CDS 369/1-3 DDD
DIGITAL LIVE RECORDING

GIOACHINO ROSSINI

(Pesaro, 1792 - Passy, 1868)

OTELLO

Libretto by Francesco Beria di Salsa
Co-production Dynamic and Festival della Valle d'Itria di Martina Franca - Artistic Director: Sergio Segalini

• **Otello**, *mezzo*	Irine Ratiani
• **Desdemona**, *soprano*	Patrizia Ciofi
• **Rodrigo**, *tenor*	Simon Edwards
• **Jago**, *tenor*	Gregory Bonfatti
• **Elmiro**, *bass*	Soon-Won Kang
• **Emilia**, *mezzo*	Barbara Vivian
• **Doge**, *tenor*	Salvatore Cordella
• **Lucio**, *tenor*	Daniele Gaspari
• **A gondolier**, *tenor*	Alessandro Codeluppi

BRATISLAVA CHAMBER CHOIR
Chorus Master: Pavol Procházka
ORCHESTRA INTERNAZIONALE D'ITALIA
Solo harp: Lucia Clementi
Conductor: Paolo Arrivabeni
Director: Francesco Esposito

CD 1		**73’27”**
1	Sinfonia	07’57”
Act One		
2	Introduzione: *Viva Otello, viva il prode (Coro)*	05’18”
3	Recitativo: *Vincemmo, o prodi (Rodrigo, Otello, Iago, Doge)*	02’56”
4	Cavatina: *Ah sì, per voi già sento (Otello, Iago, Coro)*	07’01”
5	Recitativo: *Rodrigo!... Elmiro!... (Rodrigo, Iago, Elmiro)*	03’05”
6	Duetto: *No, non temer (Rodrigo, Iago)*	05’41”
7	Scena: *Inutile è quel pianto (Emilia, Desdemona)*	06’36”
8	Duettino: *Vorrei che il tuo pensiero (Desdemona, Emilia)*	05’02”
9	Recitativo: *Ma che miro (Desdemona, Emilia, Rodrigo, Iago, Elmiro)*	05’31”
10	Coro e Finale: *Santo Imen! (Coro)*	05’26”
11	*Nel cor d’un padre amante (Elmiro, Rodrigo, Desdemona)*	04’51”
12	*Ti parli l’amore (Rodrigo, Elmiro, Desdemona)*	04’28”
13	*L’infida, ahimè! Che miro! (Otello, Coro, Rodrigo, Elmiro, Desdemona)*	03’05”
14	*Incerta l’anima (Tutti)*	03’27”
15	*Parti, crudel (Otello, Rodrigo, Desdemona, Emilia, Elmiro, Coro)*	02’56”

CD 2		**49’07”**
Act Two		
1	Recitativo: *Lasciami!... È dunque vano (Desdemona, Rodrigo)*	01’46”
2	Aria: *Che ascolto! Ahimè! Che dici! (Rodrigo)*	06’23”
3	Recitativo: *M’abbandonò!... Disparve!... (Desdemona, Emilia)*	02’22”
4	Scena: *Che feci!... Ove mi trasse (Otello)*	06’16”
5	Duetto: *Non m’inganno; al mio rivale (Otello, Iago)*	04’29”
6	Stretta: *L’ira d’avverso fato (Iago, Otello)*	02’44”
7	Recitativo: *E a tanto giunger puote (Rodrigo, Otello)*	01’00”
8	Terzetto: *Ah vieni, nel tuo sangue (Otello, Rodrigo)*	04’39”
9	*Che fiero punto è questo! (Desdemona, Rodrigo, Otello)*	05’15”
10	Stretta: *Tra tante smanie e tante (Rodrigo, Desdemona, Otello)*	02’26”
11	Recitativo: *Desdemona! Che veggo! (Emilia, Desdemona)*	02’06”
12	Finale: *Che smania? Ahimè! Che affanno? (Desdemona)*	06’07”
13	*L’error d’un infelice (Desdemona, Elmiro, Coro)*	03’31”

CD 3 **53’01”**

Act Three

1	Recitativo: *Ah!... Dagli affanni oppressa (Desdemona, Emilia)*	04’33”
2	Canzone: *Nessun maggior dolore (Gondoliero, Desdemona, Emilia)*	05’16”
3	Canzone: *Assisa a pie’ d’un salice (Desdemona)*	08’29”
4	Preghiera: *Deh calma, o ciel, nel sonno (Desdemona)*	02’38”
5	Scena : *Eccomi giunto inosservato (Otello)*	06’02”
6	*Iniqua! (Otello, Desdemona)*	03’02”
7	Duetto: *Amor! Possente nume! (Otello, Desdemona)*	03’32”
8	Andantino: *Vacilla a quegl’accenti (Otello, Desdemona)*	04’11”
9	Stretta: *Cara per te quest’anima (Otello, Desdemona)*	02’30”
10	Finale: *Rodrigo? Egli è salvo (Otello, Desdemona)*	02’22”
11	Finale: *Or più dolci intorno al core (Tutti)*	03’16”
12	*Notte per me funesta (Otello, Desdemona)*	02’19”
13	Scena ultima: *Che sento!... Chi batte?... (Tutti)*	04’44”

Paolo Arrivabeni

ROSSINI: *OTELLO*

Otello è la seconda opera seria che Rossini compose per Napoli. È un capolavoro che conferma la complessa riforma drammaturgica intrapresa dal compositore. Andò in scena al Teatro del Fondo, il 14 ottobre 1816. Il San Carlo, devastato da un incendio, era in ricostruzione. Andrea Nozzari, tra i più autorevoli tenori dell'epoca, cantò con successo la parte del Moro, accanto alla Desdemona di Isabella Colbran. In seguito, i più grandi tenori dell'Ottocento si cimentarono con il personaggio: Giovan Battista Rubini, Domenico Donzelli, Mario, Roberto Stagno. Nel Duetto, "L'ira d'avverso fato", Enrico Tamberlick piazzava un formidabile do diesis acuto di petto con gioia del pubblico e disappunto del compositore, allergico a questo genere di cannonate. Nel 1831 al Théâtre des Italiens di Parigi Maria Malibran, icona del romanticismo, si esibì nei panni d'Otello. Imitò Giuditta Pasta, che due anni prima al King's Theatre di Londra lo aveva già fatto. La critica non era rimasta ben impressionata. Lodò il talento drammatico della Pasta che non si tinse il viso di nero, ma seppe simulare la passione selvaggia del duce africano. Il pubblico parigino rimase perplesso per la performance della Malibran. Sembrerebbe legittimo archiviare l'episodio come uno dei tanti capricci delle dive. L'esperimento, invece, merita attenzione. Ascoltare *Otello* nella versione Malibran non è una curiosità musicologia, ma un' operazione che permette di recuperare il gusto di un'epoca. Che cosa spinse Giuditta Pasta e Maria Malibran? Rossini stesso, la sua *Weltanschauung*, la sua visione della vita. Il compositore era nato quando il dominio dei castrati tramontava. Ne aveva intuito l'inesorabile declino, ma aveva imparato la loro lezione. Si era impadronito dello stile fiorito che i castrati usavano per abbellire la melodia ed esprimere gli affetti. Aveva compreso che la prima attrattiva dei castrati era il timbro, specie quando si associava a personaggi maschili di rango. Interpretati dai castrati, gli eroi acquistavano i colori del meraviglioso. La molle sensualità dei loro amori ne usciva esaltata. Rossini capì che il gioco avrebbe funzionato anche sostituendo alla voce del castrato quella del contralto. Sperimentò il cambiamento nel *Demetrio e Polibio* (Demetrio fu cantato da Marianna Mombelli); nel *Ciro in Babilonia* (il ruolo del titolo fu sostenuto da Marietta Marcolini che cantò anche Sigismondo nell'omonima opera). L'utilizzo, però, fu consacrato in *Tancredi*, l'opera giovanile e fortunatissima, dove l'eroe giovinetto fu Adelaide Malanotte-Montrésor. Dopo il 1815 Rossini impiegò il contralto en travesti quasi esclusivamente nelle opere che non scrisse per Napoli (Ottone nell'*Adelaide di Borgogna*, Eduardo nell' *Eduardo e Cristina*, Faliero nel *Bianca e Falliero*, Arsace nella *Semiramide*). Le due eccezioni sono: Calbo nel *Maometto II*, scritto per Adelaide Comelli e Malcom de *La Donna del Lago*, scritto per Rosmonda Pisaroni. Il gusto del pubblico napoletano, poco incline al contrasto en travesti, la mancanza sulle scene napoletane di un valido contralto o, più verosimilmente, la scelta di non mettere in ombra la voce di Isabella Colbran, amante del compositore e diva del San Carlo, sono i motivi che spinsero Rossini a preferire altre soluzioni. Questi fatti, unitamente al realismo del personaggio e ai motivi contingenti, decretarono che Otello fosse un tenore. Il realismo dell'opera di Rossini è diverso dalla crudezza di Shakespeare. Quando il compositore e il librettista, il Marchese Berio, musicarono il soggetto della novella di Girolamo Girardi Cinzio, tratta dagli *Ecatommiti,* pub-

blicati a Venezia nel 1565, lo ricavarono da *Othello ou Le More de Venise*, tragedia di Jean-François Ducis, dal libretto di *Tancredi* di Gaetano Rossi, da *Otello*, azione patetica del barone Giovanni Carlo Cosenza. Sbagliava Stendhal, quando, perplesso per l'opera di Rossini, sosteneva che in fondo agiva sul pubblico il fascino del personaggio di Shakespeare.
Nell'Ottocento pochi italiani lessero il dramma inglese. Nella vicenda del Moro, il compositore, il librettista e il pubblico, vedevano un argomento caro al gusto dell'epoca. Il nucleo della trama era dominato dal conflitto di una fanciulla che si dibatte tra il "padre e tra l'amante", come Teresa delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Ugo Foscolo che, a differenza, dell'Elena della *Donna del Lago* non può vedere riconciliati i destinatari della sua affettività: l'amante e il padre appunto. Nella vicenda la negritudine non aveva alcun peso. Quando leggiamo che la Pasta non si tinse il viso, non siamo di fronte alla stranezza di un'artista bizzarra. La diva seguiva l'esempio del celebre tenore Nicola Tacchinardi che nel 1819 a Firenze cantò Otello senza tingersi. Pareva inverosimile a tutti che una fanciulla d'alto lignaggio potesse innamorarsi di un Moro. Evitando di tingersi, la Pasta si dimostrò finissima drammaturga. Il realismo, se di realismo si può parlare, consiste nel fatto che nell'opera di Rossini, Otello non è un amante, ma un marito che crede alle calunnie rivolte verso sua moglie: una fanciulla innocente. L'innamorato è Rodrigo che canta l'aria più sensuale dell'opera. "Ah come mai non senti". Nell'Ottocento più di una volta Rodrigo fu cantato da una donna. Non era una scelta stravagante. I sospiri di Rodrigo si addicevano ad una voce contraltile. Pur opinabile, la scelta rivela un mondo che per assurdo trova conferma nella decisione di Marietta Alboni, celebre contralto rossiniano, di affrontare la parte di Carlo V nell' *Ernani* di Verdi. È un gesto estremo ed estraneo alla drammaturgia verdiana. Non si addicono ad un contralto i furori e i sogni di gloria di Carlo nel II Atto. Calzano a pennello, invece, frasi come "Da quel dì che t'ho veduta" o "Vieni, meco", ancora pregne di belcantismo. Si rivela, allora, il significato dell'operazione della Malibran, che togliendosi un capriccio, applicava al Moro alcuni principi dell'estetica rossiniana. Le recite parigine del 1831 avrebbero richiesto un intervento del compositore stesso. Trasportare una parte di tenore in chiave di contralto è operazione rischiosa e complicata. Tuttavia nella versione Malibran alcuni momenti funzionano meglio dell'originale. Tra i molti dettagli che l'ascoltatore avrà modo di apprezzare, ne segnalo uno: il Duetto della sfida. Sulle labbra di una voce femminile le note che nella gola di un tenore si colorano di realismo, fino quasi ad evocare l'ombra di Arnold, se non quella di Manrico (Tamberlick eccelleva nell'uno e nell'altro) sembrano uscire da quel libro che guidò l'estetica del nostro melodramma fino a Rossini: la *Gerusalemme del Tasso* con i suoi nobili eroi e le sue eroine en travesti, lontani da ogni realismo; alla maniera di Rossini che nell'estatica bellezza del suo canto prendeva le distanze dal truce racconto di Girardi Cinzio. Se mai lo lesse.
L'edizione di *Otello* di Martina Franca presenta anche un'altra particolarità: i due finali. Com'è noto Rossini e il suo librettista terminarono la tragedia con l'uccisione di Desdemona. Nel 1816 è una scelta abbastanza innovativa, anche all'interno della drammaturgia rossiniana. In genere il pubblico preferiva il lieto fine. La decisione si inserisce nelle coraggiose sperimentazioni favorite dall'ambiente napoletano. Non bisogna dimenticare, però, che per l'edizione di *Tancredi*, andata in scena a Ferrara nel mese di marzo, il compositore aveva già scritto uno splendido finale tragico, recuperato in tempi recenti. Come sem-

pre accade in Rossini i cambiamenti ebbero natura occasionale. L'opera, allora, non era ancora considerata una struttura definitiva. Né l'autografo era investito d'alcuna sacralità. Per *Otello* avvenne il percorso inverso. Nella stagione di Carnevale 1819/ 20 al Teatro Argentina di Roma l'opera ebbe un Finale lieto. Otello era il celebre Giovanni David, uno dei più grandi tenori del tempo, che alla prima napoletana interpretò Rodrigo. Desdemona, invece, era Girolama Dardanelli. Il nuovo finale s'innesta con sorprendente facilità nella vicenda. Desdemona si desta e smonta i dubbi d'Otello con spiegazioni razionali. Le perplessità del Moro sono dipinte nel Duetto "Amor! Possente nume!" preso dall' *Armida,* andata in scena a Napoli nel 1817. Otello, però, si convince solo grazie alle spiegazioni del Doge che nella nuova versione del Finale sostituisce Lucio. L'opera si conclude con un passo concertato la cui musica Rossini prese dal *Ricciardo e Zoraide*, rappresentato al San Carlo nel 1818. Il compositore adottava abitualmente la strategia degli autoimprestiti. Il nuovo finale fu eseguito anche in altri teatri. Persino a Les Italiens di Parigi. Il famoso musicologo Eduard Hanslick ci tramanda memoria di un'edizione a lieto fine da lui ascoltata, verosimilmente in area mittel-europea. Non si può affermare che, nelle sue diverse riprese, il nuovo finale non adattasse pezzi provenienti da opere differenti rispetto a quelle utilizzati per la rappresentazione romana. Ridere di simili scelte drammaturgiche è molto facile. È più utile capire le ragioni di gusto che rendevano auspicabile il lieto fine per un pubblico formato ai Lumi dell'Illuminismo, convinto che la Ragione possa mettere ordine nelle passioni dell'uomo. Rossini si sentiva autorizzato dall'esempio del Ducis (i suoi drammi venivano rappresentati a Parigi, da attori famosi come François-Joseph Talma) che per il suo *Othello ou Le More de Venise* aveva predisposto un Finale Lieto. Ai nostri giorni i due Finali possono trovare nuove giustificazioni: la successione di due momenti antitetici diventa la rappresentazione della realtà e dell'inconscio secondo una prospettiva psicologica, impensabile per il pubblico del XIX sec., legittima per noi. Grazie alla Rossini-Renaissançe, *Otello* è tornato ad occupare il posto che merita nel repertorio. I tempi sono maturi per sperimentare le versioni alternative e scoprire gli aspetti inediti di un capolavoro.

Giancarlo Landini

ROSSINI: *OTELLO*

Otello is the second serious opera that Rossini wrote for Naples. It is a masterpiece which confirms the complex process of dramatic reform that the composer undertook. It was staged at the Teatro del Fondo on 14th October 1816, since the San Carlo had been destroyed in a fire and was being rebuilt. Andrea Nozzari, one of the most highly respected tenors of the day, was successful in the role of the Moor, alongside Isabella Colbran's Desdemona.

From then on all the greatest tenors of the nineteenth century were to take on the character: Giovan Battista Rubini, Domenico Donzelli, Mario, Roberto Stagno. In the duet, "L'ira d'avverso fato", Enrico Tamberlick inserted a mighty chest high C sharp to the delight of the audience and the chagrin of the composer, who was allergic to this type of cannonade. In 1831 at the Théâtre des Italiens in Paris Maria Malibran, icon of romanticism, donned the garments of Otello, imitating Giuditta Pasta who had sung the same role two years previously at the King's Theatre in London. The critics were impressed. They praised the dramatic talent of Pasta, who did not paint her face black but succeeded in simulating the wild passion of the African leader. The Parisian audience was left perplexed at Malibran's performance.

It might seem legitimate to write the episode off as one of the star's many whims, yet the experiment is worth our attention. *Otello* in the Malibran version is not a musicological curiosity but an experiment that allows us to recuperate the taste of an epoch. What drove Giuditta Pasta and Maria Malibran to this choice? Rossini himself, his *Weltanschauung*, his vision of life. The composer was born when the reign of the castrati was waning. He was fully aware that their time was inexorably passing but he had learnt the lesson they taught. He acquired the embellished style that castrati used to adorn melody and express moods. He understood that the chief attraction of the castrato voice was its timbre, especially when this was linked to noble male characters. Sung by castrati, heroes acquired the colours of the wonderful. The soft sensuality of their loves was exalted. Rossini understood that the trick would work even if he used a contralto voice instead of a castrato. He experimented with the switch in *Demetrio e Polibio* (Demetrio was sung by Marianna Mombelli); in *Ciro in Babilonia* (the title role was performed by Marietta Marcolini who also sang Sigismondo in the opera of the same name). This practice, however, was consecrated in *Tancredi*, the highly successful opera of his youth, where the young hero was sung by Adelaide Malanotte-Montrésor.

