

BELLINI
NORMA

operbonn

NORMA

SPIELZEIT 1987/88

operbonn

GENERALINTENDANT JEAN-CLAUDE RIBER



NORMA

TRAGISCHE OPER IN ZWEI AKTEN

VON FELICE ROMANI

(NACH DER GLEICHNAMIGEN TRAGÖDIE VON ALEXANDRE SOUMET)

IN ITALIENISCHER SPRACHE

MUSIK VON VINCENZO BELLINI

MUSIKALISCHE LEITUNG: STEFAN SOLTESZ

INSZENIERUNG: JORGE LAVELLI

SPIELLEITUNG: PAUL STERN

AUSSTATTUNG: MAX BIGNENS

CHOR DER OPER BONN

EINSTUDIERT VON GEORG ACHIM FÖLDES
ORCHESTER DER BEETHOVENHALLE BONN

PREMIERE: 6. FEBRUAR 1983

NEUEINSTUDIERT: 9. JUNI 1988

Herausgeber: **oper**bonn

Generalintendant Jean-Claude Riber

Redaktion: Christoph Schwandt

Mitarbeit: Thomas Lang, Yvonne Péruche, Resi Will

Gesamtherstellung: Köllen Druck + Verlag GmbH, Bonn

INHALTSVERZEICHNIS

| | |
|---|----|
| Zur Inszenierung von Jorge Lavelli | 9 |
| Friedrich Lippmann: Der Komponist der „Norma“ | 11 |
| Der Librettist der „Norma“ | 25 |
| Das Leben Bellinis | 27 |
| Arthur Schopenhauer: Zur Ästhetik der Dichtkunst | 32 |
| Dietrich Schulz: „Norma“ — Name und Begriff | 34 |
| Italienisches Textbuch von „Norma“ mit einer deutschen Prosaübersetzung von Christof Loy | 44 |
| Handlung | 90 |
| Synopsis | 92 |
| Argument | 94 |
| Nachweise | 96 |



Jorge Lavelli und Mara Zampieri

ZUR INSZENIERUNG VON JORGE LAVELLI

Die Frage nach der Aufführbarkeit und der Vermittelbarkeit einer Oper wie Bellinis „Norma“ hat zu drei verschiedenen Tendenzen in der Aufführungspraxis geführt. Die einen sagen: „Solche“ Werke kann man nur noch konzertant darbieten, andere suchen ihr Heil in historisierend-textgetreuen Bühnenadaptionen. Beides raubt dem Werk durch die Konzertatmosphäre einerseits und andererseits durch den Blick durch das Museumsschlüsselloch seine unmittelbare Wirkung. Der Versuch, das Wesentliche im Werk aufzuspüren und für den heutigen Zuschauer umzusetzen, führt zu dem dritten Weg, den auch Jorge Lavelli in Bonn wählt.

Ausgehend davon, daß auch der Zuschauer von 1830 nicht „unschuldig“ war und durchaus Dinge in Verbindung zu setzen wußte — nämlich zum Beispiel die Besatzungs-Römer in der Oper mit den österreichischen Besatzern in Italien —, versucht Lavelli, die für ihn als abstrakter Kern entscheidende Fabel zu verdeutlichen. Eine zeitliche Transposition findet — allerdings nicht im Sinne von eindeutiger Neudatierbarkeit — statt; vielmehr wird die Zeitlosigkeit der Fabel durch Bildchiffren auch von heute verdeutlicht. Ein Stück des 19. Jahrhunderts, aus einer Zeit vieler auch gewaltvoller Veränderungen, muß — so Lavelli — auch auf der Bühne von 1983 seine volle Dynamik zeigen können. Hat seine Kernaussage nicht mehr die Kraft und Präsenz, daß sie gerade bei einem ohnehin musikalisch dominierten Werk zur Entfaltung kommt, müssen Zeichen von heute dabei helfen, bei „Norma“ zum Beispiel den Kampf gegen den Besatzer besser zu akzentuieren: Wer weiß außerdem, wie Druiden, Römer und Gallier von damals wirklich ausgesehen haben? Überliefert sind uns bei „Norma“ auch nur Vorstellungen von ihnen, Imagination des 19. Jahrhunderts.

Lavelli zieht daraus die Konsequenz, alles Anekdotische und Folkloristische aus seiner Inszenierung zu eliminieren: Misteln, Druidensteine und Eichen gibt es in seiner Inszenierung also nicht. Es bleiben also die sicht-

bar gemachten Abstrakta Politik, Religion, Hierarchie, Glaube und Freiheitswille. Lavelli meint: „Für einen erwachsenen Zuschauer ist meine Pabel sehr klar.“

Norma, die Titelfigur, ist zudem keine historische oder auch nur in lebensnaher Individualität gezeichnete Figur: Sie ist eine „Melange“ aus Zügen großer Frauenfiguren der Literatur. An erster Stelle nennt auch Lavelli „Medea“, aber nicht nur die des Euripides und Senecas, sondern auch die von Corneille, ohne aber die bei diesen anzutreffenden Zauberinkomponente. Kollaboration, Leidenschaftsproblem, Verlassensein einer Jüngerer wegen sind Indizien dafür. Pollione ist in den Augen Lavellis dagegen ein „mediokrer Typ“, der schließlich nur noch die Chance hat, Held im Tod zu werden.

