



Hector Berlioz

Benvenuto Cellini

SALZBURGER FESTSPIELE 2007

Direktorium

Helga Rabl-Stadler
Präsidentin

Jürgen Flimm
Intendant

Gerbert Schwaighofer
Kaufmännischer Direktor

Markus Hinterhäuser
Konzert

Thomas Oberender
Schauspiel

Hector Berlioz (1803–1869)

Benvenuto Cellini

Premiere

Freitag, 10. August 2007, 18.30 Uhr

Weitere Vorstellungen

Mittwoch, 15. August 2007, 19.30 Uhr

Samstag, 18. August 2007, 18.30 Uhr

Dienstag, 21. August 2007, 18.30 Uhr

Sonntag, 26. August 2007, 19.30 Uhr

Donnerstag, 30. August 2007, 18.30 Uhr

Neuinszenierung

GROSSES FESTSPIELHAUS

Die Premiere wird vom ORF im Programm Ö1 live übertragen.

Die Vorstellung am 15. August wird von ZDF/3sat zeitversetzt übertragen.

SALZBURGER FESTSPIELE 2007

INSERAT

Selva

INSERAT

Nestlé

INSERAT

Resmann

Rena Lange

INSERAT

Credit Suisse

Inhalt

- 10 Die Handlung
- 24 **Benvenuto Cellini – „ein charmanter Baal?“**
Philipp Stölzl im Interview mit Clemens Panagl
- 28 **„Kampf, Schmerz und Ruhm sind das Schicksal des Genies“**
Ronny Dietrich
- 34 **Der römische Karneval**
Johann Wolfgang von Goethe
- 40 **Das Privileg des Genies**
Eberhard Ortland
- 48 **Benvenuto Cellini—“a charming Baal?”**
An interview with Philipp Stölzl by Clemens Panagl
- 52 **Benvenuto Cellini: Ingenuity and Boundless Vitality**
John W. Freeman
- 59 **Libretto**
- 143 **Impressum**
- 150 **Künstlerbiographien**

Hector Berlioz (1803–1869)

Benvenuto Cellini

Oper in zwei Akten

Text von Léon de Wailly und Henri Auguste Barbier
nach der *Vita* des Benvenuto Cellini

In französischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln
Pause nach dem 1. Akt

Valery Gergiev, *Musikalische Leitung*

Philipp Stölzl, *Regie und Bühnenbild*

Kathi Maurer, *Kostüme*

Duane Schuler, *Licht*

Stefan Kessner, Max Stolzenberg, *Video*

Ronny Dietrich, *Dramaturgie*

Mara Kurotschka, *Choreographie*

Andreas Schüller, *Choreinstudierung*

Burkhard Fritz, *Benvenuto Cellini*

Laurent Naouri, *Fieramosca, Bildhauer im Dienst des Papstes*

Brindley Sherratt, *Giacomo Balducci, päpstlicher Schatzmeister*

Mikhail Petrenko, *Papst Clemens VII.*

Majja Kovalevska, *Teresa, Balduccis Tochter*

Kate Aldrich, **(DATEN)**

Isabelle Cals, *Ascanio, Cellinis Lehrling*

Xavier Mas, *Francesco, Cellinis Lehrling*

Roberto Tagliavini, *Bernardino, Cellinis Lehrling*

Sung-Keun Park, *Wirt*

Adam Plachetka, *Pompeo*

Silke Adolph, Andy Arndt, Thomas Dürrfeld,

Gabrio Gabrieli, Francesco Pedone, Marie Seeger,

Tobias Wozniak, *Tänzer und Artisten*

Wiener Philharmoniker

Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor

Eva Tüchler, Simon Schmuckermair, *Gitarre*

Florence Daguerre, *Sprachcoach*
Leo Hussain, *Musikalische Assistenz*
Rachel Andrist, Katja Borrisova, *Studienleitung/Korrepetition*
Elena Tzavar, *1. Regieassistentin*
Bettina Geyer, *2. Regieassistentin/Abendspielleitung*
Fedora Wesseler, *3. Regieassistentin*
Conrad Moritz Reinhardt, *Bühnenbildmitarbeit*
Enke Burghardt, *Kostümassistentin*
Anna Lisa Krammel, *Kostümhospitantin*
Francesco Pedone, Andy Arndt, *Choreographieassistentin*
Alexander Ourth, *Fechtmeister*
Ogün Derendeli, *Assistentin Fechtmeister*

Ronny Dietrich, *Redaktion Übertitel*
Alexa Nieschlag, *Übersetzung Übertitel*
Beate Kuhn, *Übertitel*
Felix Mayrhofer, Ernst Brandner, *Leiter der Statisterie*
Wolfgang Schröter, Claudia Jentzen, Thomas Fürstenau, Uli Senn, *Inspizienz*

Klaus Kretschmer, *Technischer Direktor*
Michael Veits, *Ausstattungsleitung*
Peter Wiesinger, *Bühne*
Heinz Ilsanker, *Beleuchtung*
Edwin Pfanzagl, *Tontechnik*
Gunnar Lindner, *Videotechnik*
Thomas Bautenbacher, *Spezialeffekte*

Dorothea Nicolai, *Leiterin Kostüm und Maske*
Karin Orell, Ulrike Zimmermann-Mattar, *Produktionsleitung Kostüm*
Josefa Schmeisser, Irmgard Meier, *Damenschneiderei*
Erich Hammel, Gregor Kristen, *Herrenschneiderei*
Günter Schneider, *Garderobe*
Peter Spörl, Christa Lamberz, *Maske*

Bühnenrechte Bärenreiter-Verlag, Kassel

Wir danken der Firma PV Planungs- und Veranstaltungstechnik
für die Unterstützung im Bereich Medientechnik.



Handlung

1. Akt

1. Bild – Rosenmontag: Balduccis Haus

Der päpstliche Schatzmeister Giacomo Balducci überrascht seine Tochter Teresa, die entgegen seinem ausdrücklichen Befehl das Karnevalstreiben beobachtet. Außerdem ist er ärgerlich, da ihn der Papst zu später Stunde noch bestellt hat. Wieder einmal wegen des Florentiner Bildhauers Benvenuto Cellini, der ihm als Faulenzer und Wüstling ein Dorn im Auge ist. Dennoch hat der Papst ihn und nicht den in seinen Diensten stehenden Fieramosca, den Balducci als Ehemann für Teresa vorgesehen hat, mit dem Guss einer Statue beauftragt. Kaum hat er die Wohnung verlassen, nähern sich Cellini und seine Kumpane maskiert dem Haus. Teresas Herz schlägt höher, hat sie sich doch längst in Cellini verliebt und wird von ihm wiedergeliebt. Unvermutet kehrt Balducci zurück und ergeht sich angesichts des Krawalls vor seiner Haustür in wüsten Schimpfereien; dafür wird er mit Konfetti beworfen und sein Anzug beschmutzt, während es für Teresa Blumen regnet. Wütend verjagt Balducci die lärmende Schar, um sich endgültig zum Papst zu begeben.

Unter den Blumen entdeckt Teresa ein Billett von Cellini, in dem er ihr sein Kommen ankündigt. Zunächst erschrocken über diese Kühnheit, ist die Aussicht doch zu verlockend und die Stunde zudem günstig. Sie überlässt sich ihren verliebten Träumereien, bis Cellini erscheint. Er weiß, dass Balducci Teresa mit Fieramosca verheiraten will und ist entschlossen, sie am nächsten Abend im Karnevalstrubel zu entführen. Von den beiden unbemerkt hat sich auch Fieramosca herangeschlichen, um Teresa seine Aufwartung zu machen. Wutentbrannt muss er mitanhören, wie die beiden schlecht über ihn reden. Cellini erläutert Teresa seinen Plan: Er und sein Gehilfe Ascanio werden sich in eine weiße und eine braune Mönchskutte hüllen, so dass Teresa sie leicht erkennen kann. An der Piazza Colonna, wo sich alles Volk versammeln wird, um das neueste Schauspiel von Cassandros Truppe zu sehen, wollen sie sich treffen, um gemeinsam zu fliehen. Mit einiger Anstrengung gelingt es Fieramosca, die beiden zu belauschen, als Balducci zurückkommt. Während Cellini mit Teresas Hilfe knapp entkommen kann, wird Fieramosca, der sich in Teresas Zimmer verstecken musste, von Balducci entdeckt. Aufgebracht über dessen nächtlichen Besuch bei seiner Tochter, ruft der päpstliche Schatzmeister die Nachbarinnen herbei, die sich mit Wonne auf den vermeintlichen Unhold stürzen.

2. Bild – Fastnachtsdienstag: Taverne

Vor der Taverne haben sich durstige Arbeiter, Metallstecher, versammelt. Ausgelassen singen sie ein Loblied auf ihre Kunst und verlangen nach Wein, doch der Wirt präsentiert ihnen die bereits gemachte Rechnung. Cellinis Gehilfe Ascanio kommt eben zur rechten Zeit mit einer Anzahlung des Papstes für den Guss der Statue. Die Summe ist jedoch so klein, dass sie nur eben die Schulden beim Wirt deckt. Zornig beschließen die Arbeiter, allen voran Cellini, Rache am geizigen Schatzmeister Balducci zu nehmen: Sie wollen ihn am Abend auf der Bühne von Cassandros Theater der Lächerlichkeit preisgeben.

Fieramosca, der alles mitgehört hat, ist empört über diese zusätzliche Verschwörung gegen Balducci. Sein Freund Pompeo, den er in Cellinis Entführungsplan einweiht, weiß Rat. Er und Fieramosca werden sich gleichfalls in Mönchskutten hüllen und Cellini bei der Entführung Teresas zuvorkommen. Fieramosca ist begeistert und sieht sich bereits als unwiderstehlicher Sieger in der Gunst Teresas.

3. Bild – Karneval auf der Piazza Colonna

Am Abend versammelt sich das römische Volk zu Cassandros Theatervorstellung. Balducci kommt in Begleitung Teresas, die nun doch das Gewissen wegen der bevorstehenden Entführung plagt. Cellini und Ascanio mischen sich als Mönche verkleidet unter das vergnügungssüchtige Volk, das gespannt auf Cassandros Darbietung wartet. Das Spiel beginnt: Die Gaukler inszenieren einen Gesangswettbewerb zwischen Harlekin und Pierrot. Als Richter erscheint eine böse Karikatur von Balducci auf der Bühne, der am Ende den schlechten Vortrag des Pierrot mit Gold belohnt, während für den poetischen Harlekin nur eine magere Münze abfällt. Balducci, dem Spott des Volkes preisgegeben, gerät außer sich vor Wut und stürzt auf die Bühne. Das allgemeine Durcheinander wollen

sich Cellini und Ascanio zu Nutze machen, um mit Teresa zu entfliehen, doch da tauchen auch Fieramosca und Pompeo mit identischen Kutten auf. Teresa sieht sich vier Mönchen gegenüber und ist verwirrt. Es kommt zum Kampf zwischen den Rivalen, in dessen Verlauf Cellini Pompeo tötet.

Als die bestürzte Menge den Mörder fassen will, künden Kanonenschüsse von der Engelsburg das Ende des Karnevals an. Die Kerzen erlöschen und Cellini gelingt mit knapper Not die Flucht. Fieramosca wird fälschlicherweise für den Täter gehalten und fast gelyncht. Ascanio bringt Teresa in Sicherheit, Balducci sucht vergeblich nach seiner Tochter.

2. Akt

1. Bild – Aschermittwoch: Cellinis Atelier

Teresa ist mit Ascanio in Cellinis Werkstatt geflüchtet. Sie fürchten um sein Leben. In der Morgendämmerung ziehen betende Mönche vorüber. Teresa fällt in ihr Gebet mit ein, als Cellini, noch immer in seiner Mönchskutte, sich aus dem Zug löst und die Werkstatt betritt. Zwar konnte er entkommen, doch drängt er nun auf die gemeinsame Flucht nach Florenz. Selbst seine unvollendete Statue kann ihn davon nicht abhalten. Während Ascanio um ein Pferd geschickt wird, versichern sich Cellini und Teresa ihrer Liebe, doch ihr Traum von der gemeinsamen Zukunft wird jäh durch Balducci gestört, der – Teresa bei Cellini vermutend – herbeigeeilt ist und von Cellini die Herausgabe seiner Tochter fordert, um sie Fieramosca zur Frau zu geben. Die heftige Auseinandersetzung wird durch die Ankunft des Papstes unterbrochen, der großzügig allen Anwesenden seinen Segen erteilt. Als Balducci und Fieramosca Cellini des Mordes und der Entführung

anklagen, bleibt der Papst vorerst noch gelassen; als er aber erfährt, dass Cellini seine Statue noch immer nicht vollendet hat, droht er zornig, den Auftrag einem anderen Bildhauer zu übertragen. Als Cellini darüber in Wut gerät und das Modell der Statue zerstören will, lenkt der Papst ein. Er gewährt ihm noch eine Frist bis zum Abend, dann werde er selbst dem Guss beiwohnen. Bei gelungener Vollendung des Werkes verspricht er, die nun von Cellini gestellten Forderungen zu erfüllen: Freispruch vom Mord an Pompeo und die Hand Teresas. Hält Cellini die Frist jedoch nicht ein, wird er noch am Abend gehängt.

2. Bild – Kolosseum

Ascanio versucht verzweifelt, dem Vorgefallenen eine heitere Seite abzugewinnen: War es nicht zu komisch, wie Cellini den Papst in die Enge getrieben hat? Doch Cellini ist sich des Ernstes seiner Lage bewusst. Gerne würde er jetzt sein Leben mit dem eines einfachen Hirten tauschen.

Die Gesellen Bernardino und Francesco kehren nach durchzechter Nacht zur Arbeit zurück; aus dem Schmelzraum tönt ein düsterer Gesang der Ofenarbeiter, den die Gesellen als böses Omen deuten. Ungeduldig treibt Cellini sie zur Eile an, als Ascanio in die Werkstatt stürzt und das Kommen Fieramoscas ankündigt. Mit einem mächtigen Schlägertrupp im Rücken fordert dieser Cellini für die ihm angetane Schmach zum Duell in einem nahe gelegenen Kloster. Trotz des Zeitdrucks, der auf ihm lastet, nimmt Cellini die Herausforderung an. Auch Teresa, die – bereit mit Cellini zu fliehen – von zu Hause fortgelaufen ist und in diesem Augenblick eintrifft, kann ihn nicht zurückhalten. Sie bleibt allein zurück und hört die Gesänge der erschöpften Arbeiter. Diese fühlen sich von Cellini ausgenutzt und wollen in Streik treten. Teresa fleht sie an, ihren Meister gerade jetzt nicht im Stich zu lassen.

Unerwartet betritt Fieramosca die Werkstatt; das kann nur eines bedeuten: Cellini wurde von ihm im Duell getötet. Ascanio und Teresa hetzen die Arbeiter auf, den Mord an Cellini zu rächen. Die Arbeiter stürzen sich auf Fieramosca und finden Gold in seinen Taschen: Er wollte sie bestechen, die Arbeit niederzulegen. Wütend und letztendlich doch ihrem Meister gegenüber loyal, schicken sie sich an, ihn in den Ofen werfen. Bevor es dazu kommt, taucht Cellini wieder auf; er hat am Kloster vergeblich auf Fieramosca gewartet. Als er erfährt, dass die Herausforderung lediglich dazu diente, Fieramosca eine Gelegenheit zu geben, seine Arbeiter vom Guss der Statue abzuhalten, stellt er ihn vor die Wahl, im Ofen zu verbrennen oder ihm zu helfen. Fieramosca reiht sich in die Schar der Arbeiter ein.

Der Papst trifft ein, in seinem Gefolge auch Balducci, der sogleich wieder versucht, Teresas habhaft zu werden. Der Papst ruft ihn zur Raison; ihn interessiert jetzt nur noch das Gießunterfangen.

3. Bild – Der Ofen

Die Arbeiter, unter denen Balducci zu seinem nicht geringen Erstaunen auch Fieramosca erblickt, feuern mit größtem Eifer den Ofen an, doch kurz vor der Schmelze geht ihnen das Metall aus. Balducci kann sich des Hohnes nicht enthalten, Cellini ringt um eine Eingebung und fasst einen verzweifelten Entschluss – alle seine zuvor geschaffenen Werke sollen mit eingeschmolzen werden. Der Guss gelingt, die Form explodiert und gibt den Blick frei auf die darunter verborgene Statue. Die Arbeiter jubeln, Cellini hat nun alles gewonnen: die Absolution des Papstes, Künstlerruhm und die Hand seiner Geliebten Teresa. Balducci führt seine Tochter zu Cellini – er hat ja schon immer an ihn geglaubt.

Synopsis

Act 1

Scene 1 – Monday before Shrove Tuesday: Balducci's house

Teresa is watching the carnival festivities against the express orders of her father, Giacomo Balducci, the papal treasurer, who takes her by surprise. Furthermore he is annoyed because the Pope has summoned him at a late hour. It again has something to do with the Florentine sculptor Benvenuto Cellini, who gets on Balducci's nerves because he is lazy and lecherous. Nevertheless the Pope has commissioned Cellini to cast a statue instead of Fieramosca, who is in the employ of the Pope and whom Balducci has in mind as a husband for Teresa. Hardly has Balducci left his house before Cellini and his friends, wearing masks, approach the house. Teresa's heart beats excitedly because she has long been in love with Cellini and he loves her. Balducci returns unexpectedly and in view of the row going on outside his house gives vent to his fury. The crowd throws confetti over him and his suit is soiled whereas Teresa is showered with flowers. Balducci is enraged and chases the noisy crowd away so that he can finally depart for his appointment with the Pope.

Among the flowers Teresa discovers a letter from Cellini in which he announces his arrival. At first she is horrified about his audacity but the prospects are too enticing and the hour favourable. She indulges in her lovesick day-dreams until Cellini appears. He knows that Balducci wants to marry Teresa off to Fieramosca and is resolved to abduct her the following evening during the hustle and bustle of the carnival celebrations. Unnoticed by Cellini and Teresa, Fieramosca has approached in order to make a courtesy visit to Teresa. He is absolutely furious to hear how the two have only bad things to say about him. Cellini explains his plan to Teresa: he and his assistant Ascanio will dress in a white and a brown monk's habit so that Teresa can easily recognise them. They intend to meet at the Piazza Colonna, where everyone will gather to see the latest play by Cassandro's troupe; from there Cellini and Teresa plan to flee together. Fieramosca strains to eavesdrop and find out what they are planning, and then Balducci returns. With Teresa's help Cellini manages to escape whereas Fieramosca, who had to hide in Teresa's room, is discovered by Balducci. He is greatly agitated to realise that Fieramosca has visited his daughter at night and calls in the neighbours who attack the alleged monster with great delight.

Scene 2 – Shrove Tuesday: a tavern

Thirsty workers, metal engravers, have gathered outside the tavern. They exuberantly sing the praises of their art and order more wine but the innkeeper presents them with the bill they have run up so far. Cellini's assistant Ascanio arrives just at the right moment with a deposit from the Pope for the cast of the statue. However, the sum of money is so small that it only covers the debts with the innkeeper. The workers are angry, most of all Cellini, and they resolve to take revenge on the miserly treasurer Balducci. In the evening they intend to ridicule him on the stage of Cassandro's theatre.

Fieramosca, who has overheard everything, is furious about this additional conspiracy against Balducci. His friend Pompeo, whom he has informed about Cellini's abduction plan, has a solution. He and Fieramosca will also wear monks' habits and thwart Cellini's plan to abduct Teresa. Fieramosca is enthusiastic and already sees himself as an irresistible victor in winning Teresa's favour.

Scene 3 – Carnival on the Piazza Colonna

In the evening the people of Rome gather to attend Cassandro's play. Balducci arrives accompanied by Teresa, who is now plagued by pangs of conscience because of the forthcoming abduction. Cellini and Ascanio, disguised as monks, mingle in the crowd of pleasure-seeking people who are excitedly awaiting Cassandro's performance. The play begins: the actors stage a singing competition between Harlequin and Pierrot. A spiteful caricature of Balducci appears on stage as the judge who in the end rewards Pierrot's bad performance with gold whereas the poetic Harlequin only receives a small coin. Balducci, exposed to ridicule by the people, is beside himself with rage and throws himself onto the stage. Cellini and Ascanio want to make use of the general confusion in order to escape with Teresa but then Fieramosca and Pompeo appear wearing identical habits.

Teresa is faced with four monks and is confused. A fight breaks out between the rivals, during which Cellini kills Pompeo. The crowd is horrified and tries to catch the murderer but cannon shots fired from the Castle St. Angelo proclaim the end of the carnival. The candles are extinguished and Cellini just manages to escape. Fieramosca is erroneously believed to be the culprit and is almost lynched. Ascanio takes Teresa to safety; Balducci searches for his daughter in vain.

Act 2**Scene 1 – Ash Wednesday: Cellini's studio**

Teresa has fled with Ascanio to Cellini's atelier. She is afraid for his life. At dawn monks pass by, praying. Teresa also prays. Cellini, still wearing his monk's habit, leaves the procession and enters the atelier. He has been able to escape but he now insists that they should both escape to Florence. Even his uncompleted statue cannot hold him back. While Ascanio is sent to find a horse, Cellini and Teresa assure each other of their love. However, their dream of a future together is abruptly disturbed by Balducci, who—assuming Teresa to be with Cellini—has rushed over to demand that Cellini release his daughter so that she can marry Fieramosca. The heated conflict is interrupted by the arrival of the Pope who generously bestows his blessing on everyone present. When Balducci and Fieramosca accuse Cellini of murder and abduction, the Pope initially remains calm. However, when he discovers that Cellini has still not completed his statue, he angrily threatens to commission another sculptor. Cellini is enraged by this and intends to destroy the model of the statue but the Pope relents. He grants Cellini grace until the evening and then he himself intends to be

present when the statue is cast. If the work is successfully completed he promises to fulfil Cellini's demands: he is to be acquitted of the murder of Pompeo and is to receive Teresa's hand in marriage. However, if Cellini does not complete the work within the allocated time, he will be hanged that very evening.

Scene 2 – The Coliseum

Ascanio desperately tries to see the cheerful side in what has happened: it was after all really funny the way Cellini forced the Pope into a corner. Nevertheless Cellini is aware of the seriousness of his situation. He would dearly love to exchange his life with that of a simple shepherd.

The journeymen Bernardino and Francesco return to work having spent the night drinking; the furnacemen can be heard from the melting room singing a gloomy song which the journeymen interpret as a bad omen. Cellini impatiently urges them to hurry but at that moment Ascanio rushes into the atelier and announces the arrival of Fieramosca. He is followed by a powerful troop of thugs, and for the humiliation he has been caused, he challenges Cellini to a duel in a nearby monastery. Despite being under enormous pressure of time, Cellini accepts the challenge. Teresa arrives—she has run away from home and is prepared to flee with Cellini—but even she cannot hold him back. She remains alone and hears the songs of the exhausted workers. They feel they are being exploited by Cellini and intend to go on strike. Teresa implores them not to let their master down at this of all times.

Fieramosca unexpectedly enters the atelier. This can only mean one thing: Cellini has been killed by him in the duel. Ascanio and Teresa incite the workers to avenge Cellini's murder. The workers attack Fieramosca and find gold in his pockets: he wanted to bribe them to stop working. They are furious and ultimately loyal

to their master and so they prepare to throw Fieramosca into the furnace. Before it gets that far, Cellini turns up again; he waited in vain for Fieramosca at the monastery. When Cellini finds out that the challenge merely served to give Fieramosca an opportunity to prevent his workers from casting the statue, he gives Fieramosca the chance of either burning in the furnace or of helping him. Fieramosca takes his place among the crowd of workers.

The Pope arrives. Among his entourage is Balducci who immediately tries again to take possession of Teresa. The Pope calls him to reason; he is now only interested in the project of casting the statue.

Scene 3 – The furnace

The workers, among them Fieramosca—much to the amazement of Balducci—are eagerly heating up the furnace. However, shortly before the melting process, they run out of metal. Balducci, cannot withhold his derision. Cellini struggles for inspiration and makes a desperate decision: all his previous works should also be melted down. The cast succeeds, the form explodes and reveals the statue concealed beneath it. The workers rejoice. Cellini has now won everything: papal absolution, artistic fame and the hand of his beloved Teresa. Balducci takes his daughter to Cellini—he did indeed always believe in him.

Trama

Atto primo

Quadro primo – Lunedì grasso: La casa di messer Balducci

Il tesoriere del Papa Giacomo Balducci sorprende la figlia Teresa mentre, contravvenendo al suo esplicito divieto, sta osservando alla finestra i festeggiamenti di carnevale. Egli è contrariato anche perché il Papa lo ha convocato nuovamente a tarda ora. La ragione è ancora una volta lo scultore fiorentino Benvenuto Cellini, che è per il tesoriere una spina nel fianco e che considera scansafatiche e libertino. Il Papa ha tuttavia dato l'incarico a Cellini di fondere una statua di bronzo, e non allo scultore Fieramosca al servizio del Santo Padre, cui Balducci vorrebbe dare la figlia in sposa. Balducci non fa in tempo a lasciare l'appartamento che Cellini e il suo aiutante si avvicinano mascherati alla casa: il cuore di Teresa incomincia a battere più velocemente; si è infatti già da tempo innamorata di Cellini, che contraccambia il suo amore. Balducci fa inaspettatamente ritorno e di fronte alla baraonda che ha luogo davanti al portone di casa si lancia in una sequela d'improperi. Viene in cambio investito da un lancio di confetti di gesso che gli imbrattano il vestito, mentre Teresa è coperta da una pioggia di fiori. Infuriato, Balducci caccia la banda chiassosa per recarsi finalmente dal Papa.

Tra i fiori Teresa trova un bigliettino di Cellini in cui le annuncia la sua visita. Dapprima spaventata da tale imprudenza, la prospettiva di un incontro è però per lei troppo allettante e propizia. Ella si abbandona alle proprie fantasticherie, finché non compare Cellini. Questi sa che Balducci la vuole dare in sposa a Fieramosca e ha deciso di rapirla la sera seguente durante i festeggiamenti di carnevale. Non visto, anche Fieramosca si è introdotto in casa per rendere una visita di cortesia. Acceso d'ira, sente i due parlare male di lui. Cellini spiega a Teresa il suo piano: lui e il suo complice Ascanio si maschereranno da frati con un saio bianco e uno marrone in modo che Teresa li possa facilmente riconoscere. Si danno appuntamento a Piazza Colonna, dove tutto il popolo si riunirà per assistere alla nuova opera della compagnia di Cassandro, per fuggire insieme. Mentre Fieramosca sta origliando la conversazione dei due, si sente Balducci tornare. Cellini con l'aiuto di Teresa fa appena in tempo a fuggire e Fieramosca, che si è dovuto nascondere nella stanza da letto di Teresa, viene invece scoperto. Infuriato dalla visita notturna alla figlia, il tesoriere del Papa chiama a raccolta le vicine che si avventano con piacere sul presunto libertino.

Quadro secondo – Martedì grasso: La taverna
Davanti alla taverna si sono riuniti operai e cesellatori assetati. Insieme si abbandonano a un canto sfrenato che tesse le lodi della loro arte e ordinano vino, ma il taverniere presenta già loro il conto. Ascanio, l'assistente di Cellini, arriva giusto in tempo con un acconto del Papa per la fusione della statua. La somma però è talmente esigua che riesce appena a coprire il conto del taverniere. Infuriati, gli operai, e più di tutti Cellini, decidono di vendicarsi dell'avarò tesoriere Balducci, architettando la sera dello spettacolo di Cassandro una pantomima che esporrà il tesoriere al ridicolo.

Fieramosca, che ha sentito tutto, è indignato di questo ennesimo complotto contro Balducci. Il suo amico Pompeo, cui confida il piano di fuga di Cellini, sa come sistemare le cose. Anche essi si maschereranno da frati e rapiranno Teresa precedendo Cellini e Ascanio. Fieramosca è entusiasta del piano e si prefigura già come irresistibile vittorioso agli occhi di Teresa.

Quadro terzo – Carnevale in Piazza Colonna
La sera il popolo romano si riunisce per assistere alla commedia teatrale di Cassandro. Balducci arriva accompagnato da Teresa, tormentata tuttavia dall'idea dell'imminente rapimento. Cellini e Ascanio si mescolano travestiti da frati tra la folla in trepida attesa della rappresentazione di Cassandro. La commedia ha inizio: gli artisti inscenano una gara di canto fra Arlecchino e Pierrot. Come giudice appare sulla scena una maligna caricatura di Balducci, che alla fine premia con oro la scadente rappresentazione di Pierrot, mentre al poetico Arlecchino tocca solo una misera monetina. Balducci, esposto alla derisione del popolo, è fuori di sé dalla collera e si precipita sul palcoscenico. Cellini e Ascanio vogliono approfittare della confusione generale per fuggire con Teresa, ma ecco che compaiono anche Fieramosca e Pompeo mascherati con identici sai. Teresa si trova di fronte quattro

monaci e si sente smarrita. Si scatena una zuffa fra i rivali nella quale Cellini uccide Pompeo. Allorché la folla sbigottita vuole acchiappare l'assassino, si odono dei colpi di cannone da Castel Sant'Angelo che annunciano la fine del carnevale. Le bugie si spengono e Cellini fa appena in tempo a fuggire. Fieramosca viene scambiato per errore per l'assassino e quasi linciato. Ascanio porta Teresa in salvo e Balducci cerca invano sua figlia.

Atto secondo

Quadro primo – Mercoledì delle ceneri: Lo studio di Cellini

Teresa è fuggita con Ascanio nello studio di Cellini. Temono per la sua vita. Di prima mattina in strada passa una processione di frati. Teresa si unisce alla loro preghiera e Cellini si separa dalla processione ancora mascherato da frate e entra nello studio. È riuscito a salvarsi, ma ha premura di fuggire a Firenze con Teresa. Nemmeno la sua statua incompiuta può distoglierlo dal suo proposito. Mentre Ascanio viene mandato a procurare un cavallo, Cellini e Teresa si promettono amore, ma il loro sogno di un futuro in comune viene infranto da Balducci che, sospettando Teresa a casa di Cellini, arriva di corsa e ingiunge a Cellini di rilasciare la figlia per darla in sposa a Fieramosca. L'accesa disputa viene interrotta dall'arrivo del Papa che impartisce generosamente a tutti i presenti la sua benedizione. Allorché Balducci e Fieramosca accusano Cellini di omicidio e di rapimento, il Papa mantiene ancora la calma. Quando questi però apprende che Cellini non ha ancora terminato la sua statua, lo minaccia incollerito di affidare l'incarico ad un altro scultore. Ma alla reazione infuriata di Cellini in cui dichiara di voler distruggere il modello della statua, il Papa ci

ripensa. Gli concede ancora tempo fino a sera, dopodiché assisterà egli stesso alla fusione della statua. Se riuscirà a portare a termine l'opera, egli promette di esaudire le richieste espresse da Cellini: assoluzione dall'accusa di omicidio di Pompeo e la mano di Teresa. Se tuttavia Cellini non osserverà tale scadenza, sarà impiccato la sera stessa.

Quadro secondo – Il Colosseo

Ascanio cerca disperatamente di trovare un lato comico della faccenda. Non è stato forse divertente il modo in cui Cellini ha messo alle strette il Papa? Ma Cellini è ben consapevole della serietà della situazione. Vorrebbe ora scambiare volentieri la sua vita con quella di un semplice pastore.

I compagni Bernardino e Francesco fanno ritorno al lavoro dopo una notte di gozzoviglie; dalla fucina si ode un tetro canto che i compagni interpretano come un cattivo presagio. Cellini incita impaziente gli operai, quando Ascanio irrompe nell'officina e annuncia l'arrivo di Fieramosca. Scortato da un manipolo di balordi, questi sfida a duello Cellini in un vicino monastero per riparare l'onta subita. Benché pressato dal tempo, Cellini accetta la sfida. Anche Teresa che, pronta a fuggire, è scappata di casa e giunge in quel momento, non riesce a trattenerlo. Rimane sola e sente il canto degli operai esausti. Questi si sentono sfruttati da Cellini e vogliono entrare in sciopero. Teresa li implora di non abbandonare il maestro proprio in quel momento.

Fieramosca entra inaspettatamente nella officina, il che può significare solo una cosa: Cellini è perito nel duello. Ascanio e Teresa incitano gli operai a vendicarsi della morte di Cellini. Questi si scagliano su Fieramosca e trovano dell'oro nelle sue tasche. Fieramosca intendeva corromperli affinché interrompessero il lavoro. Infuriati e rivelandosi alla fine fedeli al loro maestro, si preparano a gettare Fieramosca nella fornace. Prima che ciò accada, Cellini ricompare: ha atteso invano Fieramosca al monastero. Non appena apprende che la sfida a duello era servita solo per permettere a Fieramosca di distogliere gli operai dalla fusione della statua, egli lo costringe a scegliere fra bruciare nella fornace o aiutarlo. Fieramosca si unisce al gruppo di operai.

Il Papa giunge seguito da Balducci che cerca subito di rimpossessarsi di Teresa. Il Papa lo richiama alla ragione; ciò che lo interessa ora è solo l'impresa della fusione.

Quadro terzo – La fornace

Gli operai, tra i quali Balducci scorge con sua grande sorpresa anche Fieramosca, alimentano con grande alacrità la fornace, ma prima della fusione il metallo si esaurisce. Balducci non può trattenersi dal farsi beffa, Cellini cerca affannosamente una soluzione e prende infine una decisione disperata: sacrificherà tutte le sue opere create fino a quel momento gettandole nella fornace. La fusione riesce, lo stampo esplode svelando la statua che celava sotto di sé. Gli operai esultano, Cellini ha ora ottenuto ciò che voleva: l'assoluzione del Papa, la fama di artista e la mano della sua amata Teresa. Balducci conduce la figlia da Cellini, in cui sostiene di aver sempre creduto.

Résumé

Premier acte

1^{er} tableau – Lundi gras: Dans la maison de Balducci

Le trésorier du pape, Giacomo Balducci, a surpris sa fille Teresa alors qu'elle regardait les facéties du carnaval. Il est en outre mécontent que le pape le fasse venir à une heure si tardive. Et une fois de plus à cause du sculpteur florentin Benvenuto Cellini, qui le dégoûte par sa paresse et son libertinage. Mais c'est pourtant à lui que le pape a passé la commande d'une statue, et non pas Fieramosca, bien que ce dernier soit à son service. En outre, Balducci a choisi Fieramosca comme époux pour Teresa. A peine a-t-il quitté l'appartement que Cellini et ses compagnons masqués s'approchent de la maison. Le cœur de Teresa bat plus fort, car elle est depuis longtemps amoureuse de Cellini, et cet amour est partagé. Balducci revient inopinément et laisse éclater sa colère lorsqu'il entend le tintamarre qui est fait devant sa porte ; en retour, il est arrosé de confetti et son costume est souillé, tandis que Teresa est inondée de fleurs. Furieux, Balducci chasse la troupe tumultueuse avant de se rendre finalement chez le pape.

Parmi les fleurs, Teresa découvre un billet de Cellini, dans lequel celui-ci annonce son arrivée. Effrayée tout d'abord par cette témérité, elle se laisse toutefois tenter car l'heure est favorable. Elle s'abandonne à sa rêverie amoureuse jusqu'à l'arrivée de Cellini. Il sait que Balducci veut marier Teresa à Fieramosca et est décidé à l'enlever le lendemain soir, dans le tumulte du carnaval. Fieramosca s'est approché pour faire sa cour à Teresa, sans que les tourtereaux le remarquent. Furieux, il doit entendre tout le mal qu'ils disent de lui. Cellini découvre son plan à Teresa : lui et son aide, Ascanio, se masqueront sous des tuniques de moines, l'une brune, l'autre blanche, afin que Teresa puisse les reconnaître. Sur la Place Colonna, où tout le monde doit se réunir pour assister au dernier spectacle de la troupe de Cassandro, ils se retrouveront pour prendre la fuite. Fieramosca parvient non sans mal à surprendre la conversation, lorsque revient Balducci. Alors que Cellini réussit tout juste à s'enfuir avec l'aide de Teresa, Fieramosca, qui a dû se cacher dans la chambre de cette dernière, est découvert par Balducci. Outré à la pensée qu'il a rendu visite, de nuit, à sa fille, le trésorier du pape alarme les voisins qui, ravies, se jettent sur celui qu'elles prennent pour un chenapan.

2^{ème} tableau – Mardi gras: Une taverne

Devant la taverne, des ciseleurs assoiffés sont rassemblés. Ils chantent avec entrain une chanson en l'honneur de leur art et réclament du vin, mais le cabaretier leur apporte la facture de ce qu'ils ont déjà consommé.

L'assistant de Cellini, Ascanio, arrive juste à temps avec l'avance payée par le pape pour la fonte de la statue. Mais cette somme ne suffit pas à couvrir les frais de la facture du cabaretier. Furieux, les travailleurs, menés par Cellini, décident de se venger sur le trésorier Balducci pour son avarice : ce soir, il le livreront à la risée publique sur la scène de théâtre de Cassandro.

Fieramosca, qui a tout entendu, s'offusque de ce nouveau complot contre Balducci. Son ami Pompeo, à qui il a fait part du plan d'enlèvement échafaudé par Cellini, lui donne un conseil : Fieramosca et lui se draperont également dans des tuniques de moines, ils devanceront Cellini, et enlèveront Teresa avant lui. Fieramosca est enchanté et se voit déjà gagner irrésistiblement les faveurs de Teresa.

3^{ème} tableau – Carnaval sur la Place Colonna

Le soir, les Romains se réunissent pour assister à la pièce de théâtre de Cassandro. Balducci arrive, accompagné de Teresa, qui a encore des remords en pensant à sa prochaine fuite. Cellini et Ascanio, déguisés en moines, se mêlent parmi la foule avide d'amusement, qui attend avec impatience le spectacle de Cassandro. La pièce commence : les bateleurs mettent en scène un concours de chant entre Arlequin et Pierrot. Le juge, une méchante caricature de Balducci, entre en scène, et, à la fin de la pièce, il couvre d'or Pierrot, pour sa vilaine représentation, tandis qu'il ne donne qu'une maigre pièce à Arlequin, malgré sa prestation poétique. Balducci, livré aux moqueries du public, enrage et, hors de lui, se précipite sur scène. Cellini et Ascanio veulent profiter de la confusion générale pour s'enfuir avec Teresa, mais Fieramosca et

Pompeo arrivent alors avec des tuniques identiques. Teresa est confrontée à quatre moines, et ne sait que faire. Les rivaux se battent, et au cours de cette rixe, Cellini tue Pompeo. Lorsque la foule, effarée, veut se saisir du meurtrier, les canons du Château Saint-Ange tirent pour annoncer la fin du carnaval. Les flambeaux sont éteints et Cellini parvient à s'enfuir à grand peine. On s'empare de Fieramosca que l'on tient par erreur pour le meurtrier, et il est presque lynché par la foule. Ascanio conduit Teresa en sûreté, Balducci se met en vain à la recherche de sa fille.

Deuxième acte**1^{er} tableau – Mercredi des Cendres:****Atelier de Cellini**

Teresa s'est réfugiée avec Ascanio dans l'atelier de Cellini. Ils craignent qu'il ne soit en danger de mort. Dans l'aube naissante, des moines passent en priant. Teresa y joint sa prière, mais Cellini, encore caché sous sa tunique de moine, se détache du groupe et entre dans l'atelier. Il a certes pu s'échapper, mais il insiste maintenant pour s'enfuir à Florence avec sa bien-aimée. Même l'idée de terminer la statue ne peut le retenir. Alors qu'Ascanio part chercher un cheval, Cellini et Teresa se déclarent leur amour, mais leur rêve d'un avenir commun est brutalement interrompu par l'arrivée de Balducci, qui suppose que sa fille est cachée chez Cellini. Il exige que Cellini la lui rende, car il veut lui faire épouser Fieramosca. La violente discussion est interrompue par l'arrivée du pape, qui donne généreusement sa bénédiction à toutes les personnes présentes. Lorsque Balducci et Fieramosca accusent Cellini de meurtre et d'enlèvement, le pape reste néanmoins très calme. Mais lorsqu'il apprend que Cellini n'a toujours pas fini sa statue, il le

menace, courroucé, de passer la commande à un autre sculpteur. Lorsque Cellini, saisi de rage, veut détruire le modèle de la statue, le pape cède. Il lui accorde encore un délai jusqu'au soir, et annonce qu'il assistera personnellement à la fonte. Si l'œuvre est réussie, il s'engage à accorder à Cellini ce qu'il demande : son pardon pour le meurtre sur la personne de Pompeo et la main de Teresa. Mais si Cellini ne tient pas les délais, il sera pendu le soir même.

2^{ème} tableau – Au Colisée

Ascanio, troublé, tente de voir le côté comique des événements : n'est-il pas amusant de constater combien Cellini a poussé le pape dans ses derniers retranchements ? Mais Cellini est conscient du sérieux de la situation. Il aimerait bien changer son sort contre celui d'un simple pasteur.

Après avoir fait la fête toute la nuit, les compagnons Bernardino et Francesco reprennent le travail ; dans la fonderie, on entend le sombre chant des ouvriers fondeurs, que les compagnons interprètent comme un mauvais présage.

Impatient, Cellini les presse, mais Ascanio se précipite hors de l'atelier et annonce l'arrivée de Fieramosca. Accompagné d'une troupe bien armée, il provoque Cellini en duel pour venger la honte qui lui a été infligée, et la confrontation aura lieu dans un couvent voisin. Malgré le manque de temps qui l'opprime, Cellini accepte le duel. Même l'arrivée de Teresa, qui est prête à s'enfuir avec lui et qui s'est sauvée de la maison paternelle, ne parvient pas à le retenir. Elle reste seule et écoute le chant des ouvriers épuisés. Ils se sentent exploités par Cellini et veulent interrompre leur travail. Teresa les implore de ne pas abandonner leur maître, surtout à cet instant.

Fieramosca, que l'on n'attendait pas, fait irruption dans l'atelier ; cela ne peut avoir qu'une signification : il a tué Cellini dans le duel qui les opposait. Ascanio et Teresa incitent les ouvriers à venger le meurtre perpétré sur la

personne de Cellini. Les ouvriers se précipitent sur Fieramosca et trouvent de l'or dans ses poches : il voulait en fait les corrompre pour qu'ils se mettent en grève. Furieux et, en fin de compte, dans un sursaut de loyauté envers leur maître, ils s'apprentent à le jeter dans le four. Mais avant qu'ils n'y parviennent, Cellini fait son entrée ; il a en vain attendu Fieramosca dans le couvent voisin. Lorsqu'il apprend que la provocation de Fieramosca avait pour seul but de le détourner de la fonte de la statue, il lui propose un choix : soit de périr dans la fournaise, soit de l'aider à fondre la statue. Fieramosca se joint à la troupe des ouvriers.

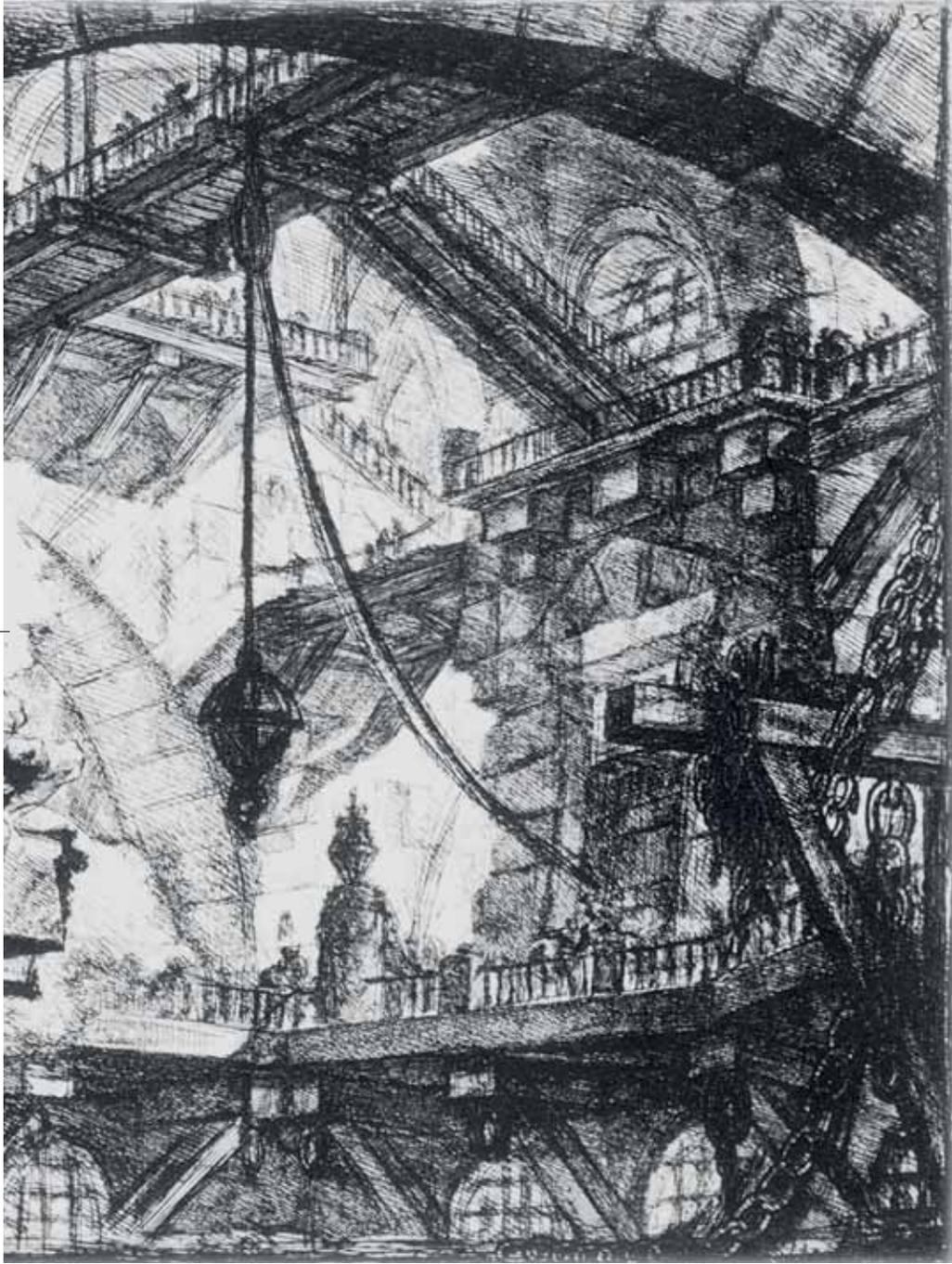
Le pape arrive, Balducci fait partie de sa suite, et cherche immédiatement à se saisir à nouveau de Teresa. Mais le pape le rappelle à la raison ; la seule chose qui l'intéresse est maintenant la fonte de la statue.

3^{ème} tableau – La fonderie

Les ouvriers, parmi lesquels Balducci découvre, non sans surprise, Fieramosca, chargent hardiment le four, mais juste avant de commencer la fonte, le métal vient à leur manquer. Balducci ne peut s'empêcher de s'en moquer, Cellini cherche désespérément une solution et prend une décision de la dernière chance : toutes les œuvres qu'il a créées auparavant seront livrées à la fournaise. La fonte réussit, le moule explose et libère la statue qu'il renfermait. Les ouvriers jubilent, Cellini a gagné tout ce qu'il désirait : il a obtenu l'absolution du pape, acquis un grand renom artistique et gagné la main de sa bien-aimée Teresa. Balducci remet sa fille à Cellini – il affirme avoir toujours cru à sa valeur.



Abbildungen S. 9-57:
Giovanni Battista Piranesi,
Carcere d'Invenzione,
um 1760 (Auswahl)



Benvenuto Cellini – „ein charmanter Baal?“

Philipp Stözl im Interview mit Clemens Panagl

Die abenteuerliche Biographie des italienischen Goldschmieds und Bildhauers Benvenuto Cellini (1500–1571) gäbe sicher auch einen guten Stoff für eine opulent-unterhaltsame Hollywood-Verfilmung ab, davon ist der deutsche Regisseur Philipp Stözl überzeugt. Spannender findet er allerdings die Aufgabe, Hector Berlioz' verrückt-geniale Künstleroper über den Renaissance-Lebemann in Szene zu setzen, die mit ihren monumentalen Szenerien, ihren vielschichtigen, inhaltlichen Verwicklungen und ihren Kippeffekten zwischen Komödie und großem Melodram eine echte Herausforderung für Sänger, Bühne und Regie darstellt.

Herr Stözl, Sie haben eben erst mit Nordwand Ihren zweiten Spielfilm gedreht, inszenieren erfolgreiche Werbespots und Musikvideos. War es für Sie ein weiter Weg vom schnellen Clip bis zur großen Oper?

Eigentlich nicht, das hat sich mehr so ergeben. (*lacht*) Ich hab ja ursprünglich als Bühnenbildner angefangen, das hab ich richtig gelernt, gleich nach der Schule. Irgendwann wollte ich aber dann noch ein bisschen mehr kennen lernen als die Bühne. Also habe ich bei dem legendären österreichischen Produzentenduo Dolezal und Rossacher zu arbeiten begonnen. So bin ich zu den Popvideos gekommen. Von dort rutscht man relativ schnell in die Werbung, und wenn man schon beim Filmemachen ist, kommt zwangsläufig irgendwann der Wunsch, einen Spielfilm zu drehen. Das habe ich dann auch gemacht und mich

endgültig mehr als Filmmensch gefühlt. Aber irgendwann ist ein Freund gekommen und hat gefragt: „Willst du nicht einmal eine Oper inszenieren? Das müsstest Du als Musikvideotyp doch ganz gut hinkriegen.“ Und ich dachte: „Ja, das wäre eigentlich schön“. Ich hatte die Bühne schon sehr vermisst und vor allem auch große Lust, mich nach den vielen kurzen und einfach-eingängigen Popsongs mit längeren und vor allem komplexeren musikalischen Strukturen zu beschäftigen.

Benvenuto Cellini auf die Bühne zu bringen ist in jeder Hinsicht ein komplexes Vorhaben. Handlung und Musik sind überbordend, Berlioz selbst hat in mehreren Anläufen eine gültige Fassung für seine monumentale Oper gesucht, sie aber nie gefunden. Liszt hat eine Version gemacht, die sich aber auch nicht durchsetzen konnte. Bis heute wird Cellini oft nur konzertant aufgeführt.

Kein Wunder! Die wenigsten Opernhäuser haben ja überhaupt die Mittel, das Ding auf die Bühne zu bringen. Beim ersten Hören hatte ich ein wenig die Assoziation an einen überladenen Kino-Blockbuster mit einem verbastelten Drehbuch. (*lacht*) Was ist da alles drin! Riesige Karnevalspanoramen, in denen gefochten wird. Ein Theaterstück im Stück. Die große Guss-Szene in den Ruinen des Kolosseums, wo Cellini in einem Kraftakt seine Perseus-Statue vollenden muss, um seinen Kopf zu retten. Und gleichzeitig findet noch ein Arbeiteraufstand und ein Duell statt. Bisschen dick, denkt man erst, aber dann ist

da diese großartige, komplexe, verspielte Musik mit gigantischen Klangeinfällen, die mich total begeistert hat und die diese üppig fabulierte, wüste Geschichte dann letzten Endes doch zu einem geschlossenen Werk macht!

Und wie bitte wollen Sie das alles auf die Bühne bringen?