After 1815 Rossini used contraltos in *travesti* roles almost exclusively in operas not written for Naples (Ottone in *Adelaide di Borgogna*, Eduardo in *Eduardo e Cristina*, Faliero in *Bianca e Faliero*, Arsace in *Semiramide*). The two exceptions are: Calbo in *Maometto II*, written for Adelaide Comelli and Malcolm in *La Donna del Lago*, written for Rosmonda Pisaroni. The tastes of the Naples public, reluctant to accept *travesti* contraltos, the lack of a suitable contralto in the city or, more probably, the desire not to overshadow the voice of Isabella Colibran, the composer's lover and favourite of the San Carlo, are the reasons that led Rossini to prefer other solutions. These facts, together with the realism of the role and contingent motives, determined that Otello should be a tenor. The realism of Rossini's opera is different from the harsh realism of Shakespeare's work. When

the composer and the librettist, Marchese Berio, set the subject of the novella by Girolamo Girardi Cinzio, drawn from the *Ecatommiti*, published in Venice in 1565, they based it on *Othello ou le More de Venise*, a tragedy by Jean-François Ducis, from the libretto of *Tancredi* by Gaetano Rossi and from *Otello*, a stage piece by Baron Giovanni Carlo Cosenza. Stendhal, bewildered by Rossini's opera, was mistaken in asserting that basically it was the fascination of Shakespeare's character that gripped the audience. In the Moor's story the composer, the librettist and the public all found a tale that appealed to the taste of the time. The heart of the plot was dominated by the conflict of a girl torn between "father and lover", like Teresa in *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* by Ugo Foscolo who, unlike Elena in *La Donna del Lago* does not see the two objects of her affection – lover and father – reconciled. A black African face had no importance in the story. When we read that Pasta did not blacken her face this is not the quirk of a bizarre performer. The diva was following the example of the famous tenor Nicola Tacchinardi who sang Otello without making up in Florence in 1819. It seemed unlikely to everybody that a girl of noble birth could fall in love with a Moor. In not painting her face Pasta gave proof of her keen sense of the theatrical.

Realism, if we may speak of realism, consists in the fact that in Rossini's opera Otello is not a lover but a husband who believes in the slander against his wife: an innocent girl. The lover is Rodrigo who sings the most sensual aria in the opera, "Ah come mai non senti". In the nineteenth century Rodrigo was sung by a woman on more than one occasion. This was not an extravagant choice; Rodrigo's sighs were well suited to a contralto voice. Debatable as it is, the choice reveals a world which astonishingly finds confirmation in the decision of Marietta Alboni, the famous Rossini contralto, to tackle the role of Carlo V in Verdi's *Ernani*. This was an extreme gesture and no part of Verdi's dramatics. Carlo's rage and dreams of glory in act II are not suited to a contralto. Phrases like "Da quel dì che t'ho veduta" or "Vieni, meco", still heavy in belcanto style, on the other hand fit the voice perfectly. This reveals the meaning of Malibran's action, for in satisfying her own whim she applied some of Rossini's own aesthetic principles to the Moor.

The 1831 Paris performances called for an intervention by the composer himself. It is dangerous and complicated to transpose a tenor part to the contralto key, yet in Malibran's version some moments work better than in the original. Among the many details that the listener will appreciate I should like to point out one: the Duet of the challenge. On the lips of a female voice the notes that are coloured with realism in a tenor's throat, almost conjuring up the shadow of Arnold, perhaps even of Manrico (Tamberlick excelled in both parts) seem to come from the book that guided the aesthetics of Italian opera until Rossini: Tasso's *Gerusalemme* with its noble heroes and *travesti* heroines, far removed from any sense of realism – à la Rossini, who in the ecstatic beauty of his song distanced himself from Girardi Cinzio's grim story. If, that is, he ever read it.

The Martina Franca edition of *Otello* presents another particular feature: the two finales. As we know Rossini and his librettist concluded the tragedy with the killing of Desdemona. In 1816 this was quite an innovative choice, even in the context of Rossini's dramaturgy. In general audiences preferred happy endings. The decision was part of the bold experiments encouraged by the Neapolitan setting. We should not, however, forget that for the edition of *Tancredi*, staged in Ferrara in the month of March, the composer had already written a splendid tragic finale which has only

recently been recovered.
As is always the case in Rossini the changes were of occasional nature: the opera was not considered to be a definitive structure at the time, nor was the autograph manuscript seen as sacred. The opposite happened with *Otello*. In the 1819/1820 Carnival season at the Teatro Argentina in Rome the opera had a happy ending. On this occasion Otello was sung by the famous Giovanni David, one of the greatest tenors of the time, who had been Rodrigo at the Naples première. Desdemona was Girolama Dardanelli.
The new finale fitted in the plot with surprising ease. Desdemona awakes and sweeps aside Otello's doubts with rational explanations. The Moor's doubts are depicted in the duet "Amor! Possente nume!" taken from *Armida*, which had been staged in Naples in 1817. Otello, however, is only convinced by the Doge who in the new version of the finale replaces Lucio. The opera concludes with a concertato passage the music for which Rossini took from *Ricciardo e Zoraide*, staged at the San Carlo in 1818. Rossini regularly made use of loans from his own works. The new finale was also performed in other theatres, even at Les Italiens in Paris. The famous musicologist Eduard Hanslick has left us his recollections of a version with a happy ending which he must have heard in the central European area.
We cannot exclude the possibility that, in its various performances, the new finale adopted pieces from other operas than the ones used for the Rome edition. It is easy for us to smile at such theatrical choices. It is useful, however, for us to understand the questions of taste that made a happy ending appropriate for an audience brought up on the tenets of the Enlightenment, convinced that Reason could dominate man's passions. Rossini felt authorised in his choice by the example of Ducis (his dramas were performed in Paris by such famous actors as François-Joseph Talma), who had written a happy ending for his *Othello ou le More de Venise*.
In our own times the two finales may find new justifications: the succession of two antithetic moments becomes a representation of reality and the unconscious in a psychological perspective – unthinkable for a nineteenth-century audience, legitimate for us. Thanks to the Rossini Renaissance, *Otello* has won back the place it deserves in operatic repertoire. The time now is right for us to experiment with alternative versions and to discover unknown aspects of a masterpiece.

Giancarlo Landini
(Translation by Timothy Alan Shaw)

Irine Ratiani

ROSSINI: *OTELLO*

Otello ist die zweite von Rossini in Neapel geschriebene *opera seria*. Ein Meisterwerk, das die von dem Komponisten unternommene komplexe dramaturgische Reform bestätigt. *Otello* wurde am 14. Oktober 1816 im Teatro del Fondo uraufgeführt, denn das von einem Brand zerstörte Teatro San Carlo wurde gerade wiederaufgebaut. Andrea Nozzari, einer der angesehensten Tenöre seiner Zeit, sang die Rolle des Mohren mit Erfolg; seine Desdemona war Isabella Colbran. Dann maßen sich die größten Tenöre des 19. Jhdts. mit dieser Figur: Giovanni Battista Rubini, Domenico Donzelli, Mario, Roberto Stagno. In dem Duett "L'ira d'avverso fato" schleuderte Enrico Tamberlick zum Entzücken des Publikums und zum Entsetzen des gegen diese Art von Protzereien allergiscen Komponisten mit Bruststimme ein erstaunliches Cis heraus.

1831 trat im Pariser Théâtre des Italiens Maria Malibran, eine Ikone der Romantik, in der Titelrolle auf. Sie folgte Giuditta Pasta, die dies zwei Jahre zuvor am Londoner King's Theatre bereits getan hatte. Die Kritik hatte keinen guten Eindruck davon gehabt. Sie lobte das dramatische Talent der Pasta, die sich das Gesicht nicht schwarz schminkte, sondern die wilde Leidenschaft des afrikanischen Heerführers vorzutäuschen vermochte. Das Pariser Publikum stand der Leistung der Malibran unschlüssig gegenüber. Es schiene berechtigt, diese Episode als eine von vielen Divenlaunen zu den Akten zu legen.

Das Experiment verdient hingegen Aufmerksamkeit. *Otello* in der Malibranfassung zu hören, ist keine musikwissenschaftlihe Kuriosität, sondern erlaubt es, den Geschmack einer ganzen Epoche einzufangen. Was regte Giuditta Pasta und Maria Maibran zu diesen Auftritten an? Rossini selbst und seine Weltanschauung. Er wurde geboren, als die Vorherrschaft der Kastraten im Verblassen war. Er hatte deren unerbittlichen Niedergang gespürt, aber ihre Lektion gelernt und sich des ornamentalen Stils bemächtigt, den sie zur Verzierung der Melodie und um Gefühle auszudrücken, verwendeten. Er hatte verstanden, daß die vorrangige Attraktion der Kastraten das Timbre war, speziell wenn es zu männlichen Rollen von Rang gehörte. Die Helden erwarben, wurden sie von Kastraten interpretiert, die Farben des Wunderbaren. Die weiche Sinnlichkeit ihrer Liebesgeschichten ging verstärkt daraus hervor. Rossini war klar, daß dieses Spiel auch bei Ersatz der Kastratenstimme durch einen Alt funktionieren würde. Er probierte diese Änderung in *Demetrio e Polibio* (Demetrio wurde von Marianna Mombelli gesungen) und in *Ciro in Babilonia* aus (hier wurde die Titelrolle von Marietta Marcolini verkörpert, die auch der Sigismondo in der gleichnamigen Oper war). Die Verwendung der Altstimme wurde jedoch mit *Tancredi* besiegelt, dem so erfolgreichen Jugendwerk Rossinis, wo der junge Held von Adelaide Malanotte-Montrésor gegeben wurde. Nach 1815 verwendete der Komponist Hosenrollen fast ausschließich in nicht für Neapel geschriebenen Opern (Ottone in *Adelaide di Borgogna*, Eduardo in *Eduardo e Cristina*, Faliero in *Bianca e Faliero*, Arsace in *Semiramide*). Die beiden Ausnahmen sind der für Adelaide Comelli geschriebene Calbo in *Maometto II* und der für Rosmonda Pisaroni geschriebene Malcolm in *La donna del lago*. Der wenig zu Hosenrollen neigende Geschmack des neapolitanischen Publikums, das Fehlen eines guten Alts in den neapolitanischen Häusern oder - wahrscheinlicher - der Wunsch, die Stimme von Isabella Colbran, der Geliebten Rossinis und Diva des Teatro San Carlo, nicht in den Schatten zu stellen, waren die Gründe, die

den Komponisten dazu bewegten, andere Lösungen vorzuziehen.
Diese Fakten bewirkten, gemeinsam mit dem Realismus der Figur und den damit zusammenhängenden Gründen, daß Otello ein Tenor wurde. Der Realismus von Rossinis Oper ist anders als Shakespeares Härte. Als der Komponist und der Librettist, der Marchese Berio, den Stoff der Novelle von Girolamo Girardi Cinzio aus den in Venedig 1565 erschienenen *Ecatommiti* vertonten, entnahmen sie ihn der Tragödie *Othello ou Le More de Venise* von Jean-François Ducis, dem Libretto des *Tancredi* von Gaetano Rossi und dem *Otello*, einer *azione patetica* des Barons Giovanni Carlo Cosenza. Als Stendhal - unschlüssig über Rossinis Oper - behauptete, daß im Grunde der Zauber von Shakespeares Figur auf das Publikum wirkte, irrte er. Wenige Italiener lasen im 19. Jhdt. das englische Drama. Komponist, Librettist und Publikum sahen in der Geschichte des Mohren ein dem Zeitgeschmack liebes Thema. Der Kern der Handlung wurde von dem Konflikt eines Mädchens beherrscht, das zwischen "Vater und Geliebtem" mit sich kämpft, wie Teresa in den *Ultime lettere di Jacopo Ortis* von Ugo Foscolo, die im Unterschied zu Elena in der *Donna del lago* die Empfänger ihrer Gefühlswelt - eben den Geliebten und den Vater - nicht versöhnt erleben kann. Die schwarze Haut hatte in dieser Geschichte keinerlei Gewicht. Wenn wir lesen, daß sich die Pasta das Gesicht nicht dunkel schminkte, stehen wir nicht vor den Seltsamkeiten einer bizarren Künstlerin. Die Diva folgte dem Beispiel des berühmten Tenors Nicola Tacchinardi, der 1819 in Florenz den Otello sang, ohne sich dunkel einzufärben. Es schien allen unwahrscheinlich, daß sich ein Mädchen von adeliger Herkunft in einen Mohren verlieben konnte. Indem sie vermied, sich dunkel zu schminken, erwies die Pasta raffinierten Bühneninstinkt.

Der Realismus - wenn von Realismus gesprochen werden kann - besteht in der Tatsache, daß Otello in Rossinis Oper kein Geliebter, sondern eine Ehemann ist, der an die seine Frau, ein schuldloses Mädchen, betreffenden Verleumdungen glaubt. Der Verliebte ist Rodrigo, der die sinnlichste Arie der Oper singt: "Ah come mai non senti". Im 19. Jhdt. wurde Rodrigo mehr als einmal von einer Frau gesungen. Das war keine extravagante Entscheidung, denn Rodrigos Seufzer paßten zu einer Altstimme. Obwohl diskutierbar, zeigt uns diese Entscheidung eine Welt, die ihre absurde Bestätigung im Entschluß Marietta Albonis, eines berühmten Rossinialts, findet, die Rolle von Karl V. in Verdis *Ernani* zu übernehmen. Eine extreme Geste, die mit Verdis Dramatik nichts zu tun hat. Die Leidenschaften und Träume vom Ruhm dieser Figur im 2. Akt passen nicht zu einer Altstimme. Wie angegossen passen hingegen noch vom Belcanto durchtränkte Phrasen wie "Da quel dì che t'ho veduta" oder "Vieni, meco". So erweist sich die Bedeutung des Vorgehens der Malibran, die - während sie einer Laune nachgab - auf den Mohren einige Prinzipien von Rossinis Ästhetik anwendete. Die Pariser Aufführungen von 1831 verlangten ein Eingreifen des Komponisten selbst. Das Transponieren einer Tenorrolle in den Altschlüssel ist ein riskanter, komplizierter Vorgang. Dennoch gibt es in der Malibranfassung Momente, die das Original übertreffen. Von den vielen Details, die der Hörer zu vertiefen haben wird, verweise ich auf eines - das Duett der Herausforderung. Auf den Lippen einer weiblichen Stimme scheinen die Noten, die sich in der Kehle eines Tenors realistisch färben und fast den Schatten Arnolds, wenn nicht gar Manricos, heraufbeschwören (Tamberlick brillierte in der einen wie der anderen Rolle), jenem Buch zu entstammen, das der Ästhetik des italienischen Melodrammas bis Rossini vorgestanden war, nämlich Torquato Tassos *Befreites*

Jerusalem mit seinen edlen Helden und den - fern von allem Realismus - als Mann verkleideten Heldinnen. In der Manier Rossinis, der in der ekstatischen Schönheit seines Gesangs von der grausamen Erzählung Girardi Cinzios Abstand hielt. Falls er sie jemals gelesen hat.
Die Aufführung von *Otello* in Martina Franca weist eine weitere Besonderheit auf, nämlich die beiden Finales. Bekanntlich beendeten Rossini und sein Librettist die Tragödie mit Desdemonas Ermordung. 1816 war das auch innerhalb von Rossinis Auffassung von Dramaturgie eine ziemlich innovative Entscheidung. Das Publikum zog im allgemeinen ein Happyend vor. Dieser Entschluß gehört zu den mutigen, vom neapolitanischen Ambiente begünstigten, Experimenten. Es darf aber nicht vergessen werden, daß der Komponist für die in Ferrara im März aufgeführte Fassung des *Tancredi* bereits ein in jüngerer Zeit wiederaufgenommenes, prachtvolles tragisches Finale geschrieben hatte. Wie immer bei Rossini kam es eher zufällig zu diesen Änderungen. Weder wurde Oper damals als endgültige Struktur angesehen, noch trug das Autograph irgendwelchen sakralen Charakter. Bei *Otello* fand der umgekehrte Weg statt. In der Karnevalsaison 1819/20 im Teatro Argentina zu Rom hatte die Oper ein Happyend. Otello war der berühmte Giovanni David, einer der größten Tenöre seiner Zeit, der bei der neapolitanischen Uraufführung Rodrigo gesungen hatte; Desdemona war hingegen Girolama Dardanelli. Das neue Finale fügt sich überraschend leicht in die Geschichte ein. Desdemona erwacht und verscheucht Otellos Zweifel mit vernünftigen Erklärungen. Die Unschlüssigkeit des Mohren wird in dem - der in Neapel 1817 uraufgeführten *Armida* -entnommenen Duett “Amor! Possente nume!” beschrieben. Otello wird aber erst durch die Erklärungen des Dogen überzeugt, der in der neuen Fassung des Finales an die Stelle des Lucio tritt. Das Werk schließt mit einem Ensemble, dessen Musik Rossini der 1818 am Teatro San Carlo gegebenen Oper *Ricciardo e Zoraide* entnahm. Der Komponist folgte ja gewohnheitsmäßig die Strategie der Anleihen bei sich selbst. Das neue Finale wurde auch an anderen Opernhäusern gespielt, sogar im Pariser Théâtre des Italiens. Der berühmte Musikwissenschaftler Eduard Hanslick erinnert sich an eine von ihm vermutlich irgendwo in Mitteleuropa gehörte Fassung mit Happyend.
Es kann nicht behauptet werden, daß das neue Finale bei seinen verschiedenen Wiederaufnahmen nicht auch Teile aus anderen Opern einsetzte als die bei der römischen Aufführung verwendeten. Es ist sehr leicht, über derartige dramaturgische Entscheidungen zu lachen. Nützlicher ist es, die geschmacklichen Gründe zu verstehen, die das Happyend für ein im Zeichen der Aufklärung herangebildetes Publikum wünschenswert machte, war es doch überzeugt, daß die Vernunft Ordnung in die Leidenschaften des Menschen zu bringen vermag. Rossini fühlte sich durch das Vorbild von Ducis (dessen Dramen in Paris von berühmten Schauspielern wie François-Joseph Talma gegeben wurden) berechtigt, der für seinen *Othello ou le More de Venise* ein Happyend geschrieben hatte.
In unserer Zeit können die beiden Finales neue Rechtfertigungen finden, denn die Aufeinanderfolge zweier gegensätzlicher Momente wird gemäß einer für das Publikum des 19. Jahrhunderts undenkbaren, für uns aber legitimen psychologischen Perspektive zur Darstellung von Realität und Unbewußtem. *Otello* nimmt neuerlich den ihm zustehenden Platz im Repertoire ein. Die Zeiten sind reif, um alternative Fassungen auszuprobieren und die unbekannten Aspekte eines Meisterwerks zu entdecken.