Der oft angesprochene religiöse Charakter der Musik ist für Lavelli nicht gebunden an die gallische Oberpriesterin Norma und ihren Kultus. Über die Authentizität seiner Darstellung bei Bellini und Romani wissen wir ohnehin nichts. Er hat seine Legitimation aus dem musikalischen Phänomen heraus und kann seine Wirkung auch ohne druidisch-dekorative Einkleidung bewahren. Umgesetzt werden muß, daß die Religion im Alltag der in „Norma“ handelnden Personen eine so zentrale Bedeutung hatte, daß ihr Einfluß auf die politischen Vorgänge erklärbar wird. Für ein Publikum von heute ist dies notwendigerweise anders darzustellen als vor 150 Jahren. Vielleicht verstehen wir mit unserem Erfahrungsbereich auch mehr als damals, da religiöse Révolutionen 1830 dem Publikum vielleicht ferner waren als uns.

GENERALINTENDANT: JEAN-CLAUDE RIBER

operbonn

NORMA

Tragische Oper in zwei Aufzügen von Felice Romani
Musik von Vincenzo Bellini
in italienischer Sprache

| | |
|--------------------------------|--------------------------|
| Musikalische Leitung | Stefan Soltesz |
| Inszenierung | Jorge Lavelli |
| Spielleitung | Paul Stern |
| Ausstattung | Max Bignens |
| | |
| Pollione | Lando Bartolini |
| Oroveso | John Macurdy |
| Norma | Mara Zampieri |
| Adalgisa | Delores Ziegler |
| Clotilde | Elisabeth Maria Wachutka |
| Flavio | Guy Gabelle |

Chor der Oper Bonn
Einstudierung Georg Achim Földes
Orchester der Beethovenhalle Bonn

Pause nach dem 1. Aufzug · Dauer ca. 3 Stunden

Neueinstudierung 9. Juni 1988

OPER DER STADT BONN

bar gemachten Abstrakta Politik, Religion, Hierarchie, Glaube und Freiheitswille. Lavelli meint: „Für einen erwachsenen Zuschauer ist meine Parabel sehr klar.“

Norma, die Titelfigur, ist zudem keine historische oder auch nur in lebensnaher Individualität gezeichnete Figur: Sie ist eine „Melange“ aus Zügen großer Frauenfiguren der Literatur. An erster Stelle nennt auch Lavelli „Medea“, aber nicht nur die des Euripides und Senecas, sondern auch die von Cornelle, ohne aber die bei diesen anzutreffenden Zauberinkomponente. Kollaboration, Leidenschaftsproblem, Verlassensein einer Jüngeren wegen sind Indizien dafür. Pollione ist in den Augen Lavellis dagegen ein „mediokrer Typ“, der schließlich nur noch die Chance hat, Held im Tod zu werden.

Der oft angesprochene religiöse Charakter der Musik ist für Lavelli nicht gebunden an die gallische Oberpriesterin Norma und ihren Kultus. Über die Authentizität seiner Darstellung bei Bellini und Romani wissen wir ohnehin nichts. Er hat seine Legitimation aus dem musikalischen Phänomen heraus und kann seine Wirkung auch ohne druidisch-dekorative Einkleidung bewahren. Umgesetzt werden muß, daß die Religion im Alltag der in „Norma“ handelnden Personen eine so zentrale Bedeutung hatte, daß ihr Einfluß auf die politischen Vorgänge erklärbar wird. Für ein Publikum von heute ist dies notwendigerweise anders darzustellen als vor 150 Jahren. Vielleicht verstehen wir mit unserem Erfahrungsbereich auch mehr als damals, da religiöse Revolutionen 1830 dem Publikum vielleicht ferner waren als uns.

