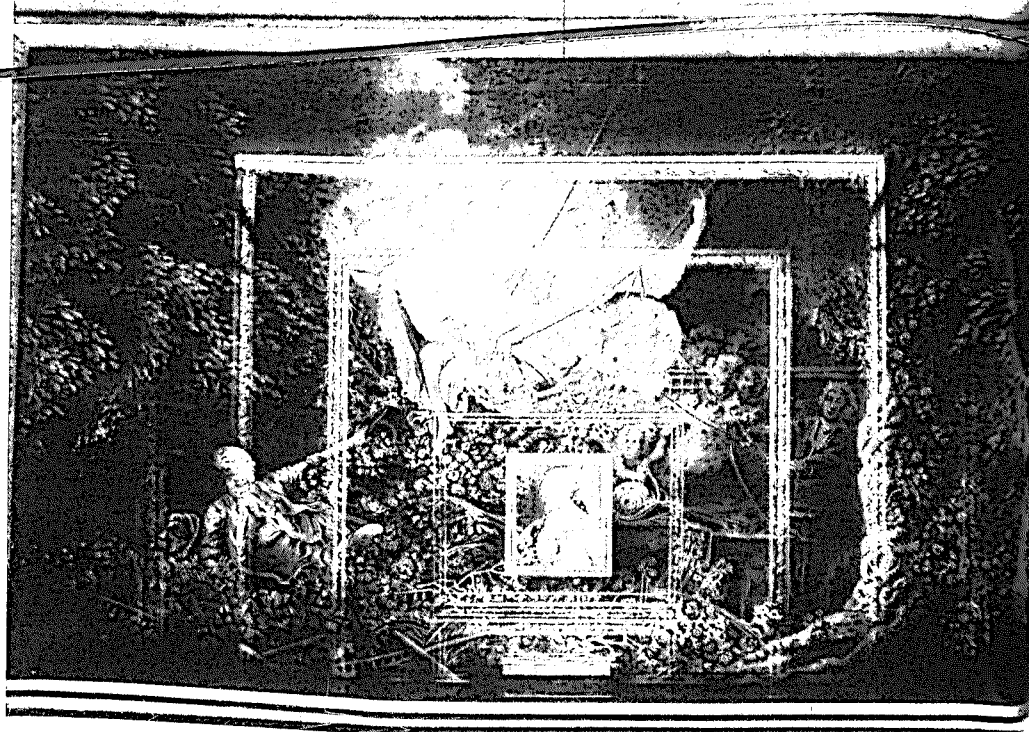
Das 1875 gegründete Stadtorchester Winterthur verdankt seine Existenz dem «Musikkollegium Winterthur», einer seit dem frühen 17. Jahrhundert bestehenden privaten Vereinigung von Musikliebhabern. Hatten während vieler Jahre noch gelegentlich begabte Dilettanten das Orchester ergänzt, so ist es, besonders seit Hermann Scherchen im Jahre 1922 seine Leitung übernahm, zu einem reinen Berufsorchester mit hohen Qualitätsansprüchen ausgebaut worden. Während beinahe 30 Jahren prägte Scherchen das Winterthurer Musikleben massgeblich; die Akzente lagen vor allem auf zeitgenössischer Musik mit zahlreichen Uraufführungen. Diese Blütezeit wäre kaum möglich gewesen ohne die grosse materielle und ideelle Unterstützung durch den Kunstmäzen Werner Reinhart, der auch mit vielen grossen Komponisten des 20. Jahrhunderts intensive persönliche Kontakte pflegte. Musikkollegium und Stadtorchester sind diesem Erbe verpflichtet: Das Winterthurer Konzertleben zeichnet sich aus durch attraktive Programme mit Werken der verschiedensten Stilrichtungen. Unter der Stabführung der Hausdirigenten Victor Desarzens, Clemens Dahinden, Mario Venzago, in den Jahren 1987 bis 1990 unter seinem Chefdirigenten Franz Welsler-Möst, 1990 bis 1994 unter János Fürst sowie seit Beginn der Saison 1995/96 Heinrich Schiff hat sich das Orchester seinen festen und profilierten Platz im Schweizer Musikleben geschaffen. Das Orchester, das zur Zeit einen Bestand von 43 fest engagierten Musikern aufweist, gibt pro Saison etwa 50 bis 60 Konzerte, davon etwa 35 bis 40 in Winterthur im Rahmen von Konzertreihen des Musikkollegiums Winterthur (Abonnement-Serien, Hauskonzerte, Frei- und Extrakonzerte). Die übrigen Auftritte des Stadtorchesters finden an verschiedenen Orten in der Schweiz im Rahmen von Orchesterkonzerten oder Begleitung von Chorwerken statt. Mit «L'Amico Fritz» im Theater am Stadtgarten begann 1994 die erfolgreiche Zusammenarbeit mit dem Opernhaus Zürich, der seither jährlich eine bis zwei Opernhausproduktionen in Zürich und Winterthur folgten

Die Direktion des Opernhauses
dankt den Sponsoren und Gönnern
für die grosszügige Unterstützung

ABB
ABEGG HOLDING AG, ZÜRICH
ADECCO
AFFIDA BANK
AMERICAN EXPRESS
ARS RHENIA-STIFTUNG
ASCOM TELEMATIC AG
JULIUS BÄR GRUPPE
BANK HOFMANN AG
BASLER VERSICHERUNGEN
CHRISTOPH L. BLANGEY
C & A MODE AG
N.V. CALLEBAUT, LEBBEKE-WIEZE (BELGIEN)
CANON (SCHWEIZ) AG
CARTIER JOAILLIERS
CONFISERIE TEUSCHER
STIFTUNG LIS UND ROMAN CLEMENS
CREDIT SUISSE PRIVATE BANKING
DENZ & CO AG BÜRO-EINRICHTUNGEN
DOLDER GRAND HOTEL ZÜRICH
EUROCARD/MASTERCARD
FINTER BANK
BRUNO FRANZEN
FREUNDE DER ZÜRCHER OPER
FREUNDE DES ZÜRCHER BALLETS
FUJITSU
GLENCORE
GLOBUS/ABM
ERNST GÖHNER-STIFTUNG
HENAUER + GUGLER AG
HOTEL BAUR AU LAC
HOTEL DOLDER WALDHAUS ZÜRICH
HOTEL EDEN AU LAC
HOTEL WELLENBERG
IBM (SCHWEIZ) AG
INTER.BAU FINANZ TRUST
INTERSHOP HOLDING AG
HANS IMHOLZ-STIFTUNG

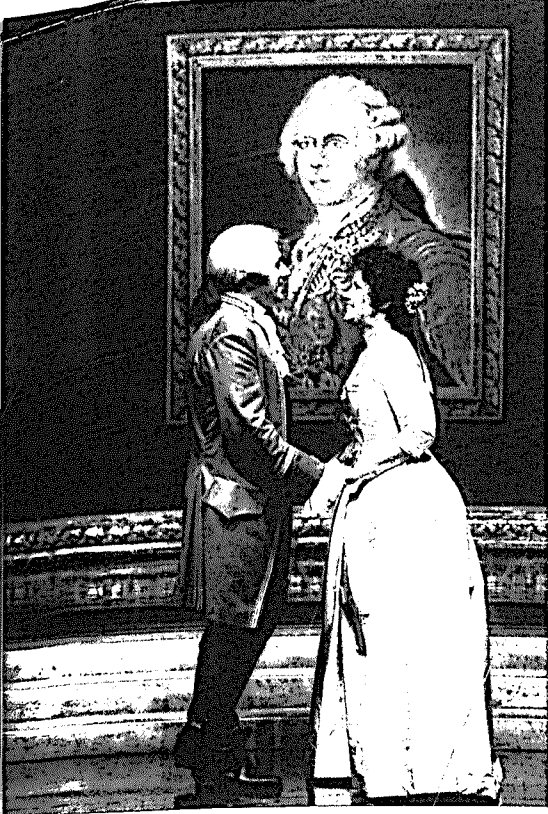
KLAUS J. JACOBS
KIBAG
KRAFT JACOBS SUCHARD
KÜHNE & NAGEL AG
KUONI REISEN AG
MARION MATHYS-STIFTUNG
MERCEDES-BENZ (SCHWEIZ) AG
GENOSSENSCHAFT MIGROS ZÜRICH
MIGROS GENOSSENSCHAFTSBUND
OERLIKON-BÜHRLE HOLDING
PARMIGIANI FLEURIER
PICTET & CIE BANQUIERS
PREVISTA VORSORGE AG
RENTENANSTALT/SWISS LIFE
REVISUISSE PRICE WATERHOUSE
MICHAEL RINGIER
RINGIER AG
SIEMENS SCHWEIZ AG
STG-COOPERS & LYBRAND
SULZER ESCHER WYSS
SUN MICROSYSTEMS (SCHWEIZ) AG
SWISS CASINOS
SWISSCOM
SWISS RE
TA MEDIA AG DRUCKZENTRUM
TELEMONDIAL-STIFTUNG
«HERBERT VON KARAJAN
INTERNATIONAL MUSIC FOUNDATION»
TIFFANY & CO.
UBS
VAN HOUTEN, NORDERSTEDT (DEUTSCHLAND)
VONTOBEL-STIFTUNG
DR. JOACHIM WINKLER
WINTERTHUR-VERSICHERUNGEN
ZUGER KULTURSTIFTUNG LANDIS & GYR
HULDA & GUSTAV ZUMSTEG STIFTUNG
ZÜRCHER KANTONALBANK
ZÜRCHER THEATERVEREIN
ZURICH FINANCIAL SERVICES

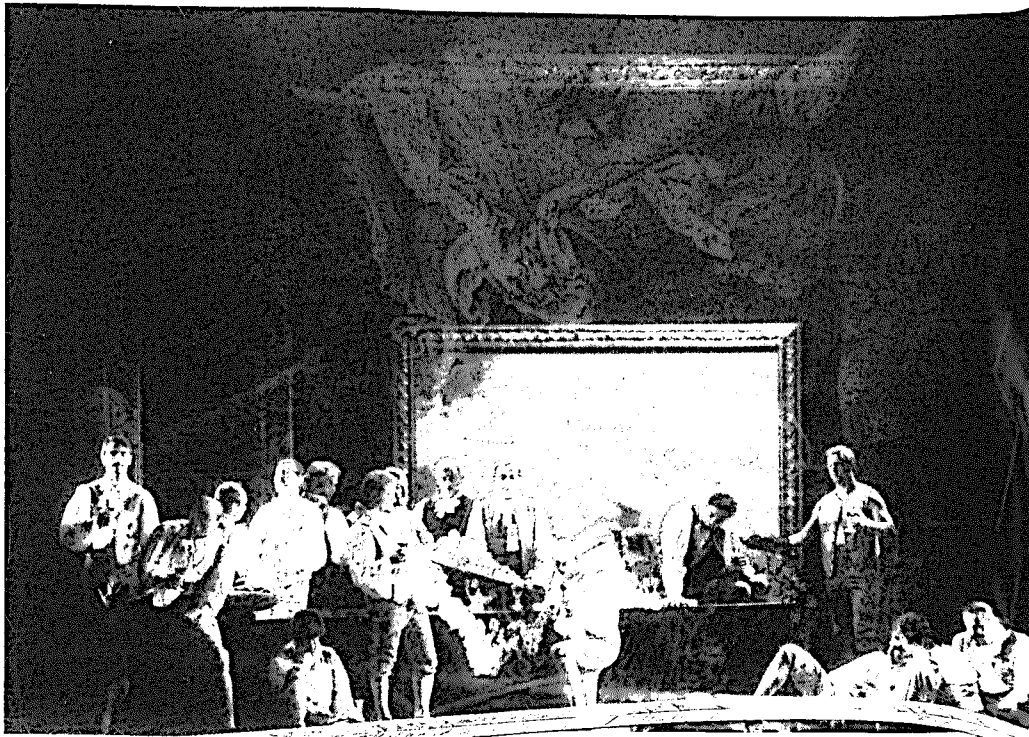
10















Giuseppe Verdi

UN GIORNO DI REGNO

MELODRAMMA GIOCOSO IN ZWEI AKTEN

LIBRETTO

Personen

| | |
|--|--------------------|
| Der Ritter BELFIORE unter dem Namen Stanislaus, König von Polen | <i>Bariton</i> |
| Baron von KELBAR | <i>Buffo</i> |
| Die Marquise von POGGIO eine junge Witwe, Nichte des Barons und Geliebte des Ritters | <i>Sopran</i> |
| GIULIETTA VON KELBAR Tochter des Barons und Geliebte Edoardos | <i>Mezzosopran</i> |
| EDOARDO VON SANVAL ein junger Offizier | <i>Tenor</i> |
| Herr LA ROCCA Schatzmeister der bretonischen Stände, Onkel Edoardos | <i>Buffo</i> |
| Graf IVREA Militärkommandant von Brest | <i>Tenor</i> |
| DELMONTE Knappe des falschen Stanislaus | <i>Bass</i> |

Diener und Dienerinnen, Lakaien des Barons

Das Stück spielt in der Umgebung von Brest,
auf Schloss Kelbar.

