



VERDI IL TROVATORE

SGURA · ROMANO · NIORADZE · ÁLVAREZ

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO REGIO DI PARMA

YURI TEMIRKANOV

STAGED BY LORENZO MARIANI





GIUSEPPE VERDI (1813–1901)

IL TROVATORE

Dramma in quattro parti

in four parts · in vier Teilen · en quatre parties

Libretto: Salvatore Cammarano

after Antonio García Gutiérrez's play *El trovador*

ORCHESTRA E CORO
DEL TEATRO REGIO DI PARMA
YURI TEMIRKANOV

Stage Director: **Lorenzo Mariani**

Set and Costume Designer: **William Orlandi**

Lighting Designer: **Christian Pinaud**

Chorus Master: **Martino Faggiani**

Recorded live at the Teatro Regio di Parma, 5 & 9 October 2010

Video Director: **Tiziano Mancini**

IL TROVATORE

Il conte di Luna, giovane gentiluomo aragonese
young nobleman of Aragon
junger aragonesischer Edelmann
jeune noble d'Aragon

Claudio Sgura

Leonora, dama d'onore della principessa d'Aragona
lady-in-waiting to the Princess of Aragon
Hofdame der Fürstin von Aragon
dame d'honneur de la princesse d'Aragon

Teresa Romano

Azucena, una zingara
a gypsy · eine Zigeunerin · une gitane

Mzia Nioradze

Manrico, ufficiale del principe d'Urgel,
presunto figlio di Azucena
officer in the army of Prince Urgel, supposed son of Azucena
Offizier des Fürsten Urgel, vermeintlich der Sohn von Azucena
officier du prince Urgel, fils présumé d'Azucena

Marcelo Álvarez

Ferrando, capitano degli armati del conte di Luna
captain in Count di Luna's army
Hauptmann im Heer des Grafen Luna
capitaine de l'armée du comte de Luna

Deyan Vatchkov

Ines, confidente di Leonora
Leonora's confidante · Leonoras Gesellschafterin
confidente de Leonora

Cristina Giannelli

Ruiz, soldato al seguito di Manrico
soldier in Manrico's service · Soldat aus Manricos Gefolge
soldat au service de Manrico

Roberto Jachini Virgili

Un vecchio zingaro
An old gypsy · Ein alter Zigeuner · Un vieux gitan

Enrico Rinaldo

Un messo
A messenger · Ein Bote · Un messenger

Seung Hwa Paek

PARTE PRIMA: IL DUELLO

PART I · ERSTER TEIL · PARTIE I

Introduzione

- | | | |
|-----|---|------|
| [1] | "All'erta! All'erta!" (Ferrando, coro) | 3:19 |
| [2] | "Di due figli vivea padre beato" (Ferrando, coro) | 6:39 |
| [3] | "Sull'orlo dei tetti" (Ferrando, coro) | 1:19 |

Scena e cavatina

- | | | |
|-----|--|------|
| [4] | "Che più t'arresti?" (Ines, Leonora) | 2:10 |
| [5] | "Tacea la notte placida" (Leonora, Ines) | 6:29 |

Scena, romanza e terzetto

- | | | |
|-----|--|------|
| [6] | "Tace la notte!" (conte) | 1:56 |
| [7] | "Deserto sulla terra" (Manrico, conte, Leonora) | 1:48 |
| [8] | "Qual voce! Ah, dalle tenebre" (Leonora, Manrico, conte) | 4:10 |

PARTE SECONDA: LA GITANA

PART II · ZWEITER TEIL · PARTIE II

Coro di zingari e canzone

- | | | |
|------|--|------|
| [9] | "Vedi! Le fosche notturne spoglie" (coro) | 2:51 |
| [10] | "Stride la vampa!" (Azucena, Manrico, zingaro, coro) | 4:55 |

Scena e racconto

- | | | |
|------|--|------|
| [11] | "Soli or siamo" (Manrico, Azucena) | 1:03 |
| [12] | "Condotta ell'era in ceppi" (Azucena, Manrico) | 5:03 |

IL TROVATORE

Scena e duetto

13	"Non son tuo figlio?" (Manrico, Azucena)	2:38
14	"Mal reggendo all'aspro assalto" (Manrico, Azucena)	3:09
15	"L'usato messo Ruiz invia" (Manrico, Azucena, messo)	4:07

Scena ed aria

16	"Tutto è deserto" (conte, Ferrando)	1:43
17	"Il balen del suo sorriso" (conte)	3:54
18	"Qual suono! Oh ciel!" (conte, Ferrando, coro)	2:45