FRIEDRICH LIPPMANN
DER KOMPONIST DER „NORMA“
ANMERKUNGEN ZU VINCENZO BELLINI

Das Bild Bellinis schwankt in der Geschichte. Es schwankt stärker als das Bild z. B. Carl Maria von Webers. Bellini gehört nicht zu den Komponisten, deren Leben und Schaffen im vorigen Jahrhundert eine fundierte Darstellung erfahren haben. Auch diese Darstellungen „veralten“ bekanntlicherweise; fast jeder Generation zeigen die großen Meister der Vergangenheit ein anderes Antlitz. Aber das Antlitz Bellinis wurde von Anbeginn an durch die zahlreichen Anekdoten und Übertreibungen, die sich an seinen Namen hefteten, verzerrt¹⁾. Die Fakten seines Lebens und seiner Kunst sind auffällig spät ernsthaft studiert und in Publikationen von wissenschaftlichem Rang dargestellt worden. Die erste Biographie, die wahrhaft „gemäß der Geschichte“ (so im Titel des Buches) geschrieben worden ist, erschien erst 1959 aus der Feder Francesco Pasturas²⁾. Der erste Autor, der die Musik Bellinis „beim Wort genommen“ hat, ist der Komponist Ildebrando Pizzetti; seine Studie „La musica di Vincenzo Bellini“ wurde 1915 (in Florenz) erstmals gedruckt³⁾. 1943 kam in Mailand die erste zuverlässige, sehr umfassende Briefsammlung Bellinis heraus (Edition: Luisa Cambi). In weite Leserkreise sind die genannten Studien im deutschsprachigen Raum bislang kaum gedrungen (dasselbe gilt übrigens auch für die neuere Literatur über Rossini und Donizetti), im Gegensatz zur Situation in den angelsächsischen Ländern sowie in Italien und Frankreich. Das hat gewiß mit dem Verdikt zu tun, das Richard Wagner über die traditionelle Oper — besonders die Oper Italiens und Frankreichs — in seinen Schriften⁴⁾ gefällt hat. Wagners vernichtendes Urteil — das im übrigen, wie wir noch sehen werden, gerade Bellini noch relativ gut wegkommen ließ — war für den deutschsprachigen Raum äußerst folgenreich. Die deutsche Musikwissenschaft hat sich bis vor kurzem kaum ernsthaft mit der französischen und italienischen Oper beschäftigt, und wo sie es tat, war ihr Blick einseitig fixiert auf „Reformen“, „dramatische Wahrheit“ (gegenüber bloßem „Schönklang“) und so fort. In



Vincenzo Bellini, Porträt von Giuseppe Patania

einem objektiven, verschiedene Stilrichtungen geltenlassenden Verhältnis zum vielschichtigen Phänomen Oper sind uns Deutschen im großen ganzen die romanischen und angelsächsischen Länder voraus. Aber auch in seinem Heimatlande Italien war die Wertung der Kunst Bellinis im Laufe der Jahrzehnte starken Schwankungen ausgesetzt. 1835, als er allzu jung in Paris starb, war Bellini nach Rossini der am stärksten gefeierte Opernkomponist. Selbst Donizetti hatte es oft schwer, sich neben ihm zu behaupten. „Norma“, „La sonnambula“ und „I puritani“, um nur die berühmtesten seiner Opern zu nennen, wurden in ganz Europa und natürlich ganz besonders in Italien mit Begeisterungstürmen aufgenommen. In den Theatern von großen und weniger großen Sängern interpretiert, am häuslichen Klavier nachempfunden, in ungezählten Opern-„Paraphrasen“ (z. B. auch von Franz Liszt) bearbeitet, drangen die Melodien Bellinis in weiteste Kreise. In Italien verstärkten das patriotische Empfinden des „Risorgimento“ und die nationale Operntradition, aus der Bellinis Kunst erwachsen war, die Begeisterung noch um vieles. Wie bestimmte Chöre des jungen Verdi erhielten auch einzelne Teile der Opern Bellinis, voran der Chor „Guerra, guerra!“ in „Norma“, in Italien eine politische Interpretation. Nicht zu Unrecht wurde der genannte Kriegschor „die italienische Marseillaise“ genannt. Bellini als Hüter und Hort der italienischen Operntradition: Nichts ist bezeichnender dafür als die Rolle, die große Teile des italienischen Opernpublikums, die Kritiker eingeschlossen, dem „Norma“-Komponisten im Streit um die Opern Wagners bei deren frühen italienischen Aufführungen zuwiesen⁵⁾. Er wurde dem Autor des „Lohengrin“ als „italianissimo“ gegenübergestellt. Besonders er, weitaus häufiger als Verdi. Verdi hatte seinerseits, gegenüber Bellini, das musikalische Drama um viele Grade erhitzt, hatte die Textworte noch kontrastreicher interpretiert, die Leidenschaften noch stärker akzentuiert, die Rolle des Orchesters gesteigert und war damit, mochten seine Wege auch sehr eigene sein, Wagner an die Seite getreten. Daß Verdi in der Tat — es sei wiederholt: auf sehr eigene und zugleich in der italienischen Tradition verwurzelte Art — der „Wagner unserer lieben Verbündeten“ war, wie Hans von Bülow ihn 1892 begeistert nannte, sollte erst die Musikwissenschaft unserer Tage recht erkennen. Das breite italienische Publikum, das nicht so sehr Verdi als vielmehr besonders Bellini (und Rossini) dem deutschen „Modernisten“ als Muster wahrer Kunst gegenüberstellte, hatte es im Gefühl.