SINFONIA

ATTO PRIMO

Galleria.

INTRODUZIONE

CAMERIERI E VASSALLI DEL BARONE

Mai non rise un più bel di
Per la casa di Kelbar...
Un sovrano alloggia qui,
Due sponsali s'han da far...
Quante feste, quanti onori!...
Quante mancie ai servitori!...

Che banchetti sontuosi...
Che festini strepitosi!...
Più bel di non può brillar
Per la casa di Kelbar.

Entrano il Barone ed il Tesoriere.

DUETTINO

Il Tesoriere e il Barone

BARONE

Tesoriere garbatissimo,
Una perla or tocca a voi:
Ella è un ramo preziosissimo
D'un grand'albero d'eroi;
E son certo, a voi sposandola,
Che non abbia a tralignar.

TESORIERE

Sì, Barone; felice e prospero
Sarà sempre il nostro innesto,
E germogli illustri ed incliti
Ne vedrete uscir ben presto,
Che le nostre due famiglie
Faran chiare in terra e in mar.

OUVERTÛRE

ERSTER AKT

Galerie.

INTRODUKTION

DIENER UND LAKAIEN DES BARONS

Nie lächelte dem Hause Kelbar
ein schönerer Tag...
Ein König hat sich einquartiert,
zwei Hochzeitsfeiern steh'n bevor...
Wie viele Feste, wie viel Ehre!...
Was für Trinkgeld für die Dienerschaft!...

Welch prächtige Bankette...
Welch rauschende Feste!...
Kein schönerer Tag könnte strahlen
für das Haus Kelbar.

Der Baron und der Schatzmeister treten auf.

DUETTINO

Der Schatzmeister und der Baron

BARON

Verehrtester Schatzmeister,
eine Perle wird Euch zuteil:
Sie ist der hochedle Spross
eines grossen Heldengeschlechts.
Ich bin sicher, wenn ich sie
mit Euch vermähle,
wird sie mir nicht verkommen.

SCHATZMEISTER

Gewiss doch, Barone, unsere Ehe wird
gedeihen und stets glücklich sein,
und Ihr werdet schon bald
bedeutende, vortreffliche Nachkommen
hervorgehen sehen,
die unseren beiden Familien
zu Land und zu Wasser Berühmtheit
verschaffen.

BARONE

Bravo genero!

TESORIERE

Gran suocero!

BARONE

Io mi sento a consolar.

BARONE E TESORIERE

Per sì fausto matrimonio
Già ciascun le ciglia inarca;
Esso avrà per testimonio
Di Polonia il buon monarca.

CORO

Quante feste, quanti onori! ecc.

BARONE E TESORIERE

E in dorata cartapecora
Noi l'abbiamo da segnar.
Entra Delmonte.

SCENA E CAVATINA

Il Cavaliere

DELMONTE

Sua Maestà, signori,
È alzata, e qui s'invia;
Ei salutar desia
Il nostro albergator.

CORO

Dì così nobil ospite
Risuoni il nome intorno,
Quest'umil soggiorno
Ottien da lui splendor.
Entra il Cavaliere.

BARON

Recht so, Schwiegersohn!

SCHATZMEISTER

Grosser Schwiegervater!

BARON

Ich bin hocheerfreut.

BARON UND SCHATZMEISTER

*Ob dieser freudigen Vermählung
zieht jeder schon die Brauen hoch.
Der gute König von Polen
wird Trauzeuge sein.*

CHOR

Wie viele Feste, wie viel Ehre! etc.

BARON UND SCHATZMEISTER

*Wir werden sie auf gold'nem
Pergament besiegeln.
Delmonte tritt auf.*

SZENE UND KAVATINE

Der Ritter

DELMONTE

*Meine Herren, seine Majestät
hat sich erhoben und befindet sich
auf dem Weg hierher.
Er wünscht,
unseren Gastgeber zu begrüßen.*

CHOR

*Der Name unseres edlen Gastes
soll ringsherum erschallen.
Er erfüllt dieses
bescheidene Haus mit Glanz.
Der Ritter tritt auf.*

CAVALIERE

Non fate cerimonie,
Signori, io vi ringrazio:
Dell'etichetta solita
Sono annoiato e sazio.
Del vostro accoglimento,
Barone, io son contento!...
Oggi alla Corte scrivo...
Di voi le parlerò.
Ah, se in Polonia arrivo
Quel che ho da far saprò!

BARONE

Sire, che dite mai?
Io son premiato assai.

TUTTI

Si preziosa visita
Assai ci compensò.

CAVALIERE

da sè

(Compagnoni di Parigi,
Che si matto mi tenete,
Qua venite e decidete
Se v'è un saggio al par di me.
L'ufficial più dissipato
Dell'intero reggimento
Prese l'aria in un momento
Di filosofo e di re.)

**SEGUITO E STRETTA
DELL'INTRODUZIONE****CAVALIERE**

Finchè con voi soggiorno,
Signori, io vel ridico,
Come privato e amico
M'avete da trattar.
Verrà pur troppo il giorno
De' miei pensier più gravi,
Pur troppo in me degl'avi
Lo scettro ha da pesar.

RITTER

Macht keine Umstände,
meine Herren, ich danke Euch:
Die übliche Etikette verdriest mich,
ich bin ihrer überdrüssig.
Ich bin glücklich über Euren
Empfang, Baron!...
Ich schreibe heute an den Hof...
Ich werde von Euch erzählen.
Ach, ich weiss, was ich zu tun habe, wenn ich
nach Polen komme!

BARON

Hoheit, was sagt Ihr da?
Ich bin genug geehrt.

ALLE

Ein so erlesener Besuch
hat uns genug belohnt.

RITTER

für sich

(Kameraden in Paris,
die ihr mich für verrückt haltet,
kommt her und beurteilt,
ob es einen Weiseren gibt als mich.
Der liederlichste Offizier
des ganzen Regiments
hat sich innerhalb eines Augenblicks
in einen Philosophen und König verwandelt.)

**NACHSPIEL UND STRETTA
DER INTRODUKTION****RITTER**

Solange ich bei Euch logiere,
meine Herren, Ich wiederhole es,
habt ihr mich wie einen Privatmann
und Freund zu behandeln.
Doch der Tag meiner
schwersten Gedanken wird kommen,
und das Szepter der Ahnen
wird auf mir lasten.

GLI ALTRI

Sire, a voi siamo intorno
Pieni di meraviglia:
In quell'auguste ciglia
L'anima bella appar.

RECITATIVO, SCENA E DUETTO

Edoardo e il Cavaliere

BARONE

Al doppio matrimonio
Che nel castello si farà domani
Assisterete, o Sire?

CAVALIERE

E le spose chi sono?

BARONE

Una è mia figlia
Col Tesoriere... mia nipote è l'altra.
La Marchesa del Poggio...

CAVALIERE

Ella!... (Che ascolto!)

BARONE

La conoscete voi?

CAVALIERE

Di fama... e molto!...
Or vi prego lasciarmi in libertà.

BARONE

Leviamo il tedio a Vostra Maestà!

Parte col Tesoriere ed il Coro.

CAVALIERE

Non c'è tempo da perdere... Scriviamo
Immantinente a Corte... Io son scoperto
Se giunge la Marchesa.

DIE ANDEREN

*Hoheit, alle um Euch
sind wir sehr erstaunt:
In diesen erlauchten Augen
erscheint eine edle Seele.*

REZITATIV, SZENE UND DUETT

Edoardo und der Ritter

BARON

*Werdet Ihr bei der Doppelhochzeit,
die morgen im Schloss stattfindet,
zugegen sein, Hoheit?*

RITTER

Wer sind denn die Bräute?

BARON

*Die eine ist meine Tochter
mit dem Schatzmeister... die andere
meine Nichte,
die Marquise von Poggio...*

RITTER

Sie!... (Was höre ich!)

BARON

Ihr kennt sie?

RITTER

*Dem Namen nach... und wie!...
Nun bitte ich Euch, mich zu entschuldigen.*

BARON

*Wir wollen Eurer Majestät nicht länger
lästig sein!
Er geht mit dem Schatzmeister und dem Chor ab.*

RITTER

*Es ist höchste Zeit... Schreiben wir
unverzüglich an den Hof... Ich bin entdeckt,
wenn die Marquise kommt.*

Scrive. Parlante:

«La meditata impresa
È forse riuscita, ed a quest'ora
Il vero Stanislao, giunto in Varsavia,
Del favor della Dieta è già sicuro.

Altezza, io vi scongiuro
Di balzarmi dal trono sull'istante;

Se ancor regnassi perderei l'amante.»

Entra Edoardo.

EDOARDO

Sire, tremante io vengo
Al vostro regio piede!

CAVALIERE

Ebben? l'amante
Voi siete della figlia del Barone,
E v'è rival lo zio... Che far poss'io,
Buon giovine, per voi?

EDOARDO

Conceder solo
Ch'io vi segua in Polonia!...
Ah! permettete
Ch'io v'accompagni ove l'onor m'invita,
E per voi spenda quest'inutil vita.

Proverò che degno io sono
Del favor che vi domando;
Proverò per voi pugnando
Che un ingrato io non sarò.

CAVALIERE

O guerrier, la patria e il trono
Vi daranno eterna lode;
In tal guisa un'alma prode
Sempre il fato disprezzò.

Er schreibt. Gesprochen:

«Das geplante Unternehmen
ist vermutlich geglückt,
und der richtige Stanislaus ist sich,
in Warschau angekommen,
zu dieser Stunde bereits der Gunst der
Versammlung sicher.
Hoheit, ich beschwöre Euch,
mich augenblicklich vom Thron zu stossen:
Wenn ich weiterherrsche, verliere ich die
Geliebte.»

Edoardo tritt auf.

EDOARDO

Sire, ich trete voller Sorgen
vor Eure königliche Hoheit!

RITTER

Nun? Ihr seid
der Geliebte der Tochter des Barons,
und der Onkel ist Euer Rivale... Was kann
ich für Euch tun, guter Jüngling?

EDOARDO

Erlaubt nur,
dass ich Euch nach Polen folge!...
Ach, gestattet,
dass ich mit Euch gehe, wohin mich die
Ehre ruft, und dieses unnütze Leben für
Euch verwende.

Ich will mich der Gunst, um die ich
Euch bitte, würdig erweisen.
Für Euch kämpfend will ich beweisen,
dass ich nicht undankbar bin.

RITTER

Krieger, das Vaterland und sein Thron
werden Euch ewig preisen.
Auf diese Weise haben tapfere Seelen
stets ihrem Schicksal getrotzt.

EDOARDO

Dunque, o Sire, concedete
Di far pago il voto mio?

CAVALIERE

Sì, al mio fianco pugnerete,
Se giammai pugnar degg'io.

EDOARDO

prostrandosi

Ah! la mia riconoscenza!

CAVALIERE

alzandolo

No, amicizia e confidenza.
Mio scudiere infin d'adesso
State sempre a me d'appresso.

EDOARDO

Come! (Oh gioia!) E qui dovrei
Alloggiar, veder colei?...

CAVALIERE

Perchè no? ci vuol coraggio,
Vi dovete rassegnar.

EDOARDO

Maestà, non ho linguaggio
Per potervi ringraziar.
Ricompensi amica sorte
Sì magnanimo sovrano,
E confonda e renda vano
De' nemici il congiurar.

CAVALIERE

da sè

(Quando in fumo andrà la corte
Non avrà ricorso invano:
Per burlar quel vecchio insano
Anche un dì saprò regnar.)

EDOARDO

*Hoheit, Ihr willigt also ein,
meinen Wunsch zu erfüllen?*

RITTER

*Ja, Ihr werdet an meiner Seite kämpfen,
falls ich jemals kämpfen sollte.*

EDOARDO

indem er sich niederwirft

Ach, ich bin Euch ja so dankbar!