Im Großen Festspielhaus ist doch genug Platz. (*lacht*) Für mich ist das Überbordende, Wahnwitzige, Verspielte der Kern dieser Oper. Und diese eigenartige Mischung aus Buffo-Stück mit operettenhaften, comic-striphaften Slapstick- und Versteckszenen, aus süßlichem Melodram und fast wagnerianisch großem Feuerzauber. Ich dachte: Wenn man diese selten gespielte Oper ausgräbt, dann macht es nur Sinn, wenn man sich auch total lustvoll auf diese aberwitzige Theaterwelt einlässt. Wir haben also einen ziemlich reichen Bilderbogen erfunden, der in ein halb düsteres, halb lustiges, postfuturistisches Rom führt. Das soll durchaus Assoziationen an die *Batman*-Filme wecken, in denen sich ja auch das Melodram, das Düstere und das Heldenhafte verbinden.

Wie sehr färbt Ihre Arbeit als Filmregisseur auf Ihre Opernarbeit ab? Ergeben sich durch das Springen zwischen den Genres immer starke Wechselwirkungen?

Klar, man nimmt immer was mit aus der einen Welt in die andere, visuelle oder gedankliche Ansätze, aber auch handwerkliche Dinge. Aber ich glaube, dass sich meine

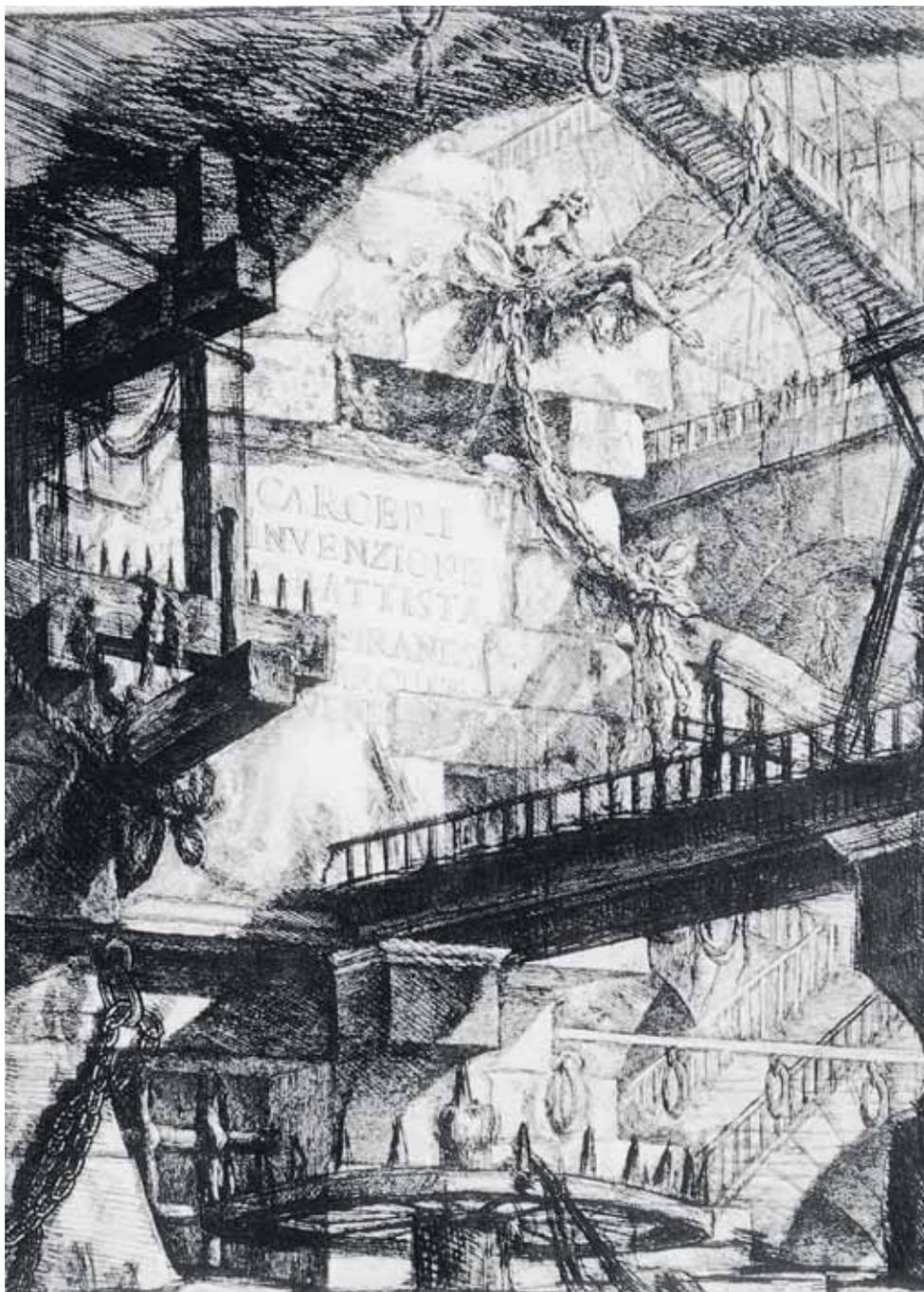
Generation in ihrer kulturellen Wahrnehmung sowieso sehr stark auf den Film bezieht, das ist ja bei den Leuten, die explizit nur Theater machen, ja auch nicht anders. Man muss sich nur ansehen, wie die Arbeit mit Videoprojektion das Theater der letzten Jahre prägt.

Wenn man gewohnt ist, mit den Möglichkeiten des Films Geschichten zu erzählen, ist es dann schwierig, mit Opernlibretti zu arbeiten, die ja oft etwas Schablonenhaftes haben?

Beim Filmemachen besteht der mühsamste Teil der Arbeit darin, das Drehbuch richtig hinzubekommen. Man überarbeitet das Script immer wieder, oft jahrelang, bis es endlich halbwegs drehreif ist, oder bis man aufgibt und der Film dann nie gemacht wird. *(lacht)* Es gibt ja diesen – leider meistens berechtigten – Produzentensatz: „Wir mögen das Drehbuch – aber es braucht unbedingt eine Überarbeitung!“ Das ließe sich ja auf ziemlich viele Opernlibretti anwenden, mal die Genies wie Da Ponte etc. ausgenommen. Nur ist da leider bei der Oper die Klappe schon zu. Komposition fertig, Komponist hundert Jahre tot und nicht mehr erreichbar. Da muss man dann sehen, wie man die Geschichte so erzählt, dass es Sinn macht. Für mich ist es da immer wichtig, eine Welt zu schaffen, die sehr stark über die Musik zu verstehen ist, einfach, zugänglich, auf einer sinnlichen Ebene. Was auf der Bühne zu sehen ist, soll sich an der Musik entzünden – und beides soll sich gegenseitig verstärken.

Als Berlioz 1852 die Aufführung der mit Hilfe von Franz Liszt gekürzten „Weimarer Fassung“ seiner Oper sah, soll er zufrieden bemerkt haben: „So wie er jetzt ist, ist Benvenuto ein lieber Junge“. Wie würden Sie „Ihren“ Cellini charakterisieren?

Na ja, wir spielen ja Berlioz' wilde und überbordende Urfassung der Oper und nicht die „domestizierte“ Liszt-Fassung. Von daher hätte der Salzburger *Cellini* wohl erstmal die Voraussetzungen, dem Komponisten zu gefallen, zumal die Figur sich so entfalten kann, wie Berlioz es sich gewünscht hat, ein charmanter Baal, ein begnadeter Künstler, ein frecher Angeber, furchtlos den Mächtigen gegenüber, exzessiv im Lebensstil, erfolgreich bei den Frauen, rücksichtslos im Schwertgefecht. Berlioz' *Cellini* will alles gleichzeitig! Er will in der Karnevalsnacht die Tochter des päpstlichen Schatzmeisters entführen, plant aber gleichzeitig eine skandalöse Theateraufführung zu dessen Verhöhnung, feiert aber bei alledem auch ausgiebig und zieht mit seinen Kumpanen trinkend durch die römischen Gassen. Wenig später legt er sich mit dem Papst höchst persönlich an, muss sich gleichzeitig mit Duellen und Arbeiteraufständen herumschlagen und seine gesammelten Meisterwerke einschmelzen, um dem Galgen zu entfliehen. Ein „Multitasker“, würde man heute neudeutsch sagen. *(lacht)*



Ronny Dietrich

„Kampf, Schmerz und Ruhm sind das Schicksal des Genies“

Hector Berlioz' monumentale Oper über den Renaissance-Künstler Benvenuto Cellini

Franz Liszt war es, der als erster auf die merkwürdigen Parallelen im Leben und Künstlerschicksal von Benvenuto Cellini und Hector Berlioz aufmerksam machte. In einem kurz nach der Premiere von Berlioz' erster Oper erschienenen Zeitungsartikel zieht er bei der Betrachtung von Cellinis Perseus-Statue in Florenz den Bogen vom alt-griechischen Mythos zu dessen Wiederbelebung durch Cellinis bildhauerisches Werk und Berlioz' Musik und beschreibt das Verbindende zwischen dem Bildhauer und dem Musiker: „Kampf, Schmerz und Ruhm sind das Schicksal des Genies. Es war das deine, Cellini; es ist auch das deine, Berlioz. [...] Wie Cellini kämpft Berlioz gegen blinde Vorurteile, gegen eine hartnäckige Böswilligkeit; aber er ist jenem gegenüber im Nachteil, denn sein Werk kann zum unparteiischen Publikum, zum Volk, nur durch die Vermittlung gerade derjenigen gelangen, die gegen ihn sind. Die Mehrzahl seiner Interpreten ist ihm feindlich gesonnen.“ Beide Künstler mussten in ihrer Jugend ihre Neigungen unterdrücken – Cellini wurde von seinem Vater zum Flötenspiel, Berlioz zum Medizinstudium gezwungen – beide konnten schließlich ihre

eigentliche Begabung durchsetzen und ihr kreatives Feuer bis ins Alter aufrechterhalten. Verwandt waren sich die beiden auch in ihrer Außenseitersituation als Künstler und in der finanziellen Misere. Sie wurden von ihren Rivalen als „Neuerer“ beschimpft und hatten ständig ums Überleben zu kämpfen. Cellini fehlte es oft an dem nötigen Material, um seine Arbeiten zu vollenden, Berlioz an Auführungsorten für seine Konzerte und Opern. Die Entstehung wichtiger Kunstwerke – Cellinis Statue und Berlioz' Oper – war mit unzähligen Schwierigkeiten und Anfeindungen verbunden. Beide waren schließlich um ein positives Bild bemüht, das die Nachwelt von ihnen bekommen sollte und schrieben mit der *Vita* bzw. den *Mémoires* ihr Leben auf, Cellini eher aufprotzend und handfest, Berlioz pathetisch-larmoyant – denn gemeinsam war ihnen auch ein großes Talent für effektvolle Theatralik. Und nicht zuletzt: So wie sich Cellini im Libretto über jede Moral hinwegsetzt, setzte sich Berlioz über die musikalischen Konventionen seiner Zeit hinweg.

Nachdem Hector Berlioz mit einigen Jugendwerken wie der *Symphonie fantastique*, *Lélio* und den *Huit scènes de Faust* auf sich aufmerksam gemacht hatte, bekam er für seine Komposition *La mort de Sardanapale* den begehrten Rom-Preis zugesprochen, nachdem drei frühere Wettbewerbsbeiträge als „unspielbar“ abgelehnt worden waren, und hielt sich für knapp zwei Jahre als Stipendiat der Villa Medici in der italienischen Metropole auf. Zurück in Paris fasste er im Jahre 1834 den

Entschluss zur Komposition seiner ersten Oper. In einem Brief an den Freund Humbert Ferrand beschreibt er sein Projekt: „Ich habe mich als Sujet für eine zweiaktige Oper für Benvenuto Cellini entschieden, dessen kuriose Memoiren Sie sicher gelesen haben. Seine Persönlichkeit wird mir in verschiedener Hinsicht eine hervorragende Textvorlage liefern.“ Benvenuto Cellini, ebenso berühmt als Goldschmied und Bildhauer im Dienste von Päpsten und Fürsten wie berüchtigt als unberechenbarer Degenheld und rachsüchtiger Mörder, hatte sein bewegtes Leben in Memoiren festgehalten, die im 18. Jahrhundert als bedeutendes Zeitdokument entdeckt und in verschiedene Sprachen – unter anderem von Goethe ins Deutsche – übersetzt worden waren. Die französischen Romantiker suchten sich Inspirationen für ihre Werke mit Vorliebe in Abenteuergeschichten und Künstlerschicksalen des italienischen Mittelalters und der Renaissance, und so erstaunt es nicht, dass Berlioz als eine ihrer Galionsfiguren vom schillernden Charakter eines Benvenuto Cellini fasziniert war, wobei ihm an diesem „bandit de génie“, wie er ihn in seinen eigenen Memoiren bezeichnete, der gesellschaftliche Außenseiter ebenso zu beeindruckend schien wie der geniale Künstler.

Berlioz beauftragte Léon de Wailly und Auguste Barbier mit der Erstellung einer auf einigen Episoden aus Cellinis Memoiren basierenden Textfassung, an der auch der Dichter Alfred de Vigny als Berater beteiligt war. Während der wirkliche Benvenuto Cellini seinen Perseus

in Florenz im Dienste des Herzogs Cosimo de' Medici schuf, lässt Berlioz seine Oper in Rom während der Karnevalstage spielen und macht Papst Clemens VII. zum Auftraggeber der Statue. Einige Personen – so der päpstliche Schatzmeister Balducci, Cellinis Mitarbeiter Bernardino und der Lehrling Ascanio sowie der Degenheld Pompeo – figurieren auch in Cellinis *Vita*, die Liebesgeschichte zwischen Cellini und Balduccis Tochter Teresa ist eine Erfindung von Berlioz, ebenso die Karnevalsszene mit Teresas Entführung, für die eine Episode aus E.T.A. Hoffmanns Novelle *Signor Formica* die Inspirationsquelle lieferte.

Im Sommer 1834 stellten die drei Autoren ihr Projekt an der Opéra comique vor, wie Berlioz berichtete: „Die Oper wurde in unserer Anwesenheit vorgelesen und abgelehnt. Trotz der Proteste von Crosnier sind wir der Meinung, dass ich der eigentliche Grund für den abschlägigen Bescheid bin. Man sieht mich an der Opéra-Comique als eine Art Pionier, als Umstürzler des nationalen Genres, und will nichts mit mir zu tun haben. Folglich hat man den Text abgelehnt, um nicht die Musik eines Verrückten akzeptieren zu müssen. Dennoch habe ich inzwischen eine erste Szene, den ‚Chant des ciseleurs‘, geschrieben.“ (an Humbert Ferrand, 31. August 1834)

Berlioz aber ließ sich nicht beirren und versuchte nun sein Glück an der Pariser Opéra, der „großen“ Oper von Paris, obwohl deren Direktor ein erklärter Berlioz-Gegner war. Erst ein Wechsel an der Spitze dieses Hauses brachte 1835 eine Wende: Das Libretto wurde von Duponchel, dem neuen Direktor, akzeptiert, allerdings musste es den Gepflogenheiten der Opéra angepasst werden, so dass etwa die

geplanten Dialoge durch Rezitative ersetzt wurden. Mit Feuereifer stürzte sich Berlioz in die Arbeit an der Partitur, die er im Februar 1838 einreichen konnte, und schon am 8. März begannen die Proben. Allerdings hatte er bald mit erbittertem Widerstand zu kämpfen:

„Duponchel ließ in der Tat mit der Einstudierung beginnen, und ich werde die Qualen nie vergessen, die ich während der drei Monate, die man ihr gewidmet hatte, erdulden musste, die Gleichgültigkeit, der offenkundige Widerwillen, mit dem die meisten Künstler, weil sie von vornherein an ein Fiasko glaubten, die Proben mitmachten. Habenecks [der Dirigent der Uraufführung] üble Laune, das dumpfe Gären im Theater, die sinnlosen Bemerkungen von all jenen ungebildeten Leuten über gewisse Ausdrücke des Librettos, dessen Stil von der erbärmlich gereimten Prosa der Scribe'schen Schule so sehr verschieden ist – alles verriet mir eine allgemeine feindselige Stimmung, gegen die ich nichts tun konnte. Ich musste mir sogar den Anschein geben, als bemerke ich sie nicht“, berichtet er in seinen *Mémoires*.

Auch aus Briefen an verschiedene Freunde lässt sich seine Verzweiflung ablesen. So schreibt er an Franz Liszt: „Ich bin am Fertigstellen meiner Oper. Das alles nimmt kein Ende, ich werde noch krank davon. Was ist das doch für eine höllische Welt! Was für ein eisiges Inferno macht sich da breit! Da singt alles falsch, kreischt falsch, kratzt falsch, heult falsch, dröhnt falsch, ohne Mut, ohne Kraft, ohne jede Intelligenz. Nur vor Publikum beruhigt sich diese Meute und wird musikalisch. Bis

dahin verbietet sich jeder Vergleich mit einem solchen Chaos. Vor allem die Quartettproben übersteigen alles, was die Fantasie sich an Schmerzlichem vorstellen kann. – Adieu, ich weiß nicht, weshalb ich dir von all dem erzähle, aber es macht mich krank. Ich möchte meine Partitur am liebsten von vorne bis hinten zerfetzen. Es kommt mir vor, als ob sie die gleichen Effekte enthält, wie ich sie dort jeden Tag höre – ein Fledermaus-Konzert.“

Und weiter an seine Schwester Adèle: „Ich gehe in die Oper wie in ein Vipernest wegen zwei, drei Erzfeinden, die ich in dem Haus habe. Man versucht seit langem, kleinere Intrigen gegen mich anzuzetteln, aus denen ich mich immer wieder herauswinden muss. Obwohl verschiedene Umstände mich auf einen Erfolg hoffen lassen und meine Freunde fest daran glauben, dass wir ihn haben werden, bin ich überzeugt, dass die Premiere hitzig wird, denn ich befinde mich in der ehrenvollen Situation, alle über vierzigjährigen Komponisten gegen mich zu haben. Nur die jungen unterstützen mich, wenn auch nicht durchwegs. Die entscheidende Sache jedoch ist das Publikum, das gleichgültige, meinungslose Publikum, das anzusprechen mir gelingen muss. Sollte ich Erfolg haben, so wird es aufgrund des Sujets meines Stückes und der satirischen Tendenzen, die es enthält, ein skandalöser und heftiger sein.“

Erst drei Monate nach Probenbeginn scheint sich ein positiver Umschwung abzuzeichnen: „Es bleiben mir nur ein paar Minuten, um von Neuigkeiten zu berichten. Alles kommt

gut voran, die Hauptakteure und Choristen werden die Oper in einem Monat können. Ein Erfolg zeichnet sich am Horizont ab, zumindest scheint der musikalische Effekt der Höhepunkte des Werks gewiss zu sein. Die Ausführenden fangen langsam an sich zu begeistern, man applaudiert bei den Proben. Duponchel tut sein Bestes, und die Darsteller sind gut in Form.“

Doch begann man nun von anderer Seite, Berlioz Schwierigkeiten zu bereiten: „Die Zensur hat uns den Papst weggestrichen, wir müssen ihn durch einen Kardinal ersetzen. Mit ein paar wenigen Ausnahmen geben sich die Darsteller große Mühe bei der Erfüllung ihrer Aufgaben, und mit den Chören läuft es wunderbar [...] Eine Feuerprobe vor der Ausführung des ‚Cellini‘ haben wir noch zu bestehen: die Orchesterproben.“ (12. Juli 1838) Und in der Tat: „Wir beginnen, die Orchesterstimmen zu entziffern, trotz des Gezänks aller Alten, die behaupten, so etwas hätten sie in ihrem ganzen Leben noch nicht spielen müssen. Millionen falscher Noten [...] und vor allem widersinnige Rhythmen haben mich grausam gefoltert“, heißt es da etwa in einem Brief vom 31. Juli 1838 an den Dichterfreund Ernest Legouvé .

Schließlich war es am 10. September 1838 so weit, und der Vorhang hob sich für Berlioz' erste Opernpremiere. Leider hatten jedoch Gerüchte über die Absonderlichkeit seiner Musik bereits die Runde gemacht, und so kam es, wie es kommen musste: „Man bereitete der Ouvertüre einen übertriebenen Erfolg und zischte alles Übrige mit bewundernswürdiger Einmütigkeit und Beharrlichkeit aus.“ Nach der Premiere fanden die zweite und dritte Vorstellung von *Benvenuto Cellini* – mit

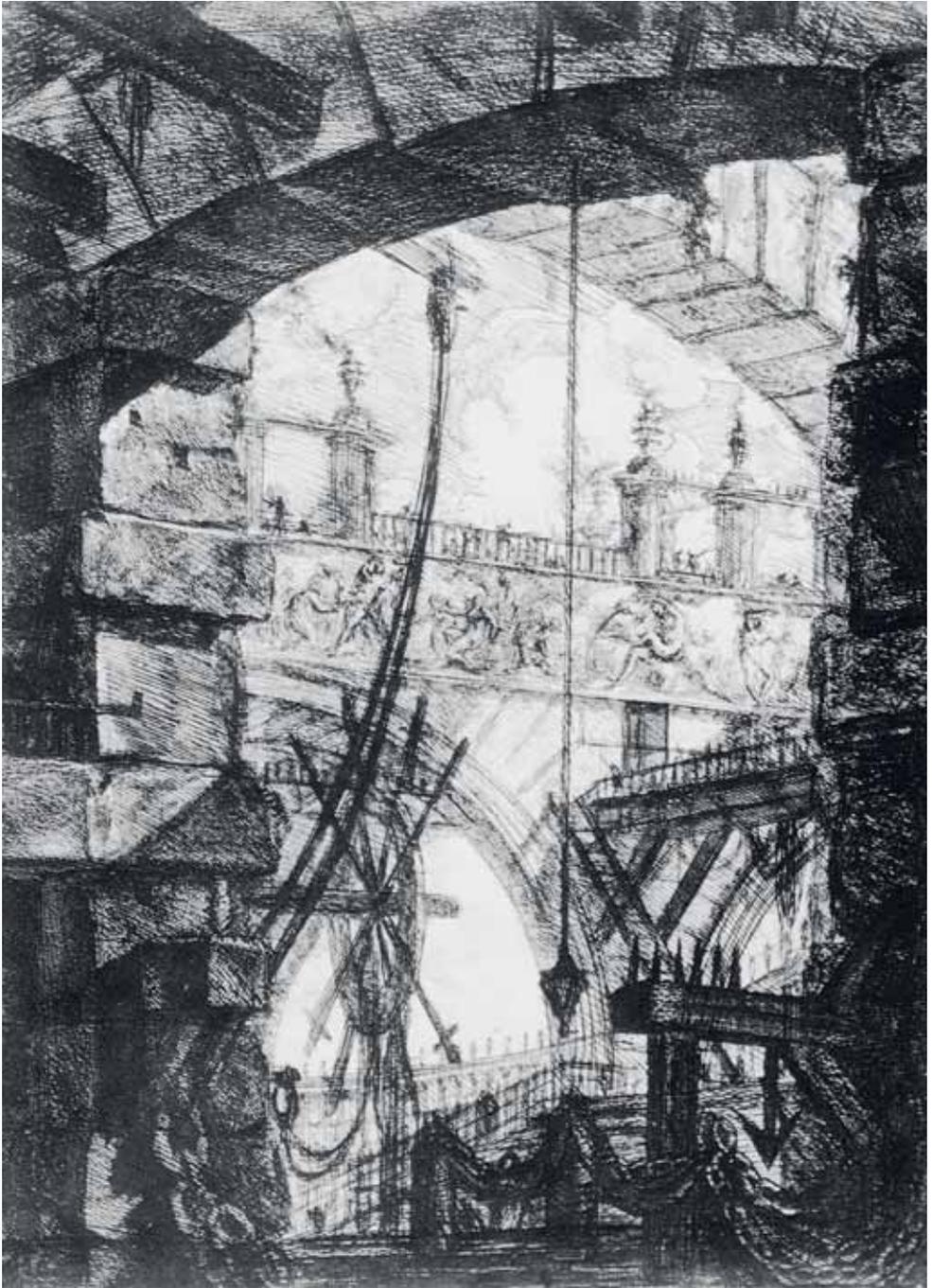
Strichen – am 12. und 14. September statt, die vierte – in fragmentarischer Form und in Kombination mit einem Ballett – am 20. Februar 1839. Grund genug für Berlioz, seine Partitur zurückzuziehen: „Monsieur, ich habe die Ehre, Ihnen bekannt zu geben, dass ich meine Oper ‚Benvenuto Cellini‘ zurückziehe. Ich bin zutiefst überzeugt, dass Sie diese Mitteilung mit Vergnügen zur Kenntnis nehmen werden“, schreibt er am 17. März 1839 an den Direktor der Pariser Opéra. Erst 1852 wurde *Benvenuto Cellini* auf Initiative von Franz Liszt in Weimar wieder aufgeführt – dies allerdings mit tief greifenden Änderungen, Vereinfachung der Handlungsstränge und Kürzungen, worauf sich die ohnehin schon schwierige Quellenlage weiter verkomplizierte.

Der für Salzburg erstellten Spielfassung liegt die ursprünglich von Berlioz geplante erste Pariser Fassung zugrunde, die in dieser Form zu seiner Zeit nie das Licht der Bühne erblickte und erst seit 1999 in einer alle Fassungen enthaltenden Ausgabe wieder zur Verfügung steht. In einzelnen Fällen wurde auf Vorschläge der zweiten Pariser bzw. Weimarer Fassung zurückgegriffen, doch immer in der Absicht, das zwischen Opéra comique und großer Oper angesiedelte Werk in all seiner Großartig- und Vielgestaltigkeit, seiner Vermischung von heroischen und komödiantischen Szenen, von romantischem Gefühl und buffoneskem Humor im Sinne des Komponisten zu erhalten, das noch Generationen von Nachfolgern inspirieren sollte.

Die Partitur ist geprägt von Berlioz' französischem Raffinement und seinem enormen Klangspektrum. Sie verlangt ein großes, reich

instrumentiertes Orchester, die musikalische Behandlung von Orchester, Chor und Solisten ist gleichermaßen virtuos und in Harmonik und Rhythmik sehr modern. Auch die Textfülle, ein stilbildendes Element der Oper, war zu jener Zeit etwas Unerhörtes und zumal für einen Chor fast nicht zu bewältigen. Enorm artifiziel ist auch die komplexe kontrapunktische Struktur der Musik. In der ersten Szene beispielsweise bilden Balducci und Teresa im Vordergrund einen Kontrapunkt zum Chor auf der Hinterbühne, und gleichzeitig erklingen Gitarren als Bühnenmusik. Absoluter kontrapunktischer und szenischer Höhepunkt bildet die Karnevalszene des dritten Bildes. Immer wieder überrascht Berlioz in seiner Oper mit einer brillanten Mischung aus grotesk-komischen und intimen Szenen, einer ungewöhnlichen Kühnheit und Virtuosität der Orchesterfarben und einem Ausdrucksspektrum, das von innig-lyrischen Momenten über lebhaftes Ensemblesätze bis zu groß angelegten, spektakulären Monumentalbildern reicht.

Noch Jahre nach der Uraufführung bekennt Berlioz in seinen Memoiren: „Ich habe soeben meine arme Partitur mit Sorgfalt und kaltblütiger Unparteilichkeit wieder gelesen und kann nicht umhin, eine Fülle von Gedanken, eine stürmische Verve, einen Glanz der musikalischen Färbung darin zu finden, die ich vielleicht nie mehr erreichen werde und die ein größeres Lob verdient hätten.“ Und schon zehn Tage nach der Uraufführung hatte er seinem Vater geschrieben: „Man muss den Dingen ihren Lauf lassen, dieser ganze Trubel wird sich mit der Zeit legen [...] Das Wichtigste ist, dass meine Musik gehört wird, oft gehört wird, denn ich stehe zu meiner Partitur.“



Johann Wolfgang von Goethe

Der römische Karneval

Der römische Karneval ist ein Fest, das dem Volke eigentlich nicht gegeben wird, sondern das sich das Volk selbst gibt. Der Staat macht wenig Anstalten, wenig Aufwand dazu. Der Kreis der Freuden bewegt sich von selbst, und die Polizei regiert ihn nur mit gelinder Hand. Hier ist nicht ein Fest, das wie die vielen geistlichen Feste Roms die Augen der Zuschauer blendete; hier ist kein Feuerwerk, das von dem Kastell Sankt Angelo einen einzigen überraschenden Anblick gewährte; hier ist keine Erleuchtung der Peterskirche und Kuppel, welche so viel Fremde aus allen Landen herbeilockt und befriedigt; hier ist keine glänzende Prozession, bei deren Annäherung das Volk beten und staunen soll; hier wird vielmehr nur ein Zeichen gegeben, dass jeder so töricht und toll sein dürfe, als er wolle, und dass außer Schlägen und Messerstichen fast alles erlaubt sei. Der Unterschied zwischen Hohen und Niedern scheint einen Augenblick aufgehoben: alles nähert sich einander, jeder nimmt, was ihm begegnet, leicht auf, und die wechselseitige Frechheit und Freiheit wird durch eine allgemeine gute Laune im Gleichgewicht erhalten.

Masken

Nun fangen die Masken an, sich zu vermehren. Junge Männer, geputzt in Festtagskleidern der Weiber aus der untersten Klasse, mit entblößtem Busen und frecher Selbstgenügsamkeit, lassen sich meist zuerst sehen. Sie lieblosen die ihnen begegnenden Männer, tun gemein und vertraut mit den Weibern als mit ihresgleichen, treiben sonst, was ihnen Laune, Witz oder Unart eingeben. Da die Frauen ebensoviel Lust haben, sich in Mannskleidern zu zeigen, als die Männer, sich in Frauenkleidern sehen zu lassen, so haben sie die beliebte Tracht des Pulcinells sich anzupassen nicht verfehlt, und man muss bekennen, dass es ihnen

gelingt, in dieser Zwittergestalt oft höchst reizend zu sein. Man sieht bald, dass bei der Enge des Raums, bei der Ähnlichkeit so vieler Maskenkleidungen wenige die Absicht haben können, Aufsehen zu erregen oder bemerkt zu werden. Vielmehr geht ein jeder nur aus, sich zu vergnügen, seine Tollheiten auszulassen und der Freiheit dieser Tage auf das beste zu genießen. Besonders suchen und wissen die Mädchen und Frauen sich in dieser Zeit nach ihrer Art lustig zu machen. Jede sucht nur aus dem Hause zu kommen, sich, auf welche Art es sei, zu ver mummen, und weil die wenigsten in dem Fall sind, viel Geld aufwenden zu können, so sind sie erfinderisch genug, allerlei Arten auszudenken, wie sie sich mehr verstecken als zieren.

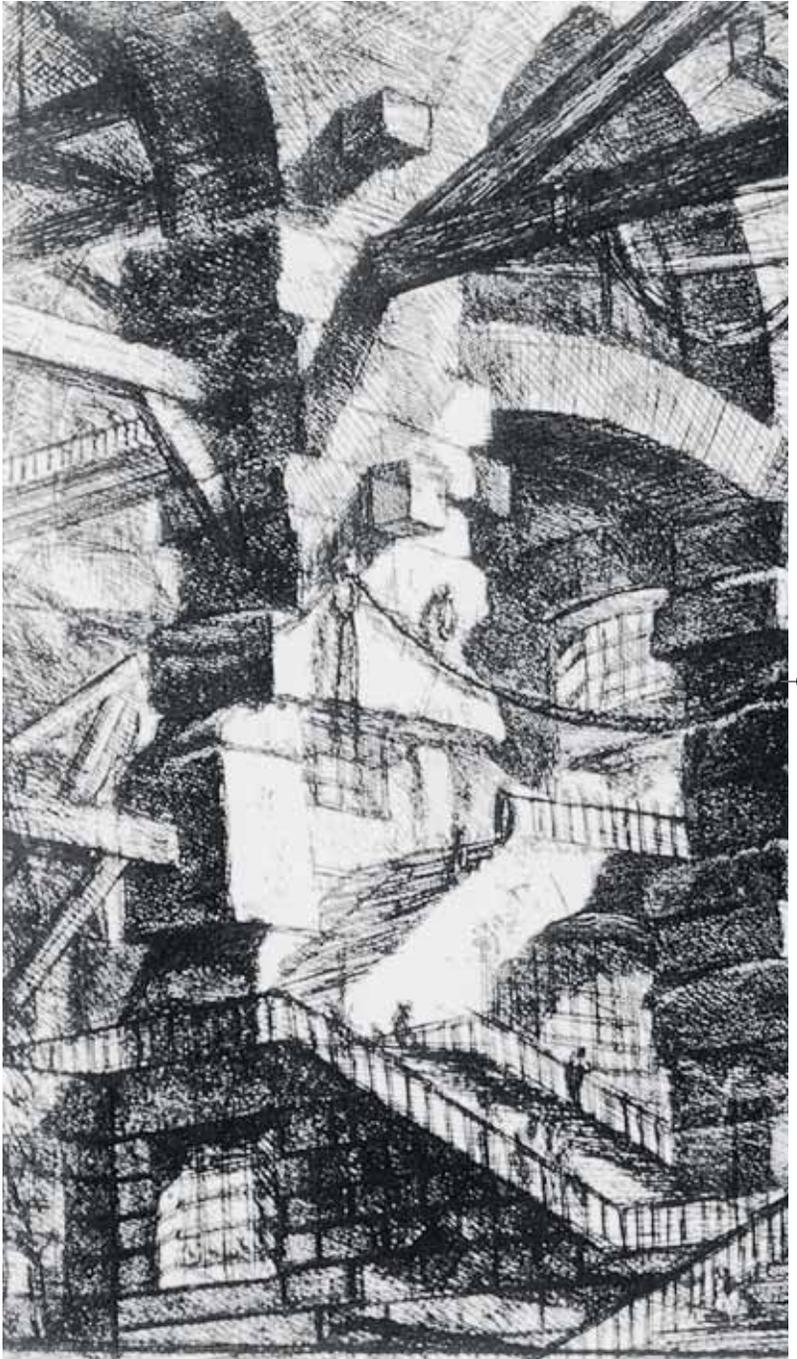
Konfetti

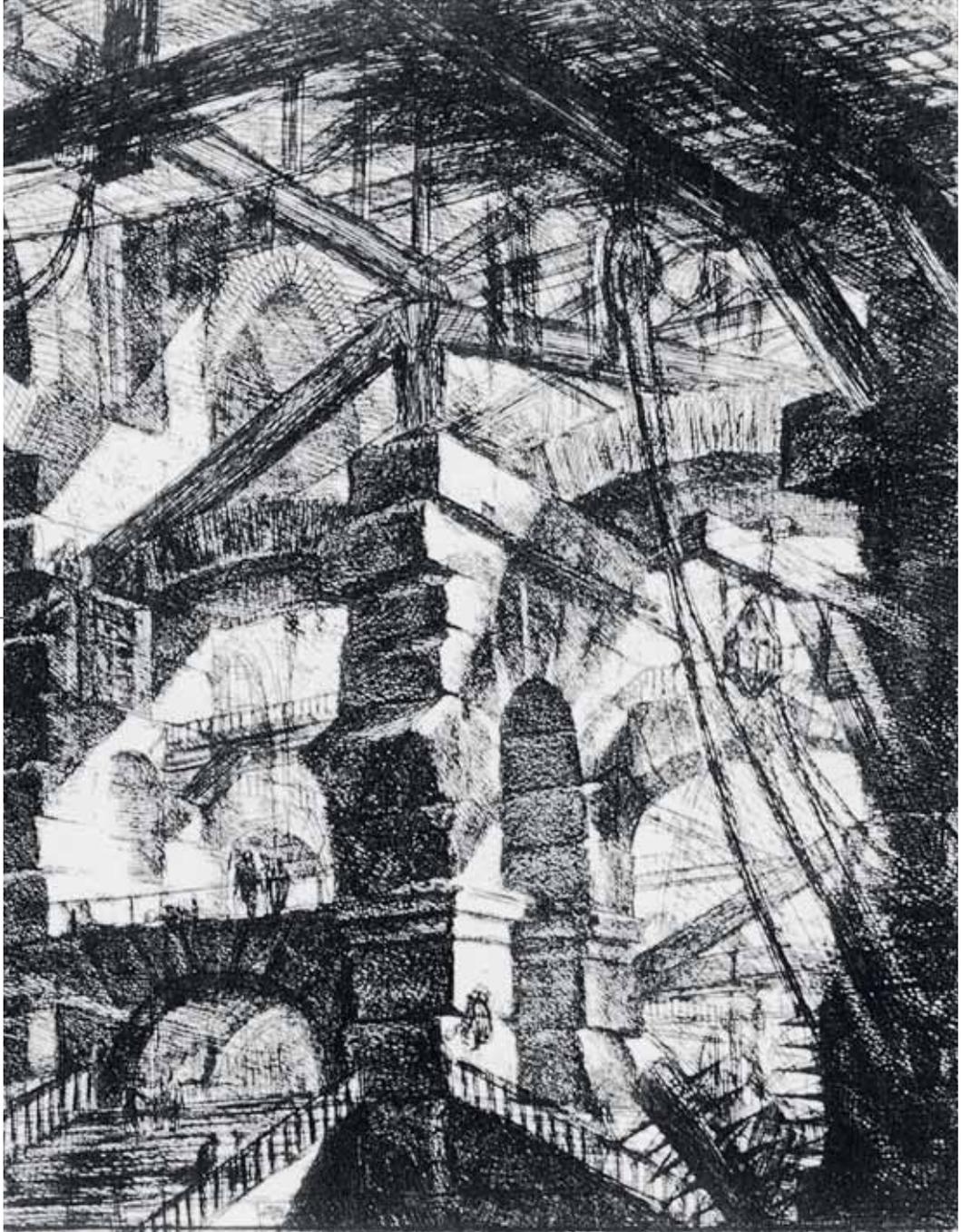
Es ist nun ein eigenes Gewerbe, Gipszettelin, durch den Trichter gemacht, die den Schein von Dragéen haben, in großen Körben zum Verkauf mitten durch die Menge zu tragen. Niemand ist vor einem Angriff sicher; jedermann ist im Verteidigungszustande, und so entsteht aus Mutwillen oder Notwendigkeit bald hier, bald da ein Zweikampf, ein Scharmützel oder eine Schlacht. Fußgänger, Kutschenfahrer, Zuschauer aus Fenstern, von Gerüsten oder Stühlen greifen einander wechselweise an und verteidigen sich wechselweise. Die Damen haben vergoldete und versilberte Körbchen voll dieser Körner, und die Begleiter wissen ihre Schönen sehr wacker zu verteidigen. Mit niedergelassenen Kutschenfenstern erwartet man den Angriff, man scherzt mit seinen Freunden und wehrt sich hartnäckig gegen Unbekannte. Keine Kutsche fährt ungestraft vorbei, ohne dass ihr nicht wenigstens einige Masken etwas anhängen. Kein Fußgänger ist vor ihnen sicher; besonders wenn sich ein Abbate im schwarzen Rocke sehen lässt, werfen alle von allen Seiten auf ihn, und weil Gips und Kreide, wohin sie treffen, abfärben, so sieht ein solcher bald

über und über weiß und grau punktiert aus. Oft aber werden die Händel sehr ernsthaft und allgemein, und man sieht mit Erstaunen, wie Eifersucht und persönlicher Hass sich freien Lauf lassen.

Moccoli

Kaum wird es in der engen und hohen Stadt düster, so sieht man hie und da Lichter erscheinen, an den Fenstern, auf den Gerüsten sich bewegen und in kurzer Zeit die Zirkulation des Feuers dergestalt sich verbreiten, dass die ganze Straße von brennenden Wachskerzen erleuchtet ist. Nun wird es für einen jeden Pflicht, ein angezündetes Kerzchen in der Hand zu tragen, und die Favoritenverwünschung der Römer „Sia ammazzato“ hört man von allen Ecken und Enden wiederholen. „Sia ammazzato chi non porta moccolo!“ „Ermordet werde, der kein Lichtstümpfchen trägt!“ ruft einer dem andern zu, indem er ihm das Licht auszublasen sucht. Anzünden und ausblasen und ein unbändiges Geschrei: „Sia ammazzato“, bringt nun bald Leben und Bewegung und wechselseitiges Interesse unter die ungeheure Menge. Ohne Unterschied, ob man Bekannte oder Unbekannte vor sich habe, sucht man nur immer das nächste Licht auszublasen oder das seinige wieder anzuzünden und bei dieser Gelegenheit das Licht des Anzündenden auszulöschen. Und je stärker das Gebrüll „Sia ammazzato“ von allen Enden widerhallt, desto mehr verliert das Wort von seinem fürchterlichen Sinn, desto mehr vergisst man, dass man in Rom sei, wo diese Verwünschungen um einer Kleinigkeit willen in kurzem an einem und dem andern erfüllt werden kann. Das Volk eilt nun, sich bei einem wohlbereiteten Schmause an dem bald verbotenen Fleische bis Mitternacht zu ergötzen, die feinere Welt zu den Schauspielhäusern, und auch diesen Freuden macht die heran nahende Mitternachtsstunde ein Ende. So ist denn ein ausschweifendes Fest wie ein Traum, wie ein Märchen vorüber.







Genie (Größenwahn)

Eberhard Ortland

Das Privileg des Genies

Selten ist das Vorrecht des Ausnahmekünstlers deutlicher ausgesprochen worden, selten aber auch der Anspruch auf ein derartiges Privileg dreister strapaziert worden, als im Fall des florentiner Goldschmiedes und Bildhauers Benvenuto Cellini. Der eigenwillige und notorisch gewalttätige Renaissancekünstler wurde des öfteren wegen Diebstahls, abweichender sexueller Praktiken, Körperverletzung und Tötungsdelikten verfolgt und zu empfindlichen Strafen, ja sogar zum Tode verurteilt. Doch einflussreiche Beschützer konnten ihn vor der Hinrichtung bewahren, holten ihn aus dem Kerker oder ebneten ihm einen Weg aus der Verbannung. Seinen ersten Mord beging der Münzmeister Papst Clemens VII. im Jahr 1530 aus Rache für den Tod seines Bruders, der bei einem Handgemenge umgekommen war. Nach dieser Bluttat flüchtete er in den römischen Palast des Florentiner Herzogs Alessandro de' Medici, des Neffen (oder Sohns?) von Papst Clemens. Der versicherte ihm, er solle sich keine Sorgen machen, acht Tage das Haus nicht verlassen und fleißig an der goldenen Prunkschale arbeiten, die der Papst bei ihm in Auftrag gegeben hatte. Als Cellini nach Ablauf einer Woche in den Vatikan gerufen wurde, empfing der Papst ihn mit einem tadelnden Blick; doch das Gesicht des hohen Herrn hellte sich auf, als er die Fortschritte der prachtvollen Arbeit in Augenschein nahm. „Er lobte mich über alle Maßen und sagte: Benvenuto, jetzt wo du geheilt bist, kümmerge dich um dein Leben!“ Nach dem Tod seines Gönners Clemens VII. beging Cellini 1533 einen zweiten Mord auf offener Straße – an einem intriganten Konkurrenten namens Pompeo, der ihm schwer geschadet hatte. Auch diese Tat hätte

die Todesstrafe nach sich ziehen müssen. Doch gleich mehrere Kardinäle legten sich für den aggressiven Künstler ins Zeug; der neu gewählte Papst Paul III. erklärte umgehend nach seinem Amtsantritt, niemand anderen als diesen Cellini zu seinem Münzmeister machen zu wollen, und stellte ihm einen Freibrief aus. Auf Vorhaltungen von Freunden des Ermordeten, es sei nicht gut, sein Pontifikat mit derartigen Gnadenakten zu beginnen, entgegnete der Papst: „Ihr müsst wissen, dass Männer wie Benvenuto, die in ihrem Beruf einzigartig sind, sich an das Gesetz nicht zu binden haben.“

Bis ins fortgeschrittene Alter musste Cellini dieses Ausnahmerecht wiederholt in Anspruch nehmen. Der Künstler stand über dem Gesetz, solange diejenigen, die ihn hätten verurteilen müssen, sich von den in Aussicht stehenden Kunstwerken mehr versprochen als vom Vollzug der Gerechtigkeit. In der politischen Landschaft der Renaissance war ein Fürst, der machtbewusste Kontrahenten von seinem überlegenen Rang überzeugen musste, zur Herrschaftsrepräsentation auf das Können erstrangiger Künstler angewiesen; mit zweitklassigen Werken konnte er sich nicht begnügen. Auf diesem exklusiven Markt hatte Cellini einiges anzubieten, worauf weder die Medici, noch der König von Frankreich, noch der Papst verzichten mochten. Entsprechend selbstbewusst trat er seinen mächtigen Kunden gegenüber.

In der Tat erfüllte Cellinis bedeutendstes Werk, die monumentale Statue des Perseus, im Auftrag des Großherzogs Cosimo de' Medici

geschaffen und 1554 an prominenter Position in der Loggia dei Lanzi auf der Piazza della Signoria in Florenz aufgestellt, die Funktion der Herrschaftsrepräsentation in schier atemberaubender Weise.

Der jugendliche Held, der mit dem Schwert in seiner Rechten der Medusa den Kopf abgeschlagen hat, präsentiert in einer zugleich triumphalen und doch vornehm sich zurücknehmenden Haltung, mit gesenktem Blick, in der emporgereckten Linken das schlangenumwundene Medusenhaupt, aus dem das Blut noch zu Boden trieft, während der kopflose weibliche Körper sich zu seinen Füßen windet und eine pulsierende Blutfontäne aus der Halswunde in unüberbietbarer Drastik den Schrecken vergegenwärtigt, durch den der Halbgott, der in kraftvoller Ruhe und Leichtigkeit mit Hermes-Schwingen an den Fußgelenken mittendrin und doch darüber steht, sich wohl als einziger nicht erschüttern lässt. Die Skulptur ist konsequent doppelt lesbar: perfekte Verkörperung des politischen Programms ihres Auftraggebers, der seinen Untertanen die herrscherliche Gewalt vor Augen führte und sie durch den Anblick des Gorgoneions zu bannen suchte, um allfällige republikanische Regungen bereits im Keim zu ersticken – und zugleich unerhört selbstbewusster Auftritt des skandalumwitterten Künstlers, der vorführt, wie einer trotz des Grauens, das andere vor ihm empfinden müssen, gleichwohl die allgemeine Bewunderung auf sich ziehen und ihre Huldigungen gemessen entgegennehmen kann.

Die Abgründigkeit des Werkes, mit dem Cellini seine Unsterblichkeit begründete, spielt in der Oper von Berlioz keine Rolle. Die Statue kommt hier nur insoweit in Betracht, als es sich um eine Auftragsarbeit für den obersten, uneingeschränkten Herrscher handelt, die überaus schwierige Anforderungen an den Künstler stellt, sodass dessen überragende Meisterschaft sich daran eindrucksvoll bewähren kann, und an der dem hohen Herren so viel liegt, dass er bereit ist, jeden Preis dafür zu bieten: eine abstrakte Chiffre für den Wert der Kunst und für die Macht, die dem Künstler aus diesem, seinem Werk beigemessenen Wert erwächst. Doch was für eine Verwendung hätte ein Papst – Clemens VII. oder irgendeiner seiner Nachfolger –, bei aller Wertschätzung der Kunst Cellinis, für diesen provokanten, heidnisch-selbstherrlichen Schlächter haben können?

Das Absehen von der politisch-ikonographischen Bedeutung des Perseus und die auffällige Umbesetzung der Position des Auftraggebers in der Cellini-Oper von Berlioz folgt nicht nur der dramaturgischen Notwendigkeit oder einem politischen Interesse des Komponisten in seiner Auseinandersetzung mit dem katholischen Klerus unter der Julimonarchie. Darin kommt vielmehr eine grundlegende Verschiebung der Vorstellung von der Macht der Kunst und vom Recht des Künstlers zum Ausdruck. Nach der Logik der Oper von Berlioz und nach der Kunstauffassung, die Berlioz bei seinem Publikum voraussetzen darf, kommt als Auftraggeber für das Meisterwerk des Cellini in der Tat niemand anders als der führende Repräsentant der katholischen (im Wortsinn: allgemeinen und umfassenden)

Kirche in Frage. Ein regierendes Haupt des einen oder anderen Provinzfürstentums, einer lediglich partikulären Gewalt unter anderen, wäre nicht in der Position gewesen, den Auftrag zu erteilen, um den es in dieser Oper geht, für ein Werk von mindestens nationaler, wenn nicht gleich universeller Bedeutung: *la statue que l'Italie attend de ton noble talent*. Ein derart für alle erfreuliches, allen erwünschtes Werk, wie es Berlioz vorschwebt, ein Werk, das das Potential zur charismatischen Integration hat, Konkurrenten zur neidlosen Anerkennung nötigt und Widersacher in Anhänger verwandeln kann, ist nur unter bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen überhaupt vorstellbar, die mit der Situation, in der Benvenuto Cellini im 16. Jahrhundert sein Glück zu machen suchte, nicht viel gemein haben, dafür um so mehr mit den inklusiven politischen Ideologien und der Kunstreligion des postrevolutionären 19. Jahrhunderts. Damit ist auch der Sinn des Ausnahmerechts, das von Künstlern und für Künstler gefordert und ihnen auch – innerhalb gewisser Grenzen – zugestanden wurde, ein anderer geworden. Es wird nun nicht mehr im Hinblick auf partikuläre Interessen des souveränen Monarchen begründet, sondern im Hinblick auf das präsumptive übergeordnete Interesse der Allgemeinheit. Mit der fortschreitenden Verrechtlichung der gesellschaftlichen Normen steigt zugleich der Begründungsaufwand für die gegebenenfalls zu gewährenden Ausnahmerechte. In diesem Zusammenhang ist die Ausbildung des modernen, romantischen

Geniebegriffs zu sehen, der für die Oper von Berlioz – anders als für das Leben des Cellini – entscheidend ist.

Seit dem 18. Jahrhundert war in den Selbst- und Weltverständigungsdiskursen der gebildeten Stände in Europa die Kategorie des Genies dahingehend zugespitzt worden, dass sie sich nur noch auf schlechterdings übertragende, genuin schöpferische Ausnahmebegabungen beziehen sollte, statt – wie in der älteren Tradition der Begabungspsychologie – auf das jeweilige, so oder so zu spezifizierende, geistige Potenzial eines jeden. Im Sinne dieses neuen, emphatisch überhöhten romantischen Geniebegriffs pries der Schweizer Physiognom Johann Caspar Lavater 1775 auf dem Höhepunkt der Geniebewegung des Sturm und Drang die Klasse der Genies als „Lichter der Welt! Salz der Erde! Substantife in der Grammatik der Menschheit! [...] Menschengötter! Schöpfer! Zerstörer! Offenbarer der Geheimnisse Gottes und der Menschen! Dollmetscher der Natur! Aussprecher unaussprechlicher Dinge! Propheten! Priester! Könige der Welt [...]“

In einer Zeit, in der die Arbeitsteilung sich intensivierte, das Spektrum der funktionalen Rollen und der mit ihnen aufs engste verknüpften individuellen Karrieren sich weiter denn je ausfächerte und zunehmend verfestigte, wurde es für eine bestimmte – an außerordentlichen Aufstiegsmöglichkeiten interessierte – Fraktion der gebildeten Stände wichtig, eine Kategorie für Sonderrollen und

Außenseiterpositionen zu entwickeln, die in einem charakteristisch widersprüchlichen Verhältnis zur Ordnung der arbeitsteiligen Gesellschaft standen. Sie können und sollen nichts anderes sein als eine bestimmte Weise, an der Gesellschaft teilzuhaben und in sie eingebunden zu sein, nicht zuletzt indem die Produkte der Arbeit der anderen in Anspruch genommen und zumindest Hoffnungen auf allseitige Anerkennung gehegt werden. Zugleich aber wird die Verbindlichkeit der gesellschaftlichen Normen und Reziprozitätserwartungen nicht akzeptiert, sondern – im Hinblick auf die in Aussicht gestellten außerordentlichen Leistungen, die außerordentlichen Bedingungen erforderten – ein Privileg für Ausnahmemenschen reklamiert.

