

NORMA



NORMA

Ca . . . sta Di . . . va, ca . sta Di . va, che i

THEATER DER STADT KOBLENZ

NORMA

Tragedia lirica in zwei Akten von Felice Romani

Musik von Vincenzo Bellini

– Konzertante Aufführung in italienischer Sprache –

Besetzung

POLLIONE, RÖMISCHER PROKONSUL IN GALLIEN • Zachos Terzakis

OROVESO, OBERHAUPT DER DRUIDEN • Michael Burt

NORMA, OBERPRIESTERIN DER DRUIDEN, OROVESOS TOCHTER • Daniela Nedialkova

ADALGISA, NOVIZIN IM TEMPEL DER IRMINSUL • Susan Maclean / Monica Mascus *

CLOTILDE, VERTRAUTE NORMAS • Natascha Meißner

FLAVIO, FREUND POLLIONES • André Schann

Chor und Extrachor des Theaters der Stadt Koblenz

Staatsorchester Rheinische Philharmonie

* Doppelbesetzung in alphabetischer Reihenfolge.

Die Abendbesetzung entnehmen Sie bitte dem Aushang im Foyer.

MUSIKALISCHE LEITUNG • Anton Marik

SZENISCHES ARRANGEMENT • Annegret Ritzel

CHOREINSTUDIERUNG • Bernhard Steiner

**Wir danken herzlich dem Freundeskreis Stadttheater Koblenz e.V.
für die großzügige finanzielle Unterstützung der Produktion.**

STUDIENLEITUNG · Werner Lemberg
MUSIKALISCHE ASSISTENZ · Bernhard Epstein
REGIEASSISTENZ UND ABENDSPIELLEITUNG · Thorsten Donat
INSPEKTION · Irene Hüchel-Liessem

TECHNISCHER LEITER · Daniel Kaiser
PRODUKTIONSLEITER · Peter Rauscher
BÜHNENMEISTER · Reinhold Haupt, Erwin Manns
BELEUCHTUNGSMEISTER · Horst Krämer
TONMEISTER · Michael Werner
AUSSTATTUNGSLEITERIN KOSTÜM · Isolde Lehofer
CHEFMASKENBILDNERIN · Manuela Adebahr
REQUISITE · Liana Brodt, Nicole Elbert, Elke Wyeisk-Rings

Bild- und Tonaufnahmen während der Vorstellung
sind aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet.

Im Interesse aller Zuschauer und der Darsteller bitten wir Sie,
Ihr Handy vor der Vorstellung auszuschalten.

Premiere: 25. Oktober 2001, 19.30 Uhr, Großes Haus

Pause nach dem 1. Akt

Uraufführung am 26. Dezember 1831 im Teatro alla Scala, Mailand

Die Handlung

1. Akt

Gallien ist von den Römern besetzt.

Die gallischen Krieger und Druidenpriester haben sich mit ihrem Anführer Oroveso nachts im heiligen Hain versammelt und erwarten ungeduldig das Zeichen der Gottheit, den Kampf gegen die römischen Unterdrücker beginnen zu dürfen. Die Oberpriesterin Norma, Orovesos Tochter, wird eine heilige Zeremonie vornehmen, sobald der Mond zu sehen ist.

Währenddessen nähern sich der römische Prokonsul Pollione und sein Begleiter Flavio vorsichtig dem Heiligtum. Pollione hatte mit der Oberpriesterin Norma lange ein heimliches Liebesverhältnis, aus dem zwei Söhne hervorgingen. Seit er die junge Priesterin Adalgisa kennt, liebt er Norma nicht mehr. Erschreckt durch einen bösen Traum fürchtet er sich vor Normas Rache und möchte mit Adalgisa nach Rom fliehen.

Ein Signal kündigt Normas Ankunft im Heiligtum an. Nachdem sie die heilige Mistel von der Eiche geschnitten hat, betet sie zur Gottheit. Den enttäuschten Kriegern verkündet sie, der richtige Zeitpunkt für den Beginn des Kampfes sei noch nicht gekommen.

Als alle gegangen sind, betritt Adalgisa allein das Heiligtum. Am Stein der Irminsul beweint sie die Hoffnungslosigkeit ihrer Liebe. Sie fühlt, daß ihre Liebe zu dem feindlichen Römer Pollione ein Unrecht ist, sowohl vor ihrem Land als auch vor den Göttern, denen sie durch ein Gelübde geweiht ist.

Pollione tritt hinzu. Auf sein Drängen hin erklärt sich Adalgisa bereit, in der kommenden Nacht mit ihm zu fliehen.

Das Bewußtsein, ihr heiliges Gelübde zu brechen, läßt Adalgisa keine Ruhe. Sie vertraut sich Norma an. Diese entbindet Adalgisa von ihrem Gelübde in Erinnerung an ihr eigenes Liebesverhältnis mit Pollione. Auf Normas Frage, wer ihr Erwählter sei, weist Adalgisa auf den gerade eintretenden Pollione. Zornig enthüllt Norma der ahnungslosen Priesterin das Geheimnis ihrer Liebe. Entsetzt wendet sich Adalgisa von Pollione ab, während Norma ihm Rache schwört.

2. Akt

Norma will mit ihrer Rache nicht nur den treulosen Geliebten, sondern auch dessen Kinder, ihre Söhne, vernichten. Aber ihre Muttergefühle siegen über die Rachegelüste. Sie beschließt, ihrem

sinnlos gewordenen Leben selbst ein Ende zu setzen, und bittet Adalgisa, die beiden Kinder ins römische Lager zu bringen und ihnen, als Gattin Polliones, Mutter zu sein. Adalgisa weist diesen Vorschlag zurück. Sie will Pollione bewegen, zu Norma zurückzukehren.

Diese schöpft neue Hoffnung auf eine Wiederkehr ihres Liebesglücks. Als sie aber erfährt, daß Adalgisas Bitte vergebens war und Pollione nicht zu ihr zurückkehren wird, gibt sie den Kriegern das Zeichen zum Kampf. Zuvor soll der glückliche Ausgang des Krieges durch ein Opfer auf dem Altar erbeten werden.

Als Opfer bringt man einen Römer herbei, der ergriffen wurde, als er das Heiligtum geschändet hatte. Es ist Pollione. Oroveso reicht Norma sein Schwert, um das Opfer zu richten. Doch sie zö-

gert und verlangt, mit dem Gefangenen allein gelassen zu werden.

Norma bietet Pollione die Freiheit, falls er auf Adalgisa verzichtet und zu ihr zurückkehrt. Als er ablehnt, beschließt Norma voller Wut den Tod ihrer Rivalin auf dem Scheiterhaufen.

Sie kündigt den Versammelten als zweites Opfer eine Priesterin an, die die Gottheit und das Vaterland verriet. Als man von ihr den Namen verlangt, wird sie unsicher. Kann man eigene Schuld an anderen rächen? Norma nennt als Opfer ihren eigenen Namen. Sie bittet ihren Vater Oroveso, sich der beiden Kinder anzunehmen, und geht zusammen mit Pollione, dessen Herz sie in der Stunde des Todes wiedergewonnen hat, gefaßt zum Scheiterhaufen.

Die Oper muß die Leute zum Weinen bringen, mit Grauen erfüllen, sie durch Gesang sterben lassen.

Vincenzo Bellini



In dieser Oper hat sich Bellini entschieden auf die größte Höhe seines Talentes geschwungen, u. sie ist in diesen Tagen der romantischen Extravaganzen u. Ueberreizungen in sogenannten pikanten musikalischen Genüssen jedenfalls eine Erscheinung, die gar nicht genug zu würdigen ist. Die Handlung, die aller Theatercoups u. blendender Effekte entbehrt, erinnert unwillkürlich an die Haltung der griechischen Tragödie, u. vielleicht möchte Schiller's Einsicht, die er in der Vorrede zu seiner Braut von Messina aussprach, daß er von der Oper Alles für die Wiedererscheinung der antiken Tragödie auf unsrer Bühne gehofft habe, durch eine Anhörung dieser Norma wieder neue Nahrung erhalten haben.

Richard Wagner,
Rezension einer *Norma*-Aufführung 1837 in Königsberg

Hier sei es erwähnt, daß selten die ächt tragische Wirkung der Katastrophe, also die durch sie herbeigeführte Resignation und Geisteserhebung der Helden, so rein motivirt und deutlich ausgesprochen hervortritt, wie in der Oper *Norma*, wo sie eintritt in dem Duett „Qual cor tradisti, qual cor perdesti“, in welchem die Umwendung des Willens durch die plötzlich eintretende Ruhe der Musik deutlich bezeichnet wird. Ueberhaupt ist dieses Stück, – ganz abgesehen von seiner vortrefflichen Musik, wie auch andererseits von der Diktion, welche nur die eines Operntextes seyn darf, – und allein seinen Motiven und seiner innern Oekonomie nach betrachtet, ein höchst vollkommenes Trauerspiel, ein wahres Muster tragischer Anlage der Motive, tragischer Fortschreitung der Handlung und tragischer Entwicklung, zusammen mit der über die Welt erhebenden Wirkung dieser auf die Gesinnung der Helden, welche dann auch auf den Zuschauer übergeht: ja, die hier erreichte Wirkung ist um so unverfänglicher und für das wahre Wesen des Trauerspiels bezeichnender, als keine Christen, noch Christliche Gesinnungen darin vorkommen. –