Finale II

19	"Ah! Se l'error t'ingombra" (coro, conte, Ferrando)	2:30
20	"Perché piangete?" (Leonora, Ines, conte, coro)	2:19
21	"E deggio, e posso crederlo?" (Leonora, conte, Manrico, Ferrando, Ines, Ruiz, coro)	4:35

PARTE TERZA: IL FIGLIO DELLA ZINGARA

PART III · DRITTER TEIL · PARTIE III

Coro

22	"Or co' dadi" (coro, Ferrando)	5:08
----	--------------------------------	------

Scena e terzetto

23	"In braccio al mio rival!" (conte, Ferrando, Azucena, coro)	2:26
24	"Giorni poveri vivea" (Azucena, Ferrando, conte, coro)	5:27

Scena ed aria

25	"Quale d'armi fragor" (Leonora, Manrico)	2:20
26	"Ah! Sì, ben mio" (Manrico)	3:38
27	"L'onda de' suoni mistici" (Leonora, Manrico, Ruiz)	1:48
28	"Di quella pira" (Manrico, Leonora, Ruiz, coro)	2:06

PARTE QUARTA: IL SUPPLIZIO

PART IV · VIERTER TEIL · PARTIE IV

Scena ed aria

29	"Siam giunti" (Ruiz, Leonora)	2:51
30	"D'amor sull'ali rosee" (Leonora)	3:40
31	"Miserere d'un'alma" (coro, Leonora, Manrico)	4:50
32	"Tu vedrai che amore in terra" (Leonora)	2:23

Scena e duetto

33	"Udiste? Come albeggi" (conte, Leonora)	1:52
34	"Mira, di acerbe lagrime" (Leonora, conte)	5:47

Finale ultimo

35	"Madre, non dormi?" (Manrico, Azucena)	5:46
36	"Sì, la stanchezza m'opprime" (Azucena, Manrico)	3:31
37	"Che! Non m'inganna quel fioco lume?" (Manrico, Leonora, Azucena)	5:52
38	"Prima che d'altri vivere" (Leonora, Manrico, conte, Azucena)	3:50

IL TROVATORE

In blackest night

According to an oft-cited witticism, all that one needs for a successful performance of Verdi's *Il trovatore* is the world's four greatest singers. When compared with *Rigoletto*, the later work – premièred in Rome in 1853 – seems like a throwback to the outmoded conventions of Romanticism, with its obsession with medieval knights. But listeners who harbour such prejudices risk underestimating the structural principle of the drama by Victor Hugo's imitator, Antonio García Gutiérrez, a play first staged in Madrid in 1836. In the Italian music theatre of the 19th century, *Il trovatore* represents the most radical attempt at a Wagnerian dramaturgy using narrative passages to demonstrate how the past can continue to influence our present actions.

The opera is set in Saragossa and the surrounding area. What is decisive is not the intrigue, which is initially barely intelligible and which the Viennese critic Eduard Hanslick famously derided as “the tale of a small child, burnt to a cinder and not insured,” whom a gypsy “did not steal, whereas another small child that she *did* steal is not burnt to a cinder – or is it the other way round?” In fact, all the apparent absurdities in the libretto – for each and every detail of which Verdi took full responsibility – make sense if we stop regarding the work as a unique action set in the present day. Instead, Verdi, like García Gutiérrez before him, concentrates on the obsessive natures of the main characters, none of whom can break free from a cruel and terrible past. The daughter of a gypsy burnt as a witch is the involuntary instrument of her mother's last wishes – her dying words were “Avenge me!” This is a point that Verdi illustrates with unprecedented force by ensuring that when Azucena recalls this moment in her narration in Act II all sense of musical structure is shattered and the music seems to vanish into an unfathomable abyss.

Knowing that she, too, is about to be burnt alive, Azucena regards the eponymous hero's execution as a triumph, even though she feels a mother's love for Manrico. In the light of Freud's theories we can interpret this terrible ending as proof of the destructive force of the compulsive constraint to keep on repeating the same mistakes. It is with alarming precision that Verdi and his librettist, Salvatore Cammarano, allow us to sense how the scope for action on the part of characters driven by blind zeal grows increasingly circumscribed. Everything is determined and predetermined by the memory of death by burning, and it is no accident that the most famous cabaletta in the whole history of opera – Manrico's solo at the end of Act III – is back-lit by “quella pira”, the funeral pyre whose licking flames are as clearly worked into the tenor's vocal line as they had been into Azucena's canzone in Act II, which is now recalled in the manner of a motif of reminiscence.