Giancarlo Landini (Übersetzung: Eva Pleus)

ROSSINI: *OTELLO*

Otello est le deuxième opera seria que Rossini composa pour Naples. Ce chef-d'œuvre, qui confirme la profonde réforme dramaturgique entreprise par le compositeur italien, fut représenté au Teatro del Fondo le 14 octobre 1816, alors que le San Carlo, dévasté par un incendie, était en cours de reconstruction. Andrea Nozzari, l'un des plus grands ténors de l'époque, chanta avec succès le rôle du More aux côtés de Desdémone, interprétée par Isabelle Colbran. Par la suite, les plus grands ténors du dix-neuvième siècle incarnèrent ce personnage : Giovan Battista Rubini, Domenico Donzelli, Mario, Roberto Stagno. Dans le duo " *L'ira d'avverso fato* ", Enrico Tamberlick plaçait un formidable do dièse aigu de poitrine, à la joie du public et au désappointement du compositeur, allergique à ce genre d'explosions. En 1831, Maria Malibran, icône du romanticisme, joua le rôle d'Otello au Théâtre des Italiens, imitant ainsi Giuditta Pasta qui l'avait précédée au King's Theatre de Londres. Bien qu'ayant loué le talent dramatique de Pasta, qui ne s'était pas teint le visage en noir mais avait su simuler la passion sauvage du dictateur africain, la critique n'avait pas beaucoup apprécié ce choix. Quant au public parisien, la performance de la Malibran le laissa perplexe. L'on pourrait bien sûr classer l'affaire comme l'un des nombreux caprices des divas. Pourtant, l'expérience mérite plus d'attention. Ecouter *Otello* dans la version proposée par la Malibran n'est pas une curiosité musicologique mais une opération qui permet de récupérer le goût de l'époque. Qui poussa Giuditta Pasta et Maria Malibran à interpréter ce rôle ? Rossini lui-même, sa *Weltanschauung*, sa vision de la vie. Le compositeur était né alors que la domination des castrats touchait à sa fin. Il en avait pressenti le déclin inexorable mais il avait appris leur leçon, s'emparant du style fleuri que les castrats utilisaient pour embellir la mélodie et exprimer les sentiments. Il avait compris que le timbre était leur principal atout, notamment quand on l'associait à des personnages masculins de rang. Interprétés par des castrats, les héros se paraient des couleurs du merveilleux. La molle sensualité de leurs amours s'en trouvait accrue. Rossini comprit que le jeu pouvait aussi fonctionner en remplaçant la voix du castrat par celle du contralto. Il en fit l'expérience dans *Demetrio e Polibio* (Demetrio était interprété par Marianna Mombelli) et dans *Ciro in Babilonia* (le rôle-titre était tenu par Marietta Marcolini, qui incarna aussi Sigismondo dans l'opéra du même nom). Mais ce choix ne fut réellement consacré qu'avec *Tancrède*, œuvre de jeunesse très applaudie, où le jeune héros était interprété par Adélaïde Malanotte-Montrésor. Après 1815, Rossini ne fit chanter les rôles masculins par des contraltos que dans les œuvres qu'il n'écrivait pas pour Naples (Ottone dans *Adelaide di Borgogna*, Eduardo dans *Eduardo e Cristina*, Faliero dans *Bianca e Falliero*, Arsace dans *Semiramide*), à l'exception de Calbo dans *Maometto II*, écrit pour Adelaide Comelli, et Malcom de *La Donna del Lago*, écrit pour Rosmonda Pisaroni. Le goût du public napolitain, qui appréciait peu le contraste voix féminine/personnage masculin, l'absence sur la scène napolitaine d'un contralto de qualité ou, plus vraisemblablement, le désir de ne pas laisser dans l'ombre la voix d'Isabella Colbran, aimée du compositeur et adorée du public du théâtre San Carlo, sont les motifs qui poussèrent Rossini à préférer d'autres solutions. Ces faits, unis au réalisme du personnage et aux motifs contingents, décrétèrent qu'Otello était un ténor. Le réalisme de l'œuvre de

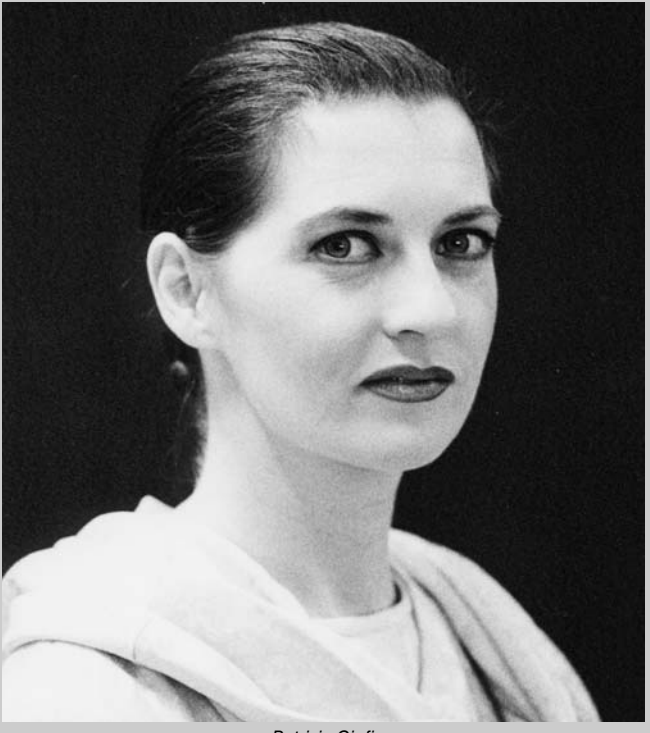
Rossini diffère de la crudité de Shakespeare. Quand le compositeur et le librettiste, le marquis Berio, mirent en musique le sujet de la nouvelle de Girolamo Girardi Cinzio, tirée des *Ecatommiti,* publiés à Venise en 1565, ils puisèrent leur inspiration dans *Othello ou Le More de Venise*, tragédie de Jean-François Ducis, dans le livret du *Tancrède* de Gaetano Rossi, et dans *Otello*, drame pathétique du baron Giovanni Carlo Cosenza. Quand, perplexe devant l'œuvre de Rossini, Stendhal affirmait que le public était en fait fasciné par le personnage de Shakespeare, il se trompait. Au dix-neuvième siècle, rares étaient les Italiens qui avaient lu la pièce du dramaturge anglais. Compositeur, librettiste et public voyaient dans l'histoire du More un sujet cher au goût de l'époque. Le noyau de la trame était dominé par le conflit d'une jeune fille qui se débat entre " le père et l'amant ", comme Teresa dans les *Dernières lettres de Jacopo Ortis* d'Ugo Foscolo qui, contrairement à l'Elena de la *Donna del Lago*, ne peut voir se réconcilier les destinataires de son affection, l'amant et le père. Dans *Otello*, la négritude ne jouait aucun rôle. En ne se teignant pas le visage, la Pasta n'accomplissait pas un caprice d'artiste bizarre. En réalité, la diva suivait l'exemple du célèbre ténor Nicola Tacchinardi qui, à Florence en 1819, avait chanté Otello sans colorer son visage. Il paraissait invraisemblable à tous qu'une jeune fille de haut rang pût s'éprendre d'un More. En évitant de teindre son visage, la Pasta manifestait ses qualités de fine dramaturge. Le réalisme, si l'on peut parler de réalisme, consiste dans le fait que, chez Rossini, Otello n'est pas un amant mais un mari qui croit aux calomnies proférées contre son épouse, une jeune femme innocente. L'amoureux est Rodrigue qui chante l'air le plus sensuel de l'œuvre, " *Ah come mai non senti* ".

Au dix-neuvième siècle, plus d'une fois Rodrigue fut incarné par une femme, mais il ne s'agissait pas là d'un choix extravagant. Les soupirs de Rodrigue s'accordaient bien avec une voix de contralto. Quoique discutable, ce choix révèle un monde qui se voit confirmé par la décision de Marietta Alboni, célèbre contralto rossinienne, d'affronter le personnage de Charles V dans *Ernani* de Verdi. Il s'agit là d'un geste extrême et étranger à la dramaturgie verdienne. Les fureurs et les songes de gloire de Charles à l'acte II ne conviennent pas à une voix de contralto. En revanche, des phrases telles que " *Da quel dì che t'ho veduta* " ou " *Vieni, meco* ", encore imprégnées de belcantisme, vont à merveille. L'on comprend alors le sens de l'opération de la Malibran qui, pour satisfaire à un caprice, appliquait au More quelques principes de l'esthétique rossinienne. Les représentations parisiennes de 1831 auraient nécessité une intervention du compositeur lui-même. Transporter un rôle de ténor en clé de contralto est une opération à la fois risquée et complexe. Pourtant, dans la version Malibran, certains passages "fonctionnent" mieux que dans l'original. Parmi les nombreux détails que l'auditeur peut apprécier, j'en cite un : le Duo du défi. Sur les lèvres d'une voix féminine, les notes — qui, dans la bouche d'un ténor, se colorent de réalisme, parvenant presque à évoquer l'ombre d'Arnold, voire celle de Manrique (Tamberlick excellait aussi bien dans l'un comme dans l'autre) — semblent sortir du livre qui avait guidé l'esthétique du mélodrame italien jusqu'à Rossini : *Jérusalem du Tasse*, avec ses nobles héros et ses héroïnes travesties, loin de tout réalisme ; A la manière de Rossini qui, dans l'extatique beauté de son chant, prenait ses distances du sinistre récit de Girardi Cinzio. En supposant qu'il l'eût jamais lu.

L'*Otello* donné à Martina Franca présente également une autre particularité : les deux fins. Comme l'on

sait, Rossini et son librettiste conclurent la tragédie par le meurtre de Desdémone. En 1816, ce choix était plutôt novateur, y compris au sein de la dramaturgie rossinienne. En général, le public préférait les fins heureuses. Cette décision s'insère dans les expérimentations courageuses favorisées par l'environnement napolitain. Néanmoins, n'oublions pas que, pour l'édition de *Tancrède* représentée à Ferrare en mars de la même année, le compositeur avait déjà écrit une splendide fin tragique, récemment récupérée. Comme toujours chez Rossini, les changements furent de nature occasionnelle. A l'époque, l'opéra n'était pas encore considéré comme une structure définitive. Et l'autographe n'était investi d'aucun caractère sacré. *Otello* suivit le chemin inverse. Pour la saison du Carnaval 1819/ 20 au Théâtre Argentina de Rome, l'œuvre fut représentée avec une fin heureuse. Otello était joué par le célèbre Giovanni David, l'un des plus grands ténors de son temps, qui interpréta Rodrigue à la première de Naples. Girolama Dardanelli incarnait Desdémone. La nouvelle fin se greffe sur l'histoire avec une aisance surprenante. Desdémone s'éveille et balaie les doutes d'Otello en fournissant des explications rationnelles. Les perplexités du More sont exprimées dans le Duo " *Amor ! Possente nume* ! " tiré de l'*Armida***,** œuvre représentée à Naples en 1817. Pourtant, Otello n'est réellement convaincu que par les explications du Doge qui, dans la nouvelle version du finale, remplace Lucio. L'œuvre s'achève par un passage concerté dont Rossini tira la musique de *Ricciardo e Zoraide*, représenté au Théâtre San Carlo en 1818. Le compositeur adoptait habituellement la stratégie des " auto-emprunts ". Le nouveau finale fut exécuté aussi sur d'autres scènes, y compris au Théâtre des Italiens à Paris. Le célèbre musicologue Eduard Hanslick relate qu'il assista à une représentation avec un finale heureux, vraisemblablement dans un pays d'Europe centrale. L'on ne peut affirmer que, lors des différentes reprises, le finale n'adaptait pas des passages provenant d'œuvres différentes par rapport à la représentation de Rome. Il est facile de se moquer de tels choix dramaturgiques ; mais il est plus utile de comprendre les motifs pour lesquels il était préférable de présenter une fin heureuse à un public formé aux Lumières de l'Illuminisme, convaincu que la Raison pouvait mettre de l'ordre dans les passions humaines. Rossini se sentait autorisé par l'exemple de Ducis (ses drames étaient représentés à Paris par des acteurs réputés, comme François-Joseph Talma) qui, dans son *Othello ou Le More de Venise*, avait proposé une fin heureuse. De nos jours, les deux finaux peuvent trouver de nouvelles justifications : la succession de deux moments antithétiques devient la représentation de la réalité et de l'inconscient dans une perspective psychologique, impensable pour le public du dix-neuvième siècle mais légitime de nos jours. Grâce à la " renaissance " rossinienne, *Otello* occupe de nouveau la place qu'il mérite au sein du répertoire. Les temps sont mûrs pour expérimenter les versions alternatives et découvrir les aspects inédits d'un chef-d'œuvre.

Giancarlo Landini
(Traduit par Cécile Viars)



Patrizia Ciofi

TRAMA

Atto I

Venezia, fine del XV secolo. Il popolo acclama Otello, comandante della flotta e vincitore sui turchi. Accompagnato da Iago, Rodrigo e Lucio, Otello s'avanza verso il Doge, Elmiro e i Senatori: Venezia ha vinto e riconquistato Cipro. Al Doge che vuole ricompensarlo Otello chiede solo che, africano e straniero, possa diventare veneziano. Il Doge accetta e Otello esulta, pensando a Desdemona (figlia di Elmiro) che spera di poter presto sposare. Anche Rodrigo (figlio del Doge) è innamorato di Desdemona e, restato solo con Elmiro e Iago, chiede al Senatore notizie della figlia; Elmiro, prima di affrettarsi al seguito di Otello, risponde che piange in continuazione. Rodrigo è geloso di Otello, il cui successo potrebbe aver fatto breccia nel cuore di Elmiro, ma Iago è in possesso di una lettera che perderà il Moro: così i due stringono un patto. In una stanza del palazzo Emilia, la confidente di Desdemona, cerca di consolare la sua signora. Desdemona ha paura perché il messaggio amoroso che aveva mandato ad Otello è stato intercettato da suo padre, che però l'ha inteso per Rodrigo. Elmiro ha deciso di dare Desdemona in sposa a Rodrigo, per contrastare la fortuna dell'odiato Moro, e comunica al giovane di avvisare il Doge suo padre e Iago perché si prepari il rito. Riceve poi la figlia a cui ordina di prepararsi per una cerimonia: lei si illude che i successi di Otello abbiano convinto il padre e, quando in una grandiosa sala pubblica Elmiro le chiede di sposare Rodrigo, si stupisce, esita, le manca la parola. Dal fondo appare Otello che, meravigliatosi, interrompe il rito, grida il giuramento d'amore che lo lega a Desdemona e che lei stessa conferma. Sgomento e confusione in tutti i presenti.

Atto II

In casa di Elmiro Rodrigo cerca di farsi ascoltare da Desdemona, che però gli confessa di essere ormai sposata con Otello. Rodrigo decide di vendicarsi sul rivale. Desdemona rivela ad Emilia l'accaduto ed entrambe si propongono di cercare di impedire la vendetta di Rodrigo. Nel giardino di casa sua Otello è quasi pentito del gesto disperato e non sa come comportarsi con Desdemona. Lo raggiunge Iago, che fa strane allusioni e infine consegna ad Otello la lettera di Desdemona, facendogli credere che fosse indirizzata a Rodrigo. Sdegnato, Otello giura tremenda vendetta mentre Iago esulta. Entra Rodrigo che sfida Otello a duello. Questi accetta immediatamente, ma interviene Desdemona a fermarli. Desdemona prega, Otello la caccia, Rodrigo pensa solo al duello; infine i due contendenti s'allontanano lasciando sola Desdemona, che sviene. Emilia la soccorre e riesce a farla rinvenire, ma la fanciulla è agitatissima, teme per Otello; il coro delle damigelle e confidenti accorre a rassicurarla, Otello è salvo. Il sollievo di Desdemona dura poco: entra Elmiro che la rimprovera aspramente; lei chiede perdono, ma in vano.

Atto III

Nella sua stanza da letto Desdemona piange e si dispera, mentre Emilia si ingegna a confortarla. All'improvviso si ode il canto di un Gondoliere, che intona una triste romanza: è sommo dolore ricordarsi della felicità nel momento dell'infelicità. Desdemona si rattrista, ricordando l'amica Isaura, morta per amore. Congeda Emilia, prega chiedendo il ritorno dell'amato o la morte, si corica e cala la cortina. Da un uscio segreto, silenziosamente entra Otello con una torcia e un pugnale. Vedendo la moglie è combattuto tra l'amore e il desiderio di vendetta. Nel sonno Desdemona chiama il suo amore e, mentre comincia a lampeggiare, si sveglia e scorge Otello.

Lui l'accusa, lei si dice innocente, lui non le crede e la informa che Iago ha ucciso Rodrigo, lei aggiunge che Iago è un traditore. Il temporale imperversa, Otello si getta su Desdemona, che sviene, e la uccide. Scostatosi dal letto, sente battere alla porta: è Lucio che gli comunica che Rodrigo ha ucciso Iago, il quale, morendo, ha svelato tutta la trama dell'inganno. Otello è disperato, ma presto entrano il Doge che lo perdona, Elmiro che gli concede la mano della figlia, Rodrigo che gli chiede pace e amicizia. Come fulminato Otello apre la cortina del letto, lascia vedere il corpo di Desdemona e si uccide con lo stesso pugnale.

SYNOPSIS

Act One

Venice, end of the 15th century. The people hail Othello, leader of the Venetian fleet that has defeated the Turks. With Iago, Rodrigo and Lucio, Othello advances towards the Doge, Elmiro, and the Senators: Venice has reconquered Cyprus. As only reward for his victory, Othello, who is a foreigner from Africa, asks the Doge to be made a Venetian. The Doge gives his assent and Othello exults, convinced that now he will be able to marry Desdemona (Elmiro's daughter). Also the Doge's son, Rodrigo, is in love with Desdemona and, having been left alone with Elmiro and Iago, asks the Senator news of his daughter. Elmiro, before rushing off after Othello, answers that she is in a mysterious state of dejection. Rodrigo fears that Othello's success might win him the admiration of Elmiro, but Iago reveals to him that he has a letter that will ruin the Moor; the two scheme against Othello. In a room of the palace Emilia, Desdemona's confidante, tries to console her lady. Desdemona is frightened, because the love message she had sent to Othello has been intercepted by her father. Elmiro, however, believes it was meant for Rodrigo. To counter Othello's rise to power, Elmiro has decided to give Desdemona in marriage to Rodrigo and he tells the young man to inform the Doge his father and Iago, so that they may prepare for the celebration. Then he calls for her daughter and tells her to get ready for a ceremony: she nurtures the hope that after Othello's success her father has decided to let her marry him and when, in a magnificent hall of the palace, Elmiro asks her to marry Rodrigo instead, she hesitates and falters. Suddenly Othello appears at the back and interrupts the ceremony, announcing that he Desdemona is already his wife.

Desdemona confirms, to the dismay of all those present.

Act Two

In Elmiro's house Rodrigo tries to speak to Desdemona, but she tells him to be already married to Othello. Rodrigo schemes revenge. Desdemona informs Emilia of what has happened and they decide to figure out a way to prevent Rodrigo's vengeance. Othello, in the garden of his house, feels sorry about his outburst of rage and wonders how he should approach Desdemona. He is joined by Iago, who makes strange allusions and then gives Othello Desdemona's letter, making him believe that it was addressed to Rodrigo. Furious, Othello swears to take terrible vengeance, while Iago exults. Rodrigo enters and challenges Othello to a duel. He readily accepts but Desdemona tries to stop them. She begs them to refrain, Othello turns her away, Rodrigo thinks only of his revenge; finally the two rivals go off, leaving Desdemona alone, who faints. Emilia comes to her rescue, but when Desdemona regains consciousness she becomes very agitated fearing for Othello's life; the chorus of maids and confidants reassures her: Othello is safe. Desdemona's relief is short-lived: Elmiro enters and reproaches her bitterly. She asks in vain for his forgiveness.