So betonte Schillers philosophischer Lehrer Jakob Friedrich Abel in seiner *Rede über das Genie* 1776 den Gegensatz zwischen Genies und gewöhnlichen Sterblichen: „Der Genielose, matt und kraftlos, kann nie ohne die Krücke der Regeln und der Gesetze gehen, kraftlos und elend nie über die vorgezeichnete Bahn wegspringen oder mit Heldenkühnheit sie durchbrechen, um sich selbst schöpferisch eine neue Bahn zu finden. [...] Das Genie voll Gefühl seiner Kraft, voll edlen Stolzes, wirft die entehrenden Fesseln hinweg, höhnt den engen Kerker, in dem der gemeine Sterbliche schmachtet, reißt sich voll Heldenkühnheit los und fliegt gleich dem königlichen Adler weit über die kleine niedere Erde hinweg und wandelt in der Sonne.“

Wenn es Freiheit gibt, dann nicht für alle, sondern allein für den Übermenschen. In einer Gesellschaft, die von *Liberté, Égalité, Fraternité* noch nicht einmal zu träumen

wagte, blieb freiheitsliebenden begabten Bürgersöhnen kaum eine andere Wahl, als sich zu bescheiden oder alles auf eine Karte zu setzen, das Privileg des Genies für sich zu fordern und zu versuchen, nach Kräften den übermenschlichen Ansprüchen dieser extremen Rolle gerecht zu werden. Scheitern war die Regel.

Gegenüber einem zur Anomie tendierenden anarchischen Klischee des „Original- und Kraftgenies“ gab der Philosoph Schelling 1803 zu bedenken: „Das Genie ist *autonomisch*:

Nur der fremden Gesetzgebung entzieht es sich, nicht der eignen; denn es ist nur Genie, sofern es die höchste Gesetzgebung ist.“

Individuelle Souveränitätsansprüche sollten sich im Namen des Genies nicht ohne die Anerkennung einer Verbindlichkeit höherer Ordnung begründen lassen.

Die Geschichte des Benvenuto Cellini ist ein frühes und spektakuläres Dokument der Bereitschaft regierender Fürsten, die Forderungen des Strafrechts unter Umständen zu suspendieren im Hinblick auf bestimmte, von diesem Künstler und keinem anderen vergleichbar zu erwartende Leistungen, denen im Interesse der Staatsräson, politischer Repräsentationsbedürfnisse oder auch der persönlichen Eitelkeit des Potentaten ein noch höherer Wert beigemessen wurde als der Wahrung des Gesetzes. Doch mit dem Pathos des Übermenschlichen im modernen, romantischen Geniebegriff hat das Leben des Renaissancekünstlers ebensowenig zu tun wie mit Forderungen nach einer Autonomie der Kunst und – daraus abgeleitet – nach einem rechtlichen Sonderstatus des Künstlers oder mit der Hoffnung, dass in der Autonomie des

Künstlers die Freiheit des Einzelnen in der modernen Gesellschaft exemplarisch-antizipierend verwirklicht werde, wie etwa Schiller sie in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* 1795 wirkmächtig propagierte.

Auch mit dem bedeutendsten Vorläufer des modernen Geniebegriffs, der im Kreis der Neuplatoniker um Marsilio Ficino unter Rückgriff auf antike Dämonologie und Inspirationslehren, astrologische Annahmen über den Einfluss des Saturn und humoralpathologische Theorien der melancholischen Disposition entwickelt worden war, hatte Cellini nichts im Sinn. Er rekurriert in seiner Autobiographie gelegentlich auf den Ingeniumsbegriff der klassischen Begabungspsychologie, wenn er vom „schönen“, „guten“, „wunderbaren“ oder auch „lebhaften“ *ingegno* einzelner Menschen spricht und an anderer Stelle einen Mann, an dem er keine besonderen Qualitäten erkennen kann, einen *uomo di poco ingegno* nennt. Doch das Mythologem des *Genius*, der einen Menschen über den Kreis der gewöhnlichen Sterblichen erheben kann, spielt für Cellini keine Rolle. Gegenüber der saturnischen Geniekonzeption der Neuplatoniker markierte der Perseus mit seinen merkurischen Attributen (Helm, Fußschwingen) klar erkennbar eine Gegenposition. Berlioz freilich sieht in seinem Cellini durchaus die Verkörperung einer bestimmten Position im Spektrum des modernen Geniekonzepts. Ihn fasziniert die Figur des „Kraft-

genies“, wie Musäus es in seiner Darstellung des Rübezahl – ebenfalls schon mit einer gehörigen Portion romantischer Ironie – charakterisiert hatte: „launisch, ungestüm, sonderbar; bengelhaft, roh, unbescheiden; stolz, eitel, wankelmütig, heute der wärmste Freund, morgen fremd und kalt; zu Zeiten gutmütig, edel und empfindsam; aber mit sich selbst in stetem Widerspruch; albern und weise, oft weich und hart in zwei Augenblicken, wie ein Ei, das in siedend Wasser fällt; schalkhaft und bieder, störrisch und beugsam; nach der Stimmung, wie ihn Humor und innerer Drang beim ersten Anblick jedes Ding ergreifen läßt.“

Die prometheische Figur des überbordenden, unbändig gesunden Cellini, die Berlioz in seiner Oper feiert, ist als programmatischer Gegenentwurf zum melancholisch gestimmten Prototypen des romantischen Genies zu verstehen, wie etwa Delacroix ihn 1830 in seinem Essay „Michel-Ange“ in der *Revue de Paris* entworfen hatte. Das Profil des Benvenuto Cellini schärft sich weiter, wenn man ihn in Kontrast sieht zu anderen zeitgenössischen Geniefiguren, die ebenfalls als modellhafte Verkörperung individuellen Schöpferturns einschließlich seiner problematischen oder abgründigen Dimensionen zu verstehen sind, wie Goethes Faust oder Mary Shelleys Frankenstein (1818).

Im Gebrauch des Geniebegriffs sind die Autoren der Oper im übrigen auffällig zurückhaltend. Der Begriff kommt im Libretto über-

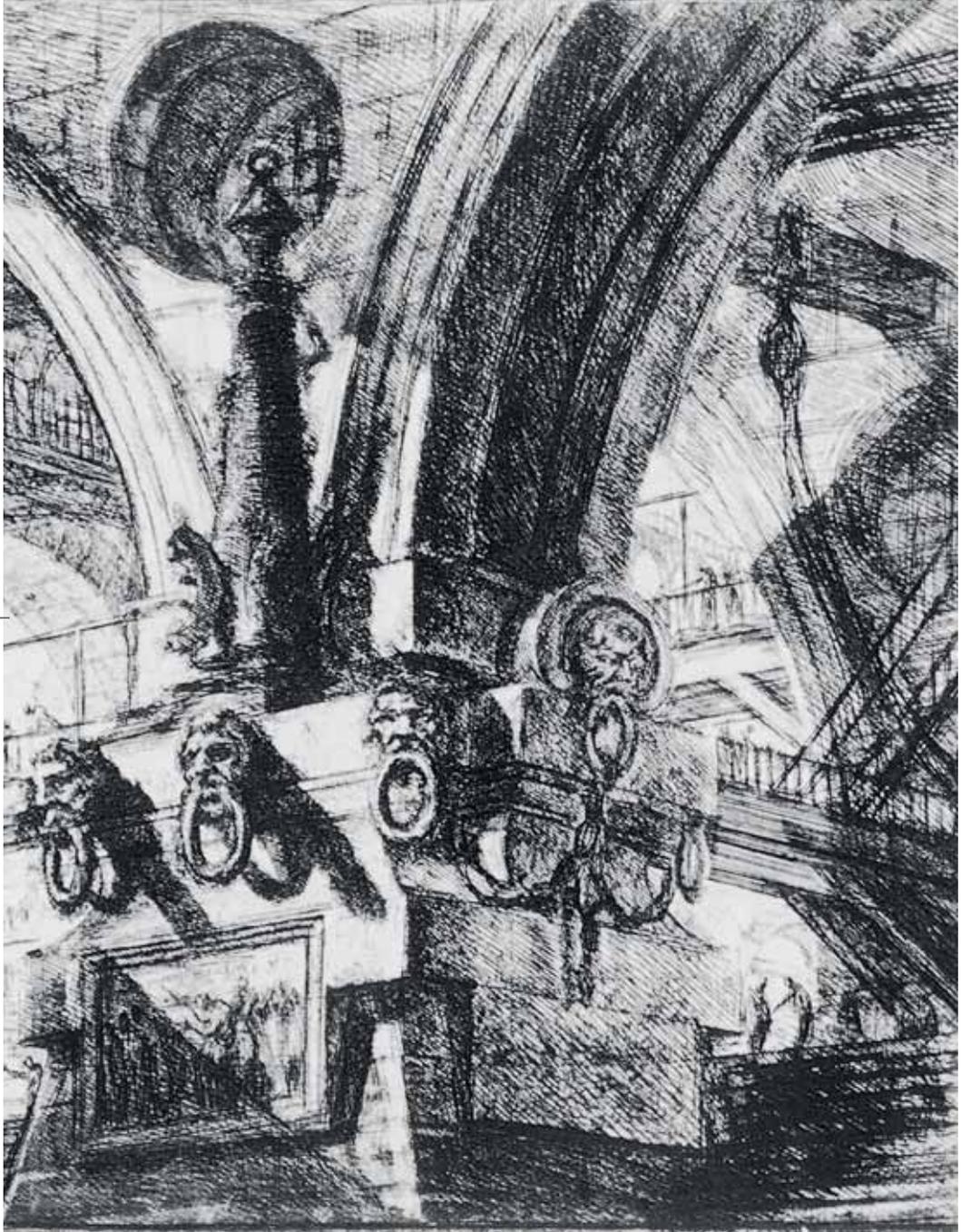
haupt nur zweimal vor; einmal im allegorischen Sinn (I. Akt, 8. Szene), das andere mal (II. Akt, Finale) aus dem Mund des Balducci höhnisch auf Cellini bezogen:

Vous, un homme, quoi ! de génie,
Un rien vous met à l'agonie ?
Quelles terreurs ?

Balducci ist freilich eine lächerliche Figur der hohlen Autorität. Sein Spott über das Genie – oder die Genieaspirationen – Cellinis erscheint demnach als die ihrerseits verächtliche Verachtung von Seiten der Spießbürger, auf die das Genie, wie jeder weiß, gefasst sein muss, und auf die es nichts geben darf. Sobald die Nachricht vom Gelingen des Perseus-Gusses eintrifft, wird Père Balducci sein Fähnchen nach dem Winde drehen und behaupten, er habe immer an den guten Ausgang geglaubt. Widerstand von dieser Seite ist durchaus als Bestätigung zu verstehen. Gleichwohl ist die doppelte Brechung, in der allein die Affirmation des Genie-Ideals bei Berlioz noch vorgeführt werden kann, unbedingt ernst zu nehmen. Die unmittelbare Affirmation des Übermenschen mündet unausweichlich in Terror, und nichts liegt Berlioz ferner, als diesen herbeizuwünschen.

Eberhard Ortland lehrt Philosophie an der Freien Universität Berlin und war 2006/07 als Research Fellow am IFK (Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften) in Wien. Zahlreiche Veröffentlichungen zu Ästhetik, Wahrnehmungstheorie, Kunst und Urheberrecht; zur Geschichte des Geniebegriffs u. a.: *Genie in Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 2* (2001), *Genieästhetik im Handbuch der Musikästhetik* (2004).





Benvenuto Cellini— “a charming Baal?”

An interview with Philipp Stölzl by Clemens Panagl

The adventurous biography of the Italian goldsmith and sculptor Benvenuto Cellini (1500–1571) would surely make good material for an opulent Hollywood entertainment film, the German director Philipp Stölzl is convinced. For him, however, the task of staging Hector Berlioz’s mad, ingenious “artist-opera” about the Renaissance bon vivant is more exciting yet. With its monumental scenery, its many-layered plot complications, and its tiltings between comedy and high melodrama, the opera is a true challenge for singers, stage designers, and director alike.

Herr Stölzl, you are filming *Nordwand*, your second feature film, and creating successful commercials and music videos. From the quick clip to grand opera—was it a long way to come?

Actually no, it more or less just happened. (laughs) After all, I had my start as a stage designer. I really learned the trade right after finishing school. A while after that, I wanted to get to know a little more than just the stage. So I took a job with the legendary Austrian producer duo of Dolezal and Rossacher. That got me into pop videos. From there, you slide pretty swiftly into advertising, and when you’re already making movies, it’s inevitable, sooner or later, that you’ll want to shoot a feature film. I did it, and at last I felt more like a film person. But sometime later a friend came to me and asked, “Wouldn’t you like to stage an opera sometime? You’d get that really well, being a music video type.” And I thought: “Yes, as a matter of fact, that would be very nice.” I was

missing the stage a great deal, and in particular I was very eager, after the many short, simple, catchy pop songs, to work with longer and more complex musical structures.

To bring *Benvenuto Cellini* to the stage is a complex project in every way. The action and the score are overwhelming. Berlioz himself made several attempts to render his monumental opera into a workable version, but never succeeded. Liszt made a version that also failed to hold its own. Even today, *Cellini* is usually encountered only in concert performances.

Hardly surprising! Very few opera houses even have the resources to put the thing on stage. On first listening, it seemed a little bit like an overloaded blockbuster movie with a screenplay spoiled by too much tweaking. (laughs) What isn't in there! Huge carnival panoramas with fencing matches. A play within a play. A great metalworking scene in the ruins of the Coliseum, in which Cellini, in a show of strength, must finish his statue of Perseus to save his head. And a workers' uprising and a duel are taking place at the same time. A bit much, one thinks at first, but then there is this tremendous, complex, playful music with gigantic sonic ideas that filled me with enthusiasm, ideas which ultimately turn this fully fantastical, bizarre story into a cohesive work!

And how, if I may ask, do you intend to bring all this to the stage?

There's enough space in the Großes Festspielhaus. (laughs) For me, the overboard, lunatic, fanciful things are the core of this opera—this odd mixture of the buffo and the operetta, comic strip-like scenes of slapstick and eavesdropping, sentimental melodrama and fireworks of nigh-Wagnerian proportion. I thought: If we dig up this seldom-played opera, it only makes sense if we get involved, totally and gaily, in this crazy theater world. Thus we've come up with a very rich pictorial medley that leads into a half-gloomy, half-merry post-futuristic Rome. This is very much meant to suggest associations with the Batman films, which also bring together melodrama, gloom, and the heroic.

To what extent does your work as a film director come through in your opera work? Does jumping from the one genre to the other make for strong interactions?

Certainly, one always takes things along from one world to the other, visual and conceptual approaches as well as elements of craft. But I think that the cultural perception of my generation is very strongly related to film no matter what. This is no different for people who explicitly do only theater. One need only look at how work with video projectors has influenced the theater in recent years.

When one is accustomed to telling stories with the resources of film, can it be difficult to work with opera libretti that often have a cookie-cutter feel to them?

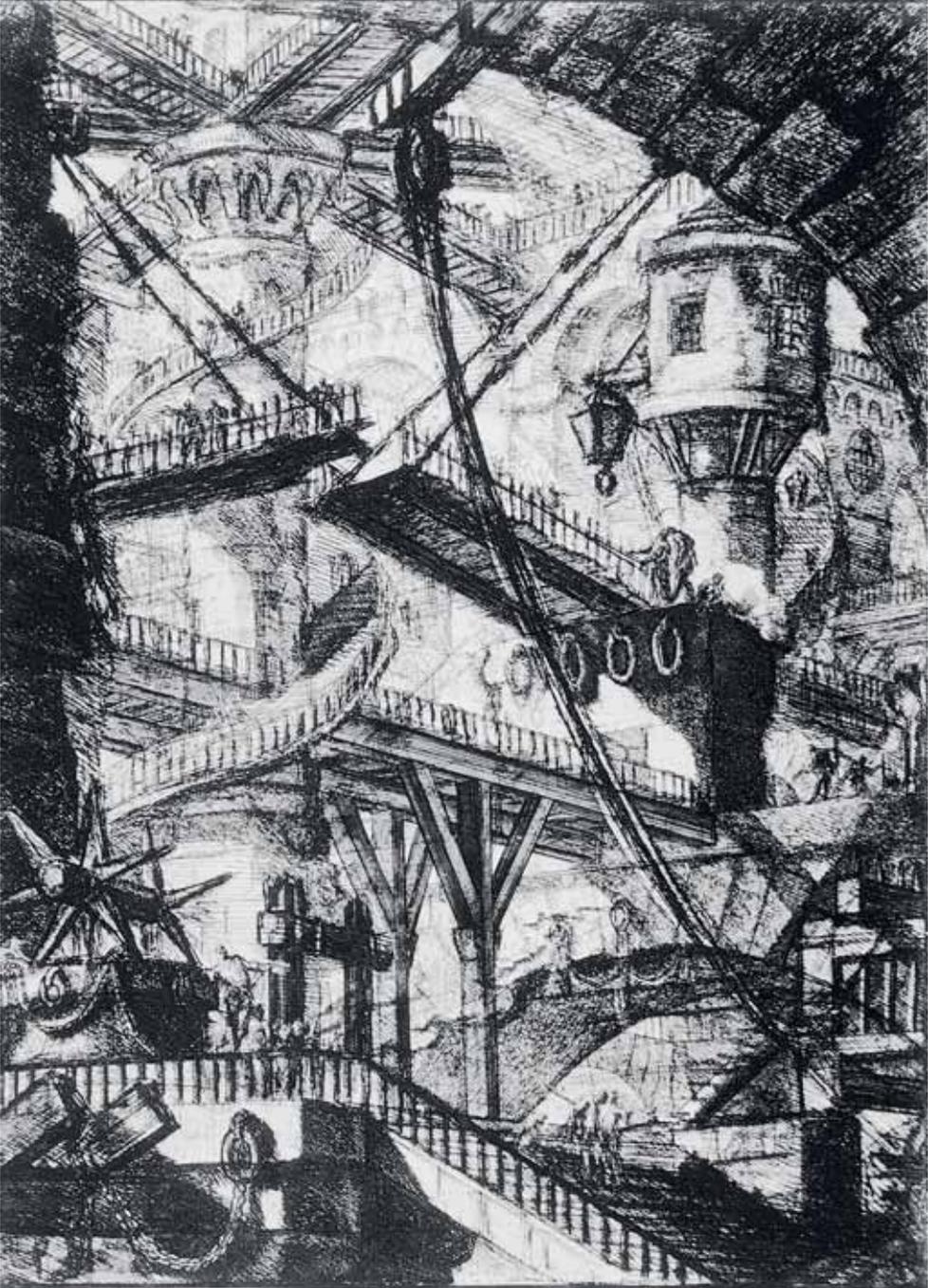
The hardest part of making movies is the work it takes to get the screenplay straightened out. You rework the script again and again, often for years, till it's finally half-ready to shoot, or till you give up and the movie never gets made. (laughs) After all, there's the old—unfortunately usually reasonable—producer's line, "We like the screenplay—but it absolutely has to be redone!" This can be said for quite a few opera libretti too, making exceptions for the geniuses like Da Ponte. The only difference is that things are final for an opera: composition finished, composer dead a hundred years and no longer on call. Then you have to see how the story can be told so it makes sense. For me, it's always important to create a world that can be very strongly understood through the music, in a way that is simple and catchy, on a sensual level. What is visible on stage should be kindled up from the music—and music and stage should reinforce one another.

When Berlioz saw the 1852 performance of the "Weimar version" of his opera, abridged with the help of Franz Liszt, he is said to have observed with satisfaction: "As he is now, Benvenuto is a dear boy." How would you characterize "your" Cellini?

Well now, we're playing Berlioz's wild, overboard original version of the opera, and not the "domesticated" Liszt version. So first and foremost, the Salzburg Cellini has to have the prerequisites to please the composer, in particular so that the character can develop as Berlioz wished him to, a charming Baal, a divinely gifted artist, a cheeky braggart, fearless among the mighty, excessive in lifestyle, successful with women, heedless at swordplay. Berlioz's Cellini wants everything at once! On the night of Carnival, he wants to abduct the daughter of the papal treasurer, but at the same time is planning a scandalous theatrical performance mocking the treasurer, and all the while he celebrates lavishly and runs about the streets of Rome with his drinking buddies. Soon after that, he takes on the Pope in person, keeps getting into duels and workers' uprisings, and has to melt down his collected masterworks to escape the gallows. He is, to use a German neologism, a "Multitasker." (laughs)

Translated by Benjamin Letzler

English-language program notes are generously provided by Lee McCormack Edwards / Salzburg Festival Society.



John W. Freeman

Benvenuto Cellini: *Ingenuity and Boundless Vitality*

We look back on the Romantic era as a stimulating, somewhat disorderly time when individualists rose to prominence in the arts. But conservatism and conformity were right there beside it, telling Romanticism to mind its manners. “Smart people are a dime a dozen,” as Einstein biographer Walter Isaacson recently observed; “creative people are hard to find.” Hector Berlioz (1803–1869), a doctor’s son, had to break free of a provincial environment to enter the musical world of Paris, which he then proceeded to set on its ear with new ideas. A misfit in academic circles, he eventually managed to prove his point, but even today he remains controversial.

“On your imaginary forces work,” invites the Prologue to Shakespeare’s *Henry V*. Berlioz, whose response to Shakespeare was as instinctive as his love for the Greek classics, could have taken this phrase as his motto. His detractors have always been those who simply don’t get it. Berlioz needed his love for the classics to temper his Romantic imagination, and the tension—at its best, a balance—between the two forces is the binding ingredient in his music. For us, it also gives his work an oddly modern sensibility, whereas in the Victorian era it merely made people uncomfortable in their seats. There seemed something improper about it—it “wasn’t done.”

Berlioz was born in La Côte-Saint-André, near Grenoble, in the Isère Department, close to the Italian border in Southeastern France. As a youngster he showed musical talent, of which his straitlaced mother disapproved. His father was more tolerant, while still insisting he be trained as a physician. Packed off to Paris in 1821, the youth was appalled by the dissecting room but persevered to get his bachelor's degree in 1824, meanwhile frequenting the Opéra and taking private lessons in composition. On his own after graduation, he had to find some way to justify a musical career. Never having studied piano, he could give lessons only in the instruments he knew (flute, guitar) and in solfège. He also earned a little by joining the chorus at the Théâtre des Nouveautés, a firsthand lesson in the realities of the stage.

In 1826, by dint of persistence, he was able to gain acceptance at the Conservatory. And in 1829 his talent for writing got him into musical journalism. While working at the Conservatory, he started to compete for the Prix de Rome; on his fourth attempt he finally won first prize. This mandated him to sojourn at the Villa Medici, home of the French Academy in Rome, starting in 1831. For the competition, he had submitted several works for orchestra and some with voice, including sketches for *Les Francs-Juges*, a projected opera. The overture survives, while other parts would resurface in his first complete opera, *Benvenuto Cellini*, several years later.

Episodes in an Artist's Life

Berlioz's biggest project during that youthful period was the *Symphonie fantastique*, cornerstone of his eventual reputation. Together with its companion piece, *Lélio, ou Le retour à la vie*, the symphony was inscribed "Episode in an Artist's Life," which could equally well serve as subtitle to *Benvenuto Cellini*. The composer's urge to live out his fantasies became a troublesome lifetime habit. In 1833 it would lead him

to marry the Irish actress Harriet Smithson, all because he had been so carried away by seeing her play Shakespeare; he understood no English but was reacting to the sheer emotion he felt from the stage. The marriage proved no more successful than his second one, in 1854, to Marie Recio, a singer.

In 1831, Berlioz was still single and off to Rome, capital of a land where opera reigned even more supreme than in Paris. He never wholly approved of Italian opera, which he found too pretty and exhibitionistic, but he longed more than ever to write a stage work. "I had been greatly struck," he later wrote in his *Memoirs*, "by certain episodes in the life of Benvenuto Cellini. I had the misfortune to believe they would make an interesting and dramatic subject for an opera." In Italy he discovered the *Vita of Cellini (1500–1571)*, a kindred spirit—great Florentine sculptor, metal smith and jeweler, son of a musician and himself in love with music. Emblematic of the Renaissance, Cellini led a life of such flamboyance and exultant achievement as to appeal mightily to a 19th-century Romantic. Written in later life, 1558–1566, his memoirs lay unpublished until 1728, when an incomplete version attracted little notice. By the end of the century, though, the work had been recognized as a gold mine of historical information. Goethe made the first German translation. The first complete Italian edition seems not to have appeared until 1831–32, the time of Berlioz's stay in Rome.

Rome, Paris, and Florence

Cellini's own time in Rome began at 19, when he gained the patronage of Pope Clement VII. After imprisonment on false charges, he left for Paris, where he worked at the court of Francis I. In 1545 he returned to Florence, where he spent the rest of his life. A long life it was, especially for one so addicted to risk. His late work

flowered with new grandeur of scope. To this phase belong portrait busts of notables, such as Duke Cosimo I de' Medici, and the full-figure Perseus with the Head of Medusa, still to be seen at the Loggia dei Lanzi in Florence—the very Perseus that Berlioz shows being cast onstage at the climax of his opera. There are Cellini pieces at the Metropolitan Museum in New York and in various Italian collections, but much of his work has disappeared—lending some credence to his operatic sacrifice, feeding earlier pieces into the furnace to give birth to Perseus.

As with Casanova, Da Ponte and other great adventurers who left memoirs, no one knows to what extent Cellini was embroidering history. Certainly the libretto fashioned for Berlioz by Léon de Wailly and Auguste Barbier, professionals of the genre, is a free adaptation. Like Cellini smelting smaller work to feed the larger, they threw in familiar opéra-comique twists of plot and character, knowing these to be of proven mettle. The scene was shifted from Florence to Rome, while Duke Cosimo, he who commissioned Perseus, was replaced with Clement VII. This Pope, nephew of Lorenzo de' Medici, was a patron of Raphael and Michelangelo, as well as of Cellini. For the opera stage, the casting process in bronze had to be greatly simplified, but it outlines Cellini's account. Besides the Pope, the libretto's real historical figures include Cellini's assistant Ascanio and his bureaucratic nemesis Balducci, born to be played by a basso buffo.

The plot, woven of typical comic-opera imbroglions, ruses, misunderstandings and coincidences, is triggered by a scheme between Fieramosca (Cellini's rival in work and court-

ship) and Balducci (father of Cellini's love interest) to defeat Cellini and marry the daughter to Fieramosca. As he leaves in Scene 1 to meet with the Pope, Balducci—his suit dotted by plaster confetti thrown at him—is a “leopard” who can't change his spots. But by the end of the opera, like Dr. Bartolo in Il barbiere di Siviglia, he has to change them gracefully, yielding to force majeure. Balducci's daughter, Teresa, is the typical good-girl heroine, torn between obedience to her father and love for her preferred suitor.

The Essence of Comic Opera

Another comic-opera ploy is the Act I trio in which Fieramosca tries to overhear the lovers, at last realizing they mean to elope. Bedroom farce surfaces in the following scene, when Balducci is irate to find Fieramosca in his daughter's chamber, while Cellini has hidden behind the door of the adjoining salon. Cellini, as usual, gets away with it, whereas Fieramosca incurs the wrath of the neighborhood, which gives him the same treatment Beckmesser gets in Act II of Die Meistersinger. If these devices, inherited from Greco-Roman comedy via commedia dell'arte, seem mechanical and do in fact work like clockwork, they also show ingenuity and boundless vitality, which Berlioz scores with fresh surprises at every turn.

In short, Berlioz has tremendous fun with everything—the potpourri of characters, the quick turns of plot, the musical serendipities they invite. As inventive and boisterous as the earlier

scenes are, the Act I finale (Act II when the work was revised into three-act form) easily tops them with its inspired mayhem. “Clever” is too weak a term for the web that librettists and composer have woven of these Carnival events—crowd activities, street performers, disguises, mistaken identity, private skulduggery and public jubilation. As the final impasse is reached, cannon shots from Castel Sant’Angelo announce the end of Carnival and the start of Lent.

The lineage of this scene harks back to the Act II finale of Don Giovanni, where Mozart dares to have two dance orchestras playing different dances in different rhythms at the same time. A prototype closer to Berlioz’s own day would be Rossini’s *Le Comte Ory*, which also risks the impudence of disguising a lover as a friar. Don Giovanni dates back a half-century before Cellini, to 1787, whereas *Le Comte Ory* of 1828 is close to the time of Cellini. As to what happens to the lineage afterward, there are examples as diverse as the Nuremberg riot in Wagner’s *Die Meistersinger* (1868), the fracas at Ford’s house in Verdi’s *Falstaff* (1893) and the one at the inn courtyard in Massenet’s *Chérubin* (1905). Only Berlioz, however, gave birth to a separate work on the same subject—the Roman Carnival Overture, which has had a happier life than his opera.

A Classic Fiasco

Not that Cellini has failed—though its premiere at the Opéra in 1838 bore all the classic symptoms of a fiasco. Referring to the

rehearsal period, May through August 1838, Berlioz noted in his *Memoirs*, “I shall never forget the horror of those three months. The indifference, the distaste, manifested by most of the singers...” At the premiere, on September 10, there was a chorus of cries from the audience, which the singers tried to ignore. After two repeat performances, the tenor lead, Gilbert-Louis Duprez, quit the cast; as he had no understudy, the one remaining performance had to wait four months. Then the work disappeared for a dozen years—until 1852, when at the insistence of Franz Liszt, who ran the court opera at Weimar, it was presented in a German translation by Peter Cornelius. There it proved sufficiently popular for a three-act revision to be made for repeat performances later that year. These inaugurated Cellini’s acceptance in Germany.

When Berlioz led a single performance of the three-act version in London the following year, as he later recalled, “a gang of Italians virtually drove Benvenuto Cellini from the Covent Garden stage by hissing, booing and yelling from beginning to end.” Ten years later, when the score was published, the sung recitatives—required by house policy at the Opéra—were dropped in favor of spoken dialogue, which sped the action and restored a light, crisp opéra-comique flavor.

Though early travails with Cellini disheartened Berlioz, they didn’t discourage his ambitious (some would say grandiose) schemes for further compositions. In fact, the year before Cellini’s debut at the Opéra, he had already laid the cornerstone of a reputation with his *Requiem*. With *Harold en Italie* he had written a maverick sort of monodrama in which

a solo viola speaks for the protagonist. And in November 1839, the year after the Cellini premiere, he saw the dramatic symphony Roméo et Juliette, one of his finest and most atmospheric scores, well received at the Conservatory. If he had vociferous foes, he also had discerning friends, such as Niccolò Paganini, who made him a present of 20,000 francs in recognition of Cellini. After Berlioz was named to the Legion of Honor (1839), he wrote the Symphonie funèbre et triomphale, his last major work for half a dozen years.

Burgeoning Fame

As his fame grew, he was in demand as a conductor, particularly in Germany. He conducted in Russia in 1847 and would return there 20 years later, shortly before his death at 65 in 1869. In later life, if the podium edged aside the pen, major works still emerged, prominent among them the Christmas oratorio L'enfance du Christ (1854); Les Troyens (1856–1858), that most truly grand of grand operas; and for his farewell to the stage, a return to his beloved Shakespeare for Béatrice et Bénédict (1860–1862), based on Much Ado about Nothing and like his first opera, Benvenuto Cellini, conceived as an opéra-comique.

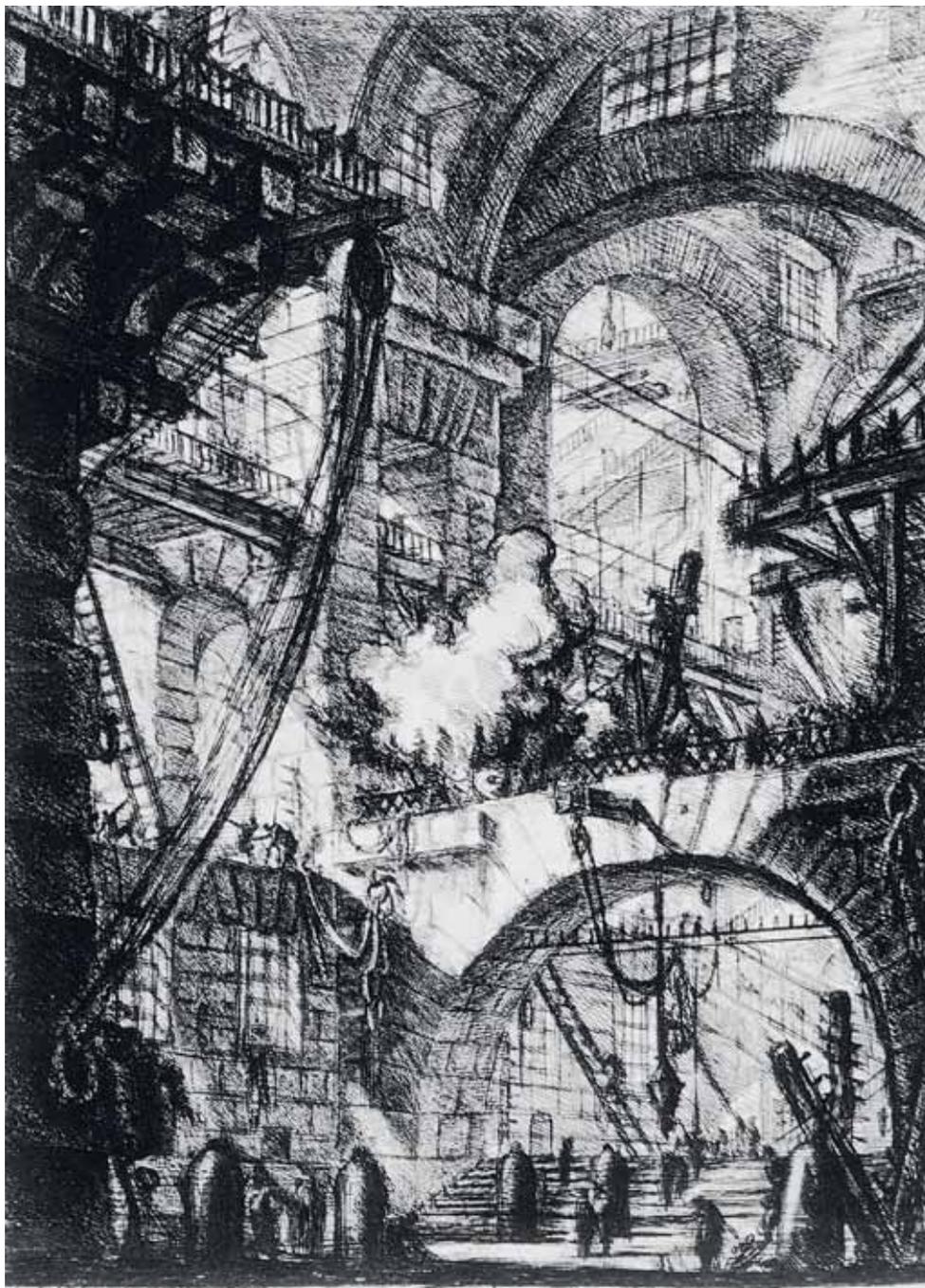
As a statement of brash youth, ready to beat the world, Benvenuto Cellini stands by itself. Especially rare is its mercurial lightness, the irony of humor and touch with which Berlioz imbues his alter ego, the Romantic hero. In Berlioz and His Century, Jacques Barzun heads Chapter 10 "The Hero as Artist." Note the word order: it's not the Artist as Hero—a heroic figure who happens to be an artist. No, it's that rare individual whose nerve and purpose put him at the top of his field, which happens to

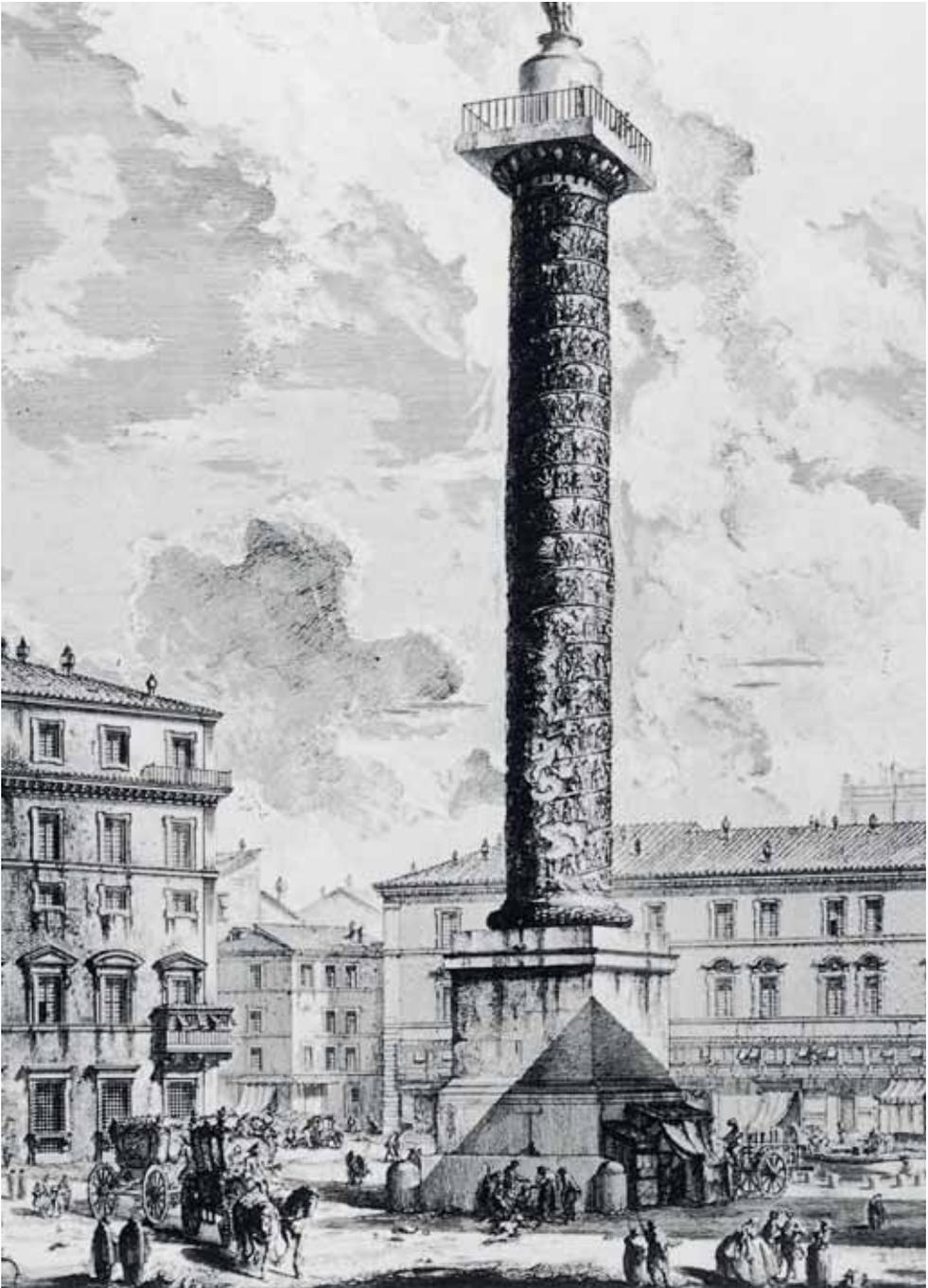
be art. Having epic status, he can take the big gamble, throwing everything at once into the creative furnace and coming up a winner. In Harold en Italie and La damnation de Faust, Berlioz seems to be saying all artists lead such risky lives that they're likely to end up in hell. Yet in Cellini and Béatrice they can be triumphant, too. Far from the madding crowd, they glimpse heaven along the way, and it's worth the trip.

In a real sense, Berlioz fueled his new works with all he'd made before. Maturing as an artist, though, he couldn't get back the thing he'd thrown in first—all that youthful daring. In 1853 he wrote wistfully about Benvenuto Cellini in his Memoirs, "It is 14 years"—actually 13 notes translator/biographer David Cairns—"since I was stretched on the rack at the Opéra. I have just reread my poor score carefully and with the strictest impartiality, and I cannot help recognizing that it contains a variety of ideas, an energy and exuberance and a brilliance of color such as I may perhaps never find again, and which deserved a better fate."

John W. Freeman pursued private studies in piano, theory, and composition, also attending Darius Milhaud's composition class at Tanglewood. He has contributed to many publications, including the Metropolitan Opera Guild's *Opera News*, which engaged him in 1960 as Associate Editor, a post in which he served for 40 years. His compositions include vocal chamber music, while his books include a pictorial biography of Arturo Toscanini and two volumes of opera stories.

English-language program notes are generously provided by Lee McCormack Edwards / Salzburg Festival Society.





Libretto

Hector Berlioz (1803–1869)

Benvenuto Cellini

Oper in zwei Akten

Text von Léon de Wailly und Henri Auguste Barbier

nach der *Vita* des Benvenuto Cellini

BENVENUTO CELLINI

FIERAMOSCA, Bildhauer im Dienst des Papstes

GIACOMO BALDUCCI, päpstlicher Schatzmeister

PAPST CLEMENS VII.

TERESA, Balduccis Tochter

ASCANIO, Cellinis Lehrling

FRANCESCO, Cellinis Lehrling

BERNARDINO, Cellinis Lehrling

POMPEO

WIRT

FRAUEN und KINDER, HANDWERKER, BÜRGER,

BÜSSER, MÖNCHEN und EDELLEUTE

Die Handlung spielt in Rom im Jahr 1532.

Giovanni Battista Piranesi,
Piazza Colonna mit Marc-Aurel-Säule,
aus den *Vedute di Roma*, um 1748

Ouverture

ACTE I

Premier Tableau : Lundi Gras

Scène Ière

(L'appartement de Messer Giacomo Balducci au tomber de la nuit. Sur le devant, à gauche, une table entre deux fauteuils à dossier. Deux portes ; une à gauche, une au fond. A droite, une fenêtre. La nuit augmente graduellement.)

Introduction

(Teresa regarde par la fenêtre ; Balducci entre par la porte du fond, achevant de s'habiller.)

BALDUCCI

Teresa ! ... Teresa ... mais où peut-elle être ?
Teresa !

(l'apercevant à la fenêtre)

A la fenêtre !

Je l'ai pourtant bien défendu ;
N'avez-vous donc pas entendu ?
(Elle quitte la fenêtre.)

Pour prendre l'air l'heure est fort belle !

Depuis un siècle que j'appelle,
Le Pape m'attend ... mon bâton,
Mes gants, ma dague, et ce carton ...

(Teresa prend tour à tour ces objets sur la table et les lui présente.)

C'est à damner un saint, un ange !

En vérité c'est bien étrange
Que le Pape ainsi dérange
Un trésorier soir et matin
Pour Cellini, ce libertin,
Ce paresseux, ce Florentin !
Aussi pourquoi notre Saint-Père,
Prendre en Toscane un ciseleur,
Quand vous aviez votre sculpteur,
Fieramosca, dont c'est l'affaire ?
(fausse sortie)

Ouvertüre

ERSTER AKT

Erstes Bild: Fastnachtsmontag

1. Szene

(Die Wohnung von Giacomo Balducci bei Einbruch der Nacht. Vorne links ein Tisch zwischen zwei Lehnstühlen. Zwei Türen, eine links und eine im Hintergrund. Rechts ein Fenster. Es wird allmählich dunkel.)

Introduction

(Teresa schaut aus dem Fenster. Balducci tritt durch die Tür im Hintergrund ein, während er sich fertig ankleidet.)

BALDUCCI

Teresa! ... Teresa ... wo mag sie bloß sein?
Teresa!

(Er sieht sie am Fenster.)

Am Fenster!

Das habe ich ihr doch verboten!
Habt Ihr denn nicht gehört?
(Sie geht vom Fenster weg.)

Eine schöne Zeit ist das, um frische Luft zu
schöpfen!

Ich rufe seit einer Ewigkeit,
der Papst erwartet mich ... mein Stock,
meine Handschuhe, mein Degen, und diese
Mappe ...

(Teresa nimmt der Reihe nach die Gegenstände vom Tisch und gibt sie ihm.)

Das bringt einen Heiligen, einen Engel zur
Verzweiflung!

Es ist tatsächlich äußerst seltsam,
dass der Papst
einen Schatzmeister Tag und Nacht bemüht
wegen Cellini, diesem Freigeist,
diesem Faulpelz, diesem Florentiner!
Warum, Heiliger Vater,
einen Ziseleur aus der Toskana nehmen,
wo Ihr doch Euren Bildhauer hattet,
Fieramosca, dessen Arbeit das doch ist?
(Er gibt vor, wegzugehen.)

Chœur de masques**TERESA**

Enfin il est sorti,
 Tout de bon ! Ah ! je respire,
 Ouf ! quel sermon ! c'était un vrai martyr !

CELLINI, FRANCESCO, BERNARDINO et MASQUES *(dans la rue)*

La la la la
 De profundis !
 Carnaval père
 Enterre
 Ce soir un de ses fils !
 Ô grands enfants
 Soyez bien sages !
 De tous les âges,
 De tous les rangs ;
 Homme ni femme,
 Ne pleurez pas,
 Buvez à l'âme
 De Lundi Gras !

BALDUCCI *(rentrant)*

D'où vient ce bruit ?

TERESA

Dieu ! serait-ce lui ?

BALDUCCI

Chut !
 A ma porte, quel tapage !
 C'est Cellini, je le gage,
 Avec ses mauvais sujets,
 Prenons garde à ses projets.
(Il s'approche de la fenêtre et reçoit une grêle de fausses dragées qui lui couvrent le corps et le visage de taches blanches.)

BALDUCCI

Ô canaille ! infâme engeance !
 C'est sa bande, l'insolent !
 Me couvrir ainsi de blanc
 Lorsqu'il faut qu'en diligence
 Je me rende au Vatican !
 Va, de toi j'aurai vengeance
 Quelque jour, maudit Toscan !

Chor der Masken**TERESA**

Endlich ist er fort!
 Gottlob! Ach, ich atme auf!
 Welch eine Moralpredigt! Das war eine wahre
 Qual!

CELLINI, FRANCESCO, BERNARDINO und MASKEN *(auf der Straße)*

La la la la
 De profundis!
 Vater Karneval
 beerdigt
 heute Abend einen seiner Söhne!
 Doch seid schön brav,
 ihr großen Kinder
 jeden Alters,
 aller Stände;
 Männer und Frauen,
 weint nicht,
 trinkt auf die Seele
 des Fastnachtsmontags!

BALDUCCI *(zurückkommend)*

Woher kommt dieser Lärm?

TERESA

Gott! Sollte er es sein?

BALDUCCI

Pst!
 An meiner Tür, welch ein Radau!
 Das ist Cellini, ich wette drauf,
 mit seinen üblen Freunden,
 hüten wir uns vor seinen Plänen.
(Er tritt ans Fenster und wird mit falschem Zuckerwerk aus Gips überschüttet, das auf seinem Körper und seinem Gesicht weiße Flecken hinterlässt.)

BALDUCCI

O Lumpenpack! Schändliches Gesindel!
 Das ist seine Bande, der Unverschämte!
 Mich so weiß zu machen,
 wo ich mich eilends
 zum Vatikan begeben muss!
 Ich werde mich an dir rächen,
 eines Tages, verfluchter Toskaner!

**CELLINI, FRANCESCO, BERNARDINO et
LE CHŒUR DE MASQUES**

Vive la joie !
Les morts sont morts ;
Dieu nous envoie
Un joyeux corps,
Un gai compère
Encore plus gras
Que feu son frère ;
Ne pleurez pas.

TERESA (*finit par éclater de rire*)
Ah ! ah ! ah ! ah !

BALDUCCI (*à Teresa*)
Oui, riez, la belle affaire !
Pour changer il est trop tard.
Ah ! grand Dieu ! chez le Saint-Père
J'aurai l'air d'un léopard !

*(Teresa s'approche de la fenêtre à son tour et
reçoit une pluie de fleurs.)*

BALDUCCI
C'est bien lui, je vais descendre !
Misérable ! ose m'attendre !
C'est lui, c'est ce fat, votre enjôleur.
Moi l'épine et vous la fleur !
Lui, Cellini ! Lui, ce fat, lui mon gendre !

Mille fois plutôt me pendre !
Ce Florentin,
Ce paresseux, ce libertin !
Ose m'attendre,
Gueux à pendre ...

TERESA
Oui, c'est lui, c'est votre gendre !
Croyez-vous me faire prendre
Un mari, ah, ah, ah, contre mon cœur.
Renoncez à cette erreur.
Colombine est à Léandre !
Moi, la femme de Cassandre !
Ah, malheur à lui !

**CELLINI, BERNARDINO et LE CHŒUR DE
MASQUES**
De profundis !
Carnaval père

**CELLINI, FRANCESCO, BERNARDINO und
CHOR DER MASKEN**

Es lebe die Freude!
Die Toten sind tot;
Gott schickt uns
einen fröhlichen Leib,
einen lustigen Kumpan,
noch fetter
als sein Bruder es war.
Weint nicht.

TERESA (*bricht in Gelächter aus*)
Ha, ha, ha, ha!

BALDUCCI (*zu Teresa*)
Ja, lacht nur, eine schöne Bescherung!
Um mich umzuziehen, ist es zu spät.
Ach, großer Gott! Beim Heiligen Vater
werde ich aussehen wie ein Leopard!

*(Teresa tritt ihrerseits ans Fenster und wird mit
einem Blumenregen überschüttet.)*

BALDUCCI
Das muss er sein, ich gehe hinunter!
Elender! Warte nur!
Er ist es, es ist dieser Geck, Euer Verführer.
Ich die Dornen und ihr die Blumen!
Er, Cellini! Er, dieser Geck, er mein
Schwiegersohn!
Tausendmal eher hänge ich mich auf!
Dieser Florentiner,
dieser Faulpelz, dieser Freigeist!
Warte nur,
du Lump, der aufgehängt gehört ...

TERESA
Ja, er ist es, es ist Euer Schwiegersohn!
Glaubt Ihr, Ihr könntet mir
gegen meinen Willen einen Gatten aufzwingen?
Lasst von diesem Irrtum ab.
Colombina gehört Leandro!
Ich die Frau von Cassandro?!
Ach, Unheil über ihn!

**CELLINI, BERNARDINO und CHOR DER
MASKEN**
De profundis!
Vater Karneval

Enterre
 Ce soir un de ses fils !
 Tra la la la !
 Ô grands enfants
 Soyez bien sages !
 De tous les âges,
 De tous les rangs ;
 Homme ni femme
 Ne pleurez pas !
 Buvez à l'âme
 De Lundi Gras !

(Balducci sort.)

Scène II^{ème}

Récitatif

TERESA *(ramassant un bouquet)*
 Les belles fleurs ! ... un billet ! ...
(Elle lit.)
 Cellini ! ... Quelle imprudence ! eh ! quoi,
 venir ici !
 Ce soir même ! ah ! grand Dieu ! mais mon
 père
 Est bien loin, et l'instant est propice, que faire ?

Romance

TERESA
 Ah ! que l'amour une fois dans le cœur
 A de peine à quitter son asile !
 Comme il y tient, et qu'il est difficile
 D'en déloger cet obstiné vainqueur !
 En vain les jeux, la danse, la parure,
 Pour le chasser combattent follement ;
 L'amour lui-même, oubliant sa capture,
 En vain s'envole et s'éloigne un moment ! ...
 Ah ! ce n'est qu'un moment,
 Non, ce n'est qu'un moment !
 Comme l'oiseau retourne à la douce verdure,
 Amour vient toujours au cœur aimant !
 Heureuse celle à qui jamais l'amour
 N'a fait sentir les ardeurs de sa flamme.

beerdigt
 heute Abend einen seiner Söhne!
 Tra la la la!
 Doch seid schön brav,
 ihr großen Kinder
 jeden Alters,
 aller Stände;
 Männer und Frauen,
 weint nicht,
 trinkt auf die Seele
 des Fastnachtsmontags!