Die Zukunft gehörte indessen in Italien dann doch zunächst Verdi (und Wagner!). „Zunächst“, das bedeutet etwa das letzte Drittel des vorigen Jahrhunderts. Die Aufführungsziffern der Opern Bellinis gingen zurück.



Mit Sicherheit idealisiertes Bellini-Porträt von Natale Schiavoni

Das Pathos der Verdischen Oper ließ die Gefühlswelt der Opern Bellinis stiller, weniger „dramatisch“, weniger zeitgemäß erscheinen. In diesen Jahrzehnten breitete sich das Bild des „elegischen“, „weichen“ Bellini aus. Ein falsches Bild, das man jedoch im Kontext der angedeuteten Entwicklung begreifen muß. (Dieses Bild findet sich auch bei Wagner, der Bellini gelegentlich⁶⁾ einen „sanften Sizilianer“ genannt hat.)

Und nach Verdi kam der „Verismo“, kam Puccini. Mit ihnen zugleich eine Forcierung des Gesangsstils, die zugunsten der „Passion“ Feinheiten fallen ließ, von denen der Gesangsstil der italienischen Oper bis in die Zeit Verdis hinein gelebt hatte. Der „Bel canto“ des 18. und des frühen 19. Jahrhunderts wurde nun vollends zu einer Sache der Vergangenheit. Hätte Rossini, der schon um 1830 das Ende des Bel canto beklagte, den italienischen Operngesangsstil um 1910 erleben müssen, es hätten ihm die Worte dafür gefehlt. Und doch sollte es zu einer Wiederbelebung des älteren Gesangsstils kommen: nach dem II. Weltkrieg. Wir stehen noch mitten in der „Renaissance“ Rossinis, Bellinis und Donizettis auf der Opernbühne und auf der Schallplatte. Die Renaissance, der die oben erwähnte neue, internationale Opernforschung parallelläuft, ist besonders großen Sängerinnen und Sängern, allen voran Maria Callas, zu danken. Was in den 1950er Jahren begann, trägt jetzt zwischen New York und Tokio, London und Palermo reiche Früchte.

Der Bel canto Bellinis freilich ist nicht der alte des 18. Jahrhunderts und auch nicht der Rossinis. Im Gegenteil, Bellini hatte von Anfang an, ganz entschieden von seiner dritten Oper, dem „Pirata“ (1827), an eine Musik geschaffen, mit der er sich bewußt von Rossinis Stil absetzt. Wesenszüge seiner Musik sind Textdeutlichkeit und -interpretation; Einschränkung der Koloraturenfülle (bekanntlich borden viele Melodien Rossinis von „Ziernoten“ geradezu über); eine Formknappheit, in der er sich mit dem Dichter Vittorio Alfieri berührt.

Die Einschränkung der Koloratur war gegenüber den Sängern nicht leicht durchzusetzen. Zwar hüte man sich vor der noch immer gängigen Meinung, Koloraturen dienten grundsätzlich und vor allem der Zurschaustellung der stimmlichen Mittel des Sängers — sie sind durchaus auch Ausdrucksmittel. Aber schließlich: Artifizielles, Virtuoses steckt in ihnen, das sei nicht geleugnet. Und darauf verzichteten die Sänger ungern in dem Grade, den ihnen Bellini schon in „Il pirata“, noch stärker dann in seinem darin radikalsten Werk „La straniera“ (1829) abverlangte. Nun, Bellini hat sich in seinen künftigen Opern, vor allem von „La sonnambula“ (1831) an, gemäßigt: Er räumte den Koloraturen wieder einen größeren Platz ein, al-

NORMA

Ca - sta Di - va, ca - sta Di - va, che i - nar -

- gen - ti que - ste sa - cre, que - ste

sa - cre, queste sa - cre an - tiche pian - te, a noi vol - gi il bel sem -

bian - te, a noi vol - gi, a noi vol - gi il bel sem - bian -

sempre cresc. sino al....

sempre cresc. sino al.....