Arthur Schopenhauer,
Die Welt als Wille und Vorstellung

Zeittafel Vincenzo Bellini

- 1801 Vincenzo Bellini wird am 3. November im sizilianischen Catania als Sohn eines Kapellmeisters geboren. Bereits in einem Alter von sechs Jahren soll eine Komposition von ihm bei einer Darbietung gefeiert worden sein. Bellini lernt die Kammermusik Haydns und Mozarts kennen und schreibt weltliche und geistliche Kompositionen.
- 1819 Mit einem Stipendium wird Bellini ins Konservatorium San Sebastiano in Neapel aufgenommen. Er wird u. a. vom berühmten Direktor und Opernkomponisten Nicola Zingarelli unterrichtet, und er studiert Werke von Jommelli, Paisiello und Pergolesi.
- 1825 Der junge Komponist fällt am Konservatorium mit seiner ersten Oper *Adelson e Salvini* auf. Das Werk wird über ein Jahr lang jeden Sonntag im Theater des Konservatoriums gegeben.
- 1826 Vom Impresario Barbaja erhält Bellini den Auftrag, für das Teatro San Carlo in Neapel eine Oper zu komponieren. Dem Erfolg von *Bianca e Fernando* folgt der Ruf an die Mailänder Scala.
- 1827 Bellini übersiedelt nach Mailand. Er lernt Felice Romani kennen, mit dem er die meisten seiner künftigen Opern zusammen schreiben wird. Das erste gemeinsame Werk ist *Il Pirata* (UA 27. Oktober an der Scala).
- 1828 *Bianca e Fernando* wird überarbeitet. Mit dieser Oper wird das Opernhaus in Genua eröffnet. Bellini lernt seine langjährige Freundin Giuditta Cantù, verheiratete Turina, kennen.
- 1829 *La Straniera* wird am 14. Februar an der Scala uraufgeführt. Nach Voltaires Tragödie schreibt Bellini im selben Jahr für Parma die erfolglose Oper *Zaire*.
- 1830 In Venedig wird die Shakespeare-Vertonung *I Capuleti e i Montecchi* erfolgreich uraufgeführt. Ein schweres Darmleiden fesselt Bellini längere Zeit ans Bett.
- 1831 Bellini hegt den Plan, *Ernani* zu vertonen. Die Zensur vereitelt das Vorhaben. *La Sonnambula* wird mit großem Erfolg am Teatro Carcano in Mailand uraufgeführt. Das restliche Jahr verbringt Bellini meistens am Comer See, wo er sich der Arbeit an der *Norma* für die Scala widmet.

Am 26. Dezember wird die Oper der Druidenpriesterin in Mailand uraufgeführt. Das Publikum bleibt kalt, die Oper vorerst erfolglos. Bellini spricht von Intrigen. Bald aber wird das Werk mit frenetischem Beifall überschüttet.

1832 Auf einer Reise in seine Heimat Sizilien wird Bellini stürmisch empfangen und gefeiert.

1833 *Beatrice di Tenda* wird in Venedig uraufgeführt. Es kommt zu einem vorübergehenden Bruch mit Romani.

1834 Nach privaten Skandalen verläßt Bellini Italien und geht für kurze Zeit nach London, wo seine Opern große Erfolge feiern. Dann fährt er nach Paris. Dort studiert er französische Opernwerke und lebt sich rasch in den Künstlerkreisen ein, lernt Heinrich Heine, Frédéric Chopin und seinen Protégé Rossini kennen. Für das Théâtre Italien schreibt er zusammen mit dem Grafen Pepoli seine letzte Oper *I Puritani*.

1835 Am 25. Januar findet die Uraufführung von *I Puritani* in Paris statt. Bellini erlebt einen großen künstlerischen Erfolg.

Am 24. September stirbt Bellini – erst 33 Jahre alt – in Puteaux, einem Pariser Vorort. Unter großer Anteilnahme der Pariser Bevölkerung und seiner Musikerkollegen wird Bellini beigesetzt. Rossini läßt seinen Körper einbalsamieren, die „Messa da Requiem“ von Cherubini wird im Invalidendom aufgeführt und Donizetti widmet ihm eine Totenmesse.

1876 Nach der Einigung Italiens findet die Exhumierung Bellinis statt. Die Leiche wird unter größter Anteilnahme der Bevölkerung per Eisenbahn und Schiff nach Catania überführt.

Die Rätsel des Nirwana

Zum 150. Todestag Vincenzo Bellinis [1985]

Die Tragödie der Druidenpriesterin Norma und ihres römischen Liebhabers Pollione, der sie betrogen hat, strebt ihrem Ende entgegen. Die beiden stehen einander gegenüber, und im langsamen ersten Teil ihrer großen Zwiesprache (*In mia man alfin tu sei*) kostet Norma ihren Triumph, den gehaßten, aber noch immer geliebten Römer endlich in ihrer Macht zu haben, nicht in jenen brillanten Koloraturausbrüchen aus, mit denen weniger nonkonformistische Komponisten des frühen Ottocento ihre Heroinnen bedachten. Ihre Worte sind von einer düsteren Trauer umschattet, die Leidenschaft wird gebändigt, aber keineswegs gemildert durch die klassische Strenge der melodischen Form. Die Szene wirkt wie eines jener heroischen, heute wieder zu Ehren gekommenen Tableaux aus der neoklassizistischen Schule Louis Davids. Bellini verzichtet auf jedes schmückende Beiwerk und verhilft auf diese Weise den vor verhaltener Spannung vibrierenden Worten seines Textdichters Felice Romani zu einer Wirkung, wie es kein italienischer Komponist zu dieser Zeit, um 1830, vermocht hätte. Die *Norma* steht am Ende einer Entwicklung. Dem damals dreißigjährigen Bellini, dem erfolgreichsten Opernkomponisten seiner Generation, blieben nur ein paar Jahre, in denen er die Zahl seiner Opern noch um zwei ver-

mehren konnte. Als er am 24. September 1835 in Puteaux bei Paris starb, hatte er der italienischen Oper, und nicht nur ihr, neue Wege gezeigt, die andere zu Ende schreiten würden.

Rossini, von dessen Opernreform sich der am strengen Konservatorium von Neapel bei dem einst berühmten Maestro Zingarelli ausgebildete Sizilianer Bellini von Anfang an bewußt entfernte, sprach anlässlich der umjubelten Aufführungen der ersten Erfolgsoper seines jungen Kollegen, *Il pirata* (Scala, 1827), von dem *philosophischen Charakter* dieser Musik. Zwar war seine Bewunderung groß und hörte er sich die Oper wiederholt an, aber er bedauerte das Fehlen einer gewissen Brillanz. Auch wenn es heute ein wenig schwerfällt, den Begriff *philosophisch* auf die Musik eines der größten Melodiker des 19. Jahrhunderts angewandt zu sehen, so ist dennoch deutlich, was Rossini meinte. Während in seinen eigenen Opern von einer wirklichen Beziehung Wort – Musik nur bedingt die Rede sein konnte, ging es Bellini, in enger Zusammenarbeit mit Romani, der das Libretto zu *Il pirata* geschrieben hatte und der bei den nächsten sechs Opern des jungen Sizilianers dessen manchmal beschimpfter, manchmal mit Lob überschütteter Textdichter blieb, um etwas

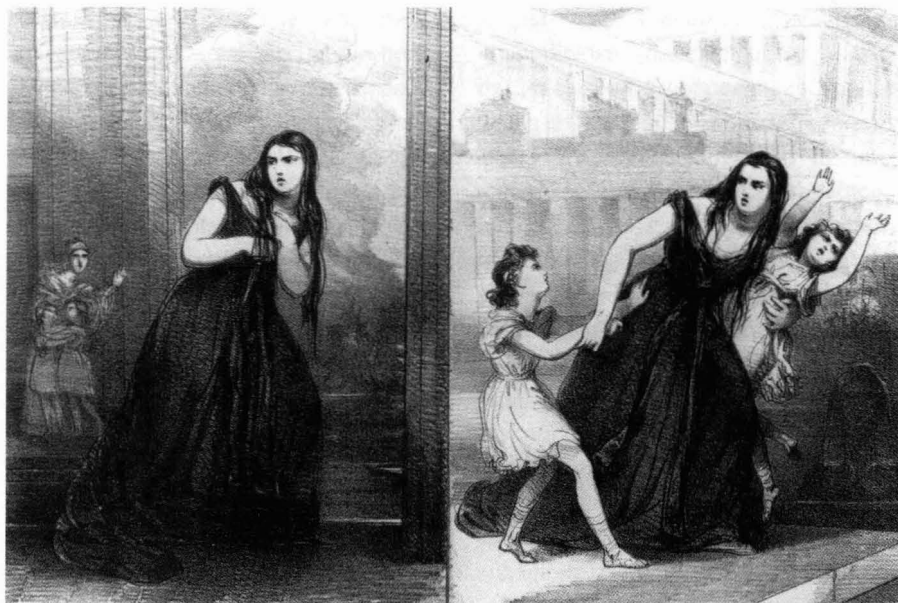
ganz anderes. Er wollte weg von den koloraturengeschmückten, exhibitionistischen Gesangsorgien à la Rossini, um zu einem wahren, neuen Stil zu gelangen, zu einer musikalischen Formgebung, die direkt den *affetti*, den Emotionen des Textes, entsprach. Mit dieser Forderung nach Wahrhaftigkeit der Emotionen, die zu einer Entrümpelung der Formen, zu einer neuen Natürlichkeit führen sollte, traf er sich mit den Dichtern der jungen italienischen Romantik.