(Balducci geht ab.)

2. Szene

Rezitativ

TERESA *(hebt einen Strauß auf)*
 Die schönen Blumen! ... Ein Billett! ...
(Sie liest.)
 Cellini! ... Wie unvorsichtig! Was, hierher
 kommen!
 Noch heute Abend! Ach, großer Gott! Aber
 mein Vater
 ist weit fort, und der Augenblick ist günstig,
 was soll ich tun?

Romanze

TERESA
 Ach, wie schwer fällt es doch der Liebe,
 einmal im Herzen, ihren Zufluchtsort zu
 verlassen.
 Wie viel bedeutet es ihr und wie schwer ist es,
 diesen hartnäckigen Sieger zu vertreiben!
 Umsonst versuchen Spiele, Tanz und Schmuck,
 sie zu verjagen.
 Die Liebe selbst vergisst bisweilen ihre
 Gefangennahme,
 umsonst fliegt sie davon, entfernt sich einen
 Augenblick! ...
 Ach, aber nur für einen Augenblick,
 ja, nur für einen Augenblick!
 Wie der Vogel zum zarten Laub zurückkehrt,
 kehrt die Liebe immer ins liebende Herz zurück!
 Glücklich ist das Mädchen, das nie die Glut
 des Feuers der Liebe fühlte.

Simple et naïve, elle ignore le blâme,

Et ce qu'on paye une ivresse d'un jour !
 Souvent la main du devoir est bien dure,
 Il ferme l'âme au tendre sentiment
 Et devant lui l'amour fuit sans murmure,
 Mais le devoir, s'il triomphe un moment,
 Ah ! ce n'est qu'un moment,
 Non, ce n'est qu'un moment !
 Comme l'oiseau retourne à la douce verdure,
 (etc.)

Scène III^{ème}

Récitatif

TERESA
 Cellini !

CELLINI
(qui était entré furtivement pendant le couplet précédent, s'avance vivement)
 Teresa ! ne fuyez pas ma vue !

TERESA
 Cellini, près de vous je ne puis pas rester !

CELLINI
(avec un chagrin mêlé d'impatience)
 Ah ! ce langage me tue !

TERESA
 Du bruit ...

CELLINI
 Rassurez-vous ...

TERESA
 Je suis perdue !
 Partez !

CELLINI
 Ce bruit n'est rien, sur mon honneur !
 C'est le gai carnaval qui dehors parle en maître.

Laissez-le sous votre fenêtre
 Agiter son grelot moqueur,
 Et calmez, Teresa, calmez votre frayeur.

Einfach und unbefangen kennt sie den Tadel
 nicht,
 und nicht den Preis für den Rausch eines Tages!
 Oft ist die Hand der Pflicht sehr hart,
 sie verschließt die Seele dem zarten Empfinden.
 Und vor ihr flieht lautlos die Liebe,
 aber die Pflicht, gewinnt sie einen Augenblick,
 ach, dann nur für einen Augenblick,
 ja, nur für einen Augenblick!
 Wie der Vogel zum zarten Laub zurückkehrt,
 (etc.)

3. Szene

Rezitativ

TERESA
 Cellini!

CELLINI
(ist während des vorigen Couplets heimlich eingetreten und nähert sich nun ungestüm)
 Teresa! Lauft nicht weg vor mir!

TERESA
 Cellini, ich kann nicht bei Euch bleiben!

CELLINI
(in einer Mischung aus Kummer und Ungeduld)
 Ach, diese Worte töten mich!

TERESA
 Ein Lärm ...

CELLINI
 Beruhigt Euch ...

TERESA
 Ich bin verloren!
 Geht!

CELLINI
 Dieser Lärm bedeutet nichts, bei meiner Ehre!
 Es ist der fröhliche Karneval, der draußen
 regiert.

Lasst ihn unter Eurem Fenster
 seine neckische Schelle schütteln
 und beruhigt Eure Angst, Teresa.

Scène IV^{ème}

Trio

CELLINI

Ô mon bonheur, vous que j'aime plus que
ma vie,

Teresa, je viens savoir
Si loin de vous, triste et bannie,

Mon âme doit perdre l'espoir.

FIERAMOSCA (*entrant sur la pointe des
pieds, un énorme bouquet à la main*)

Ce n'est pas en forçant les grilles,
En jetant bas portes, verroux,
Que l'on gagne le cœur des filles ;
Mais en marchant à pas de loup.

TERESA

Las ! Votre amour n'est que folie,
Cellini, un vain tourment et sans espoir !

Pourquoi m'appeler votre amie,
Si je ne dois plus vous revoir ?

CELLINI

Non, par les saints, par la Madonne ! ...

FIERAMOSCA

Chut ! elle n'est pas seule !
A qui donc parle-t-elle ?
Son père ... non, ce costume élégant ...
C'est, à coup sûr, quelque galant !
Ah ! la perfide ... ah ! l'infidèle !
Quel peut être ce freluquet ?
Sans nous montrer ...
Tâchons de voir qui c'est !

CELLINI

Je ne puis croire, ô ma Teresa,
Qu'amour jamais vous abandonne
Aux bras de ce Fieramosca !

FIERAMOSCA

Dieu ! Cellini ! Cachons-nous-là !
(*Il se met derrière la porte de la chambre de
Teresa.*)

4. Szene

Terzett

CELLINI

O mein Glück, Ihr, die ich mehr als mein
Leben liebe,

Teresa, ich komme um zu erfahren,
ob mein Herz fern von Euch, traurig und
verstoßen,

die Hoffnung verlieren muss.

FIERAMOSCA (*tritt auf Zehenspitzen ein,
einen riesigen Blumenstrauß in der Hand*)

Nicht indem man Eisengitter aufbricht,
Türen niederwirft und Riegel,
erobert man Mädchenherzen,
sondern wenn man ganz leise geht.

TERESA

Ach, Eure Liebe ist nur Torheit,
Cellini, eine vergebliche Qual und ohne
Hoffnung!

Warum mich Eure Freundin nennen,
wenn ich Euch nicht wiedersehen darf?

CELLINI

Nein, bei den Heiligen, bei der Muttergottes! ...

FIERAMOSCA

Pst! Sie ist nicht allein!
Aber mit wem spricht sie?
Ihr Vater ... nein, diese elegante Kleidung ...
Das ist ganz sicher ein Galan!
Ach, die Falsche ... ach, die Treulose!
Wer mag dieser Laffe sein?
Ohne bemerkt zu werden ...
versuchen wir zu sehen, wer es ist!

CELLINI

Ich kann nicht glauben, o meine Teresa,
dass die Liebe Euch jemals
in die Arme dieses Fieramosca gibt!

FIERAMOSCA

Gott! Cellini! Verstecken wir uns dort!
(*Er verbirgt sich hinter der Tür zu Teresas
Zimmer.*)

TERESA

Ah ! me préserve ma patronne
De cette honte, de ce malheur,

Car je le sens là,
Oui, je mourrai, si l'on me donne
A ce Fieramosca.

FIERAMOSCA

(entr'ouvrant la porte)

Ah ! si j'osais parler tout haut,
Ah ! si j'osais souffler un mot !

CELLINI *(tendrement)*

Eh bien ! donc, Teresa, ma chère vie,
Au nom des saints, je viens savoir

Si loin de vous, triste et bannie,
Mon âme doit perdre l'espoir.

TERESA *(tendrement mais avec un sentiment d'inquiétude)*

Mais votre amour, Cellini, n'est que folie,
Un vain tourment et sans le moindre espoir,

Ne m'appellez plus votre amie,
Non, je ne dois plus vous revoir.

TERESA et **CELLINI** *(avec fureur)*

Fieramosca ! ...

CELLINI

Un tel rival !

TERESA

Qui ... moi ! sa femme ! je préfère
Cent fois la mort la plus amère !

FIERAMOSCA *(brandissant son bouquet)*

Si j'avais ma rapière en main !

CELLINI

Ah ! mourir, chère belle,
Qu'avez-vous dit là ?
Cette voie est cruelle,
Ô ma Teresa !
Non, prenons l'autre route

TERESA

Ach, möge meine Schutzheilige mich
vor dieser Schande, vor diesem Unglück
bewahren,

denn ich fühle es,
ja, ich werde sterben, wenn man mich
diesem Fieramosca gibt.

FIERAMOSCA

(die Tür einen Spalt breit öffnend)

Ach, wenn ich doch nur wagte, laut zu sprechen!
Ach, wenn ich doch nur wagte, einen Ton zu
sagen!

CELLINI *(zärtlich)*

Nun denn, Teresa, mein Leben,
beim Namen der Heiligen, ich komme um zu
erfahren,

ob ich fern von Euch, traurig und verstoßen
die Hoffnung verlieren muss.

TERESA *(zärtlich, jedoch mit einem Gefühl der Unruhe)*

Aber Eure Liebe, Cellini, ist nur Torheit,
eine vergebliche Qual und ohne die leiseste
Hoffnung!

Nennt mich nicht länger Eure Freundin,
nein, ich darf Euch nicht wiedersehen!

TERESA und **CELLINI** *(wütend)*

Fieramosca ! ...

CELLINI

Ein solcher Rivale!

TERESA

Wer ... ich! Seine Frau! Ich ziehe
hundertmal den bittersten Tod vor!

FIERAMOSCA *(seinen Strauß schwingend)*

Hätte ich doch meinen Degen zur Hand!

CELLINI

Ah! Sterben, liebste Schöne,
was habt Ihr da gesagt?
Dieser Weg ist grausam,
o meine Teresa!
Nein, lasst uns den anderen Weg nehmen

Aux gazons fleuris,
Que jamais ne redoute
Un cœur bien épris.

TERESA

L'autre route, et laquelle ?
Ne me cachez rien.

FIERAMOSCA

Si j'avais ma rapière en main !

CELLINI

Ne soyez pas rebelle,
Ecoutez-moi bien !

TERESA (*à voix basse*)

Parlez plus bas !

CELLINI (*à voix basse*)

Demain soir, Mardi Gras ...

TERESA (*à voix basse*)

Demain soir, Mardi Gras ...

FIERAMOSCA (*prêtant l'oreille*)

Gras !

CELLINI

Surtout n'y manquez pas !

FIERAMOSCA

(*à voix moins basse que les autres*)
Quoi ? Je n'entends pas.

CELLINI

Venez Place Colonne ...

TERESA

Place Colonne ...

FIERAMOSCA

Colonne ...

CELLINI

Au coin où Cassandro ...

TERESA

Où Cassandro ...

über die blühenden Wiesen,
den ein verliebtes Herz
niemals zu fürchten braucht.

TERESA

Den anderen Weg, und welchen?
Verbergt mir nichts.

FIERAMOSCA

Hätte ich doch meinen Degen zur Hand!

CELLINI

Seid nicht widerspenstig,
hört mir gut zu!

TERESA (*leise*)

Sprecht leiser!

CELLINI (*leise*)

Morgen Abend, Fastnachtdienstag ...

TERESA (*leise*)

Morgen Abend, Fastnachtdienstag ...

FIERAMOSCA (*lauschend*)

Fastnacht!

CELLINI

Kommt auf jeden Fall!

FIERAMOSCA

(*etwas lauter als die anderen*)
Wie? Ich höre nichts.

CELLINI

Kommt zur Piazza Colonna ...

TERESA

Piazza Colonna ...

FIERAMOSCA

Colonna ...

CELLINI

An der Ecke, wo Cassandro ...

TERESA

Wo Cassandro ...

FIERAMOSCA

Cassandro ...

CELLINI

... au peuple romain donne
Un opéra nouveau.

FIERAMOSCA

Un opéra nouveau ...

CELLINI

Là, tandis qu'en délire
Sa troupe fera rire
Vôtre père aux éclats,
Vous saisirez le bras ...

TERESA

Je saisirai le bras ...

FIERAMOSCA

Le bras !

CELLINI

... d'un moine en robe brune ...

TERESA

... d'un moine en robe brune ...

FIERAMOSCA

Brune !

CELLINI

Et ... d'un pénitent blanc.

TERESA

D'un pénitent blanc ...

FIERAMOSCA

Blanc ...

CELLINI

L'un sera votre amant ...

TERESA

Vous ! vraiment ?

FIERAMOSCA

Lui !

FIERAMOSCA

Cassandro ...

CELLINI

... dem römischen Volk
ein neues Stück präsentiert.

FIERAMOSCA

Ein neues Stück ...

CELLINI

Dort, während
seine ausgelassene Truppe
Euren Vater zum Lachen bringt,
werdet Ihr den Arm ergreifen ...

TERESA

Werde ich den Arm ergreifen ...

FIERAMOSCA

Den Arm!

CELLINI

... eines Mönchs in brauner Kutte ...

TERESA

... eines Mönchs in brauner Kutte ...

FIERAMOSCA

Braun!

CELLINI

und ... eines weißen Büßers.

TERESA

Eines weißen Büßers ...

FIERAMOSCA

Weiß ...

CELLINI

Der eine wird Euer Geliebter sein ...

TERESA

Ihr! Wirklich?

FIERAMOSCA

Er!

CELLINI

Et l'autre mon élève.

TERESA

Votre élève ?

FIERAMOSCA

Son élève ?

CELLINI

Alors, je vous enlève ...

TERESA

Il m'enlève !

FIERAMOSCA

Enlève ...

CELLINI

Et soudain tous les deux
Nous allons à Florence ...

TERESA

A Florence ...

FIERAMOSCA

A Florence ?

CELLINI

Couler des jours heureux.

TERESA et CELLINI

Et soudain pour Florence,
Le cœur plein d'espérance,
Nous partons tous les deux.

FIERAMOSCA

Tous les deux !

TERESA

Ô Cellini, se peut-il faire
Que je laisse ainsi mon père ?
N'est-ce point blesser les cieux ?

CELLINI

Offenser le ciel, non, je pense,
Votre père bien plus l'offense
En voulant que sa Teresa,
Comme une fleur, tombe et s'altère

CELLINI

Und der andere mein Schüler.

TERESA

Euer Schüler?

FIERAMOSCA

Sein Schüler?

CELLINI

Dann entführe ich Euch ...

TERESA

Er entführt mich!

FIERAMOSCA

Entführt ...

CELLINI

Und unverzüglich gehen wir
beide nach Florenz ...

TERESA

Nach Florenz ...

FIERAMOSCA

Nach Florenz?

CELLINI

Um glückliche Tage zu verbringen.

TERESA und CELLINI

Und unverzüglich brechen wir
beide nach Florenz auf,
das Herz voller Hoffnung.

FIERAMOSCA

Alle beide!

TERESA

O Cellini, darf ich denn
meinen Vater so verlassen?
Heißt das nicht, den Himmel zu kränken?

CELLINI

Den Himmel beleidigen, nein, ich glaube,
Euer Vater beleidigt ihn weit mehr,
wenn er will, dass seine Teresa
wie eine Blume knickt und verdirbt

Dans l'ombre d'un couvent austère,
Où la main d'un Fieramosca ...

TERESA (*avec fureur*)
Fieramosca ! Fieramosca !

FIERAMOSCA
Ô, trésorier, que n'es-tu là !

TERESA
Ah ! c'en est fait, ma haine est trop forte.
Dans mon âme elle l'emporte.
Mon ami, prenons espoir,
A demain, à demain soir !

CELLINI
A demain soir !

FIERAMOSCA
A demain soir !

CELLINI (*à demi-voix*)
Faut-il redire encore l'heure et le lieu de
rendez-vous ?

TERESA (*précipitamment, et très fort*)
Oui, je viendrai, dites-vous ?

CELLINI (*tendrement, mais avec un léger accent de raillerie*)
Plus bas, parlez plus bas.
(*à voix basse*)
Demain soir, Mardi Gras ...

TERESA (*à voix basse*)
Demain soir, Mardi Gras ...

FIERAMOSCA (*qui s'est un peu approché pour mieux entendre*)
Demain soir, Mardi Gras ...

CELLINI
Ah ! vous n'y manquerez pas ...

TERESA
Non !

FIERAMOSCA
Non !

im Schatten eines strengen Klosters,
wo die Hand eines Fieramosca ...

TERESA (*wütend*)
Fieramosca! Fieramosca!

FIERAMOSCA
O Schatzmeister, warum bist du nicht hier!

TERESA
Ach, es ist aus, mein Hass ist zu groß.
Er siegt in meiner Seele.
Mein Freund, schöpfen wir Hoffnung,
bis morgen, bis morgen Abend!

CELLINI
Bis morgen Abend!

FIERAMOSCA
Bis morgen Abend!

CELLINI (*halblaut*)
Muss ich noch einmal die Zeit und den Ort
der Verabredung nennen?

TERESA (*hastig und sehr laut*)
Ja, ich werde kommen, sagt Ihr?

CELLINI (*zärtlich, jedoch mit leichtem Spott*)
Leiser, sprech leiser.
(*leise*)
Morgen Abend, Fastnachtsdienstag ...

TERESA (*leise*)
Morgen Abend, Fastnachtsdienstag ...

FIERAMOSCA (*der sich ein wenig genähert hat, um besser zu hören*)
Morgen Abend, Fastnachtsdienstag ...

CELLINI
Ach, Ihr werdet es nicht verfehlen ...

TERESA
Nein!

FIERAMOSCA
Nein!

TERESA

Je n'y manquerai pas.

FIERAMOSCA

Je n'y manquerai pas ...

CELLINI

Venez Place Colonne ...

TERESA

Place Colonne ...

FIERAMOSCA

Place Colonne ...

CELLINI

Au coin où Cassandro ...

TERESA et FIERAMOSCA

Au coin où Cassandro ...

CELLINI

... au peuple romain donne
Un opéra nouveau.

TERESA et FIERAMOSCA

... donne un opéra nouveau.

CELLINI

Là, tandis qu'en délire
Sa troupe fera rire
Votre père aux éclats,
Vous ...

TERESA

Moi !

FIERAMOSCA

Oui !

CELLINI

Vous saisirez le bras ...

TERESA

Je saisirai le bras ...

FIERAMOSCA

Elle prendra le bras ...

TERESA

Ich werde es nicht verfehlen.

FIERAMOSCA

Ich werde es nicht verfehlen ...

CELLINI

Kommt zur Piazza Colonna ...

TERESA

Piazza Colonna ...

FIERAMOSCA

Piazza Colonna ...

CELLINI

An der Ecke, wo Cassandro ...

TERESA und FIERAMOSCA

An der Ecke, wo Cassandro ...

CELLINI

...dem römischen Volk
ein neues Stück präsentiert.

TERESA und FIERAMOSCA

... ein neues Stück präsentiert.

CELLINI

Dort, während
seine ausgelassene Truppe
Euren Vater zum Lachen bringt,
werdet Ihr ...

TERESA

Ich!

FIERAMOSCA

Ja!

CELLINI

Werdet Ihr den Arm ergreifen ...

TERESA

Werde ich den Arm ergreifen ...

FIERAMOSCA

Wird sie den Arm ergreifen ...

CELLINI

... d'un moine en robe brune ...

TERESA

... d'un moine en robe brune ...

FIERAMOSCA

Elle prendra le bras

D'un moine en robe brune ...

CELLINI

Et d'un pénitent blanc.

TERESA

Et d'un pénitent blanc.

FIERAMOSCA

Et d'un pénitent blanc.

CELLINI

L'un sera votre amant ...

TERESA

L'un sera mon amant ...

FIERAMOSCA

L'un sera son amant ...

CELLINI

Et l'autre mon élève.

TERESA

Votre élève ...

CELLINI

Alors je vous enlève ...

TERESA

Il m'enlève !

FIERAMOSCA

Il l'enlève ! Bien !

CELLINI

Et soudain tous les deux

Nous allons à Florence ...

TERESA

A Florence !

CELLINI

... eines Mönchs in brauner Kutte ...

TERESA

... eines Mönchs in brauner Kutte ...

FIERAMOSCA

Sie wird den Arm

eines Mönchs in brauner Kutte ergreifen ...

CELLINI

... und eines weißen Büßers.

TERESA

... und eines weißen Büßers.

FIERAMOSCA

... und eines weißen Büßers.

CELLINI

Der eine wird Euer Geliebter sein ...

TERESA

Der eine wird mein Geliebter sein ...

FIERAMOSCA

Der eine wird ihr Geliebter sein ...

CELLINI

... und der andere mein Schüler.

TERESA

Euer Schüler ...

CELLINI

Dann entführe ich Euch ...

TERESA

Er entführt mich!

FIERAMOSCA

Er entführt sie! Gut!

CELLINI

Und unverzüglich gehen wir

beide nach Florenz ...

TERESA

Nach Florenz!

FIERAMOSCA

A Florence !

CELLINI

Couler des jours heureux.

TERESA

Couler des jours heureux.

FIERAMOSCA

Vivre heureux !

TOUS LES TROIS

Et soudain pour Florence,
Le cœur plein d'espérance,
Nous partons/Ils partent tous les deux.

CELLINI

Ravissante promesse !
Ô moments pleins d'ivresse !
Pour mon cœur que vous êtes doux !
Amour, sous ton aile
Garde, garde ma belle
Fidèle à son rendez-vous !

FIERAMOSCA

Ah ! femelle traîtresse !
Perfide tigresse !
Prenez garde à vous !

TERESA

Mère de tendresse,
Vierge que sans cesse
J'implore à genoux,
Pardonne à ma voix rebelle,
Et viens calmer celle
D'un père en courroux.

TERESA et CELLINI

Oui, la mort éternelle !
C'eût été bien fou !
La jeunesse est trop belle
Pour un pareil loup.
Quand l'amour nous prépare
Un doux avenir,
Le bonheur est si rare
Qu'on ne peut le fuir !
Tyrans des cœurs fidèles,
Ô vieillards jaloux !

FIERAMOSCA

Nach Florenz!

CELLINI

... um glückliche Tage zu verbringen.

TERESA

... um glückliche Tage zu verbringen.

FIERAMOSCA

Um glücklich zu leben!

ALLE DREI

Und schnell gehen wir/gehen sie
beide nach Florenz,
das Herz voller Hoffnung.

CELLINI

Entzückende Verheißung!
O Augenblicke voller Trunkenheit,
was seid ihr lieblich für mein Herz!
Liebe, unter deinem Flügel
mach, dass meine Schöne
treu zu ihrer Verabredung kommt!

FIERAMOSCA

Ach, verräterisches Weib!
Treulose Tigerin!
Nehmt euch in acht!

TERESA

Mutter der Zärtlichkeit,
Jungfrau, die ich ohne Unterlass
auf Knien anflehe,
vergib meiner rebellischen Stimme
und beruhige diejenige
eines zornigen Vaters.

TERESA und CELLINI

Ja, der ewige Tod
wäre recht töricht gewesen!
Die Jugend ist zu schön
für einen solchen Irrtum.
Wo die Liebe uns
eine süße Zukunft bereitet!
Das Glück ist so selten,
dass man ihm nicht entfliehen darf!
Ihr Tyrannen der treuen Herzen,
o eifersüchtige Greise,

Les amours ont des ailes
 Pour fuir loin de vous.
 Ah ! partons tous les deux,
 Fuyons loin de ces lieux,
 Partons et sous d'autres cieux
 Allons couler des jours heureux !
 Nous partons tous les deux,
 Et pour Florence, pleins d'espérance.

FIERAMOSCA

Ah ! femelle traîtresse,
 Perfide tigresse,
 Prenez garde à vous !
 Ma haine, en plainte éternelle
 Changera, cruelle,
 Vos projets si doux !
 Je saurai déjouer des projets si doux.
 Je saurai déranger ce charmant rendez-vous.
 Ah ! prenez garde à vous !

CELLINI

A demain !

TERESA

A demain !

FIERAMOSCA

A demain, oui !

TOUS LES TROIS

A demain soir !

CELLINI (*à voix basse*)

Place Colonne ...

TERESA

Chut ...

CELLINI

Près du théâtre ...

TERESA (*à voix basse*)

Chut !

CELLINI

Un moine blanc ...

die Liebenden haben Flügel,
 um weit fort von euch zu fliehen.
 Ach, gehen wir beide,
 fliehen wir weit fort von hier,
 gehen wir und verbringen
 an einem anderen Ort glückliche Tage!
 Wir gehen beide
 nach Florenz, voller Hoffnung.

FIERAMOSCA

Ah! Verräterisches Weib!
 Treulose Tigerin!
 Nehmt euch in Acht!
 Mein grausamer Hass
 wird eure süßen Pläne
 in ewiges Wehklagen verwandeln!
 Ich werde die süßen Pläne zu vereiteln wissen.
 Ich werde dieses charmante Stelldichein stören.
 Ah! Nehmt euch in Acht!

CELLINI

Bis morgen!

TERESA

Bis morgen!

FIERAMOSCA

Ja, bis morgen!

ALLE DREI

Bis morgen Abend!

CELLINI (*leise*)

Piazza Colonna ...

TERESA

Pst ...

CELLINI

Beim Theater ...

TERESA (*leise*)

Pst!

CELLINI

Ein weißer Mönch ...

TERESA

Oui, j'y serai !

FIERAMOSCA (*à voix basse*)

Bien.

Nous y serons ...

TERESA et CELLINI

Espérons !

TOUS LES TROIS

A demain !

Récitatif**TERESA**Ciel ! nous sommes perdus, c'est le pas
de mon père !**CELLINI**

Êtes-vous sûre ?

TERESA

Le voici !

FIERAMOSCA (*refermant sur lui la porte de
la chambre de Teresa*)

Comme un furet, moi, je me cache ici.

CELLINIÔ Teresa ! que devenir, que faire ?
Votre chambre ...**TERESA**

Oh ! non pas ! mon Dieu, secourez-moi !

CELLINI

Le voici ...

TERESA

Le temps presse ...

CELLINI

Où fuir ?

TERESA

Je meurs d'effroi !

TERESA

Ja, ich werde dort sein!

FIERAMOSCA (*leise*)

Gut.

Wir werden dort sein ...

TERESA und CELLINI

Lass uns hoffen!

ALLE DREI

Bis morgen!

Rezitativ**TERESA**Himmel! Wir sind verloren, das ist der Schritt
meines Vaters!**CELLINI**

Seid Ihr sicher?

TERESA

Da ist er!

FIERAMOSCA (*die Tür zu Teresas Zimmer
hinter sich schließend*)

Wie ein Schnüffler verstecke ich mich hier.

CELLINIO Teresa! Was soll werden, was sollen wir tun?
Euer Zimmer ...**TERESA**

Oh, nein! Mein Gott, helft mir!

CELLINI

Da ist er ...

TERESA

Die Zeit drängt ...

CELLINI

Wohin fliehen?

TERESA

Ich sterbe vor Entsetzen!

CELLINI

(se jetant à tout hasard derrière la porte d'entrée au moment où Balducci vient d'ouvrir)
 Ah ! je suis pris, ma foi !

Scène Vème

(Entrée de Balducci. La porte en s'ouvrant cache Cellini, et Balducci surpris de voir sa fille encore debout, oublie de la refermer.)

BALDUCCI

Et quoi ! ma fille encor dans la salle à cette
 heure ?
 Je croyais vous trouver au lit.

TERESA *(interdite et montrant la porte de sa chambre)*

Mon père ... un homme ...

BALDUCCI

Un homme en ma demeure ?

TERESA

Un homme ... quand j'allais me coucher ...
 un grand bruit !

BALDUCCI

(prenant sur la table le flambeau et la canne qu'il y a déposés en entrant)
 Un homme ici, ma chère fille, un homme ?
 Vite, un flambeau, ma canne ...
 que j'assomme

Ce brigand, ce voleur de nuit.
(Il entre dans la chambre.)

TERESA *(à Cellini)*

Profitez du départ de mon père,
 Cellini, fuyez soudain !

CELLINI *(précipitamment, et à voix basse)*

Merci, mon ange tutélaire,
 A demain soir, à demain !
(Il s'échappe.)

CELLINI

(stürzt sich auf gut Glück hinter die Eingangstür, im Moment, da Balducci öffnet)
 Ach, ich bin gefangen, meiner Treu!

5. Szene

(Balducci tritt ein. Die Tür öffnet sich und verbirgt Cellini. Balducci ist überrascht, seine Tochter noch wach zu finden, und vergisst, die Tür zu schließen.)

BALDUCCI

Wie! Meine Tochter noch im Salon um diese
 Zeit?
 Ich glaubte, Euch im Bett zu finden.

TERESA *(bestürzt und auf die Tür ihres Zimmer deutend)*

Mein Vater ... ein Mann ...

BALDUCCI

Ein Mann in meinem Haus?

TERESA

Ein Mann ... als ich zu Bett gehen wollte ...
 ein großer Lärm!

BALDUCCI

(nimmt Leuchter und Stock, die er beim Eintreten auf den Tisch gelegt hatte)
 Ein Mann hier, meine liebe Tochter, ein Mann?
 Schnell, eine Lampe, meinen Stock ...
 damit ich ihn erschlage,
 diesen Räuber, diesen Einbrecher.
(Er tritt in das Zimmer.)

TERESA *(zu Cellini)*

Nutzt die Abwesenheit meines Vaters,
 Cellini, flieht schnell!

CELLINI *(hastig und mit leiser Stimme)*

Danke, mein Schutzengel,
 bis morgen Abend, bis morgen!
(Er entwischt.)

Scène VI^{ème}**TERESA**

De frayeur je me sens toute émue.

BALDUCCI (*de l'intérieur de la chambre*)

Ah ! brigand ! je te tiens ...

TERESA

Dieu ! quel bruit !

Dans ma chambre on s'était introduit !

BALDUCCI*(amenant Fieramosca, son bouquet à la main)*

Suis-moi, drôle ! ou sinon je te tue !

(le reconnaissant)

Quoi ! c'est vous !

TERESA (*enchantée, à demi-voix*)

Ô capture imprévue !

FIERAMOSCA

Ce n'est point un voleur ...

BALDUCCI

C'est bien pis !

Un larron de boudoir couvert d'ambre ...

Répondez ça, monsieur le beau-fils,

Qu'étiez-vous venu faire en sa chambre ?

TERESA

Oui, pourquoi vous cacher dans ma chambre ?

FIERAMOSCA

C'est bien simple.

Chez vous je venais en visite.

BALDUCCI

Impudence maudite !

FIERAMOSCA

Mais, Messer Balducci, je vous jure ...

BALDUCCI*(s'approche de la fenêtre et l'ouvre)*

C'est fini !

6. Szene**TERESA**

Ich bin ganz aufgeregt vor Schrecken.

BALDUCCI (*aus dem Zimmer*)

Ah! Räuber! Hab ich dich ...

TERESA

Gott! Was für ein Lärm!

Es ist jemand in mein Zimmer eingedrungen!

BALDUCCI*(führt Fieramosca herbei, der seinen Blumenstrauß in der Hand hält)*

Folge mir, Halunke, oder ich töte dich!

(ihn erkennend)

Wie! Ihr seid es!

TERESA (*entzückt, halblaut*)

O unerwarteter Fang!

FIERAMOSCA

Das ist beileibe kein Dieb ...

BALDUCCI

Viel schlimmer noch!

Ein parfümierter Schürzenjäger ...

Antwortet, mein Herr Schwiegersohn,

was hattet Ihr in ihrem Zimmer vor?

TERESA

Ja, wozu versteckt Ihr Euch in meinem Zimmer?

FIERAMOSCA

Das ist ganz einfach.

Ich kam zu Euch zu Besuch.

BALDUCCI

Unverschämter Kerl!

FIERAMOSCA

Aber, Herr Balducci, ich schwöre Euch ...

BALDUCCI*(geht zum Fenster und öffnet es)*

Es reicht!

Final

BALDUCCI

A nous, voisins et servantes !

TERESA

A nous, voisins et servantes !
Gaëtana ! Catarina ! Fornarina !
Petronilla ! Scolastica !

BALDUCCI

Fornarina ! Petronilla !
Catarina ! Scolastica !

FIERAMOSCA

Ecoutez-moi, cessez ce train !

(Teresa sort par la porte du fond pour appeler au secours.)

LES VOISINES

On s'assomme chez le voisin ;
Quel est ce bruit, pourquoi ce train ?

BALDUCCI

A mon secours ! un libertin,
Un coureur de femmes galantes
Est chez ma fille ! entrez soudain,
Venez chasser ce libertin !

FIERAMOSCA

Je ne suis point un libertin,
Un coureur de femmes galantes,
Encor un coup, je ne suis point *(etc.)*

BALDUCCI et TERESA *(rentrant)*

Ah ! maintenant, gare à tes reins,
Tu vas tomber en bonnes mains.

(Fieramosca prend ici une attitude piteusement suppliante.)

BALDUCCI

Ce n'est que le bras féminin
Qui peut montrer le droit chemin
Aux gens de mœurs extravagantes,
Aux gens sans cœur, sans loi, ni frein.

Finale

BALDUCCI

Herbei, Nachbarinnen und Dienstmägde!

TERESA

Herbei, Nachbarinnen und Dienstmägde!
Gaetana! Catarina! Fornarina!
Petronilla! Scolastica!

BALDUCCI

Fornarina! Petronilla!
Catarina! Scolastica!

FIERAMOSCA

Hört mich an, hört auf damit!

(Teresa geht durch die Tür im Hintergrund, um Hilfe zu holen.)

DIE NACHBARINNEN

Man schlägt sich tot beim Nachbarn,
was ist das für ein Lärm, warum dieser Aufruhr?

BALDUCCI

Zu Hilfe! Ein Wüstling,
ein Schürzenjäger
ist bei meiner Tochter! Kommt schnell herein,
verjagt diesen Wüstling!

FIERAMOSCA

Ich bin beileibe kein Wüstling,
kein Schürzenjäger,
noch ein Schlag, ich bin beileibe kein *(etc.)*

BALDUCCI und TERESA *(eintretend)*

Ah! Nun pass auf dein Kreuz auf,
du wirst in gute Hände fallen.

(Fieramosca nimmt hier eine demütig flehende Haltung ein.)

BALDUCCI

Nur der Arm einer Frau
kann den rechten Weg weisen
solchen Leuten mit ausgefallenen Sitten,
solchen Leuten ohne Herz, ohne Gesetz,
ohne Hemmungen.

FIERAMOSCA (épouvané)

Aux mains des femmes ... quel destin !

Suis-je Orphée en proie aux Bacchantes ?

Scène VII^{ème}

(Le chœur des voisines et des servantes entre successivement en trois groupes qui se présentent à chacune des issues par lesquelles Fieramosca essaie de s'échapper. Les unes ont un balai à la main, les autres un couperet, un gueux, une chandelle allumée. Toutes en camisole de nuit, et les bras étendus comme harpies.)

LE CHŒUR

Ah ! maître drôle, ah ! libertin !
Nous allons t'apprendre, suborneur,
Les respects dus à notre honneur,
Tu vas prendre un bain !

FIERAMOSCA

Quoi !

BALDUCCI

Bien !

TERESA

Oui !

LE CHŒUR

Mettons-le nu comme la main
Sous le jet d'eau du grand bassin !

Ah ! lâche, libertin,
Tu vas prendre un bain !
N'épargnons pas son dos ni les reins !
Nous t'apprendrons, vil suborneur,
Les respects qui sont dus à notre honneur !
Libertin !
Suborneur ! Gueux sans frein !
Sans honneur !
Ah ! lâche, drôle, misérable,
Tu vas prendre un bain !
Allons, nous t'attraperons bien !

FIERAMOSCA (erschrocken)

In die Hände von Frauen ... was für ein
Schicksal!

Bin ich Orpheus in den Fängen der
Bacchantinnen?

7. Szene

(Der Chor der Nachbarinnen und Dienstmägde tritt in drei Gruppen auf. Sie erscheinen an allen Ausgängen, durch welche Fieramosca zu entweichen versucht. Die einen halten einen Besen in der Hand, andere ein Hackmesser, einen Lappen oder eine brennende Kerze. Alle in Nachthemden, die Arme wie Furien ausgestreckt.)

CHOR

Ah! Halunke! Ah! Wüstling!
Wir werden dich den Respekt lehren, Verführer,
der unserer Ehre gebührt.
Du wirst ein Bad nehmen!

FIERAMOSCA

Was!

BALDUCCI

Gut so!

TERESA

Ja!

CHOR

Stecken wir ihn splitternackt
unter den Wasserstrahl des großen
Brunnenbeckens!

Ah! Feigling, Wüstling,
du wirst ein Bad nehmen!
Schont nicht den Rücken, nicht das Kreuz!
Wir werden dich den Respekt lehren,
feiger Verführer, der unserer Ehre gebührt.
Wüstling!
Verführer! Hemmungsloser Lump!
Ohne Ehre!
Ah! Feigling, Halunke, Elender,
du wirst ein Bad nehmen!
Nun los, wir werden dich schon kriegen!

TERESA et BALDUCCI

Oui, tombez dessus à belles mains,
 Jusqu'à demain !
 Oui, c'est très bien !
 Au grand bassin,
 C'est très bien !
 N'épargnez pas le dos ni les reins
 De ce libertin !
 Suborneur, libertin,
 Gueux sans frein,
 Vieux coupable !
 Misérable !
 Tu vas prendre un bain.
 Allons ... on t'attrapera bien.

FIERAMOSCA

Quoi ! me mettre nu comme la main
 Jusqu'à demain
 Sous le jet d'eau du grand bassin !

C'est une horreur !
 Moi, sans frein ? sans honneur ?
 Ah ! quelles mégères ! de leurs mains
 Comment tirer mes membres sains ?
(Il court de tous côtés pour leur échapper.)

Je suis Orphée
 En proie aux Bacchantes !
 Quelles mégères, ah ! comment sortir de leurs
 mains !
(Il s'échappe.)

TERESA und BALDUCCI

Ja, fällt über ihn her, ohne Hemmungen,
 bis morgen früh!
 Ja, gut so!
 Im großen Becken,
 das ist sehr gut!
 Schont nicht den Rücken, nicht das Kreuz
 dieses Wüstlings!
 Verführer, Wüstling,
 hemmungsloser Lump,
 alter Schurke!
 Elender!
 Du wirst ein Bad nehmen.
 Nun los ... wir werden dich schon kriegen.

FIERAMOSCA

Was! Mich splitterackt
 bis morgen früh
 unter den Wasserstrahl des großen Beckens
 stecken!

Wie entsetzlich!
 Ich, hemmungslos? Ohne Ehre?
 Ah! Was für Drachen! Wie meine Glieder
 heil ihren Händen entziehen?
*(Er läuft nach allen Seiten, um ihnen zu
 entkommen.)*

Ich bin Orpheus
 in den Fängen der Bacchantinnen!
 Was für Drachen, ach! Wie ihren Händen
 entkommen!
(Er entwischt.)

Deuxième Tableau : Le Mardi Gras

Le théâtre représente la rue du Corso, à l'angle de la place Colonne. A droite un théâtre de pasquinades en planche ; à gauche une taverne avec un auvent.

Scène VIII^{ème}

(Entrent Cellini, Francesco, Bernardino, ses amis et les élèves.)

Scène et Chœur

TOUS

A boire, à boire, à boire !
 Servez-nous vite à boire !
(Un camérier apporte du vin.)

BERNARDINO *(fredonnant)*

Tra la la la !
 Chantons !

CELLINI

Soit, mais pour Dieu, pas de chansons à boire !

Pas d'ignoble refrain
 Sentant la taverne et le vin.
 Chantons, mais que nos chants
 Soient un hymne à la gloire
 Des ciseleurs et de notre art divin.

Chant des ciseleurs

LE CHŒUR, CELLINI, FRANCESCO, BERNARDINO

Si la terre aux beaux jours se couronne
 De gerbes, de fruits et de fleurs,
 En ses flancs l'homme moissonne
 Dans tous les temps des trésors meilleurs.
 Honneur aux maîtres ciseleurs !
 Quand le maître cisele
 L'or comme un soleil luit,
 Le rubis étincelle
 Comme un feu dans la nuit.

Le jour, les diamants sommeillent,
 Le soleil éteint leurs splendeurs ;
 Mais le soir, ils s'éveillent

Zweites Bild: Fastnachtsdienstag

Die Bühne zeigt den Corso an der Ecke der Piazza Colonna. Rechts die Bretterbühne eines Buffotheaters, links eine Taverne mit einem Vordach.

8. Szene

(Cellini, Francesco, Bernardino, seine Freunde und Schüler treten auf.)

Szene und Chor

ALLE

Zu trinken, zu trinken, zu trinken!
 Bringt uns schnell etwas zu trinken!
(Ein Kellner bringt Wein.)

BERNARDINO *(trällernd)*

Tra la la la!
 Lasst uns singen!

CELLINI

Meinetwegen, aber um Gottes willen keine
 Trinklieder!

Keinen widerlichen Refrain,
 der nach Wein und Taverne riecht.
 Lasst uns singen, aber unsere Lieder
 sollen eine Hymne auf den Ruhm
 der Ziseleure und unsere göttliche Kunst sein.

Lied der Ziseleure

CHOR, CELLINI, FRANCESCO, BERNARDINO

Wenn sich die Erde an schönen Tagen
 mit Garben, Früchten und Blumen krönt,
 so erntet der Mensch in ihrem Schoß
 zu allen Zeiten die schönsten Schätze.
 Ehre den Ziseleurmeistern!
 Wenn der Meister ziseliert,
 leuchtet das Gold wie eine Sonne,
 der Rubin funkelt
 wie ein Feuer in der Nacht.

Am Tag schlummern die Diamanten,
 die Sonne löscht ihren Glanz,
 aber am Abend erwachen sie

Avec le chœur scintillant des étoiles,
leurs sœurs.

Le soir les topazes s'éveillent
Avec les étoiles, leurs sœurs.
Honneur aux maîtres ciseleurs !

Quand le maître cisèle
L'or comme un soleil luit,
Le diamant ruisselle
Comme un torrent qui fuit,
Le rubis étincelle
Comme un feu dans la nuit.

Quand naquit la lumière,
Le génie aux beaux-arts
Divisa la matière ;
Il en fit quatre parts :
L'architecte eut la pierre,
Au peintre la couleur,
Le marbre au statuaire,
Mais l'or au ciseleur !

Les métaux, ces fleurs souterraines
Aux impérissables couleurs,
Ne brillent qu'au front des reines,
Des rois, des papes, des grands-ducs
et des empereurs.
Honneur aux maîtres ciseleurs !

Récitatif

BERNARDINO

Amis, avant qu'on recommence
Je demande un peu de silence :
Pour mieux entonner le refrain,
Il nous faut des fiasques de vin.

LE CHŒUR

A boire ! du vin, tout est bu.

Scène IX^{ème}

(Entre le Cabaretier, vieux juif grotesque à la voix nasillard.)

LE CABARETIER

(lent, la voix traînante, avec hésitation)
Que voulez-vous ? la cave est vide.

mit dem Chor der funkelnden Sterne,
ihren Schwestern.

Am Abend erwachen die Topase
mit den Sternen, ihren Schwestern.
Ehre den Ziseleurmeistern!

Wenn der Meister ziseliert,
leuchtet das Gold wie eine Sonne,
der Diamant rieselt
wie ein Sturzbach.
Der Rubin funkelt
wie ein Feuer in der Nacht.

Als das Licht entstand,
wies der Genius den schönen Künsten
die Materie zu.
Er machte daraus vier Teile:
Der Architekt bekam die Steine,
der Maler die Farbe,
der Bildhauer den Marmor,
das Gold jedoch bekam der Ziseleur!

Die Metalle, diese unterirdischen Blumen
mit den unvergänglichen Farben,
sie glänzen nur auf der Stirn von Königinnen,
Königen, Päpsten, Großherzögen und Kaisern.
Ehre den Ziseleurmeistern!

Rezitativ

BERNARDINO

Freunde, bevor wir noch einmal beginnen,
bitte ich um ein wenig Ruhe:
Um den Refrain besser intonieren zu können,
brauchen wir Wein.

CHOR

Zu trinken! Wein, alles ist leergetrunken.

9. Szene

(Der Wirt tritt ein, ein alter, grotesker Jude mit näseler Stimme.)

DER WIRT

(langsam, mit schleppender Stimme, zögernd)
Was wollt ihr? Der Keller ist leer.

CELLINI (*rapidement*)
Que dis-tu là, cervelle aride ?

LE CABARETIER

Je dis que vous avez trop bu ;
Et si vous voulez encor boire,
Il faut ... il faut ...

CELLINI et **LE CHŒUR** (*impatiente*)
Il faut ?

LE CABARETIER

Il faut ... payer votre mémoire.

CELLINI et **LE CHŒUR** (*violemment*)
Montre-nous donc ce qui t'est dû !

LE CABARETIER

*(Il prend derrière sa porte une longue perche
marquée d'innombrables entailles servant à
désigner les bouteilles vendues.)*

Voici, messieurs, le contenu
De cette liste exorbitante :
Vin blanc d'Orvieto,
Aleatico,
Et Maraschino,
Trente fiasques, trente.

CELLINI et **LE CHŒUR** (*stupéfaits*)
Comment, trente !

LE CABARETIER

Vin rouge d'Ischia,
Et de Procida,
Et de Nisita,
Ce qui fait soixante.

CELLINI et **LE CHŒUR**
Soixante !

LE CABARETIER (*continuant*)

Vin mousseux d'Asti,
Vin de Lipari,
Lacryma Christi,
Ce qui fait cent trente.

CELLINI et **LE CHŒUR**
(en contrefaisant le cabaretier)
Lacryma Christi !

CELLINI (*rasch*)
Was sagst du da, ausgetrocknetes Gehirn?

DER WIRT

Ich sage, dass ihr zu viel getrunken habt.
Und wenn ihr weitertrinken wollt,
müsst ihr ... müsst ihr ...

CELLINI und **CHOR** (*ungeduldig*)
Müssen wir?

DER WIRT

Müsst ihr ... eure Rechnung bezahlen.

CELLINI und **CHOR** (*heftig*)
Dann zeige uns, was wir dir schulden!

DER WIRT

*(holt hinter seiner Tür eine lange Latte mit
zahlreichen Einkerbungen hervor, welche die
verkauften Flaschen bezeichnen)*

Hier, meine Herren, der Inhalt
dieser exorbitanten Liste:
Weißwein aus Orvieto,
Aleatico
und Maraschino,
dreißig Flaschen, dreißig!

CELLINI und **CHOR** (*verwundert*)
Wie, dreißig!

DER WIRT

Rotwein aus Ischia,
und aus Procida,
und aus Nisita,
das macht sechzig!

CELLINI und **CHOR**
Sechzig!

DER WIRT (*fortfahrend*)

Schaumwein aus Asti,
Wein aus Lipari,
Lacrima Christi,
das macht hundertdreißig.

CELLINI und **CHOR**
(den Wirt nachäffend)
Lacrima Christi!

Cent trente !
 Ah ! consternation,
 Abomination,
 Qui tombent sur nos têtes !

CELLINI

Non, jamais les trompettes
 Du jugement dernier
 Ne sauraient effrayer
 Plus que la voix fatale ...

CELLINI et LE CHŒUR

Et la liste infernale
 De ce cabaretier.

CELLINI (*réfléchissant*)

Comment sortir d'embarras ?

(Francesco saisit aux mains du cabaretier sa perche entaillée.)

BERNARDINO et LE CHŒUR

Maître, si nous rossions un peu ce traître?

(Le cabaretier se sauve.)

CELLINI

Mauvais moyen que celui-là.
 Il vaut mieux attendre ...
 Peut-être Ascanio nous délivrera.

Scène X^{ème}

(Ascanio entre chargé d'un sac d'argent.)

LE CHŒUR

Ascanio ! vraiment ! le voilà !
 C'est le sauveur ! Viva !

CELLINI (*courant à son élève*)

Viens, enfant, qu'on t'embrasse
 Et qu'on te débarrasse
 De ce fardeau pesant.

ASCANIO

Un instant, un instant,
 Le vin après la gloire.

Hundertdreißig!
 Ah! Bestürzung,
 Abscheu,
 stürzen auf unsere Köpfe nieder!

CELLINI

Nein, niemals könnten die Trompeten
 des Jüngsten Gerichts
 uns mehr erschrecken
 als die unheil kündende Stimme ...

CELLINI und CHOR

... und die höllische Liste
 dieses Wirtes.

CELLINI (*nachdenkend*)

Wie kommen wir aus dieser Klemme wieder
 raus?

(Francesco nimmt dem Wirt das Kerbholz aus der Hand.)

BERNARDINO und CHOR

Meister, wenn wir diesen Verräter ein wenig
 verprügeln?

(Der Wirt bringt sich in Sicherheit.)

CELLINI

Ein schlechtes Mittel ist das.
 Besser warten wir ab ...
 Vielleicht wird Ascanio uns erlösen.

10. Szene

(Ascanio tritt mit einem Geldbeutel ein.)

CHOR

Ascanio! Wirklich, da ist er!
 Der Retter! Viva!

CELLINI (*seinem Schüler entgegengehend*)

Komm, Junge, lass dich umarmen
 und dich von dieser
 schweren Last befreien.

ASCANIO

Einen Augenblick, einen Augenblick,
 erst der Ruhm und dann der Wein.

Maître, que ta mémoire
Se réveille un moment.

Air

ASCANIO

Cette somme t'est due
Par le Pape Clément
Pour fondre la statue
Que l'Italie attend
De ton noble talent.
Or donc, je ne te laisse
Ce pesant sac d'argent
Que sur une promesse,
Un solide serment,
Que demain ta statue,
Maître, sera fondue.
Il me faut ton serment.

CELLINI

Soit, je le jure, enfant.

BERNARDINO et LE CHŒUR

Nous le jurons, enfant.

CELLINI, ASCANIO et LE CHŒUR

(d'un ton solennel)

Oui, cette somme était due
Par le Pape Clément
Pour fondre la statue

Que l'Italie attend ...

ASCANIO et LE CHŒUR

... de son/ton noble talent.

CELLINI et LE CHŒUR

Or donc, si tu nous laisses
Ce pesant sac d'argent,
Je t'en fais la promesse./Crois en notre
promesse.

CELLINI

Je t'en fais le serment.

LE CHŒUR

Nous en faisons serment.

Meister, möge dein Gedächtnis
einen Augenblick aufwachen.

Arie

ASCANIO

Diese Summe schuldet dir
Papst Clemens,
damit du die Statue gießt,
die Italien
von deinem edlen Talent erwartet.
Deshalb überlasse ich dir
diesen schweren Geldbeutel
nur gegen ein Versprechen,
einen unverbrüchlichen Schwur,
dass morgen deine Statue,
Meister, gegossen wird.
Ich brauche deinen Eid.

CELLINI

Es sei, ich schwöre es, Junge.

BERNARDINO und CHOR

Wir schwören es, Junge.

CELLINI, ASCANIO und CHOR

(in feierlichem Ton)

Ja, diese Summe schuldet dir/mir
Papst Clemens,
damit du die Statue gießt/damit ich die Statue
gieße,
die Italien erwartet ...

ASCANIO und CHOR

... von seinem/deinem edlen Talent erwartet.

CELLINI und CHOR

Wenn du uns also
diesen schweren Geldbeutel überlässt,
so gebe ich dir mein Versprechen./so glaube
an unser Versprechen.

CELLINI

Ich schwöre es dir.

CHOR

Wir schwören es.

CELLINI, FRANCESCO, BERNARDINO
et **LE CHEUR**

Sans délai la statue
Demain sera fondue
Comme ce sac d'argent.
Nous le jurons !

ASCANIO

Mes amis, maintenant
Ma conscience est nette :
Payez donc votre dette ;
Mon argent, le voilà.