RITTER

indem er ihn wieder aufrichtet

*Nein, Freundschaft und Vertrauen.
Als mein Knappe sollt Ihr fortan
stets an meiner Seite sein.*

EDOARDO

*Wie! (O Freude!) Ich soll hier verweilen,
sie sehen?...*

RITTER

*Warum nicht? Es braucht Mut,
Ihr müsst Euch damit abfinden.*

EDOARDO

*Majestät, mir fehlen die Worte,
um Euch zu danken.*

*Möge ein freundliches Schicksal
einen so grossmütigen Herrscher belohnen
und die Verschwörung der Feinde
durchkreuzen und vereiteln.*

RITTER

für sich

*(Und wenn der Hof in Rauch aufgeht,
es ist mir jedes Mittel recht:
Um diesen törichten Alten zu narren,
will ich einen Tag lang König sein.)*

EDOARDO

Infiammato da spirito guerriero
Scorrerò della gloria il sentiero:
Me vedrete contento per voi
I perigli di morte sfidar.

CAVALIERE

Sì! vicino, mio giovin guerriero,
Mi sarete nell'aspro sentiero!
Le ghirlande serbate agli eroi
Fôra bello alle chiome intrecciar.

Partono.

SCENA E CAVATINA**MARCHESA**

Ah! non m'hanno ingannata!...
È desso!... è desso!
Inosservata io giu nsi, e qui l'arcano
Squarciar saprò.
La mano
Fingasi dare al vecchio comandante...
Vedrem se allora si scoprirà l'amante...

Grave a core innamorato
È frenare l'ardente affetto!
Mal si puote in caldo petto
Vero palpito celar.
All'amore che m'ha guidato
Perdonar saprà lo zio;
È impossibile al cor mio
Per un altro sospirar.
Se dee cader la vedova
Non cada in peggio imbroglio,
Io sprezzo il fasto inutile,
Viver non so d'orgoglio;
Io cerco sol amore,
Amore e gioventù, ah!
Ma s'è infedel Belfiore,
Amar non vo' mai più.

EDOARDO

*Von Kampfeslust entbrannt
will ich den Pfad des Ruhms beschreiten:
Ihr werdet sehen, wie ich frohen Mutes
Todesgefahren für Euch trotzte.*

RITTER

*Ja, mein junger Krieger, Ihr sollt
bei mir sein auf dem harten Weg!
Mögt Ihr Euch einst die Kränze
der Helden ins Haar flechten.
Sie gehen ab.*

SZENE UND KAVATINE**MARQUISE**

*Ach! Man hat mich also nicht belogen!...
Er ist es!... Er ist es!
Ich bin unbemerkt gekommen, und ich
werde das Geheimnis zu lüften wissen.
Täuschen wir vor,
den alten Kommandanten zu heiraten...
Dann werden wir sehen, ob der Geliebte
sich zu erkennen gibt...
Schwer fällt's dem verliebten Herzen,
die glühende Liebe zu zügeln!
Schlecht kann die erhitzte Brust
das wahre Beben verbergen.
Der Onkel wird der Liebe, die mich
geleitet hat, verzeihen.
Es ist meinem Herzen nicht möglich,
sich nach einem anderen zu sehnen.
Wenn die Witwe schon scheitern muss,
soll sie sich nicht noch mehr verstricken.
Ich pfeif' auf den unnützen Prunk,
kann nicht in Hochmut leben.
Ich suche bloss Liebe,
ach, Liebe und Jugend!
Doch wenn Belfiore untreu ist,
will ich nie wieder lieben.*

Giardino.

CORO E CAVATINA

Giulietta

Giulietta è seduta mestamente sopra un sedile.

CONTADINE E CAMERIERE

Si festevole mattina
È di gaudio a ogni cor:
Aggradite, o signorina,
Queste frutta, questi fior.
O mortale avventurato
Cui fra poco si darà
Questo giglio immacolato,
Quest' incanto di beltà!

GIULIETTA

alzandosi

Care fanciulle, è grato
Al core il vostro affetto!
(Non san quant'io nel petto
Soffra mortal dolore!
Vieni, Edoardo amato,
O morirò d'amor!)

CORO

Perchè nel volto angelico
Sta nube di dolor?

GIULIETTA

Stupite a tal mestizia?
Amiche, io v'apro il cor.
Non vo' quel vecchio, non son sì sciocca;

Ben altro palpito il cor mi tocca;
Un vago giovine io vo'sposar.
Oh, venga subito sì bel momento!
E ai primi gaudi ritorna amor.

CORO

Il ciel vi liberi d'ogni tormento,
E torni in gaudio tanto penar.

Garten.

CHOR UND KAVATINE

Giulietta

Giulietta sitzt traurig auf einer Bank.

BAUERNMÄDCHEN UND DIENERINNEN

*Ein so festlicher Morgen
ist Freude für jedes Herz:
Nehmt, Fräulein,
diese Früchte, diese Blumen.
O glücklich der Sterbliche,
dem sich bald
diese reine Lilie,
diese zauberhafte Schönheit schenkt!*

GIULIETTA

sich erhebend

*Liebe Mädchen, Eure Liebe
tut dem Herzen wohl!
(Sie wissen nicht, welch' tödlichen Schmerz
ich im Herzen erleide!
Komm, geliebter Edoardo,
oder ich werde vor Liebe sterben!)*

CHOR

*Warum liegt ein Schatten von Schmerz
auf diesem engelhaften Gesicht?*

GIULIETTA

*Erstaunt Euch meine Traurigkeit?
Freundinnen, ich öffne Euch mein Herz.
Ich will diesen Alten nicht, ich bin nicht so
dumm.*

*Ganz andere Regung bewegt mein Herz:
Ich will einen hübschen Jüngling heiraten.
Oh, käme doch bald der schöne Moment!
Und die Liebe würde zu den ersten Freuden
zurückkehren.*

CHOR

*Der Himmel befreie Euch von jeder Qual
und verwandle solches Leid in Freude.*

Entrano il Barone ed il Tesoriere.

RECITATIVO E SESTETTO

BARONE

Ebben, Giulietta mia,
Quand'hai da presentarti ad un
Sovrano,
E il tuo sposo è vicino,
Ti par tempo d'asconderti in giardino?

GIULIETTA

Papà, voi lo sapete,
Sono inclinata alla melanconia.

TESORIERE

Via, bricconcella, via;
Sappiam da che proviene la tristezza
D'una bella ragazza innocentina;
Ma sarete più gaia domattina.
Entrano il Cavaliere ed Edoardo.

CAVALIERE

Avanti, avanti, io stesso
Vi presento allo zio.

TESORIERE

(Chi vedo mai?)

GIULIETTA

(Edoardo! Oh piacere!)

CAVALIERE

Io volli, o Tesoriere,
Una grata sorpresa prepararvi,
Presentandovi io stesso nel nipote
Il mio primo scudiero.

TESORIERE

Sire... vostro scudier!...
Nipote, è vero?

Der Baron und der Schatzmeister treten auf.

REZITATIV UND SEXTETT

BARON

Nun, meine Giulietta,
wenn du dich einem
König vorstellen sollst
und dein Verlobter in der Nähe ist,
scheint es dir angebracht, dich im Garten zu
verstecken?

GIULIETTA

Vater, Ihr wisst,
ich neige zur Melancholie.

SCHATZMEISTER

Kopf hoch, kleine Schelmin.
Wir wissen, woher die Traurigkeit eines
hübschen, unschuldigen Mädchens rührt.
Morgen früh werdet Ihr fröhlicher sein.
Der Ritter und Edoardo treten auf.

RITTER

Nun kommt schon, ich stelle Euch
persönlich Eurem Onkel vor.

SCHATZMEISTER

(Wen sehe ich?)

GIULIETTA

(Edoardo! Welche Freude!)

RITTER

Ich wollte Euch, Schatzmeister,
eine freudige Überraschung bereiten,
indem ich selbst Euch Euren Neffen
als meinen ersten Knappen vorstelle.

SCHATZMEISTER

Hoheit... Euer Knappe!...
Neffe, ist das wahr?

EDOARDO

Signore, il Re si degna
D'accordarmi un favor così distinto.

CAVALIERE

Dovunque io lo ritrovo, amo il talento.
Diffatto estrema io sento
Simpatia per voi due...

al Barone ed al Tesoriere

Tanto vi stimo
Che consultar vi bramo intorno a cosa
Che vuol discussion molto analitica,

Voi molto esperto in guerra,
Egli in politica.

BARONE

Sire, vostra bontà...

TESORIERE

Non fo per dire,
Ma in certi affari, o Sire,
Ho tatto molto fino.

CAVALIERE

ad Edoardo

In quanto a voi,
State in disparte;
Ancor non siete in grado
Di penetrar segreti d'importanza.
Tenete compagnia
Alla futura zia.

TESORIERE

di mal umore

(Vicino a lei, cospetto,
Io non vorrei...)

CAVALIERE

Voi qua sedete.

*Li fa sedere su di un banco
in modo che volgano le spalle a Giulietta.*

EDOARDO

*Mein Herr, der König hat die Güte,
mir eine solche Gunst zu erweisen.*

RITTER

*Ich schätze Talent, wo immer ich es finde.
In der Tat empfinde ich ausserordentliche
Sympathie für Euch beide...*

zum Baron und zum Schatzmeister

*Ich schätze Euch so sehr, dass ich Euch zu
etwas um Rat fragen möchte,
was einer sehr analytischen
Auseinandersetzung bedarf.
Ihr seid sehr erfahren im Krieg,
er in der Politik.*

BARON

Hoheit, Eure Güte...

SCHATZMEISTER

*Ich will mich nicht rühmen,
aber für gewisse Dinge, Hoheit,
habe ich ein feines Gespür.*

RITTER

zu Edoardo

*Was Euch betrifft,
haltet Euch da raus,
Ihr seid noch nicht in der Lage,
wichtige Geheimnisse zu ergründen.
Leistet Eurer zukünftigen Tante
Gesellschaft.*

SCHATZMEISTER

missgestimmt

*(Zu ihr, verdammt,
das passt mir nicht...)*

RITTER

Ihr setzt Euch dorthin.

*Er lässt sie auf einer Bank Platz nehmen,
so dass sie Giulietta den Rücken kehren.*

Osservate la carta e decidete.
*Mentre il Cavaliere spiega una carta topografica,
gli altri due stanno intenti ad osservarla.
Edoardo e Giulietta in colloquio amoroso.*

EDOARDO

Cara Giulia, alfin ti vedo!
Di parlarti è a me concesso!

GIULIETTA

Dolce amico, appena il credo
Del mio giubilo all'eccesso.

BARONE

Maestà, la posizione
È difesa dal cannone.

CAVALIERE

osservando gli amanti
Baron mio, per quanto miro,
Il nemico è fuor di tiro.

GIULIETTA

ad Edoardo
Spero assai da mia cugina.

TESORIERE

(Ahi! che troppo s'avvicina.)

CAVALIERE

Tesorier, voi non badate.

TESORIERE

Bado, sì, non dubitate.

EDOARDO

a Giulietta
Tu mi colmi di speranza.

TESORIERE

smaniando
(Traditor!... come s'avvanza!)

Seht Euch diese Karte an und urteilt.

Der Ritter breitet eine Landkarte aus,
die beiden anderen betrachten sie aufmerksam.
Edoardo und Giulietta in verliebtem Zwiegespräch.

EDOARDO

*Liebste Giulia, seh' ich dich endlich wieder!
Es ist mir vergönnt, mit dir zu sprechen!*

GIULIETTA

*Liebster Freund, kaum fasse ich
das Übermass meiner Freude.*

BARON

*Majestät, die Stellung wird
von einer Kanone verteidigt.*

RITTER

die Verliebten beobachtend
*Mein Baron, soweit ich sehe,
ist der Feind ausser Schussweite.*

GIULIETTA

zu Edoardo
Ich erhoffe mir viel von meiner Kusine.

SCHATZMEISTER

(Au! Er geht zu nahe ran.)

RITTER

Schatzmeister, Ihr gebt ja gar nicht Acht.

SCHATZMEISTER

Ich geb' schon Acht, habt keine Zweifel.

EDOARDO

zu Giulietta
Du erfüllst mich mit Hoffnung.

SCHATZMEISTER

rasend
(Verräter!... Er geht zu weit!)

CAVALIERE

obbligandolo ad osservare la carta
Ma cospetto, attento bene.

TESORIERE

Vedo e sento, Maestà.

BARONE

sempre intento alla carta
Il nemico sopravviene.

TESORIERE

per correre a Edoardo
E sugli occhi ce la fa.

CAVALIERE E BARONE

No, cospetto, in questo lato
Può spuntar l'artiglieria;
Il nemico è bersagliato
Da quest'altra batteria:
Sbigottito in pochi istanti
Alla fuga si darà.

TESORIERE

Sire, è ver... (Com'è infocato!)
Molto può l'artiglieria...
(Ah! nipote scellerato!)
Non veda la batteria...
(Il briccon va sempre avanti...
Dell'ardir si pentirà.)