In contrast to operas with an intrigue that develops along straightforward lines, Verdi had to find a way to prevent the score from falling apart as a result of the many narrative situations contained within the work. He solved the problem not only by creating a whole range of tonal and motivic relationships but also, and more especially, by imposing a unified

lighting plot on the piece, every single scene of which is imagined as taking place in blackest night, a stipulation that sets *Il trovatore* apart from its Spanish source. This blackness is also a metaphor for a glimpse into the blackness at the heart of all the characters or, as we would say nowadays, a glimpse into their unconscious lives.

Anselm Gerhard

Synopsis

Part I: The Duel. During the night watch at the Palace of Aliaferia, Ferrando, an old captain in the service of Count di Luna, tells the sentries how many years earlier the Count's younger brother was stolen by a gypsy while he was still a child. The gypsy's mother was burnt as a witch, prompting the daughter to exact a terrible revenge by burning the child. Outside in the palace gardens, Leonora is waiting for her lover, the troubadour Manrico, but in the darkness she first encounters the Count, who is also in love with her. The two rivals confront one another, their hatred intensified by political enmity. The Count challenges Manrico to a duel.

Part II: The Gypsy. In the gypsy encampment Azucena recalls her mother's death and effectively admits that in her confusion she mistakenly threw her own child on the fire, before bringing up the old Count's son as her own son, Manrico. Manrico has spared the Count's life in their duel, but he tells Azucena that he will take revenge on his rival at the very next opportunity. Leonora believes that Manrico is dead and plans to take the veil. Manrico and the Count both hurry to the convent to prevent her. Manrico beats back the Count's soldiers and escapes with Leonora.

Part III: The Gypsy's Son. Count di Luna lays siege to Castellor, where Manrico is holed up with Leonora and his men. Azucena is captured nearby by the Count's men, and Ferrando recognizes in her the alleged killer of the old Count's son. Di Luna orders her execution. Leonora and Manrico plan to marry in the castle chapel, but when Manrico hears that Azucena has been captured, he hurries away to save the woman he still believes is his mother.

Part IV: The Execution. In his attempt to free Azucena, Manrico has been taken prisoner. Leonora offers herself to the Count in exchange for Manrico's life. When the Count accepts, she secretly takes poison: di Luna will only get her corpse. In prison Azucena and Manrico await their execution. Leonora arrives to tell Manrico that he is free to go, but he believes that she has betrayed him. Only when the poison begins to take effect and she dies in his arms does he understand the sacrifice that she has made. The deceived Count has Manrico taken to the scaffold. Azucena is forced to watch as he dies. As the executioner's axe falls, she reveals to the Count that he has just killed his own brother. Her mother has finally been avenged.

Eva Reisinger

Translations: Stewart Spencer



IL TROVATORE

In schwärzester Nacht

Die vier besten Sänger der Welt – nach einem gern zitierten Bonmot sei das alles, was man für eine erfolgreiche Aufführung von Verdis *Il trovatore* benötige. Gegenüber *Rigoletto* erscheint die 1853 in Rom uraufgeführte Oper wie ein Rückfall in überkommene Konventionen der Ritter-Romantik. Wer sich solchen (Vor-)Urteilen anschließt, unterschätzt jedoch das strukturelle Prinzip des Dramas, das der spanische Hugo-Epigone Antonio García Gutiérrez 1836 in Madrid herausgebracht hatte: Im italienischen Musiktheater des 19. Jahrhunderts bildet *Il trovatore* den radikalsten Versuch einer (insofern Wagner vergleichbaren) Dramaturgie, die durch den konsequenten Einsatz von Erzählungen unterstreicht, wie sehr die Vergangenheit gegenwärtiges Handeln bestimmen kann.

Entscheidend für die in Saragossa und Umgebung spielende Oper ist nicht die zunächst kaum verständliche Intrige, wie sie der Wiener Kritiker Eduard Hanslick mit seinen Worten »von einem verbrannten und nicht assekurierten kleinen Kinde« auf Korn nahm, »welches« eine Zigeunerin »nicht gestohlen hat, während ein anderes kleines Kind, welches sie gestohlen hat, nicht verbrannt ist, oder umgekehrt«. Denn alle scheinbaren Absurditäten des von Verdi in jedem Detail mitverantworteten Librettos finden ihren Sinn in einer Konzeption, bei der es weniger um eine einmalige, in der Gegenwart spielende Handlung geht. Stattdessen konzentriert sich Verdi (wie schon García Gutiérrez) auf die Obsessionen von Protagonisten, die sich nicht von einer grauenhaften Vergangenheit lösen können. Die Tochter einer auf dem Scheiterhaufen verbrannten Zigeunerin ist willenloses Werkzeug der letzten Worte ihrer Mutter (»Räche mich!«), was Verdi mit kaum zu überbietendem Nachdruck verdeutlicht, indem er bei diesem Ausruf in Azucenas Erzählung im zweiten Akt jegliche musikalische Struktur mit einem Sturz ins Bodenlose wegbrechen lässt.