CELLINI (*vidant le sac*)
Comment ! rien que cela ?

FRANCESCO et **BERNARDINO**

Ah ! la chétive somme !

ASCANIO

C'est un si vilain homme
Que ce vieux trésorier !

CELLINI

(*appelant*) N'importe !
(*avec impatience*) Sommelier !
(*contrefaisant le cabaretier*) Sommelier !
J'acquitte ton mémoire ...

LE CABARETIER (*tremblant et n'osant
approcher, puis empochant l'argent*)
Merci, voulez-vous boire ?

LE CHEUR

Ouidà, du vin !

CELLINI

Mes amis, plus de vin !
(*Le Cabaretier s'en va.*)
Mais que notre vengeance
Frappe ce juif mesquin,
Qui dans son arrogance
Me traite en vrai faquin.

LE CHEUR

Oui, vengeance, vengeance !

CELLINI

Ecoutez, tout-à-l'heure,

CELLINI, FRANCESCO, BERNARDINO
und **CHOR**

Die Statue wird morgen
so unverzüglich gegossen,
wie dieser Geldbeutel dahinschwindet.
Wir schwören es!

ASCANIO

Meine Freunde, jetzt
ist mein Gewissen rein:
Zahlt also eure Schuld,
hier ist mein Geld.

CELLINI (*den Beutel leerend*)
Wie! nichts als das?

FRANCESCO und **BERNARDINO**

Ah! Die kümmerliche Summe!

ASCANIO

Was ist das für ein niederträchtiger Mensch,
dieser alte Schatzmeister!

CELLINI

(*rufend*) Was soll's!
(*ungeduldig*) Kellermeister!
(*den Wirt nachahmend*) Kellermeister!
Ich bezahle deine Rechnung ...

DER WIRT (*zitternd, wagt nicht, herbeizu-
kommen, steckt dann aber das Geld ein*)
Danke, wollt ihr etwas trinken?

CHOR

Jawohl, Wein!

CELLINI

Meine Freunde, keinen Wein mehr!
(*Der Wirt geht ab.*)
Aber unsere Rache soll
diesen knausrigen Juden treffen,
der mich in seinem Hochmut
wie einen wahren Schuft behandelt.

CHOR

Ja, Rache, Rache!

CELLINI

Hört, ich weiß,

Je sais que Balducci
 Quittera sa demeure
 Pour venir voir ici
 Les belles pasquinades
 Du Maître Cassandro.
 Eh bien ! chez Cassandro,
 Nous-mêmes, camarades,
 Dans de folles parades
 Draçons le Giacomo.

LE CHŒUR

Par Dieu ! le rôle est beau.

CELLINI

Anathème, anathème
 Sur le visage blême
 Du seigneur Giacomo !

ASCANIO, FRANCESCO, BERNARDINO et LE CHŒUR

Anathème, anathème
 Sur le visage blême
 Du seigneur Giacomo !
 Par Dieu ! le rôle est beau,
 Faire rire tout Rome
 D'un tel homme !
 Vite, vite chez Cassandro.

TOUS (*avec enthousiasme*)

Gloire à nous !
 Les métaux, ces fleurs souterraines
 Aux impérissables couleurs
 Ne brillent qu'au front des reines,
 Des rois, des papes, des grands-ducs
 et des empereurs.
 Honneur aux maîtres ciseleurs !
 Tra la la la !

Scène XI^{ème}

(Fieramosca qui s'était tenu à l'écart pendant la fin de la scène précédente, et ensuite Pompeo.)

Récitatif

FIERAMOSCA

C'est trop fort ! comploter à mon nez sans
 pudeur,

dass Balducci gleich
 sein Haus verlassen wird,
 um hierher zu kommen
 und die schönen Possen
 Meister Cassandros zu sehen.
 Nun gut! Bei Cassandro
 wollen wir selbst, Kameraden,
 in verrücktem Possenspiel
 den Giacomo zur Schau stellen.

CHOR

Bei Gott! Die Rolle ist schön.

CELLINI

Den Bannfluch
 über das blasse Gesicht
 des Herrn Giacomo!

ASCANIO, FRANCESCO, BERNARDINO und CHOR

Den Bannfluch
 über das blasse Gesicht
 des Herrn Giacomo!
 Bei Gott! Die Rolle ist schön,
 ganz Rom lachen zu machen
 über einen solchen Mann!
 Schnell, schnell zu Cassandro.

ALLE (*begeistert*)

Ruhm für uns!
 Die Metalle, diese unterirdischen Blumen
 mit den unvergänglichen Farben,
 sie glänzen nur auf der Stirn von Königinnen,
 Königen, Päpsten, Großherzöge und Kaisern.

Ehre den Ziseleurmeistern!
 Tra la la la!

11. Szene

(Fieramosca, der am Ende der vorangegangenen Szene abseits stand, dann Pompeo.)

Rezitativ

FIERAMOSCA

Das geht zu weit! Vor meiner Nase ohne Scham
 sich zu verschwören,

Et je les laisserais faire ! Non pas ...
non pas ...

POMPEO

Eh bien, frère ! Qu'as-tu donc ?

FIERAMOSCA

Ce que j'ai ? J'étouffe de colère ! Cellini ...

POMPEO (*tranquillement*)

Qu'a fait ce hâbleur ?

FIERAMOSCA (*le serrant dans ses bras*)

Ah ! Pompeo, mon ami, mon sauveur !

POMPEO

Ah ! je sais ... l'on m'a dit ...

FIERAMOSCA

Déjà ...

POMPEO

La chose est claire.
On t'a rossé, cher fils !

FIERAMOSCA (*presque pleurant*)

Oui, mon cher Pompeo, oui,
Mais le pis est que Tèrese et son père

Viennent ce soir voir Cassandro.

POMPEO

Eh bien ! quel mal ?

FIERAMOSCA

Quel mal ! ils vont sur le tréteau,
Les traîtres, amuser le seigneur Giacomo

Pour lui donner le change ;
Et lorsque le canon, tiré du fort Saint-Ange,

Dans nos mains soufflera les moccoli, soudain

Un moine blanc, suivi d'un capucin,

Doit enlever Teresa, ma maîtresse.

und ich soll sie gewähren lassen! Nein ...
nein ...

POMPEO

Nun, Bruder! Was hast du denn?

FIERAMOSCA

Was ich habe? Ich ersticke vor Zorn! Cellini ...

POMPEO (*ruhig*)

Was hat dieser Prahlhans getan?

FIERAMOSCA (*ihn umarmend*)

Ach, Pompeo, mein Freund, mein Retter!

POMPEO

Ach, ich weiß ... man hat es mir gesagt ...

FIERAMOSCA

Schon ...

POMPEO

Die Sache ist klar.
Man hat dich verprügelt, lieber Sohn!

FIERAMOSCA (*den Tränen nahe*)

Ja, mein lieber Pompeo, ja.
Aber das Schlimmste ist, dass Teresa und ihr
Vater
heute Abend kommen, um Cassandro zu sehen.

POMPEO

Na und! Was ist denn schlimm daran?

FIERAMOSCA

Was daran schlimm ist! Sie werden auf die
Bühne gehen,
die Verräter, um den Herrn Giacomo zu
amüsieren,

um ihn zu hintergehen.
Und wenn der Kanonenschuss von der
Engelsburg
die Moccoli in unseren Händen auslöscht,
wird plötzlich
ein weißer Mönch, gefolgt von einem
Kapuziner,
Teresa, meine Geliebte, entführen.

POMPEO (*enthousiasmé*)

Ah ! bravo !

FIERAMOSCA

Quoi ! bravo ? ... ce moine est Cellini,
Ce capucin, c'est son ami,
Ascanio ...

POMPEO

Je vois bien ... Bravo ! vive l'adresse !

FIERAMOSCA

Que je m'expose ou non à quelque affront
nouveau ...

Moi, je vais avertir le seigneur Giacomo.
Nous verrons s'il dira bravo !

POMPEO (*le retenant*)

Imbécile !

FIERAMOSCA

Vraiment ?

POMPEO

Misérable cerveau !
Puisque tu sais son stratagème,
Trompe le trompeur même,
Vole-lui son plan.

FIERAMOSCA

Mais comment ?

POMPEO

Viens le premier toi-même en moine blanc,
Et puis enlève ...

FIERAMOSCA

Oui, la chose est facile ;
Mais s'il me voit, le spadassin
Va me tomber dessus !

POMPEO

Per Bacco ! sois tranquille !
Ne serais-je pas là moi-même en capucin ?
Je suis un ferrailleur, s'il est un spadassin !

FIERAMOSCA (*réfléchissant*)

Allons, allons, c'est bien !

POMPEO (*begeistert*)

Ah! Bravo!

FIERAMOSCA

Was! Bravo? ... Dieser Mönch ist Cellini,
dieser Kapuziner, sein Freund,
Ascanio ...

POMPEO

Ich verstehe ... Bravo! Es lebe die List!

FIERAMOSCA

Mag ich mich neuer Kränkung aussetzen oder
nicht ...

ich werde den Herrn Giacomo warnen.
Wir werden sehen, ob er bravo sagen wird!

POMPEO (*ihn zurückhaltend*)

Dummkopf!

FIERAMOSCA

Wieso?

POMPEO

Elender Schwachkopf!
Da du doch seine List kennst,
täusche selber den Täuscher,
stiehl ihm seinen Plan.

FIERAMOSCA

Aber wie?

POMPEO

Komm du als erster selbst als weißer Mönch,
und dann entführe ...

FIERAMOSCA

Ja, die Sache ist leicht,
aber wenn er mich sieht, wird der Raufbold
über mich herfallen!

POMPEO

Bei Bacchus! Sei unbesorgt!
Ich selber werde als Kapuziner dort sein!
Wenn er ein Raufbold ist, bin ich ein
Fechtkünstler!

FIERAMOSCA (*überlegend*)

Gehen wir, gehen wir, das ist gut!

Air

FIERAMOSCA

Ah ! qui pourrait me résister ?
 Suis-je pas né pour la bataille ?
 Malheur à qui m'ose irriter !
 Malheur surtout à qui me raille !
 Le moulinet
 Est bientôt fait,
 En quarte, en tierce,
 Toujours je perce.
 Vive l'escrime ! c'est mon fort.
(d'un ton pastoral et lamentable)
 Ô Teresa, pour toi mon âme
 Brûle des feux les plus ardents ;
 C'est un volcan toujours en flamme,
 Un Vésuve aux bords effrayants.
 Je t'aime tant que pour te plaire,

J'irais, je crois, faire la guerre
 A l'enfer, à ses habitants.

J'irais, je crois, jusqu'à combattre
 Ce malandrin de Cellini.
(avec mépris)
 Le malheureux ! ... cent comme lui
 Ne pourraient pas encor m'abattre.

Suis-je pas né pour la bataille ? *(etc.)*

Une, deux, trois ; une, deux, trois ; une ...
 et une mort !

Sans pitié je perce son cœur,
 Je suis vainqueur !

Final

Scène XII^{ème}

(Le Carnaval. La décoration change et représente la Place Colonne avec la colonne Antonine au milieu et un théâtre de Burattini sur la gauche. Foule de masques se poursuivant et jettant des confetti. La rue du Corso dans le fond. On y voit passer des chevaux, des voitures ; bourgeois de Rome, femmes et enfants aux fenêtres et balcons.)

Arie

FIERAMOSCA

Ah! Wer könnte mir widerstehen?
 Bin ich nicht für den Kampf geboren?
 Verderben dem, der mich zu reizen wagt!
 Besonders dem, der mich verspottet!
 Das Moulinet
 ist schnell gemacht,
 Quart, Terz,
 immer steche ich zu.
 Es lebe die Fechtkunst! Das ist meine Stärke.
(in salbungsvollem und kläglichem Ton)
 O Teresa, für dich brennt meine Seele
 in heftigsten Feuern.
 Sie ist ein ewig lodender Vulkan,
 ein Vesuv mit fürchterlichen Ausbrüchen.
 Ich liebe dich so sehr, dass ich, um dir zu
 gefallen,
 so glaube ich, sogar der Hölle und ihren
 Bewohnern
 den Krieg erklären würde.
 Ich glaube, ich ginge so weit,
 mit diesem Banditen Cellini zu kämpfen.
(verächtlich)
 Der Elende! ... Hundert wie er
 könnten mich noch nicht schlagen.

Bin ich nicht für den Kampf geboren? *(etc.)*

Eins, zwei, drei; eins, zwei, drei; eins ...
 und Tod!

Ohne Mitleid durchbohre ich sein Herz,
 der Sieger bin ich!

Finale

12. Szene

(Karneval. Die Bühne verwandelt sich und zeigt die Piazza Colonna mit der Marc-Aurel-Säule und einem Puppentheater zur Linken. Scharen Maskierter verfolgen einander und werfen Konfetti. Im Hintergrund die Via del Corso. Man sieht Pferde und Wagen vorüberziehen. Römische Bürger, Frauen und Kinder an den Fenstern, auf den Balkonen.)

Le théâtre de Cassandro s'anime ; deux baladines sonnent de la trompette à chaque coin ; deux autres au milieu déroulent une immense affiche ou se lisent ces mots : «Le roi Midas ou Les oreilles d'âne, opéra-pantomime». Quelques masques et le peuple commencent à circuler sur la place.

(Entrent Balducci et Teresa par la coulisse de gauche.)

BALDUCCI *(donnant le bras à sa fille)*

Vous voyez, j'espère,
Que je suis bon père ;
Moi, juge sévère
Des premiers acteurs,
Je consens, ma chère,
A voir pour vous plaire
La farce grossière
De ces bateleurs.
(Il quitte le bras de sa fille et va lire l'affiche de Cassandro.)

TERESA *(sur l'avant-scène, à part)*

Ah ! que vais-je faire ?
Laisser mon vieux père
Seul à ses douleurs !
(Elle va rejoindre son père dans le fond.)

ASCANIO et **CELLINI**

(habillés en moine blanc et brun entrant sur un des côtés de la scène)
Prudence et mystère,
Moine blanc/Capucin mon frère.
Laissons d'abord faire
Nos chers bateleurs ;
Puis à nous l'affaire.

CELLINI

Alors, cher beau-père, ...

ASCANIO

... va chez le notaire.

ASCANIO et **CELLINI**

Ne va pas ailleurs.

TERESA *(près de son père, du côté de la scène opposé à Cellini)*

Ah ! que vais-je faire ?

Das Theater von Cassandro belebt sich. Zwei Gaukler an beiden Ecken blasen die Trompete, zwei andere entrollen in der Mitte ein großes Plakat, auf dem zu lesen ist: „König Midas oder Die Eselohren, Opern-Pantomime“. Einige Masken und das Volk beginnen auf dem Platz umherzugehen.

(Balducci und Teresa treten aus der linken Kulisse.)

BALDUCCI *(seiner Tochter den Arm reichend)*

Ihr seht, so hoffe ich,
dass ich ein guter Vater bin.
Ich, gestrenger Richter
der besten Schauspieler,
willige ein, meine Liebe,
mir Euch zuliebe
die derbe Farce
dieser Gaukler anzusehen.
(Er lässt den Arm seiner Tochter los und geht Cassandros Theaterzettel lesen.)

TERESA *(auf der Vorderbühne, beiseite)*

Ah! Was soll ich tun?
Meinen alten Vater
allein seinem Schmerz überlassen!
(Sie geht wieder zu ihrem Vater nach hinten.)

ASCANIO und **CELLINI**

(treten als weiße und braune Mönche verkleidet von einer Bühnenseite her auf)
Vorsicht und Geheimnis,
weißer Mönch/Kapuziner, mein Bruder.
Lassen wir zuerst
unsere lieben Gaukler machen.
Dann ist es an uns.

CELLINI

Dann, lieber Schwiegervater, ...

ASCANIO

... geh zum Notar.

ASCANIO und **CELLINI**

Geh nirgendwo anders hin.

TERESA *(bei ihrem Vater, auf der Cellini gegenüberliegenden Seite)*

Ah! Was soll ich tun?

Laisser mon vieux père
Seul à ses douleurs !
Mais bientôt, j'espère,
Viendra le notaire
Calmer ses douleurs.

BALDUCCI *(sur l'avant-scène du côté opposé à Cellini)*

Vous voyez ? j'espère,
Que je suis bon père *(etc.)*

ASCANIO et CELLINI

(sur l'avant-scène)
Prudence et mystère,
Moine blanc/Capucin mon frère *(etc.)*
(Ils se perdent dans la foule.)

CHŒUR DU PEUPLE ROMAIN

De Cassandro la farce est prête,
Il va jouer le roi Midas.
Amis, bourgeois, ne partez pas,
Nous sifflerons si sa barette
Ne nous fait pas rire aux éclats.

(Entrent des femmes et des jeunes garçons avec des cymbales et des tambours de Basque à la main. Ils se disposent à danser le saltarello. Bernardino, Francesco et le chœur de bateleurs amis de Cellini paraissent sur la galerie du petit théâtre. Le peuple sur la place. Teresa et Balducci semblent s'intéresser aux danseurs et les exciter du geste et de la voix.)

CHŒUR DES BATELEURS et AMIS DE

CELLINI *(sur le petit théâtre)*
Venez, venez, peuple de Rome,
Venez entendre du nouveau !

LE PEUPLE

(sur la place et applaudissant les danseurs)
Ah ! ah ! Bravo, bravo, bravo, bravo !

LES BATELEURS

Venez, venez, voir l'habile homme,

Qui va monter sur le tréteau !

Meinen alten Vater
allein seinem Schmerz überlassen!
Aber bald, so hoffe ich,
wird der Notar kommen
und seinen Kummer lindern.

BALDUCCI *(auf der Vorderbühne, auf der Cellini gegenüberliegenden Seite)*

Ihr seht, so hoffe ich,
dass ich ein guter Vater bin *(etc.)*

ASCANIO und CELLINI

(auf der Vorderbühne)
Vorsicht und Geheimnis,
weißer Mönch/Kapuziner, mein Bruder *(etc.)*
(Sie verlieren sich in der Menge.)

CHOR DES RÖMISCHEN VOLKES

Die Posse von Cassandro ist bereit,
er wird den König Midas spielen.
Freunde, Bürger, geht nicht fort,
wir werden pfeifen, wenn seine Posse
uns nicht in schallendes Gelächter ausbrechen
lässt.

(Frauen und junge Männer treten mit Cymbeln und Baskischen Trommeln auf. Sie beziehen Position für den Saltarello. Bernardino, Francesco und der Chor von Cellinis Gauklerfreunden erscheinen auf der Galerie des kleinen Theaters. Das Volk befindet sich auf dem Platz. Teresa und Balducci scheinen sich für die Tänzer zu interessieren und sie mit Gesten und Zurufen anzufeuern.)

CHOR DER GAUKLER und FREUNDE

CELLINIS *(auf dem kleinen Theater)*
Herbei, Volk von Rom,
kommt, um Neues zu hören!

DAS VOLK

(auf dem Platz, den Tänzern applaudierend)
Ah! ah! Bravo, bravo, bravo, bravo!

GAUKLER

Kommt, kommt, den geschickten Mann zu
sehen,
der die Bühne betreten wird!

LE PEUPLE

Ah ! ah ! Bravo, bravo, bravo, bravo !

LES BATELEURS

Venez, venez, peuple de Rome,
Venez entendre du nouveau,
Venez, venez, voir l'habile homme,

Qui va monter sur le tréteau !

LE PEUPLE

(sans écouter l'appel des bateleurs)

Mais déjà la foule
Dans l'ombre et la nuit
Sur Rome déroule
La joie et le bruit.
L'amour et l'ivresse,
Dans la ville en feux,
Chassent la tristesse
Des cœurs et des yeux.

LES BATELEURS

Venez, peuple de Rome,
A l'opéra nouveau !

LE PEUPLE

Ah ! sonnez, trompettes,
Sonnez, musettes !
Sonnez, gais tambourins !

LES BATELEURS

Venez voir l'habile homme *(etc.)*

LE PEUPLE

Sonnez, trompettes ! *(etc.)*

LES BATELEURS

Accourez, arlequins,
Médecins
Et pasquins !

LE PEUPLE

Ah ! vive la joie !
Que l'on s'y noie
Jusqu'aux mentons !

LES BATELEURS

Masques noirs, ventres ronds,
Venez voir les bouffons !

DAS VOLK

Ah! ah! Bravo, bravo, bravo, bravo!

GAUKLER

Herbei, Volk von Rom,
kommt, etwas Neues zu hören,
kommt, kommt, den geschickten Mann zu
sehen,
der die Bühne betreten wird!

DAS VOLK

(ohne auf die Rufe der Gaukler zu achten)

Schon breitet die Menge
in der Dunkelheit der Nacht
Freude und Lärm
über Rom aus.
Liebe und Trunkenheit
vertreiben in der glühenden Stadt
die Traurigkeit
aus den Herzen und Augen.

GAUKLER

Kommt, Volk von Rom,
zum neuen Stück!

DAS VOLK

Ah! Erklingt, Trompeten,
erklingt, Musetten!
Erklingt, fröhliche Tamburine!

GAUKLER

Kommt, den geschickten Mann zu sehen *(etc.)*

DAS VOLK

Erklingt, Trompeten! *(etc.)*

GAUKLER

Eilt herbei, ihr Harlekine,
Doktoren
und Possenspieler!

DAS VOLK

Ah! Es lebe die Freude!
Auf dass man darin eintauche
bis zum Kinn!

GAUKLER

Schwarze Masken, runde Bäuche,
kommt, die Spaßmacher zu schauen!

LE PEUPLE

Le carnaval
Est un grand bal
Où rois et gueux,
Tous sont heureux.
Allons, allons, bourgeois de Rome,
Allons entendre du nouveau ! (etc.)

LES BATELEURS

Sans nous la fête est incomplète,
Messieurs, ne vous éloignez pas ;
Restez, restez, la farce est prête,
Elle est digne de Mardi Gras.
Accourez tous !

LE PEUPLE

Maudit bavard, vieille trompette,
Tes quolibets ne tentent pas,
Sur ton tréteau, crie à tue-tête,
Pour nous la danse a plus d'appas !
L'amour et l'ivresse
Chassent la tristesse (etc.)
Le carnaval
Est un grand bal (etc.)

*(Le spectacle commence ; on voit un grand sac
d'argent couronné d'une mitre papale et posé
sur un trône. Au pied du trône, le trésorier du
pape, semblable de costume et de visage à
Balducci.)*

LE PEUPLE

Silence ! silence ! silence !
Assez dansé !
(Cassandro commence.)

LES FEMMES

Cassandro commence,
Allons, allons ! faisons silence.

LE PEUPLE

Ah ! ah ! Bravo ! voici le Saint-Père !
Et voici son trésorier, le seigneur Balducci !

BALDUCCI

Ah ! c'est ainsi !
Me mettre en scène,
Moi, Balducci ?

DAS VOLK

Der Karneval
ist ein großer Ball,
auf dem Könige und Bettler
alle glücklich sind.
Lasst uns gehen, römische Bürger,
lasst uns gehen, etwas Neues zu hören! (etc.)

GAUKLER

Ohne uns ist das Fest nicht vollständig,
meine Herren, geht nicht fort.
Bleibt, bleibt, die Komödie kann beginnen,
sie ist eines Fastnachtsdienstags würdig.
Eilt alle herbei!

DAS VOLK

Verwünschter Schwätzer, alte Trompete,
deine spöttischen Sprüche verlocken uns nicht,
auf deiner Bühne schreie nur aus Leibeskräften,
für uns hat der Tanz mehr Reiz!
Liebe und Trunkenheit
vertreiben die Traurigkeit (etc.)
Der Karneval
ist ein großer Ball (etc.)

*(Das Schauspiel beginnt. Auf einem Thron ein
großer Geldsack, der mit einer päpstlichen
Mitra gekrönt ist. Zu Füßen des Thrones der
päpstliche Schatzmeister, der in Kleidung und
Aussehen Balducci gleicht.)*

DAS VOLK

Ruhe! Ruhe! Ruhe!
Genug getanzt!
(Cassandro beginnt.)

DIE FRAUEN

Cassandro beginnt.
Nun los, seien wir still!

DAS VOLK

Ah! ah! Bravo! Das ist der Heilige Vater!
Und das ist sein Schatzmeister, der
Herr Balducci!

BALDUCCI

Ah! So ist das!
Mich in Szene setzen,
mich, Balducci!

TERESA (*inquiète*)
Partons d'ici !

BALDUCCI
Non, non, merci.
Pour voir ceci
Puisqu'on m'amène,
Je verrai tout
Jusqu'au bout !
Je veux au Pape
Dire ce soir
Comme on nous drape,
Et comme on sape
Notre pouvoir.

LE PEUPLE
Paix donc, là-bas !
On n'entend pas !
Paix ! on n'entend pas
La pantomime.

CELLINI (*reparaissant avec Ascanio, sur le devant de la scène, à gauche*)
Vois-tu Teresa ?

ASCANIO
Elle est là-bas.

FIERAMOSCA (*en moine blanc, arrivant à droite, avec Pompeo en moine brun*)
Vois-tu Teresa ?

POMPEO
Elle est là-bas.

TERESA
Ah ! quel malaise !
Quel embarras !

LE PEUPLE
On n'entend pas
La pantomime ! paix donc là-bas !

BALDUCCI
Que je me taise ?
Je ne veux pas.

LES HOMMES DU PEUPLE
Paix ! paix !

TERESA (*unruhig*)
Gehen wir weg von hier!

BALDUCCI
Nein, nein, danke.
Da man mich herbringt,
dies zu sehen,
werde ich alles
bis zum Ende anschauen!
Ich will dem Papst
heute Abend sagen,
wie man uns zur Schau stellt
und wie man unsere Macht
untergräbt.

DAS VOLK
Ruhe dort!
Man versteht ja nichts!
Ruhe! Man versteht
die Pantomime nicht.

CELLINI (*erscheint mit Ascanio auf der linken Vorderbühne*)
Siehst du Teresa?

ASCANIO
Sie ist dort.

FIERAMOSCA (*als weißer Mönch, erscheint von rechts mit Pompeo als braunem Mönch*)
Siehst du Teresa?

POMPEO
Sie ist dort.

TERESA
Ach, welch ein Unbehagen!
Welch unangenehme Lage!

DAS VOLK
Man versteht
die Pantomime nicht! Ruhe, dort drüben!

BALDUCCI
Ich soll schweigen?
Ich will nicht.

DIE MÄNNER AUS DEM VOLK
Ruhe! Ruhe!

LES FEMMES

Paix donc, là-bas !
Faites silence !
Chut ! on commence,
Faites silence !

(Colombine vient annoncer que deux fameux chanteurs, Arlequin et Pierrot, vont se présenter devant leur juge et disputer la palme de chant. Le faux trésorier ordonne qu'ils paraissent.)

**Pantomime du roi Midas
ou Les oreilles d'âne**

(Paraissent deux chanteurs, d'abord Arlequin, une lyre à la main.)

UNE PARTIE DU PEUPLE

Voici maître Arlequin,
Premier ténor romain !

(Puis Pierrot avec de longues oreilles d'âne et une petite grosse caisse pendue au col.)

UNE AUTRE PARTIE DU PEUPLE

Voilà Pierrot !
C'est un chanteur de la Toscane,
Mais est-ce un homme ou bien un âne ?

LES FEMMES

Faisons silence.
Regardons bien
Maître Arlequin.
Faisons silence.

LES HOMMES *(s'adressant aux femmes)*

Paix donc !

LES FEMMES *(continuant plus bas)*

Regardons bien,
Faisons silence.

Ariette d'Arlequin

(Arlequin s'accompagnant de la lyre chante une ariette d'un caractère doux et tendre. Pendant cette romance le peuple continue de parler et le faux trésorier bâille et s'endort sur son trône.)

DIE FRAUEN

Ruhe, dort drüben!
Seid still!
Pst! Es beginnt,
seid still!

(Colombina verkündet, dass zwei berühmte Sänger, Harlekin und Pierrot, vor ihren Richter treten und um die Siegesplame des Gesangs streiten werden. Der falsche Schatzmeister heißt sie auftreten.)

**Pantomime von König Midas
oder Die Eselsohren**

(Zwei Sänger erscheinen, zuerst Harlekin, eine Leier in der Hand.)

EIN TEIL DES VOLKES

Da ist Meister Harlekin,
der erste römische Tenor!

(Dann Pierrot mit langen Eselsohren und einer großen Trommel um den Hals.)

EIN ANDERER TEIL DES VOLKES

Da ist Pierrot!
Das ist ein Sänger aus der Toskana,
aber ist er ein Mensch oder ein Esel?

DIE FRAUEN

Still.
Schauen wir
Meister Harlekin gut zu.
Seien wir still.

DIE MÄNNER *(zu den Frauen)*

Ruhe doch!

DIE FRAUEN *(leiser weitersprechend)*

Schauen wir gut zu,
seien wir still.

Ariette des Harlekin

(Harlekin begleitet sich auf der Leier und singt eine zarte, liebliche Arie. Während dieser Romanze schwatzt das Volk weiter, und der falsche Schatzmeister gähnt und schläft auf seinem Thron ein.)

LES HOMMES

Bien, bien, bien,
C'est très bien,
Paix donc ...

LES FEMMES

Regardons bien
Maître Arlequin ;
C'est un fameux ténor romain.
Regardons bien.

TOUS

Ah ! bravo, comme il chante !
Ah ! quel gosier divin !
Comme il déroule
Son chapelet !
Comme il roucoule
Pour un muet !

Cavatine de Pierrot

(Pierrot chante à son tour en s'accompagnant de la grosse caisse. Pendant ce morceau lourd et trivial le peuple observe le plus profond silence et le faux trésorier ravi se pâme d'aise et bat la mesure à contre-temps.)

QUELQUES HOMMES DU PEUPLE

(montrant le faux trésorier)
Il plaît fort au vieil homme :
Vois donc comme
Il se tord !

BALDUCCI *(indigné)*

C'est trop fort !

UNE AUTRE PARTIE DU PEUPLE

Vois-donc le vieux,
Est-il heureux !
En vérité,
Ô Dieu !

TOUS

Félicité !
Ah ! ah ! quel butor ! ah ! ah !

(Quand Pierrot a fini de beugler sa cavatine, Arlequin présente la main, pour recevoir le prix de son chant. Après quelques gestes de mépris, le faux trésorier plonge lentement la main dans le

DIE MÄNNER

Gut, gut, gut,
das ist sehr gut,
Ruhe doch ...

DIE FRAUEN

Schauen wir
Meister Harlekin gut zu.
Das ist ein berühmter römischer Tenor.
Schauen wir gut zu.

ALLE

Ah! Bravo, wie er singt!
Ah! Welch göttliche Kehle!
Wie er sein Herz
ausschüttet!
Wie er girrt,
für einen, der stumm ist!

Kavatine des Pierrot

(Pierrot singt seinerseits und begleitet sich auf der großen Trommel. Während dieses plumpen und trivialen Stücks wahrst das Volk tiefstes Schweigen, und der falsche Schatzmeister ver- geht vor Vergnügen und schlägt gegen den Takt.)

EINIGE MÄNNER AUS DEM VOLK

(auf den falschen Schatzmeister zeigend)
Es gefällt dem alten Mann sehr:
Sieh nur,
wie er sich schieflacht

BALDUCCI *(entrüstet)*

Das ist zu viel!

EIN ANDERER TEIL DES VOLKES

Sieh doch den Alten,
wie glücklich er ist!
Tatsächlich,
o Gott!

ALLE

Glückwunsch!
Ha, ha! Was für ein Flegel! Ha, ha!

(Nachdem Pierrot seine Kavatine zu Ende gegrölt hat, streckt Harlekin seine Hand aus, um den Preis für seinen Gesang entgegenzunehmen. Nach einigen verächtlichen Gesten steckt der

sac et en tire un écu qu'il donne à Arlequin. Pierrot se présente à son tour. Le faux trésorier, enthousiasmé, plonge à plusieurs reprises la main dans le sac et en tire des poignées d'or qu'il donne à Pierrot.)

LE PEUPLE

Soyez surpris
S'il a le prix,
Son juge a des oreilles
Toutes pareilles.

BALDUCCI

Marauds !

TERESA (*retenant son père*)

Chut ! vos cris
Redoublent les ris.

(Le faux trésorier met sur la tête de Pierrot une couronne de lauriers. Arlequin, mécontent, prend sa batte et rosse son rival et le distributeur des grâces. Colombine en vain s'y oppose.)

LE PEUPLE

Bravo !

BALDUCCI

Marauds, lever la main sur moi !

TERESA

Mon père !

LE PEUPLE

Midas !

BALDUCCI

(furieux, s'élançant, armé de sa canne, sur le théâtre de Cassandro)
Attends, c'est fait de toi !

LE PEUPLE

Après la comédie
Voici la tragédie.
Vive le carnaval !
L'original
Auprès de la copie :

falsche Schatzmeister langsam seine Hand in den Sack und zieht einen Taler heraus, den er Harlekin gibt. Pierrot präsentiert sich seinerseits. Der falsche Schatzmeister steckt begeistert mehrere Male die Hand in den Sack und holt ganze Hände voll Gold hervor, die er Pierrot gibt.)

DAS VOLK

Wen wundert's,
wenn er den Preis erhält,
sein Richter hat genau
die gleichen Ohren.

BALDUCCI

Lumpenpack!

TERESA (*ihren Vater zurückhaltend*)

Pst! Euer Protest
verdoppelt das Gelächter.

(Der falsche Schatzmeister setzt Pierrot einen Lorbeerkrantz aufs Haupt. Harlekin, unzufrieden, nimmt seinen Schlegel und verprügelt seinen Rivalen und den Spender der Auszeichnung. Colombina widersetzt sich vergebens.)

DAS VOLK

Bravo!

BALDUCCI

Ihr Schurken, die Hand gegen mich zu erheben!

TERESA

Mein Vater!

DAS VOLK

Midas!

BALDUCCI

(wütend, stürzt sich mit seinem Spazierstock bewaffnet auf Cassandros Bühne)
Warte, es ist um dich geschehen!

DAS VOLK

Nach der Komödie
nun die Tragödie.
Es lebe der Karneval!
Das Original
gleich neben der Kopie:

Nous allons voir quel est
De vous deux le plus laid.

(Tous les spectateurs s'avancent vivement vers le fond de la scène comme pour voir le résultat de la lutte engagée entre Balducci et les bateleurs.)

LE PEUPLE

Ah !

(A ce moment la nuit tombe. Les moccoli apparaissent. La rue et la place s'illuminent à la clarté d'une foule de petites bougies portées par les masques, qui les soufflent et les rallument en se poursuivant. Dans les voitures sont des torches qu'éteignent du haut des fenêtres des masques armés de gros soufflets.)

Galop des moccoli

FIERAMOSCA (à Pompeo,
sur le devant de la scène)

Viens, pas à pas,
Fendons la presse,
Offrons le bras
A ma maîtresse.

CELLINI (à Ascanio, sur le devant de la scène)

Viens, pas à pas
Fendons la presse,
Offrons le bras
A ma maîtresse.

TERESA (sur le devant de la scène au milieu,
et dans la surprise)

Un moine blanc ... c'est Cellini !
Que vois-je ? un autre ici !
Deux capucins ...

FIERAMOSCA (d'un côté)

C'est moi !

CELLINI (de l'autre)

C'est moi !

FIERAMOSCA et **CELLINI**

C'est moi ! Prenez mon bras ...

Wir werden sehen, wer
von euch beiden der Hässlichere ist.

(Die Zuschauer drängen zum Bühnenhintergrund, um das Ergebnis des erbitterten Kampfes zwischen Balducci und den Gauklern zu sehen.)

DAS VOLK

Ah!

(In diesem Augenblick wird es Nacht. Die Moccoli erscheinen. Die Straße und der Platz erstrahlen im Licht zahlreicher kleiner Kerzen, die von Masken getragen werden, welche sie ausblasen und wieder anzünden, während sie einander verfolgen. In den Wagen Fackeln, welche von den Fenstern herab von Maskierten, mit großen Blasbälgen bewaffnet, ausgeblasen werden.)

Galopp der Moccoli

FIERAMOSCA (zu Pompeo,
auf der Vorderbühne)

Komm, drängen wir uns
durch die Menge, Schritt für Schritt,
bieten wir meiner Geliebten
den Arm an.

CELLINI (zu Ascanio, auf der Vorderbühne)

Komm, drängen wir uns
durch die Menge, Schritt für Schritt,
bieten wir meiner Geliebten
den Arm an.

TERESA (im Vordergrund der Bühnenmitte,
überrascht)

Ein weißer Mönch ... das ist Cellini!
Was sehe ich? Ein anderer hier!
Zwei Kapuziner ...

FIERAMOSCA (von der einen Seite)

Ich bin es!

CELLINI (von der anderen Seite)

Ich bin es!

FIERAMOSCA und **CELLINI**

Ich bin es! Nehmt meinen Arm ...

LE CHEUR DES MASQUES

(portant des bougies dites mocoli et se poursuivant)

Mocolo, mocoli !

FIERAMOSCA et CELLINI

C'est moi ! Prenez mon bras ...

LE CHEUR DES MASQUES

A mort le mocolo !

CELLINI *(apercevant Fieramosca)*

Quoi ! par l'enfer et mon patron,
Un autre moine ... ah ! trahison !

POMPEO *(à Fieramosca)*

Va, ne crains rien, marche quand même ...

FIERAMOSCA

Ah ! maudit froc, sot stratagème !

POMPEO

Tiens bon !

ASCANIO

Vengeons-nous de la trahison !

POMPEO

Tiens bon, tiens bon !
Va, ne crains rien !

CELLINI *(tirant son épée)*

Qui que tu sois, homme ou démon,
C'est fait de toi.

FIERAMOSCA *(tremblant)*

Pompée ! à moi ...
Vite en avant !

ASCANIO *(courant après Fieramosca)*

Attends, toi qui prends le devant !

TERESA

Ciel ! au secours ! qu'on les arrête !

(Ils se battent : Cellini contre Pompeo ; Ascanio contre Fieramosca.)

CHOR DER MASKEN

(Mocoli genannte Kerzen tragend und einander verfolgend)

Mocolo, Mocoli!

FIERAMOSCA und CELLINI

Ich bin es! Nehmt meinen Arm ...

CHOR DER MASKEN

Nieder mit dem Mocolo!

CELLINI *(Fieramosca entdeckend)*

Was! Bei der Hölle und meinem Schutzheiligen,
ein anderer Mönch ... ah! Verrat!

POMPEO *(zu Fieramosca)*

Geh, hab keine Furcht, geh trotzdem weiter ...

FIERAMOSCA

Ah! Verdammte Kutte, dämliche List!

POMPEO

Halte durch!

ASCANIO

Rächen wir uns für den Verrat!

POMPEO

Halte durch!
Geh, hab keine Furcht!

CELLINI *(seinen Degen ziehend)*

Wer du auch sein magst, Mensch oder Teufel,
es ist um dich geschehen.

FIERAMOSCA *(zitternd)*

Pompeo! Zu mir ...
Schnell, weiter!

ASCANIO *(Fieramosca nacheilend)*

Warte, du, der du vorseilst!

TERESA

Himmel! Zu Hilfe! Man soll sie aufhalten!

(Sie kämpfen: Cellini mit Pompeo, Ascanio mit Fieramosca.)

LE PEUPLE *(les retenant)*

Mais êtes-vous fous, un jour de fête ?
Vous avez donc perdu la tête ?

CELLINI *(se dégageant)*

Non, je n'ai pas perdu la tête, non !

TERESA

Au nom du ciel qu'on les arrête !

FIERAMOSCA

(reculant devant l'épée d'Ascanio)
A mon secours !

POMPEO *(combattant)*

Tiens bon !

CELLINI

(pressant plus vivement Pompeo)
Non, non ...

FIERAMOSCA

(se sauvant, poursuivi par Ascanio)
A mon secours !

CELLINI

Non ! ... non ! ...
(Il perce Pompeo.)

POMPEO *(tombant)*

Ah ! je suis mort !

(Tous les porteurs de moccoli s'arrêtent et se groupent autour de Pompeo, étendu par terre.)

LE PEUPLE

Un homme mort ! vite à la garde !

BALDUCCI

(revenant la canne en main, et les habits en désordre)
Un meurtrier ... ma fille ... un mort !

FIERAMOSCA

(reste pétrifié en voyant à terre le corps de Pompeo)
Pomp ... mort !

DAS VOLK *(sie zurückhaltend)*

Seid ihr verrückt, an einem Festtag?
Habt ihr denn den Verstand verloren?

CELLINI *(sich befreiend)*

Nein, ich habe nicht den Verstand verloren,
nein.

TERESA

Im Namen des Himmels, haltet sie auf!

FIERAMOSCA

(vor Ascanios Degen zurückweichend)
Zu Hilfe!

POMPEO *(kämpfend)*

Halte durch!

CELLINI

(Pompeo heftiger bedrängend)
Nein, nein ...

FIERAMOSCA

(rettet sich, verfolgt von Ascanio)
Zu Hilfe!

CELLINI

Nein! ... Nein! ...
(Er durchbohrt Pompeo.)

POMPEO *(fallend)*

Ah! Ich bin tot!

(Alle Moccoli-Träger bleiben stehen und scharen sich um den auf der Erde hingestreckten Pompeo.)

DAS VOLK

Ein Toter! Schnell zur Wache!

BALDUCCI

(kommt zurück, den Spazierstock in der Hand, die Kleider in Unordnung)
Ein Mörder ... meine Tochter ... ein Toter!

FIERAMOSCA

(bleibt wie versteinert stehen, als er Pompeos Leichnam am Boden liegen sieht)
Pomp ... tot!

LE PEUPLE (*montrant Cellini*)

Oui, c'est ce moine ... oui ... qu'on l'arrête,

Son arme brille et fume encor.

(Cellini est arrêté. Tous les masques avec leurs lumières se groupent autour de lui, de Teresa appuyée sur son père, et de Pompeo étendu à terre. Fieramosca se tient un peu à l'écart.)

CELLINI

Je suis perdu !

FIERAMOSCA

(avec l'accent de la terreur la plus profonde)

Je suis sauvé !

ASCANIO

Mon pauvre maître !

FRANCESCO et BERNARDINO

Le maître est pris !

FIERAMOSCA

On tient le traître !

**BALDUCCI, FRANCESCO et
LES BATELEURS**

Ah ! maudite nuit !

CELLINI et TERESA

Cruel destin !

LES FEMMES DU PEUPLE

Un si bel homme !

LES HOMMES DU PEUPLE

Ah ! quel coquin !

TOUS

Maudite nuit !

(On emporte Pompeo hors de la scène. Les élèves et amis de Cellini feignent de ne pas le reconnaître et de partager l'indignation générale.)

DAS VOLK (*auf Cellini deutend*)

Ja, es ist dieser Mönch ... ja ... man halte ihn fest,

seine Waffe blitzt und raucht noch.

(Cellini wird festgenommen. Die Masken mit ihren Lichtern umringen ihn, die auf ihren Vater gestützte Teresa und den am Boden hingestreckten Pompeo. Fieramosca hält sich ein wenig abseits.)

CELLINI

Ich bin verloren!

FIERAMOSCA

(mit dem Ausdruck tiefsten Entsetzens)

Ich bin gerettet!

ASCANIO

Mein armer Meister!

FRANCESCO und BERNARDINO

Der Meister ist gefasst!

FIERAMOSCA

Sie haben den Verräter!

**BALDUCCI, FRANCESCO und
GAUKLER**

Ah! Verfluchte Nacht!

CELLINI und TERESA

Grausames Schicksal!

DIE FRAUEN AUS DEM VOLK

So ein schöner Mann!

DIE MÄNNER AUS DEM VOLK

Ah! Was für ein Schurke!

ALLE

Verfluchte Nacht!

(Pompeo wird von der Bühne getragen. Cellinis Schüler und Freunde geben vor, ihn nicht zu kennen und die allgemeine Empörung zu teilen.)

**FRANCESCO, BERNARDINO, BALDUCCI,
FIERAMOSCA et LE PEUPLE**

Assassiner un capucin !
Un camaldule, ah ! c'est infâme !
C'est un brigand de l'Apennin ;
C'était l'amant de quelque femme ;
Soldats, gardez bien l'assassin !
C'est la vendetta, c'est certain.

TERESA

Ah ! pauvre femme,
Pour moi seule il s'est perdu !

(regardant Fieramosca) Infâme !
(au peuple) Lâches, drôles !
Le traiter comme un assassin.

CELLINI

Ah ! terrible nuit, ô sort maudit !

Lâches, drôles,
Me traiter comme un assassin.

ASCANIO

Ah ! mon cher maître ! c'est infâme !
Le traiter comme un assassin.

(Le canon du fort Saint-Ange tonne ; à ce signal, toutes les lumières portées par les masques s'éteignent, et une obscurité profonde envahit la place.)

CELLINI

(élevant la voix dans l'ombre)

A moi, mes amis !
A moi, je suis pris !

(Il se dégage, et se sauve. Confusion générale augmentée par les élèves et amis de Cellini, pour favoriser sa fuite.)

LE PEUPLE

On n'y voit pas !

**BALDUCCI, FIERAMOSCA et UNE PARTIE
DU PEUPLE**

Gardes, tenez-vous l'homme ?

**FRANCESCO, BERNARDINO, BALDUCCI,
FIERAMOSCA und DAS VOLK**

Einen Kapuziner zu ermorden!
Einen Kamaldulenser, ah! Das ist schändlich!
Das ist ein Räuber aus dem Apennin,
Das war der Liebhaber irgendeiner Frau.
Soldaten, passt gut auf den Mörder auf!
Das ist Blutrache, das ist gewiss.

TERESA

Ach! ich arme Frau,
für mich allein hat er sich ins Verderben
gestürzt!
(Fieramosca anblickend) Widerwärtiger!
(zum Volk) Feiglinge, Halunken!
Ihn wie einen Mörder zu behandeln.

CELLINI

Ach, schreckliche Nacht, o verfluchtes
Schicksal!

Feiglinge, Halunken!
Mich wie einen Mörder zu behandeln.

ASCANIO

Ach, mein lieber Meister! Das ist schändlich!
Ihn wie einen Mörder zu behandeln.

(Die Kanone der Engelsburg donnert. Auf dieses Zeichen hin löschen alle Masken ihre Lichter, und eine tiefe Dunkelheit breitet sich über den Platz aus.)

CELLINI

(aus der Dunkelheit seine Stimme erhebend)

Zu mir, meine Freunde!
Zu mir, ich bin gefasst!

(Er befreit sich und entwischt. Allgemeine Verwirrung, die von Cellinis Schülern und Freunden noch verstärkt wird, um seine Flucht zu begünstigen.)

DAS VOLK

Man sieht nichts!

**BALDUCCI, FIERAMOSCA und EIN TEIL
DES VOLKES**

Wachen, habt ihr den Mann?



Giovanni Battista Piranesi,
Engelsburg,
aus den *Vedute di Roma*, um 1748



LES GARDES

A nous, bourgeois !

LE PEUPLE

A nous, soldats !

TERESA, ASCANIO et LES AMIS DE CELLINI

(voyant que Cellini a réussi à s'échapper)

Il a disparu !

Il s'est sauvé !

FIERAMOSCA et BALDUCCI

Maudit canon ! le drôle était saisi.

BALDUCCI, FIERAMOSCA et LE PEUPLE

Maudit canon du fort Saint-Ange,

Pour que la langue te démange,

Par Dieu ! l'instant est bien choisi ;

Sans toi le drôle était saisi.

TERESA, ASCANIO, FRANCESCO, BERNARDINO et LES ÉLÈVES DE CELLINI

Ah ! cher canon du fort Saint-Ange,

Pour que le jour en nuit se change,

Merci ! l'instant est bien choisi ;

Car les soldats l'avaient saisi.

BALDUCCI

Térèse, à moi !

Teresa !

TERESA (à part)

Mon père !

ASCANIO

(à Teresa, en se faisant reconnaître)

Chut ! prenez mon bras !

Venez, je vais guider vos pas.

(Ascanio donne son bras à Teresa et l'emmène d'un côté de la scène en cherchant à éviter Fieramosca et Balducci.)

FIERAMOSCA

Ah ! trahison !

DIE WACHEN

Zu uns, Bürger!

DAS VOLK

Zu uns, Soldaten!

TERESA, ASCANIO und DIE FREUNDE CELLINIS

(sehen, dass Cellini die Flucht gelungen ist)

Er ist verschwunden!

Er ist gerettet!

FIERAMOSCA und BALDUCCI

Verfluchte Kanone! Der Halunke war schon gefasst.

BALDUCCI, FIERAMOSCA und DAS VOLK

Verfluchte Kanone der Engelsburg,

es soll dir auf der Zunge brennen,

Fürwahr, der Augenblick war gut gewählt!

Ohne dich wäre der Schurke gefasst.

TERESA, ASCANIO, FRANCESCO, BERNARDINO und DIE SCHÜLER CELLINIS

Ach, gute Kanone der Engelsburg,

auf dass der Tag zur Nacht werde.

Hab Dank, der Augenblick war gut gewählt,

denn die Soldaten hatten ihn gefasst.

BALDUCCI

Teresa, zu mir!

Teresa!

TERESA (beiseite)

Mein Vater!

ASCANIO

(zu Teresa, sich zu erkennen gebend)

Pst! Nehmt meinen Arm!

Kommt, ich werde Eure Schritte leiten.

(Ascanio bietet Teresa seinen Arm an und führt sie nach der einen Seite der Bühne, wobei er sich bemüht, Fieramosca und Balducci aus dem Weg zu gehen.)

FIERAMOSCA

Ach, Verrat!

LE PEUPLE et FIERAMOSCA

Au meurtre ! ah, Dieu ! l'on nous assomme !
A l'aide ! au meurtre ! quel horrible fracas !

Maudit canon ! on tenait l'homme !
Il était pris. Ah, quel chaos !
La foule augmente ! on n'y voit pas !
Le drôle s'échappe,
On ne l'attrapera pas.

LES AMIS DE CELLINI

Ah, quel chaos !
La foule augmente ! on n'y voit pas !

BALDUCCI

Teresa, Teresa ! ma fille ! quel fracas !
Je n'y vois pas.

FIERAMOSCA

Maudit canon !
Ah ! trahison !
Il était pris, à l'aide ! au meurtre !
Ah, quel fracas !
Ah ! le drôle s'échappe ... on n'y voit pas.

TERESA et ASCANIO

Ah, quel horrible fracas !
On ne l'attrapera pas.
Ah, quel chaos ! Grand Dieu,
Quel horrible fracas !

TOUS

Ah ! maudit/cher canon (*etc.*)
Ah ! quel chaos et quel fracas !
La foule augmente! (*etc.*)

BALDUCCI (rencontrant Fieramosca)

Le moine blanc !

FIERAMOSCA

Quoi !

BALDUCCI

Ah ! je tiens l'homme !

FIERAMOSCA

Êtes-vous fous ?
Je suis Fieramosca, vous dis-je.

DAS VOLK und FIERAMOSCA

Den Mörder! Ach, Gott! Man schlägt uns tot!
Zu Hilfe! Den Mörder! Welch entsetzlicher
Lärm!

Verfluchte Kanone! Man hatte ihn gefasst!
Er war gefasst. Ach, welch ein Chaos!
Die Menge wird größer! Man sieht nichts!
Der Schurke entwischt,
man wird ihn nicht erwischen.

DIE FREUNDE CELLINI

Ach, welch ein Chaos!
Die Menge wird größer! Man sieht nichts!

BALDUCCI

Teresa, Teresa! Meine Tochter! Welch ein Lärm!
Ich sehe nichts.

FIERAMOSCA

Verfluchte Kanone!
Ach, Verrat!
Er war gefasst! Zu Hilfe, den Mörder!
Ach, welch ein Lärm!
Ach, der Schurke entwischt ... man sieht
nichts.