x

Beginn von Normas Gebet im ersten Akt

lerdings nie und nirgends wieder so viel Platz, wie sie bei Rossini einnehmen. Hier und da werden die Koloraturen oder die „Melismen“ (längere Gesangsphrasen auf einem Minimum von Text, etwa auf einzelnen Silben) ganz und gar „thematisch“, thematischer als jemals in Rossinis Opern. Man denke an das berühmte Gebet Normas „Casta diva“. Nicht allein an die Ziernoten, die der Sopran im Zwischenteil des 1. Arientempos, eben des Gebets, über den Klangteppich des Chores breitet, sondern schon an den Beginn des Gebets, die ersten 8 Takte (vgl. Notenbeispiel 1). Hier sind die Melismen im engsten Sinne des Wortes thematisch geworden. Weniger thematisch, aber doch sehr ausdrucksvoll, affektgesättigt sind die Koloraturen, die Norma und Adalgisa simultan im Duett des II. Aktes singen. Geben sie die Stimmung der Weichheit, des herzlichen Einvernehmens, das in diesem Moment zwischen den Rivalinnen herrscht, adäquat wieder, so auf ihre Weise genauso adäquat jene Sechzehntelkoloraturen, die die empörte Norma im I. Finale Pollione entgegenschleudert („Oh, non tremare, o perfido“), Wut und Rachedurst. So verschiedenen Ausdruck haben die Koloraturen Bellinis. (In „I puritani“, in der Wahnsinnsszene Elviras, werden die Koloraturen — ähnlich wie diejenigen der entsprechenden Szene in Donizettis „Lucia di Lammermoor“ — Verückung und Entrückung sinnfällig machen). Diese Ausdrucksaktivierung und -schattierung der Koloratur in den reifen Opern Bellinis und Donizettis war nur möglich durch ihre Einschränkung im großen ganzen: Eine Überfülle an Koloraturen, wie in weiten Teilen der Opern Rossinis, nivelliert allzu leicht ihren Ausdruckswert, wenigstens beeinträchtigt die Aufnahmebereitschaft ihrer Feinheiten seitens des Hörers⁷⁾.

Die Hervorhebung des jeweiligen Textinhalts, der jeweiligen Stimmung in seiner Musik lag Bellini am Herzen. Auch hierdurch unterscheidet er sich wesentlich von Rossini, der hierin eine große Nonchalance besaß, d. h. sowohl höchste textgerechte Melodien schrieb als auch solche, die sich indifferent, sozusagen neutral gegenüber den Textworten verhalten. Die Textnähe der Musik Bellinis hat sogar die Anerkennung Richard Wagners gefunden. Als er 1880 in Neapel das Konservatorium besuchte, sagte er dem Archivar Francesco Florimo, dem Studiengenossen und Freunde Bellinis: „Bellini ist einer meiner Lieblingskomponisten. Seine Musik kommt aus dem Herzen, und sie ist aufs engste an den Text gebunden.“⁸⁾ Obwohl Wagner, wie schon erwähnt, Bellini in „Mein Leben“ als „sanften Sizilianer“ apostrophiert hat, gibt es doch auch eine sehr bezeichnende andere, gegensätzliche Äußerung des Bayreuther Meisters über den „Norma“-Komponisten, und sie kommt der Wahrheit entschieden näher. 1877/78 — so

berichtet sein Biograph Glasenapp⁹⁾ — kam Wagner mit Anton Seidl über die italienische Oper ins Gespräch:

„Er spielte einzelne italienische Themen, aus ‚Romeo und Julia‘, ‚Straniera‘, ‚Norma‘: ‚das ist, bei aller Pauvretät, wirkliche Passion und Gefühl; es soll nur die richtige Sängerin sich hinstellen und es singen, und es reißt hin. Ich habe davon gelernt, was die Herren Brahms & Co. nicht gelernt haben, und was ich in meiner Melodie habe.“

Wagner hat ohne Zweifel von Bellini gelernt. Die Textnähe von Bellinis Musik hat ihn in seinem Streben nach wahren Ausdruck des Wortes bestärkt. Die weitgeschwungene Melodik Bellinis — sie wird uns noch beschäftigen — beeinflusste ihn stark. Die kräftigsten Anregungen hat er aber wohl von Bellinis großen Klangsteigerungen erfahren, von jenen mitreißenden Crescendi, wie sie besonders im II. Finale der „Norma“ (E-Dur-Teil „Padre, tu piangi?“) manifest werden. Der Klangrausch dieser großen Steigerungswelle — ein sehr romantischer Klangrausch — hat bis in die berühmten Steigerungswellen, „Sequenzen“ von „Tristan und Isolde“ hineingewirkt. Betrachten wir den E-Dur-Teil etwas näher.

Die Holzbläser intonieren im pianissimo eine zweitaktige Phrase, an deren Schluß auch die Violinen teilhaben. Die zweitaktige Phrase wird dreimal direkt hintereinander wiederholt, wobei Norma und Orovoso sich ihrer im Wechsel bemächtigen. Je nach dieser spannungserregenden Stauung hebt eine eindringliche Sequenz von insgesamt 6 Takten an, während derer die Lautstärke anschwillt. Ein kleines punktiertes Motiv — es entstammt den vorangehenden Zweitaktgruppen — wird Halbton um Halbton emporgezogen. Auch hier arbeitet Bellini mit Verzögerungen, Stauungen; die Sequenz scheint zunächst nicht über *ais/h* hinauszukommen. Umso wirksamer ist der dann einsetzende weitere Aufstieg. Die Dissonanzen werden anfangs für die Länge von Viertelnoten in Konsonanzen aufgelöst, allerdings auf den schwachen Taktteilen:

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It is in E major and 2/4 time, marked 'Allegro moderato'. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is characterized by a sequence of chords that rise stepwise by half tones. There are performance markings: 'incalzando a poco' under the first few measures and 'poco' under the last few measures. The score illustrates the concept of dissonances being resolved into consonances over time.