Im Wissen um den bevorstehenden eigenen Feuertod wird Azucena die Hinrichtung des Titelhelden als Triumph wahrnehmen, obwohl sie für diesen Manrico innigste mütterliche Gefühle zeigt. Im Licht von Sigmund Freuds Theorien kann man dieses grausige Ende als Beleg für die zerstörerische Macht des »Wiederholungszwangs« lesen. Mit beängstigender Präzision machen Verdi und sein Librettist Salvatore Cammarano erfahrbar, wie die Handlungsspielräume der von blindem Eifer getriebenen Figuren immer enger werden. Alles ist von der Erinnerung an den Tod im Feuer (vor-)bestimmt. Nicht von ungefähr steht die berühmteste Cabaletta der Operngeschichte, Manricos Solo am Ende des dritten Aktes, ganz im Zeichen von »quella pira«, »jenes Scheiterhaufens«, dessen züngelnde Flammen der vokalen Linie der Tenorpartie ebenso präzise eingeschrieben sind wie der Erinnerungsmotivisch verwendeten Canzone Azucenas im zweiten Akt.

Im Gegensatz zu Opern mit einer geradlinig entwickelten Intrige musste der Komponist hier jedoch aufgrund der vielen Erzählsituationen einen Weg finden, um das Auseinander-

fallen der Partitur zu verhindern. Verdi löst diese Schwierigkeit mit einer Vielzahl tonaler und motivischer Beziehungen, noch mehr aber mit einer einheitlichen Lichtregie: Sämtliche Szenen der Oper sind – zum Teil in Abweichung von der spanischen Vorlage – ausnahmslos in schwärzester Nacht imaginiert. Diese Finsternis ist dabei nicht zuletzt eine Metapher für den Blick ins Dunkle, moderner gesagt: ins Unterbewusste der Figuren.

Anselm Gerhard

Die Handlung

Erster Teil: Das Duell. Ferrando, ein alter Hauptmann des Grafen Luna, erzählt während einer Nachtwache im Palast von Aliaferia, wie vor vielen Jahren der jüngere Bruder des Grafen im Säuglingsalter von einer Zigeunerin geraubt und aus Rache für den Flammentod ihrer als Hexe verurteilten Mutter ebenfalls verbrannt wurde. Leonora erwartet ihren Geliebten, den Troubadour Manrico, doch im nächtlichen Garten begegnet sie zunächst dem Grafen Luna, der sie ebenfalls liebt. Es kommt zu einer Konfrontation zwischen den Rivalen, die auch politische Gegner sind. Luna fordert Manrico zum Duell.

Zweiter Teil: Die Zigeunerin. Im Lager der Zigeuner erinnert sich Azucena an den Tod ihrer Mutter und verrät dabei beinahe, dass sie damals in ihrer Verwirrung ihr eigenes Kind ins Feuer geworfen und den Bruder des Grafen als ihren Sohn Manrico aufgezogen hat. Dieser hat den Grafen im Duell verschont, nun schwört er jedoch Azucena, bei nächster Gelegenheit Rache an ihm zu nehmen. Leonora glaubt Manrico tot und will ins Kloster gehen. Sowohl Luna als auch Manrico sind zum Kloster geeilt, um sie davon abzuhalten. Manrico kann die Soldaten des Grafen zurückschlagen und mit Leonora entkommen.

Dritter Teil: Der Sohn der Zigeunerin. Graf Luna belagert die Burg Castellor, in der sich Manrico mit Leonora und seinen Männern verschanzt hat. Azucena ist in der Nähe von Lunas Leuten aufgegriffen worden, und Ferrando erkennt die vermeintliche Mörderin des Grafensohnes. Luna befiehlt ihre Hinrichtung. Leonora und Manrico wollen sich in der Burgkapelle trauen lassen, doch als Manrico von Azucenas Gefangennahme erfährt, eilt er, um die Frau zu retten, die er nach wie vor für seine Mutter hält.