TERESA und ASCANIO

Ach, welch entsetzlicher Lärm!
Man wird ihn nicht erwischen.
Ach, welch ein Chaos! Großer Gott,
welch entsetzlicher Lärm!

ALLE

Ach, verfluchte/gute Kanone (*etc.*)
Ach, welch ein Chaos und welch ein Lärm!
Die Menge wird größer! (*etc.*)

BALDUCCI (auf Fieramosca treffend)

Der weiße Mönch!

FIERAMOSCA

Wie!

BALDUCCI

Ah! Ich habe den Mann!

FIERAMOSCA

Seid Ihr verrückt?
Ich bin Fieramosca, sage ich euch.

**UNE PARTIE DU PEUPLE, TERESA,
ASCANIO et FRANCESCO**

Ah ! scélérat, vil assassin,
Vieux rénégat,
Nous saurons bien te faire pendre.
Va, tu n'échapperas pas.

**UNE AUTRE PARTIE DU PEUPLE,
BERNARDINO et BALDUCCI**

Assassiner un capucin la nuit des Cendres !

Nous saurons bien te faire pendre.
Va, tu n'échapperas pas.

FIERAMOSCA

M'emprisonner, me caserner !
Veuillez m'entendre,
Je suis bon citoyen.
Me faire pendre, moi ... moi ... Fieramosca.

LE PEUPLE

Ô Dieu ! de l'air ! J'étouffe ! de grâce !
Eh ! eh ! place !
Nous n'en sortirons pas.

BALDUCCI

(appelant toujours sa fille)
Ma fille ! Teresa ! Je ne l'aperçois pas.

TERESA et ASCANIO

Allons, partons. Ah ! ne me quittez pas.

FIERAMOSCA

*(faisant des efforts pour dégager son cou des
mains des sbires)*
Ah, Dieu ! j'étouffe. Ah ! ne m'étrangle pas !

TOUS

Grand Dieu ! la foule augmente !
Vous m'écrasez,
Quelle tourmente !
Nous n'en sortirons pas !
Ah, quel chaos, quel embarras !

Ah, quel fracas !

**EIN TEIL DES VOLKES, TERESA,
ASCANIO und FRANCESCO**

Ah! Halunke, feiger Mörder,
alter Abtrünniger,
wir werden dich hängen lassen.
Du wirst nicht entkommen.

**EIN ANDERER TEIL DES VOLKES,
BERNARDINO und BALDUCCI**

Einen Kapuziner zu ermorden in der Nacht
zum Aschermittwoch!
Wir werden dich hängen lassen.
Du wirst nicht entkommen.

FIERAMOSCA

Mich ins Gefängnis werfen, mich einsperren!
So hört mich doch an,
ich bin ein braver Bürger.
Mich aufhängen, mich ... mich ... Fieramosca.

DAS VOLK

O Gott! Luft! Ich ersticke! Gnade!
He, he! Platz da!
Wir kommen hier nicht raus.

BALDUCCI

(immer noch nach seiner Tochter rufend)
Meine Tochter! Teresa! Ich sehe sie nicht.

TERESA und ASCANIO

Kommt, gehen wir. Ach, verlasst mich nicht.

FIERAMOSCA

*(bemüht, seinen Hals aus den Händen der
Schergen zu befreien)*
Ach, Gott! Ich ersticke. Ach, erdrosselt mich
nicht!

ALLE

Großer Gott! Die Menge wird größer!
Ihr erdrückt mich,
welche Qual!
Wir kommen hier nicht raus!
Ach, was für ein ein Chaos, welch missliche
Lage!
Ach, was für ein Lärm!

ACTE DEUXIÈME**Troisième Tableau :
Mercredi des Cendres**

L'atelier de Cellini. A gauche, sur des dressoirs, des vases, des statuettes, des candélabres, etc., etc. A droite, le modèle en plâtre de la statue de Persée. Au fond, une porte et deux fenêtres latérales donnant sur la rue. Il est petit jour.

Entracte**Scène Ière**

(Teresa inquiète regarde à travers les carreaux d'une des fenêtres, tandis qu'Ascanio entr'ouvre la porte.)

Récitatif et Prière**TERESA**

Ah, qu'est-il devenu ?
Jésus ! où peut-il être ?

ASCANIO *(refermant la porte)*

Il ne peut tarder à paraître,
Teresa, n'ayez pas d'effroi !

TERESA

Il est pris !
Il est pris ou mort, je vous le jure !

ASCANIO

Ni l'un ni l'autre,
Mon maître n'est pas homme à servir de
Aux estafiers du Pape, aux sbires de la loi.
pâturage

TERESA

Mais qui peut l'arrêter ?

CHŒUR DES MOINES BLANCS

(derrière la scène assez loin d'abord)
Vas spirituale, Maria, sancta mater,
ora pro nobis.

ASCANIO

Ecoutez !

ZWEITER AKT**Drittes Bild:
Aschermittwoch**

Cellinis Atelier. Links auf Gestellen stehen Vasen, Statuetten, Kandelaber etc. Rechts das Gipsmodell der Perseus-Statue. Im Hintergrund eine Tür und zwei Seitenfenster, die auf die Straße gehen. Der Tag bricht an.

Zwischenspiel**1. Szene**

(Teresa schaut beunruhigt aus einem der Fenster, während Ascanio die Tür halb öffnet.)

Rezitativ und Gebet**TERESA**

Ach, was ist aus ihm geworden?
Jesus! Wo mag er sein?

ASCANIO *(die Tür schließend)*

Er wird gleich erscheinen,
Teresa, hab keine Angst!

TERESA

Er ist gefangen!
Er ist gefangen oder tot, ich schwöre es Euch!

ASCANIO

Weder das eine noch das andere.
Mein Meister ist nicht der Mann, der den
den Schergen des Gesetzes als Futter dient.
Lakaien des Papstes,

TERESA

Aber wer kann ihn gefangenhalten?

CHOR DER WEISSEN MÖNCHE

(hinter der Szene, anfangs weit entfernt)
Vas spirituale, Maria, sancta mater,
ora pro nobis.

ASCANIO

Hört!

TERESA

Est-ce lui ?

(Ascanio va regarder par une fenêtre.)

ASCANIO

Hélas, ce bruit, qui monte avec tristesse
Vers la voûte des cieux,
N'est que la voix des confréries
Qui vont, chantant des litanies,
Accomplir ici près quelque devoir pieux.

LE CHŒUR *(moins éloigné)*

Vas honorable, Maria, sancta mater,
ora pro nobis.

TERESA

Quelle angoisse !

ASCANIO

Espérons.

TERESA

Prions.

TERESA et ASCANIO

Prions !
(Teresa et Ascanio s'agenouillent.)

LE CHŒUR *(plus près)*

Rosa purpurea, Maria, sancta mater,
ora pro nobis.

TERESA et ASCANIO

Sainte Vierge Marie,
Étoile du matin ...

LE CHŒUR *(plus près)*

Turris Davidica, Maria, sancta mater,
ora pro nobis.

TERESA et ASCANIO

(toujours à genoux)
Que ta lueur chérie
Verse un rayon divin ...

TERESA

Ist er es?

(Ascanio schaut aus einem der Fenster.)

ASCANIO

Ach, dieser Lärm, der traurig
zum Himmelsgewölbe emporsteigt,
ist nur der Gesang der Ordensbrüder,
die Litaneien singend vorüberziehen,
um hier in der Nähe fromme Pflichten zu
erfüllen.

CHOR *(etwas näher)*

Vas honorable, Maria, sancta mater,
ora pro nobis.

TERESA

Welche Angst!

ASCANIO

Lass uns hoffen.

TERESA

Lass uns beten.

TERESA und ASCANIO

Lass uns beten!
(Teresa und Ascanio knien nieder.)

CHOR *(noch näher)*

Rosa purpurea, Maria, sancta mater,
ora pro nobis.

TERESA und ASCANIO

Heilige Jungfrau Maria,
Morgenstern ...

CHOR *(noch näher)*

Turris Davidica, Maria, sancta mater,
ora pro nobis.

TERESA und ASCANIO

(immer noch kniend)
Möge dein geliebtes Licht
einen göttlichen Strahl werfen ...

LE CHŒUR (*plus près*)

Turris eburnea, Maria, sancta mater,
ora pro nobis.

TERESA et ASCANIO

Verse un rayon divin
Sur son triste destin.

LE CHŒUR

(*qui commence à passer devant la fenêtre*)
Stella matutina, Maria, sancta mater,
ora pro nobis.

TERESA et ASCANIO

Sainte Vierge Marie,
Étoile du matin ...

LE CHŒUR (*s'éloignant peu à peu*)

Turris eburnea, Maria, sancta mater,
ora pro nobis.

TERESA et ASCANIO

Ramène, je t'en prie,
Ramène mon/son amant.

LE CHŒUR (*toujours s'éloignant*)

Vas honorable, Maria, sancta mater,
ora pro nobis.

TERESA et ASCANIO

Ramène mon/un tendre amant
Près de mon/son cœur souffrant.

LE CHŒUR (*toujours s'éloignant*)

Rosa purpurea, Maria, sancta mater,
ora pro nobis.

TERESA et ASCANIO

Oh ! conduis mon/ramène un amant
Près de mon/son cœur souffrant.

LE CHŒUR (*s'éloignant et disparaissant*)

Stella matutina, Maria, sancta mater,
ora pro nobis.

CHOR (*noch näher*)

Turris eburnea, Maria, sancta mater,
ora pro nobis.

TERESA und ASCANIO

... einen göttlichen Strahl werfen
auf sein trauriges Schicksal.

CHOR

(*der vor dem Fenster vorüberzieht*)
Stella matutina, Maria, sancta mater,
ora pro nobis.

TERESA und ASCANIO

Heilige Jungfrau Maria,
Morgenstern ...

CHOR (*sich nach und nach entfernend*)

Turris eburnea, Maria, sancta mater,
ora pro nobis.

TERESA und ASCANIO

Bringe, ich bitte dich,
bringe meinen/ihren Geliebten zurück.

CHOR (*sich immer weiter entfernend*)

Vas honorable, Maria, sancta mater,
ora pro nobis.

TERESA und ASCANIO

Bringe meinen/einen zärtlichen Geliebten
zu meinem/ihrer leidenden Herzen zurück.

CHOR (*sich immer weiter entfernend*)

Rosa purpurea, Maria, sancta mater,
ora pro nobis.

TERESA und ASCANIO

Oh, führe meinen/bringe einen Geliebten
zu meinem/ihrer leidenden Herzen zurück.

CHOR (*in der Ferne verschwindend*)

Stella matutina, Maria, sancta mater,
ora pro nobis.

Scène II^{ème}

(Cellini ouvre brusquement la porte et se précipite dans l'atelier. Il est encore vêtu en moine blanc ; sa robe est ensanglantée.)

Récitatif

CELLINI
Teresa !

TERESA
Cellini !

ASCANIO
Cellini !

CELLINI
Oui, mes enfants, près de vous me voici.

TERESA
Ah ! le ciel soit béni !
Vous n'êtes point blessé, j'espère ?

CELLINI
Non, Dieu merci ! rassurez-vous, ma chère,
Je n'ai rien eu qu'un peu de peur.
La mort est sur moi suspendue !
Mes amis, il faut nous enfuir.

TERESA
Nous enfuir ?

CELLINI
Sur-le-champ.

ASCANIO *(avec consternation et lentement)*
Mais, maître, ta statue ?

CELLINI
Au diable ma statue, et le Pape, et la loi !

Je ne pense aujourd'hui qu'à partir au plus vite

(à Teresa)
Avec toi, chère enfant.
Ascagne, pour la fuite
Va chercher un cheval.
(Ascanio sort.)

2. Szene

(Cellini öffnet ungestüm die Tür und stürzt ins Atelier. Er trägt noch immer das weiße Mönchsgewand. Seine Kleider sind voll Blut.)

Rezitativ

CELLINI
Teresa!

TERESA
Cellini!

ASCANIO
Cellini!

CELLINI
Ja, meine Kinder, ich bin hier bei euch.

TERESA
Ah! Der Himmel sei gesegnet!
Ihr seid nicht verwundet, hoffe ich.

CELLINI
Nein, gottlob! Beruhigt Euch, meine Liebe,
ich hatte nur ein wenig Angst.
Aber mein Tod ist nur aufgeschoben!
Meine Freunde, wir müssen fliehen.

TERESA
Fliehen?

CELLINI
Auf der Stelle.

ASCANIO *(bestürzt und langsam)*
Aber Meister, deine Statue?

CELLINI
Zum Teufel mit meiner Statue, mit dem Papst
und dem Gesetz!
Ich denke heute nur daran, so schnell wie
möglich zu fliehen,

(zu Teresa)
mit dir, liebes Kind.
Ascanio, geh, besorge ein Pferd
für die Flucht.
(Ascanio ab.)

Scène III^{ème}**Duo****TERESA**

Ah ! le ciel, cher époux,
 Se déclare enfin pour nous !
 Puisqu'après cette épreuve
 Il nous a réunis,
 N'est-ce pas ? c'est la preuve
 Que nos vœux sont bénis.

CELLINI

Oui, ma belle, en ce jour
 Ne songeons tous les deux qu'à l'amour.
 Ô ma jeune maîtresse !
 Hâtons-nous de jouir
 De la paix que nous laisse
 Le temps prompt, hélas, à s'enfuir.

TERESA

Cette nuit, que d'alarmes !

CELLINI

Le passé n'est qu'une ombre ...

TERESA

Mais la nuit cède au jour ...

CELLINI

Ne donnons rien au sort ...

TERESA

Le jour sèche les larmes ...

CELLINI

L'avenir est trop sombre ...

TERESA

Et voilà de retour
 Le bonheur et l'amour.

CELLINI

Sachons vivre d'abord,
 Et puis vienne la mort !

3. Szene**Duett****TERESA**

Ach, der Himmel, lieber Gatte,
 erklärt sich endlich für uns!
 Dass er uns nach dieser Prüfung
 vereint hat,
 ist der Beweis, nicht wahr,
 dass unsere Wünsche gesegnet sind.

CELLINI

Ja, meine Schöne, lass uns beide
 an diesem Tag nur an die Liebe denken.
 O meine junge Geliebte!
 Beeilen wir uns,
 den Frieden zu genießen, den uns
 die ach so flüchtige Zeit lässt.

TERESA

Diese Nacht, nichts als Schrecken!

CELLINI

Die Vergangenheit ist nur ein Schatten ...

TERESA

Aber die Nacht weicht dem Tag ...

CELLINI

Schenken wir dem Schicksal nichts ...

TERESA

Der Tag trocknet die Tränen ...

CELLINI

Die Zukunft ist zu dunkel ...

TERESA

Und da sind sie wieder,
 das Glück und die Liebe.

CELLINI

Lass uns zuerst leben,
 danach möge der Tod kommen!

TERESA

Ah ! vite, vite,
Hâtons-nous ! quitte
Ce vêtement
Taché de sang !

CELLINI

*(se dépouillant de sa robe de moine qu'il dépose
sur un siège)*

Oui, le temps passe !
Jetons cela ;
Mais à la place,
Va prendre là
Cette cuirasse !

TERESA

(va prendre les armes et les lui apporte)
Tiens, là voilà !
Choisis l'épée
La mieux trempée,
Un bouclier ! ...

CELLINI

Que de courage,
Mon gentil page,
Mon écuyer !

TERESA

Ah ! vite, vite,
Mets à la place
Cette cuirasse.

CELLINI

Ah ! que de courage, *(etc.)*

TERESA

Ah, le ciel, cher époux, *(etc.)*
C'en est fait, tous nos vœux sont bénis,
Il est pour nous, il se déclare.

CELLINI

Oui, le ciel est pour nous ;
Puisqu'après cette épreuve
Il nous a réunis,
Oui c'est bien la preuve
Que nos vœux sont bénis.
C'en est fait, tous nos vœux sont bénis,
Il est pour nous, il se déclare !

TERESA

Ach, schnell, schnell,
beeilen wir uns! Leg
dieses blutbefleckte
Gewand ab!

CELLINI

*(legt sein Mönchsgewand ab und legt es auf
einen Sessel)*

Ja, die Zeit vergeht!
Werfen wir das fort.
Doch stattdessen
hole dort
diesen Harnisch!

TERESA

(nimmt die Waffen und bringt sie ihm)
Da hast du sie!
Wähle das Schwert,
das am härtesten ist,
ein Schild! ...

CELLINI

Wie mutig,
mein reizender Page,
mein Knappe!

TERESA

Ach, schnell, schnell,
nimm stattdessen
diesen Harnisch.

CELLINI

Ach, wie mutig, *(etc.)*

TERESA

Ach, der Himmel, lieber Gatte, *(etc.)*
Es ist so weit, all unsere Wünsche sind gesegnet,
er ist für uns, er erklärt sich.

CELLINI

Ja, der Himmel ist für uns,
da er uns nach dieser Prüfung
vereint hat.
Ja, das ist der Beweis,
dass unsere Versprechen gesegnet sind.
Es ist so weit, all unsere Wünsche sind gesegnet,
er ist für uns, er erklärt sich!

Scène IV^{ème}

Récitatif

ASCANIO (*accourant tout effrayé*)
Ah ! maître ! ... mon cher maître ! ...

CELLINI
Eh bien, qu'est-ce ?

ASCANIO
Voici le trésorier avec Fieramosca ! ...

Je les ai vus par la fenêtre ! ...

TERESA
Ciel ! mon père !

CELLINI
Ne crains rien.

ASCANIO
Ah ! mon Dieu, les voilà !

(Cellini s'empresse de cacher Teresa derrière la statue de Persée.)

Scène V^{ème}

Quintette

BALDUCCI
(une canne à la main)
Ah ! je te trouve enfin,
Coureur de grand chemin,
Ravisseur, spadassin,
Misérable assassin !

CELLINI
Oh ! oh ! maître Giacomo, pourquoi
Cette colère et tant de bruit chez moi ?

BALDUCCI
Hypocrite ! rends-moi ma fille !
Elle est chez toi !
Rends-la moi,
Ou ce bâton ...

4. Szene

Rezitativ

ASCANIO (*eilt erschrocken herbei*)
Ah! Meister! ... Mein lieber Meister! ...

CELLINI
Nun, was ist denn los?

ASCANIO
Da kommt der Schatzmeister mit
Fieramosca! ...
Ich habe sie durchs Fenster gesehen! ...

TERESA
Himmel! Mein Vater!

CELLINI
Hab keine Angst.

ASCANIO
Ach, mein Gott, da sind sie!

(Cellini verbirgt Teresa eilig hinter der Perseus-Statue.)

5. Szene

Quintett

BALDUCCI
(einen Spazierstock in der Hand)
Ah! Finde ich dich endlich,
du Herumtreiber,
Entführer, Raufbold,
elender Mörder!

CELLINI
Na, na, Meister Giacomo, warum
dieser Zorn und so viel Lärm in meinem Haus?

BALDUCCI
Heuchler! Gib mir meine Tochter zurück!
Sie ist bei dir!
Gib sie mir zurück,
oder dieser Stock ...

CELLINI (*indigné*)
Malheureux !

TERESA
(*se jetant aux genoux de son père*)
Ah ! mon père !
Je tombe à vos genoux !

BALDUCCI
Te voilà donc, vipère !
C'est fort bien honorer ta mère,
Fuir du logis !
A moi, Fieramosca ! mon gendre !
Voici ta femme ! emmène-la !

**TERESA, ASCANIO, CELLINI et
FIERAMOSCA**
Grand Dieu ! que viens-je d'entendre ?

FIERAMOSCA (*timidement*)
Ma femme ...
(*s'avançant vers Teresa*)
Allons ... pressons le pas ! ...

CELLINI
Maraud ! si tu touches son bras,
Je ...

BALDUCCI (*à Fieramosca*)
Allons, va donc, mon gendre !

FIERAMOSCA (*reculant*)
Moi, faire une esclandre !

CELLINI
Maraud ! si tu fais un pas,
En enfer je te fais descendre !

TERESA
Modérez-vous !

ASCANIO
Quel gendre !

FIERAMOSCA
Moi, faire une esclandre !

BALDUCCI
Va donc, mon gendre !

CELLINI (*empört*)
Unseliger!

TERESA
(*wirft sich vor ihrem Vater auf die Knie*)
Ach, mein Vater!
Ich falle vor Euch auf die Knie!

BALDUCCI
Da bist du also, Viper!
Das nenne ich deine Mutter ehren,
einfach von zu Hause fortzulaufen!
Zu mir, Fieramosca! Mein Schwiegersohn!
Da ist deine Frau! Nimm sie mit!

**TERESA, ASCANIO, CELLINI und
FIERAMOSCA**
Großer Gott! Was habe ich gehört?

FIERAMOSCA (*scheu*)
Meine Frau ...
(*auf Teresa zugehend*)
Gehen wir ... beeilen wir uns! ...

CELLINI
Schuft! Wenn du ihren Arm berührst,
dann ...

BALDUCCI (*zu Fieramosca*)
Geh schon, mein Schwiegersohn!

FIERAMOSCA (*zurückweichend*)
Ich, einen Skandal machen!

CELLINI
Schuft! Wenn du einen Schritt machst,
lasse ich dich zur Hölle fahren!

TERESA
Mäßigt Euch!

ASCANIO
Was für ein Schwiegersohn!

FIERAMOSCA
Ich, einen Skandal machen!

BALDUCCI
Geh schon, mein Schwiegersohn!

Scène VI^{ème}**Sextuor****TOUS**

Le Pape ici ! de la prudence !
Vite à genoux ! paix et silence !

(Ils s'agenouillent tous.)

LE PAPE

*(en costume de promenade, avec gardes, valets,
etc., d'un ton paternel)*

A tous péchés pleine indulgence,
Ô mes enfants, relevez-vous !
De tous les droits de la puissance,
La pitié sainte et la clémence
A notre cœur sont les plus doux.
A tous péchés pleine indulgence,
Ô mes enfants, relevez-vous !

BALDUCCI et FIERAMOSCA

(se relevant)

Justice à nous, seigneur et maître !
A vos pieds saints nous venons mettre
Notre humble supplique ... oh ! vengez-nous !

LE PAPE

Justice ! eh ! mais, que voulez-vous ?
Mes chers amis, relevez-vous !

BALDUCCI

Un infâme a ravi ma fille,
Terni l'honneur de ma famille !

FIERAMOSCA

Le poignard d'un lâche ennemi
A terrassé mon noble ami !

LE PAPE

Et le coupable en tout ceci ?

BALDUCCI et FIERAMOSCA

Ô très Saint-Père, il est ici ;
C'est Cellini !

TOUS

Cellini !

6. Szene**Sextett****ALLE**

Der Papst kommt! Vorsicht!
Schnell auf die Knie! Frieden und Ruhe!

(Alle knien nieder.)

DER PAPST

*(in Ausgehkleidern, mit Wachen, Lakaien etc.,
in väterlichem Ton)*

Für alle Sünden vollkommenen Ablass,
o meine Kinder, erhebt euch wieder!
Von allen Rechten der Macht
sind das heilige Erbarmen und die Milde
für unser Herz die sanftesten.
Für alle Sünden vollkommenen Ablass,
o meine Kinder, erhebt euch wieder!

BALDUCCI und FIERAMOSCA

(erheben sich)

Gerechtigkeit für uns, Herr und Meister!
Zu Euren heiligen Füßen legen wir
unsere bescheidene Bitte nieder ... Oh, rächt
uns!

DER PAPST

Gerechtigkeit! Ja doch! Aber was wollt Ihr?
Meine lieben Freunde, erhebt euch wieder!

BALDUCCI

Ein Niederträchtiger hat meine Tochter geraubt,
die Ehre meiner Familie befleckt!

FIERAMOSCA

Der Dolch eines feigen Feindes
hat meinen edlen Freund niedergestreckt!

DER PAPST

Und der Schuldige an all dem?

BALDUCCI und FIERAMOSCA

O Heiligster Vater, er ist hier.
Es ist Cellini!

ALLE

Cellini!

BALDUCCI (*montrant sa fille*)
Voici ma fille, et le coupable !

FIERAMOSCA (*montrant la robe sanglante que Cellini vient de quitter*)
Voici le sang et le coupable !

TERESA, ASCANIO et CELLINI
Non, Cellini n'est pas coupable !

LE PAPE
Cellini, le coupable !
Un meurtre avec enlèvement !
En vérité, c'est effroyable !
(à Cellini)
Tu feras donc toujours le diable,
Incorrigible garnement ?

CELLINI
Non, non, je ne suis pas coupable ;
Veuillez m'entendre un seul moment.

LE PAPE (*impatiente*)
Et ma statue,
Dis-moi, qu'est-elle devenue ?

CELLINI (*hésitant à répondre*)
Seigneur ...

LE PAPE
Réponds !

CELLINI (*avec embarras*)
Elle n'est pas fondue encor.

LE PAPE
Quoi ! depuis le temps, quoi ! pas encor ?

BALDUCCI
Elle n'est pas fondue encor !

TOUS
Elle n'est pas fondue encor !

LE PAPE
Vraiment, je suis bien débonnaire !
(à Cellini)
Un autre aura décidément
Le soin de fondre ta statue.

BALDUCCI (*auf seine Tochter deutend*)
Da ist meine Tochter und der Schuldige!

FIERAMOSCA (*auf die blutige Kleidung deutend, die Cellini abgelegt hat*)
Da ist das Blut und der Schuldige!

TERESA, ASCANIO und CELLINI
Nein, Cellini ist nicht schuldig!

DER PAPST
Cellini, der Schuldige!
Ein Mord mit Entführung!
In der Tat, das ist entsetzlich!
(zu Cellini)
So willst du also ewig den Teufel spielen,
unverbesserlicher Galgenstrick?

CELLINI
Nein, nein, ich bin nicht schuldig,
hört mir einen einzigen Augenblick zu.

DER PAPST (*ungeduldig*)
Und meine Statue,
sag mir, was ist aus ihr geworden?

CELLINI (*zögert mit der Antwort*)
Herr ...

DER PAPST
Antworte!

CELLINI (*verlegen*)
Sie ist noch nicht gegossen.

DER PAPST
Wie! Seit all der Zeit! Wie! Noch nicht?

BALDUCCI
Sie ist noch nicht gegossen!

ALLE
Sie ist noch nicht gegossen!

DER PAPST
Wirklich, ich bin zu gutmütig!
(zu Cellini)
Ein anderer wird sich gewiss darum kümmern,
deine Statue zu gießen.

TERESA, ASCANIO, BALDUCCI et FIERAMOSCA

Un autre fondre sa statue !

CELLINI (*stupéfait de fureur*)

Un autre fondre ma statue !
 Dieu ! ... Sur ma tête en ce moment
 La foudre est-elle descendue ?
 Un autre ... fondre ma statue !
 Ah, que la Vierge me pardonne !
 Et le Saint-Père et ma patronne !
 Mais nul artiste autre que moi,
 Fût-il Michel-Ange, ma foi !
 Ne mettra ma statue en fonte.
 La mort plutôt que cette honte !

LE PAPE

Ah ! c'est ce que nous allons voir ! Holà !
 Gardes, qu'on m'obéisse !
 De cet homme qu'on se saisisse
 Sur le champ !

CELLINI

(*s'élançant, un marteau à la main, vers le modèle de la statue*)
 Ce plâtre entier disparaîtra,
 Pas un morceau ne restera,
 Non, avant que l'un d'eux me saisisse !
 (*Il lève le marteau pour briser sa statue.*)

TERESA, ASCANIO, FIERAMOSCA et BALDUCCI

Ah !

LE PAPE

Arrête, arrête ! enfant maudit !

TERESA et ASCANIO

Ah ! qu'a-t-il fait et qu'a-t-il dit ?
 Oser braver le Pape en face !

BALDUCCI et FIERAMOSCA

Quel scélérat et quel bandit !
 Oser braver le Pape en face !

LE PAPE et BALDUCCI

Quelle audace !

TERESA, ASCANIO, BALDUCCI und FIERAMOSCA

Ein anderer seine Statue gießen!

CELLINI (*verblüfft vor Zorn*)

Ein anderer meine Statue gießen!
 Gott! ... Ist in diesem Moment
 der Blitz auf mein Haupt niedergefahren?
 Ein anderer ... meine Statue gießen!
 Ach, möge die Jungfrau mir vergeben!
 Und der Heilige Vater und meine Schutzheilige!
 Aber kein anderer Künstler als ich,
 und wäre es Michelangelo, bei meiner Treu,
 wird meine Statue gießen.
 Eher den Tod als diese Schande!

DER PAPST

Ah! Das werden wir ja sehen! Holla!
 Wachen, man gehorche mir!
 Ergreift auf der Stelle
 diesen Mann!

CELLINI

(*stürzt sich, einen Hammer in der Hand, auf das Modell der Statue*)
 Diese ganze Gipsfigur wird verschwinden,
 kein Stück wird davon übrigbleiben,
 nein, bevor einer von ihnen mich ergreift!
 (*Er hebt den Hammer, um die Statue zu zerschmettern.*)

TERESA, ASCANIO, FIERAMOSCA und BALDUCCI

Ah!

DER PAPST

Halt ein, halt ein! Verfluchter Kerl!

TERESA und ASCANIO

Ah! Was hat er getan und was hat er gesagt?
 Zu wagen, dem Papst die Stirn zu bieten!

BALDUCCI und FIERAMOSCA

Was für ein Halunke und was für ein Bandit!
 Zu wagen, dem Papst die Stirn zu bieten!

DER PAPST und BALDUCCI

Welcher Wagemut!

LE PAPE

Ah ! ça, démon !
Pour te calmer que te faut-il ?

CELLINI (*toujours le marteau à la main et près de la statue*)
De mes fautes l'entier pardon.

LE PAPE

Bien, tu l'auras.

CELLINI

Je veux encore
Celle qui m'aime et que j'adore.

LE PAPE

Tu veux la grâce et Teresa ?

BALDUCCI et FIERAMOSCA

O très Saint-Père, arrêtez là !

LE PAPE

Paix !

CELLINI

Et puis je veux, outre cela,
Fondre moi-même ma statue.

LE PAPE

Pour ton travail quel temps faut-il ?

CELLINI

S'il plaît à Dieu,
Une heure encor m'est nécessaire.

LE PAPE

Te suffit-elle ?

CELLINI

Oui, j'espère :
Depuis longtemps la fournaise est en feu.

LE PAPE (*faisant signe aux gardes de se retirer*)

Soit, j'y consens !

(*Cellini dépose son marteau et se rapproche du Pape.*)

DER PAPST

So also, Teufel!
Was brauchst du, um dich zu beruhigen?

CELLINI (*noch immer den Hammer in der Hand, neben der Statue*)
Die vollkommene Vergebung meiner Sünden.

DER PAPST

Gut, du sollst sie empfangen.

CELLINI

Ich will auch noch
diejenige, die mich liebt, und die ich verehere.

DER PAPST

Du willst die Begnadigung und Teresa?

BALDUCCI und FIERAMOSCA

O Heiliger Vater, haltet ein!

DER PAPST

Frieden!

CELLINI

Und dann will ich darüber hinaus
meine Statue selbst gießen.

DER PAPST

Wie viel Zeit brauchst du für deine Arbeit?

CELLINI

Wenn es Gott gefällt,
brauche ich noch eine Stunde.

DER PAPST

Reicht dir das?

CELLINI

Ja, ich hoffe es:
Der Schmelzofen ist längst unter Feuer.

DER PAPST (*gibt den Wachen einen Wink, sich zurückzuziehen*)

Es sei, ich stimme zu!

(*Cellini legt seinen Hammer nieder und geht auf den Papst zu.*)

LE PAPE

Mais, maître drôle,
 Souviens-toi bien de ma parole :
 Je vais entrer à l'atelier.
 A l'instant je prétends juger
 Si ton œuvre peut être faite.
 Or, si la fonte n'a pas lieu,
 A la justice, de par Dieu !
 Je livrerai ta tête.
 Si Persée enfin n'est fondu
 Dès ce soir tu seras pendu.
 C'est, je le crois, bien entendu.

TERESA et ASCANIO

Pendu ! pendu !
 Si tout ce soir n'est bien fondu,
 Eh ! quoi, grand Dieu ! lui ! pendu !

BALDUCCI et FIERAMOSCA

Pendu ! pendu !
 Si tout ce soir n'est bien fondu,
 Alors le fat sera pendu ! oui ! pendu !

CELLINI (*ironiquement au Pape*)

Pour mes péchés quelle indulgence,
 O très Saint-Père, que de bonté ! pendu !

DER PAPST

Aber, Halunke,
 erinnere dich gut an meine Worte:
 Ich werde in deine Werkstatt kommen
 just in dem Augenblick, da ich glaube,
 dass dein Werk vollendet sei.
 Aber, wenn der Guss nicht gemacht ist,
 bei der Gerechtigkeit und bei Gott!,
 werde ich deinen Kopf ausliefern.
 Ja, wenn Perseus nicht endlich gegossen wird,
 wirst du noch heute Abend gehängt.
 Ich denke, das gehört sich so.

TERESA und ASCANIO

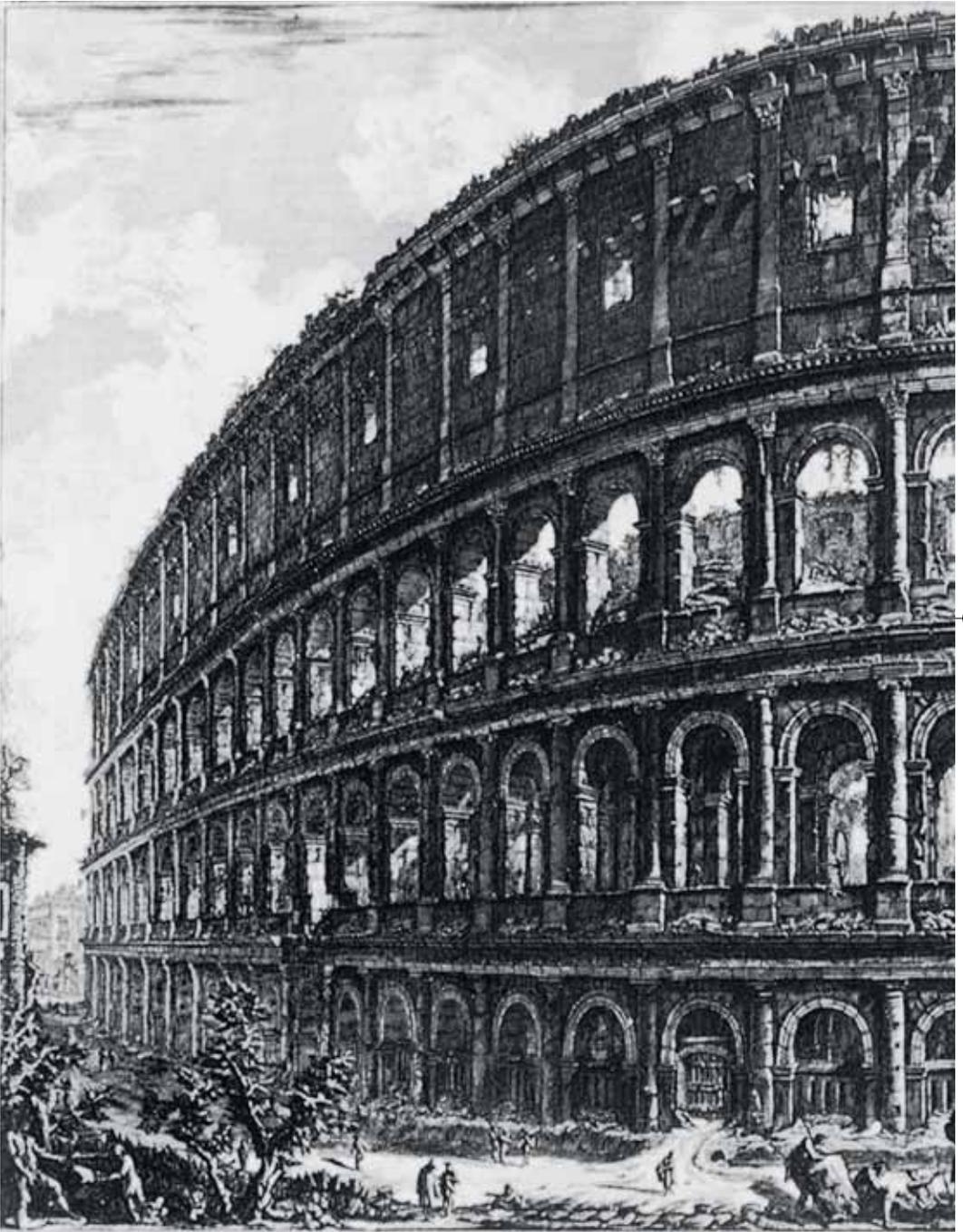
Gehängt! Gehängt!
 Wenn heute Abend nicht alles gegossen ist ...
 Großer Gott! Er! Gehängt!

BALDUCCI und FIERAMOSCA

Gehängt! Gehängt!
 Wenn heute Abend nicht alles gegossen ist,
 dann wird der Geck gehängt! Ja, gehängt!

CELLINI (*ironisch zum Papst*)

Welcher Ablass für meine Sünden,
 Heiliger Vater, welche Güte! Gehängt!





Quatrième Tableau

Le théâtre représente une partie de l'atelier de fonderie établi dans le Colisée. Au fond, un rideau cachant la fournaise et les ouvriers fondeurs. Deux portes, à droite et à gauche. Différents ouvrages de Cellini, en or, en argent, en bronze et en étain, répandus ça et là à terre, ou posés sur des dressoirs. L'horloge sonne quatre heures.

Entracte

Scène VII^{ème}

Air

ASCANIO

(entre en gambadant par la coulisse de gauche.)

Tra, la, la, la, la, la ...

Mais qu'ai-je donc ?

Tout me pèse et m'ennuie !

Mon âme est triste ! ... Mais bah ! tant pis !

Quand vient la mélancolie,

Que d'ennui j'ai le cœur pris,

Tra, la, la, la ... moi je chante et je ris,

Moi soudain je m'étourdis.

C'est donc ce soir que l'on baptise

Dans le feu notre enfant d'airain :

Le Colisée est son église,

Le Saint-Père est le parrain,

Et les témoins tout le peuple romain !

Tra, la, la, la, la, la ...

Mais qu'ai-je donc ? *(etc.)*

Ah, ah, ah, ah ! la bonne scène !

(contrefaisant le Pape)

A moi, mes gardes, qu'on l'entraîne !

(contrefaisant Cellini)

Chut, Eminence ! ou ce marteau ! ...

(contrefaisant le Pape)

Tout beau ! tout beau ! je capitule.

Dès qu'on avance, je recule.

(contrefaisant Cellini)

Alors, primo, je veux ma grâce !

(contrefaisant le Pape)

Concedo !

(contrefaisant Cellini)

Et secundo, je veux Teresa.

Viertes Bild

Die Bühne stellt einen Teil der Gießerei dar, die im Colosseum eingerichtet ist. Im Hintergrund ein Vorhang, der den Schmelzofen und die Gießereiarbeiter verbirgt. Rechts und links je eine Tür. Verschiedene Werke Cellinis in Gold, Silber, Bronze und Zinn sind hier und da auf dem Boden verteilt oder stehen auf Gestellen. Die Uhr schlägt vier.

Zwischenspiel

7. Szene

Arie

ASCANIO

(kommt hüpfend von links aus der Kulisse.)

Tra, la, la, la, la, la ...

Was hab' ich denn bloß?

Alles bedrückt und verdrießt mich!

Meine Seele ist traurig! ... Ach was! Was soll's!

Wenn die Schwermut kommt,

wenn mein Herz von Ärger erfüllt ist,

tra, la, la, la ... dann singe ich und lache

und lenke mich schnell ab.

Heute Abend tauft man also

im Feuer unser Kind aus Erz:

Das Colosseum ist seine Kirche,

der Heilige Vater ist Taufpate,

und die Zeugen das ganze römische Volk!

Tra, la, la, la, la, la ...

Was hab' ich denn bloß? *(etc.)*

Ha, ha, ha, ha! Die herrliche Szene!

(den Papst nachahmend)

Zu mir, meine Wachen, man schaffe ihn fort!

(Cellini nachahmend)

Still, Hochwürden, oder dieser Hammer ...

(den Papst nachahmend)

Schon gut, schon gut! Ich kapituliere.

Sobald man vorgeht, weiche ich zurück.

(Cellini nachahmend)

Also, erstens will ich meine Begnadigung!

(den Papst nachahmend)

Bewilligt!

(Cellini nachahmend)

Und zweitens will ich Teresa.

(contrefaisant le Pape)

Concedo !

(à voix ordinaire)

Tout à coup monseigneur s'arrête,

De mon maître il lui faut la tête,

Rien que cela ?

Ah, ah, ah, ah !

(contrefaisant le Pape)

Si Persée enfin n'est fondu,

Dès ce soir tu seras pendu.

Pendu ! c'est convenu !

Ah, ah, ah ! quelle faveur, ô monseigneur !

Mais qu'ai-je donc ? *(etc.)*

(Cellini entre. Il fait signe à Ascanio de sortir. Ascanio sort.)

Scène VIII^{ème}

Récitatif et Air

CELLINI *(rêveur)*

Seul pour lutter avec mon courage !

Et Rome me regarde ! Rome !

Allons, vents inhumains,

Soufflez, gonflez les flots, et vogue dans l'orage

La nef de nos sombres destins !

Quelle vie !

Sur les monts les plus sauvages

Que ne suis-je un simple pasteur,

Conduisant aux pâturages

Tous les jours un troupeau voyageur !

Libre, seul et tranquille,

Sans labeur fatigant,

Errant loin des bruits de la ville,

Je chanterais gaîment ;

Puis le soir dans ma chaumière,

Seul, ayant pour lit la terre,

Comme aux bras d'une mère

Je dormirais content.

Sur les monts les plus sauvages *(etc.)*

(Il sort.)

(den Papst nachahmend)

Bewilligt!

(mit normaler Stimme)

Plötzlich hält Hochwürden ein,
er will von meinem Meister den Kopf.

Nichts als das?

Ha, ha, ha, ha!

(den Papst nachahmend)

Wenn Perseus nicht endlich gegossen wird,
wirst du noch heute Abend gehängt.

Gehängt! Abgemacht!

Ha, ha, ha! Welche Gunst, Hochwürden!

Was hab' ich denn bloß? *(etc.)*

(Cellini tritt auf. Er bedeutet Ascanio zu gehen. Ascanio geht.)

8. Szene

Rezitativ und Arie

CELLINI *(träumerisch)*

Ich bin allein, um mit meinem Mut zu ringen!

Und Rom schaut auf mich! Rom!

Blast, ihr unmenschlichen Winde,

lasst die Wellen anschwellen, und es segle im
Sturm

das Schiff unseres düsteren Schicksals!

Was für ein Leben!

Warum bin ich nicht in den wildesten Bergen

ein einfacher Hirte,

welcher jeden Tag eine wandernde Herde

auf die Weide führt!

Frei, allein und sorglos,

ohne ermüdende Arbeit,

würde ich fern vom Lärm der Stadt

umherziehen

und fröhlich singen.

Abends dann, in meiner Strohhütte,

allein, die Erde als Lager,

würde ich wie in den Armen einer Mutter

glücklich einschlafen.

Warum bin ich nicht in den wildesten

Bergen *(etc.)*

(Er geht ab.)

Scène IX^{ème}

(Francesco et Bernardino rangent divers objets dans l'atelier ; ouvriers fondeurs du fond.)

Chœur

LES OUVRIERS FONDEURS

Bien heureux les matelots,
Ces enfants des flots ...

FRANCESCO, BERNARDINO

Mon Dieu ! encor cette chanson plaintive !

LE CHŒUR

Sur la mer joyeusement
Ils suivent le vent.

FRANCESCO

Toujours avec cet air quelque malheur arrive.

LE CHŒUR

Et quand sombre leur vaisseau ...

BERNARDINO

Funeste présage que ce chant là !

LE CHŒUR

... L'onde est leur tombeau.

FRANCESCO

Jamais son ouvrage
Ne réussira
S'ils perdent courage.
C'est d'un fleuve de métaux
Que nous sommes matelots.
Régner sur l'onde est un jeu,
Quand on règne sur le feu !

FRANCESCO, BERNARDINO

Allons, enfants, du cœur !
Redoublez tous de vigueur !
Mélange le fer et l'étain ;
Au succès nous boirons demain !

LE CHŒUR (*tristement*)

Bien heureux les matelots,
Ces enfants des flots !

9. Szene

(Francesco und Bernardino bringen verschiedene Gegenstände ins Atelier; Gießereiarbeiter im Hintergrund.)

Chor

DIE GIESSEREIARBEITER

Glücklich die Matrosen,
diese Kinder der Wogen ...

FRANCESCO, BERNARDINO

Mein Gott! Schon wieder dieses klagende Lied!

CHOR

Auf dem Meer folgen sie
fröhlich dem Wind.

FRANCESCO

Immer kommt mit diesem Lied irgendein
Unglück.

CHOR

Und wenn ihr Schiff untergeht, ...

BERNARDINO

Unheilvolles Vorzeichen ist dieser Gesang!

CHOR

... sind die Wellen ihr Grab.

FRANCESCO

Sein Werk wird niemals
gelingen,
wenn sie den Mut verlieren.
Von einem Strom von Metallen
sind wir die Matrosen.
Die Welle zu regieren ist ein Spiel,
wenn man das Feuer regiert.

FRANCESCO, BERNARDINO

Wohlan, Kinder, nur Mut!
Verdoppelt all eure Kraft!
Mischt das Eisen und das Zinn;
auf den Erfolg werden wir morgen trinken!

CHOR (*traurig*)

Glücklich die Matrosen,
diese Kinder der Wogen!

Scène X^{ème}**Récitatif**

CELLINI (*prenant un tablier pour le ceindre autour de lui*)

Vite, au travail, sans plus attendre !

(*On frappe à la porte.*)

Mais qui fait tout ce fracas ?

ASCANIO (*qui a ouvert la porte, revenant précipitamment*)

Fieramosca !

(*Entrent Fieramosca, et deux spadassins, porteurs d'immenses rapières.*)

CELLINI

Que veut ce sot avec ses fier-à-bras ?

FIERAMOSCA (*avec gravité*)

Cellini, je viens de ce pas

En enfer te faire descendre !

CELLINI

En enfer me faire descendre ?

Explique-toi, mauvais bouffon.

FIERAMOSCA

Eh bien ! je viens te demander raison

De tes injures.

CELLINI

Toi, poltron ?

Tu ne ris pas ?

FIERAMOSCA

C'est tout de bon.

ASCANIO

C'est tout de bon ?

FIERAMOSCA

Et sur le champ ...

ASCANIO

Sans prendre haleine ! ?

10. Szene**Rezitativ**

CELLINI (*eine Schürze ergreifend, um sie sich umzubinden*)

Schnell, an die Arbeit, ohne weiter zu warten!

(*Es klopft an die Tür*)

Aber wer macht all diesen Lärm?

ASCANIO (*der geöffnet hat, Hals über Kopf hereinstürzend*)

Fieramosca!

(*Fieramosca und zwei Sekundanten, die ungeheuer große Haudengen tragen, treten auf.*)

CELLINI

Was will dieser Dummkopf mit seinen

Eisenfressern?

FIERAMOSCA (*gewichtig*)

Cellini, ich komme,

um dich zur Hölle zu schicken.

CELLINI

Mich zur Hölle schicken?

Erkläre dich, übler Narr.

FIERAMOSCA

Nun ja! Ich komme, um dich für deine

Beleidigungen zur Rechenschaft zu ziehen.

CELLINI

Du, Hasenfuß?

Musst du nicht lachen?

FIERAMOSCA

Das ist gut.

ASCANIO

Das ist gut?

FIERAMOSCA

Und auf dem Feld ...

ASCANIO

Ohne Atem zu holen!?

FIERAMOSCA

Sur l'heure ...

CELLINI

Mais ...

FIERAMOSCA

Allons !

CELLINI

Je ne puis sortir.

FIERAMOSCA

Tu recules ?

CELLINI

(bondissant d'indignation)

Dégaine ! Nous nous battons ici.

FIERAMOSCA

Non, non ! si je te tue en ta maison

Je suis un assassin.

C'est la loi, je le sais.

CELLINI

Ah ! maudit baladin !

Je vois ce que tu veux.

M'empêcher de rien faire ;

Mais, grâce à Dieu, j'espère

Te donner promptement

Une bonne leçon.

Ton rendez-vous ?

FIERAMOSCA

Ici, tout près, derrière

Le cloître Saint-André, nous t'attendons.

CELLINI

C'est bon. Va devant, je te suis.

FIERAMOSCA

(jetant à Cellini des regards farouches)

Bien, qu'il ose se rendre,

En enfer je le fais descendre !

(Il sort avec les deux spadassins par la porte de gauche.)

FIERAMOSCA

Auf der Stelle ...

CELLINI

Aber ...

FIERAMOSCA

Also!

CELLINI

Ich kann hier nicht weg.

FIERAMOSCA

Du kneifst?

CELLINI

(empört aufspringend)

Heraus den Degen! Wir werden hier kämpfen.

FIERAMOSCA

Nein, nein! Wenn ich dich in deinem Hause töte,

bin ich ein Mörder.

So lautet das Gesetz.

CELLINI

Großsprecher!

Ich sehe, was du willst.

Mich davon abhalten, etwas zu tun;

Aber, Dank sei Gott, ich hoffe,

dir sogleich

eine ordentliche Lektion zu erteilen.

Wo treffen wir uns?

FIERAMOSCA

Hier, ganz nahe, hinter dem

Kloster St. Andreas erwarten wir dich.

CELLINI

Das ist gut. Geh voraus, ich folge dir.

FIERAMOSCA

(wirft wütende Blicke auf Cellini)

Gut, wenn er es wagt, sich zu stellen,

werde ich ihn zur Hölle schicken!

(Er geht mit seinen zwei Sekundanten durch die linke Tür ab.)

Scène XI^{ème}**CELLINI**

Quel contretemps que ce duel-là !
Vite, allons, ma rapière !

(Ascanio va la chercher.)

Scène XII^{ème}

(La porte s'ouvre, et Teresa entre en habit de voyage.)

CELLINI

Encore, Fieramosca !
Teresa ! Dieu du ciel ! Teresa !

ASCANIO *(rentrant, une épée à la main, sans voir Teresa)*

Maitre, voici ton épée.

TERESA

Une épée !
Où vas-tu ?

CELLINI

Je reviens à l'instant.

TERESA

Non ! non ! tu vas certainement
Te battre ! ... reste ici !

CELLINI

Je ne le puis, vraiment !

TERESA

Je m'attache à tes pas.

CELLINI

Ne crains rien, chère enfant ;
Je m'en vais envoyer au diable
Ton futur époux, ton amant !

TERESA

Fieramosca !

CELLINI

Le misérable ! Il vient de m'insulter !

11. Szene**CELLINI**

Dieses Duell kommt sehr ungelegen!
Schnell, meinen Fechtdegen!

(Ascanio geht ab, um ihn zu suchen.)

12. Szene

(Die Tür öffnet sich, Teresa tritt in Reisekleidern ein.)

CELLINI

Fieramosca schon wieder!
Teresa! Herr im Himmel! Teresa!

ASCANIO *(zurückkommend, einen Degen in der Hand, ohne Teresa zu sehen)*

Meister, hier ist dein Degen!

TERESA

Ein Degen!
Wo willst du hin?

CELLINI

Ich komme gleich zurück.

TERESA

Nein, nein! Sicherlich gehst du,
um dich zu duellieren! ... bleibe hier!

CELLINI

Das kann ich nicht, wirklich!

TERESA

Ich hefte mich an deine Fersen.