In den darauf folgenden Takten gibt Bellini aber den Konsonanzen immer weniger Raum: Sie erscheinen fast immer nur als Durchgänge, für die Länge von Sechzehntelnoten. Die Spannung, die der endlich erreichte E-Dur-

Akkord (in Gesangstakt 33 des Più moderato) auflöst, wird dadurch ungeheuer stark.

Sequenzen von dieser Intensität des Ziehens und Drängens und von dieser Art der Dissonanzenbehandlung waren in der italienischen Oper — und in der Oper ganz allgemein — um 1830 ungewohnt. Bellini ist der Ahnherr so mancher Sequenzen-Steigerungen romantischer Musik, nicht zuletzt des „Tristan“.

Fortissimo und Gipfelpunkt der Melodielinie werden in Takt 31 des Più moderato erreicht. Norma und Pollione singen unisono, wozu noch das unisono des Orchesters tritt. Die Melodie windet sich dann in 2 Takten vom erreichten Höhepunkt herab, und die Lautstärke läßt nach. Der Schlußtakt 33 ist zugleich der Anfangstakt der Wiederholung. Das pianissimo ganze zwei Takte nach dem ekstatischen Höhepunkt mit seinem fortissimo erzielt eine außerordentlich starke Wirkung.

Das Crescendo, das Bellini hier schreibt (und er hat ähnliche Crescendi dann noch in „Beatrice di Tenda“ und „I puritani“ geschrieben), unterscheidet sich grundlegend von dem Rossinis. Rossinis Crescendi — sie stehen in fast jeder seiner Ouvertüren, aber auch an vielen anderen Stellen seiner Opern — verlaufen in schnellem Tempo, diejenigen Bellinis in gemäßigttem (Più moderato im II. „Norma“-Finale). Vorwärtsdrängende Kraft und gemäßigt Tempo scheinen sich zu widersprechen, bewirken aber, in echter Dialektik, eine ungeheure Spannung. Rossinis Crescendi sind Feuerwerke von Witz und Vitalität. Bellinis Crescendi sind schwerblütiger, eher narkotisierend als elektrisierend. Sie sind die reinste Inkarnation von Bellinis Maxime „Das musikalische Drama muß durch seinen Gesang weinen machen, schaudern, sterben.“¹⁰⁾ Ein neues, in keiner Weise mehr distanzierteres Hören (das Rossini noch erlaubt), vielmehr ein Hingegebenensein wird von dieser Musik gefordert. Ganz besonders in Stücken wie dem II. Finale.

Die intendierte Erschütterung des Hörers bzw. Zuschauers, sie ist es auch, die Bellini so innigen Anteil an der Tragödie „Norma“ nehmen ließ, die Felice Romani von Alexandre Soumet übernahm¹¹⁾. Es war nicht die dramatisierte Historie — der Aufeinanderprall von Römern und Galliern —, was Bellini faszinierte. Eher war es schon der geheimnisvolle Druidenkult. Vor allem aber waren es die Irrungen und Wirrungen leidenschaftlicher Liebe, die ihn zu diesem Drama, einer romantischen „Medea“-Version, zogen. Auch in „Norma“ schrieb Bellini eine Variation über sein Grundthema — das Grundthema der romantischen italienischen Oper überhaupt: die von der Politik, von finsternen Mächten, von Verirrungen angefochtene Liebe. Felice Romani, der bevorzugte Textdichter Bellinis, war einer der besten

20

36

Allegro feroce

ff

marcatissimo

NORMA

Guer - ra, guer - ra!

PROVESO

Guer - ra, guer - ra! Le gal - li - che sel - ve quan - te han

Soprani
(con ferocia marcata)

C
R
O
Bassi

Guer - ra, guer - ra! Le gal - li - che sel - ve quan - te han

37

italienischen Librettisten der romantischen Epoche. Romani ging bereitwillig, aber auch mit einem großen literarischen und dramaturgischen Verantwortungsgefühl auf Bellinis Wünsche ein. Die Zusammenarbeit zwischen den beiden Freunden (die sich später, über der Oper „Beatrice di Tenda“, entzweien sollten) war annähernd so eng wie die zwischen Verdi und Piave. Bellini ist Romantiker. Vor allem der Klangrausch, die Akzentuierung der Leidenschaften und der „Stimmungen“ stempeln ihn dazu. Aber er neigt deshalb nicht zur Unklarheit der Form. Im Gegenteil: Romantische Leidenschaft präsentiert sich in äußerst klarer, übersichtlicher Form. Gerade die Dialektik von innerlich durchglühter Musik und Formklarheit macht diese Musik so hörensenswert.