Vierter Teil: Die Hinrichtung. Bei seinem Befreiungsversuch ist Manrico selbst gefangen genommen worden, und im Tausch für sein Leben bietet sich Leonora dem Grafen an. Als dieser akzeptiert, nimmt sie heimlich Gift; Luna soll nur ihre Leiche bekommen. Im Kerker warten Azucena und Manrico auf ihre Hinrichtung. Leonora will Manrico den Weg in die Freiheit weisen, doch er glaubt sich von ihr verraten. Erst als das Gift zu wirken beginnt und sie in seinen Armen stirbt, begreift er ihren Opfermut. Der betrogene Luna lässt Manrico zum Richtplatz führen. Azucena wird gezwungen, den Tod ihres vermeintlichen Sohnes mitanzusehen. Als das Beil des Henkers fällt, enthüllt sie dem Grafen, dass er soeben den eigenen Bruder getötet hat. Ihre Mutter ist endlich gerächt.

Eva Reisinger

IL TROVATORE

Dans la nuit la plus noire

Les quatre meilleurs chanteurs du monde – d’après une boutade souvent citée, voilà tout ce que requiert le succès d’une représentation du *Trovatore* (en italien : *Il trovatore*) de Verdi. Comparé à *Rigoletto*, cet opéra créé à Rome en 1853 semble opérer une régression vers les anciennes conventions du romantisme chevaleresque. Quiconque souscrit à ce type de jugements (préconçus) sous-estime cependant le principe structurel du drame publié en 1836 à Madrid par Antonio García Gutiérrez, un épigone espagnol de Hugo : dans le théâtre musical italien du XIX^e siècle, *Il trovatore* représente la tentative la plus radicale d’une dramaturgie (comparable en ce sens à celle de Wagner) qui, par l’emploi conséquent de récits, souligne à quel point le passé peut déterminer le présent.

Ce qui compte, dans cet opéra se déroulant à Saragosse et dans les environs, ce n’est pas l’intrigue embrouillée que le critique viennois Eduard Hanslick crut devoir tourner en ridicule : « un bébé non assuré qu’une bohémienne n’a pas volé est jeté au feu, alors qu’un autre bébé qu’elle a volé n’est pas jeté au feu, ou vice-versa ». Car toutes les soi-disant incohérences du livret, à la rédaction duquel Verdi a participé jusque dans le moindre détail, se voient justifiées par une conception qui n’accorde pas la priorité aux péripéties ayant lieu pendant l’opéra. Verdi se concentre à la place – comme García Gutiérrez avant lui – sur les obsessions des protagonistes, incapables de se libérer d’un passé abominable. La fille d’une bohémienne brûlée sur le bûcher est l’instrument docile de l’ultime volonté de sa mère : « Venge-moi ! » – ce que Verdi souligne magistralement en faisant s’effondrer l’entière structure musicale au moment où Azucena répète ce cri dans son récit du deuxième acte.

Consciente qu’elle va elle-même être livrée au feu, Azucena vit l’exécution de Manrico comme un triomphe, bien qu’elle nourrisse pour lui les sentiments maternels les plus fervents. À la lumière des théories de Sigmund Freud, on peut interpréter ce dénouement atroce comme une preuve de la puissance destructrice de la « compulsion de répétition ». Verdi et son librettiste Salvatore Cammarano montrent avec une effrayante précision comment la marge de manœuvre de personnages aveuglés par leurs passions rétrécit de plus en plus. Tout est (pré-)déterminé par le souvenir de la mort sur le bûcher. La plus célèbre cabalette de toute l’histoire de l’opéra, le solo de Manrico qui clôt le troisième acte, est d’ailleurs placée entièrement sous le signe « di quella pira », « de ce bûcher » dont les flammes ardentes sont inscrites à la fois dans la ligne vocale du ténor et dans la chanson d’Azucena au deuxième acte, qui parcourt l’opéra en guise de « motif de réminiscence ».

Contrairement aux opéras où l’intrigue se développe de manière linéaire, le compositeur devait trouver ici un moyen pour éviter que la partition ne s’éparpille entre les multiples situations narratives. Verdi résolut le problème en établissant diverses relations tonales et thématiques, mais surtout grâce à l’unité des indications d’éclairage :

toutes les scènes de l’opéra se déroulent dans la nuit la plus noire – s’écartant parfois en cela de la pièce originale espagnole. Ces ténèbres sont bien évidemment une métaphore du subconscient des personnages.