GIULIETTA ED EDOARDO

Questo bene inaspettato
Tanto a noi conteso pria,
Rassicura il cor turbato,
Rende lieta l'alma mia;
E la fin de' nostri pianti,
Idol mio, sperar mi fa.
Il Cavaliere si alza, gli amanti si dividono.

RITTER

indem er ihm zwingt, die Karte zu betrachten
Verdammt, so passt doch auf.

SCHATZMEISTER

Ich sehe und höre, Majestät.

BARON

immer noch mit der Karte beschäftigt
Der Feind überrascht uns.

SCHATZMEISTER

will zu Edoardo laufen
Und das vor unseren Augen.

RITTER UND BARON

*Ach was, die Artillerie kann
auf dieser Seite hervorbrechen.
Der Feind wird von dieser
anderen Batterie beschossen
und wird in wenigen Augenblicken
erschrocken fliehen.*

SCHATZMEISTER

*Das stimmt, Hoheit... (Wie feurig er ist!)
Die Artillerie vermag viel auszurichten...
(Ach, ruchloser Neffe!)
Ich hatte die Batterie nicht gesehen...
(Der Schuft geht immer weiter...
Er wird seine Frechheit bereuen.)*

GIULIETTA UND EDOARDO

*Dieses unverhoffte Glück,
das uns so lange verwehrt war,
gibt dem verstörten Herzen neuen Mut
und macht meine Seele froh.
Es lässt mich, Liebste(r), auf ein Ende
unserer Tränen hoffen.*
Der Ritter steht auf, die Verliebten
rücken auseinander.

CAVALIERE

Basta per or: l'impresa
Meglio studiar conviene.

TESORIERE

(Respiro.)

Entra un servo.

SERVO

La Marchesa

In questo punto viene.

GIULIETTA E BARONE

Si corra ad incontrarla.

CAVALIERE

(Ahimè, vorrei schivarla!)

GIULIETTA

Eccola, è già vicina.

CAVALIERE

(Non posso più scappar.)

Entra la Marchesa. Il Barone e Giulietta corrono ad abbracciarla. Il Tesoriere ed Edoardo gentilmente la salutano. Il Cavaliere procura di stare in disparte, e di nascondere il suo imbarazzo.

BARONE

Nipote...

MARCHESA

Zio! Cugina!

Lasciatevi abbracciar.

al Barone

Mio signor, voi lo vedete

S'io son donna di parola.

(Mia Giulietta, per te sola

Così presto io venni qua.)

RITTER

Das reicht fürs Erste: Wir müssen das Vorhaben besser durchdenken.

SCHATZMEISTER

(*Ich atme auf.*)

Ein Diener tritt auf.

DIENER

Die Marquise

ist soeben eingetroffen.

GIULIETTA UND DER BARON

Wir wollen ihr entgegenen.

RITTER

(*O weh, ich will ihr aus dem Weg gehn!*)

GIULIETTA

Dort, sie naht bereits.

RITTER

(*Ich kann nicht mehr entkommen.*)

Die Marquise tritt auf. Der Baron und Giulietta eilen auf sie zu, um sie zu umarmen. Der Schatzmeister und Edoardo begrüßen sie höflich. Der Ritter bemüht sich, abseits zu stehen und seine Verlegenheit zu verbergen.

BARON

Nichte...

MARQUISE

Onkel! Kusine!

Lasst Euch umarmen.

zum Baron

Mein Herr, Ihr seht,

dass ich mein Wort halte.

(*Meine Giulietta, nur für dich*

bin ich so schnell gekommen.)

BARONE

Zitto, zitto, chiacchierona:
Di Polonia al Re ti prostra.

MARCHESA

Come!... Il Re!...

BARONE

Il Re in persona,
Alloggiato in casa nostra.

MARCHESA

*verso il Cavaliere che si trattiene col Tesoriere e con
Edoardo, fingendo indifferenza*
La mancanza involontaria
Perdonate, o Maestà.
Non credea d'aver presente
Così illustre personaggio.

CAVALIERE

(Su, coraggioso). Non è niente...

MARCHESA

(Cielo! è inganno o verità?
Pur dell'amante
Quello è l'aspetto!
Come nel petto
Mi batte il cor!
Forse l'immagine
Dell'incostante
In tutto pingere
Gode l'amor.)

**GIULIETTA, EDOARDO, BARONE
E TESORIERE**

(Io non comprendo il suo stupor.)

CAVALIERE

(Io ben comprendo il suo stupor.)
Madamine, il mio scudiere
Compagnia vi può tenere.

BARON

*Sei doch still, Schwatzbase:
Verneige dich vor dem König von Polen.*

MARQUISE

Wie!... Der König!...

BARON

*Der König höchstpersönlich,
er wohnt in unserem Haus.*

MARQUISE

*zum Ritter, der sich mit Edoardo und dem Schatz-
meister unterhält und Gleichgültigkeit vortäuscht*
*Verzeiht das ungewollte
Versäumnis, Majestät.
Ich glaubte nicht, eine so bedeutende
Persönlichkeit vor mir zu haben.*

RITTER

(Nur Mut). Das macht nichts...

MARQUISE

*(Himmel! Ist es Trug oder Wirklichkeit?
Das ist doch
der Geliebte!
Wie mir das Herz
im Busen klopft!
Vielleicht macht die Liebe
sich einen Spass daraus,
mir überall das Bild
des Treulosen zu malen.)*

**GIULIETTA, EDOARDO, BARON
UND SCHATZMEISTER**

(Ich verstehe ihre Verwunderung nicht.)

RITTER

*(Ich verstehe ihre Verwunderung wohl.)
Werte Damen, mein Knappe
wird Euch Gesellschaft leisten.*

Ho bisogno, miei signori,
Della vostra abilità.
(Se alla meglio n'esco fuori
È un prodigio in verità.)

MARCHESA

(Agli accenti, alle maniere
È il briccon di Cavaliere;
Ma mio zio qual re l'onora,
Ei da re parlando va.
Contenermi io vo' per ora,
Poi vedrò quel che sarà.)

GIULIETTA ED EDOARDO

(Il buon Re, senza volere,
Ci procura un gran piacere;
In tal guisa i nostri amori
Favorisce e non lo sa.
Senza questi seccatori
Parleremo in libertà.)

BARONE E TESORIERE

D'un sovrano consigliere!
Qual favore! qual piacere!...
Ci sorprende, ci confonde
Tanto eccesso di bontà...
(Ah! noi siam due teste tonde,
E gran prova il Re ne dà.)

*Il Cavaliere parte col Barone e il Tesoriere.
I due amanti vanno sollecitamente intorno alla
Marchesa. Ella passeggia su e giù per la scena
sopra pensieri.*

RECITATIVO E TERZETTO

La Marchesa, Giulietta ed Edoardo

GIULIETTA

In te, cugina, io spero.

EDOARDO

Il mio destin
Ripongo in vostra mano.

*Meine Herren, ich benötige
Euer Geschick.
(Wenn ich heil davonkomme,
ist es wahrhaftig ein Wunder.)*

MARQUISE

*(Wie er spricht und sich bewegt,
ist es der Schuft von Ritter.
Doch mein Onkel ehrt ihn wie einen König,
jener spricht wie ein König.
Ich will mich vorerst zurückhalten,
dann werde ich sehen, wie es weitergeht.)*

GIULIETTA UND EDOARDO

*(Der gute König bereitet uns
ungewollt eine grosse Freude.
Er unterstützt auf diese Weise
unsere Liebe und weiss es nicht.
Ohne diese Störenfriede
können wir in Ruhe reden.)*

BARON UND SCHATZMEISTER

*Berater eines Königs!
Welche Gunst! Welch ein Vergnügen!...
Uns überrascht, uns verwirrt
so viel übermässige Güte...
(Ach, wir sind zwei kluge Köpfe,
der König gibt uns den Beweis.)*

*Der Ritter geht mit dem Baron und dem Schatz-
meister ab. Die beiden Verliebten laufen eilends
zur Marquise. Diese geht gedankenverloren
auf der Bühne auf und ab.*

REZITATIV UND TERZETT

Die Marquise, Giulietta und Edoardo

GIULIETTA

Ich hoffe auf dich, Kusine.

EDOARDO

*Ich lege mein Schicksal
in Eure Hand.*

GIULIETTA

Ma rispondi una volta!

MARCHESA

scuotendosi

Piano, piano!

Cugina, veramente

È quegli Stanislao?

GIULIETTA

Bella domanda!

Ma pensa un poco a me.

MARCHESA

sbadatamente

Ci ho già pensato!

GIULIETTA

Ah! davvero? Fa dunque

Ch'io sappia il tuo pensiero.

MARCHESA

(Ingrato Cavaliere!

Quel che soffro non sai.)

EDOARDO

Pronto son io,

A regolarmi come voi bramate.

GIULIETTA

Ma rispondi, crudel.

MARCHESA

Eh! Mi seccate.

*La Marchesa continua a parlare fra sè, i due amanti
si guardano mortificati.*

GIULIETTA ED EDOARDO

(Bella speranza invero;

Un bel sostegno abbiamo.

Caro (cara), perduti siamo:

Anch'essa a noi mancò.)

GIULIETTA

So antworte doch endlich!

MARQUISE

auffahrend

Sachte, sachte!

Kusine, ist dies wirklich

Stanislaus?

GIULIETTA

Was für eine Frage!

So denk doch ein wenig an mich.

MARQUISE

zerstreut

Ich habe bereits daran gedacht!

GIULIETTA

Ach, wirklich? Dann lass mich

deine Gedanken wissen.

MARQUISE

(Undankbarer Ritter!

Du weisst nicht, wie sehr ich leide.)

EDOARDO

Ich bin bereit,

mich zu verhalten, wie Ihr es wünscht.

GIULIETTA

So antworte doch, Grausame.

MARQUISE

He, ihr geht mir auf die Nerven.

Die Marquise spricht weiter mit sich selbst.

Die beiden Verliebten blicken sich bestürzt an.

GIULIETTA UND EDOARDO

(Wahrlich eine schöne Hoffnung!

Da haben wir eine schöne Hilfe.

Liebste(r), wir sind verloren:

Auch sie lässt uns im Stich.)

MARCHESA

(Non so che cos' io spero,
Non posso dir che bramo;
So che tutt'ora io l'amo,
E ch'egli m'ingannò.)

EDOARDO

Perdono se abusai
Della pazienza vostra.

GIULIETTA

Che amor per me non hai
Il tuo trattar dimostra.
per partire

MARCHESA

ricomponendosi e fermanzoli
Fermatevi... scusate...
Voi mi mortificate:
Ho cosa per la testa
Che alquanto mi molesta;
Ma quel che vi ho promesso,
Miei cari, eseguirò.

GIULIETTA

Ah! ti conosco adesso.

EDOARDO

Ah! grato a voi sarò.

GIULIETTA

Pensa che quel vecchione...

MARCHESA

Sarà ben corbellato.

EDOARDO

Se il padre suo s'oppone.

MARCHESA

Sarà capacitato.
V'affidi appien l'intendere
Che anch'io conosco amor...

MARQUISE

*(Ich weiss nicht, was ich erhoffe,
ich kann nicht sagen, was ich will.
Ich weiss, dass ich ihn noch liebe,
und dass er mich betrogen hat.)*

EDOARDO

*Verzeiht, wenn ich Eure Geduld
missbraucht habe.*

GIULIETTA

*Dein Verhalten beweist,
dass du mich nicht liebst.
Sie will gehen.*

MARQUISE

*indem sie sich fasst und sie zurückhält
Wartet... verzeiht...
Ihr beschämt mich:
Ich habe etwas im Kopf,
das mich ziemlich quält.
Doch was ich Euch gesprochen habe,
meine Lieben, werde ich tun.*

GIULIETTA

Ach, jetzt erkenn' ich dich wieder.

EDOARDO

Ach, ich werde Euch dankbar sein.

GIULIETTA

Denk daran, dass dieser Alte...

MARQUISE

Wir werden ihn zum Narren halten.

EDOARDO

Wenn ihr Vater sich widersetzt...

MARQUISE

*So stimmen wir ihn um.
Verlasst Euch darauf, zu wissen,
dass auch ich die Liebe kenne...*

MARCHESA, GIULIETTA ED EDOARDO

Noi siamo amanti e giovani,
Abbiamo spirito e cuore;
Se il fato è a noi contrario
È dalla nostra amore:
Col suo favore combattere
Si può col fato ancora.

Partono.

Galleria come prima.

RECITATIVO E DUETTO BUFFO

Il Barone e il Tesoriere

CAVALIERE

Quanto diceste mostra un gran talento
Che dev'essere al mondo manifesto.

TESORIERE

Sire, di mia natura io son modesto;
Ma in fatto di finanza
Ci pretendo davvero.