Act Three

In her bedroom Desdemona cries desperately, while Emilia tries to comfort her. Suddenly a gondolier is heard singing a sad song: "There is no greater sorrow than to recall the past happiness in times of distress." Desdemona grieves, remembering her friend Isaura, who died for love. After sending Emilia away, Desdemona prays, asking Heaven to give her back her beloved or die, and then throws herself on the bed, drawing the curtains. From a secret door Othello slips in silently, holding a lamp and a dagger. Seeing his wife asleep, he hesitates, torn between his love for her and his thirst for vengeance. Desdemona calls her lover and, amid flashes of lightning, she wakes up and sees Othello. He accuses her, she proclaims herself innocent, he does not believe her and informs her that Iago has killed Rodrigo; Desdemona retorts calling Iago a traitor. The storm is now raging, Othello flings himself on Desdemona and stabs her to death. There is knock on the door: it is Lucio, who informs Othello that Rodrigo has killed Iago, who, before dying, has revealed his deception. Othello is in despair, but now enter the Doge, who grants him his forgiveness, Elmiro, who tells him that he can marry his daughter, and Rodrigo, who offers him his friendship. Dumbfounded, Othello opens the curtains of Desdemona's bed, revealing her dead body, and kills himself with the same dagger.

Simon Edwards

DIE HANDLUNG

1. Akt

Venedig gegen Ende des 15. Jhdts. Das Volk jubelt Otello, dem Flottenkommandanten und Besieger der Türken, zu. Von Jago, Rodrigo und Lucio begleitet, geht Otello dem Dogen Elmiro und den Senatoren entgegen. Venedig hat gesiegt und Zypern zurückerobert. Den Dogen, der ihn belohnen will, bittet Otello nur, daß er als Afrikaner und Ausländer zu einem Bürger Venedigs werden dürfe. Der Doge stimmt zu, und Otello jubelt im Gedanken an Desdemona, die Tochter Elmiros, die er bald zu heiraten hofft. Auch Rodrigo, der Sohn des Dogen, ist in Desdemona verliebt und bittet, nachdem er mit Elmiro und Jago allein geblieben ist, den Senator um Nachricht über seine Tochter. Elmiro antwortet, bevor er sich eilig Otellos Gefolge anschließt, daß sie ständig weint. Rodrigo ist auf Otello, dessen Erfolg im Herzen Elmiros eine Bresche geschlagen haben könnte, eifersüchtig, aber Jago ist im Besitz eines Briefes, der den Mohren zugrunde richten wird, und die beiden schließen einen Pakt.

In einem Zimmer des Palastes versucht Emilia, Desdemonas Vertraute, ihre Herrin zu trösten. Desdemona hat Angst, weil der Liebesbrief, den sie Otello gesandt hatte, von ihrem Vater, der ihn aber an Rodrigo gerichtet hielt, abgefangen wurde. Elmiro hat beschlossen, Desdemona dem Rodrigo zum Weibe zu geben, um dem Glück des verhaßten Mohren im Wege zu stehen. Er bittet Rodrigo, den Dogen und Jago zu benachrichtigen, damit die Hochzeitszeremonie vorbereitet wird. Dann empfängt er seine Tochter und befiehlt ihr, sich für diese vorzubereiten. Desdemona vermeint fälschlich, daß Otellos Erfolge ihren Vater überzeugt hätten. Als Elmiro sie in einem grandiosen öffentlichen Saal auffordert, Rodrigo zum Mann zu nehmen, ist sie verwundert, zaudert und findet keine Worte. Aus dem Hintergrund taucht Otello auf, der überrascht die Zeremonie unterbricht und den Liebesschwur, der ihn an Desdemona bindet und der von ihr bestätigt wird, hinausschreit. Verwirrung und Bestürzung bei den Anwesenden.

2. Akt

In Elmiros Heim versucht Rodrigo, bei Desdemona Gehör zu finden, doch diese gesteht ihm, daß sie bereits mit Otello verheiratet ist. Rodrigo beschließt, sich an seinem Rivalen zu rächen. Desdemona berichtet Emilia, was vorgefallen ist, und die beiden möchten versuchen, Rodrigos Rache zu vereiteln.

Im Garten seines Hauses bereut Otello fast seine verzweifelte Geste und weiß nicht, wie er sich Desdemona gegenüber betragen soll. Jago gesellt sich zu ihm, macht seltsame Anspielungen und übergibt ihm schließlich Desdemonas Brief, wobei er ihn glauben macht, dieser sei an Rodrigo gerichtet. Otello schwört entrüstet schreckliche Rache, während Jago frohlockt. Nun tritt Rodrigo auf und fordert Otello zum Duell. Dieser nimmt sofort an, aber Desdemona wirft sich dazwischen. Sie fleht, Otello weist sie von sich, Rodrigo denkt nur an das Duell. Schließlich lassen die beiden Gegner Desdemona, die ohnmächtig wird, allein. Emilia eilt ihr zu Hilfe und läßt sie wieder zu sich kommen, aber das Mädchen ist sehr aufgeregt und fürchtet für Otello. Der Chor der Edeldamen und Vertrauten eilt herbei und beruhigt sie, daß Otello unversehrt ist. Desdemonas Erleichterung ist von kurzer Dauer, denn Elmiro tritt ein und macht ihr schwere Vorwürfe. Sie bittet vergebens um Verzeihung.

3. Akt

Desdemona gerät in ihrem Schlafgemach in Verzweiflung und weint, während Emilia sich bemüht, sie zu trösten. Plötzlich ist der Gesang eines

Gondoliere zu hören, der eine traurige Romanze anstimmt: Die Erinnerung an das Glück ist im Augenblick des Unglücks höchstes Leid. Desdemona wird traurig und erinnert sich an ihre aus Liebe gestorbene Freundin Isaura. Sie entläßt Emilia, betet um die Rückkehr des geliebten Mannes oder den Tod, legt sich zu Bett und schließt die Bettvorhänge. Durch eine Geheimtür kommt Otello leise mit einer Fackel und einem Dolch herein. Als er seine Gemahlin sieht, schwankt er zwischen Liebe und dem Wunsch nach Rache. Desdemona ruft im Traum den Geliebten. Während es zu blitzen beginnt, erwacht sie und sieht Otello. Er klagt sie an, sie erklärt sich für unschuldig, er glaubt ihr nicht und teilt ihr mit, daß Jago Rodrigo getötet hat. Sie bezeichnet Jago als Verràter. Das Gewitter tobt, Otello wirft sich auf Desdemona, die ohnmächtig wird, und tötet sie. Nachdem er sich vom Bett erhoben hat, hört er ein Klopfen an der Tür. Es ist Lucio, der ihm meldet, daß Rodrigo Jago getötet hat, der sterbend die ganze Intrige preisgegeben hat. Otello ist verzweifelt, doch nun treten der Doge, der ihm verzeiht, Elmiro, der ihm die Hand seiner Tochter überläßt, und Rodrigo, der ihn um Frieden und Freundschaft bittet, ein. Otello öffnet den Bettvorhang, zeigt Desdemonas Leiche und tötet sich mit dem selben Dolch.

TRAME

Acte I

Venise, fin du XV siècle. Le peuple acclame Otello, commandant de la flotte et vainqueur des Turcs. Accompagné de Iago, Rodrigue et Lucio, Otello s'avance vers le Doge, Elmiro et les Sénateurs: Venise a vaincu et reconquis Chypre. Au Doge qui souhaite le récompenser, Otello demande seulement de pouvoir devenir Vénitien, puisqu'il est africain et étranger. Le Doge accepte et Otello exulte en pensant à Desdémone (fille d'Elmiro) qu'il espère pouvoir bientôt épouser. Rodrigue (fils du Doge) est lui aussi amoureux de Desdémone et, resté seul avec Elmiro et Iago, demande au Sénateur des nouvelles de sa fille; Avant de suivre les pas d'Otello, Elmiro répond qu'elle passe son temps à pleurer. Rodrigue est jaloux d'Otello, dont le succès pourrait avoir gagné le cœur d'Elmiro, mais Iago possède une lettre qui perdra le More: les deux hommes font donc un pacte. Dans une pièce du palais, Emilia, confidente de Desdémone, tente de consoler sa maîtresse. Desdémone a peur car son billet d'amour écrit à Otello a été intercepté par son père, qui l'a cru adressé à Rodrigue. Elmiro a décidé de donner la main de sa fille à Rodrigue pour faire obstacle à la chance du More qu'il hait; Il fait donc dire au jeune homme d'informer le Doge et Iago pour que l'on prépare le rite. Il reçoit ensuite sa fille, à qui il ordonne de s'apprêter pour une cérémonie: elle croit alors que les succès d'Otello ont convaincu son père; mais quand, arrivés dans une salle publique grandiose, Elmiro lui demande d'épouser Rodrigue, elle s'étonne, hésite, muette de stupeur. Au fond apparaît Otello qui, surpris, interrompt le rite et dévoile le serment d'amour qui le lie à Desdémone; la jeune fille confirme, provoquant effarement et confusion chez les personnes présentes.

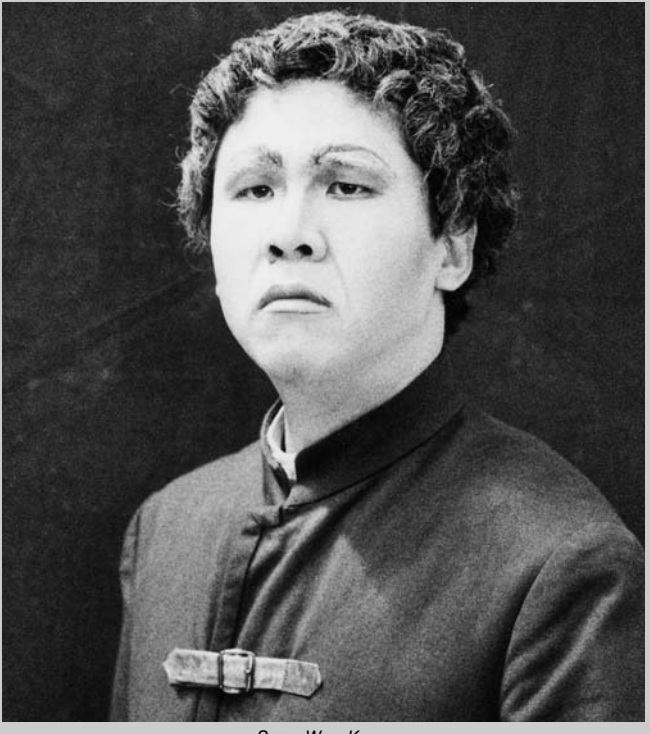
Acte II

Dans les appartements d'Elmiro, Rodrigue tente de se faire entendre de Desdémone, mais celle-ci lui avoue qu'elle est désormais l'épouse d'Otello. Rodrigue décide de se venger de son rival. Desdémone révèle à Emilia les intentions du jeune homme et toutes deux se proposent de tenter d'empêcher la vengeance de Rodrigue. Dans son jardin, Otello regrette presque son geste désespéré et ne sait pas comment se comporter avec Desdémone. Survient Iago qui fait d'étranges allusions et remet enfin à Otello la lettre de Desdémone, en lui faisant croire qu'elle est adressée à Rodrigue. Indigné, Otello promet une terrible vengeance tandis que Iago exulte. Rodrigue entre et provoque Otello en duel. Celui-ci accepte immédiatement, mais Desdémone parvient à les arrêter. Desdémone prie, Otello la chasse, Rodrigue ne pense qu'au duel. Les deux rivaux s'éloignent enfin, laissant seule Desdémone qui s'évanouit. Grâce aux soins d'Emilia, Desdémone reprend connaissance mais, craignant pour Otello, elle est en proie à une grande agitation. Le chœur des demoiselles d'honneur et des confidentes vient la rassurer, Otello est sauf. Mais le soulagement de Desdémone est de courte durée: Elmiro lui adresse de durs reproches; elle lui demande pardon, mais en vain.

Acte III

Dans sa chambre à coucher, Desdémone pleure et se désespère tandis qu'Emilia s'évertue à la réconforter. Soudain, l'on entend le chant d'un Gondolier qui entonne une triste romance: il est extrêmement douloureux d'évoquer le bonheur lorsqu'on est malheureux. Desdémone s'afflige en évoquant son amie Isaura, morte par amour. Elle congédie Emilia, prie en demandant le retour de son bien-aimé ou la mort, se couche et baisse les rideaux. Silencieusement, Otello entre par une porte secrète, avec une torche et un poignard. Apercevant son épouse, il est partagé entre son amour et sa soif de vengeance. Dans son sommeil, Desdémone invoque son amour et, tandis que le ciel est traversé d'éclairs, s'éveille et aperçoit Otello. Il l'accuse, elle se dit innocente, mais il ne la croit pas et affirme que Iago a tué Rodrigue, elle ajoute alors que Iago est un traître. L'orage éclate, Otello se jette sur Desdémone, qui s'évanouit, et la tue. S'étant éloigné du lit, il entend la porte s'ouvrir: Lucio entre et lui révèle que Rodrigue ayant mortellement blessé Iago, celui-ci, avant de succomber, lui a dévoilé la tromperie. Otello est désespéré; entrent le Doge qui le pardonne, Elmiro qui lui accorde la main de sa fille et Rodrigue qui lui demande paix et amitié. Comme foudroyé, Otello ouvre les rideaux du lit, laissant voir le corps de Desdémone, et se tue avec le même poignard.

Gregory Bonfatti



Soon-Won Kang

Barbara Vivian

Salvatore Cordella

Gioachino Rossini

Gioachino Rossini

OTELLO

LIBRETTO

PRIMO ATTO

1 Sinfonia

Scena
Un atrio apparato, in fondo del quale fra alcuni archi vedesi il lido coperto di popolo, che attende festoso lo sbarco di Otello. Navi in distanza. Doge, Elmiro and Senatori seduti.

Introduzione
2 **Popolo -** Viva Otello, viva il prode,
delle schiere invitto duce!
Or per lui di nuova luce
torna l'Adria a sfolgorar.
Lui guidò virtù fra l'armi
militò con lui fortuna.
Si oscurò l'Odrisia luna
del suo brando al fulminar.
Marcia
(Sbarcato Otello, si avanza verso il Doge al suono d'una marcia militare, seguito da Iago e da Rodrigo)
Duetto e Coro
3 **Otello -** Vincemmo, o prodi, I perfidi nemici
caddero estinti. Al lor fuoror ritolsi
sicura ormai d'ogni futura offesa
Cipro, di questo suol forza e difesa.
Null'altro a oprar mi resta. Ecco vi rendo
l'acciar temuto; e delle vinte schiere
depongo al vostro piede armi e bandiere.
Doge - Qual premio al tuo valor chieder potrai?
Otello - Mi compensaste assai
nell'affidarvi in me. D'Africa figlio,
qui straniero son io; ma se ancor serbo
un cor degno di voi, se questo suolo
più che patria rispetto, ammiro, ed amo,

ACT ONE

1 Symphony

Scene
A spacious vestibule. In the background, through some arches, the seashore can be seen, with is crowded with people waiting for Othello to land. Ships are in the distance.
Doge, Elmiro and Senators, seated.

Introduction
2 **People -** Hail to Othello, the brave,
unconquered leader of our troops!
Now thanks to him
Adria regains its splendour.
Valour guided him in battle,
Fortune was on his side.
The Turkish crescent was eclipsed
by the flashing of his sword.
March
(Othello lands and advances towards the Doge to the sound of martial music, followed by Iago and Rodrigo)
Duet and Chorus
3 **Othello -** We are victorious, brave men.
Our wicked foes are dead. From their fury
I rescued Cyprus, the strength and defence
of this land, and now it is safe against any other
invasion. Nothing else is left for me to do. I return
to you my dreaded sword and lay down at your feet
the arms and banners of the vanquished enemy.
Doge - How can we reward your valour?
Othello - You already rewarded me
by placing your trust in me. A son of Africa,
I am a foreigner here; but if I still possess a heart
worthy of you, since I respect, admire and love
this land more than my native land,

m'abbia l'Adria qual figlio: altro non bramo.
Iago - (Che superba richiesta!)
Rodrigo - (Ai voti del mio cor fatale è questa.)
Doge - Tu d'ogni gloria il segno
vincitor trascorresti. Il brando invitto
riponi al fianco, e già dell'Adria figlio
vieni tra i plausi a coronar il crine
del meritato alloro.
Rodrigo - (*a Iago*)
(Che ascolto? ahimè! perduto ho il mio tesoro.)
Iago - (*a Rodrigo*)
(Taci, non disperar.)
Otello - Confusio io sono
a tante prove e tante
d'un generoso amor. Ma meritarle
poss'io, che nacqui sotto ingrato cielo,
d'aspetto, e di costumi
sì diverso da voi?
Doge - Nascon per tutto,
e rispettiam gli eroi.
4 **Otello** - Ah! sì, per voi già sento
nuovo valor nel petto:
Per voi d'un nuovo affetto
sento infiammarsi il cor.
Premio maggior di questo
a me sperar no lice.
(Ma allor sarò felice
quando il coroni Amor.)
(Rodrigo nel massimo dispetto si vorebbe scagliare su di Otello: Iago lo trattiene)
Iago - (*a Rodrigo*)
(T'affrena, la vendetta
cauti dobbiam celar.)
Popolo - Non indugiar,
deh vieni a trionfar.
Otello - (Amor, dirada il nembo
cagion di tanti affani;

let Adria consider me a son: it is all I desire.
Iago - (What a haughty request!)
Rodrigo - (This is fatal to my heart's desire.)
Doge - As victor you have reached
the heights of glory. Keep your unconquered sword
at your side and, as Adria's son,
come, amid applause, and crown your brow
with the well deserved laurels.
Rodrigo - *(to Iago)*
(What do I hear? Alas! I've lost my treasure.)
Iago - (*to Rodrigo*)
(Quiet, do not despair.)
Othello - I am overcome
with your many demonstrations of regard.
But can I be worthy of them,
since I was born under an unfavourable sky,
and I am so different from you
in aspect and customs?
Doge - Brave men are born in every land
and we respect them.
4 **Othello -** Ah! yes, for you I feel
new valour in my breast:
new ardour for you
fires my heart.
For a greater reward than this
I do not dare to hope.
(But I will be happy
only when Love has crowned my desires.)
(Rodrigo, furious, wishes to hurl himself on Othello. Iago holds him back)
Iago - (*to Rodrigo*)
(Restrain yourself, we must
be cautious and conceal our revenge.)
People - Do not delay,
come along to exult.
Othello - (Love, disperse the storm,
the cause of so much pain;