Daß Bellini sich zu seinem Mitstreiter gerade Romani auswählte, einen schon zur Zeit des *Pirata* bekannten Libretti-

sten, erscheint auf den ersten Blick merkwürdig, da Romani sich selbst als Klassizisten ansah und den von den jungen Literaten verhaßten Vincenzo Monti zu seinem Vorbild gewählt hatte. Er selbst äußerte sich zu diesem scheinbaren Widerspruch: *Ich mag weder die Unveränderlichkeit der extremen Klassizisten noch die auf die Spitze getriebene Zügellosigkeit der extremen Romantiker*. Dennoch sind es gerade Szenen extremer Leidenschaft, die Bellini forderte und die Romani ihm schrieb. Der Kriegschor (*Guerra, guerra!*) aus *Norma*, von dem Nicolo Zingarelli sagte, er sei schön, aber barbarisch, ist nicht nur ein



Szenenbild der Uraufführung von *Norma*, Mailand 1831



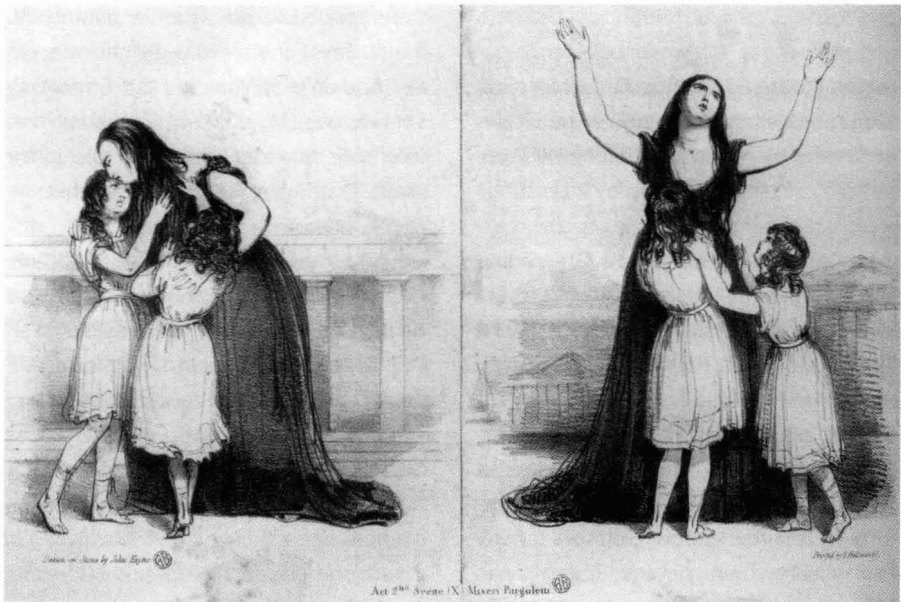
Szenen aus dem 2. Akt der Oper *Norma* in zeitgenössischer Darstellung

Beispiel für die neue dramatische Wahrscheinlichkeit, er hat in seiner rasenden Erregung auch einen direkt politischen Charakter, und dieser wurde vom Publikum sehr wohl erkannt. Es ist die Zeit des frühen *Risorgimento*, der sich allmählich vorbereitenden Auflehnung gegen die brutale Unterdrückung jeder freiheitlichen und nationalen Regung durch die Österreicher. Die neuen, unter Napoleon errungenen Freiheiten waren durch den Wiener Kongreß rückgängig gemacht worden, die Situation erschien hoffnungslos. Manche Kommentatoren haben die eigentümliche Trauer, jene Melancholie, die oft als das eigenste Merkmal der Musik Bellinis empfunden wird, als Ausdruck der politischen Frustration dieser restaurativen Periode ge-

deutet und den allerdings verblüffenden Erfolg seiner Opern damit erklären wollen. Aber es bleibt eine einseitige Erklärung, wenn man sich der seltsam-sinnlichen Faszination einer jener großen Bellini-Melodien ergibt, deren betörender Süße Wagner und Verdi erlagen.

Vom Rezitativ zum Arioso

An der ergreifenden Schlußszene von Bellinis für das Fenice in Venedig im Jahre 1830 komponierter Romeo-und-Julia-Oper *I Capuleti e i Montecchi* läßt sich eine seiner größten Erneuerungen des italienischen Opernstils ablesen: der Ausbau des dramatischen Rezitativs zu ariosen Einheiten, die neben den Arien nach klassischem zweiteiligem



Schema die Musiksprache Bellinis bereichern. Zwar hatte schon Rossini in seinen neapolitanischen Opern auf das Secco-Rezitativ verzichtet, aber seine Funktion, die einzelnen Nummern der Oper miteinander zu verbinden, weitgehend unangetastet gelassen. Bellini versucht aber von seiner zweiten Oper *Bianca e Gernando* (später als *Bianca e Fernando* umgearbeitet) an, die Rezitative zu einem in die Handlung integrierten Bestandteil des dramatischen Ganzen zu machen. Ihre Wirkung wird durch eine subtile, bewußt neuartige, romantische Klangwirkungen suchende Instrumentierung noch erhöht, wie die kurze Szene der Giulietta aus dem zweiten Akt der *Capuleti* (*Né alcun ritorna*) eindrucksvoll belegt, deren Orchestereinleitung

das bis heute perpetuierte Vorurteil des angeblich schlechten Instrumentators Bellini verstummen lassen sollte. Einen Höhepunkt erreicht Bellini in dieser Kunst des dramatischen Rezitativs in den beiden letzten Opern, die aus der fruchtbaren Zusammenarbeit mit Romani hervorgehen, in *Norma* und der wenig erfolgreichen *Beatrice di Tenda* aus dem Jahre 1833.

Die Protagonistinnen beider Opern bilden den denkbar größten Gegensatz: gegenüber der aktiv in ihr Geschick eingreifenden Druidenpriesterin steht die Dulderin Beatrice. Sie ist eine Heilige, das blutrünstige Renaissance-Geschehen um sie herum hat den Charakter eines Märtyrerdramas. Wer das erkennt

und der Oper ein fehlendes dramatisches Zentrum vorwirft, hat die Intentionen der beiden Schöpfer dieses allerdings reichlich morbiden Spätwerks mißverstanden. Beatrice leidet mit Wonne, sie ist das ideale Opfer ihres sadistischen Ehemannes, sie ergibt sich dem Tod wie einem letzten Orgasmus. Wie völlig anders Norma! Nachdem sie im Finale des ersten Aktes vom Verrat ihres Liebhabers Pollione erfahren hat, entschließt sie sich jetzt, die beiden Kinder, die sie von ihm hat, umzubringen. Es ist Nacht, leise tritt sie in das Schlafgemach der beiden, aber ihr Voratz bleibt unausgeführt, obwohl sie immer wieder, nach neuem Zögern, das Messer hebt. Aus ihren bewegten, abgerissenen Worten, in denen sich Romani nicht nur als Erschaffer höchst bühnenwirksamer Situationen, sondern auch als großer Wortkünstler zeigt, entwickelt sich beim Passus *Teneri figli* eine Melodie höchster Reinheit, eben eine solche ariose Stelle, die Bellinis Rezitativen ihre Einmaligkeit verleiht. Aber wieder schlägt die Stimmung um, bis Norma schließlich mit dem Aufschrei *No ... son miei figli, miei figli!* die Waffe endgültig von sich wirft. Normas Überwindung ihrer eigenen Rachegefühle – ein deutlicher Gegensatz zum direkten Vorbild dieser Szene in Cherubinis *Medea* – setzt hier ein, der Dramatiker Bellini gestaltete hier vielleicht seine eindrucksvollste Szene. Die Melodie ist bei Bellini nie Selbstzweck; sie geht als die natürlichste Äußerung aus dem dramatischen Geschehen hervor, und auch

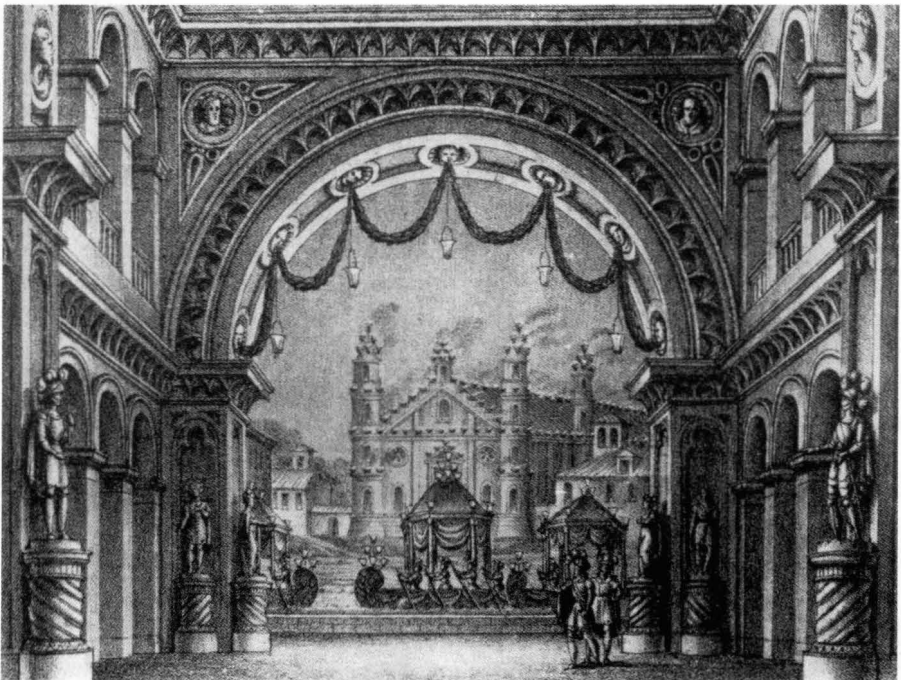
wenn sie sich zur Arie verdichtet, so bleibt ihre Funktion die gleiche wie die der Ariosi: kein Vorwand zur Entfaltung von Virtuosität, sondern Erhöhung und Intensivierung der Handlung, die in ihr ihren jeweiligen Kulminationspunkt erreicht.

Bellini formulierte seine Forderungen nach einem Libretto, das seinen Vorstellungen einer neuen Opernform entsprach, am deutlichsten in einem Brief an den Grafen Pepoli, der für seine letzte Oper *I puritani* den Text schrieb, nachdem Schwierigkeiten bei der Entstehungsgeschichte der *Beatrice di Tenda* und der anschließende Mißerfolg zeitweilig zu einem Bruch zwischen dem Komponisten und Romani geführt hatten. Pepoli erwies sich aber als ein schlechter Ersatz für *mio caro Romani*, und die ganzen Maßregelungen von seiten des Komponisten nutzten nicht viel. Wir verdanken ihnen aber eine genaue Vorstellung von Bellinis Ideen: *Die Oper muß die Leute zum Weinen bringen, mit Grauen erfüllen, sie durch Gesang sterben lassen. Es wäre ein Irrtum zu glauben, daß alle Nummern die gleiche Qualität hätten, aber es ist eine Notwendigkeit, daß sie so gebildet sind, daß sie durch ihre Klarheit des Ausdrucks die Musik verständlich machen. Dieser Ausdruck muß genau und frappierend sein. Musikalische Kunstgriffe töten den Effekt, den die Situationen hervorrufen, aber noch schlimmer sind in einer Oper poetische Kunstgriffe. Die Poesie und die Musik brauchen Natürlichkeit und*

sonst nichts. Jeder, der sich von diesem Weg entfernt, ist verloren, und schließlich kommt eine Oper dabei heraus, die schwerfällig und blödsinnig ist und die nur irgendwelchen Pedanten, nie aber dem Herzen gefallen wird. [...] Wenn das Herz bewegt ist, wird man immer recht haben, auch in Anbetracht soundsovieler Worte, die gar nichts beweisen.