CAVALIERE

Ah! se non foste
Col Barone obbligato, io vi direi...
O Tesoriere, accettate il ministero,
La principessa Ineska, e insieme con essa
Un gran potere che renderavvi assai.

TESORIERE

Ah Sire! io corro subito
A liberarmi da qualunque impegno.

CAVALIERE

Siamo intesi.
Parte.

TESORIERE

Ah, degg'io tutto all'ingegno!

MARQUISE, GIULIETTA UND EDOARDO

*Wie sind verliebt und jung,
wir haben Herz und Verstand.
Ist das Schicksal auch gegen uns,
die Liebe ist auf unserer Seite:
Mir ihrer Gunst lässt sich
das Schicksal noch bekämpfen.
Sie gehen ab.*

Galerie wie zuvor.

REZITATIV UND DUETTO BUFFO

Der Baron und der Schatzmeister

RITTER

*Was Ihr sagtet, zeugt von einer grossen
Begabung, die der Welt kundgetan
werden soll.*

SCHATZMEISTER

*Hoheit, ich bin von Natur aus bescheiden,
doch in Sachen Finanzen
blicke ich wirklich durch.*

RITTER

*Ach, wäret Ihr nicht dem Baron verpflichtet,
ich würde zu Euch sagen...
Schatzmeister, nehmt das Ministerium,
die Prinzessin Ineska, und mit ihr
ein grosses Vermögen, das Euch reichlich
Gewinn bringen wird.*

SCHATZMEISTER

*Ach, Hoheit! Ich eile auf der Stelle,
mich von jeder Verpflichtung zu befreien.*

RITTER

*Wir haben uns verstanden.
Er geht ab.*

SCHATZMEISTER

*Ach, das verdanke ich alles meiner
Intelligenz!*

Or dunque si ritiri la parola.
Cerchiam qualche pretesto col Barone...
Chi sa s'ei voglia intender la ragione!
Oh! cospetto... un sovrano...
La principessa Ineska... le finanze...
Son tutti impegni di tanta conseguenza,
Ch'ei dovrà finalmente aver pazienza.

BARONE

entrando con una carta in mano

Diletto genero, a voi ne vengo;
Contento ed ilare io vi prevengo,
Che la minuta del matrimonio
Di mia man propria è stesa già;
Allegro, o genero, leggete qua.

TESORIERE

Baron degnissimo... (omai ci sono)
La vostra Giulia degna è d'un trono;
Ed io fastoso... d'esserle sposo
Sarei cotanto... che dir nol so;
Ma d'un gran caso v'informerò.

BARONE

Per or da parte lasciamo il caso:
Presto ponetevi l'occhiali al naso...
Ecco gli articoli del matrimonio:
parlante
«Io sottoscritto Gasparo Antonio...»

TESORIERE

Barone, è inutile, lasciate star.

BARONE

Certi amminicoli convien sapere...
La dote, eccetera... Il dare e avere,
Pria che la cedola s'abbia a firmar.

TESORIERE

Io non la firmo...

*Nun schnell das Wort zurückgezogen.
Suchen wir eine Ausrede für den Baron...
Wer weiss, ob er Vernunft annimmt!
Potttausend... ein König...
die Prinzessin Ineska... die Staatsfinanzen...
alles Verpflichtungen von solcher
Bedeutung,
dass er am Ende Einsicht haben muss.*

BARON

tritt mit einem Brief in der Hand ein
*Liebster Schwiegersohn, nun zu Euch:
Glücklich und zufrieden teile ich Euch mit,
dass ich eigenhändig den Zeitpunkt der
Vermählung festgelegt habe.
Freut Euch, Schwiegersohn, hier, lest.*

SCHATZMEISTER

*Hochgeschätzter Baron... (da haben wir's),
Eure Giulia ist eines Thrones würdig,
und ich kann nicht sagen... wie glücklich ich
wäre... ihr Gatte zu sein... Aber ich muss
Euch etwas Wichtiges mitteilen.*

BARON

*Lassen wir das für jetzt beiseite:
Setz schnell die Brille auf...
Hier sind die Punkte des Hochzeitsvertrags:
gesprochen
«Ich, der Unterzeichnete, Gasparo Antonio...»*

SCHATZMEISTER

Baron, es ist umsonst, lasst es sein.

BARON

*Gewisse Einzelheiten muss man kennen...
die Mitgift, etcetera... Schuld und Habe,
bevor man einen Vertrag unterschreibt.*

SCHATZMEISTER

Ich unterschreibe ihn nicht...

BARONE

Rider volete.

TESORIERE

Parlo sul serio.

BARONE

Eh! via, prendete.

TESORIERE

Non prendo niente.

BARONE

Che? siete matto!

TESORIERE

Barone, uditemi... questo contratto...

BARONE

Che sofferenza!

TESORIERE

Non si può fare.

BARONE

Per qual ragione?

TESORIERE

Perchè... perchè...
(Eh! via, sputiamola.)

BARONE

Sto ad ascoltare.

TESORIERE

Il prender moglie disdice a me.

BARONE

Che! la mia figlia voi ricusate?

TESORIERE

Non la ricuso.

BARON

Ihr beliebt zu scherzen.

SCHATZMEISTER

Ich spreche im Ernst.

BARON

Nun kommt schon, nehmt.

SCHATZMEISTER

Ich nehme nichts.

BARON

Was? Ihr seid verrückt!

SCHATZMEISTER

Baron, hört mich an... dieser Vertrag...

BARON

Wie entsetzlich!

SCHATZMEISTER

Es geht nicht.

BARON

Aus welchem Grund?

SCHATZMEISTER

*Weil... weil...
(Ach, raus damit.)*

BARON

Ich höre.

SCHATZMEISTER

Das Heiraten passt mir nicht.

BARON

Was! Ihr lehnt meine Tochter ab?

SCHATZMEISTER

Ich lehne sie nicht ab.

BARONE

Dunque accettate!

TESORIERE

Nemmeno questo.

BARONE

Parlate presto.

TESORIERE

Ministro e principe mi vuole il Re.

BARONE

(Che sento? oh! nobili atavi miei!

Si grave ingiuria soffrir dovrei?
Il sangue al cerebro montar mi sento,
Le man mi prudono... lo scanno qua.)

TESORIERE

Prole magnanima di semidei
Siete, o Barone, sì voi che lei;
Ma lo stranissimo avvenimento
Mi leva d'obbligo, scusar mi fa.

FINALE PRIMO

BARONE

Tesorier! io creder voglio
Che sia questo un qualche gioco:
minaccioso
Altrimenti!...

TESORIERE

spaventato
(Ahimè, che imbroglio!
Come polve ei prende foco!)

BARONE

Rispondete, o giuro a Giove...

BARON

Ihr akzeptiert also!

SCHATZMEISTER

Auch das nicht.

BARON

Redet, schnell.

SCHATZMEISTER

Der König ernennt mich zum Minister und Fürsten.

BARON

(Was höre ich? Bei meinen ehrwürdigen Ahnen!
Muss ich eine so schwere Kränkung dulden?
Ich fühle, wie mir das Blut zu Kopf steigt,
meine Hände jucken... Ich schneide ihm die Kehle durch.)

SCHATZMEISTER

Baron, Ihr seid die grossmütigen
Nachkommen von Halbgöttern, Ihr und sie.
Doch der äusserst seltsame Vorfall enthebt
mich meiner Pflichten und entbindet mich.

ERSTES FINALE

BARON

Schatzmeister! Ich will glauben,
dass dies eine Art Scherz ist:
drohend
Ansonsten...

SCHATZMEISTER

erschrocken
(O weh, welch missliche Lage!
Wie Pulver fängt er Feuer!)

BARON

Antwortet, oder ich schwöre bei Jupiter...

TESORIERE*schivandolo*

Or non posso, ho impegni altrove.

BARONE*fermandolo*

Alto là, fuori la spada.

TESORIERE

Tornerò, convien ch'io vada.

BARONE

Mancatore, disgraziato!
Uom villano, mal creato,
Qui con me ti devi battere
O dal sen ti strappo il cor.

Lo insegna per afferrarlo.

TESORIERE*spaventato per la scena*

Ahi, ahi, ahi! soccorso! Aiuto!

Ah! son morto.

*Giulietta, la Marchesa, Edoardo e servitori accorrono
tutti da varie parti.*

TUTTI

Qual rumor!...

Che fu mai? cos'è accaduto?

D'onde nasce un tal furor?

TESORIERE

Ah! nipote, io son perduto

Se non sei mio difensor.

BARONE

A' miei pari un vil rifiuto!

Vo'ammazzarti, o traditor.

MARCHESA

Ascoltate.

SCHATZMEISTER*ihm ausweichend*

*Ich kann jetzt nicht, ich habe andere
Verpflichtungen.*

BARON*ihn festhaltend*

Hiergeblieben, raus mit dem Schwert.

SCHATZMEISTER

Ich komme wieder, ich muss jetzt gehen.

BARON

*Wortbrüchiger, Undankbarer!
Flegelhafter Kerl, Ungezogener,
du wirst hier mit mir kämpfen,
oder ich reiss' dir das Herz aus der Brust.*
Er verfolgt ihn, um ihn zu packen.

SCHATZMEISTER

entsetzt über die Bühne eilend
O weh, o weh! Hilfe! Hilfe!
Ach, ich bin tot.

*Giulietta, die Marquise, Edoardo und die Diener
eilen von allen Seiten herbei.*

ALLE

Was ist das für ein Lärm!...
Was war denn? Was ist geschehen?
Woher kommt dieser Zorn?

SCHATZMEISTER

*Ach, Neffe, ich bin verloren,
wenn du mich nicht beschützt.*

BARON

*Eine schändliche Zurückweisung
für meinesgleichen!*
Verräter, ich schlage dich tot.

MARQUISE

Hört.

GIULIETTA

Oh! Dio che fate?

EDOARDO

Dite almen cos'è successo.

BARONE

Fremerete, se udrete
Del briccone il nero eccesso.
Ei mi manca di parola...
Ei rifiuta mia figliuola...
Ti rifiuta, o mia Giulietta!...

GIULIETTA

con gioia

Non mi vuole?

BARONE

No... vendetta!

MARCHESA

La vendetta più sicura
È sposarla addirittura
Ad un giovine ch'io so.

GIULIETTA

Sì, papà, se lo approvate,
Il nipote prenderò.

EDOARDO

Signor mio, non v'adirate,
Io lo sbaglio emenderò.

BARONE

No... che vile a questo segno
De' Kelbar non è la schiatta.
Non accetto il cambio indegno...
Sangue io voglio... si combatta...

TUTTI

Piano, piano...
Entra il Cavaliere.

GIULIETTA

O Gott, was tut Ihr?

EDOARDO

So sagt wenigstens, was geschehen ist.

BARON

Ihr werdet schaudern, wenn Ihr
von der Schandtat des Schurken hört.
Er bricht sein Wort...
Er schlägt mein Töchterchen aus...
Er schlägt dich aus, o meine Giulietta!...

GIULIETTA

mit Freude
Er will mich nicht?

BARON

Nein... Rache!

MARQUISE

Die sicherste Rache ist,
sie unverzüglich mit einem Jüngling
zu verheiraten, den ich kenne.

GIULIETTA

Ja, Papa, wenn Ihr zustimmt,
nehm' ich den Neffen.

EDOARDO

Mein Herr, erzürnt Euch nicht,
ich werde den Fehler gutmachen.

BARON

Nein... Das Geschlecht der Kelbar
ist nicht so feige. Ich lehne den unwürdigen
Tauschhandel ab...
Ich will Blut... auf zum Kampf...

ALLE

Sachte, sachte...
Der Ritter tritt auf.

CAVALIERE

sulla porta
Olà, fermatevi.

TUTTI

Il sovrano!

CAVALIERE

con gravità
Che si fa?...
Tutti restano mortificati.
Intanto il Cavaliere si avvanza lentamente
osservandoli ad uno ad uno.

BARONE

(In qual punto il Re ci ha còlto!

Io non oso alzar il volto.
Litigare dov'è un sovrano
È oltraggiar la maestà!)

TESORIERE

(Or che il Re ci mette mano
Spero ben d'uscirne sano.
Per l'onor di sua finanza
Il Baron disarmerà.)

MARCHESA

(Quest'amica circostanza
Vi ricolmi di speranza.
Interporre il Re vedrassi
La sua regia autorità.)

GIULIETTA ED EDOARDO

(Quest'amica circostanza
Ci ricolma di speranza.
Interporre il Re vedrassi
La sua regia autorità.)

CORO

(In qual punto il Re ci ha còlto,

Io non oso alzar il volto.)