Die Arien präsentieren sich meistens in zwei Haupttempi, deren letzteres die Fachsprache der Musiker damals „Cabaletta“ nannte. So ist Normas Allegro „Ah! bello a me ritorna“ die Cabaletta zum vorangehenden Arien-tempo, dem Gebet „Casta diva“. Alle Teile — das vorangehende Rezitativ sowie die Überleitungsabschnitte, an deren Wirkung der Chor hohen Anteil hat, schließlich das Orchesternachspiel — machen zusammengenommen „die Arie“ aus. (Sie heißt im zitierten Falle „Cavatina“, was in der italienischen Oper um 1830 fast ausschließlich „Auftrittsarie“ bedeutet.) Die Ensembles sind ähnlich stark gegliedert. Mischbildungen aus Soli, Ensemble und Chor begegnen besonders in den beiden Finali. Bemerkenswert ist die Einstreuung arioser Teile (die man beim ersten Hören oft für regelrechte Arien hält) in die Rezitative. Das schönste Arioso der Oper steht am Beginn des II. Aktes: Normas „Teneri, teneri figli“. Vielen, die „Norma“ zum ersten Mal hören, wird die starke Rolle des Chors auffallen. Das gängige Schlagwort von Verdi als dem Erfinder der „Choroper“ gehört zu den überholten Gemeinplätzen der Musikjournalistik.

Verdi hat Bellinis Größe neidlos anerkannt. Er feierte ihn ganz besonders als den Meister weitgespannter, „überaus langer“ Melodien („melodie lunghe lunghe lunghe“), von Melodien, wie sie vor ihm niemand geschrieben habe¹²). Wenn Verdi nach Beispielen für solche „melodie lunghe . . .“ in „Norma“ gefragt worden wäre, hätte er gewiß vor allem auf „Casta diva“ und auf das II. Finale hingewiesen. Hier wie dort verdient Bellinis Leistung, aus relativ kleinen Bausteinen, meistens zweitaktigen Perioden, große Bögen zu errichten, stärksten Beifall. Bei der Betrachtung des II. Finales (D-Dur-Teil) sahen wir, welch große Rolle die Halbtonschritte spielen. Auch in „Casta diva“ ist der Halbton das wichtigste Intervall. Welches Ereignis wird der — durch Synkopen verzögerte — Aufstieg von a^2 zu b^2 , an der Stelle des Höhepunkts! Aber auch vorher schon spielen die Halbtonabstände

eine bemerkenswerte große Rolle. Bellini läßt die Melodie von Stufe zu Stufe aufsteigen und erreicht so ein inneres Crescendo, zu dem dann kurz vor dem Höhepunkt das „äußere“ tritt. Der Gesang ist von Grund auf einer inneren Bewegung untertan, die jede seiner edlen Phrasen durchströmt und auf das Ziel, welches am Ende liegt, zuordnet. Das alles geschieht aber ohne Aufdringlichkeit, im Gegenteil: Die so zielstrebige, dynamische Melodie wirkt im ganzen ruhig. Ein bewundernswerter Ausgleich von Ruhe und Spannung! Auf dem Höhepunkt (Synkopenstelle, Aufstieg zum b^2) schwelgt Bellini auf eine Weise im Klang, die in einer Arie der italienischen Oper vorher kaum jemals anzutreffen ist.

Welche Vielfalt der Passionen, Stimmungen, „Affekte“ in dieser Oper! Dieses sein berühmtestes Werk genügt eigentlich zum Gegenbeweis der vielgehörten These (ihre historische Bedingtheit wurden oben dargelegt), Bellini sei schlechthin ein „Elegiker“. Es gibt zweifellos manches Elegische in „Norma“ — hier sei nur auf das zitierte Arioso der Titelheldin im Beginn des II. Aktes hingewiesen — und in jeder von Bellinis Opern. Etliche Melodien klingen geradezu wie Inkarnationen „romantischen Weltschmerzes“. Aber auf andere Affekte verstand sich Bellini gleichfalls trefflich. Man denke an Normas Wutausbruch in der Szene Norma/Pollione des II. Aktes (Sechzehntelfiguren zu den Worten „I romani a cento fian mietuti, fian distrutti“). Oder an ihren pathetischen Rachegefang „Già mi pasco ne' tuoi sguardi“ (Cabaletta des Duetts, in derselben Szene). Mit „Guerra, guerra!“ hat Bellini, wie wir sahen, einen der kriegerischsten Chöre des italienischen Ottocento komponiert. Welche Leidenschaft im 1. Tempo des Duetts Adalgisa/Pollione im I. Akt, und welche selige Freude in der Cabaletta des Duetts Norma/Adalgisa im II. Akt! Bellini hat diese Affekte mit derselben Sorgfalt komponiert wie die weichen, elegischen: Das mit Recht gerühmte Genaunehmen des Wortes und des Gefühls ist auch hier zu spüren.