Nicht auf die rationale, sondern allein auf die emotionale Qualität des Librettos kommt es Bellini an, und es ist diese emotionale Qualität, die er in den Versen seines Felice Romani fand, nicht die logische Handlung, wie sie noch die Dichtungen des Metastasio vorführen,

sondern die rührende oder erschütternde Einzelsituation, die in überzeugenden, klangvollen Versen gestaltet wurde. Es wäre deshalb auch fehl am Platz, die mangelnde Logik der vielleicht bedeutendsten, aber auf jeden Fall konsequentesten „Reformoper“ Bellinis und Romanis, *La straniera*, zu beklagen, die 1829 ihre von Begeisterungstürmen begleitete Uraufführung an der Scala erlebte. Wenn wir im Werk beider Künstler eine gewisse Polarität zwischen romantischen und klassizistischen Neigungen spüren können, die in *Norma* ihre unübertroffene Synthese erreichen, so bedeutet *La straniera* das romantische Extrem. Anknüpfend an die Mode der lite-



Szenenbild der Uraufführung von *La straniera*, Mailand 1829

rarischen Schauerromantik, der auch ihre erste gemeinsame Arbeit, *Il pirata*, schon Tribut gezollt hatte, werden hier die Reize des Geheimnisvollen, Nächtlichen ausgekostet. Das Schicksal der rätselumwitterten Fremden, die am Seeufer traurige Lieder zur Harfe singt, bildet das Zentrum einer kaum nachzählbaren Handlung, die ausschließlich auf wirkungsvolle Stimmungsbilder angelegt wurde. [...]

Wie groß die Meisterschaft auch in der melodischen Gestaltung dieser zweiten Reformoper Bellinis schon war, macht ein Vergleich zwischen der Cavatine Valdeburgos *Meco tu vieni, o misera* aus dem zweiten Akt von *La straniera* und

der ersten Fassung dieser elegischen Melodie, *Ecco, signor, la sposa*, die sich in Bellinis Gesellenstück *Adelson e Salvini* findet, deutlich. Solche „Parodien“ früher geschriebener Melodien sind in dieser Zeit in der italienischen Oper noch gang und gäbe, und auch Bellini pflegte melodisches Material aus seinen unbekannten Opern in ein neues Werk, allerdings immer mit wesentlichen und für seine Entwicklung besonders aufschlußreichen Veränderungen, zu übernehmen. So wurden größere Teile aus seinem einzigen wirklichen Mißerfolg, der für Parma geschriebenen Opern – *I Capuleti e i Montecchi* – integriert. Über Valdeburgos Cavatine äh-

(WERBUNG)

ßerte sich Hector Berlioz, der *La straniera* für Bellinis Meisterwerk hielt, mit Worten, die großes Verständnis für die Eigenart des Bellinischen Melos verraten: *All diese Gefühle des Schmerzes, der Abreise, der Trennung, der Tränen, des Todes, des Grabes und des Vergessens werden hier mit überwältigender Wahrheit ausgedrückt. Wenn es je Inspiration gegeben hat, dann doch wohl hier.*

Wahrheit des Ausdrucks

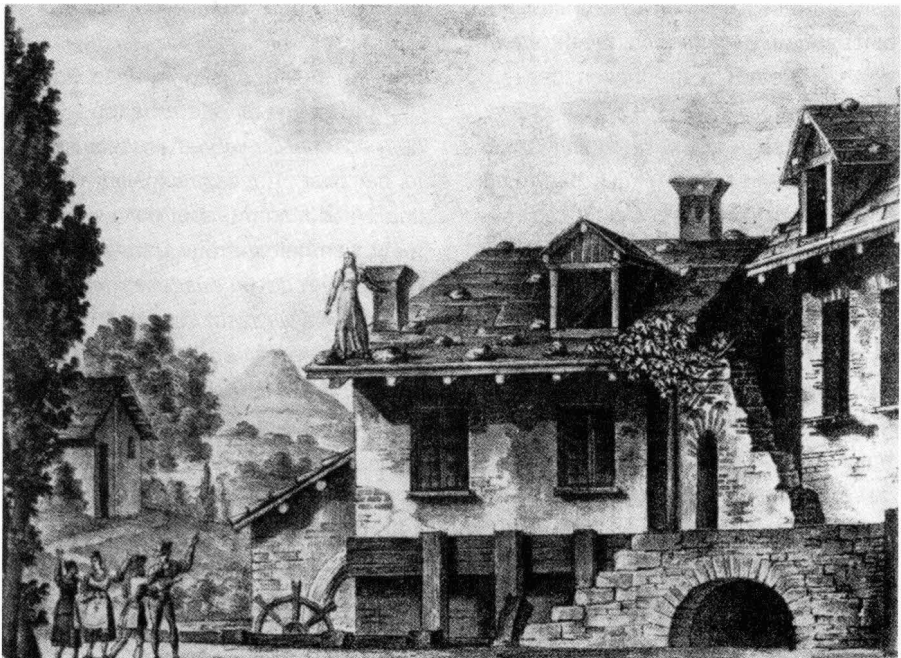
Neben den *langen, langen, langen Melodien*, die Verdi so sehr bewunderte, und den dramatischen Rezitativen, denen Bellini, nicht zuletzt durch jene ariosen Erhöhungen, eine völlig neuartige, ganz im musikalischen Drama integrierte Funktion zu geben vermochte, werden die Reformbestrebungen des jungen Sizilianers vor allem in den Ensemblesätzen seiner Opern deutlich, zumal in den großen ersten Finali, die immer die komplizierten Verwicklungen des langen ersten Aktes auf die Spitze treiben. Ein frühes Beispiel eines solchen höchst komplexen Ensembles ist das Sextett, welches das erste Finale jener Oper einleitet, die Bellinis Namen über die Grenzen Italiens hinweg berühmt machte, *Il pirata* (*Parlarti ancor per poco*). Die unterschiedlichsten Gefühle der Protagonisten, Mißtrauen, Wut, Entsetzen, Angst und Verzweiflung sind hier noch einmal, wie schon in *Bianca e Fernando*, nach den klassischen Regeln der Mehrstimmigkeit in ein strenges Ge-

rüst eingebaut worden. Von einem solchen Finale nach altem Stil, zu dem die großen Ensemblesätze bei Mozart und Rossini das Vorbild abgaben, wird sich Bellini in seinen nächsten Opern immer mehr entfernen. Getreu seiner Auffassung von der Wahrhaftigkeit des musikalischen Ausdrucks, die ihn des öfteren in die Nähe von Gluck und Cherubini zu bringen scheint, sucht er nach neuen Wegen auch in der Gestaltung des Ensembles. Nicht die virtuos kontrapunktische Verzweigung der verschiedenen Stimmen mit ihrer betonten Künstlichkeit, sondern Leidenschaft des Ausdrucks und rauschhafte Entfaltung des Klanges bestimmen diese Suche im Zeichen einer neuen Natürlichkeit, die allerdings ihrerseits wieder zu einer anderen Künstlichkeit führt.

Die genaueste Auskunft über Bellinis Kompositionsmethode erhalten wir aus dem sogenannten *Brief an Agostini Gallo*, der zwar offensichtlich nicht von Bellinis Hand stammt, aber doch wohl eine recht wahrheitsgetreue Darstellung enthält: *Da ich davon ausgehe, daß der Erfolg einer Oper nicht zuletzt in der Wahl eines interessanten Themas begründet ist, in dem Aufeinanderprallen von Leidenschaften, in den harmonischen und glutvollen Versen und, nicht zu vergessen, in den effektvollen coups de théâtre, mache ich mir zuerst die Mühe, einen perfekten Text von einem guten Dichter zu erhalten, und deshalb bevorzuge ich Romani, der eine große Begabung für das musikalische Drama be-*

sitzt. Nachdem sein Werk beendet ist, studiere ich die Charaktere der Protagonisten genau, die Leidenschaften, die sie bewegen und die Emotionen, die sie zum Ausdruck bringen. [...] Da ich weiß, daß die Musik aus einer Reihe von Klängen entsteht und daß die Leidenschaften der Menschen sich in den verschiedenen Modulationen der Stimme offenbaren, ist das emotionale Idiom meiner Kunst in der fortwährenden Beobachtung dieser Eigenheiten begründet. Ich schließe mich darauf in mein Zimmer ein und fange an, die verschiedenen Rollen mit größter Leidenschaft zu deklamieren, während ich dabei auf die Modulationen meiner Stimme achte. [...] Und auf diese Weise entdecke ich

die musikalischen Motive und Tempi, die jenen Leidenschaften entsprechen und sie mittels der Harmonie in etwas anderes verwandeln. Ich bringe sie eilig zu Papier und probiere sie am Klavier aus und wenn die richtige Emotion in mir erweckt wird, dann bin ich zufrieden. Ein Beispiel für dieses genaue Beobachten der Stimmbeugungen und ihr Umsetzen in die Sprache der Oper bietet das Quartett, welches das Finale von *La straniera* einleitet. Das Singen ist hier eher zu einem erregten Stimmeln geworden, alle Figuren erreichen in diesem erstaunlichen Ensemble die Grenzen des noch Ertragbaren, gleich anschließend wird die Katastrophe über sie hereinbrechen. Hinter der



Szenenbild der Uraufführung von *La sonnambula* (Die Nachtwandlerin), Mailand 1831

äußersten Zurückhaltung des musikalischen Idioms lauern jene Hysterie und jener Wahnsinn, von denen Bellinis Protagonisten nie weit entfernt sind.