CELLINI

Fürchte nichts, liebes Kind.
Ich gehe, um ihn zum Teufel zu schicken,
deinen zukünftigen Gatten, deinen Geliebten!

TERESA

Fieramosca!

CELLINI

Der Erbärmliche! Er will mich beleidigen!

TERESA

C'est quelque guet-apens !
J'ai de sombres pressentiments !

CELLINI

Rassure-toi !

TERESA

Grand Dieu !

CELLINI

Ce n'est pas un Hercule ;
Ce n'est qu'un vil bouffon
Dont la bravade est ridicule,
Et que je vais punir d'une rude façon.
(Il sort avec Ascanio.)

Scène XIII^{ème}

TERESA

Eh quoi ? Ma prière est vaine !
Me laisser seule ici !
Pour se battre il est parti !
Qu'entends-je ? fuir ! ...rester !

CHŒUR D'OUVRIERS

(fondeurs derrière la scène)
Cellini ! Non ! Plus de travaux !
Laissons les fourneaux !

TERESA

Ah ! S'il ne revient pas,
Ma perte est certaine.

Scène XIV^{ème}

(Chœur des ouvriers fondeurs entrant et tumulte, noirs de sueur et de fumée.)

ASCANIO

Quelle colère !
Faut-il s'attendre à de nouveaux malheurs ?

TERESA

Das ist gewiss ein Hinterhalt!
Ich habe düstere Vorahnungen!

CELLINI

Fasse dich!

TERESA

Großer Gott!

CELLINI

Er ist kein Herkules;
er ist nichts als ein gemeiner Narr,
dessen Prahlerei lächerlich ist,
und ich werde ihn auf derbe Weise bestrafen.
(Er geht mit Ascanio ab.)

13. Szene

TERESA

Wie? Mein Gebet ist vergeblich!
Mich hier allein lassen!
Er ist gegangen, um sich zu schlagen!
Was höre ich? Soll ich fliehen oder bleiben?

CHOR DER GIESSEREIARBEITER

(hinter der Bühne)
Cellini! Nein! Keine Arbeit mehr!
Weg von den Öfen!

TERESA

Ach! Wenn er nicht zurückkommt,
ist es um mich geschehen.

14. Szene

(Schwarz von Schweiß und Ruß, drängt der Chor der Gießereiarbeiter in wüstem Durcheinander herein.)

ASCANIO

Welche Wut!
Müssen wir mit neuem Unheil rechnen?

Chœur**LE CHŒUR**

Peuple ouvrier,
 Que l'atelier
 Vite se ferme !
 A bas les marteaux,
 Pelles et ciseaux !
 Laissons nos fourneaux !
 Quittons les travaux !
 Et que le repos
 Enfin mette un terme
 A tous nos maux !

TERESA

Dieu ! quelle colère ?
 Que voulez-vous faire ?

LE CHŒUR

Sortir tous d'ici !

TERESA

Eh ! mais ... mais Cellini ...

LE CHŒUR

Le maître sans gêne
 Nous laisse la peine ;
 Ah ! pour l'enrichir
 C'est par trop souffrir !

TERESA

De la patience,
 Cellini s'avance,
 Il va revenir.

LE CHŒUR

Nous voulons sortir.

TERESA

Ah ! Que devenir ?

LE CHŒUR

A nous sur la terre
 Labeur et misère.
 A nous le malheur,
 Au maître l'honneur !
 C'est trop souffrir
 Pour l'enrichir !

Chor**CHOR**

Arbeiter,
 schließt sofort
 die Werkstatt!
 Nieder mit den Hämmern,
 Schaufeln und Meißeln!
 Verlassen wir unsere Öfen!
 Legen wir die Arbeit nieder!
 Auf dass endlich die Ruhe
 all unseren Mühen
 ein Ende mache!

TERESA

Gott, welcher Zorn!
 Was wollt ihr tun?

CHOR

Alle von hier fortgehen!

TERESA

Ah! Aber ... aber Cellini ...

CHOR

Der Meister überlässt uns
 hemmungslos die Mühe.
 Ach, damit er reich wird,
 müssen wir zu viel leiden!

TERESA

Geduld,
 Cellini kommt,
 er wird zurückkehren.

CHOR

Wir wollen gehen.

TERESA

Ah! Was soll werden?

CHOR

Für uns gibt's auf Erden
 nur Mühsal und Elend.
 Für uns den Kummer,
 für den Meister die Ehre!
 Wir müssen zu viel leiden,
 damit er reich wird!

TERESA

Allons, du courage !
Allons, reprenez l'ouvrage !

LE CHŒUR

Non !

TERESA

Vous serez, je gage,
Bien payés demain.

LE CHŒUR

Demain ?
Nous sommes sans pain,
Nos enfants ont faim !

TERESA

Sainte Madonne,
Hélas ! n'abandonne
Jamais mon époux !

LE CHŒUR

Allons-nous-en tous !

TERESA

Je m'attache à vous !

LE CHŒUR

Non, non, laissez-nous,
Non, c'est pure folie !

TERESA

Je vous en supplie !

LE CHŒUR

Non, non, laissez nous !

Scène XV^{ème}

Scène et Chœur

TERESA (*apercevant Fieramosca*)
Ah ! ciel, il est mort !

(Elle tombe évanouie. Francesco et Bernardino s'approchent de Teresa et la soutiennent.)

TERESA

Habt Mut!
Los, geht wieder an die Arbeit!

CHOR

Nein!

TERESA

Ihr werdet morgen, dafür büрге ich,
gut bezahlt werden.

CHOR

Morgen?
Wir haben kein Brot,
unsere Kinder haben Hunger!

TERESA

Heilige Mutter Gottes,
ach, verlasse
niemals meinen Gatten!

CHOR

Gehen wir alle!

TERESA

Ich halte euch zurück!

CHOR

Nein, nein, lasst uns,
nein, das ist reine Torheit!

TERESA

Ich flehe euch an!

CHOR

Nein, nein, lasst uns!

15. Szene

Szene und Chor

TERESA (*Fieramosca erblickend*)
Ach, Himmel, er ist tot!

(Sie fällt in Ohnmacht. Francesco und Bernardino eilen zu ihr und stützen sie.)

LE CHŒUR

D'où vient ce transport ?
Qu'est-ce donc ?

FIERAMOSCA (*étonné*)

Ah ! que signifie
Cette clameur-là ?

FRANCESCO, BERNARDINO et LE CHŒUR

Secourons-la.
Elle perd la vie.

TERESA (*revenant à elle*)

Ô bons ouvriers !
Vengez votre maître
Tué par ce traître
Aux bras meurtriers !

FRANCESCO, BERNARDINO et LE CHŒUR

Quoi ! l'infâme traître
A tué le maître !

TERESA

C'est un spadassin !

LE CHŒUR

A mort l'assassin !
Oui, oui,
A mort ! A mort !

FIERAMOSCA (*se débattant*)

Ah ! point de colère !
Je suis votre ami !

(Les ouvriers, en le secouant, font tomber de l'or de ses poches.)

LE CHŒUR

Quoi ! tant d'or sur lui !
Qu'en voulait-il faire ?

FIERAMOSCA (*d'un ton piteux*)

Je venais en frère vous faire
Gagner un meilleur salaire,
Hélas ! que celui qu'on vous donne ici.

FRANCESCO, BERNARDINO et LE CHŒUR

Au diable ! Merci !
De ton vil salaire

CHOR

Woher kommt diese Aufregung?
Was ist denn? Sie stirbt.

FIERAMOSCA (*erstaunt*)

Ach, was bedeutet
dieses Geschrei?

FRANCESCO, BERNARDINO und CHOR

Helfen wir ihr.
Sie stirbt.

TERESA (*wieder zu sich kommend*)

Ihr guten Arbeiter!
Rächt euren Meister,
der von diesem Verräter
mit mörderischen Armen getötet wurde!

FRANCESCO, BERNARDINO und CHOR

Was! Der schändliche Verräter
hat den Meister getötet!

TERESA

Das ist ein Mörder!

CHOR

Tötet den Mörder!
Ja, ja,
tötet ihn! Tötet ihn!

FIERAMOSCA (*sich heftig wehrend*)

Ach, keinen Zorn!
Ich bin euer Freund!

(Die Arbeiter schütteln ihn. Dabei fällt Gold aus seinen Taschen.)

CHOR

Was! So viel Gold hat er bei sich!
Was wollte er damit anfangen?

FIERAMOSCA (*in kläglichem Tonfall*)

Ich kam als Bruder, um euch
einen besseren Lohn zu bezahlen,
als diesen, den man euch hier gibt.

FRANCESCO, BERNARDINO und CHOR

Zum Teufel! Dankeschön!
Was können wir

Que pouvons-nous faire
 Pour l'égorgeur
 Du grand ciseleur ?
 Vite à la chaudière !

FIERAMOSCA (*criant*)
 Ah ! ah ! je suis votre ami !

LE CHŒUR
 A mort l'assassin ! vite à la chaudière !

Scène XVI^{ème}
 (*Entrent Cellini et Ascanio.*)

CELLINI
 Holà ! qu'est ceci ?

LE CHŒUR et
TERESA (*sautant au cou de Cellini*)
 Grand Dieu ! Cellini !

CELLINI
 Eh ! oui, me voici !

TERESA
 Quel bonheur ! la vie
 Ne t'est pas ravie,
 Ô mon cher époux !

FRANCESCO, BERNARDINO et **LE CHŒUR**
 Nous l'avons cru tous.

CELLINI (*avec une espèce de gravité*)
 Ah ! rassurez-vous :
 (*à Fieramosca, qui souffle comme un bœuf*)
 Chez moi, téméraire,
 Que viens-tu donc faire ?

FIERAMOSCA (*tremblant*)
 Je viens sans mystère ...
 Je viens ...

FRANCESCO, BERNARDINO et **LE CHŒUR**
 Pour tâcher
 De nous embaucher.

CELLINI
 Comment ! soudoyer

mit deinem schändlichen Lohn tun
 für den Mörder
 des großen Ziseleurs?
 Schnell zum Dampfkessel!

FIERAMOSCA (*schreiend*)
 Ah! Ah! Ich bin euer Freund!

CHOR
 Tötet den Mörder! Schnell zum Dampfkessel!

16. Szene
 (*Cellini und Ascanio treten auf.*)

CELLINI
 Holla! Was soll das?

CHOR und
TERESA (*die Cellini um den Hals fällt*)
 Großer Gott! Cellini!

CELLINI
 Aber sicher, da bin ich!

TERESA
 Welch ein Glück! Man hat dir nicht
 das Leben geraubt,
 o mein lieber Gatte!

FRANCESCO, BERNARDINO und **CHOR**
 Wir haben es alle geglaubt.

CELLINI (*mit einer gewissen Würde*)
 Ach, beruhigt euch:
 (*zu Fieramosca, der schnauft wie ein Stier*)
 Wozu, Verwegener,
 bist du zu mir gekommen?

FIERAMOSCA (*zitternd*)
 Ich komme ohne Geheimnistuerei ...
 Ich komme ...

FRANCESCO, BERNARDINO und **CHOR**
 ... zu versuchen,
 uns abzuwerben.

CELLINI
 Wie! Bestechen,

Tout mon atelier ?
Je sens ma colère !

FIERAMOSCA (*toujours plus tremblant*)

Je viens ... cher confrère ... enfin ...
Je viens ...

CELLINI

Tu viens travailler.

FRANCESCO, BERNARDINO et LE CHŒUR

Comment ? travailler !

CELLINI

Oui, oui, travailler ...
Couvrez-moi ce drôle
D'un noir tablier,
Et dans l'atelier
Qu'il fasse son rôle,
Ou par Dieu ...

LE CHŒUR

Bien ! c'est drôle !

TERESA, ASCANIO et LE CHŒUR

Allons, fier Vulcain,
Accepte ce rôle,
Ou tu prends un bain
Dans un flot d'airain !

FIERAMOSCA (*pendant qu'on l'habille*)

J'aime mieux ce rôle
Que de prendre un bain
Dans un flot d'airain.

Chœur

ASCANIO, FRANCESCO et BERNARDINO

A l'atelier !

LE CHŒUR

Peuple ouvrier,
Rentre à pas leste,
Et que les marteaux,
Pelles et ciseaux
Achèvent le reste
De nos travaux.
Rentrons, et que les fourneaux
Sortant du repos

meine ganze Werkstatt?
Ich fühle meinen Zorn!

FIERAMOSCA (*immer stärker zitternd*)

Ich komme ... lieber Kollege ... kurz ...
ich komme ...

CELLINI

Du kommst um zu arbeiten.

FRANCESCO, BERNARDINO und CHOR

Wie? Arbeiten!

CELLINI

Ja, ja, arbeiten ...
Bindet diesem Schurken
eine schwarze Schürze um,
auf dass er in der Werkstatt
seine Arbeit tue,
oder bei Gott ...

CHOR

Gut! Das ist spaßig!

TERESA, ASCANIO und CHOR

Los, stolzer Vulkan,
nimm diese Aufgabe an,
oder du nimmst ein Bad
in einem Strom von Erz!

FIERAMOSCA (*während man ihn ankleidet*)

Ich mag diese Rolle lieber,
als ein Bad zu nehmen
in einem Strom von Erz.

Chor

ASCANIO, FRANCESCO und BERNARDINO

In die Werkstatt!

CHOR

Ihr Arbeiter,
geht flinken Schrittes zurück,
auf dass die Hämmer,
Schaufeln und Meißel
den Rest unserer Arbeit
vollenden.
Gehen wir zurück, auf dass die Öfen
ihre Rast beenden

Achèvent le reste
De nos travaux.
Retournons aux fourneaux,
Reprenons nos travaux.

TERESA et ASCANIO
Allons ! aux fourneaux !
Et que les marteaux,
Pelles et ciseaux
Sortant du repos
Achèvent le reste
De vos travaux.

TERESA, ASCANIO et CELLINI
Rentrez tous aux fourneaux !
Achevez vos travaux !
La bonne tournure !
Plaisante figure !

FIERAMOSCA
Entrons aux fourneaux.

ASCANIO
Ô l'excellent tour !

(Ils sortent.)

Scène XVII^{ème}
(Entrée du Pape et sa suite.)

Scène

BALDUCCI *(stupéfait)*
Teresa, ici ! Fille rebelle !

LE PAPE
Arrêtez, Balducci !
Ça, ne pourrons-nous le voir,
Ce Cellini ?

TERESA
Le voici, très Saint-Père.

(Cellini entre vivement, puis salue le Pape.)

LE PAPE *(avec impatience)*
Eh bien ! démon, as-tu fini ?

und den Rest unserer Arbeit
vollenden.
Kehren wir zurück an die Öfen,
nehmen wir unsere Arbeit wieder auf.

TERESA und ASCANIO
Los, an die Öfen!
Auf dass die Hämmer,
Schaufeln und Meißel
ihre Rast beenden
und den Rest eurer Arbeit
vollenden.

TERESA, ASCANIO und CELLINI
Kehrt alle an die Öfen zurück!
Vollendet eure Arbeit!
Welch gute Wende!
Welch komischer Anblick!

FIERAMOSCA
Gehen wir zu den Öfen.

ASCANIO
Welch ausgezeichnete Streich!

(Sie gehen ab.)

17. Szene
(Auftritt des Papstes mit Gefolge.)

Szene

BALDUCCI *(erstaunt)*
Teresa hier! Rebelle Tochter!

DER PAPST
Halt ein Balducci!
Können wir ihn nicht sehen,
diesen Cellini?

TERESA
Da ist er, Heiliger Vater.

(Cellini tritt lebhaft ein, dann grüßt er den Papst.)

DER PAPST *(mit Ungeduld)*
Nun denn, Teufel, bist du fertig?

CELLINI

Non, pas encore ; mais, Dieu merci,
Tout va très bien ; sous la chaudière
Le feu redouble, et la matière
N'attend plus que Sa Sainteté
Pour descendre avec majesté
Dans les entrailles de la terre !

BALDUCCI (à part)

Le fanfaron !

LE PAPE

Fausse gaîté !
Avec son sang-froid affecté,
Le drôle en ce moment m'outrage ;
Mais patience ! Allons, commence !

Scène XVIII^{ème}

(Le rideau du fond se lève et laisse voir l'intérieur du Colisée au milieu duquel est établie la fonderie. La foule des spectateurs couvre les gradins qui avoisinent le cirque, les ouvriers s'empressent autour de la chaudière, entourée de flammes. Il fait nuit. Le cirque est éclairé par des torches.)

Final**FIERAMOSCA**

(en fondeur, accourt du fond du théâtre tout joyeux)
Du métal ! du métal ! Il leur faut du métal !
Ou bien nous suspendons l'ouvrage !

CELLINI

Que dis-tu, fondeur infernal ?

FIERAMOSCA

Du métal !
Ou bien nous suspendons l'ouvrage !

CELLINI

Je vais voir ... Contretemps fatal !
(Il se dirige vers la fournaise.)

BALDUCCI (reconnaissant Fieramosca)

Fieramosca ! Quel équipage !

CELLINI

Nein, noch nicht, aber Gott sei Dank
läuft alles sehr gut. Unter dem Kessel
wird das Feuer immer heißer, und die Masse
wartet nur noch auf Seine Heiligkeit,
um majestätisch
ins Erdinnere hinabzuströmen!

BALDUCCI (beiseite)

Der Angeber!

DER PAPST

Falsche Fröhlichkeit!
Mit seiner gespielten Kaltblütigkeit
beleidigt mich jetzt der Halunke.
Aber Geduld! Los, fang an!

18. Szene

(Der Vorhang im Hintergrund hebt sich und zeigt das Innere des Colosseums, in dessen Mitte die Gießerei eingerichtet ist. Die Schar der Zuschauer sitzt auf den angrenzenden Stufen, die Arbeiter drängen sich um die Gießpfanne, die von Flammen umgeben ist. Es ist Nacht. Die Runde wird von Fackeln beleuchtet.)

Finale**FIERAMOSCA**

(als Gießer gekleidet, eilt frohgelaut aus dem Bühnenhintergrund herbei)
Metall! Metall! Wir brauchen Metall!
Oder wir stellen die Arbeit ein!

CELLINI

Was sagst du, teuflischer Gießer?

FIERAMOSCA

Metall!
Oder wir stellen die Arbeit ein!

CELLINI

Ich sehe nach ... Fataler Zwischenfall!
(Er geht zum Schmelzofen.)

BALDUCCI (Fieramosca erkennend)

Fieramosca! Was für eine Mannschaft!

FIERAMOSCA (*embarrassé*)

Oh ! je conviens ! ...

BALDUCCI

Quel noir visage !
Vraiment, je ne vous comprends pas.

FIERAMOSCA

Entre artistes ne doit-on pas
S'entr'aider ?

CELLINI (*revenant l'air soucieux*)

A l'ouvrage !

(Fieramosca sur un geste impérieux de Cellini retourne à la fournaise et Cellini le suit presque aussitôt.)

TERESA et ASCANIO

Quelle pâleur sur son visage !
O Dieu ! ne l'abandonne pas !

BALDUCCI et LE PAPE

Quelle pâleur sur son visage !
Ma foi ! Je le crois dans un mauvais pas !

CELLINI (*revenant, l'air brusque et agité, au Pape*)

Pardonnez, il faut l'œil du maître ...

BALDUCCI (*ironiquement*)

Quelle belle œuvre enfin va naître !

CELLINI

De métal je viens de repaître
La fournaise, elle est toute en feux ;
A présent tout va pour le mieux.

(Les ouvriers travaillent avec un redoublement d'activité.)

FRANCESCO et BERNARDINO

(accourant effrayés)

Maître, maître !
La fonte se fige !

TOUS

La fonte se fige !

FIERAMOSCA (*verlegen*)

Ja, ich gebe es zu! ...

BALDUCCI

Welch schwarzes Gesicht!
Wirklich, ich verstehe Euch nicht.

FIERAMOSCA

Unter Künstlern, muss man sich da
nicht gegenseitig helfen?

CELLINI (*kommt mit besorgter Miene zurück*)

An die Arbeit!

(Fieramosca kehrt auf ein gebieterisches Zeichen Cellinis an den Schmelzofen zurück, und Cellini folgt ihm sogleich.)

TERESA und ASCANIO

Welche Blässe auf seinem Gesicht!
O Gott, lass ihn nicht im Stich!

BALDUCCI und DER PAPST

Welche Blässe auf seinem Gesicht!
Wahrlich! Ich glaube, er sitzt in der Klemme!

CELLINI (*kommt mit schroffer, beunruhigter Miene zurück, zum Papst*)

Verzeiht, es braucht das Auge des Meisters ...

BALDUCCI (*ironisch*)

Welch schönes Werk wird endlich entstehen!

CELLINI

Ich habe eben den Ofen
mit Metall gefüttert, er steht ganz unter Feuer.
Im Augenblick läuft alles bestens.

(Die Arbeiter sind mit doppeltem Eifer tätig.)

FRANCESCO und BERNARDINO

(eilen entsetzt herbei)

Meister, Meister!
Der Guss erstarrt!

ALLE

Der Guss erstarrt!

FRANCESCO et BERNARDINO
Du métal !

CELLINI
Tout est-il fondu ?

FRANCESCO et BERNARDINO
Tout ! il en faut d'autre, vous dis-je ! !

CELLINI
Je n'en ai plus. Ah ! Je suis perdu !

TOUS
Il n'en a plus. Il est perdu !

LE PAPE
Le fanfaron est confondu !

BALDUCCI
Le spadassin sera pendu !

TOUS
Il n'en a plus, il est perdu !

BALDUCCI
Vous, un homme, quoi ! de génie,
Un rien vous met à l'agonie ?
Quelles terreurs ?
Votre science est infinie.
Faut-il donc vous désespérer ?

LES OUVRIERS
Du métal ! du métal !

FRANCESCO (*accourant*)
Eh bien, maître ! le temps se passe,
Le feu s'éteint !

CELLINI (*balbutiant*)
Attends ... que faut-il ... je suis ...
Que faut-il que je fasse ?

LES OUVRIERS (*redoublant de cris*)
Du métal ! du métal ! du métal !

CELLINI
(*exaspéré, levant les mains au ciel*)
Seigneur ! use de ton pouvoir !
Dans ta main est le seul remède !

FRANCESCO und BERNARDINO
Metall!

CELLINI
Ist alles geschmolzen?

FRANCESCO und BERNARDINO
Alles! Wir brauchen noch mehr, sag ich Euch!!

CELLINI
Ich habe keines mehr. Ach, ich bin verloren!

ALLE
Er hat keines mehr. Er ist verloren!

DER PAPST
Der Angeber ist verwirrt!

BALDUCCI
Der Raufbold wird gehängt!

ALLE
Er hat keines mehr, er ist verloren!

BALDUCCI
Ihr, was! Ihr, ein Mann mit Genie,
ein Nichts quält euch?
Welche Ängste?
Euer Können ist grenzenlos.
Müsst ihr also verzweifeln?

DIE ARBEITER
Metall! Metall!

FRANCESCO (*herbeieilend*)
Was nun, Meister! Die Zeit läuft,
das Feuer geht aus!

CELLINI (*stammelnd*)
Warte ... Was muss ich ... ich bin ...
was muss ich tun?

DIE ARBEITER (*noch lauter rufend*)
Metall! Metall! Metall!

CELLINI
(*außer sich, die Hände zum Himmel erhebend*)
Herr! Gebrauche deine Macht!
In deiner Hand liegt die einzige Abhilfe!

Si tu ne veux pas que je cède
 Au désespoir ...
(retenu)
 Aide-moi donc, puisque je m'aide ! ...

BALDUCCI

Prier ? le moment est mauvais,
 Assurez d'abord le succès,
 Vous rendrez grâce au ciel après.

CELLINI *(avec exaltation)*

Je suis sauvé ! Dieu m'est en aide !
(à Francesco et à Bernardino)
 Prenez tout ce que je possède !
 Courez, ne laissez rien dans l'atelier.
 Courez ! courez !

FRANCESCO et BERNARDINO

Quoi ! tous vos chefs-d'œuvre ?

CELLINI

N'importe !
 Or, argent, cuivre, bronze, emporte,

Et jette tout dans le brasier.

*(Ascanio à l'exemple de son maître saisit un
 candélabre, et Cellini s'emparant de tous les
 ouvrages de ciselure qui sont à sa portée, va les
 jeter dans la fournaise.)*

TERESA

Hélas ! la force m'abandonne !
 Va-t-il malgré tout réussir ?

LE PAPE *(debout sur l'estrade)*

Vraiment ! son audace m'étonne :
 Va-t-il malgré tout réussir ?

BALDUCCI

Ma foi ! la raison l'abandonne !
 Le fou se ruine à plaisir.

*(Francesco et Bernardino sortent en courant,
 bientôt on les voit reparaître au fond du théâtre
 suivis d'Ascanio et d'autres ouvriers, chargés de
 divers ouvrages de ciselure en or et en bronze*

Wenn du nicht willst, dass ich
 der Verzweiflung nachgebe ...
(verhalten)
 dann hilf mir doch, da ich mir selber helfe! ...

BALDUCCI

Beten? Der Augenblick ist schlecht,
 stellt erst den Erfolg sicher,
 und sagt nachher dem Himmel Dank.

CELLINI *(überschwänglich)*

Ich bin gerettet! Gott hilft mir!
(zu Francesco und Bernardino)
 Nehmt alles, was ich habe!
 Lauft, lasst nichts im Atelier.
 Lauft! Lauft!

FRANCESCO und BERNARDINO

Was! Alle Eure Meisterwerke?

CELLINI

Egal!
 Bring Gold, Silber, Kupfer, Bronze, was auch
 immer,
 und wirf alles in die Glut.

*(Ascanio packt nach dem Vorbild seines
 Meisters einen Leuchter, Cellini bemächtigt
 sich aller ziselierten Arbeiten, die in seiner
 Reichweite sind, und wirft sie in den Ofen.)*

TERESA

Weh mir! Mir schwindet die Kraft!
 Wird er es trotz allem schaffen?

DER PAPST *(auf dem Podest stehend)*

Wahrhaftig, seine Kühnheit erstaunt mich!
 Wird er es trotz allem schaffen?

BALDUCCI

Wirklich, er verliert den Verstand!
 Der Narr ruiniert sich grundlos.

*(Francesco und Bernardino stürzen hinaus,
 bald darauf tauchen sie im Bühnenhintergrund
 wieder auf, gefolgt von Ascanio und anderen
 Arbeitern, die verschiedene ziselierte Stücke aus*

qu'ils lancent dans la fournaise. On entend une détonation ; c'est le couvercle de la chaudière qui saute.)

TERESA, LE PAPE et BALDUCCI

Ah ! quel fracas ! que croire ?

(Les femmes et les enfants des ouvriers entrent en scène.)

CELLINI

(se précipitant désespéré sur l'avant-scène)

Je suis perdu !

FRANCESCO, BERNARDINO et

LES OUVRIERS *(au fond du théâtre)*

Vivat ! vivat ! maître vivat !

(Tous les regards se tournent vers la chaudière, d'où s'élance un torrent de métal liquide qui se précipite dans la terre.)

TERESA, ASCANIO et LE CHŒUR

Victoire !

FIERAMOSCA

(noir de fumée, ouvrant la foule et s'avançant vers Cellini)

Allons ! vivat ! faites-moi place,

Ce cher ami, que je l'embrasse !

BALDUCCI

Il réussit ! J'en étais sûr !

(conduisant Teresa à Cellini)

Ma fille, embrasse ton futur !

CELLINI *(à part)*

C'est à qui sera le plus lâche,

Maintenant ...

(Le Pape se lève.)

CELLINI *(haut)*

Saint-Père, j'ai terminé ma tâche !

Gold und Bronze herbeitragen und in den Ofen werfen. Man hört einen Knall. Der Deckel der Gießpfanne fliegt hoch.)

TERESA, DER PAPST und BALDUCCI

Ah! Was für ein Krach! Was soll man davon halten?

(Die Frauen und Kinder der Arbeiter treten auf.)

CELLINI

(stürzt verzweifelt auf die Vorderbühne)

Ich bin verloren!

FRANCESCO, BERNARDINO und

DIE ARBEITER *(im Bühnenhintergrund)*

Vivat! vivat! Es lebe der Meister!

(Alle Blicke richten sich auf die Gießpfanne, aus der sich ein Strom flüssigen Metalls in den Boden ergießt.)

TERESA, ASCANIO und CHOR

Sieg!

FIERAMOSCA

(drängt sich schwarz von Rauch durch die Menge und geht auf Cellini zu)

Los! Vivat! Macht mir Platz,

ich will diesen lieben Freund umarmen!

BALDUCCI

Er hat es geschafft! Ich wusste es!

(führt Teresa zu Cellini)

Meine Tochter, umarme deinen Zukünftigen!

CELLINI *(beiseite)*

Den Feigsten,

jetzt ...

(Der Papst erhebt sich.)

CELLINI *(laut)*

Heiliger Vater, ich habe meinen Auftrag beendet!

LE PAPE

Puisque Dieu lui-même a béni
Et tes travaux et ta hardiesse,
J'acquitte à l'instant ma promesse,
Et te pardonne, ô Cellini !

CELLINI

Ô ma Teresa !

TERESA

Ô Cellini !

LE CHŒUR

Viva ! viva !

TERESA, ASCANIO et FIERAMOSCA

Gloire immortelle !

LE CHŒUR

L'or comme un soleil luit,
Le rubis étincelle
Comme un feu dans la nuit.

**TERESA, ASCANIO, FIERAMOSCA,
FRANCESCO, BERNARDINO et
BALDUCCI**

Gloire à lui !

TOUS

Les métaux, ces fleurs souterraines
Aux impérissables couleurs,
Ne fleurissent qu'au front des reines,
Des rois, des papes, des grands-ducs,
et des empereurs.

Honneur aux maîtres ciseleurs !

Tra la la la !

Honneur aux maîtres ciseleurs !

DER PAPST

Weil Gott selbst deine Arbeit
und deine Kühnheit gesegnet hat,
erfülle ich augenblicklich mein Versprechen
und verzeihe dir, o Cellini!

CELLINI

O meine Teresa!

TERESA

O Cellini!

CHOR

Viva! Viva!

TERESA, ASCANIO und FIERAMOSCA

Unsterblicher Ruhm!

CHOR

Das Gold leuchtet wie die Sonne,
der Rubin funkelt
wie ein Feuer in der Nacht.

**TERESA, ASCANIO, FIERAMOSCA,
FRANCESCO, BERNARDINO und
BALDUCCI**

Ruhm gebührt ihm!

ALLE

Die Metalle, diese unterirdischen Blumen
mit den unvergänglichen Farben,
sie glänzen nur auf der Stirn von Königinnen,
Königen, Päpsten, Großherzögen und Kaisern.

Ehre den Ziseleurmeistern!

Tra la la la!

Ehre den Ziseleurmeistern!

*Deutsche Übersetzung:
Daniela Wiesendanger, Ronny Dietrich*

Impressum

Medieninhaber

Salzburger Festspielfonds

Künstlerische Betriebsdirektorin

Evamaria Wieser

Silvia Anrather, Mitarbeit

Redaktion und Gestaltung

Margarethe Lasinger, *Leitung*

Christian Arseni, *Redaktion*

Christiane Klammer, *Grafische Umsetzung*

Redaktion der englischen Texte

Herbert Glass

Textnachweis

Samtliche Texte sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch, ausgenommen: Johann Wolfgang von Goethe, „Der römische Karneval“, aus: ders., *Italienische Reise* (Zweiter Aufenthalt, Februar 1788), Stuttgart/Tübingen 1829.

Übersetzungen der Inhaltsangaben:
Federico Dalpiaz, Geneviève Geffray,
Elizabeth Mortimer

Bildnachweis

Die Abbildungen stammen aus Giovanni Battista Piranesi's Stichserien *Vedute di Roma* (um 1748) und *Carceri d'Invenzione* (um 1760)

Fotos der Mitwirkenden

Valery Gergiev: Salzburger Festspiele Archiv

Philipp Stölzl, Kathi Maurer: Matthias Baus

Burkhard Fritz: Monika Rittershaus

Brindley Sherratt: Sussie Ahlberg

Maija Kovalevska: Donato Tota

Isabelle Cals: Thierry Cohen

Xavier Mas: Künstleragentur Musicaglotz

Kate Aldrich: Green Artists Management

alle anderen: privat oder ohne Angabe

Anzeigen

Karin Zehetner

Litho

Media Design: Rizner.at, Salzburg

Druck

Druckerei Roser, Salzburg

Redaktionsschluss

29. Juli 2007 • Änderungen vorbehalten

Die Publikationen der Salzburger Festspiele sind gesetzt in Minion und gedruckt auf GardaPat 13, 100g bzw. 200g

SALZBURGER FESTSPIELE

Postfach 140 • 5010 Salzburg • Austria

Tel: +43-662-8045-500

Fax: +43-662-8045-555

info@salzburgfestival.at

www.salzburgfestival.at

INSERAT

Festspielsitz

INSERAT

Jab Anstoetz

INSERAT

Uniqa

INSERAT

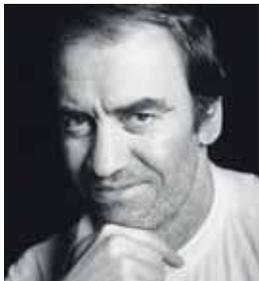
Silhouette

Roser

INSERAT

Unitel (fix!)

Biographien • *Biographies*



VALERY GERGIEV

Als 23-Jähriger gewann Valery Gergiev den Herbert-von-Karajan-Wettbewerb in Berlin – ein Karriereauftakt nach Maß. Noch als Student am Leningrader Rimski-Korsakow Konservatorium nahm er ein Engagement an der Kirov-Oper an, wo er 1977 debütierte. 1988 wurde Gergiev zum Künstlerischen Leiter, 1996 zum Generaldirektor des renommierten Hauses berufen, das nun wieder unter seinem ursprünglichen Namen Mariinski-Theater firmierte. Maestro Gergiev hat das Repertoire des Theaters seither kontinuierlich weiterentwickelt, insbesondere zu erwähnen ist die Rückkehr von Wagners Opern *Lohengrin*, *Parsifal* und *Der fliegende Holländer* und die Produktion der *Ring*-Tetralogie in der Originalsprache, mit der das Mariinski 2004 in Baden-Baden, 2005 in Moskau und schließlich in Südkorea und Japan, zuletzt in den USA, Großbritannien und Spanien gastierte. Valery Gergiev ist Gründer und Künstlerischer Leiter einer Reihe von internationalen Musikfestivals, darunter das Mikkeli Festival in Finnland, Kirov Philharmonic in London, Rotterdam Philharmonic Gergiev Festival, die Moskauer Osterfestspiele und nicht zuletzt das Festival Sterne der Weißen Nächte in St. Petersburg, das der Künstler 1993 initiierte. Unter Valery Gergievs Leitung ist das Mariinski-Theater eine Zusammenarbeit mit den führenden Opernhäusern der Welt eingegan-

gen, darunter die Metropolitan Opera New York, die San Francisco Opera, das Royal Opera House Covent Garden in London, das Teatro Carlo Felice, das Teatro alla Scala in Mailand, das Théâtre du Châtelet in Paris und die New Israeli Opera. Mit dem Ensemble und dem Orchester des Mariinski-Theaters gastierte Valery Gergiev u. a. in Japan, China, Israel, Australien, den USA, Südamerika sowie in den bedeutenden europäischen Musikzentren. Bei den Salzburger Festspielen war er erstmals 1997 mit *Boris Godunow* zu erleben; seither dirigierte er hier Produktionen von *Parsifal*, *Chowanschtschina*, *Don Giovanni*, *Turandot*, *Lady Macbeth von Mzensk*, *Don Carlo* und *Samson et Dalila*. Neben seinem Engagement für sein St. Petersburger Opernhaus ist Valery Gergiev den weltbesten Orchestern verbunden und tritt mit den Wiener und Berliner Philharmonikern, dem Royal Philharmonic Orchestra, Orchestre National de France, Swedish Radio Orchestra und den Symphonieorchestern von San Francisco, Boston, Toronto, Chicago, Cleveland, Dallas, Houston, Minnesota, Montreal und Birmingham auf. Seit 1995 ist der Künstler Erster Gastdirigent des Rotterdam Philharmonic Orchestra, von 1997 bis 2002 hatte er diese Position an der Metropolitan Opera inne. Seit 2002 ist Maestro Gergiev Chefdirigent des London Symphony Orchestra. Der Dirigent wurde mit zahlreichen höchsten internationalen Auszeichnungen bedacht, darunter zuletzt der Polar Music Prize der Königlich Schwedischen Musikakademie 2005, der Herbert-von-Karajan-Preis, der Orden der aufgehenden Sonne, Japans höchstes Ehrenzeichen, und Valencias Silbermedaille 2006.

As a 23-year-old Valery Gergiev launched his career by winning the Herbert von Karajan Competition in Berlin. While still a student at the Leningrad Rimsky-Korsakov Conservatory he fulfilled engagements with the Kirov Opera,

where he made his debut in 1977. In 1988 he became Artistic Director, then in 1996 General Director of the celebrated house, which resumed its original name of Mariinsky Theater. Maestro Gergiev has since then continually developed and enlarged the theater's repertoire, especially in reviving the Wagner operas *Lohengrin*, *Parsifal*, *Der fliegende Holländer* and the production of the Ring tetralogy in the original language, which the Mariinsky presented in Baden-Baden in 2004, in Moscow in 2005, and subsequently in South Korea, Japan, the United States, Great Britain, and Spain. Valery Gergiev is founder and artistic director of a number of international festivals, among them the Mikkeli Festival in Finland, the Kirov Philharmonic in London, the Rotterdam Philharmonic Gergiev Festival, the Moscow Easter Festival—and not least the Stars of the White Nights Festival in St. Petersburg, which he initiated in 1993. Under Valery Gergiev's direction the Mariinsky Theater has created cooperative ventures with the world's leading opera houses, including the Metropolitan Opera in New York, San Francisco Opera, the Royal Opera House Covent Garden in London, Teatro Carlo Felice in Genoa, the Teatro alla Scala in Milan, the Théâtre du Châtelet in Paris, and the New Israeli Opera. With the Ensemble and Orchestra of the Mariinsky Theater Valery Gergiev has been a guest in Japan, China, Israel, Australia, the U.S., and South America as well as in all the important European music centers. He first appeared at the Salzburg Festival in 1997 with Boris Godunov and since then has conducted productions of *Parsifal*, *Khovanshchina*, *Don Giovanni*, *Turandot*, *Lady Macbeth of Mtsensk*, *Don Carlo*, and *Samson et Dalila*. In addition to his engagements with his St. Petersburg company, Valery Gergiev has been associated with the world's leading orchestras, among them the Berlin Philharmonic, Vienna Philharmonic, the Royal Philharmonic Orchestra, the Orchestre National de France, Swedish Radio Orchestra, and the symphony orchestras of San Francisco,

Boston, Toronto, Chicago, Cleveland, Dallas, Houston, Minnesota, Montreal, and Birmingham. Since 1995 he has been Principal Guest Conductor of the Rotterdam Philharmonic Orchestra, from 1997 to 2002 he occupied the same post with the Metropolitan Opera. This year Maestro Gergiev became Principal Conductor of the London Symphony Orchestra. He has been awarded prestigious international honors, among them the Polar Music Prize of the Swedish Royal Music Academy 2005, the Herbert von Karajan Prize, the Order of the Rising Sun, Japan's highest honor, and Valencia's Silver Medal 2006.



PHILIPP STÖLZL

Philipp Stölzl wurde 1967 in München geboren und begann seine Karriere 1988 als Ausstattungsassistent an den Münchner Kammerspielen, wo er bei Jürgen Rose, Volker Pfueller und Ezio Toffolutti lernte. Als freischaffender Bühnen- und Kostümbildner arbeitete er danach mehrere Jahre an verschiedenen deutschen Sprechtheatern mit Regisseuren wie Armin Petras, Johanna Schall und Thomas Langhoff zusammen. 1996 stieg er, zunächst als Kreativdirektor bei DoRo, dann als freier Regisseur, in die Produktion von Musikvideos ein und drehte Videos für deutsche und internationale Künstler wie Die Ärzte, Die toten Hosen, Rammstein, Faith No More, Madonna, Mick Jagger oder Luciano Pavarotti. Auch als Regisseur von Commercials hat Philipp Stölzl sich

international einen Namen gemacht: Sony, BMW, Wrigley und Nokia sind nur einige der Marken, für die Stölzl Werbespots kreierte. 2001 drehte der Künstler seinen ersten abendfüllenden Spielfilm, *Baby*, der beim Internationalen Filmfestival von San Sebastian erstmals und seither bei vielen weiteren Festivals weltweit gezeigt wurde. Stölzls zweiter Film *Nordwand* ist gerade abgedreht und wird 2008 in die Kinos kommen. 2005 ist Philipp Stölzl mit seiner ersten Opernregie zum Theater zurückgekehrt: In der Produktion des *Freischütz* in Meiningen war er zudem für die Ausstattung verantwortlich. Bei der RuhrTriennale 2006 realisierte er das viel gelobte Crossover-Projekt *Rubens und das nichteuclidische Weib*.

Philipp Stölzl was born in Munich in 1967 and began his career in 1988 as a décor assistant at the Münchner Kammerspiele, where he learned from Jürgen Rose, Volker Pfueller, and Ezio Toffolutti. He then worked in spoken theater productions at various German theaters, with directors including Armin Petras, Johanna Schall, and Thomas Langhoff. In 1996 he joined DoRo as Creative Director, subsequently working as a freelance director of music videos for German and international artists such as Die Ärzte, Die toten Hosen, Rammstein, Faith No More, Madonna, Mick Jagger, and Luciano Pavarotti. He also made a name for himself as a director of commercials: Sony, BMW, Wrigley, and Nokia are only a few of the brands for which he created advertising spots. In 2001 Philipp Stölzl completed his first evening-length feature film, Baby, which was first shown at the San Sebastian International Film Festival and subsequently at other film festivals around the world. His second movie, Nordwand, has just been shot and will be released in 2008. In 2005 Philipp Stölzl returned to the theater with his first operatic production, Der Freischütz, in Meiningen. At the RuhrTriennale 2006 he realized the successful crossover-project Rubens und das nichteuclidische Weib.



KATHI MAURER

Die deutsche Kostümbildnerin Kathi Maurer ist gebürtige Münchnerin und studierte am St. Martin's College in London und bei Achim Freyer an der Berliner Hochschule der Künste. Assistenzen bei Achim Freyer führten sie bereits während des Studiums an das Burgtheater Wien und zu den Salzburger Festspielen. Eine langjährige künstlerische Partnerschaft verbindet sie mit dem Regisseur Tilman Knabe, mit dem sie *Thomas Chatterton* an der Wiener Volksoper, *Die tote Stadt* und *Tannhäuser* am Bremer Theater, *Il trovatore* an der Hamburgischen Staatsoper und *Lady Macbeth von Mzensk* am Mannheimer Nationaltheater erarbeitete. Die Künstlerin gestaltete auch die Kostüme für etliche Regiearbeiten von Peter Kastemüller wie *Ballhaus* am Schauspiel Leipzig, *Der Prozess* in Meiningen, *Zur schönen Aussicht* am Schauspiel Hannover, *Falstaff* am Schauspiel Frankfurt sowie für *Der Liebestrank* an der Berliner Staatsoper Unter den Linden in der Regie von Percy Adlon und für Franz Wittenbrinks Inszenierung von *A Midsummer Night's Dream* beim Festival d'Aix-en-Provence. Seit 2001 arbeitet sie regelmäßig an den Münchner Kammerspielen und entwarf dort die Kostüme für drei Liederabende von Franz Wittenbrink und für Lars-Ole Walburgs Produktion von *Dantons Tod*. Weitere Arbeiten führten sie an die Volksbühne und das Gorki Theater in Berlin, die Schauspielhäuser von Düsseldorf und Bochum sowie das Staatstheater am Gärtnerplatz in München.

Mit Philipp Stölzl hat Kathi Maurer erstmals 2006 bei der RuhrTriennale in der Produktion *Rubens und das nichteuklidische Weib* zusammengearbeitet.

The German costume designer Kathi Maurer, born in Munich, studied at St. Martin's College in London and with Achim Freyer at the Berlin Hochschule der Künste. Assisting Achim Freyer while still a student took her to Vienna's Burgtheater and to the Salzburg Festival. A lengthy partnership ensued with the director Tilman Knabe, with whom she collaborated on Thomas Chatterton at the Vienna Volksoper; Die tote Stadt and Tannhäuser at the Bremen Theater; Il trovatore for the Hamburg Staatsoper; and Lady Macbeth of Mtsensk for the Mannheim Nationaltheater. The artist has also designed the costumes for such productions by Peter Kastenmüller as Ballhaus for Schauspiel Leipzig, Der Prozess in Meiningen, Zur schönen Aussicht at Schauspiel Hannover, Falstaff for Schauspiel Frankfurt; L'elisir d'amore at Berlin's Staatsoper Unter den Linden in the production by Percy Adlon; and for Franz Wittenbrink's production of A Midsummer Night's Dream at the Festival d'Aix-en-Provence. Since 2001 she has worked for the Münchner Kammerspiele and there created the costumes for three lieder evenings by Franz Wittenbrink and Lars-Ole Walburg's production of Dantons Tod. Other assignments have taken her to the Volksbühne and the Gorki Theater in Berlin, the theaters of Düsseldorf and Bochum, and the Staatstheater am Gärtnerplatz in Munich. With Philipp Stölzl she collaborated for the first time in 2006 at the RuhrTriennale, on the production of Rubens und das nichteuklidische Weib.



DUANE SCHULER

Der international gefragte Lichtdesigner Duane Schuler ist vor allem der Metropolitan Opera New York eng verbunden: Hier arbeitete er u. a. für Produktionen von *Carmen*, *La traviata*, *Samson et Dalila*, William Balcolms *A View from the Bridge*, *Fidelio*, *Otello*, *Pelléas et Mélisande*, *Andrea Chénier*, John Harbisons *The Great Gatsby* und die Uraufführung von Tan Duns *The First Emperor*. Zu seinen jüngsten Projekten zählen *Fidelio* am Royal Opera House Covent Garden, *Manon* an der Berliner Staatsoper Unter den Linden und *Platée* an der Santa Fe Opera, wo er bereits *Cendrillon*, Thomas Adès' *The Tempest* und *Così fan tutte* erarbeitet hatte.

Opernproduktionen führten Duane Schuler außerdem an die San Francisco Opera (*Ariadne auf Naxos*, *Der fliegende Holländer*, *Tristan und Isolde*), an die Deutsche Oper Berlin (*Der Rosenkavalier*), die Lyric Opera of Chicago (*Der Ring des Nibelungen*, *Billy Budd*, *Manon Lescaut*, *Don Giovanni*), das Gran Teatre del Liceu in Barcelona (*Parsifal*), die Salzburger Osterfestspiele (*Fidelio*), die Los Angeles Opera (*La traviata*, *Don Carlo*), die Houston Grand Opera (*Le nozze di Figaro*, Carlisle Floyds *Cold Sassy Tree*, *Boris Godunov*), die Nederlandse Opera Amsterdam (*Turandot*, *Die Bassariden*, *Tannhäuser*) und die Mailänder Scala (*Lohengrin*). Duane Schuler entwarf das Licht auch für Ballettproduktionen (American Ballet Theater, Houston Ballet, Stuttgarter Ballett, Ballett der Deutschen Oper Berlin)

und im Bereich des Sprechtheaters (u. a. am Manhattan Theater Club und am Ahmanson Theater in Los Angeles). Künftige Engagements werden ihn an die San Francisco Opera (*La Rondine*), ans Festspielhaus Baden-Baden (*Tannhäuser*) und wieder an die Metropolitan Opera (*Thaïs*) führen. Duane Schuler ist Gründungspartner der Firma Schuler Shook (Chicago, Minneapolis, Dallas) für Theater-Planung und architektonisches Lichtdesign.

Duane Schuler's career as a lighting designer includes opera, ballet, and theatre. His designs for the New York Metropolitan Opera include Carmen, La traviata, Samson et Dalila, William Balcolm's A View from the Bridge, Fidelio, Otello, Pelléas et Mélisande, Andrea Chénier, John Harbison's The Great Gatsby, and the world premiere of Tan Dun's The First Emperor. Recent projects include Fidelio for the Royal Opera House Covent Garden, Manon for the Berlin Staatsoper Unter den Linden, and Platée for the Santa Fe Opera, where he had already designed the light for Cendrillon, Thomas Adès's The Tempest, and Così fan tutte.

Duane Schuler has also worked for opera productions at the San Francisco Opera (Ariadne auf Naxos, Der fliegende Holländer, Tristan und Isolde), Deutsche Oper Berlin (Der Rosenkavalier), Lyric Opera of Chicago (Der Ring des Nibelungen, Billy Budd, Manon Lescaut, Don Giovanni), at the Gran Teatre del Liceu in Barcelona (Parsifal), at the Salzburg Easter Festival (Fidelio), Los Angeles Opera (La traviata, Don Carlo), Houston Grand Opera (Le nozze di Figaro, Carlisle Floyd's Cold Sassy Tree, Boris Godunov), Nederlandse Opera Amsterdam (Turandot, Die Bassariden, Tannhäuser), and the Milan Scala (Lohengrin). He has designed the light for several ballet productions (American Ballet Theater, Houston Ballet, Stuttgart Ballet, Deutsche Oper Ballet Berlin). Theater credits include House and Garden, Last Dance, A Picasso (Manhattan Theater Club) and The Royal Family

(Ahmanson Theater, Los Angeles). Upcoming projects will bring him to the San Francisco Opera (La Rondine), the Festspielhaus Baden-Baden (Tannhäuser), and again to the Metropolitan Opera (Thaïs). Mr. Schuler is also a founding partner of the theater planning and architectural lighting design firm, Schuler Shook (Chicago, Minneapolis, Dallas), which has been responsible for many theater designs and renovations including the Seattle Opera and the Lyric Opera of Chicago.



STEFAN KESSNER

Stefan Kessner, 1975 in Offenbach geboren, arbeitete zunächst als Foto- und Kameraassistent, bevor er 1999 an der Fachhochschule Potsdam das Studium Kommunikationsdesign aufnahm. Parallel dazu war er als VFX-Artist und Supervisor für DoRo Film- und Musikvideoproduktion tätig, wo er an mehr als 200 Musikvideos, Fernsehfilmen und Dokumentationen mitwirkte. 2002 wechselte er zur FX-Factory Berlin (Musikvideos, Fernsehfilme), seit 2004 ist er freischaffender VFX-Artist und Supervisor. Im Musikvideo-Bereich arbeitete er u. a. mit Herbert Grönemeyer, Rammstein, Westernhagen, Mick Jagger, Evanescence, Die toten Hosen, Die Ärzte und Anastacia zusammen. Neben Film- und Werbeproduktionen übernahm er auch die Konzeption und Animation von Eventveranstaltungen für große Firmen. Am Theater Meiningen war Stefan Kessner 2005 für Video in der *Freischütz-*

Inszenierung von Philipp Stölzl verantwortlich, mit dem er zuletzt auch in *Rubens und das nichteuklidische Weib* bei der Ruhr-Triennale 2006 zusammenarbeitete.

Stefan Kessner, born in Offenbach in 1975, initially worked as a photo and camera assistant prior to 1999 when he took up the study of communications design at the Fachhochschule Potsdam. At the same time, he worked as a VFX artist and supervisor for DoRo Film and Music Video Production, being involved in the creations of more than 200 music videos, television films, and documentaries. In 2002 he transferred to the FX-Factory Berlin (music videos, television films), and since 2004 has been a freelance VFX artist and supervisor. In the music video field he has worked with, among others, Herbert Grönemeyer, Rammstein, Westernhagen, Mick Jagger, Evanescence, Die toten Hosen, Die Ärzte, and Anastacia. In addition to film and advertising production he has also been entrusted with the concept and animation for events presented by major firms. In 2005 at Meiningen Theater Stefan Kessner was responsible for video in the Freischütz production by Philipp Stölzl, working with him most recently in Rubens und das nichteuklidische Weib at the 2006 RuhrTriennale.