Anselm Gerhard

L’argument

Partie I : Le duel. Tandis qu’il monte la garde au palais d’Aliaferia, le vieux capitaine Ferrando raconte que, de nombreuses années auparavant, le petit frère du comte de Luna, alors encore bébé, fut volé par une bohémienne qui le jeta au feu pour venger la mort de sa mère, brûlée vive comme sorcière. Leonora attend son amant, le trouvère Manrico, dans le jardin ; à cause de l’obscurité, elle croise tout d’abord le comte de Luna, qui est lui aussi amoureux d’elle. Les deux rivaux, qui sont également des adversaires politiques, se retrouvent bientôt face à face. Luna provoque Manrico en duel.

Partie II : La bohémienne. Au campement des bohémiens, Azucena évoque la mort de sa mère ; ses paroles laissent entendre que, dans son désarroi, elle a jadis jeté son propre enfant au feu et élevé à sa place le frère du comte comme son fils, Manrico. Celui-ci, qui a épargné la vie du comte au cours du duel, jure maintenant à Azucena de la venger à la première occasion. Leonora croit que Manrico est mort et veut entrer au couvent. Chacun de leur côté, Luna et Manrico se précipitent au couvent pour l’en empêcher. Manrico parvient à battre les soldats du comte, et s’enfuit avec Leonora.

Partie III : Le fils de la bohémienne. Le comte de Luna assiège la forteresse de Castellor où Manrico s’est réfugié avec Leonora et ses hommes. Les gens de Luna ont capturé Azucena dans les environs, et Ferrando reconnaît en elle la bohémienne qu’il tient pour la meurtrière du fils du comte. Luna ordonne qu’elle soit exécutée. Leonora et Manrico s’apprêtent à se marier dans la chapelle de la forteresse, mais, en apprenant qu’Azucena a été faite prisonnière, Manrico court au secours de la femme qu’il croit toujours être sa mère.

Partie IV : Le supplice. Manrico a été capturé en essayant de délivrer Azucena. Leonora propose au comte de l’épouser en échange de la liberté du trouvère. Lorsque le comte accepte son marché, Leonora avale secrètement du poison ; Luna n’aura que son cadavre. Dans le cachot où ils sont retenus prisonniers, Azucena et Manrico attendent d’être exécutés. Leonora vient aider Manrico à s’évader, mais il croit qu’elle l’a trahi. Quand le poison fait son effet et que la jeune femme meurt dans ses bras, Manrico comprend qu’elle s’est sacrifiée pour lui. Se voyant trompé, Luna ordonne que le trouvère soit décapité. Il contraint Azucena à regarder l’exécution de son prétendu fils. Lorsque la hache du bourreau s’abat, Azucena révèle au comte qu’il vient de tuer son propre frère. La mère de la bohémienne est enfin vengée.

Eva Reisinger

Traductions : Jean-Claude Poyet

IL TROVATORE

Nella notte più tenebra

Secondo una battuta spesso citata, per una rappresentazione di successo del *Trovatore* di Verdi basterebbero i quattro cantanti più bravi del mondo. Rispetto a *Rigoletto*, quest'opera eseguita in prima a Roma nel 1853 sembra una ricaduta nelle obsolete convenzioni del romanticismo cavalleresco. Chi condivide tali (pre)giudizi sottovaluta tuttavia il principio strutturale del dramma che Antonio García Gutiérrez, epigono francese di Hugo, aveva pubblicato nel 1836 a Madrid. Nell'ambito del melodramma ottocentesco italiano, *Il trovatore* rappresenta il più radicale tentativo di sperimentare una drammaturgia paragonabile a quella wagneriana, che attraverso l'inserimento mirato di passaggi narrativi evidenzia fino a che punto il passato possa condizionare le azioni del presente.

Decisivo per quest'opera che si svolge a Saragozza e dintorni non è tanto l'intrigo, che all'inizio risulta quasi incomprensibile. Il critico viennese Eduard Hanslick aveva addirittura ironizzato che si trattava "di un bambino bruciato e non assicurato", che una zingara "non aveva rapito, mentre un altro bambino che lei invece aveva, sì, rapito non venne affatto bruciato; o forse viceversa". Tutte le apparenti assurdità del libretto, di cui Verdi fu corresponsabile in ogni dettaglio, hanno invece senso se si abbandona la concezione di un'unica linea narrativa ambientata nel presente. Verdi (come García Gutiérrez) si concentra piuttosto sulle ossessioni dei protagonisti, che non riescono ad affrancarsi da un terribile passato. La figlia di una zingara bruciata sul rogo è lo strumento involontario delle ultime parole pronunciate dalla madre ("Mi vendica!"): Azucena le ricorda nel suo racconto del secondo atto e Verdi conferisce ad esse un'enfasi senza precedenti facendo precipitare come in un abisso qualsiasi struttura musicale.