comincia coi tuoi vanni
la speme a ravvivar.)
Ah! sì, per voi già sento, *ecc.*
Senatori e Popolo - Non indugiar, t'affretta,
deh vieni a trionfar.
(Parte Otello seguito dai Senatori e dal popolo)
Recitativo e Duetto
(Entra Elmiro; Iago va in disparte)
5 **Elmiro** - Rodrigo! . . .
Rodrigo - Elmiro! ah padre mio! deh!
lascia che un tal nome ti dia,
se al mio tesoro desti vita sì cara.
Ma che fa mai Desdemona? . . . che dice? . . .
Sì ricorda di me? . . . sarò felice?
Elmiro - Ah! che dirti poss'io?
Sospira, piange, e la cagion mi cela
dell'occulto suo duol.
Rodrigo - Ma in parte almeno . . .
Elmiro - Arrestarmi non posso; odi lo squillo
delle trombe guerriere:
Alla pubblica pompa ora degg'io
volgere il piè; ci rivedremo: addio.
(Parte)
Rodrigo - *(a Iago)*
Udisti?
Iago - Udii . . .
Rodrigo - Dunque abbagliato Elmiro
dalla gloria fallace dell'Afro insultator,
potrebbe ei forse degenerar dagli avi,
a un nodo indegno sagrificar l'unica figlia?
Iago - Ah, frena,
frena gl'impeti alfin . . . Iago conosci,
e diffidi così? Tutti ho presenti
i miei torti, ed i tuoi: ma sol fingendo
vendicarci saprem. Se quell'indegno,
dell'Africa rifiuto,
or qui tant'alto ascese,

do come and revive
my hope.)
Ah! yes, for you I feel *etc.*
Senators/People - Do not delay, hasten,
come along to exult.
(Othello leaves, followed by the Senators and people)
Recitative and Duet
(Enter Elmiro; Iago moves aside)
5 **Elmiro -** Rodrigo! . . .
Rodrigo - Elmiro! Ah my father! Oh!
Let me call you by that name,
since you gave life to my dear treasure.
But what is Desdemona doing? What does she say? . . .
Does she remember me? . . . Will I be happy?
Elmiro - Ah! What can I say to you?
She sighs, she weeps and hides me
the cause of her mysterious grief.
Rodrigo - But in part at least . . .
Elmiro - I cannot stay; hear the sound
of the martial trumpets;
I must now direct my steps
to the public pomp; we'll meet again: farewell.
(He leaves)
Rodrigo - *(to Iago)*
Have you heard?
Iago - I have . . .
Rodrigo - Dazzled by the deceptive glory
of this insolent African, can Elmiro
betray his ancestry and sacrifice
his only daughter to an unworthy bond?
Iago - Ah, restrain,
restrain your impetuosity . . . you know Iago
and yet you have so little faith? I know very well
all your wrongs and mine: but only through deceit
shall we avenge ourselves. If that worthless man,
that outcast of Africa,
has risen to such glory here,

e pel tuo ben s'accese
d'occulta, incauta fiamma,
oppormi a lui saprò. Sol questo foglio
basta a domare il suo crudele orgoglio.
(Gli porge un foglio)
Rodrigo - Che leggo? e come mai . . .
Iago - Per or t'accheta.
Tutto saprai: ogni ritardo or puote
render vana l'impresa.
Rodrigo - Ondeggia il core
fra la speme, lo sdegno ed il timore.
6 **Iago** - No, non temer, serena
l'addolorato ciglio:
Prevenni al tuo periglio,
fidati all'amistà.
Rodrigo - Calma sui labbri tuoi
trova quest'alma oppressa,
ed una sorte istessa
con te dividerà.
Iago, Rodrigo -
Se uniti negli affani
noi fummo un tempo insieme,
ora una dolce speme
più stretti ci unirà, sì sì.
Rodrigo - Nel seno già sento
risorger l'ardire.
Iago - Vicino il contento
mi pinge il pensier.
Iago, Rodrigo -
A un'alma che pena
si rende più grato
quant' è più bramato,
atteso piacer.
(Partono)

and for your love is burning
with a secret, incautious flame,
I shall know how to oppose him. This letter alone
is sufficient to tame his haughty pride.
(He hands him a letter)
Rodrigo - What do I read? And how ever . . .
Iago - Be silent for the moment.
You will know everything: any delay now
can make our enterprise useless.
Rodrigo - My heart wavers
between hope, disdain and fear.
6 **Iago -** No, do not fear, brighten
your troubled brow:
I can avert your peril,
trust my friendship.
Rodrigo - My oppressed soul
finds comfort in your words,
and will share with you
the same fate.
Iago/Rodrigo -
If we were once united
in times of sorrow,
now sweet hope
will create a closer bond between us, yes.
Rodrigo - In my heart I already feel
courage reviving.
Iago - I can picture the happiness
close at hand.
Iago/Rodrigo -
For a suffering soul
anticipated pleasure
becomes the more agreeable
the more it is desired.
(They leave)

Recitativo e Duetto

Scena
Stanza negli appartamenti di Elmiro.

7 **Emilia** - Inutile è quel pianto. Il lungo affanno
sì transformi in piacer. Carco di allori
a noi riede il tuo bene. Odi d'intorno
come l'Adria festeggia un sì bel giorno.
Desdemona - Emilia, ah tu ben sai
quanto finor penai,
come quest'alma
al racconto fedel del suo periglio,
del suo valore, palpitando, incerta,
si piangea sul mio ciglio,
e fra i palpiti miei, fra le mie pene,
quante volte dicea: Perchè non viene?
Ed or ch' è me vicino
mi veggo in preda al più crudel destino.
Emilia - E perchè mai?
Desdemona - Sì, questa sua gloria accresce
in me per lui l'affetto,
come nel padre mio l'odio e il dispetto.
Emilia - Sicura del suo core,
ogni altra tema inutile si rende.
Desdemona - Ah! ch'io pavento
ch'ei sospetti di me. Ben ti sovviene
quando parte tu stessa
del mio crin recidesti. Ah! che ad Otello
dono sì caro allor non giunse; il padre
soprese il foglio, ch'io con man tremante
a lui vergava. Al suo Rodrigo invece
diretto il crede: io secondai l'errore;
ma il labbro il disse,
e lo smentiva il core.
Fin da quel dì dell'idol mio le usate
note più non rividi . . . un dubbio atroce

Recitative and Duet

Scene
A room in Elmiro's residence.

7 **Emilia -** Weeping is no use. Let your sorrow
turn into happiness. Crowned with laurels
your beloved has come back to us. Hear around us
how Adria rejoices on such a happy day.
Desdemona - Emilia, you know well
how I have suffered until now,
how this soul,
upon hearing the true report of his peril
and of his bravery, wavering, doubtful,
became visible on my face,
and how often, amidst my throbs and my suffering
I have said: Why does he not return?
And now that he is near me
I become the victim of a crueller destiny.
Emilia - But why?
Desdemona - Yes, his glory increases
in me the love I feel for him,
just as in my father it increases hatred and spite.
Emilia - If you're sure of his heart,
you have nothing to fear.
Desdemona - Ah! I fear that he
may suspect my love. Do you remember
when you yourself
cut a lock of my hair. Ah! Othello
never received that dear gift; my father
intercepted the letter, which I, with trembling hand
wrote to him. He thought it was meant
for his Rodrigo: I favoured the delusion;
but as the lips spoke the words
the heart denied them.
Since that day I have no longer received
the usual letters from my love . . . a dreadful doubt

m'agita, mi confonde . . .
Chi sa? conobbe ei forse
pegno sì dolce in mano altrui?
me infida crede dunque? . . .
Emilia - Che dici?
Timido è Amore, e spesso si figura
un mal che non esiste, o che non dura.
8 **Desdemona** - Vorrei, che il tuo pensiero
a me dicesse il ver.
Emilia - Sempre è con te sincero:
No, che non dei temer.
Desdemona - Ma l'amistà sovente
ciò, che desia, si finge.
Emilia - Ma un'anima languente
sempre il dolor si pinge.
Desdemona - Ah! crederti vorrei,
ma a te s'oppone il cor.
Emilia - Credere a me tu dei
e non fidarti al cor.
Ah, credi a me.
A Due - Quanto son fieri i palpiti
che desta a noi l'amor!
Dura un momento il giubilo,
eterno è il suo dolor.
Finale I
9 **Desdemona** - Ma che miro?
ecco che incerto i passi
muove il perfido Iago;
fuggiam, si eviti; ei rintracciar potria
sul mio volto l'amor, la pena mia.
(Partono - Entra Iago)
Iago - Fuggi . . . sprezzami pur: più non mi curo
della tua destra . . . un tempo a' voti miei
utile io la credei . . . Tu mi sprezzasti
per un vile Africano, e ciò ti basti.
Ti pentirai, lo giuro:
Tutti servir dovranno a' miei disegni

agitates and confounds me . . .
Who knows? Does he perhaps know that
my sweet pledge has fallen into other hands?
Does he believe me faithless?
Emilia - What are you saying?
Love is timid and often imagines evils
that do not exist, or that do not last.
8 **Desdemona -** I wish that
what you said were the truth.
Emilia - I was always sincere with you:
No, you need not fear.
Desdemona - But often friendship
imagines the good things it desires.
Emilia - And a sorrowful heart
always pictures woe.
Desdemona - Ah! I would like to believe you,
but my heart is against it.
Emilia - You must trust me
not your heart.
Ah, believe me.
Desdemona/**Emilia -** How cruel are
the throbs of love!
The happiness lasts but a moment,
while its pain is forever.
Finale I
9 **Desdemona -** But what do I see?
The wicked Iago
approaches with careful steps;
let us flee, we must avoid him; he might recognise
on my countenance my love, my sorrow.
(They leave - Enter Iago)
Iago - Flee . . . despise me: I no longer care
for your hand . . . once I believed it useful
to my ambitions . . . You have dispised me
in favour of a vile African, and that's enough for you.
You will repent, I swear:
All the secret pledges of love, which I have snatched,

gl'involati d'amor furtivi pegni.
Ma che veggo! Rodrigo!
Rodrigo - *(Entrando)*
Ah, del mio bene
il genitor dov'è?
Iago - Miralo, ei viene.
(Entra Elmiro)
Elmiro - Giunto è, Rodrigo, il fortunato istante,
in cui dovrai di sposo
dar la destra a mia figlia.
L'amistà mel consiglia,
il mio dover, la tua virtude,
e quell'odio ch'io serbo
per l'African superbo.
Insiem congiunti
per sangue e per amor, facil ne fia
opporci al suo poter. Ma tu procura
al padre tuo, che invitto e amato siede
in su l'Adriaco suolo,
svelar le trame, e il suo nascosto orgoglio.
Rodrigo - Ah! sì, tutto farò.
Elmiro - Iago, t'affretta
a compir l'Imeneo. A parte sei
delle mie brame, e dei disegni miei.
(Iago parte)
Rodrigo - Ah di qual gioia sento acceso il mio petto!
Ma saro felice?
Elmiro - Io tel prometto.
(Rodrigo parte)
Vendicarmi dovrò; né più si vegga,
che un barbaro stranier con modi indegni
ad ubbidirlo, ed a servir ne insegni.
Ma la figlia a me vien . . .
(Entra Desdemona)
Desdemona - Padre, permetti,
che rispettosa io baci . . .
Elmiro - Ah! figlia, vieni,

shall serve to favour my plans
But what do I see! Rodrigo!
Rodrigo - *(Entering)*
Ah, where is the father
of my love?
Iago - Look, he's coming.
(Enter Elmiro)
Elmiro - Rodrigo, the happy moment has arrived,
when you shall take
my daughter's hand in marriage.
Friendship suggests it,
my duty, your valour,
and the hatred I feel
for the haughty African.
Once united by a bond of blood and love,
it will be easy to contrast his power.
But you must make sure to reveal the plot
and his hidden ambition to your father,
who sits unconquered and beloved
on Adria's throne.
Rodrigo - Ah! yes, all shall be done.
Elmiro - Iago, hasten
to organise the marriage. You've been let in on
my wishes and my designs.
(Iago leaves)
Rodrigo - Ah what joy is inflaming my breast!
But will I be happy?
Elmiro - I promise you.
(Rodrigo leaves)
I must get revenge; let it be no longer seen
that a barbarian foreigner
rudely teaches us to obey and serve him.
But my daughter is coming . . .
(Enter Desdemona)
Desdemona - Father, permit me
a respectful kiss . . .
Elmiro - Ah! daughter, come,

vieni al mio seno. In questo fausto giorno
dividere vo' teco il mio contento.
Desdemona - (Che mai dirmi potrà?
spero e pavento.)
Elmiro - Dal sen saccia ogni duol.
Un premio or t'offro
che caro a te sarà.
Desdemona - (Forse d'Otello
l'han calmato i trionfi?)
Elmiro - In vaga pompa
seguirmi or tu dei
tra novella allegria i passi miei.
(Parte - Entra Emilia)
Desdemona - Comprender io non so,
confusa io sono.
Emilia, in quali tumulti sento il povero cor!
Emilia - Che avvenne?
Desdemona - Il padre un premio m'offre
e vuole che il seno, il crine pomposamente adorno,
festeggi insiem con lui sì fausto giorno.
Fra la speme e il timor che mi consigli?
Emilia - Fingon gli amanti ognor nuovi perigli,
ma tu non paventar.
Chi sa d'un padre l'amore in lui parlò.
Forse d'Otello alla gloria offuscato
ha l'odio fine in amistà cangiato.
Vieni, non indugiar.
Desdemona - Ti seguo. Oh Dio,
palpita intanto il povero cor mio.

Scena
Sala magnificamente adorna.
Damigelle, amici e confidenti d'Elmiro.

10 **Coro** - Santo Imen! te guida Amore
due bell'alme ad annodar.
Dell'amore il dolce ardore

come to my bosom. On this happy day
I wish to share my joy with you.
Desdemona - (What can he mean?
I hope and fear.)
Elmiro - Chase all sorrows from your heart.
I offer you a prize
that will be precious to you.
Desdemona - (Perhaps Othello's triumphs
have appeased him?)
Elmiro - In pomp and splendour
you must now follow my steps
amidst renewed rejoicing.
(He leaves - Enter Emilia)
Desdemona - I cannot understand,
I am confused.
Emilia, my heart is in such a turmoil!
Emilia - What happened?
Desdemona - My father offers me a prize;
with my bosom and hair splendidly adorned
he wishes me to celebrate with him this propitious day.
Shall I hope or fear, what do you say?
Emilia - Lovers are always picturing new perils,
but do not fear.
Perhaps a father's love has spoken in him.
Perhaps dazzled by Othello's glory,
he has turned his hatred into friendship.
Come, do not delay.
Desdemona - I follow you. Oh God,
how my poor heart is throbbing.

Scene
A hall, magnificently decorated.
Maids of honour, friends and confidants of Elmiro

10 **Chorus -** Sacred Hymen! Love guides you
in tightening the bond between two loving souls.
Make the sweet ardour of love

tu procura di eternar. -
Senza lui divien tiranno
il tuo nobile poter. -
Senza te cagion di affano
è d'amore ogni piacer. -
Qual momento di contento!
Tra l'amore ed il valore
resta attonito il pensier!
(Entrano Elmiro, Desdemona, Emilia e Rodrigo con suo seguito)
Desdemona - Dove son? Che mai veggio?
Il cor non mi tradi!
Elmiro - Tutta or riponi
la tua fiducia in me. Padre a te sono:
Ingannarti non posso. Eterna fede
giura a Rodrigo: egli la merta; ei solo
può renderti felice.
Rodrigo - Che mai dirà? . . .
Emilia - Qual cenno!
Desdemona - (Oh me infelice!)
Elmiro - Appaga i voti miei, in te riposo.
Desdemona - (Oh natura! oh dover!
oh legge! oh sposo!)
11 **Elmiro** - Nel cor d'un padre amante
riposa, amata figlia,
è Amor, che mi consiglia
la tua felicità.
Rodrigo - Confusa è l'alma mia
fra tanti dubbi e tanti;
solo in sì fieri istanti
reggermi Amor potrà.
Desdemona - Padre . . . tu brami . . .
oh Dio! tremo . . .
che la sua mano accetti?
(A 'miei tiranni affetti
chi mai resisterà?)
Elmiro - S'arresta! . . . ahimè! . . . sospira!

eternal.
Without it, your noble power
becomes tyranny
without it, love's pleasures
become the cause of sorrow
What a moment of joy!
Between love and valour
thought stands in wonder!
(Enter Elmiro, Desdemona, Emilia and Rodrigo with his retinue)
Desdemona - Where am I? What do I see?
My heart was not mistaken!
Elmiro - Now place
all your confidence in me. I am your father:
I cannot deceive you. Eternal faith
swear to Rodrigo: he deserves it;
he alone can make you happy.
Rodrigo - What will she say? . . .
Emilia - What a command!
Desdemona - (Oh unhappy me!)
Elmiro - Fulfil my wishes, I have conficence in you.
Desdemona - (Oh nature! oh duty!
oh law! oh husband!)
11 **Elmiro -** In the heart of your fond father
find rest, beloved daughter,
it is Love that counsels me
on your happiness.
Rodrigo - My soul is confused
filled with so many doubts;
at such a cruel moment
Love alone can be my support.
Desdemona - Father . . . do you wish . . .
oh God! I tremble . . .
that I accept his hand?
(Whoever will oppose
my tyrannical love?)
Elmiro - She hesitates! . . . alas! . . . She sighs!

Che mai temer degg'io?
Rodrigo - Tanto soffrir, ben mio,
tanto il mio cuor dovrà?
Desdemona - Deh taci!
Elmiro - Che veggo?
Rodrigo - Mi sprezza!
Elmiro - Resiste.
Rodrigo e Desdemona -
Oh ciel! da te chieggo
soccorso, pietà.
Elmiro - Deh giura.
Desdemona - Che chiedi?
Rodrigo - Ah vieni . . .
Desdemona - Che pena!
Elmiro - Se al padre non cedi,
punirti saprà.
12 **Rodrigo** - Ti parli d'amore:
Non essermi infida.
Quest'alma a te fida
più pace non ha.
Elmiro - D'un padre l'amore
ti serva di guida:
al padre t'affida
che pace non ha.
Desdemona - Di sorte il rigore
a pianger mi guida.
Quest'alma a lui fida
più pace non ha.
Rodrigo - Ti parli d'amore, *ecc.*
(Entra Otello nel fondo della scena, seguito da alcuni suoi compagni)
13 **Otello** - L'infida, ahimè che miro?
Al mio rivale accanto! . . .
Seguito di Otello - Taci!
Rodrigo - Ti muova il pianto mio,
ti muova il mio dolor.
Elmiro - *(a Desdemona)* Risolvi . . .