MAX STOLZENBERG

Max Stolzenberg, 1976 in München geboren, absolvierte diverse Praktika in Tonstudios, bei

Film- und Werbemusikproduktionen, bei Fernsehsendern sowie im Bereich Digitale Bildgestaltung (2D/3D), bevor er an der Filmakademie Baden-Württemberg in Ludwigsburg das Studium Digitale Bildgestaltung aufnahm, das er 2005 abschloss. Bereits seit dem Jahr 2000 ist er als freischaffender 2D/3D-Graphiker tätig (Musikvideo, Fernsehen, Film, Visualisierungen). Mit Philipp Stölzl arbeitete er im Musikvideo-Bereich (u. a. für Anastacia) sowie in dessen Inszenierung von *Rubens und das nichteuklidische Weib* bei der Ruhr-Triennale 2006 zusammen.

Max Stolzenberg, born in Munich in 1976, received practical training in recording studios, in film and advertising video production, at television stations, as well as in the field of digital visuals (2D/3D) prior to a formal study of digital visuals at the Filmakademie Baden-Württemberg in Ludwigsburg, which he completed in 2005. Since 2000 he has been active as a freelance 2D/3D graphic artist (music video, television, film, visualization). With Philipp Stölzl he works in the music video field (for, among others, Anastacia) and collaborated in his production of Rubens und das nichteuklidische Weib at the 2006 RuhrTriennale.



MARA KUROTSCHKA

Die Berliner Choreographin Mara Kurotschka schloss ihre tänzerische Ausbildung an der Juilliard School in New York ab. Nach verschie-

denen Engagements als Tänzerin arbeitete sie als Choreographin mit zahlreichen Theater-, Musiktheater- und Filmregisseuren wie Armin Petras, Sebastian Baumgarten, Philipp Stölzl, Peter Kastenmüller oder Corinna von Rad zusammen. Ihre Choreographien waren u. a. am New Yorker Lincoln Center, am Théâtre de Caen, bei der RuhrTriennale, an den Münchner Kammerspielen, am Niedersächsischen Staatstheater Hannover, am Nationaltheater Mannheim und beim internationalen Festival Beckett in Berlin 2000 zu sehen. Ihr Video-Projekt *Beijing Moves* wurde 2006/07 im Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe und 2007 im Museum für Gegenwartskunst in Siegen ausgestellt. Weitere Arbeiten zeigte sie jüngst auch im Andalusischen Zentrum für zeitgenössische Kunst in Sevilla (CAAC) und im Museum für zeitgenössische Kunst in Rom (MACRO). 1997 war Mara Kurotschka Preisträgerin des europäischen Choreographiewettbewerbs Europa Danse Europa. Ihre Arbeit wurde mit zahlreichen weiteren Auszeichnungen gewürdigt, etwa mit dem Harvard Summer Dance Scholarship, dem Gluck Fellowship, dem Diamond Scholarship, einem Stipendium der Kulturstiftung Baden-Württemberg und Stipendien der Akademie der Künste in Berlin.

The Berlin-born choreographer Mara Kurotschka completed her dance education at the Juilliard School in New York. After various engagements as a dancer she turned to choreography, working with such theater, music theater, and film directors as Armin Petras, Sebastian Baumgarten, Philipp Stölzl, Peter Kastenmüller, and Corinna von Rad. Her choreographies have been seen at New York's Lincoln Center, the Théâtre de Caen, at the RuhrTriennale, the Munich Kammerspiele, the Niedersächsisches Staatstheater in Hanover, the Nationaltheater Mannheim, and at the 2000 International Beckett Festival in Berlin. Her video project Beijing Moves was presented in 2006/07 at the Center

for Art and Media Technology in Karlsruhe and in 2007 at the Museum for Contemporary Art in Siegen. Recently she has shown works in the Andalusian Center for Contemporary Art in Seville (CAAC) and at the Museum for Contemporary Art in Rome (MACRO). In 1997 Mara Kurotschka was prize-winner of the choreography competition Europa Danse Europa. Her work has also been awarded many other honors, among them the Harvard Summer Dance Scholarship, the Gluck Fellowship, the Diamond Scholarship, and grants from the Baden-Württemberg Cultural Foundation and the Berlin Akademie der Künste.



RONNY DIETRICH

Ronny Dietrich, geboren 1956 in Frankfurt am Main, ist nach einer Ausbildung auf verschiedenen Instrumenten und einem Studium der Musikwissenschaft seit 1981 als Dramaturgin tätig. Sie arbeitete zunächst im Konzertbereich an der Alten Oper Frankfurt (1981–1985) und am Wiener Konzerthaus (1985–1990), dann als Operndramaturgin in Kiel und seit 1993 am Zürcher Opernhaus in leitender Funktion. Mit dem Team Claus Guth und Christian Schmidt gastierte sie 2005 bei den Wiener Festwochen mit *Lucio Silla*; bei den Salzburger Festspielen 2006 erarbeiteten sie *Le nozze di Figaro*.

Born in Frankfurt am Main in 1956, Ronny Dietrich trained in various instruments and

obtained a degree in musicology. Since 1981 she has worked as a dramaturge, first in the concert world at the Alte Oper Frankfurt (1981–1985) and the Vienna Konzerthaus (1985–1990), then as an operatic dramaturge in Kiel, and since 1993 at the Zurich Opera House in a directorial capacity. With the team of Claus Guth and Christian Schmidt, she was a guest in 2005 at the Wiener Festwochen with Lucio Silla, as well as at the Salzburg Festival in 2006 with Le nozze di Figaro.



ANDREAS SCHÜLLER

Der Dirigent Andreas Schüller absolvierte sein Kapellmeisterstudium in seiner Heimatstadt Berlin. Dort sammelte er auch erste praktische Erfahrungen am Pult verschiedener auf das zeitgenössische Musiktheater spezialisierter Opernensembles. Im Sommer 2003 wurde Schüller an die Wiener Volksoper verpflichtet, wo er ein breites Repertoire von Mozart bis Tschaikowski dirigierte. 2004 wechselte er als Kapellmeister an das Hessische Staatstheater Wiesbaden, im Herbst 2006 kehrte er wieder an die Volksoper zurück und dirigierte hier in der Spielzeit 2006/07 u. a. die Neuproduktionen *Gräfin Mariza*, *Der Freischütz* und *Die spanische Stunde/Die Kluge* von Ravel/Orff. Konzerte leitete Andreas Schüller u. a. beim Staatsorchester Kassel, dem Niederösterreichischen Tonkünstlerorchester, an der Komischen Oper Berlin und beim Berliner Sinfonieorchester. Den Salzburger Festspielen

ist Andreas Schüller seit dem Jahr 2002 verbunden: Damals war er als Korrepetitor für Fabio Luisi bei Strauss' *Liebe der Danae* tätig; im Jahr darauf assistierte er Chordirektor Rupert Huber, 2005 wurde er zum stellvertretenden Chordirektor berufen. Im Sommer 2006 studierte er für die Produktionen im Haus für Mozart und in der Felsenreitschule (*Le nozze di Figaro*, *Die Entführung aus dem Serail*, *La clemenza di Tito*, *Betulia liberata*) selbst die Chöre ein. In der kommenden Saison wird Andreas Schüller u. a. an der Komischen Oper Berlin und beim MDR Sinfonieorchester Leipzig zu erleben sein.

*Conductor Andreas Schüller was educated in his native Berlin where he was associated with various opera groups specializing in the contemporary repertoire. In 2003 he joined the Vienna Volksoper, where he has led performances of works ranging from Mozart to Tchaikovsky. The following year he was engaged by the Wiesbaden Staatstheater, and in the fall of 2006 he returned to the Volksoper. During the 2006/07 season he conducted, among other operas, new productions of *Der Freischütz*, *Gräfin Mariza*, and *L'Heure espagnole/Die Kluge* by Ravel/Orff. In concert he has conducted the Kassel Staatsorchester, the Niederösterreichisches Tonkünstlerorchester, the Berlin Sinfonieorchester, and at the Komische Oper in Berlin. Andreas Schüller has been associated with the Salzburg Festival since 2002 as répétiteur for Strauss's *Die Liebe der Danae*. In the following year he returned as assistant to the chorus master Rupert Huber and in 2005 he held the position of assistant chorus master of the Festival. In summer 2006 he was responsible for the chorus parts of all productions in the House for Mozart and the Felsenreitschule (*Le nozze di Figaro*, *Die Entführung aus dem Serail*, *La clemenza di Tito*, *Betulia liberata*). In the forthcoming season Andreas Schüller will appear at the Komische Oper Berlin and with the MDR Sinfonieorchester Leipzig.*



BURKHARD FRITZ

Der deutsche Tenor Burkhard Fritz, 1970 in Hamburg geboren, wurde von Ute Buge am Johannes-Brahms-Konservatorium in seiner Heimatstadt ausgebildet. Bei Alfredo Kraus besuchte er Meisterkurse, von 2000 bis 2006 wurde der Sänger von Arturo Sergi betreut. Außerdem absolvierte er ein Medizinstudium an der Universität Hamburg.

Nach seinem ersten Festengagement am Stadttheater Bremerhaven gehörte Burkhard Fritz bis 2004 dem Ensemble des Musiktheaters im Revier in Gelsenkirchen an. Dort sang er viele Partien des lyrischen Fachs, debütierte aber auch in Rollen wie Max (*Der Freischütz*) und Parsifal. In der Titelpartie von Berlioz' *Benvenuto Cellini* feierte er einen großen Erfolg. Am Aalto-Theater Essen gastierte er als Florestan, am Staatstheater Oldenburg als Idomeneo. Seit der Spielzeit 2004/05 ist Burkhard Fritz festes Ensemblemitglied der Staatsoper Unter den Linden Berlin, wo er den Parsifal in einer Neuproduktion unter der Leitung von Daniel Barenboim sang und auch als Florestan, Dimitri in *Boris Godunow* und als Cavaradossi zu erleben war. Als Alvaro in *La forza del destino* profilierte er sich erneut auch im italienischen Fach. Gastengagements führten Burkhard Fritz u. a. ans Tiroler Landestheater in Innsbruck, wo er als Walther von Stolzing in Wagners *Meistersingern* große Aufmerksamkeit erregte. An der Staatsoper Hannover verkörperte er die Titelpartie in Mozarts *Lucio Silla*, in Rotterdam und Amsterdam

sang er den Faust in Berlioz' *La damnation de Faust* unter Valery Gergiev. Wiederum als Parsifal gab er 2006 sein Debüt an der Wiener Staatsoper. Im Konzertbereich war Burkhard Fritz u. a. in Schönbergs *Gurre-Liedern* in Stuttgart sowie in Beethovens *Neunter Symphonie* unter Daniel Barenboim zu hören.

The German tenor Burkhard Fritz was born in 1970 and trained by Ute Buge at the Johannes Brahms Conservatory in his native Hamburg. He attended the master course of Alfredo Kraus and from 2000 to 2006 pursued further studies with Arturo Sergi. In addition, he engaged in the study of medicine at the University of Hamburg. After his first permanent engagement, with the Bremerhaven Stadttheater, Burkhard Fritz was until 2004 a member of the ensemble of the Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen. There he sang numerous lyric roles, but also Max (Der Freischütz) and Parsifal. He achieved a great success as Berlioz's Benvenuto Cellini. He was a guest artist with the Aalto Theater in Essen in roles including Florestan, and with the Oldenburg Staatstheater he sang the title role in Idomeneo. Since the 2004/05 season Burkhard Fritz has been a permanent member of the ensemble of the Staatsoper Unter den Linden in Berlin, where he has sung Parsifal in a new production under the baton of Daniel Barenboim as well as Florestan, Dimitri in Boris Godunov, Cavaradossi, and Alvaro in La forza del destino. Guest engagements have taken Burkhard Fritz to the Tiroler Landestheater in Innsbruck, where he attracted widespread attention as Walther von Stolzing in Wagner's Die Meistersinger. At the Hanover Staatsoper he took the title role in Mozart's Lucio Silla, in Rotterdam and Amsterdam Faust in Berlioz's La damnation de Faust under Valery Gergiev. Again as Parsifal, he made his Vienna Staatsoper debut in 2006. In concert, he has appeared in, among other works, Schoenberg's Gurre-Lieder in Stuttgart and in Beethoven's Ninth Symphony under Daniel Barenboim.

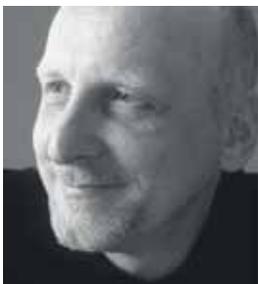


LAURENT NAOURI

Der Bariton Laurent Naouri absolvierte sein Gesangsstudium am CNIPAL in Marseille sowie an der Londoner Guildhall School of Music and Drama. Seit seinem Bühnendebüt in der Titelrolle von Milhauds *Christophe Colombe* im Jahr 1992 ist er regelmäßig an großen französischen und europäischen Opernhäusern sowie bei wichtigen Festivals zu Gast, u. a. an der Opéra Bastille und dem Théâtre des Champs-Élysées in Paris, in Lyon, Strassburg und Genf, an der Vlaamse Opera in Antwerpen, am Brüsseler Théâtre de la Monnaie, am Royal Opera House Covent Garden, an der Deutschen Oper Berlin sowie bei den Festivals von Aix-en-Provence, Glyndebourne und Baden-Baden. Sein breites Repertoire reicht von Monteverdi bis zu zeitgenössischen Werken und umfasst Rollen wie den Grafen in *Le nozze di Figaro*, Oreste in Glucks *Iphigénie en Tauride*, Eugen Onegin, die vier Bösewichte in *Les contes d'Hoffmann*, Agamemnon (*La belle Hélène*), Escamillo, Bottom (*A Midsummer Night's Dream*) und Falstaff. Den Golaud in *Pelléas et Mélisande* verkörperte er u. a. bei den Salzburger Osterfestspielen 2006 unter Sir Simon Rattle. Einen Schwerpunkt seines Repertoires bildet auch die französische Barockoper, der er sich mit Dirigenten wie Marc Minkowski, William Christie und Sir John Eliot Gardiner widmete. Im Rahmen seiner Opernauftritte arbeitete er außerdem mit Sir Colin Davis, Bernard Haitink, Kent Nagano u. a. zusammen. In der

Saison 2006/07 war Laurent Naouri u. a. als Belcore (*L'elisir d'amore*) in Paris und als Michele in Puccinis *Il tabarro* in Lyon zu hören. Zu den Projekten der kommenden Saison zählen Pizarro (*Fidelio*) in Madrid, Nick Shadow (*A Rake's Progress*) in Paris und Falstaff in Santa Fe.

Baritone Laurent Naouri pursued his vocal education at CNIPAL in Marseille and at London's Guildhall School of Music and Drama. Since his stage debut in the title role of Milhaud's Christophe Colombe in 1992 he has regularly been heard at the major French and European opera houses and as a guest at the leading festivals, including the Opéra Bastille and Théâtre des Champs-Élysées in Paris, in Lyon, Strasbourg, and Geneva, the Vlaamse Opera in Antwerp, the Brussels Théâtre de la Monnaie, the Royal Opera House Covent Garden, Deutsche Oper Berlin, and the festivals of Aix-en-Provence, Glyndebourne, and Baden-Baden. His broad repertoire reaches from Monteverdi to works of the present day, and includes roles such as the Count in Le nozze di Figaro, Oreste in Gluck's Iphigénie en Tauride, Eugene Onegin, the Four Villains in Les contes d'Hoffmann, Agamemnon (La belle Hélène), Escamillo, Bottom (A Midsummer Night's Dream), and Falstaff. He has been heard as Golaud in Pelléas et Mélisande at the 2006 Salzburg Easter Festival under Sir Simon Rattle. A specialty of Mr. Naouri's is French Baroque opera, in which he has performed under conductors including Marc Minkowski, William Christie, and Sir John Eliot Gardiner. Within the framework of his opera appearances he has also collaborated with Sir Colin Davis, Bernard Haitink, Kent Nagano, and others. During the 2006/07 season Laurent Naouri was heard as Belcore (L'elisir d'amore) in Paris and as Michele in Puccini's Il tabarro in Lyon. Plans for the next season include Pizarro (Fidelio) in Madrid, Nick Shadow (A Rake's Progress) in Paris and Falstaff in Santa Fe.



BRINDLEY SHERRATT

Der Bassist Brindley Sherratt stammt aus Lancashire und erhielt seine Gesangsausbildung an der Royal Academy of Music in London. Seine ersten Bühnenauftritte führten ihn als Leporello an die Welsh National Opera, wohin er als Ferrando in *Il trovatore*, als Gremin in *Eugen Onegin* und als Sarastro zurückkehrte. Es folgten Verpflichtungen an das Royal Opera House Covent Garden und die English National Opera – zwei Bühnen, denen er bis heute regelmäßig verbunden ist –, zum Glyndebourne Festival, wo er als Rocco in *Fidelio* überaus erfolgreich war, ans Théâtre de la Monnaie in Brüssel, an die Vlaamse Opera Antwerpen, nach Montpellier, Lausanne, Sevilla und Santa Fe. Als Hobson in *Peter Grimes* war er 2005 erstmals bei den Salzburger Osterfestspielen zu Gast. Die Spielzeit 2006/07 führte ihn als Sarastro an die Hamburgische Staatsoper, als Claudio in Händels *Agrippina* an die English National Opera, als Jeronimus in Nielsens *Maskarade* nach Covent Garden und als Sparafucile an die Opera North. In der kommenden Saison wird er u. a. als Gremin in Covent Garden und als Ramfis (*Aida*) an der English National Opera zu erleben sein. Auch im Konzertbereich kann Brindley Sherratt auf viele hochrangige Engagements verweisen: So arbeitete er mit Dirigenten wie Pierre Boulez, Sir John Eliot Gardiner, Daniel Harding und Trevor Pinnock zusammen und gastierte beim Lucerne Festival, den BBC Proms, in Wien, Paris, Birmingham

und Japan. Sein Debüt bei den Salzburger Festspielen gab er 2006 in einer Aufführung von Händels *Messias* unter Ivor Bolton.

Bass Brindley Sherratt, a native of Lancashire, received his vocal education at the Royal Academy of Music in London. He made his stage debut as Leporello at the Welsh National Opera, where he returned as Ferrando in Il trovatore, Gremin in Eugene Onegin, and as Sarastro. Engagements followed at the Royal Opera House Covent Garden and English National Opera—two companies with which he remains closely associated to this day—the Glyndebourne Festival, where he scored a particularly great success as Rocco in Fidelio, the Théâtre de la Monnaie in Brussels, Vlaamse Opera in Antwerp, in Montpellier, Lausanne, Seville, and Santa Fe. In 2005 he was a guest at the Salzburg Easter Festival, singing Hobson in Peter Grimes. In the 2006/07 season his roles included Sarastro at the Hamburg Staatsoper, Claudio in Handel's Agrippina with the English National Opera, Jeronimus in Nielsen's Maskarade at Covent Garden, and Sparafucile with Opera North. Future engagements include Gremin at Covent Garden and Ramfis (Aida) at the English National Opera. In his many concert engagements Brindley Sherratt has collaborated with conductors including Pierre Boulez, Sir John Eliot Gardiner, Daniel Harding, and Trevor Pinnock and has been a guest at the Lucerne Festival, the BBC Proms, in Vienna, Paris, Birmingham, and Japan. He made his Salzburg Festival debut in 2006 in a performance of Handel's Messiah.



MIKHAIL PETRENKO

Der Bassist Mikhail Petrenko, 1976 in St. Petersburg geboren, erarbeitete sich bereits während des Gesangsstudiums am Rimski-Korsakow-Konservatorium in seiner Heimatstadt über 30 Partien des russischen und europäischen Repertoires. Nach Preisen beim Opernsänger in St. Petersburg und dem Maria Callas-Wettbewerb in Parma (Nuove voci per Verdi) gastierte er mit dem Ensemble des Mariinski-Theaters unter der Leitung von Valery Gergiev u. a. am Royal Opera House Covent Garden, am Teatro alla Scala in Mailand, am Teatro Real in Madrid, am Pariser Théâtre des Champs-Élysées, in der Suntory Hall in Japan sowie bei den Salzburger Festspielen, wo er in konzertanten Aufführungen von Rimski-Korsakows *Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch* (2000) und Prokofjews *Krieg und Frieden* (2004) mitwirkte. Im Festspielhaus Baden-Baden verkörperte Mikhail Petrenko 2003 im *Ring des Nibelungen* unter Gergiev mit großem Erfolg Fafner und Hagen. Sein Repertoire umfasst auch Sarastro, Padre Guardiano (*La forza del destino*), Ramfis (*Aida*), König Heinrich (*Lohengrin*), Daland (*Der fliegende Holländer*) und Warlaam (*Boris Godunow*), die er u. a. in Bilbao, Genua, an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin und an der Opéra de Paris sang. Im Rahmen seiner Bühnengagements arbeitete Mikhail Petrenko u. a. mit Zubin Mehta, Daniel Barenboim und James Levine zusammen.

Beim Festival von Aix-en-Provence 2007 war er jüngst unter der Leitung von Sir Simon Rattle als Hunding in Wagners *Walküre* zu erleben.

Bass Mikhail Petrenko, born in St. Petersburg in 1976, during his vocal studies at the Rimsky-Korsakov Conservatory in his native city already amassed a repertoire of some 30 roles in the Russian and European repertoires. After winning prizes at the Rimsky-Korsakov Competition for Young Singers in St. Petersburg and at the Maria Callas Competition in Parma (Nuove voci per Verdi) he became a guest artist of the ensemble of the Mariinsky Theater under the direction of Valery Gergiev, with the Royal Opera House Covent Garden, Teatro alla Scala in Milan, the Teatro Real in Madrid, the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, Suntory Hall in Tokyo; and the Salzburg Festival, where he participated in concert performances of Rimsky-Korsakov's Legend of the Invisible City of Kitezh (2000) and Prokofiev's War and Peace (2004). In the Festspielhaus Baden-Baden Mikhail Petrenko in 2003 was heard in the Ring des Nibelungen under Gergiev, with great success, as Fafner and Hagen. His repertoire also includes Sarastro, Padre Guardiano (La forza del destino), Ramfis (Aida), König Heinrich (Lohengrin), Daland (Der fliegende Holländer), and Warlaam (Boris Godunov), which he sung in Bilbao, Genoa, the Staatsoper Unter den Linden in Berlin, and the Opéra de Paris, to name a few. Conductors under whom Mikhail Petrenko has worked also include Zubin Mehta, Daniel Barenboim, James Levine. He was heard as Hunding in Wagner's Walküre at the 2007 Aix-en-Provence Festival, under the baton of Sir Simon Rattle.



MALJA KOVALEVSKA

Die junge lettische Sopranistin Maija Kovalevska wurde in Riga geboren und absolvierte ihre Ausbildung an der Lettischen Musikakademie. Bereits während des Studiums erhielt sie mehrere Stipendien und Auszeichnungen, 2006 gewann sie den Ersten Preis bei Plácido Domingos Internationalem Opernwettbewerb Operalia in Valencia. Ihre ersten Bühnenauftritte führten sie u. a. als Saffi (*Der Zigeunerbaron*) und als Leila (*Les pêcheurs de perles*) zum Opernfestival in Sigulda. Als Donna Elvira debütierte sie in der Saison 2002/03 an der Lettischen Nationaloper Riga, wohin sie als Mimì, Liù (*Turandot*) und Contessa (*Le nozze di Figaro*) zurückkehrte. In der Partie der Donna Elvira machte die Künstlerin bei ihrem Italien-Debüt in Verona 2006 international auf sich aufmerksam. Im selben Jahr trat sie als Mimì am Palau de les Arts in Valencia auf. In dieser Rolle debütierte sie unter Plácido Domingo und an der Seite von Rolando Villazón auch an der Metropolitan Opera New York, wo sie kürzlich als Euridice in einer von James Levine geleiteten Neuproduktion von Glucks *Orfeo ed Euridice* einen herausragenden Erfolg feierte. Mit ihrem diesjährigen Auftritt bei den Salzburger Festspielen gibt Maija Kovalevska ihr Österreich-Debüt. Ihre künftigen Verpflichtungen werden sie als *Figaro*-Contessa nach Tokyo und an die Staatsoper Unter den Linden Berlin, als Mimì an die Bayerische Staatsoper, nach Los Angeles, San Francisco und wieder an die Met, als Liù

nach Washington und als Micaela (*Carmen*) ans Royal Opera House Covent Garden führen. An der Bayerischen Staatsoper und an der Met wird sie die Donna Elvira, beim Glyndebourne Festival die Tatjana in *Eugen Onegin* verkörpern.

Maija Kovalevska ist Trägerin des Großen Lettischen Musikpreises 2004 und studiert bei Mirella Freni in Italien.

The young Latvian soprano Maija Kovalevska was born in Riga and completed her education at the Latvian Music Academy. During her student days she was already the winner of numerous grants and honors. In 2006 she won the First Prize in Plácido Domingo's World Opera Contest Operalia in Valencia. Her first opera appearances were as Saffi (Der Zigeunerbaron) and Leila (Les pêcheurs de perles) at the opera festival in Sigulda. As Donna Elvira she made her debut during the 2002/03 season of the Latvian National Opera, where she returned as Mimì, Liù (Turandot), and the Countess (Le nozze di Figaro). As Donna Elvira the soprano drew international attention with her Italian debut in Verona in 2006. In the same year she appeared as Mimì at the Palau de les Arts in Valencia, singing this role also under Plácido Domingo and with Rolando Villazón at her debut at New York's Metropolitan Opera, where she subsequently achieved great success as Euridice under James Levine in the new production of Gluck's Orfeo ed Euridice. With this summer's Salzburg Festival appearances Maija Kovalevska makes her Austrian debut. Forthcoming engagements include the Figaro-Countess in Tokyo and at the Staatsoper Unter den Linden Berlin, Mimì at the Bavarian Staatsoper, performances in Los Angeles, San Francisco, and again at the Met; Liù in Washington and Micaela (Carmen) at the Royal Opera House Covent Garden. She will be heard as Donna Elvira at the Bavarian Staatsoper and the Met, and as Tatyana in Eugene Onegin at the Glyndebourne Festival.

Maija Kovalevska has been honored with the Grand Latvian Music Award 2004 and studies in Italy with Mirella Freni.



KATE ALDRICH

Die amerikanische Mezzosopranistin Kate Aldrich begann ihre professionelle Karriere in der Arena von Verona, wo sie 2000 als Preziosilla in *La forza del destino* debütierte und in der folgenden Saison die Fenena in *Nabucco* verkörperte. Franco Zeffirelli besetzte sie 2001 als Amneris in seiner *Aida*-Inszenierung, die anlässlich des 100. Todestages von Verdi im Teatro Giuseppe Verdi in Busseto sowie in Modena, Rom, Neapel, Florenz, Mailand, Piacenza und Ravenna gezeigt wurde. Seitdem tritt Kate Aldrich weltweit an den führenden Opernhäusern auf: An der Los Angeles Opera war sie nach ihrem Debüt als Fenena (2002) in der Uraufführung von Deborah Drattels *Nicholas and Alexandra* unter Mstislav Rostropovich und als Idamante (*Idomeneo*) zu erleben. Außerdem gastierte sie an der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf (Rosina, Nerone in *L'incoronazione di Poppea*), am Teatro Regio in Turin (Charlotte in *Werther*), am Teatro Colón in Buenos Aires (Dulcinée in *Don Quichotte*), an der Hamburgischen Staatsoper (*Giulio Cesare*), an der New York City Opera (*Carmen*) und in Montreal (Adalgisa in *Norma*). Beim Caramoor Music Festival in New York verkörperte sie mehrere Händel-Rollen sowie Mozarts Cherubino. Mit

dem Opera Orchestra of New York trat sie in konzertanten Operaufführungen in der Carnegie Hall auf. Als Preisträgerin des renommierten Vidda Award wurde sie vom OONY 2006 außerdem in einem Solorecital in der Weill Recital Hall präsentiert. In der Spielzeit 2006/07 sang Kate Aldrich am Prager Nationaltheater ihren ersten Sesto (*La clemenza di Tito*) und debütierte als Carmen an der San Francisco Opera und als Maddalena (*Rigoletto*) an der Metropolitan Opera New York. In Lissabon gab sie ihr Rollendebüt als Isabella in *L'italiana in Algeri*, in Montpellier war sie in *Eine Florentinische Tragödie* von Zemlinsky, in Tokyo als Dulcinée zu hören. Künftige Engagements werden sie u. a. als Elisabetta (*Maria Stuarda*) an die San Diego Opera und als Giulietta (*Les contes d'Hoffmann*) an das Théâtre du Capitole in Toulouse führen.

The American mezzo-soprano Kate Aldrich began her professional career at the Arena di Verona, where in 2000 she made her debut as Preziosilla in La forza del destino and in the following season sang Fenena in Nabucco. Franco Zeffirelli in 2001 chose her for Amneris in his production of Aida, presented in Busseto on the 100th anniversary of Verdi's death and subsequently seen in Modena, Rome, Naples, Florence, Milan, Piacenza, and Ravenna. Since then Kate Aldrich has appeared in opera houses around the world, including with the Los Angeles Opera in the world premiere of Deborah Drattel's Nicholas and Alexandra under Mstislav Rostropovich and as Idamante (Idomeneo). She has been a guest artist with the Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf (Rosina, Nerone in L'incoronazione di Poppea), at the Teatro Regio in Turin (Charlotte in Werther), the Teatro Colón in Buenos Aires (Dulcinée in Don Quichotte), the Hamburg Staatsoper (Giulio Cesare), the New York City Opera (Carmen), and in Montreal (Adalgisa in Norma). At the Caramoor Music Festival in

New York she has sung various Handel roles as well as Mozart's Cherubino. With the Opera Orchestra of New York she has participated in concert performances of operas in Carnegie Hall. As winner of the Vidda Award she was presented by the OONY in a solo recital in Weill Recital Hall in 2006. During the 2006/07 season Kate Aldrich sang her first Sesto (La clemenza di Tito) in the Prague National Theater and made her San Francisco Opera debut as Carmen and sang Maddalena (Rigoletto) at the Metropolitan Opera in New York. In Lisbon she sang her first Isabella in L'italiana in Algeri, in Montpellier she was heard in Eine Florentinische Tragödie by Zemlinsky, and in Tokyo was heard as Dulcinée. Forthcoming engagements include Elisabetta (Maria Stuarda) with the San Diego Opera and Giulietta (Les contes d'Hoffmann) at the Théâtre du Capitole in Toulouse.



ISABELLE CALS

Die Mezzosopranistin Isabelle Cals wurde 1995 in das Centre de Formation Lyrique an der Opéra National de Paris aufgenommen, wo sie ihre ersten Bühnenauftritte in *Rigoletto*, *Parsifal*, *La traviata*, *Carmen* (Mercédès), *Manon* (Rosette, Javotte), *Don Carlo* (Tebaldo) und *L'enfant et les sortilèges* (Katze, Eichhörnchen) absolvierte. Danach war sie in Partien wie *Béatrice (Béatrice et Bénédicte)*, *Giulietta (Les contes d'Hoffmann)*, *Marguerite (La damnation de Faust)*, *Sesto (La clemenza di*

Tito) und *Carmen* zu erleben, die sie u. a. am Pariser Théâtre du Châtelet, in Lausanne, Strassburg, Bordeaux, Metz, Caen, Graz und Riga verkörperte. Den Ascanio in *Benvenuto Cellini* interpretierte sie mit dem London Symphony Orchestra unter Sir Colin Davis und mit dem Orchestre de Paris unter Christoph Eschenbach. Gastengagements führten sie außerdem als Mercédès an die Mailänder Scala, ans Teatro Regio in Turin (*Faust* unter Michel Plasson), ans Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel (*L'enfant et les sortilèges*) und als Ascagne in *Les Troyens* an die Nederlandse Opera Amsterdam. In jüngerer Zeit erarbeitete sich Isabelle Cals ein höheres lyrisches Repertoire wie die Titelpartie in Tobias Pickers *Thérèse Raquin* (Royal Opera House, Linbury Studio), Debussys *Mélisande* (Bordeaux, Toulon) oder Marguerite in Honeggers *Jeanne d'Arc au bûcher* (Festival de Radio France et Montpellier). Ihre künftigen Auftritte werden sie als Donna Elvira (*Don Giovanni*) nach Montpellier sowie nach Metz führen, wo sie auch die Titelpartie in *La belle Hélène* verkörpern wird.

Auf dem Konzertpodium widmet sich Isabelle Cals, die auch ein Chinesisch-Studium abgeschlossen hat, vor allem französischen Werken: Neben Berlioz' *Les Nuits d'été* sang sie u. a. Ravels *Shéhérazade* unter François-Xavier Roth beim Festival Ravel in Poitiers und Debussys *La Demoiselle elue* unter James Conlon in Köln.

In 1995 mezzo-soprano Isabelle Cals was accepted into the Centre de Formation Lyrique of the Opéra National de Paris, where she made her first stage appearances in Rigoletto, Parsifal, La traviata, Carmen (Mercédès), Manon (Rosette, Javotte), Don Carlo (Tebaldo), and L'enfant et les sortilèges (Cat, Squirrel). Subsequently, she sang roles including Béatrice (Béatrice et Bénédicte), Giulietta (Les contes d'Hoffmann), Marguerite (La damnation de Faust), Sesto (La clemenza di Tito), at the Paris

Théâtre du Châtelet, in Lausanne, Strasbourg, Bordeaux, Metz, Caen, Graz, and Riga. She has sung Ascanio in Benvenuto Cellini with the London Symphony Orchestra under Sir Colin Davis and with the Orchestre de Paris under Christoph Eschenbach. Guest engagements have taken her to La Scala, the Teatro Regio in Turin (Faust under Michel Plasson), the Théâtre Royal de la Monnaie in Brussels (L'enfant et les sortilèges) and, as Ascagne in Les Troyens, to the Nederlandse Opera in Amsterdam. More recently she has sung a higher lyric repertoire, including the title role in Tobias Picker's Thérèse Raquin (Royal Opera House, Linbury Studio), Debussy's Mélisande (Bordeaux, Toulon), and Marguerite in Honegger's Jeanne d'Arc au bûcher (Festival de Radio France et Montpellier). Future engagements include Donna Elvira (Don Giovanni) in Montpellier as well as in Metz, where she also takes the title role in La belle Hélène. Isabelle Cals is also active on the concert stage, where she has appeared above all in works of the French repertoire, e.g., singing Berlioz's Les Nuits d'été, Ravel's Shéhérazade under François-Xavier Roth at the Festival Ravel in Poitiers, and Debussy's La Demoiselle elue under James Conlon in Cologne. Among her other achievements is a degree in Chinese language.



XAVIER MAS

Der französische Tenor Xavier Mas studierte am Konservatorium von Poitiers und setzt

seine Ausbildung bei Anne-Marie Rodde, Rachel Yakar und Christiane Eda-Pierre fort. 2001 wurde er in die Opernhochschule Marseille (CNIPAL) aufgenommen, wo er unter Anleitung von Yvonne Minton praktische Erfahrungen sammelte und seine ersten Bühnenauftritte absolvierte: zunächst als Arbace (*Idomeneo*) und in der *Zauberflöte*, 2002 in Charpentiers *Louise* an der Opéra de Marseille, 2003 schließlich als Gomatz in Mozarts *Zaide* an der Wiener Kammeroper. 2003 bis 2005 gehörte Xavier Mas dem Studio der Opéra National de Paris an und gestaltete dort Rollen in Verdis *Trovatore*, *Ariadne auf Naxos* und *Idomeneo*. Weitere Engagements führten ihn an die Hamburgische Staatsoper, an die Opéra de Toulon, nach Tours und zu den Salzburger Festspielen, wo er 2005 unter Riccardo Muti als Priester in der *Zauberflöte* debütierte. Im folgenden Jahr wirkte er hier auch in einer konzertanten Aufführung von Mozarts *Thamos* unter Bertrand de Billy mit. Zu seinen Rollendebüts der jüngeren Zeit zählen Pylade in Glucks *Iphigénie en Aulide* in Nancy und Don Ottavio in Avignon. In der kommenden Saison wird er u. a. als Tamino in Santiago de Chile sowie als Oronte in Händels *Alcina* an der Opéra de Paris und im Wiener Konzerthaus zu hören sein.

The French tenor Xavier Mas studied at the Conservatory of Poitiers and subsequently with Anne-Marie Rodde, Rachel Yakar, and Christiane Eda-Pierre. In 2001 he was accepted at the Marseille Academy (CNIPAL), where he gained practical experience under the tutelage of Yvonne Minton and made his first stage appearances as Arbace (Idomeneo) and in Die Zauberflöte. In 2002 he appeared in Charpentier's Louise at the Opéra de Marseille, in 2003 as Gomatz in Mozarts Zaide at the Vienna Kammeroper. From 2003 to 2005 Xavier Mas was a member of the Studio of the Opéra National de Paris and there sang roles in Verdi's Trovatore, in Ariadne auf Naxos and

Idomeneo. *Additional engagements took him to the Hamburg Staatsoper, to the Opéra de Toulon, to Tours, and to the Salzburg Festival, where in 2005 he made his debut as a Priest in Die Zauberflöte under Riccardo Muti. The following year he appeared here again in a concert performance of Mozart's Thamos under Bertrand de Billy. Recent roles include Pylade in Gluck's Iphigénie en Aulide in Nancy and Don Ottavio in Avignon. In the 2007/08 season Xavier Mas will be heard as Tamino in Santiago de Chile, and as Oronte in Handel's Alcina at the Opéra de Paris and at the Vienna Konzerthaus.*



ROBERTO TAGLIAVINI

Der Bassist Roberto Tagliavini, 1976 in Parma geboren, wurde bei Romano Franceschetto ausgebildet. Nach dem dritten Preis beim internationalen Gesangswettbewerb Antonio Bacchelli in Livorno 2004 erhielt er Engagements an verschiedenen italienischen Theatern, etwa am Teatro Regio in Parma, am Teatro Comunale in Bologna, am Teatro Alighieri in Ravenna, in Piacenza, Modena, Cremona, Pavia, Como und Brescia. Bisher verkörperte Roberto Tagliavini vorwiegend italienischen Partien wie Capellio in Bellinis *I Capuleti e i Montecchi*, Sparafucile und Monterone (*Rigoletto*), Ferrando (*Il trovatore*), Samuel und Tom (*Un ballo in maschera*) und Angelotti (*Tosca*). Als Colline (*La bohème*) gastierte er an der Oper Leipzig. Außerdem sang er

Publio in *La clemenza di Tito* und wirkte auch in seltener gespielten Werken wie Cherubinis *Ifigenia in Aulide* und Verdi's *La battaglia di Legnano* mit. Am Konzertpodium war er in den Requien von Mozart und Donizetti zu hören.

The bass Roberto Tagliavini, born in 1976 in Parma, studied with Romano Franceschetto. After winning third prize at the 2004 Antonio Bacchelli Vocal Competition in Livorno, he was engaged by several Italian theaters, including the Teatro Regio in Parma, the Teatro Comunale in Bologna, Teatro Alighieri in Ravenna, as well as in Piacenza, Modena, Cremona, Pavia, Como, and Brescia. To date, Roberto Tagliavini has sung principally Italian roles as, among others, Capellio in Bellini's I Capuleti e i Montecchi, Sparafucile and Monterone (Rigoletto), Ferrando (Il trovatore), Samuel and Tom (Un ballo in maschera), and Angelotti (Tosca). As Colline (La bohème) he appeared at Leipzig Opera. He has also sung Publio in La clemenza di Tito and participated in such rarely-heard works as Cherubini's Ifigenia in Aulide and Verdi's La battaglia di Legnano. As a concert singer he has been heard in the Mozart and the Donizetti Requiem.



SUNG-KEUN PARK

Der Tenor Sung-Keun Park absolvierte an der Yon-Sei Universität in seiner Heimatstadt Seoul ein Gesangsstudium und setzte seine

Ausbildung von 1996 bis 2000 an der Hochschule der Künste in Berlin fort. Bereits 1994 gewann der junge Sänger den Wettbewerb des San Francisco Opera Center, 1996 war er Preisträger beim Jung-Ang-Gesangswettbewerb in Korea. Als Teilnehmer der Münchner Singschul' 2000 arbeitete Sung-Keun Park mit Eberhard Büchner und Marcello Viotti. Im selben Jahr wurde er in das Ensemble des Theaters Freiburg verpflichtet. Hier übernahm er Partien wie Mozarts Ferrando und Tamino, Nemorino (*L'elisir d'amore*), Edgardo (*Lucia di Lammermoor*) und Lenski (*Eugen Onegin*). Gastengagements führten ihn als Idomeneo nach Oldenburg, als Paris in Offenbachs *La belle Hélène* nach Kassel und als Edgardo nach Heilbronn. Daneben profilierte sich Sung-Keun Park auch im Barockfach: Mit großem Erfolg verkörperte er den Lurcanio in *Ariodante*, zuletzt trat er als Teseo in Benedetto Marcellos *Arianna* auf. Im Rahmen seiner Gastauftritte wirkte er 2002 auch bei einem Mozart-Abend mit Edita Gruberova und dem Oboisten Heinz Holliger am Opernhaus Zürich mit. Seit der Spielzeit 2006/07 ist Sung-Keun Park Ensemblemitglied der Staatsoper Hannover und war hier bisher als Belmonte, Lindoro (*L'italiana in Algeri*) und als Vetter Franz in Edward Rushtons *Die fromme Helene* zu erleben.

The tenor Sung-Keun Park studied at Yon-Sei University in his native Seoul prior to continuing his vocal training from 1996 to 2000 at the Hochschule der Künste in Berlin. In 1994 the young singer won the vocal competition of the San Francisco Opera Center and in 1996 he was a prize-winner of the Jung-Ang Vocal Competition in Korea. As a participant in Münchner Singschul' 2000 Sung-Keun Park worked with Eberhard Büchner and Marcello Viotti. In the same year he became a member of the ensemble of Theater Freiburg, where among the roles he sang were Mozart's Ferrando and Tamino, Nemorino (L'elisir d'amore), Edgardo (Lucia

di Lammermoor), and Lenski (Eugene Onegin). As a guest he appeared as Idomeneo in Oldenburg, as Paris in Offenbach's La belle Hélène in Kassel, and as Edgardo in Heilbronn. At the same time he was becoming known in Baroque repertoire: he sang Lurcanio in Ariodante with great success and recently appeared as Teseo in Benedetto Marcello's Arianna. In 2002 he also participated in a Mozart program with Edita Gruberova and the oboist Heinz Holliger at Zurich Opera. Since last season Sung-Keun Park has been a member of the ensemble of the Hanover Staatsoper, appearing there as Belmonte, Lindoro (L'italiana in Algeri), and as Vetter Franz in Edward Rushton's Die fromme Helene.



ADAM PLACHETKA

Der 1985 geborene Bassbariton Adam Plachetka erhielt seine Ausbildung am Konservatorium seiner Heimatstadt Prag. Neben einer Reihe von nationalen Wettbewerben gewann er den Internationalen Gesangswettbewerb Antonín Dvořák in Karlsbad, wo er auch mit mehreren Sonderpreisen ausgezeichnet wurde. Bereits als 20-Jähriger debütierte er in Tom Johnsons *Four Note Opera* am Prager Nationaltheater, wohin er als Micha (*Die verkaufte Braut*), Masetto (*Don Giovanni*), Publio (*La clemenza di Tito*), Jack Wallace (*La fanciulla del West*) und zuletzt in der Titelrolle von *Le nozze di Figaro* zurückkehrte. An der Staatsoper Prag war er als Papageno und als Basilio

(Il barbiere di Siviglia) zu erleben. 2005 und 2006 war er zu Gast beim Musikfestival Znam und gestaltete hier den Polyphem in Händels *Acis und Galatea* sowie Mozarts *Don Giovanni*. Im Mai 2007 verkörperte er in Seoul den Argante in einer von der Korean Opera Group herausgebrachten Produktion von Händels *Rinaldo* (Regie: Pier Luigi Pizzi).

Als Konzertsänger trat Adam Plachetka mit herausragenden tschechischen Orchestern wie dem Prager Symphonieorchester FOK und verschiedenen Ensembles für Alte Musik wie dem Collegium Marianum, dem Ensemble Baroque oder Solamente Naturali auf. Zu den Dirigenten, mit denen Adam Plachetka zusammenarbeitete, gehören Alessandro De Marchi, Enrico Dovico, John Fiore, Asher Fisch und Caspar Richter.

Born in 1985, bass-baritone Adam Plachetka was educated at the conservatory of his native Prague. In addition to his many national competition victories he won First Prize at the International Antonín Dvořák Competition in Karlovy Vary, where he was also awarded special prizes for interpretation. As a 20-year-old he had already made his debut in Tom Johnson's Four Note Opera at the Prague National Theater, appearing also as Micha (The Bartered Bride), Masetto (Don Giovanni), Publio (La clemenza di Tito), Jake Wallace (La fanciulla del West), and returned most recently to sing the title role in Le nozze di Figaro. With the Prague State Opera he has been heard as Papageno and as Basilio (Il barbiere di Siviglia). In 2005 and 2006 he was a guest at the Znojmo Music Festival, appearing as Polyphemus in Handel's Acis and Galatea and as Mozart's Don Giovanni. In May 2007, in Seoul, he was Argante in the Korean Opera Group's production of Handel's Rinaldo (director: Pier Luigi Pizzi). As a concert singer Adam Plachetka has been heard with outstanding Czech orchestras, including the Prague Symphony FOK, and various early music ensembles, such as Collegium Marianum,

Ensemble Baroque, and Solamente Naturali. Among the conductors with whom Adam Plachetka has collaborated are Alessandro De Marchi, Enrico Dovico, John Fiore, Asher Fisch, and Caspar Richter.

WIENER PHILHARMONIKER

Am 28. März 1842 gaben die Mitglieder des k. u. k. Hoforchesters unter der Leitung des Hofoperkapellmeisters Otto Nicolai im Großen Redoutensaal in Wien ein Konzert, das die Geburtsstunde der Wiener Philharmoniker und der Philharmonischen Konzertzyklen markiert. Bis heute gelten die seinerzeit festgelegten Prinzipien: Danach können zum einen nur Musiker, die im Orchester der Wiener Staatsoper (der damaligen Hofoper) engagiert sind, Mitglieder der Wiener Philharmoniker werden. Zum anderen werden alle Entscheidungen von der Hauptversammlung in künstlerischer, organisatorischer und finanzieller Eigenverantwortlichkeit auf demokratische Weise getroffen. Im Jahr 1877 trat das Orchester beim Salzburger Musikfest erstmals außerhalb Wiens auf, anlässlich der Pariser Weltausstellung 1900 erfolgte unter der Leitung von Gustav Mahler das erste Auslandsgastspiel. Neben Mahler haben auch Wagner, Verdi, Bruckner, Brahms und vor allem Richard Strauss, der zwischen 1906 und 1944 zahlreiche Opern- und Konzertaufführungen dirigierte, am Pult des Orchesters gestanden. Die Liste der Musikalischen Leiter, die während der ersten knapp 100 Jahre seines Bestehens die Geschicke des Orchesters lenkten, umfasst Namen wie Hans Richter, Gustav Mahler, Felix Weingartner, Wilhelm Furtwängler und Clemens Krauss. 1933 wurde das Prinzip eines festen Chefdirigenten zugunsten einer engen musikalischen Zusammenarbeit mit verschiedenen Künstlerpersönlichkeiten aufgegeben. Zu diesen zählten z. B. Arturo Toscanini, Erich Kleiber, Hans Knappertsbusch, George Szell, Bruno Walter und wiederum Furtwängler. Seit

1922 gastieren die Wiener Philharmoniker regelmäßig bei den Salzburger Festspielen.

On March 28, 1842, the orchestra of the Vienna Court Opera, organized as a symphonic ensemble by composer-conductor Otto Nicolai, presented a concert that would develop into the Philharmonic Concerts and the Vienna Philharmonic. The principles on which the orchestra operates today were established then: artistic, organizational, and financial self-responsibility, with decisions made by the main body of active members, administrative work carried out by an elected committee, and membership made up only of musicians engaged by the Vienna State Opera. The list of Vienna Philharmonic music directors includes Hans Richter, Gustav Mahler, Felix Weingartner, Wilhelm Furtwängler, and Clemens Krauss. Wagner, Verdi, Bruckner, Brahms, and Richard Strauss all conducted the orchestra. In 1933 the orchestra abandoned the idea of a permanent music director but continued to maintain long-term relationships with conductors, e. g., Arturo Toscanini, Erich Kleiber, Hans Knappertsbusch, George Szell, Bruno Walter and, again, Furtwängler. The Vienna Philharmonic has participated in the Salzburg Festival since 1922.

KONZERTVEREINIGUNG WIENER STAATSOPERNCHOR

Die 1927 gegründete Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor besteht parallel zum Staatsopernchor, ist mit diesem personell weitgehend identisch und nimmt sämtliche Aufgaben außerhalb der Staatsoper wahr: Konzerte, Tonträger einspielungen, Fernsehproduktionen und die Mitwirkung bei den Salzburger Festspielen. Unter der Vielzahl der Dirigenten, die im Laufe seines Bestehens mit dem Chor arbeiteten, sind insbesondere Arturo Toscanini, Wilhelm Furtwängler, Hans Knappertsbusch, Bruno Walter, Karl Böhm, Clemens Krauss, Herbert von Karajan,

Leonard Bernstein, Carlo Maria Giulini, Sir Georg Solti, Marcello Viotti, Riccardo Muti, Kent Nagano und Seiji Ozawa zu nennen. Im Andenken an den früheren Direktor der Wiener Staatsoper wurde von der Konzertvereinigung 1977 die Clemens Krauss-Medaille gestiftet, mit der Persönlichkeiten ausgezeichnet werden, die sich um den Staatsopernchor besondere Verdienste erworben haben.

Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor (Concert Association of the Vienna State Opera Chorus), in its personnel virtually identical to the Chorus of the Vienna Staatsoper, takes part in all performances of the Chorus outside the Vienna Opera House, such as concerts, recordings, and appearances at the Salzburg Festival. Conductors who have worked with the Concert Association include a number of the most important artists of the 20th century, among them Arturo Toscanini, Wilhelm Furtwängler, Hans Knappertsbusch, Bruno Walter, Karl Böhm, Clemens Krauss, Herbert von Karajan, Leonard Bernstein, Carlo Maria Giulini, Sir Georg Solti, Marcello Viotti, Riccardo Muti, Kent Nagano, and Seiji Ozawa.

INSERAT

Audi

INSERAT

Lähm

INSERAT

Siemens

INSERAT

St. Gilgen

International

School

INSERAT ORF

INSERAT

Galeries

Salis & Vertes

INSERAT

Cyclos

SALZBURGER FESTSPIELE 2007



Partnership in innovative excellence



SIEMENS



Sponsors of the Salzburg Festival

Die Oper

Joseph Haydn

Armida

Peter Iljitsch Tschaikowski

Eugen Onegin

Carl Maria von Weber

Der Freischütz

Hector Berlioz

Benvenuto Cellini

Wolfgang Amadeus Mozart

Le nozze di Figaro

Wolfgang Amadeus Mozart

**Der Schauspieldirektor /
Bastien und Bastienne**

Troubleyn/Jan Fabre

Requiem für eine Metamorphose

SALZBURGER FESTSPIELE 2007