Eine gewisse Ausnahmeposition im Werk Bellinis nimmt die 1831 im Mailänder Teatro Carcano erfolgreich uraufgeführte lyrische Tragödie *La sonnambula* ein, die dem Genre der *Opera semiseria* zuzurechnen ist. Der bukolische Ton dieser artifizielsten aller Bellini-Opern, in der auch mittels ungewohnt brillanter, den Glanz der neapolitanischen Schule zurückrufender Koloraturen die leicht parfümierte Stimmung einer Schäferszene à la Watteau heraufbeschworen wird, sollte nicht über ihre dunkleren Seiten hinwegtäuschen. Die künstliche Süße der Einleitungsszenen weicht von dem Augenblick, in dem Amina, die unschuldige Hauptfigur, schlafwandelnd die Bühne betritt, einer tragischen Emphase. Aus der Tiefe der Psyche steigen neue, zerstörerische Wahrheiten auf, und im anschließenden ersten Finale erreicht Bellini jene Form des Ensembles, deren Wirkung von der rauschhaften Steigerung seiner Melodie abhängig ist (*D'un pensiero e d'un accento*).

Obwohl es also möglich ist, die Neuerungen zu benennen, welche Bellini in der italienischen Oper des frühen 19. Jahrhunderts durchgesetzt hat und die als solche vom Publikum auch verstanden und begeistert akzeptiert wurden, ist es viel schwerer, den spezifischen

Charakter der Musik des Sizilianers in Worte zu fassen. Hinter den erregten Ensembles und Chören verbirgt sich (wie hinter den elegischen Gesängen, die für immer mit seinem Namen verbunden sind, und die man – einmaliger Fall in der Musikgeschichte – als *Bellinismen* bezeichnet) eine Todessucht, die den modischen Weltschmerz nach dem Vorbild Byrons weit übersteigt und die Bewunderung des *Tristan*-Komponisten für Bellini verständlich werden läßt. Vielleicht ist ein Grund für diese schon erotische Beziehung zum Tode, die das ganze Werk Bellinis durchzieht und in den Schlußszenen der *Norma* ihre vollendetste Gestaltung erreicht, im sizilianischen Wesen zu suchen, über das Tomasi di Lampedusa in seinem Roman *Der Leopard* schreibt: *Alle Offenbarungen des sizilianischen Wesens kommen aus krankhafter Träumerei; auch die heftigsten: Unsere Sinnlichkeit ist Sehnsucht nach Vergessen; unsere Flintenschüsse und Messerstiche Sehnsucht nach Tod; eine Sehnsucht nach wollüstiger Unbeweglichkeit – das heißt: wieder nach Tod – sind unsere Trägheit und auch unsere Eisgetränke; unsere grüblerische Art richtet sich auf das Nichts, als wollten wir damit die Rätsel des Nirwana lösen.*



Der Librettist Felice Romani
Lithographie von 1830

Felice Romani

geb. 31. Januar 1788 in Genua

gest. 28. Januar 1865 in Moneglia (La Spezia)

In seiner Monographie über Romani bezeichnete Mario Rinaldi den Dichter, Librettisten und Kritiker als einen Klassizisten, der gegen sein Wissen zur Romantik tendierte. Romani stand zwischen den stilistischen Strömungen seiner Zeit. Dem Klassizismus war er aufgrund seiner humanistischen Bildung und der Vorliebe für Metastasio seit Jugend an eng verbunden, der Romantik kam er allein schon durch die Stoffwahl für seine Libretti, in die er zunehmend Vorlagen von Hugo, Scott und Byron einbezog, nahe. Romani studierte in Genua und Pisa zunächst Jura, dann klassische Philologie und ließ sich nach ausgedehnten Reisen durch mehrere europäische Länder 1814 in Mailand nieder. Dort war er als Librettist vertraglich der Scala verpflichtet und machte sich schon mit seinen ersten Texten für Mayr (*La rosa bianca e la rosa rossa*; *Medea in Corinto*) einen Namen. In den zwanzig Jahren, die er in Mailand blieb, bevor er 1834 als Direktor der „Gazzetta Ufficiale Piemontese“ nach Turin wechselte und seine Tätigkeit vorwiegend auf die Kritik verlegte, erwies sich Romani als äußerst fruchtbarer

Librettist. Er verfaßte weit über 100 Libretti, die in vielen Fällen mehrfach (insgesamt über 200mal) vertont wurden, und war Mitarbeiter der wichtigsten Komponisten seiner Zeit, neben Mayr zunächst von Rossini (*Il turco in Italia*; *Bianca e Falliero*), Meyerbeer (*Margherita d'Anjou*; *L'esule di Granata*), Pavesi, Generali und Pacini, später von Luigi Ricci und Mercadante, der allein 16 seiner Libretti vertonte. Donizetti erzielte 1830 an der Seite Romanis seinen Durchbruch mit *Anna Bolena*, dem sich die großen Erfolge von *L'elisir d'amore* und *Lucrezia Borgia* anschlossen. Die engste Bindung ging Romani jedoch mit Bellini ein, seinem bevorzugten Komponisten, für den er von *Il pirata* bis zum Zerwürfnis über *Beatrice di Tenda* sämtliche Libretti schrieb, sieben an der Zahl, unter ihnen *La sonnambula* und *Norma*. Mit einem absolut sicheren Stilgefühl begabt, das sich in dem breitesten stofflichen Spektrum von der Buffa über die Zwischengattung der Semiseria bis zur Seria gleichermaßen bewährte, war Romani der überragende italienische Librettist seiner Epoche.

Peter Ross

„Norma“ – eine Oper der italienischen Romantik

Bellinis *Norma* darf neben Donizettis *Lucia di Lammermoor* als Paradigma für den romanticismo gelten, der seine vollkommene Realisierung weniger im Sprechtheater als vielmehr im melodramma gefunden hat. Zwar scheint die Tatsache, daß das Geschehen in vorchristlicher Zeit angesiedelt ist, eher auf die opera seria des 18. Jahrhunderts zu verweisen, läßt das Motiv der Kindestötung an Medea denken, ist der Konflikt zwischen Liebe und Pflicht eher ein Metastasianischer Topos als eine romantische Errungenschaft. Doch der Kampf zwischen Römern und Galliern bildet nur die historische Folie; auch wenn der kriegerische Geist der Gallier sich immer wieder in martialischen Chören („Norma viene“, 1. Akt) äußert, so ist dieses Moment dramaturgisch doch peripher. Was die Autoren ungleich mehr faszinierte, war der Druidenkult der Kelten, der mit der Aura des Grauens, Geheimnisvollen, Verbotenen umgeben ist; auch daß die Handlung zu nächtlicher Zeit spielt, ist überaus symptomatisch für den romanticismo. An die Stelle der im settecento üblichen, in ein lieto fine einmündenden Konfrontation zweier Paare, tritt hier der tödlich endende Dreieckskonflikt, mit dem ein weiteres Moment verknüpft ist: der unüberbrückbare Gegensatz zwischen Keuschheit und Sinnlichkeit, ein Thema, welches das 19. Jahrhundert immer wieder beschäftigte.

Normas innere Zerrissenheit äußert sich in dem Zwang, ein Doppelleben zu führen: Für ihr Volk ist sie die angesehene Priesterin, die in direktem Kontakt mit der Gottheit steht und die mit einem einzigen Wort einen Krieg entfesseln kann, doch was ihr Denken und Fühlen letztlich bestimmt, ist einzig ihre Liebe zu Pollione. Diese Ambiguität spiegelt sich in dem fraglos berühmtesten Stück der gesamten Oper wider (Rezitativ und Cavatine „Sediziose voci – Casta diva“). Während das Cantabile „Casta diva“ – es stand ursprünglich in G-Dur, wurde aber dann auf Wunsch von Giuditta Pasta nach F-Dur transponiert – als eindrucksvolles Porträt der Oberpriesterin zu begreifen ist, die, wenn auch aus rein persönlichen Motiven, die Göttin bittet, die Kampfeswut der Gallier zu besänftigen, läßt die cabaletta „Ah bello a me ritorna“, die Bellini seiner früheren Oper *Bianca e Fernando* entnommen hat, erkennen, daß Normas Gedanken einzig um die Rückkehr ihres Geliebten kreisen.

Bellinis besondere Fähigkeit, seelische Zustände auf ergreifende Weise in Töne zu bannen – eine Kunst, die von den Zeitgenossen immer wieder bewundert wurde – tritt wohl nirgends deutlicher zutage als zu Beginn des 2. Aktes, als Norma ihre schlafenden Kinder betrachtet und zwischen Haß – sie sieht in ihnen das Abbild des treulosen Gelieb-

ten – und Mutterliebe hin- und hergerissen wird. Daß Norma am Ende darauf verzichtet, ihre Macht auszuspielen, um sich an ihrer Rivalin zu rächen und statt dessen ihr eigenes Ende herbeiführt, geschieht aus der Erkenntnis, daß ein Leben ohne die Liebe Pollione sinnlos, daß eine Vereinigung mit dem Geliebten nur im Tode möglich ist.

Was Bellinis *Norma* von den meisten zeitgenössischen Opern unterscheidet, liegt vor allem in einem spezifisch romantischen Tonfall, in einer ungewöhnlichen Expressivität begründet. Die Ausdrucksintensität, die etwa in „Casta diva“ erzielt wird, resultiert aus dem Zusammenwirken verschiedener Faktoren:

einem breitangelegten Crescendo, einer kreiselartig verlaufenden, sich dabei langsam höher schraubenden Melodie, die sehr spät den Höhepunkt ansteuert, synkopierten Rhythmen sowie chromatischer Harmonik. Zugleich stellt sie den Musterfall jener „melodie lunghe“ dar, die auf Chopin wie Wagner nicht ohne Einfluß geblieben sind und noch vom alten Verdi bewundert wurden; gegen alle Konvention hat Bellini die reguläre Periodik der Verse mit einer irregulären Melodiestructur verschränkt. Die Koloratur, die Bellini in der *Straniera* radikal zurückgedrängt hatte, gelangt in *Norma* wieder zu größerer Bedeutung, wobei sich allerdings gegenüber Rossini ein Funktionswechsel vollzogen hat: Von