RITTER

von der Tür her
Heda, haltet ein.

ALLE

Der König!

RITTER

streng
Was ist hier los?...
Alle verharren zutiefst beschämt.
Der Ritter geht langsam voran und betrachtet
einen nach dem andern.

BARON

(*In so einer Lage hat der König*
uns überrascht!
Ich wage nicht aufzublicken.
Vor einem König zu streiten
ist Majestätsbeleidigung!)

SCHATZMEISTER

(*Jetzt, wo der König eingreift,*
hoffe ich, heil davonzukommen.
Für die Ehre seines Finanzministers
wird er den Baron entwaffnen.)

MARQUISE

(*Der glückliche Umstand*
erfülle Euch mit Hoffnung.
Der König wird seine
herrscherliche Autorität einbringen.)

GIULIETTA UND EDOARDO

(*Der glückliche Umstand*
erfüllt uns mit Hoffnung.
Der König wird seine
herrscherliche Autorität einbringen.)

CHOR

(*In so einer Lage hat der König*
uns überrascht!
Ich wage nicht aufzublicken.)

BARONE E CORO

(Litigar dov'è un sovrano
È oltraggiar la maestà!)

CAVALIERE

(Questa tien gli occhi bassi...
Quei non osa far due passi.
Or capisco: Il Tesoriere
La disdetta dato avrà.)

CAVALIERE

Olà, spiegatemi tosto, o Barone;
Di questa disputa chi fu cagione.

BARONE

Sire, un'ingiuria...

TESORIERE

Sire, un affronto...

MARCHESA, GIULIETTA ED EDOARDO

Sire, un diverbio di nessun conto.

BARONE

Una ripulsa...

TESORIERE

Una minaccia...

BARONE

Egli m'offende...

TESORIERE

Mena le braccia...

MARCHESA, GIULIETTA ED EDOARDO

Interponetevi!... Sire, impedito...

CAVALIERE

con forza

Zitti, calmatevi, voi mi stordite.

BARON UND CHOR

(Vor einem König zu streiten
ist Majestätsbeleidigung!)

RITTER

(Diese hat den Blick gesenkt...
jene wagen sich nicht zu rühren.
Jetzt verstehe ich: Der Schatzmeister
hat wohl gekündigt.)

RITTER

Nun, Baron, erklärt mir schnell,
was der Grund war für diesen Streit.

BARON

Hoheit, eine Beleidigung...

SCHATZMEISTER

Hoheit, eine Kränkung...

MARQUISE, GIULIETTA UND EDOARDO

Hoheit, ein Zank ohne Bedeutung.

BARON

Eine Zurückweisung...

SCHATZMEISTER

Eine Drohung...

BARON

Er beleidigt mich...

SCHATZMEISTER

Er fuchelt mit den Armen...

MARQUISE, GIULIETTA UND EDOARDO

Greift ein!... Hoheit, verhindert...

RITTER

kraftvoll

Ruhe, beruhigt Euch, ihr macht mich noch
taub.

A mente fredda, ad uno ad uno
Le sue ragioni dirà ciascuno...

BARONE

Sire, la gloria della mia schiatta...

TESORIERE

Sire, la disputa è così fatta...

BARONE

Voglio prontissima soddisfazione...

TESORIERE

Vo' che il Barone...

CAVALIERE

sdegnosamente

Tacete olà.

Freno alla collera, di qua partite;
Chiunque attentasi rinnovar lite
Pria che l'origine sappia del male
L'ira reale incorrerà.

TUTTI GLI ALTRI

Deh! perdonateci, o Maestà.

TUTTI

Affidate (affidiamo) alla mente reale
Il giudizio di questa questione,
Ella tronchi lo scandalo e il male,
Ella dica chi ha torto o ragione,
E componga cotanta discordia
Come vuole giustizia, equità.
Sveglierò (sveglierà) la primiera
concordia,
Desterò (desterà) la primiera amistà.

*Mit kühlem Kopf soll jeder, einer nach dem
anderen, seine Gründe vorbringen...*

BARON

Hoheit, die Ehre meiner Familie...

SCHATZMEISTER

Hoheit, der Streit ist so gekommen...

BARON

Ich fordere sofortige Genugtuung...

SCHATZMEISTER

Ich will, dass der Baron...

RITTER

verächtlich

Seid endlich still.

*Zähmt Euren Zorn, geht auseinander.
Wer es wagt, neuen Streit zu beginnen,
bevor ich den Grund des Übels kenne,
wird den königlichen Zorn auf sich ziehen.*

ALLE ANDEREN

Ach, verzeiht uns, Majestät.

ALLE

*Überlasst (überlassen wir) das Urteil
in dieser Frage dem König.
Er soll den Skandal und das Unglück beenden,
soll über Recht und Unrecht entscheiden
und die Zwietracht beseitigen,
im Sinne von Gleichheit und Gerechtigkeit.
Ich will (er wird) die frühere Eintracht
wiederherstellen
und die alte Freundschaft neu erwecken.*

ATTO SECONDO

Galleria.

CORO ED ARIA

Edoardo

I servi del Barone.

CORO I

Ma le nozze non si fanno?

CORO II

Tutto in fumo s'è disciolto.

CORO I

Chi fu causa del malanno?

CORO II

Perchè tutti han mesto il volto?

TUTTI

Sempre questo fu lo stile
Del gran mondo signorile,
Come cambiano di veste
Così cambiano d'umor.
Noi felici, noi contenti,
Benchè rozzi servitori!
Non facciamo complimenti
Nelle nozze e negli amori:
Niun segreto è in noi rinchiuso,
Parla sempre aperto il muso;
Siam ne' giorni della festa
Pari ai giorni di lavor.

Entra Edoardo.

EDOARDO

Buoni amici!... voi sapete
Come fu crudel mio fato.

CORO

Ma, signore, che volete?
Tale il mondo ognora è stato:

ZWEITER AKT

Galerie.

CHOR UND ARIE

Edoardo

Die Bediensteten des Barons.

I. CHOR

Findet die Hochzeit denn nicht statt?

II. CHOR

Es hat sich alles in Rauch aufgelöst.

I. CHOR

Was war der Grund für das Unglück?

II. CHOR

Warum machen alle so betrübte Gesichter?

ALLE

*Das war schon immer
die Art der feinen Leute:
Wie sie die Kleider wechseln,
so wechseln sie die Laune.
Wir glückliches, zufriedenes,
obschon plumpe Gesinde!
Wir machen keine Versprechungen
in Hochzeit und Liebe:
Wir verbergen keine Geheimnisse,
sprechen stets frei heraus.
Wir sind an Feiertagen
die gleichen wie werktags.*

Edoardo tritt auf.

EDOARDO

*Liebe Freunde!... Ihr wisst,
wie grausam mein Schicksal war.*

CHOR

*Aber Herr, was wollt Ihr denn?
Das war schon immer der Lauf der Welt:*

Non virtudi, ma denari
Comperare or ponno amor.

EDOARDO

Dunque tutto, amici cari,
Dunque tutto non sapete?
Io v'apro il cor.

Pietoso al lungo pianto
Alfin m'arride amore;
Quella che m'arde il core
Mia sposa alfin sarà.
Avrò per sempre accanto
Il ben ch'io già perdeai!
Questa amorosa idea
Scordare il duol mi fa!

CORO

Fini la sorte rea?...
Godiamo in verità.

EDOARDO

Deh! lasciate a un'alma amante
Di speranza un solo istante,
Sì che al gaudio un sol momento
S'abbandoni il mesto cor!
Ah! se il debile contento
A noi manca della speme,
Non è meta d'ogni bene,
È uno spasimo l'amor.

CORO

Ah sì, del contento
Ritornano i giorni,
E ancora ritorni
La calma del cor.

Il coro s'allontana.

Entrano il Cavaliere, Giulietta ed il Tesoriere.

*Nicht mit Tugend, sondern mit Geld
kauft man heutzutage die Liebe.*

EDOARDO

*Liebe Freunde, so wisst ihr
also doch nicht alles?
Ich öffne Euch mein Herz.*

*Aus Mitleid mit den vielen Tränen
lacht endlich mir die Liebe.
Die, welche mein Herz verbrennt,
wird endlich meine Braut.
Ich werde für immer bei mir haben,
was ich bereits verlor!
Dieser liebliche Gedanke
lässt mich den Schmerz vergessen!*

CHOR

*Das Unglück hat also ein Ende?...
Das freut uns wirklich.*

EDOARDO

*Ach, lasst einer liebenden Seele
nur einen Augenblick der Hoffnung,
damit sich das traurige Herz
einen Moment lang der Freude hingibt!
Ach, wenn uns der schwache Trost
der Hoffnung fehlt,
ist die Liebe nicht Mittel zum Glück,
sondern eine Qual.*

CHOR

*Ach, möge mit den
Tagen des Glücks
auch die Ruhe des Herzens
wiederkehren.*

Der Chor geht ab.

*Der Ritter, Giulietta und der Schatzmeister
treten auf.*

RECITATIVO E DUETTO

Il Tesoriere e il Barone

CAVALIERE

Bene, scudiero, vi ritrovo in tempo.
Qui Baronessa, e voi ministro!...
Dite: Perchè nega il Baron
con tal fermezza
Sposar la figlia ad Edoardo?

GIULIETTA

Ah Sire!
Perchè ei non ha fortuna,
E il Tesorier nuota nel denaro.

CAVALIERE

Se la cosa è così, v'è il suo riparo.

EDOARDO

Sire, in qual modo?

CAVALIERE

Il Tesorier vi cede
Un suo castello e cinquemila scudi
Di rendita per anno...

TESORIERE

Un piccolo riflesso...

CAVALIERE

Eh! non è tempo adesso
Di perdersi in riflettere; convien
Decider su due piè.

TESORIERE

Sire... va bene.

Partono, tranne il Tesoriere.

TESORIERE

Un mio castello! cinquemila scudi!
E il ministero? Ahimè! veggio il Barone!
Egli è sdegnato ancora.

Entra il Barone.

REZITATIV UND DUETT

Der Schatzmeister und der Baron

RITTER

*Gut, Knappe, Ihr kommt mir gerade recht.
Ihr, Baronesse, und Ihr, Minister!...
Sagt, warum weigert sich der Baron
so standhaft,
seine Tochter mit Edoardo zu vermählen?*

GIULIETTA

*Ach, Hoheit!
Weil er kein Geld hat
und der Schatzmeister im Geld schwimmt.*

RITTER

Wenn dem so ist, gibt es Abhilfe.

EDOARDO

Hoheit, wie denn?

RITTER

*Der Schatzmeister vermacht Euch
eines seiner Schlösser und eine Rente
von fünftausend Scudi pro Jahr...*

SCHATZMEISTER

Eine kleine Bedenkzeit...

RITTER

*He, Ihr habt jetzt keine Zeit
mit Überlegungen zu verlieren. Ihr müsst
auf der Stelle entscheiden.*

SCHATZMEISTER

Hoheit... in Ordnung.

Alle ausser dem Schatzmeister gehen ab.

SCHATZMEISTER

*Eines meiner Schlösser! Fünftausend Scudi!
Und das Ministerium? O weh, ich sehe den
Baron! Er zürnt noch immer.*

Der Baron tritt auf.

BARONE

Ebben, signore!
Siamo soli e vo' ragione
Di tanta villania.

TESORIERE

(Coraggio!) Ella vuol guerra...
E guerra sia.

BARONE

Tutte l'armi si può prendere
De' due mondi e vecchio e nuovo,
Me lo bevo come un ovo,
Me lo voglio digerir.

TESORIERE

parlato
Ciarle, ciarle: pria di scendere
Al fatal combattimento
Lasci detto in testamento
Dove s'abbia a seppellir.

BARONE

Seppellirmi?

TESORIERE

È inevitabile.

BARONE

Morir io!

TESORIERE

Non c'è da dir.

BARONE

(Del suo colpo ei par sicuro,
Se la passa da spaccone;
Non credea in quel buffone
Tal fermezza e tanto ardir.)

TESORIERE

(Un boccone molto duro
Par la morte anche al Barone:

BARON

Nun, mein Herr!
Wir sind allein, und ich will Rechenschaft
für so viel Flegelci.

SCHATZMEISTER

(Mut!) Ihr wollt Krieg...
den sollt Ihr haben.

BARON

Alle Waffen
der Alten und Neuen Welt sind erlaubt.
Ich schlürf' ihn wie ein Ei,
Ich mache ihn zu Staub.

SCHATZMEISTER

gesprochen
Nichts als Geschwätz: Bevor wir
zum tödlichen Kampf schreiten,
lasst testamentarisch festhalten,
wo Ihr begraben werden wollt.

BARON

Ich begraben?