Must I fear?
Rodrigo - Must my heart, my love,
suffer so much?
Desdemona - Alas, be silent!
Elmiro - What do I see?
Rodrigo - She despises me!
Elmiro - She resists.
Rodrigo/Desdemona -
Oh heaven! I ask
your help and mercy.
Elmiro - Oh, swear.
Desdemona - What are you asking?
Rodrigo - Ah come . . .
Desdemona - What anguish!
Elmiro - If you do not yield to your father,
he will know how to punish you.
12 **Rodrigo -** Let me speak of love to you:
Do not be against me.
This soul, which is true to you,
has no more peace.
Elmiro - Let a father's love
guide you:
rely on your father
who has no more peace.
Desdemona - The cruelty of my fate
leads me to weep.
This soul, which is true to him,
has no more peace.
Rodrigo - Let me speak of love to you, *etc.*
(Enter Othello at the back of the stage, followed by some of his companions)
13 **Othello -** Faithless woman, alas, what do I see?
Beside my rival! . . .
Othello's followers - Hush!
Rodrigo - Be moved by my tears,
be moved by my pain.
Elmiro - *(to Desdemona)* Resolve . . .

Otello - Io non resisto!
Seguito di Otello - Frenati!
Elmiro - Ingrata figlia!
Rodrigo, Desdemona - Oh, Dio!
Chi mi consiglia?
Chi mi dà forza al cor?
Tutti - Al rio destin rubello
chi mai sottrarla può?
Elmiro - Deh giura . . .
Otello - *(avanzandosi)*
Ah ferma . . .
Tutti - Otello! . . .
Il core in sen gelò!
Elmiro - Che brami?
Otello - Il suo core . . .
Amore mel diede,
e Amore lo chiede,
Elmiro, da te.
Elmiro - Che ardire!
Desdemona - Che affanno!
Rodrigo - Qual'alma superba!
Otello - *(a Desdemona)*
Rammenta . . . mi serba
intatta la fè.
Rodrigo - E qual dritto mai,
perfido! su quel core
vantar con me potrai,
per renderlo infedel?
Otello - Virtù, costanza, e amore,
il dato giuramento . . .
Elmiro - Misero me! che sento?
Giurasti?
Desdemona -È ver: giurai . . .
Elmiro e Rodrigo -
Per me non hai più fulmini,
inesorabil Ciel!
Elmiro - Vieni.

Othello - I cannot restrain myself!
Othello's followers - Restrain yourself!
Elmiro - Ungrateful daughter!
Rodrigo/**Desdemona -** Oh, God!
Who will counsel me?
Who will give strength to my heart?
All - Who can save her
from her cruel, adverse destiny?
Elmiro - Do swear . . .
Othello - *(coming forward)*
Ah, stop . . .
All - Othello! . . .
The heart is chilled with fear!
Elmiro - What do you wish?
Othello - Her heart . . .
Love gave it to me,
and Love demands it,
Elmiro, from you.
Elmiro - What impudence!
Desdemona - What anguish!
Rodrigo - What haughtiness!
Othello - *(to Desdemona)*
Remember . . . keep for me
your faith unchanged.
Rodrigo - And what claim can you lay,
wicked man! to her heart
before me,
to make her faithless?
Othello - Virtue, constancy, and love,
the oath that she has sworn . . .
Elmiro - Wretched me! What do I hear?
Have you sworn?
Desdemona - It is true: I have sworn . . .
Elmiro/**Rodrigo -**
You can have no more blows for me,
inexorable Heaven!
Elmiro - Come.

Otello - T'arresta!
Rodrigo - Invano
l'avrai tu, mio nemico . . .
Elmiro - Figlia! . . . ti maledico . . .
Tutti - Ah! . . . che giorno d'orror!
14 Incerta l'anima
vacilla e geme,
la dolce speme
fuggì dal cor.
15 **Rodrigo** - Parti, crudel.
Otello - Ti sprezzo.
(Elmiro prende Desdemona, e protetto da suoi, la conduce via. Ella rimirando con dolcezza Otello, s'allontana da lui)
Desdemona - Padre! . . .
Elmiro - Non v' è perdono.
Rodrigo - Or or vedrai chi sono.
Vedrai.
Otello - Paventa il mio furor!
Paventa.
Tutti - Smanio, deliro e tremo.
No, non fu mai più fiero
d'un rio destin severo
il barbaro tenor!

CD 2

SECONDO ATTO

Scena
Giardino.

Recitativo ed Aria
1 **Desdemona** - Lasciami.
Rodrigo - È dunque vano
il mio dolor, l'ira del padre.

Othello - Stop!
Rodrigo - In vain you, my enemy,
shall try to have her . . .
Elmiro - Daughter! . . . I curse you . . .
All - Ah! . . .What a day of woe!
14 My hesitant soul
wavers and moans,
sweet hope
has left my heart.
15 **Rodrigo -** Leave, cruel one.
Othello - I despise you.
(Elmiro seizes Desdemona and, protected by his followers, leads her away. She looks fondly at Othello as she leaves)
Desdemona - Father! . . .
Elmiro - There is no pardon for you.
Rodrigo - You will soon see who I am.
You will see.
Othello - Fear my fury!
Fear it.
All - I rage, I rave and tremble.
No, never was there
more cruel,
more wicked destiny!

CD 2

ACT TWO

Scene
A Garden.

Recitative and Aria
1 **Desdemona -** Leave me.
Rodrigo - Are then my sorrow
and your father's wrath in vain?

Desdemona - Ah vanne!
Io per te sol sono infelice.
Rodrigo - Oh Dio! non dirmi così.
Se mai per me sereni
io veggo a scintillar questi occhi tuoi,
farò, bel Idol mio, ciò che tu vuoi.
Desdemona - Placami dunque il padre.
Rendimi l'amor suo,
mostra nel petto
qual grand'alma rinchiudi e generosa.
Rodrigo - Ma Otello, Otello adori.
Desdemona - Io gli son sposa.
2 **Rodrigo** - Che ascolto? ahimè, che dici?
Ah! come mai non senti
pietà de' miei tormenti?
del mio tradito amor!
Ah! come mai non senti
pietà del mio tormento,
del mio tradito amor,
perchè pietà, oh Dio, non senti
del mio tradito amor?
Ma se costante sei
nel tuo rigor crudele,
se prezzi i preghi miei,
saprò con questo braccio
punire il traditor.
Ah! come mai non senti, *ecc.*

Recitativo e Duetto

3 **Desdemona** - M'abbandonò, disparve.
Oh me infelice!
Che ma farò?
Restar degg'io?
Seguirlo? terribil incertezza!
Ah! chi m'aita, chi mi consiglia?
Ah! vieni, Emilia, vieni,
soccorrimi, previeni
l'ultima mia rovina.

Desdemona - Ah, go away!
It is because of you that I'm unhappy.
Rodrigo - Oh God! Do not speak to me like that.
If I ever saw in your eyes
a spark of happiness for me
I would do, my fair idol, anything you wished.
Desdemona - Then placate my father.
Give me back his love,
show what a great and generous heart
beats in your breast.
Rodrigo - But it is Othello, Othello you adore.
Desdemona - I am his wife.
2 **Rodrigo -** What do I hear? Alas, what do you say?
Ah! How can you not feel pity
for my torments?
For my disappointed love!
Ah! How can you not feel pity
for my torments?
For my disappointed love;
why, oh God, do you not feel pity
for my disappointed love?
But if you persist
in your cruel rigour,
if you reject my prayers,
my hand shall know
how to punish the traitor.
Ah! How can you not feel, *etc.*

Recitative and Duet

3 **Desdemona -** He abandoned me, he left.
Oh woe is me!
Whatever shall I do?
Should I stay?
Follow him? What terrible hesitancy!
Ah! Who will help me, who will advise me?
Ah! Come, Emilia, come,
assist me, ward off
my final ruin.

Emilia - Che avvenne! Oh Ciel! perchè così
cosi tremante?
Desdemona - Io perderò per sempre il caro amante.
Emilia - Chi tel rapisce?
Desdemona - Il suo rival, Rodrigo:
a lui svelai che sposa . . .
Emilia - Ah! che facesti?
Desdemona - È tardo il pentimento;
in sì fatal momento
sol m'addita un cammin onde sicura
possa giungere a lui.
Emilia - Ma se sorpresa sei, se il genitore . . .
Desdemona - Più riguardi non ho, non ho più tema,
presente è il suo periglio al mio pensiere.
Salvisi, a lui mi chiama il mio dovere.
(parte)
Emilia - Ella a perdersi va; seguir io deggio,
sola che fo se giunge il padre . . .
Ah! prima le mie compagne,
le sue fide amiche avvertire si denno.
Alcun soccorso posso almeno sperare
in qual cimento.
È questo core in sì fatal momento!
(Parte - Entra Otello)
4 **Otello** - Che feci? . . . ove mi trasse
un disperato amor! io gli posposi
la gloria, l'onor mio!
Ma che! . . . mia non è forse? . . . in faccia al Cielo
fede non mi giurò? Non diemmi in pegno
la sua destra, il suo cor? . . .
Potrò lasciarla?
Obbliarla potrò? . . . Potrò soffrire
vederla in braccio ad altri,
e non morire?
(Entra Iago)
Iago - Perchè mesto così? . . . scuotiti.
Ah mostra che Otello alfin tu sei.

Emilia - What has happened! Oh Heaven!
Why do you tremble so?
Desdemona - I shall lose my dear love for ever.
Emilia - Who is taking him away from you?
Desdemona - His rival, Rodrigo:
I revealed to him that I am married . . .
Emilia - Ah! What have you done?
Desdemona - It's too late to repent;
at such a fatal jucture
only show me a way
to join him in safety.
Emilia - But if you're caught, if your father . . .
Desdemona - I have no more respect, no more fear,
my thoughts are only about his danger.
I must save him, my duty calls me to him.
(she leaves)
Emilia - She goes to her doom; I must follow her,
what shall I do alone if her father comes . . .
Ah! First I must warn my companions,
her faithful friends.
I can hope at least for some help
in this dangerous enterprise.
What a fatal moment for this heart!
(She leaves - Enter Othello)
4 **Othello -** What have I done? . . . Where has
a desperate love taken me! I sacrificed to it
my glory, my honour!
And what! . . . She is not mine? . . . Before Heaven
has she not sworn fidelity to me? Did she not give me
as a pledge her hand, her heart? . . .
Can I leave her?
Can I forget her? . . . Can I bear to see her
in the arms of another man,
and not die?
(Enter Iago)
Iago - Why so sad? . . . Rouse yourself.
Ah, show that you are Othello.

Otello - Lasciami in preda
al mio crudo destin.
Iago - Del suo rigore
hai ragion di langarti:
Ma tu non dei, benchè nemico il Fato,
cader, per nostro scorno, invendicato.
Otello - Che mai far degg'io?
Iago - Ascoltami . . . che pensi?
In te stesso ritorna . . .
I tuoi trionfi di difesa ti son,
sono bastanti i tuoi nemici ad atterrir . . .
a farti sprezzare ogni altro affetto.
Otello - Quai terribili accenti!
L'interrotto parlare,
i dubbi tuoi, l'irresoluto volto,
in quanti affanni involto
hanno il povero cor!
Iago - Spiegati.
Otello - Ah! non tenermi
in sì fiera incertezza.
Iago - Altro dirti non so: dai labbri miei
altro chieder non dei.
Otello - Chieder non deggio? . . .
Oh Dio! Quanto s'accresce
il mio timor dal tuo silenzio! . . .
Ah forse l'infida . . .
Iago - Ah placa alfin, placa i rimorsi tuoi.
Otello - Tu m'uccidi così.
Meno infelice sarei se il vero io conoscessi.
Iago - Ebbene, il vuoi? T'appagherò . . .
Che dico? io gelo!
Otello - Parla una volta!
Iago - Oh qual arcan' io svelo!
Ma l'amistà lo chiede,
io cedo all' amista. Sappi . . .
Otello - Ah, taci! ohimè! tutto compresi.
Iago - E che farai?

Othello - Leave me a prey
to my cruel destiny.
Iago - Of its rigour
you have reason to complain.
But you must not, though Fate is against you,
fall unavenged, to our humiliation.
Othello - What must I do?
Iago - Listen to me . . . what are you thinking of?
Control yourself . . .
Your triumphs are your defence,
your enemies are enough to instil fear . . .
to make you forget any other feeling.
Othello - What terrible words!
Your broken sentences,
your doubts, your hesitant face,
have plunged my poor heart
into such anxiety!
Iago - Explain yourself.
Othello - Ah! Do not keep me
in such a terrible uncertainty.
Iago - I cannot tell you more: from my lips
you must not ask more
Othello - I must not ask? . . .
Oh God! How your silence
increases my fear! . . .
Ah, perhaps the unfaithful woman . . .
Iago - Ah, calm down, cease your reproaches.
Othello - You're killing me this way.
I would be less unhappy if I knew the truth.
Iago - Well then, do you want it? I shall satisfy you . . .
What am I saying? I shudder!
Othello - Speak, once and for all!
Iago - Oh, what a secret I disclose!
But friendship demands it,
I yield to friendship. Know that . . .
Othello - Ah, be silent! Alas! I understand.
Iago - And what will you do?

Otello - Vendicarmi, e morir.
Iago - Morir non dei,
e in disprezzarla avrai
vendetta intera.
Otello - Ma non tremenda e fiera,
qual'io bramo, quale amor richiede . . .
Ma sicuro son io del suo delitto?
Ah! se tal fosse . . . quale in me . . . Tu Iago,
mi comprendi, ed il tradirmi or fora
delitto ancora in te.
Iago - Che mai pensi?
Confuso io son . . . ti parli
questo foglio per me.
(Gli dà un foglio)
Otello - Che miro! oh Dio!
Sì! di sua man son queste
le crudeli d'amor cifre funeste.
5 Non m'inganno; al mio rivale
l'infedel vergato ha il foglio;
più non reggo al mio cordoglio!
Io mi sento lacerar.
Iago - (Già la fiera gelosia
versò tutto il suo veleno,
tutto già gl'inonda il seno,
e mi guida a trionfar.)
Otello - *(legge)*
"Caro bene" . . . e ardisci, ingrata?
Iago - (Nel suo ciglio il cor il leggo.)
Otello - "Ti son fida" . . . Ahimè! Che leggo?
Quali smani io sento al cor!
Iago - (Quanta gioia io sento al cor!)
Otello - "Di mia chioma un pegno" . . .
Oh Cielo!
Iago - (Cresce in lui l'atroce affetto.)
Otello -Dov'è mai l'offerto pegno?
Iago - Ecco . . . il cedo con orror!
Otello - No, più crudele un'anima . . .

Othello - I will get my revenge, and die.
Iago - You need not die,
holding her in contempt
will give you full revenge.
Othello - But not as terrible and cruel,
as I desire, as love demands . . .
But am I certain of her crime?
Ah! Should she feel . . . the way I do . . .
You understand me, Iago: betrayal now would be
a crime on your behalf.
Iago - What are you thinking of?
I am confounded . . .
This letter will speak for me.
(He gives him a letter)
Othello - What do I see! oh God!
Yes! In her own handwriting
these are cruel, fatal words of love.
5 I'm not mistaken; the faithless woman
has written this letter to my rival;
I can no longer bear my pain!
I feel my bosom rent.
Iago - (Already bitter jealousy
has poured out all its poison,
already it floods his heart,
and leads me to my triumph.)
Othello - *(reading)*
"Dear love" . . . and you dared, ungrateful woman?
Iago - (His heart is written on his brow.)
Othello - "I am faithful to you" . . . Alas!
What do I read? What rage I feel in my heart!
Iago - (What joy I feel in my heart!)
Othello - "A lock of my hair as a pledge" . . .
Oh Heaven!
Iago - (The atrocious feeling grows in him.)
Othello - Where is the offered pledge?
Iago - Here it is . . . I hand it over with horror!
Othello - No, a soul more cruel . . .

Iago - (No, più contenta un'anima . . .)
Otello, Iago - No, che giammai si vide!
Otello - Il cor mi si divide
per tante crudeltà.
Iago - (Propizio il ciel m'arride:
L'indegna ah! si, cadrà.)
Otello - Che far degg'io?
Iago - Ti calma.
Otello - Lo speri invano
Iago - Che dici? che dici?
Otello - Spinto da furie ultrici
punirla alfin saprò.
Iago - Ed oserai? . . .
Otello - Lo giuro.
Iago - E l'amor . . .
Otello - Io più nol curo.
Iago - T'affida, i tuoi nemici
or dunque abbatterò.
Otello -L'ira d'avverso fato
io più non temerò.
6 **Iago** - (L'ira d'avverso fato
temer più non dovrò.)
Otello - Morrò, ma vendicato.
Sì, . . . dopo lei morrò.
Iago - (Di lui trionferò.)
(Parte)
Recitativo e Terzetto
7 **Otello** - E a tanto giunger puote
un ingannevol cor! . . . Ma chi s'avanza?
(Entra Rodrigo)
Rodrigo . . . e che mai brami?
Rodrigo - A te ne vengo
tuo nemico, se il vuoi,
se al mio voler tu cedi,
tuo amico, e difensor.
Otello - Uso non sono
a mentire, a tradir. Io ti disprezzo

Iago - (No, a soul more joyful . . .)
Othello/Iago - No, was never known!
Othello - My heart is torn
by so much cruelty.
Iago - (Heaven smiles on me, propitious:
the unworthy woman, ah! yes, shall fall.)
Othello - What shall I do?
Iago - Be calm.
Othello - It is a vain hope
Iago - What are you saying? What are you saying?
Othello - Driven by avenging furies
I shall know how to punish her.
Iago - And will you dare? . . .
Othello - I swear it.
Iago - And love . . .
Othello - I no longer care.
Iago - Trust me, I shall
overthrow your enemies.
Othello - I shall no longer fear
the wrath of adverse fate.
6 **Iago -** (I need no longer fear
the wrath of adverse fate.)
Othello - I shall die, but avenged.
Yes, . . . I shall die after her.
Iago - (I shall triumph over him.)
(He leaves)
Recitative and Trio
7 **Othello -** Can a deceitful heart
get as far as that! . . . But who's approaching?
(Enter Rodrigo)
Rodrigo . . . and what do you desire?
Rodrigo - I come to you
as your enemy, if that is what you want,
or as a friend and defender,
if you yield to my will.
Othello - I am not accustomed
to lying, to deceiving. I despise you

nemico, o difensor.
Rodrigo - (Oh che baldanza!)
Non mi conosci ancor?
Otello - Ti conosco,
perciò non ti pavento;
sol disprezzo, il ripeto, io per te sento.
8 **Rodrigo** - Ah vieni,
nel tuo sangue le offese vendicherò:
Se un vano amor t'accese,
distruggerlo saprò.
Otello - Or ora vedrai qual chiudo
giusto furor nel seno:
Sì, vendicarmi appieno
di lei, di te dovrò.
A Due -
Qual gioia! all'armi! all'armi!
Il traditor già parmi
veder traffito al suol.
(Desdemona giunge)
Desdemona - *(arrestandoli)*
Ahimè! fermate, udite . . .
Solo il mio cor ferite,
cagion di tanto duol.
9 **Rodrigo, Otello** -
Che fiero punto è questo!
L'indegna a me d'innante!
Pinta ha sul reo sembiante
tutta l'infedeltà.
Desdemona -
Che fiero punto è questo!
L'ingrato a me d'innante!
Non cangia di sembiante,
non sente ancor pietà.
Otello - Deh seguimi.
Rodrigo - Ti seguo.
Otello - Son pago alfin.
Desdemona - T'arresta.

both as enemy and defender.
Rodrigo - (Oh what insolence!)
Do you not know me yet?
Othello - I know you,
therefore I do not fear you;
I repeat, I feel only contempt for you.
8 **Rodrigo -** Ah come,
I will avenge the offence with your blood;
If a vain love inflames you,
I will know how to put an end to it..
Othello - Now you shall see
what righteous fury is in my breast:
Yes, I shall take full revenge
on her, on you.
Rodrigo/Othello -
What joy! To arms! To arms!
I can already envision the traitor
lying stabbed on the ground.
(Desdemona joins them)
Desdemona - *(stopping them)*
Alas! Stop, hear me . . .
Strike only at my heart,
the cause of so much sorrow.
9 **Rodrigo/Othello -**
What a dreadful moment!
The faithless woman before me!
All her infidelity is depicted
on her guilty face.
Desdemona -
What a dreadful moment!
The ungrateful man before me!
His countenance does not change,
he still feels no pity.
Othello - Ah follow me.
Rodrigo - I follow you.
Othello - I am satisfied at last.
Desdemona - Stop.