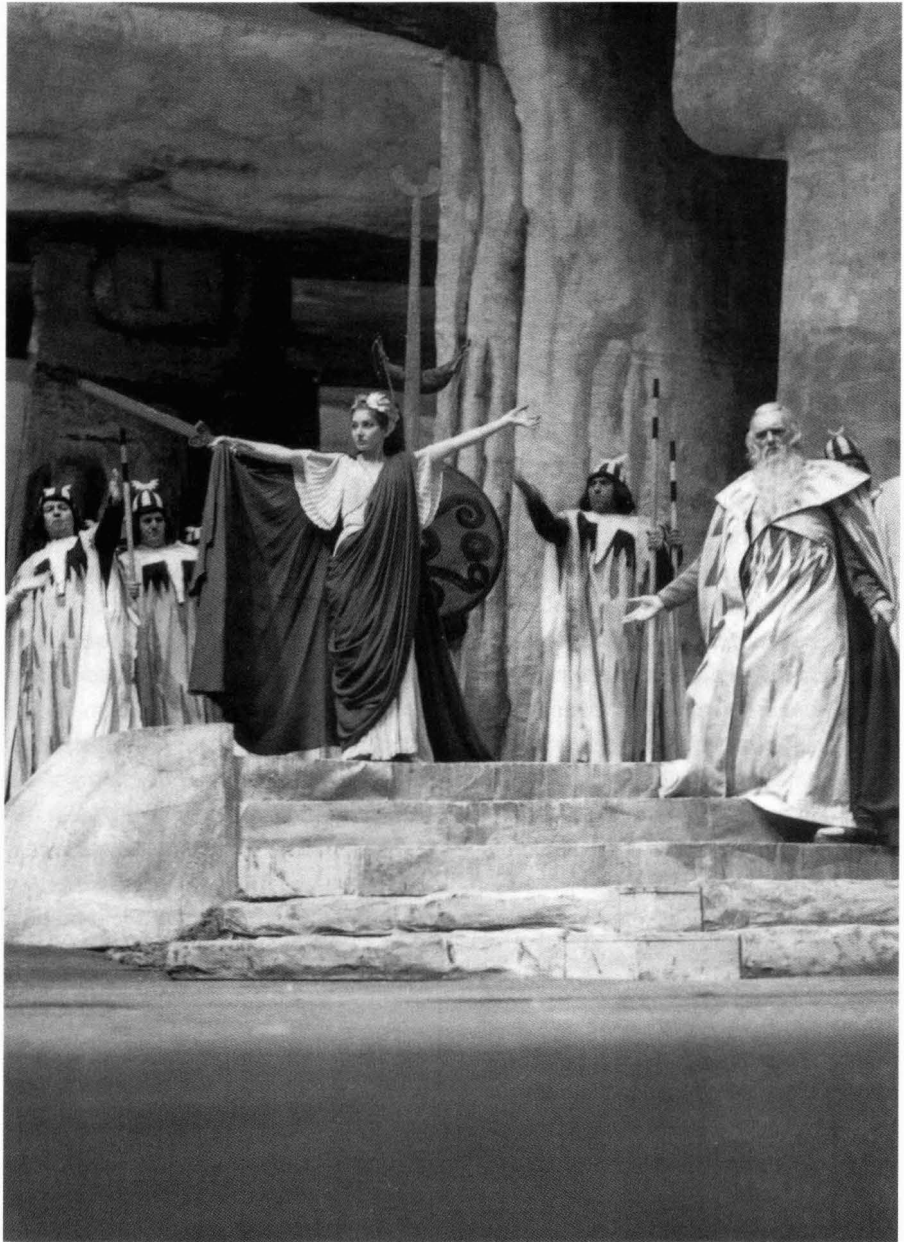
Partituraautograph der Cavatine „Casta Diva“

wenigen Ausnahmen abgesehen, sind die Fiorituren nicht mehr als äußeres Zeichen vokaler Virtuosität, sondern als Ausdrucksträger zu begreifen. Stehen die Melismen in „Casta diva“, die hier zum integralen Bestandteil der Melodie zählen, in engstem Zusammenhang mit dem rituellen Moment, so lassen sich Normas Koloraturen im Terzett des 1. Aktes als Ausdruck ihres höchsten Zornes verstehen.

Vergleicht man die *Norma* mit früheren Opern Bellinis, so wird offenkundig, welch enormer Wandel sich in den Chor- und Orchesterpartien hinsichtlich Umfang und Funktion vollzogen hat. In zehn von insgesamt 14 Szenen (Nummern) ist der Chor präsent, nicht nur wie üblich in Introduktion und Finale, sondern auch in den Soloformen („Casta diva“, „Meco all'altar di Venere“) dient teils dekorativen Zwecken, fungiert andererseits als Dialogpartner von Norma und Oroveso, erfüllt nicht selten formale Aufgaben wie im 1. Akt, in dem drei Nummern durch einen marschartigen Chorsatz zu einem riesigen Szenenkomplex zusammengefaßt werden. Beeindruckend ist die expressive Spannweite der Chorpartien; das Spektrum reicht von weichen Kantilenen in Terzparallelen („Non parti“, 2. Akt) bis hin zu jenem „Guerra-Chor“, der in seiner Brutalität die Zeitgenossen verstört und zweifellos Verdi bei der Komposition seines Kriegerchores in *Aida* (1. Akt) inspiriert hat.

Vielen seiner Kollegen galt Bellini als Komponist, der zwar für die menschliche Stimme Unvergleichliches schrieb, aber dem Orchesterpart nur wenig Aufmerksamkeit schenkte, ein Urteil, das nur partiell richtig ist. Gerade in *Norma* zeigt sich, daß das Orchester oft einen beachtlichen Anteil an der frappierenden Wirkung einer Szene hat. In der Introduktion des 2. Aktes („Dormon entrambi“) wird Normas emotionale Ambivalenz beim Anblick ihrer schlafenden Kinder vor allem vom Orchester reflektiert. Neben den üblichen musikdramatischen Floskeln stehen individuell geprägte Motive, daneben eine emphatische, weitausschwingende Kantilene („Teneri figli“), die vom Orchester in einem gewichtigen Vorspiel antizipiert wird – ein Verfahren, das gerade in *Norma* häufig Anwendung findet. Und nicht zuletzt ist die grandiose Steigerung im Finale des 2. Aktes („Padre che piangi“) nur durch den genau kalkulierten Einsatz des Orchesters zu erreichen, das hier eine Sequenzkette exponiert, die um 1830 ein absolutes Novum darstellte und später Richard Wagner zu seinem ekstatischen Liebesduett in *Tristan und Isolde* inspiriert haben dürfte.

Norbert Christen



Maria Callas in der Titelpartie von Bellinis *Norma*,
Teatro dell'Opera, Rom 1958

Bellini

Ein Wort zu seiner Zeit (1837)

Die *Bellinische* Musik, d. i. der Bellinische Gesang, hat in dieser Zeit selbst im hochgelehrten Deutschland ein solches Aufsehen erregt und einen solchen Enthusiasmus entflammt, daß schon diese Erscheinung an und für sich wohl einer näheren Untersuchung wert wäre. Daß der Bellinische Gesang in Italien und Frankreich entzückt, ist einfach und natürlich, – denn in Italien und Frankreich hört man mit den Ohren, daher denn auch unsre Phrasen vom „Ohrenkitzel“ u. dgl. – (vermutlich im Gegensatz zu dem „Augenjucken“, das uns z. B. die Lektüre so mancher Partitur von neueren deutschen Opern verursacht); – daß aber selbst der deutsche Musikkenner die Brille von den strapazierten Augen wegnahm und sich einmal so ganz rücksichtslos der Freude eines schönen Gesanges hingab, das läßt uns zugleich tiefer in sein eigentliches Herz blicken, – und da gewahrt man denn eine so tiefe und inbrünstige Sehnsucht nach einem vollen und kräftigen Aufatmen, um sich's mit einem Male leicht zu machen und all den Schwulst von Vorurteilen und üblen Gelehrtheiten von sich zu werfen, der ihn so lange zwang, ein deutscher Musikkenner zu sein, und statt dessen endlich einmal ein Mensch zu werden, froh, frei und begabt mit all den herrlichen Empfängnisorganen für jedes Schöne,

möge es sich zeigen, in welcher Form es wolle. – Wie wenig sind wir doch eigentlich von all dem närrischen Krame von Vorurteilen und Einbildungen wirklich überzeugt; wie oft mag es uns wohl passiert sein, daß wir bei der Anhörung einer italienischen oder französischen Oper entzückt wurden, und als wir das Theater verließen, mit einem mitleidigen Witz unsre Aufregung hinweg spotteten, und dann, in unsrem Hause angelangt, mit uns übereinkamen, daß man sich eigentlich vor Entzücken hüten müsse. Machen wir nun einmal diesen Witz nicht und treffen wir einmal diese Übereinkunft mit uns nicht, sondern halten wir das fest, was uns eben entzückt hatte, so werden wir inne werden, daß es zumal bei Bellini die klare Melodie, der einfach edle und schöne Gesang war, der uns entzückte; dies zu bewahren und daran zu glauben, ist doch wahrlich keine Sünde; es ist vielleicht selbst keine Sünde, wenn man vorm Schlafengehen noch ein Gebet zum Himmel schickte, daß den deutschen Komponisten doch endlich einmal solche Melodien und eine solche Art, den Gesang zu behandeln, einfallen möchten. – Gesang, Gesang und abermals Gesang, ihr Deutschen! Gesang ist nun einmal die Sprache, in der sich der Mensch musikalisch mitteilen soll, und wenn diese nicht ebenso selbständig gebildet und gehal-

ten wird, wie jede andere kultivierte Sprache es sein soll, so wird man euch nicht verstehen. Das übrige, was an diesem Bellini schlecht ist, kann ja jeder eurer Dorfschulmeister besser machen, das ist bekannt; es liegt demnach ganz außer der eigentlichen Sache, sich über diese Mängel lustig zu machen; wäre Bellini bei einem deutschen Dorfschulmeister in die Lehre gegangen, er hätte es wahrscheinlich besser machen lernen, ob er aber dabei nicht vielleicht seinen Gesang verlernt hätte, steht allerdings sehr zu befürchten. – Lassen wir also diesem glücklichen Bellini den, allen Italienern einmal gebräuchlichen Zuschnitt seiner Musikstücke, seine regelmäßig dem Thema folgenden Crescendos, Tutti, Kadenzen und dergleichen stehende Manieren, über die wir uns so grimmig ärgern; es sind die stabilen Formen, die der Italiener einmal nicht anders kennt, und die in manchem Betracht gar nicht so verwerflich sind. Betrachten wir die grenzenlose Unordnung, den Wirrwarr der Formen, des Periodenbaues und der Modulationen so mancher neuer deutscher Opernkomponisten, durch die sie uns oft den Genuß vieler einzelner Schönheiten verkümmern, so möchten wir wohl oft wünschen, durch jene stabile italienische Form diesen krausen Knäuel in Ordnung gebracht zu sehen; und in der Tat wird die augenblickliche klare Erfassung einer ganzen Leidenschaft auf der Bühne bei weitem erleichtert werden, wenn sie eben ganz mit allen Nebengefühlen und Nebenempfindungen mit einem festen

Striche in *eine* klare, faßliche Melodie gebracht wird, als wenn sie durch hundert kleine Kommentationen, durch diese und jene harmonische Nuance, durch das Hineinreden dieses und jenes Instrumentes verbaut und endlich ganz hinweggeklügelt wird.