SCHATZMEISTER

Es lässt sich nicht vermeiden.

BARON

Ich sterben!

SCHATZMEISTER

Es gibt nichts zu sagen.

BARON

(Er scheint sich seiner Sache sicher,
spielt sich als Grossmaul auf.
Ich rechnete bei diesem Narren nicht
mit solch kühner Entschlossenheit.)

SCHATZMEISTER

(Auch dem Baron scheint
der Tod ein harter Brocken:

Ci vuol core da leone
Se si tratta di morir.)

BARONE

Via, si spieghi finalmente,
Di qual arme pensa usar?

TESORIERE

Vuol saperlo?

BARONE

Certamente.

TESORIERE

Mi stia dunque ad ascoltar.
Si figuri un barilone
Pien di polve da cannone,
Ella ed io così bel bello
A cavallo andiam di quello;
Fieri al par di due Romani
Colla miccia fra le mani,
Ci auguriam la buona notte,
Diamo fuoco alla gran botte...
Bum! si salta... qua la testa,
Là le gambe, un braccio qua...
Mio signor, la strada è questa
Per cui voglio andar di là.

BARONE

Eh! che miccie? che barili?
Son pretesti indegni e vili;
Un suo pari vada e trotti
A cavallo delle botti;
A lei solo, ad un villano
Starà ben la miccia in mano:
Un guerrier qual io valente
Sol la spada ha da trattar:
E con questa immantinente
Noi ci abbiam da misurar.

TESORIERE

La mia moda è assai più spiccia:
Quella io voglio...

*Es braucht ein Löwenherz,
wenn's darum geht zu sterben.)*

BARON

*Los, so sagt endlich,
welche Waffe Ihr zu gebrauchen gedenkt.*

SCHATZMEISTER

Wollt Ihr es wissen?

BARON

Gewiss.

SCHATZMEISTER

*So hört mir zu.
Stellt Euch ein grosses Fass vor
voll mit Schiesspulver,
und Ihr und ich in aller Ruhe
rittlings oben auf.
Stolz wie zwei Römer
mit der Flinte in der Hand
wünschen wir uns eine gute Nacht
und stecken das Fass in Brand...
Bumm! Es explodiert... hier der Kopf,
da die Beine, dort ein Arm...
Mein Herr, dies ist der Weg,
auf dem ich von hier gehen will.*

BARON

*He, was für Flinten? Was für Fässer?
Das sind feige, unwürdige Ausflüchte.
Einer wie Ihr mag gehen
und auf Fässern reiten.
Nur einem Flegel wie Euch
steht die Flinte in der Hand:
Ein tapferer Krieger wie ich
kämpft einzig mit dem Schwert.
Und mit diesem wollen wir uns
auf der Stelle messen.*

SCHATZMEISTER

*Meine Methode geht viel schneller:
Ich will diese...*

BARONE*sbuffando*

Puf!... che bile!...

Venga meco.

TESORIERE

Colla miccia...

BARONE

Colla spada...

TESORIERE

Col barile...

BARONE

Va, codardo: più coll'armi

Non vuo' teco cimentarmi,

Ti farò con un bastone

Da' miei servi castigar.

TESORIERE

Al servizio ho anch'io persone

Che san bene bastonar.

BARONE

(Sudo, avvampo, smanio, fremo,

Il mio petto è un Mongibello...

Se più resto, il mio cervello

Incomincia a rivoltar.)

TESORIERE

(Per uscir dal passo estremo

Il rimedio è stato bello:

Dilettanti del duello,

Che ne dite, che vi par?)

BARONE E TESORIERE

Ti farò ben bastonar.

*Partono.***BARON**

schnaubend

Uff!... Was für ein Unsinn!...

Kommt mit mir.

SCHATZMEISTER

Mit der Flinte...

BARON

Mit dem Schwert...

SCHATZMEISTER

Mit dem Fass...

BARON

Feigling, ich will mich mit dir

nicht länger mit Waffen messen.

Ich lass' dich von meinen Dienern

mit einem Stock bestrafen.

SCHATZMEISTER

Auch ich hab' Leute in meinen Diensten,

die sich aufs Prügeln verstehen.

BARON

(Ich schwitze, glühe, rase, bebe,

mein Herz ist ein Vulkan...

Wenn ich länger bleibe, verlier' ich

den Verstand.)

SCHATZMEISTER

(Um das Schlimmste zu vermeiden,

war das Mittel recht.

Ihr Liebhaber des Duells,

was meint ihr dazu, was findet ihr?)

BARON UND SCHATZMEISTER

Ich werde dich verprügeln.

Sie gehen ab.

Atrio terreno chiuso da invetriata che mette al giardino.

DUETTO

La Marchesa e il Cavaliere

MARCHESA

da sè

(Ch'io non possa il ver comprendere?...
Ch'io mi lasci corbellar?
Cavaliere, non lo pretendere,
Vo' ridurti a confessar.)

CAVALIERE

in disparte

(La Marchesa è molto in collera,
Tenta invan di simular;
Cavaliere, sta fermo e tollera,
Bada ben di non cascar.)
avanzandosi
Così sola, o Marchesina?

MARCHESA

salutandolo, con indifferenza

Sire... io sto co' miei pensier.

CAVALIERE

con disinvoltura

Facilmente s'indovina,
Voi pensate al Cavalier.

MARCHESA

Si, pensava alla maniera
Di punir quell'incostante.

CAVALIERE

Nol farete, è passeggera
L'ira in cor di donna amante.

MARCHESA

Anzi, o Sire, ho stabilito
Non volerlo per marito.

Ebenerdiger, mit einer Glastür verschlossener Säulengang, der in den Garten führt.

DUETT

Die Marquise und der Ritter

MARQUISE

für sich

(*Bilde dir bloss nicht ein, Ritter, ich könnte die Wahrheit nicht durchschauen? Ich liesse mich zum Narren halten? Bilde dir nur nichts ein, Ritter, ich bring' dich schon zum Beichten.*)

RITTER

absichts

(*Die Marquise ist sehr zornig, sie versucht umsonst, sich zu verstellen. Ritter, bleib standhaft und erdulde, pass gut auf, dass du nicht fällst.*)
hervortretend
So allein, das Fräulein Marquise?

MARQUISE

ihn grüssend, gleichmütig

Hoheit... ich bin in Gedanken.

RITTER

dreist

Es ist unschwer zu erraten, Ihr denkt an den Ritter.

MARQUISE

Ja, ich überlegte gerade, wie man den Treulosen bestrafen könnte.

RITTER

Tut es nicht, der Zorn im Herzen einer liebenden Frau geht vorüber.

MARQUISE

O doch, Hoheit, ich habe entschieden, dass ich ihn nicht zum Gatten will.

CAVALIERE

Non lo credo.

MARCHESA

Perdonate:

Risoluta mi trovate.

CAVALIERE

da sè

(Ella finge... Eh! ti conosco.)

MARCHESA

da sè

(A cascar vicino egli è.)

MARCHESA E CAVALIERE

(Io so l'astuzia

Fin dove giunga;

Ma la so lunga

Al par di te.)

CAVALIERE

Dunque voi siete?...

MARCHESA

Decisa io sono.

CAVALIERE

Perdonerete?

MARCHESA

Non v'è perdono.

CAVALIERE

da sè

(La scaltra simula.)

MARCHESA

da sè

(Parla fra sè.)

RITTER

Das glaube ich nicht.

MARQUISE

Verzeiht:

Ich bin entschlossen.

RITTER

für sich

(Sie tut nur so... He, ich kenn' dich doch.)

MARQUISE

für sich

(Gleich wird er in die Falle gehn.)

MARQUISE UND RITTER

(Ich weiss,

wie weit eine List führen mag,

doch kenne ich sie lange

genauso lange wie du.)

RITTER

Das heisst, Ihr seid?...

MARQUISE

Ich bin entschlossen.

RITTER

Werdet Ihr verzeihen?

MARQUISE

Es gibt kein Verzeihen.

RITTER

für sich

(Die Schelmin verstellt sich.)

MARQUISE

für sich

(Er spricht mit sich selbst.)

MARCHESA E CAVALIERE

(Io so l'astuzia
Fin dove giunga;
Ma la so lunga
Al par di te.)

Entra il Barone.

MARQUISE UND RITTER

(Ich weiss,
wie weit eine List führen mag,
doch kenne ich sie lange
genauso lange wie du.)

Der Baron tritt auf.

RECITATIVO, SCENA ED ARIA**BARONE**

frettoloso

Nipote, in quest'istante
Mi scrive il comandante:
Egli stesso fra poco
Al castello verrà.

Il Barone parte premurosamente.

BARON

eilig

Nichte, eben
schreibt mir der Kommandant,
dass er in Kürze
aufs Schloss kommt.

Der Baron geht hastig ab.

MARCHESA

Son grata al Conte!
M'ama davvero,
Ed oggi io vo' sposarlo.

MARQUISE

*Ich bin dem Grafen dankbar!
Er liebt mich wirklich,
und ich will ihn heute heiraten.*

CAVALIERE

E il Cavaliere?

RITTER

Und der Ritter?

MARCHESA

Il Cavalier si prese
Di me gioco abbastanza;
Egli mi lascia
In preda al suo rival.

MARQUISE

*Der Ritter hat mich
lange genug zum Narren gehalten.
Er lässt mich seinem Rivalen
zur Beute.*

CAVALIERE

No; lo vedrete
Venir a disputar la vostra mano
A quanti conti ha la Bretagna intera.

RITTER

*Nein. Ihr werdet sehen, er wird kommen,
um Eure Hand allen Grafen der ganzen
Bretagne streitig zu machen.*

MARCHESA

Perchè dunque non vien?
Che fa? che spera?
Si mostri a chi l'adora,
Implori il mio perdono.
Parli, se irata or sono,
Posso placarmi ancor.

MARQUISE

*Und warum kommt er nicht?
Was tut er? Worauf wartet er?
Er offenbare sich der, die ihn liebt,
er soll mich um Verzeihung bitten.
Er soll sprechen, trotz meines Zorns,
kann ich mich noch beruhigen.*

da sè

(Se non si scopre adesso,
Se vinto ancor non è,
Risorse del bel sesso
Siete impotenti, affè.)
Ma voi tacete, o Sire?
Dite...

CAVALIERE

fingendo

Non so che dire.

MARCHESA

Ah, dunque al Conte io dono
La mia mano, la mia fè.

Entrano servi del Bavone.

CORO

Presto, presto, il Conte arriva,
Il suo seguito s'appressa.

CAVALIERE

da sè

(Forte, o core!)

MARCHESA

Vado io stessa
Il mio sposo ad incontrar.
Sì, scordar saprò l'infido,
Fuggirò la sua presenza,
Così fredda indifferenza
Cara assai gli costerà.

da sè

(Scaltro ingegno del bel sesso,
M'hai servito come va.)

CAVALIERE

(Ora sì che son perplesso:
Or davver tremar mi fa.)

CORO

Presto andiam: Il Conte è presso,
Incontrarlo converrà.

für sich

(Wenn er sich jetzt nicht zu erkennen gibt,
wenn er noch nicht geschlagen ist,
dann, Waffen des schönen Geschlechts,
seid ihr wahrhaftig machtlos.)
Ihr schweigt, Hoheit?
Sagt...

RITTER

sich verstellend

Ich habe nichts zu sagen.

MARQUISE

Ach, so geb' ich denn dem Grafen
meine Hand und meine Treue.
Bedienstete des Barons treten auf.

CHOR

Schnell, schnell, der Graf kommt,
sein Gefolge naht.

RITTER

für sich

(Sei stark, mein Herz!)

MARQUISE

Ich selbst will meinem Bräutigam
entgegengehen.
Ja, ich will den Treulosen vergessen,
will ihm aus dem Weg gehen.
So viel kalte Gleichgültigkeit
wird ihn teuer zu stehen kommen.

für sich

(Schlaue List des schönen Geschlechts,
du hast mir schön gedient.)

RITTER

(Nun bin ich tatsächlich bestürzt,
nun macht sie mir wirklich Angst.)

CHOR

Beeilen wir uns: Der Graf naht,
wir müssen ihm entgegengehen.

*La Marchesa parte col Coro,
il Cavaliere dal lato opposto.
Entra Giuletta.*

SCENA E DUETTO

Giuletta ed Edoardo

GIULIETTA

Oh me felice appieno!...
Oh Re pietoso!... Per te solo il padre
Concede ch'io mi sposi ad Edoardo...
Entra Edoardo.

EDOARDO

affannato
Ah, mia Giuletta... Il Re fra pochi istanti
Parte di qua.

GIULIETTA

Lascia ch'ei parta.

EDOARDO

Ed io deggio partir con lui.