Otello - Vanne.
Desdemona - Che pena è questa!
Che fiera crudeltà!
Perchè da te mi sacci? . . .
Qual barbaro furore,
così ti accende il core,
che vaneggiar ti fa?
Otello - Ah perfida! E ardisci . . .
Rodrigo - T'affretta.
Desdemona - Che mai sento!
A Tre - Più barbaro tormento
di questo non si dà.
Desdemona - Ah per pietà!
Otello - Mi lascia.
Desdemona - Ma che ti feci mai?
Otello - Or ora lo saprai . . .
Rodrigo - Mi segui.
Otello - Ti seguo.
Desdemona - Ah per pietà!
Otello - Mi lascia.
Desdemona - Ma che ti feci mai?
Otello - Vedrai, vedrai.
(Ah, finge l'indegna ancor!)
10 **Rodrigo** - Tra tante smanie e tante
quest'alma mia delira,
vinto è l'amor dall'ira,
spira vendetto il cor.
Desdemona - Quest'alma che delira
sui labbri miei già spira:
Sento mancarmi il cor!
Otello, Rodrigo -
Tra tante smanie e tante, *ecc.*
Desdemona - Quest' alma che delira, *ecc.*
Rodrigo - All'armi!
Desdemona - Fermate!
Otello - Che gioia! che gioia!
Desdemona - Ah fermate, ah fermate!

Othello - Go away.
Desdemona - What anguish!
What terrible cruelty!
Why do you reject me? . . .
What barbarous fury
has so inflamed your heart,
that it makes you rave?
Othello - Ah wicked woman!! How dare you . . .
Rodrigo - Hasten.
Desdemona - What do I hear!
All Three - More barbarous torment
than this can not be suffered.
Desdemona - Ah for pity's sake!
Othello - Leave me.
Desdemona - But whatever have I done to you?
Othello - Soon you will know . . .
Rodrigo - Follow me.
Othello - I follow you.
Desdemona - Ah for pity's sake!
Othello - Leave me.
Desdemona - But whatever have I done to you?
Othello - You shall see, you shall see.
(Ah, the worthless woman is still pretending!)
10 **Rodrigo -** Torn by so much distress
this soul of mine is raving,
love is overpowered by anger,
my heart aspires to vengeance.
Desdemona - This soul of mine
raving on my lips expires already.
I feel my heart stop!
Othello/Rodrigo -
Torn by so much distress, *etc.*
Desdemona - This soul of mine, *etc.*
Rodrigo - To arms!
Desdemona - Stop!
Othello - What joy! What joy!
Desdemona - Ah stop, ah stop!

deh sentite almen pietà!
(Sviene)
Finale II
11 **Emilia** - Desdemona!
Che veggo! al sol giacente . . .
Pallor di morte le ricopre il volto . . .
Misera, che farò? chi mi soccorre?
Quale aiuto recarle?
Ah tu dell'alma mia parte più cara,
ascoltami, deh, riedi a questo seno!
La tua amica ti chiama . . .
Ahi non risponde.
Gelo è il petto e la man.
Chi me l'invola? quel barbaro dov'è?
Vorrei . . . Che miro!
Apre i languidi lumi . . .
Oh ciel, respiro.
Desdemona - Chi sei? . . .
Emilia - Non mi conosci?
Desdemona - Emilia!
Emilia - Ah quella,
quella appunto son'io.
Un più fatal periglio . . .
Segui i miei passi.
Desdemona - Ma potrò
rivederlo? . . . Ah se nol sai . . .
Vanne, corri, procura . . .
Emilia - E che mai chiedi?
Desdemona - Non so . . .
Confusa, oppressa
in me non sò più ritrovar me stessa!
12 Che smania. Oimè! che affanno!
Chi mi soccorre, oh Dio!
Per sempre, ahi, l'idol mio
perder così dovrò!
Barbaro ciel tiranno!
Da me se lo dividi,

Do have some mercy!
(She faints)
Finale II
11 **Emilia -** Desdemona!
What do I see! Lying on the floor. . .
Her face covered by a deathly pallor . . .
Poor me, what shall I do? Who will aid me?
What help can I give her?
Ah dearest part of my soul,
listen to me, ah, come to this bosom!
Your friend is calling you . . .
Ah, she does not answer.
Her breast and hand are cold.
Who has taken from me? Where is that brute?
I would . . . What do I see!
She opens her languid eyes . . .
Oh heaven, I breathe.
Desdemona - Who are you? . . .
Emilia - Do you not recognise me?
Desdemona - Emilia!
Emilia - Ah, yes,
precisely, it is I.
What fatal danger . . .
Follow my steps.
Desdemona - But will I
see him again? . . . Ah if you do not know . . .
Go, run, get me . . .
Emilia - What are you asking?
Desdemona - I don't know . . .
Confused, oppressed,
I no longer know myself!
12 What distress. Alas! What anguish!
Who will help me, oh God!
I must, alas, lose my idol
forever!
Barbarous, tyrannic heaven!
If you take him away from me,

salvalo almen; me uccidi;
contenta io morirò.
(Entrano le damigelle)
Qual nuova a me recate? . . .
Men fiero, se parlate,
sì rende il mio dolor.
Coro di Damigelle - Freme il mio core e tace.
Desdemona - De' detti ah! più loquace
è quel silenzio ancor!
Damigelle - Freme il mio core e tace.
Desdemona - Che smania. Oimè, *ecc.*
Deh parlate, l'idol mio . . .
Men fiero, *ecc. (Si avanzano i confidenti)*
Ah ditemi almen voi . . .
Coro di Confidenti - Che mi saper tu voi?
Desdemona - Se vive il mio tesoro.
Confidenti - Vive, serena il ciglio . . .
Desdemona - Salvo dal suo periglio? . . .
Altro non brama il cor.
(Entra Elmiro.)
Elmiro - Qui! . . . indegna!
Desdemona - Il genitore!
Elmiro - Del mio tradito onore
come non hai rossor?
Damigelle, Confidenti -
Oh ciel! qual nuovo orror!
13 **Desdemona** - L'error d'un'infelice,
ah Padre, mi perdona.
Se il padre m'abbandona,
da chi sperar pietà?
Elmiro - No, che pietà non merti.
Vedrai fra poco, ingrata,
qual pena è riserbata
per chi virtù non ha.
Desdemona - A quel severo aspetto
più reggere non so.
Damigelle - Come cangiar nel petto

save him at least; slay me;
I shall die happy.
(Enter some maidens)
What news do you bring me? . . .
My sorrow, if you speak,
will be less grievous.
Chorus of Maidens - My heart silently trembles.
Desdemona - This silence, alas!
is more eloquent than words!
Chorus of Maidens - My heart silently trembles.
Desdemona - What distress. Alas, *etc.*
Ah, speak, my idol . . .
My sorrow, *etc. (Enter some confidants)*
Ah, you at least tell me . . .
Chorus of Confidants - What do you wish to know?
Desdemona - If my treasure is alive.
Confidants - He is, brighten up your brow . . .
Desdemona - Is he safe from his danger? . . .
My heart desires nothing else.
(Enter Elmiro.)
Elmiro - You here! . . . unworthy daughter!
Desdemona - My father!
Elmiro - Do you not blush
for my betrayed honour?
Maidens/Confidants -
Oh heaven! what new horror!
13 **Desdemona -** Ah, father, do forgive
the error of this unhappy woman.
If my father casts me away,
who will have pity on me?
Elmiro - No, you don't deserve any pity.
Soon you shall see, ungrateful girl,
what punishment is reserved
for those who stray from virtue.
Desdemona - I can no longer bear
to look at his severe countenance.
Maidens - How can in his heart

può il suo paterno affetto,
cangiato in crudeltà?
Confidenti - Se nutre nel suo petto
un impudico affetto,
giusta è la crudeltà.
Elmiro - Odio, furor, dispetto
han la pietà nel petto
cangiata in crudeltà.

CD 3

TERZO ATTO

Scena
Una stanza da letto in casa d'Elmiro. Emilia e Desdemona, in semplicissime vesti abbandonata su di una sedia, ed immersa nel più fiero dolore.

1 **Desdemona** - Ah!
Emilia - Dagli affanni oppressa
parmi fuor di sé stessa,
Che mai farò? . . . chi mi consigilia? oh Cielo! . . .
Perchè tanto ti mostri a noi severo?
Desdemona - (Ah no; di rivederlo
io più non spero!)
Emilia - Rincorati, m'ascolta . . . In me tu versa
tutto il duol. Nell'amistà soltanto
puoi ritrovare alcun conforto. Ah! parla . . .
Desdemona - Che mai dirti poss' io? . . .
Ti parli il mio dolor, il pianto mio.
Emilia - (Quanto mi fai pietà! . . .)
Ma almen procura,
da saggia che tu sei,
di dar tregua per poco alle tue pene.
Desdemona - Che dici? che mai pensi?
In odio al Cielo,

his fatherly love
be turned into cruelty?
Confidants - If she nurtures in her heart
immodest affection,
she deserves punishment.
Elmiro - Hatred, fury, contempt
have turned, in my heart,
pity into cruelty.

CD 3

ACT THREE

Scene
A bedroom in Elmiro's residence. Emilia and Desdemona, dressed in very simple clothes and sitting on a chair, plunged in deep grief.

1 **Desdemona -** Ah!
Emilia - Oppressed by her sorrow
she seems beside herself,
Whatever shall I do? . . . Who will advise me?
Oh heaven! . . . Why are you so severe with us?
Desdemona - (Ah no; I hope no more
to see him again!)
Emilia - Take heart, hear me . . . let all your grief
pour out on me. Only friendship
can give you comfort. Ah! speak . . .
Desdemona - What can I tell you? . . .
Let my grief, my tears speak to you.
Emilia - (What pity I feel for you! . . .)
But at least,
wise as you are
try to give your sorrow some respite.
Desdemona - What are you saying?
What are you thinking of?

al mio padre, a me stessa . . . in duro esilio
condannato per sempre il caro sposo . . .
Come trovar poss' io tregua, o riposo?
(Sentesi da lungi il gondoliere)
2 **Gondoliere** - "Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria."
(Desdemona a quel canto si scuote)
Desdemona - Oh come infino al core
giungon quei dolci accenti!
(Alzasi, e con trasporto sì avvicina alla finestra)
Chi sei che così canti? . . . Ah tu rammenti
lo stato mio crudele.
Emilia - È il Gondoliere, che cantando inganna
il cammin sulla placida laguna
pensando ai figli, mentre il ciel s'imbruna.
Desdemona - Oh lui felice! almen ritorna al seno,
dopo i travagli, di colei ch'egli ama.
Io più tornavi, no, non potrò.
Emilia - Che miro!
S'accresce il suo dolor . . .
Desdemona - Isaura! . . . Isaura!
Emilia - Essa l'amica apella,
che all'Africa involata, a lei vicina
qui crebbe, e qui moria.
Desdemona - Infelice tu fosti
al par di me. Ma or tu riposi in pace.
Emilia - Oh quanto è ver, che ratti a un core
oppresso si nutriscon gli affani!
Desdemona - Oh tu del mio dolor
dolce instrumento!
Io ti riprendo ancora;
e unisco al mesto canto
i sospiri d'Isaura, ed il mio pianto.
(Prende la sua arpa)
3 Assisa a' piè d'un salice,
immersa nel dolore,

Hated by heaven, by my father, by myself….
my dear husband condemned to cruel exile…
How can I find respite, repose?
(A gondolier is heard in the distance)
2 **Gondolier -** "There is no greater sorrow
than to recall the past happiness
in times of distress."
(Desdemona at this song rouses herself)
Desdemona - Oh how these sweet words
sink deep into my heart!
(She rises and, enraptured, approaches the window)
Who are you that sings? . . . Ah you remind me
of my cruel condition.
Emilia - It is the gondolier, who singing
beguiles his way on the placid lagoon
thinking of his children, while the sky grows dark..
Desdemona - Oh happy man! At least,
after his labour, he returns to the bosom
of the one he loves. I no longer can.
Emilia - What do I see!
Her grief is deepening . . .
Desdemona - Isaura! . . . Isaura!
Emilia - She calls the friend who,
brought here from Africa, became close to her;
here she was raised and here she died.
Desdemona - You were unhappy
just like I am. But now you rest in peace.
Emilia - Oh how true it is, that distress finds
easy nourishment in an oppressed heart!
Desdemona - Oh you
sweet instrument of my grief!
Let me take you again
and blend in plaintive song
Isaura's sighs and my tears.
(She takes up her harp)
3 Seated at the foot of a willow,
plunged in grief,

gemea traffita Isaura
dal più crudele amore:
L'aura tra i rami flebile
ne ripeteva il suon.
I ruscelletti limpidi
a' caldi suoi sospiri,
il mormorio mesceano
de' lor diversi giri:
L'aura fra i rami flebile
ne ripeteva il suon.
Salce d'amor delizia!
Ombra pietosa appresta,
di mie sciagure immemore,
all'urna mia funesta;
nè più ripeta l'aura
de' miei lamenti il suon.
Che dissi! . . . Ah m'ingannai! . . .
Non è del canto questo il lugubre fin. M'ascolta . . .
(Un colpo di vento spezza alcuni vetri della finestra)
Oh Dio!
Qual mai strepito è questo!
Qual presagio funesto!
Emilia - Non paventar; rimira:
Impetuoso vento è quel, che spira.
Desdemona - Io credeva che alcuno . . .
Oh come il Cielo s'unisce a' miei lamenti! . . .
Ascolta il fin de' dolorosi accenti.
Ma stanca alfin di spargere
mesti sospiri, e pianto,
morì l'afflitta vergine
ahi! di quel salce accanto.
Ma stanca alfin di piangere
morì . . . che duol! l'ingrato . . .
Oimè . . . ma il pianto
proseguir non mi fa. Parti, ricevi
da' labbri dell'amica il bacio estremo.
Emilia - Oh che dici!

Isaura moaned, wounded
by most cruel love:
a soft breeze repeated
her voice among the branches.
The crystal brooks
united the murmur
of their different paths
to her sighs of love:
a soft breeze repeated
her voice among the branches.
Willow, delight of love!
Cast a merciful shade,
heedless of my misfortunes,
onto my fatal grave;
and never may the breeze repeat
the sound of my laments".
What have I said! . . . Ah, I was mistaken! . . .
This is not the gloomy end of my song. Hear me. . .
(A gust of wind shatters some panes of the window)
Oh God!
What is this noise!
What a ill omen!
Emilia - Fear not; look:
it is a raging wind blowing.
Desdemona - I thought that somebody . . .
Oh, how the Heavens join in my laments! . . .
Hear the end of my mournful story.
"But weary at last of pouring
sorrowful sighs and tears,
the afflicted virgin died,
ah! besides that willow.
But weary at last of weeping
she died…how sad! The ungrateful man
Alas…but tears
do not let me continue. Go,
receive your friend's last kiss.
Emilia - O, what are you saying!