Consapevole della propria imminente condanna al rogo, Azucena considera un trionfo l'esecuzione del protagonista, pur mostrando di nutrire profondi sentimenti materni verso Manrico. Alla luce delle teorie di Sigmund Freud, questa fine orrenda può essere interpretata come una prova della forza distruttiva della "coazione a ripetere". Con inquietante precisione, Verdi e il suo librettista Salvatore Cammarano lasciano percepire come lo spazio d'azione dei personaggi animati da un cieco zelo diventi sempre più circoscritto. Tutto è (pre)determinato dal ricordo della morte nel fuoco. Non a caso la cabaletta più celebre della storia dell'opera – l'assolo di Manrico alla fine del terzo atto – è incentrata su "quella pira", le cui guizzanti fiamme sono iscritte con precisione nella linea vocale del tenore, come lo erano state nella canzone di Azucena del secondo atto, che qui diventa un motivo della reminiscenza.

Contrariamente a quanto avviene in opere con un intrigo dallo sviluppo lineare, per far fronte alle tante situazioni narrative di questa trama, il compositore ha dovuto trovare un modo per evitare che la partitura andasse in pezzi. Egli ha risolto questa difficoltà

con una moltitudine di relazioni tonali e motiviche, ma ancor più con una regia unitaria della luce: tutte le scene sono ambientate nella notte più oscura, talora differenziandosi sotto questo aspetto dal dramma spagnolo cui l'opera si ispira. Questa oscurità è anche una metafora dello sguardo nel buio o, in termini più moderni, nell'inconscio dei personaggi.

Anselm Gerhard

La trama

Parte prima: Il duello. Mentre sorveglia di notte il palazzo dell'Aliaferia, Ferrando, vecchio capitano del conte di Luna, racconta come tanti anni prima il fratello minore del conte, ancora lattante, fosse stato rapito da una zingara che, per vendicare la madre accusata di stregoneria e messa al rogo, riservò la stessa sorte al bambino. Leonora attende l'amato, il trovatore Manrico, ma nell'oscurità del giardino incontra prima il conte di Luna, anch'egli innamorato di lei. I due rivali, nonché avversari politici, si sfidano a duello.

Parte seconda: La gitana. Nell'accampamento degli zingari, Azucena ricorda la morte della madre ed è sul punto di rivelare che, in preda allo smarrimento, confuse i due bambini gettando nel fuoco il proprio figlio Manrico, e che allevò poi il fratello del conte al suo posto. Nel duello Manrico ha risparmiato il conte, ma ora giura ad Azucena che alla prossima occasione si vendicherà di lui. Leonora crede che Manrico sia morto ed è sul punto di ritirarsi in convento. Sia Luna che Manrico accorrono per fermarla, e quest'ultimo riesce a respingere i soldati del conte e a fuggire con Leonora.

Parte terza: Il figlio della zingara. Il conte di Luna cinge d'assedio il fortilizio di Castellor, dove Manrico si è trincerato con Leonora e i suoi uomini. Nelle vicinanze Azucena viene catturata dai soldati di Luna, e Ferrando riconosce in lei la presunta assassina del figlio del conte. Luna ordina di giustiziarla. Leonora e Manrico stanno per sposarsi nella cappella del fortilizio, ma quando Manrico viene a sapere che Azucena è stata fatta prigioniera, si precipita a salvare la donna che crede sua madre.

Parte quarta: Il supplizio. Nel tentativo di liberare Azucena, Manrico è stato catturato, e per salvargli la vita Leonora si offre al conte. Quando questi accetta, lei di nascosto si avvelena: Luna avrà solo il suo cadavere. In carcere Azucena e Manrico attendono di essere giustiziati. Giunge Leonora per liberare Manrico, che si crede tradito da lei: soltanto quando il veleno fa effetto e Leonora gli spira fra le braccia, Manrico comprende il suo sacrificio. Essendo stato ingannato, Luna fa condurre Manrico al patibolo. Azucena, costretta ad assistere alla morte del presunto figlio, rivela subito dopo al conte che egli ha appena ucciso il proprio fratello. Sua madre è finalmente vendicata.