Wie sehr aber den Italienern ihre, in der Ausartung gewiß einseitige und bloß floskelartige Form und Manier, zumal bei gewissen Opersujets, dennoch zu statuten kommt, davon liefert Bellini einen Beweis in seiner *Norma*, ohnstreitig seiner gelungensten Komposition; hier, wo sich selbst die Dichtung zur tragischen Höhe der alten Griechen aufschwingt, erhöht diese Form, die Bellini dabei entschieden auch veredelt, nur den feierlichen und grandiosen Charakter des Ganzen; alle die Leidenschaften, die sein Gesang so eigentümlich verklärt, erhalten dadurch einen majestätischen Grund und Boden, auf dem sie nicht vague umherflattern, sondern sich zu einem großen und klaren Gemälde gestalten, das unwillkürlich an Glucks und Spontinis Schöpfungen erinnern.

Mit dieser freien und unverkümmerten Hingebung aufgenommen, haben Bellinis Opern in Italien, Frankreich und Deutschland Beifall gefunden; warum sollten sie es nicht auch in Livland?

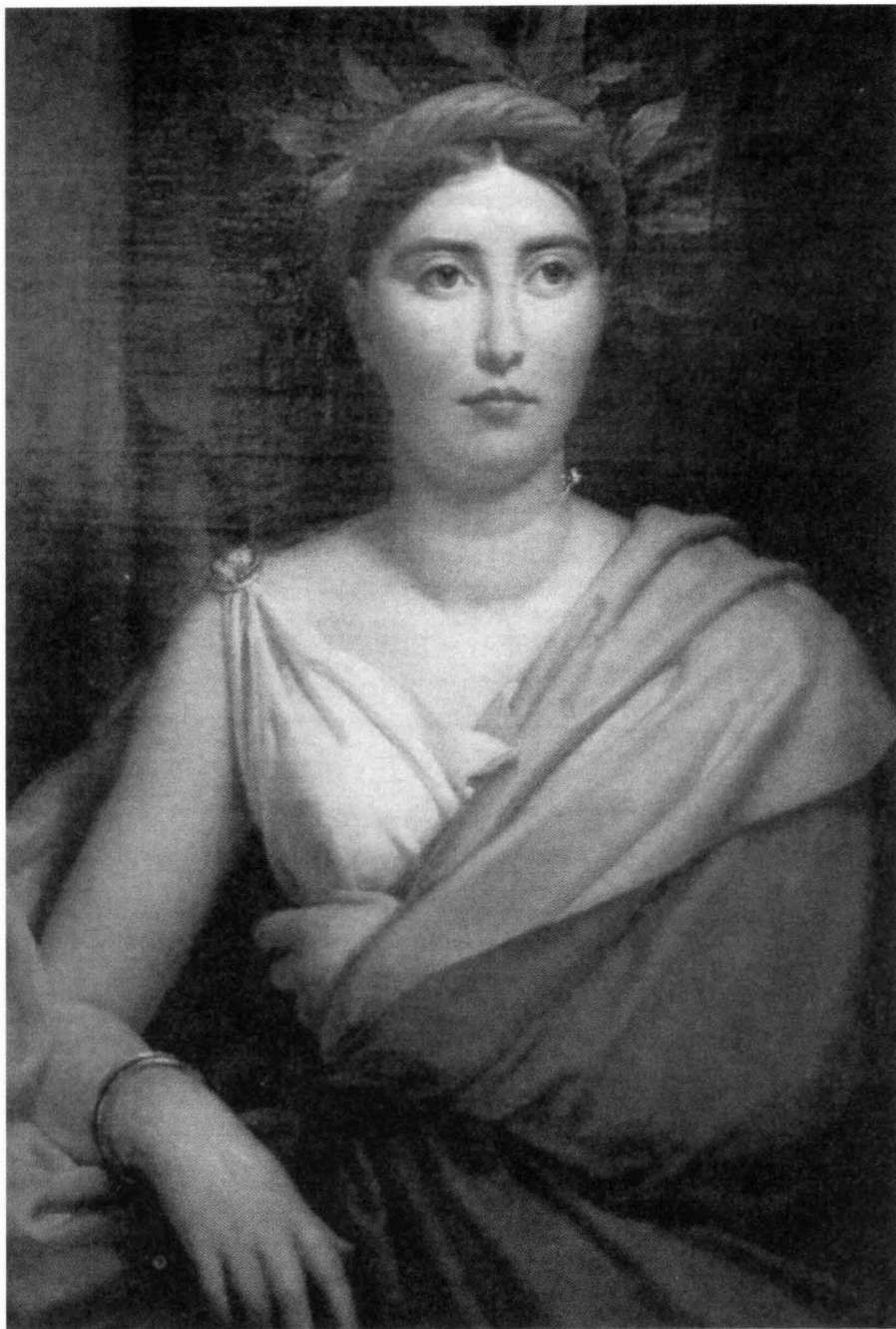


Die Sänger der Uraufführung: Domenico Donzelli (Pollione), Giulia Grisi (Adalgisa) und Giuditta Pasta (Norma)

Brief Bellinis nach der Uraufführung

Liebster Florimo,

ich schreibe dir unter dem Eindruck des Schmerzes, eines Schmerzes, den ich nicht ausdrücken kann, den du allein aber verstehen kannst. Ich komme aus der Scala, von der ersten Vorstellung der „Norma“. Willst du es glauben? Fiasko!!! Fiasko!!! Glanzvolles Fiasko!!! Wahrhaftig, das Publikum war streng, es schien eigens gekommen, um mich zu verurteilen, und es schien, als wollte es meine arme Norma das Los der Druidin leiden lassen. Ich habe meine lieben Mailänder nicht wiedererkannt, die mit Begeisterung, mit sichtbarer Freude und herzlichem Jubel den „Piraten“, die „Straniera“ und die „Sonnambula“ aufgenommen haben; und ich glaubte ihnen doch eine würdige Schwester in der „Norma“ zu bieten: aber unglücklicherweise war es nicht so, ich habe mich betrogen, habe geirrt; meine Berechnungen sind fehlgeschlagen und meine Hoffnungen enttäuscht. Aber trotz alledem sage ich zu dir allein mit dem Herzen auf den Lippen (wenn mich die Erregung nicht irreführt), daß die Introduction, der Auftritt und die Cavatine der Norma, das Duett der beiden Frauen, das Terzett, das folgt als Finale des ersten Aktes; dann das andere Duett der beiden Frauen und das ganze Finale des zweiten Aktes, das beginnt mit der Kriegshymne, so gute Stücke sind und mir so gut gefallen (Bescheidenheit), daß ich offen gesagt glücklich wäre, wenn ich noch ähnliche in meinem Leben machen könnte. Genug!!! Über Bühnenstücke ist das Publikum oberster Richter. Gegen das Urteil, das es gegen mich ausgesprochen hat, hoffe ich Berufung einzulegen, und wenn es dazu kommt, daß es anderen Sinnes wird, habe ich den Prozeß gewonnen, und dann werde ich die „Norma“ für die beste meiner Opern erklären; wenn nicht, muß ich mich mit meinem Mißgeschick bescheiden und werde mir zum Trost sagen: haben nicht etwa auch die Römer die „Olimpiade“ des göttlichen Pergolesi durchfallen lassen? – Ich reise mit der Schnellpost und hoffe früher anzukommen als dieser Brief; ich oder dieser Brief wird dir die traurige Nachricht vom Fiasko der „Norma“ bringen. Sorge dich nicht darum, mein lieber Florimo. Ich bin jung und fühle in mir die Kraft, Genugtuung für diese furchtbare Niederlage zu schaffen. Lies dies allen unseren Freunden vor. Ich liebe die Wahrheit zu sagen im Glück wie im Unglück. Leb wohl und auf baldiges Wiedersehen. Inzwischen nimm eine Umarmung von deinem dich liebenden Freund Bellini.



Giuditta Pasta, die Norma der Uraufführung

Vom Fiasko zum Erfolg

Die Gründe für den totalen Mißerfolg der *Norma* bei der Uraufführung lagen zum einen in den enttäuschenden Darbietungen von Giuditta Pasta (Norma), Giulia Grisi (Adalgisa) und Domenico Donzelli (Pollione), die von der übermäßigen Probenarbeit erschöpft waren; darüber hinaus war das Fiasko fraglos das Werk einer gegnerischen Claque, welche die Interessen von Pacini vertrat. Doch bereits mit der zweiten Aufführung begann die Wende, so daß die Scala das Werk innerhalb der ersten Saison noch weitere 32 Male aufführte. 1832 wurde *Norma* erstmals in Neapel gegeben, 1833 in Wien und London, 1834 in Berlin, Madrid und Budapest, 1835 in Prag, Paris und St. Petersburg. Zu den führenden Darstellerinnen der Titelgestalt zählten in den 30er Jahren Giuditta Pasta und Maria Malibran, spä-

ter Jenny Lind und Lilli Lehmann. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts standen die Interpretationen von Ester Mazzoleni, Gina Cigna und Maria Caniglia im Zeichen des Verismus; einzig Rosa Ponselle suchte an die Tradition des Belcanto anzuknüpfen. Interpretationsgeschichte in dieser Rolle hat vor allem Maria Callas gemacht, indem sie Geist und Technik des Belcanto mit einer faszinierenden Art der Darstellung verband, welche die der Partie innewohnende Dramatik freilegte; insbesondere durch das Wirken der Callas erfuhr die Oper des Belcanto eine Renaissance. Später übernahmen weitere Sängerinnen wie Elena Souliotis, Montserrat Caballé und Joan Sutherland diese Rolle in ihr Repertoire, ohne an die exzeptionellen Leistungen der Callas heranzureichen.