GIULIETTA

Partir con lui? sei matto?

EDOARDO

Ei lo comanda.

GIULIETTA

Ed io comando
Che tu resti con me.

EDOARDO

L'onore, o cara, esige il sacrificio;
Scudier del Re son io.

GIULIETTA

Che scudiere, che Re! sei sposo mio!

Die Marquise geht mit dem Chor ab,
der Ritter in die entgegengesetzte Richtung.
Giuletta tritt auf.

SZENE UND DUETT

Giuletta und Edoardo

GIULIETTA

*O ich Überglückliche!...
Barmherziger König!... Nur dank dir erlaubt
der Vater, dass ich Edoardo heirate...
Edoardo tritt auf.*

EDOARDO

bekümmert
*Ach, meine Giuletta... Der König reist in
wenigen Augenblicken ab.*

GIULIETTA

Dann lass ihn doch reisen.

EDOARDO

Und ich muss mit ihm gehen.

GIULIETTA

Mit ihm gehen? Bist du verrückt?

EDOARDO

Er befiehlt es.

GIULIETTA

*Und ich befehle,
dass du bei mir bleibst.*

EDOARDO

*Die Ehre, Liebste, verlangt das Opfer.
Ich bin sein Knappe.*

GIULIETTA

*Was heisst hier Knappe, was König! Du bist
mein Verlobter!*

EDOARDO

Giurai seguirlo in campo,
Pugnar per lui giurai,
Nè tu, ben mio, vorrai
Farmi scordar l'onor.

GIULIETTA

Io nulla so di campo,
Io non m'intendo d'armi...
So che tu dèi sposarmi,
So che mi devi amor!

EDOARDO

Rifletti almen...

GIULIETTA

Riflettere?
Io non rifletto mai.

EDOARDO

Vuoi che il miglior de' Principi...

GIULIETTA

Io son migliore assai.

EDOARDO

Dunque che far degg'io?

GIULIETTA

Soltanto a modo mio.

EDOARDO

Cara, non è possibile.

GIULIETTA

Oh, possibile sarà.
Corro al Re: saprò difendere
I miei dritti incontro a'suoi;

Ei m'udrà; vedremo poi,
Se involarti a me potrà!

EDOARDO

*Ich schwor, ihm ins Feld zu folgen,
für ihn zu kämpfen.
Auch du, Liebste, wirst nicht wollen,
dass ich die Ehre vergesse.*

GIULIETTA

*Ich weiss nichts vom Feld,
verstehe nichts von Waffen...
Ich weiss, dass du mich heiraten sollst,
weiss, dass du mir Liebe schuldest!*

EDOARDO

Bedenke doch...

GIULIETTA

Bedenken?
Ich denke nie nach.

EDOARDO

Willst du, dass der beste aller Fürsten...

GIULIETTA

Ich bin viel besser.

EDOARDO

Was soll ich nun tun?

GIULIETTA

Nur was ich will.

EDOARDO

Liebste, es ist nicht möglich.

GIULIETTA

*Oh, es wird möglich sein.
Ich laufe schnell zum König: Ich werde
meine Rechte gegen die seinen
zu verteidigen wissen.
Er wird mich anhören, dann werden wir
sehen, ob er dich mir nehmen kann!*

EDOARDO

Altro in testa ha il Re che intender
Le tue ciance, i dritti tuoi.
Credi a me, cambiar non puoi
La sua regia autorità.

GIULIETTA

Ei m'udrà. Vedremo poi,
Se involarti a me potrà.
Spera almen...

EDOARDO

Sperar vorrei...

GIULIETTA

Lascia far: tentar conviene.

EDOARDO

L'onor mio... rifletti bene...

GIULIETTA

L'onor tuo non soffrirà.

EDOARDO E GIULIETTA

Ah! non sia, mio ben,
fallace la speranza del mio (tuo) core:
sarò lieto (lieta) se l'amore
Col dovere combinerà.
A sì dolce e fido ardore
Sorte amica arriderà.

Partono.

RECITATIVO E SETTIMINO**BARONE**

Sì, caro Conte! la Marchesa istessa
ve l'assicura:
Ella è cambiata affatto;
Più non pensa a quel matto,
L'odia quanto l'amava.

EDOARDO

*Der König hat anderes im Kopf als dein
Geschwätz und deine Forderungen
anzuhören.
Glaub mir, du kannst seine königliche
Autorität nicht ändern.*

GIULIETTA

*Er wird mich anhören, dann werden wir
sehen, ob er dich mir nehmen kann.
Hoffe wenigstens...*

EDOARDO

Ich würde ja gern...

GIULIETTA

Lass mich machen: Wir müssen es versuchen.

EDOARDO

Meine Ehre... überleg es dir gut...

GIULIETTA

Deine Ehre wird keinen Schaden nehmen.

EDOARDO UND GIULIETTA

*Ach, möge die Hoffnung
meines (deines) Herzens nicht trügen:
Ich werde froh sein, wenn die Liebe
sich mit der Pflicht vereinen lässt.
Dieser süßen, treuen Liebe
wird ein freundlich' Schicksal lachen.
Sie gehen ab.*

REZITATIV UND SEPTETT**BARON**

*Gewiss, lieber Graf! Die Marquise selbst
wird es Euch versichern:
Sie hat sich völlig gewandelt.
Sie denkt nicht mehr an diesen Verrückten,
sie hasst ihn so sehr, wie sie ihn liebte.*

MARCHESA

Io son disposta
A sposarvi, o signor, ma con un patto
Che richiede la mia delicatezza...

CONTE

Comandate, signora...

MARCHESA

Quando non torni il Cavalier fra un'ora.
Entrano il Cavaliere, Edoardo e Giulietta.

CAVALIERE

Signori!

CONTE

inchinandosi
Maestà!

BARONE

Sire!

CAVALIERE

Barone, importante cagione
Impon la mia partenza.

MARCHESA

Vicina ad esser moglie
Del Conte Ivrea,
Sperai che alle mie nozze
Vi sareste degnato esser presente.

CAVALIERE

Madama, alta cagion non lo consente.

MARCHESA

Delle nozze il contratto
Dunque tosto s'estenda.

MARQUISE

*Ich bin bereit, Euch zu heiraten, mein Herr,
aber unter einer Bedingung,
die mein Zartgefühl verlangt...*

GRAF

Befehlt, gnädige Frau...

MARQUISE

*Wenn der Ritter nicht in einer Stunde
zurückkehrt.
Der Ritter, Edoardo und Giulietta treten ein.*

RITTER

Meine Herren!

GRAF

*mit einer Verbeugung
Majestät!*

BARON

Hoheit!

RITTER

*Baron, wichtige Gründe
erfordern meine Abreise.*

MARQUISE

*Kurz vor meiner Vermählung
mit dem Grafen Ivrea, hoffte ich,
Ihr würdet geruhen,
bei meiner Hochzeit zugegen zu sein.*

RITTER

*Gnädige Frau, ein wichtiger Grund lässt es
nicht zu.*

MARQUISE

*So lasst schnell den Hochzeitsvertrag
aufsetzen.*

CAVALIERE

Assai men duole,
Ma un ordine della Corte impone al Conte
Che per segreta mission di stato
Accompagnar mi debba.

MARCHESA

mortificata
Egli!

BARONE

Peccato!
Sorpresa generale

MARCHESA

da sè
(A tal colpo preparata
Io non era, o Cavaliere;
Si confonde il mio pensiero,
Ripiegarci, oh Dio! non sa.)

CAVALIERE

Ell'è appien mortificata,
Ciò non giunse a prevedere;
Questa poi la vo'godere,
Glìe l'ho fatta come va.)

**CONTE, BARONE, GIULIETTA,
TESORIERE, EDOARDO**

da sè
(L'incombenza è capitata
Veramente a far spiacere:
Io non posso (Non può il Conte) ritenere
Il dispetto che mi (gli) fa.
Entra Delmonte.

FINALE SECONDO**DELMONTE**

Sire, venne in quest'istante
Un corriere della Corte:
D'una lettera importante
Ei si dice messenger...

RITTER

*Ich bedaure zutiefst,
aber ein Befehl des Hofes verlangt,
dass der Graf mich in
einer geheimen Staatsmission begleitet.*

MARQUISE

bestürzt
Er!

BARON

Wie schade!
allgemeines Erstaunen

MARQUISE

zu sich
(*Auf diesen Schlag war ich
nicht vorbereitet, Ritter.
Meine Gedanken kommen durcheinander,
o Gott, ich kann sie nicht ordnen!*)

RITTER

*Sie ist am Boden zerstört,
das konnte sie nicht vorhersehen.
Das will ich auskosten,
ich hab' es ihr heimgezahlt.)*

**GRAF, BARON, GIULIETTA,
SCHATZMEISTER, EDOARDO**

ein jeder für sich
(*Der Befehl kommt
wirklich ungelegen:
Ich kann (Der Graf kann) den Ärger nicht
verhalten, den er mir (ihm) bereitet.
Delmonte tritt auf.*

ZWEITES FINALE**DELMONTE**

*Hoheit, soeben
ist ein Bote vom Hof gekommen:
Er sagt, er bringe
einen wichtigen Brief...*

CAVALIERE

Porgi, porgi...

leggendo

(Oh lieta sorte!

Tu coronai il mio pensier.)

agli altri

Lieta novella arrivami,

Or or dirò l'arcano;

Ma prima doni Giulia

All'ufficial la mano;

Faran da testimone

Il Tesoriere e il Re.

EDOARDO E GIULIETTA

Del nostro ben cagione,

Nostro sostegno egl'è.

BARONE

Che dir poss'io? Sposatevi...

Lo vuol, l'impone il Re.

TUTTI

Vivan gli sposi!...

CAVALIERE

Uditemi. Questo si scrive a me.

legge.

«Finalmente in Varsavia

È giunto Stanislao. S'è dichiarata

In suo favor la Dieta, e voi potete

La corona abdicar quando volete.

La perdita d'un trono

Non v'incresca però perchè vi acquista

Di maresciallo il titolo e l'onor.»

BARONE

E voi chi siete?

CAVALIERE

Il cavalier Belfior.

TUTTI GLI ALTRI

Belfior?

RITTER

Gib her...

lesend

(O glückliche Fügung!

Du krönst meine Gedanken.)

zu den anderen

Eine frohe Botschaft erreicht mich,

gleich will ich das Geheimnis lüften.

Doch zuerst soll Giulia

dem Offizier die Hand geben.

Der Schatzmeister und der König

werden die Zeugen sein.

EDOARDO UND GIULIETTA

Er ist der Urheber unseres Glücks,

er ist unsere Stütze.

BARON

Was kann ich sagen? Heiratet...

Der König will es, er befiehlt es.

ALLE

Es lebe das Brautpaar!...

RITTER

Hört zu. Dies schreibt man mir:

er liest.

«Stanislaus ist endlich in Warschau einge-

troffen. Die Versammlung hat zu seinen

Gunsten entschieden, Ihr dürft die Krone

niederlegen, wann Ihr wollt.

Der Verlust des Thrones soll Euch nicht

schmerzen, denn er bringt Euch

den Titel und die Würde eines Marschalls.»

BARON

Und wer seid Ihr?

RITTER

Der Ritter Belfiore.

ALLE ANDEREN

Belfiore?

MARCHESA

Ah si!

CAVALIERE

abbracciando la Marchesa

Fedele al primo amore!

TESORIERE

Conte!

CONTE

Barone!

BARONE

Fui stolido;

Ed or come si fa?

CONTE, TESORIERE, BARONE

Facciamo l'uom di spirito,

Tacere converrà.

TUTTI

Eh! facciamo da buoni amici,

Non si memori il passato;

Viva, viva il Re salvato,

Sacro a lui fia questo dì.

Due sponsali assai felici

Oggi compiansi frattanto;

A sparmiare sospiri e pianto

Forse il gioco riusci.

MARQUISE

Ja doch!

RITTER

die Marquise umarmend

Seiner ersten Liebe treu!

SCHATZMEISTER

Graf!

GRAF

Baron!

BARON

Ich war ein Dummkopf.

Und was nun?

GRAF, SCHATZMEISTER, BARON

Handeln wir wie kluge Männer:

Am besten, wir schweigen.

ALLE

*Lasst uns gute Freunde sein,
denkt nicht an das, was war.*

*Es lebe der gerettete König,
der heutige Tag sei ihm geweiht.*

*Zwei glückliche Hochzeiten
wollen wir heute feiern.*

*Vielleicht war der Streich dazu gut,
Seufzer und Tränen zu ersparen.*

Ins Deutsche übertragen von Daniela Wiesendanger

Unsere
Modetips
sind Musik
in Ihren
Ohren.

Se/mo!