Eva Reisinger

Traduzioni: Paola Simonetti

IL TROVATORE

Assistant Stage Director
JACOPO SPIREI

Director Music Coach
Department
ELENA RIZZO

Head Music Coach
FABRIZIO CASSI

Répétiteur
SIMONE SAVINA

Music Coaches
MASSIMO GUIDETTI
ROBERTO BARRALI
DANIELA PELLEGRINO
MARIA ELENA
FERRAGUTI

Stage Manager
PAOLA LAZZARI

Sets
SPAZIO SCENICO (Rome)
RINALDO RINALDI
(Modena)
TEATRO REGIO DI PARMA

Costumes
TEATRO REGIO DI PARMA
BRANCATO COSTUMI
TEATRALI (Milan)

Props
E. RANCATI (Milan)

Footwear
C.T.C. (Milan)

Wigs
MARIO AUDELLO (Turin)

Special Effects
F. GUERINI (Brescia)

Production Manager
TINA VIANI

Technical Manager
LUIGI CIPELLI

Setting Consultant
PAOLO CALANCHINI

Chief Carpenter
FRANCESCO ROSSI

Chief Electrician
ANDREA BORELLI

Head of Props
MONICA BOCCHI

Head of Sound
ALESSANDRO MARSICO

Head of Wardrobe
CARLA GALLERI

Head of Make-up and Wigs
GRAZIELLA GALASSI

Stage Inspector
LEARCO TIBERTI

Musical Consultant
PIERLUIGI MONTESI

Coordination
DAVIDE MANCINI

Camera
VITTORIO RICCI
STEFANO SALIMBENI
MARCO DARDARI
SAMUELE BALDUCCI
PIERO BARAZZONI
BRUNO CERCACI
SIMONE LUNGH

Audio Assistant
CLAUDIO SPERANZINI

High Definition Editing
TIZIANO MANCINI
MAURO SANTINI

Video Compositing
GIAMPAOLO MORETTI
(Metisfilm Classica, Italy)

Audio Sync
PIERLUIGI MONTESI
GIAMPAOLO MORETTI
(Metisfilm Classica, Italy)

Recording Engineers
PAOLO BERTI
MICHELE RUGGIERO
ALESSANDRO MARSICO

Mix and Mastering
DELIRICA RECORDING
STUDIO (Fano)

Editor
PAOLO BERTI

Producer
THOMAS HIEBER

Head of Home Video & New Media C Major Entertainment: Elmar Kruse
Home Video Producer: Hartmut Bender
Product Management: Harald Reiter
Artwork Coordinator: Kerstin Kruse
Premastering: platin media productions, Sarstedt
Design: WAPS, Hamburg
Photos © Roberto Ricci / Teatro Regio di Parma
Booklet Editors & Subtitles: texthouse, Hamburg · Subtitle translations:
English: Dale McAdoo © 1970 RCA · German © 1984 Reinhard Müller
French © 1984 Marie-Ange Gardiolle/Henriette Rouffeteau · Spanish © 2001 Luis Gago
Chinese: Yu Ming Chu © 2000 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin
Korean: Jong-son Lee · Japanese © 2012 Yuriko Inouchi

Giuseppe Verdi, *Il trovatore*, critical edition by David Lawton, by courtesy of
University of Chicago Press (Chicago) and Universal Music Publishing Ricordi S.r.l. (Milan)

A production of UNITEL in cooperation with Fondazione Teatro Regio di Parma/Festival Verdi Parma
and CLASSICA in collaboration with Fondazione Piero Portaluppi with the support of ARCUS
© 2012 UNITEL
© 2012 / Artwork & Editorial © 2012 C Major Entertainment GmbH, Berlin

This disc is copy protected.
C Major Entertainment GmbH · Kaiserdamm 31 · D-14057 Berlin
www.cmajorentertainment.com · www.unitelclassica.com

Die FSK-Kennzeichnungen erfolgen auf der Grundlage von §§ 12, 14 Jugenschutzgesetz. Sie sind gesetzlich verbindliche Kennzeichen, die von der FSK im Auftrag der Obersten Landesjugendbehörden vorgenommen werden. Die FSK-Kennzeichnungen sind keine pädagogischen Empfehlungen, sondern sollen sicherstellen, dass das körperliche, geistige oder seelische Wohl von Kindern und Jugendlichen einer bestimmten Altersgruppe nicht beeinträchtigt wird. Weitere Informationen erhalten Sie unter www.fsk.de.