Ubbidisco . . . oh come tremo!
(Parte)
4 **Desdemona** - Deh calma, o Ciel, nel sonno
per poco le mie pene,
fa, che l'amato bene
mi venga a consolar.
Se poi son vani i prieghi,
di mia breve urna in seno
di pianto venga almeno
il cenere a bagnar.
(Cala la tendina e si getta sul letto. Otello s'introduce nella stanza di Desdemona, per una segreta porta, tenendo in mano una lucerna, ed un pugnale)
5 **Otello** - Eccomi giunto inosservato, e solo
nella stanza fatal . . . Iago involommi
al mio vicin periglio. Egli i miei passi
dirigere qui seppe.
Il silenzio m'addita
ch'ella di mia partenza omai sicura
sogna il rivale, e più di me non cura.
Quanto t'inganni,
egli or al suol traffitto . . .
Che dico! Ah tu sol compi il mio delitto.
(Rimane per un momento attonito, indi si avvicina al letto, ed apre le tendine)
Che miro! ahimè! quegli occhi, abbenchè chiusi,
pur parlano al cor. Quel volto, in cui
natura impresse i più bei pregi suoi,
mi colpisce, m'arresta. Ma se mio più non è,
perchè serbarlo, struggasi . . . -
E chi mai puote
riprodurne l'egual! È sua la colpa,
se il mio temuto aspetto l'allontana da me?
Perchè un sembiante, barbaro Ciel, non darmi
in cui scolpito si vedesse il mio cor?
Forse . . . ch'allora . . . Che dico . . .
(S'allontana dal letto)

I obey . . . oh, how I tremble!
(She leaves)
4 **Desdemona -** Soothe, o heaven, in slumber
for a while my grief,
make my dear beloved
come to console me.
But if my prayers are in vain,
let him at least come
to bathe with tears
the ashes that soon my grave will receive.
(She draws the curtain and throws herself on the bed. Othello enters Desdemona's room through a secret door, holding a lamp and a dagger)
5 **Othello -** I have arrived unobserved and alone,
in the fatal room . . . Iago rescued me
from my impending danger. He knew
how to direct my steps to this place.
The silence shows me that she,
certain by now of my departure,
dreams of my rival and no longer cares for me.
How mistaken you are:
he now lies stabbed . . .
What am I saying! Ah, you alone commit my crime.
(He stands lost in though for a while, then approaches the bed and opens the curtains)
What do I see! alas! those eyes, though closed,
speak to my heart. That face, to which
nature conveyed its finest imprints
strikes me, stops me. But if it is no longer mine,
why save it, let it be destroyed . . . -
And who can ever
reproduce its equal! Is it her fault,
if my fearful appearance drives her from me?
Why, cruel Heaven, have you not given me a face
on which my heart could be seen cearly?
Perhaps then . . . What am I saying . . .
(He moves away from the bed)

E il tradimento
non merta il mio rigor? Mora l'indegna!
(avvicinandosi di nuovo al letto)
Ahi! trema il braccio ancor! crudele indugio!
(rimirando il lume)
Eccone la cagion . . . tolgasi . . .
(Spegne il lume)
Oh notte che mi riedi sul ciglio, eternamente
colle tenebre tue copri l'orrore
di questo infausto giorno.
Desdemona - *(in sonno)*
Amato ben!
Otello - Che sento? A chi quel nome?
Sogna, o è pur desta?
(Un lampo che passa a traverso della finestra gli mostra ch'ella dorme)
Ah! che tra' lampi il cielo
a me più chiaro il suo delitto addita,
e a compir la vendetta il ciel m'invita.
(Un forte tuono si ascolta. Desdemona si desta, e tra frequenti lampi riconosce Otello)

FINALE ALLEGRO

6 **Otello -** Iniqua!
Desdemona - Ahime! Che veggo!
Come mai qui giungesti? Come tu puoi?
Ma no contenta t'offro inerme il petto mio.
Se più quell'alma tua pietà non sente…
Otello - La tradisti crudel!
Desdemona - Sono innocente.
Otello - E osi ancor, spergiura!
d'innocenza parlar? Paventa,
il tutto Iago svelò.
Desdemona - Che ascolto! Oh ciel!
Potesti fidarti a un traditor?
Otello - Perché t'arresti? Parla;

And does her betrayal not deserve
my rigour? Let the unworthy woman die!
(approaching the bed again)
Ah! My arm still trembles! Cruel wavering!
(looking at the light)
That is the cause . . . I must remove it . . .
(He extinguished the light)
Oh night, enveloping my eyes, cover
eternally with your darkness
the horror of this ill-fated day.
Desdemona - *(in her sleep)*
My dearest love!
Othello - What do I hear? Whom does she call?
Is she dreaming or is she awake?
(A flash of lightning through the window shows him that she is asleep)
Ah! Amid lightning heaven
reveals her crime to me more clearly,
and invites me to carry out my revenge.
(A loud clap of thunder is heard. Desdemona awakes and amid flashes of lightning recognises Othello)

HAPPY ENDING

6 **Othello -** Guilty woman!
Desdemona - Alas! What do I see!
How did you come here? How could you?
But no…I wish to offer you my unprotected bosom
if your soul feels no more pity…
Othello - You have betrayed it, cruel woman!
Desdemona - I am innocent.
Othello - How dare you still, perjurer,
talk about innocence? Fear my wrath,
Iago has disclosed everything.
Desdemona - What do I hear? Oh heaven!
How could you trust a traitor?
Othello - Why do you hesitate? Speak;

insulta l'amico, il tuo delitto m'è noto appien…
Desdemona - Crudele! Or tutto intendo!
Ah! Sappi, oh caro! Che Iago t'ingannò:
ch'è un vile: amor volea da me.
Respinto, ei ti sedusse,
vendicossi, accusommi:
il mio diletto sempre tu fosti, e sei:
se anco ti resta qualche dubbio, o crudel,
sull'amor mio, ferisci, ma infedel no, non son'io.
Otello - Ah! Che a quei detti io sento
calmarsi il mio furore.
No, del delitto non è questo il linguaggio…
Amor! Amor! Tu il vuoi…
Ebben, tutto mi arrendo ai cenni tuoi.
(Getta il ferro)
7 Amor! Possente nume!
Come risuoni, su quel soave labbro,
come risuoni al cor!
Desdemona - Sposo! Se un'alma fiera
ti diè natura in sorte,
recami pur la morte
e in me fia spento amor.
Otello - Iniqua…
Desdemona - Oh Ciel… che vuoi?
Otello - Sei tu infedel!
Desdemona - Giammai!
Otello - Vittima al suol cadrai
del mio tradito amor.
Desdemona - Svenami pur se vuoi.
Non curo il tuo rigor.
8 **Otello**/**Desdemona -** Vacilla a quegli accenti,
manca la mia costanza.
La dolce mia speranza
perduta ancor non ho.
Otello - No! Non poss'io resistere,
sì t'amerò costante.
Desdemona - Oh inaspettato giubilo!

insult the friend, your crime is well known to me…
Desdemona - Cruel man! Now I understand!
Ah! Know, my beloved, That Iago has deceived you:
he is a vile man: he wanted my love.
Rejected, he tricked you,
avenged himself, accused me:
you were always my loved one, and still are;
if you still doubt, cruel man,
my love, strike at me, but do not call me faithless.
Othello - Ah! These words
appease my fury.
No, this is not the language of guilt…
Love! Love! That is what you desire…
so be it, I surrender to your will.
(He throws down the dagger)
7 Love! Powerful god!
How you resound, through her fair lips,
how you resound deep in my heart!
Desdemona - Husband! If nature
gave you a fierce soul,
slay me
and let my love be extinguished.
Othello - Guilty woman…
Desdemona - Oh heaven… what?
Othello - You are faithless!
Desdemona - Never!
Othello - You shall fall to the ground
a victim of my betrayed love.
Desdemona - Slay me if you will.
I fear not your rigour.
8 **Othello**/**Desdemona** - My resoluteness
wavers at these words.
Not all my sweet hope
is lost.
Othello - No! I can no longer withstand it!
Yes I will love you forever.
Desdemona - Oh, unexpected happiness!

Oh fortunato istante!
Otello - Sì t'amerò costante!
9 Cara per te quest'anima
prova soavi palpiti,
ch'esprimere non sa.
Desdemona - Sì t'amerò costante!
Caro per te quest'anima
prova soavi palpiti,
ch'esprimere non sa.
(Entrano il Doge, Elmiro e Rodrigo)
Otello - Rodrigo?
Doge - Egli è salvo.
Otello - E Iago?
Doge - Perisce.
Otello - E chi lo punisce?
Doge - Il Cielo, l'amor…
Desdemona - Tel dissi! Or mi credi?
Otello - Amico,
ed è vero?
Doge - Ei stesso le trame,
le perfide brame sorpreso svelò.
Desdemona - Mi credi? Mi credi?
Doge - Gioite: ah!
Già tutti cessaro i tormenti.
Otello - A tanti contenti
più regger non so.
Elmiro - Assolve ogni colpa,
perdona il Senato.
Già riedo placato
qual padre al tuo sen.
Rodrigo - Il perfido Iago
cangiò nel mio petto
lo sdegno in affetto:
ti cedo il mio ben.
Otello - Me lieto!
Elmiro/**Doge**/**Desdemona -** Oh gioia!
Rodrigo - Accogli nel core

Oh, propitious moment!
Othello - Yes I will love you forever!
9 Beloved, my heart throbs for you
filled with sweet feelings
which cannot be expressed.
Desdemona - Yes I will love you forever!
Beloved, my heart throbs for you
filled with sweet feelings
which cannot be expressed.
(Enter the Doge, Elmiro and Rodrigo)
Othello - Rodrigo?
Doge - He is safe.
Othello - And Iago?
Doge - He has died.
Othello - Who has punished him?
Doge - Heaven, Love . . .
Desdemona - I told you! Do you believe me now?
Othello - My friend,
is it true?
Doge - He revealed the intrigue,
the wicked plot, when surprised.
Desdemona - Do you believe me? Do you believe me?
Doge - Rejoice, ah!
All torments have ceased.
Othello - So much happiness
overwhelms me.
Elmiro - The Senate
pardons your guilt.
Placated I return
as a father to your breast.
Rodrigo - The wicked Iago
has turned, in my heart,
contempt into affection;
I yield to you your loved one.
Othello - Oh happy me!
Elmiro/**Doge**/**Desdemona -** Oh joy!
Rodrigo - Accept in your heart

il pubblico amore,
la nostra amistà.
Otello - Me lieto!
Desdemona - Qual giorno!
Elmiro/**Rodrigo -** Serena d'intorno
la gioia qui sta.
11 **Otello** - Or più dolci intorno al core
stringe amor le sue catene;
più soave dalle pene
or fa sorgere il piacer
Rodrigo/**Doge**/**Elmiro -** Son cessate alfin le pene
non dobbiamo che goder.
Rodrigo - Dolci intorno al core
stringe amor le sue catene;
più soave dalle pene
or fa sorgere il piacer.
Rodrigo/**Doge**/**Elmiro -** Son cessate alfin le pene
non dobbiamo che goder.
Desdemona - Dolci intorno al core
stringe amor le sue catene;
più soave dalle pene
or fa sorgere il piacer.
Tutti - Son cessate alfin le pene
non dobbiamo che goder.

FINALE TRAGICO

Otello - Indegna!
Desdemona - Ahimè! . . . che veggo? . . .
Come mai qui giungesti? . . .
Come tu puoi? . . . ma no . . . contenta t'offro
inerme il petto mio,
se più quell'alma tua pietà non sente . . .
Otello - La tradisti, o crudel!
Desdemona - Sono innocente.
Otello - Ed osi ancor, spergiura! . . .
Più frenarmi non so. Rabbia, dispetto

the love of our people,
our friendship.
Othello - Oh happy me!
Desdemona - What a propitious day!
Elmiro/**Rodrigo -** Joy and serenity
surround us.
11 **Othello** - Now love tightens its chains
around our heart.
Pleasure that arises from woe
is even sweeter.
Rodrigo/**Doge**/**Elmiro -** All torments have ceased
it is time now to rejoice.
Othello - Sweetly around the heart
Love now tightens its chains;
Pleasure that arises from woe
is even sweeter.
Rodrigo/**Doge**/**Elmiro -** All grief has ceased
we can now rejoice.
Desdemona - Sweetly around the heart
Love now tightens its chains;
Pleasure that arises from woe
is even sweeter.
All - All torments have ceased
it is time now to rejoice.

TRAGIC ENDING

Othello - Worthless woman!
Desdemona - Alas! . . . what do I see? . . .
How did you come here? . . .
How could you? . . . But no . . . I wish to offer you
my unprotected bosom,
if your soul feels no more pity . . .
Othello - You have betrayed it, cruel woman!
Desdemona - I am innocent.
Othello - How dare you still, perfidious woman! . . .
I can no longer restrain myself. Rage and contempt

mi trafiggono a gara.
Desdemona - Ah padre! ah che mai feci!
È sol colpa la mia di averti amato.
Uccidimi, se vuoi, perfido, ingrato!
Non arrestare il colpo . . .
Vibralo a questo core,
sfoga il tuo reo furore,
intrepida morrò.
Otello - Ma sappi pria che mori,
per tuo maggior tormento
che già il tuo bene è spento,
che Iago il trucidò.
Desdemona - Iago! che ascolto? . . . oh Dio!
Fidarti a lui potesti?
A un vile traditor?
Otello - Ah! vile! . . . Ben comprendo
perchè così t'adiri;
ma inutili i sospiri
or partono dal cor.
(I lampi continuano)
Desdemona - Ah crudel!
Otello - Oh rabbia! Io fremo!
Desdemona - Ah! qual giorno!
Otello - Il giorno estremo . . .
Desdemona - Che mai dici?
Otello - A te sarà.
(Comincia il temporale)
12 Notte per me funesta.
Fiera crudel tempesta!
Accresci coi tuoi fulmini,
col tuo fragore orribile
accresci il mio furor!
Desdemona - Notte per me funesta!
Fiera crudel tempesta!
Tu accresci in me co' fulmini,
il tuo fragore orribile
accresci i palpiti, e l'orror.

compete with each other to transfix me .
Desdemona - Ah father! Ah what have I done!
To have loved you was my only crime!
Slay me, if you will, perfidious, ungrateful man!
Do not withhold the blow,
strike at this heart,
give vent to your blind fury,
I shall die undaunted.
Othello - But know, before you die,
to your greater torment,
that your love is already dead,
that Iago has killed him.
Desdemona - Iago! what do I hear? . . . oh God!
How could you trust him?
A vile traitor?
Othello - Ah! vile! . . . I well understand
why you are so enraged;
but vain are the sighs
now coming from your heart .
(The lightning continues)
Desdemona - Ah cruel man!
Othello - Oh rage! I tremble with fury!
Desdemona - Ah! Fatal day!
Othello - The last day . . .
Desdemona - What are you saying?
Othello - …this will be for you.
(The storm breaks)
12 Dreadful night for me!
Fierce and cruel storm!
With your lightning,
with your horrible rumble
you increase my fury!
Desdemona - Dreadful night for me!
Fierce and cruel storm!
With your lightning,
with your horrible rumble
you increase my fear.

(Il temporale cresce)
Oh Ciel! se me punisci
è giusto il tuo rigor.
(I tuoni cessano, i lampi continuano)
Otello - Tu d'insultarmi ardisci!
Ed io m'arresto ancor?
Desdemona - Uccidimi . . . t'affretta,
saziati alfin crudel!
Otello - Sì compia la vendetta.
(La trafigge col pugnale)
Desdemona - Ahimè! . . .
Otello - Mori, infedel!
13 Che sento . . . Chi batte?
Lucio - *(interno)* Otello!
Otello - Qual voce!
(Entra Lucio)
Occultati, atroce
rimorso, nel cor.
Rodrigo?
Lucio - Egli è salvo.
Otello - E Iago?
Lucio - Perisce.
Otello - Chi mai lo punisce?
Lucio - Il Cielo, l'Amor . . .
Otello - Che dici? che dici? tu credi?
Lucio - Ei stesso le trame,
le perfide brame
sorpeso svelò.
Otello - Che mai dici? Che mai dici?
Lucio - Ah, già tutti, deh mira contenti . . .
Otello - A tanto tormento resister non sò.
(Entrano il Doge, Elmiro e Rodrigo)
Doge - Per me la tua colpa
perdona il Senato.
Elmiro - Io riedo placato
qual padre al tuo sen.
Rodrigo - Il perfido Iago

(The storm increases)
Oh Heaven! If you punish me
your rigour is just.
(The thunder ceases, the lightning continues)
Othello - You dare insult me!
And I am still wavering?
Desdemona - Slay me . . .hasten,
be satisfied, cruel man!
Othello - My revenge be accomplished.
(He stabs her)
Desdemona - Alas! . . .
Othello - Die, faithless woman!
13 What do I hear . . . Who is knocking?
Lucio - *(within)* Othello!
Othello - What is this voice!
(Enter Lucio)
Hide yourself, atrocious
remorse, in my heart.
Rodrigo?
Lucio - He is safe.
Othello - And Iago?
Lucio - He has died.
Othello - Who has punished him?
Lucio - Heaven, Love . . .
Othello - What are you saying? Do you believe it?
Lucio - He revealed the intrigue,
the wicked plot
when surprised.
Othello - What are you saying? What are you saying?
Lucio - Ah, look, already everyone happily . . .
Othello - I cannot endure such torture.
(Enter the Doge, Elmiro and Rodrigo)
Doge - Through me the Senate
pardons your guilt.
Elmiro - Placated I return
as a father to your breast.
Rodrigo - The wicked Iago

cangiò nel mio petto
lo sedgno in affetto;
ti cedo il tuo ben.
Otello - Che pena!
Coro - Che gioa!
Doge - Accogli nel core . . .
Rodrigo - Il publico amore,
la nostra amistà.
Elmiro - La man di figlia . . .
Otello - La man di tua figlia . . .
Sì . . . unirmi a lei deggio.
Rimira.
(Si uccide)
Elmiro - Che veggio . . .
Otello - Punito m'avrà . . .
Rodrigo, Doge, Elmiro, Coro -
Ah!

has turned, in my heart,
contempt into affection;
I yield to you your beloved.
Othello - What anguish!
Chorus - What joy!
Doge - Accept in your heart . . .
Rodrigo - The love of the people,
our friendship.
Elmiro - My daughter's hand . . .
Othello - Your daughter's hand . . .
Yes . . .I must be united to her.
Look.
(He kills himself)
Elmiro - What do I see . . .
Othello - Punished she shall have me . . .
Rodrigo/Doge/Elmiro/Chorus -
Ah!

ORCHESTRA INTERNAZIONALE D'ITALIA

Violins
Bigonzi Antonio *
Badìa Ana Julia
Burca Luminita Virginia
Campidell Gaby
Cardas Joseph
Enasescu Dan
Lefteroglu Georgica
Maida John
Manasi Constantin Daniel
Mazzone Claudia
Orsini Giovanni
Pomarico Silvana
Rili Rotaru Venetia
Rutigliani Antonella
Sarduy Ariel
Scalabrelli Sara
Tataru Mircea
Würtz Sylvia Regina

Violas
Bala Ciolanescu Gabriel Sorel *
Bala Ciolanescu Dana
Bloch Eva
Gerin Giorgio
Herrera Roberto
Pollesel Alberto

Cellos
Cazacu Marin *
Cavassi Dan
Gutu Alexandra
Rodriguez Alejandro
Suma Rasvan

Double basses
Serafini Fabio *
Smarandescu Sandel
Lamberti Luigi

Flutes
Bacchi Federica *
Muolo Alessandro

Oboes
Staiano Alessandro *
Lanteri Filippo

Clarinets
Mazzone Massimo *
Montuori Lino

Bassoons
Data Massimo *
Luciani Deborah

Horns
D'Aprile Giovanni *
Serrano Dominguez Ricardo
Pompeo Giovanni
Longo Pietro

Trumpets
Inouye Mark *
Nowak Ray Michael

Trombones
Budin Jeffrey *
Etterbeek John
Cross Douglas

Timpani
Tudorache Torino Ioan *

Percussions
Damiani Giovanni
Gambini Ivan

Harp
Lucia Clementi *

* *Solos*

BRATISLAVA CHAMBER CHOIR

First sopranos
Helga Bachová
Andrea Hlinková
Milada Macháková
Jana Jurichková
Katarina Serešová

Second sopranos
Silvia Adamíková
Katarina Majerníková
Katarina Pobochíková
Alena Prádlovská
Jarmilla Pufflerová

First mezzos
Eva Katrenchinová
Anna Kováchová
Katarina Kováchová
Zuzana Limpárová

Second mezzos
Terezia Babjaková
Lucia Molnárová
Margot Kobzová
Dagmar Szitas
Helene Mudruchová

First tenors
Ján Prazienka
František Urcikán
Jozef Zábojník
František Machats
Miloslav Oswald

Second tenors
Valter Mikuš
Luboš Straka
Matej Vaník
Stanislav Vozáf

Baritones
Maroš Mosný
Ján Procházka
Matúš Trávnichek
Peter Trnka

Basses
Peter Hlbocký
Peter Kruzliak
Andrej Kubín
Ladislav Méry
Pavol Šuška