Norbert Christen

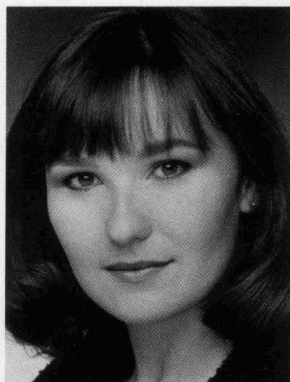
Biographien



Daniela Nedialkova

Norma

geb. in Bulgarien; Studium an der Musikakademie in Sofia; Solistin an der Staatsoper Sofia; Preisträgerin verschiedener Wettbewerbe, darunter der Internationale Wettbewerb Mario del Monaco; erste Engagements in Deutschland am Hans-Otto-Theater in Potsdam und am Theater Hagen; rege Opern- und Konzerttätigkeit, mit Gastspielen u. a. an der Komischen Oper Berlin, am Essener Aalto-Theater, in Spanien, Griechenland, Korea, China und der Schweiz; wichtige Partien: Abigaille (*Nabucco*) sowie die Titelrollen in *Aida* und *Madama Butterfly*; Debüt bei den Koblenzer Festungsspielen 2001 als Tosca



Susan Maclean

Adalgisa

geb. in Sacramento/California; Schauspiel- und Gesangsstudium an der University of Minnesota in Minneapolis; erste Engagements in den USA; Mitglied im Internationalen Opernstudio in Zürich; anschließend Festengagements am Opernhaus Zürich sowie an den Bühnen der Stadt Bielefeld; Gastspiele bei den Schwetzingen Festspielen, den Heidelberger Schloßfestspielen, an der Oper Leipzig (*Dorabella* in *Così fan tutte*) und der Semperoper Dresden (Komponist in *Ariadne auf Naxos*); wichtige Partien: Titelrollen in *La Cenerentola*, *Carmen*, *Die Italienerin in Algier*, *Die Afrikanerin*, *Der Rosenkavalier* sowie *Venus (Tannhäuser)*, *Brangäne (Tristan und Isolde)* und *Amneris (Aida)*



Monica Mascus

Adalgisa

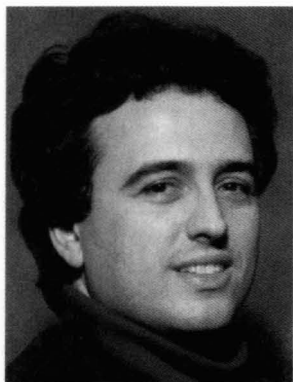
geb. in Wiesbaden; Gesangsstudium an den Musikhochschulen in München und Würzburg; 1990 Stipendiatin des Richard-Wagner-Verbandes Wiesbaden; Engagements am Stadttheater Gießen und – seit 1999 – am Theater der Stadt Koblenz; wichtige Partien: Ruggiero (*Alcina*), Neris (*Medea*), Charlotte (*Werther*), Die Frau (*Die menschliche Stimme*), Cherubino (*Die Hochzeit des Figaro*), Orlofsky (*Die Fledermaus*) und Frau Reich (*Die lustigen Weiber von Windsor*); Gastspiele als Niklaus (*Hoffmanns Erzählungen*) und Hänsel (*Hänsel und Gretel*) am Hessischen Staatstheater Wiesbaden sowie als Orfeo in Glucks *Orfeo ed Euridice* im Mai 2001 in München



Natascha Meißner

Clotilde

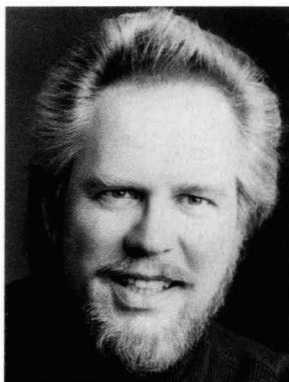
geb. in Moskau; seit ihrer Kindheit Mitwirkung in verschiedenen Chören; nach dem Abitur zunächst Ausbildung zur Krankenschwester; Gesangsunterricht bei den Professorinnen Gertruda Trojanowa (Moskau) und Ulrike Fuhrmann (Leipzig) sowie bei der Opernsängerin Vivian Hanner; 1998 Preisträgerin beim Internationalen Wettbewerb für Solisten und Chöre auf Rhodos (3. Preis); seit 1999 Ensemblemitglied mit Chor- und Soloverpflichtung am Theater der Stadt Koblenz; solistische Partien: u. a. in *Die lustige Witwe*, *Der bekehrte Trunkenbold* von Christoph Willibald Gluck und *Hoffmanns Erzählungen*



Zachos Terzakis

Pollione

geb. in Athen; naturwissenschaftliches Studium an der Universität seiner Heimatstadt; Gesangsausbildung am Apollonion Odeon in Athen; Gewinner des 1. Preises beim Maria-Callas-Gesangswettbewerb; feste Engagements an den Bühnen der Stadt Bielefeld und am Opernhaus Nürnberg; seit 1987 als freier Opern- und Konzertsänger tätig (Gastspiele u. a. in Berlin, Hamburg, München, Wien, Brüssel und Zürich); CD-Einspielungen (u. a. Rosillon in *Die lustige Witwe* und Pendereckis *Polnisches Requiem*); wichtige Partien: Titelrollen in *Hoffmanns Erzählungen* und *Werther*, Herzog (*Rigoletto*); Debüt bei den Koblenzer Festungsspielen 2001 als Cavaradossi (*Tosca*)



Michael Burt

Oroveso

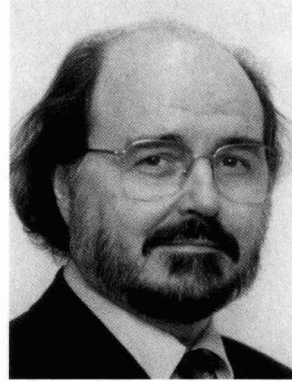
geb. in Guildford (Großbritannien); mit Auszeichnung abgeschlossenes Studium im Fachbereich Chemietechnologie, bevor er sich zum Sänger ausbilden ließ; begann seine Karriere in den USA; Engagements an der Deutschen Oper Berlin, der Staatsoper Hannover, der Oper Graz sowie in Salzburg; daneben regelmäßiger Gast an den Opernhäusern in Wien, Barcelona, Lyon und Rio de Janeiro; wichtige Partien: Hans Sachs (*Die Meistersinger von Nürnberg*), Wotan, Wanderer und Gunther (*Der Ring des Nibelungen*), Boris (*Boris Godunow*), Sarastro (*Die Zauberflöte*); Auftritte bei den Koblenzer Festungsspielen 2000 und 2001 als Zaccaria (*Nabucco*) und Scarpia (*Tosca*)



André Schann

Flavio

geb. in Straßburg (Frankreich); Gesangsausbildung am dortigen Konservatorium bei Eric Maison sowie bei Christiane Stutzmann in Nancy; Preisträger verschiedener Wettbewerbe in Frankreich; Konzerte in Belgien, Luxemburg und Deutschland; breites Repertoire an Opern, Operetten, Oratorien und Liedzyklen, u. a. die großen lyrischen Tenorpartien von Mozart wie Belmonte (*Die Entführung aus dem Serail*), Don Ottavio (*Don Giovanni*) und Tamino (*Die Zauberflöte*) sowie Partien aus dem italienischen und französischen Fach wie Graf Almaviva (*Der Barbier von Sevilla*) und Nadir (*Die Perlenfischer*)



Anton Marik

Musikalische Leitung

geb. in Wien; musikalische Grundausbildung bei den Wiener Sängerknaben; Studium an der Wiener Musikakademie (Dirigieren, Komposition und Orgel); 1. Kapellmeister an den Theatern in Klagenfurt, Bielefeld, Kassel und Dortmund; von 1989 bis 1993 Generalmusikdirektor in Heidelberg, anschließend in gleicher Funktion wiederum in Dortmund; zahlreiche Gastdirigate, besonders als gefragter Wagner- und Strauss-Spezialist, im In- und Ausland; Gastspiele u. a. in Mailand, Budapest und USA; Aufnahmen für Rundfunkanstalten und CD-Einspielungen (u. a. Strauss' „Alpensinfonie“, Bruckners Sinfonie Nr. 8 und Mahlers Sinfonie Nr. 6); Debüt bei den Koblenzer Festungsspielen 2001 mit Puccinis *Tosca*

Nachweise

Textnachweise:

Vincenzo Bellini. Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München 1985
(Musik-Konzepte. 46)

Programmheft „Norma“. Volksoper Wien. Saison 1997/98

Rein A. Zondergeld: Die Rätsel des Nirwana. Zum 150. Todestag Vincenzos Bellinis.

In: Neue Zeitschrift für Musik. 146. Jg. (1985), H. 9

Attila Csampai/Dietmar Holland: Opernführer. Hamburg 1989

Werner Oehlmann: Vincenzo Bellini. Zürich, Freiburg i. Br. 1974

Bildnachweise:

Jürgen Kesting: Maria Callas. Düsseldorf 1990

Maria Rosaria Adamo/Friedrich Lippmann: Vincenzo Bellini. Torino 1981

Richard Somerset-Ward: Oper. Ein Streifzug durch 400 Jahre Musiktheater. München 1999

Werner Oehlmann: Vincenzo Bellini. Zürich, Freiburg i. Br. 1974

Vincenzo Bellini: Norma. Herausgegeben von der Staatsoper Unter den Linden Berlin. Frankfurt am Main, Leipzig 1999

Titel:

Maria Callas als Norma in einer Inszenierung von Franco Zeffirelli an der Pariser Oper im Jahre 1964

Impressum

Theater der Stadt Koblenz · Spielzeit 2001/02 · Intendantin: Annegret Ritzel (V.i.S.d.P.) · Redaktion: Rüdiger Schillig

Layout und Satz: Marius Cofflet · Druck und Anzeigen: Görres-Druckerei, Koblenz