Niemand wird den Elegiker Bellini überhören wollen. Aber niemand heute auch Stücke wie „Guerra, guerra!“ oder Normas Rachegefang. Bellini ist ein vielseitiger Dramatiker, auch und gerade in „Norma“.

ANMERKUNGEN

- 1) Noch 1957 konnte man in einer soliden deutschen Musikzeitschrift folgendes über Bellini lesen: „Bellini, der jung verstorbene, vergötterte Schwarm der italienischen Frühromantik, eine von Primadonnen und Ballerinen zu Tode geliebte Mendelssohn-Chopin-Figur...“ („Musica“, 1958, S. 561).
- 2) F. Pastura „Bellini secondo la storia“, Parma 1959. — Seither sind vor allem folgende Darstellungen zu nennen: L. Orrey, „Bellini“, London 1969; F. Lippmann, „Vincenzo Bellini und die italienische Opera seria seiner Zeit“, Köln-Wien 1969 (= *Analecta musicologica*, Bd. 6); H. Weinstock, „Vincenzo Bellini. His Life and His Operas“, New York 1971; W. Oehlmann, „Vincenzo Bellini“, Zürich 1974; P. Brunel, „Vincenzo Bellini“, Paris 1981; M.R. Adamo/F. Lippmann, „Vincenzo Bellini“, Turin 1981.
- 3) 1942 erklärte sich dann ein noch weit berühmterer Komponist als Bewunderer Bellinis: Igor Strawinsky (in: „Poétique musicale“, Cambridge Mass). Seine Gegenüberstellung Bellini—Beethoven muß allerdings als verfehlt gelten.
- 4) Besonders in „Oper und Drama“ (1851). Vgl. meine Studie „Wagner und Italien“, in: *Analecta musicologica* 11, 1972, S. 200—247.
- 5) Vgl. hierzu Ute Jung, „Die Rezeption der Kunst Richard Wagners in Italien“, Regensburg 1974.
- 6) In „Mein Leben“, I. Teil (sämtliche Schriften und Dichtungen, Volksausgabe, Leipzig o.J., Bd. 13, S. 114).
- 7) Weiteres über den Gesangsstil Bellinis, speziell über die darin sinnfällige Verbindung des älteren Bel canto mit neuem romantischen Ausdruck, vgl. bei R. Celletti, „Il vocalismo italiano da Rossini a Donizetti“, 2 Teile, in: *Analecta musicologica* 5 und 7, 1968 und 1969; ders., „La vocalità“, in: „Storia dell'opera“, Turin, UTET, Bd. III.
- 8) Vgl. F. Florimo, „Bellini. Memorie e lettere“, Florenz 1882, S. 40.
- 9) Carl Friedrich Glasenapp, „Das Leben Richard Wagners“, Leipzig, 1.—3. Auflage 1911, Bd. 6, S. 69.
- 10) In einem Billet an Carlo Pepoli, Paris, im Frühjahr 1834 (vgl. Luisa Cambi ed., „Vincenzo Bellini, Epistolario“, Mailand 1943, S. 400).
- 11) Soumets Tragödie wurde zuerst am 6. April 1831 am Pariser Odéon aufgeführt. Daß eine „Veroperung“ des betreffenden vorangehenden Sprechdramas so bald nach dessen Uraufführung erfolgte (Premiere von Bellinis „Norma“: Mailand, Teatro alla Scala, 26. Dezember 1831; Kompositionszeit: September bis Dezember 1831), geschah relativ selten.
- 12) Verdi im Brief an C. Bellaigue vom 2. Mai 1898 (vgl. „I copialettere di Giuseppe Verdi“, herausgegeben von G. Cesari und A. Luzio, Mailand 1913, S. 415).



Felice Romani

DER LIBRETTIST DER „NORMA“

FELICE ROMANI (1788—1865)

Felice Romani (1788—1865) war Librettist, Dichter, Kritiker und Redakteur. Er war das älteste von elf Kindern und mußte — nachdem sein Vater das ererbte Vermögen verschwendet hatte und die Familie im Stich ließ — dessen Verantwortung übernehmen. Trotzdem konnte er seine Studien fortsetzen und legte sein Examen an der Universität von Pisa ab. Eine Zeitlang lehrte er in Genua, dann unternahm er umfangreiche Auslandsreisen. Danach ließ er sich in Mailand nieder, wo er einige Freundschaften mit Literaten knüpfte, von denen die mit dem Klassizisten Vincenzo Monti die bedeutendste war. Die Freundschaft mit dem Komponisten Simon Mayr führte zu den ersten Libretti. Mayrs Opern „La rosa bianca e la rosa rossa“ und „Medea in Korinth“ wurden beide 1813 auf Texten von Romani uraufgeführt. Romani arbeitete außerdem als Literaturkritiker für eine Turiner Zeitung, deren Redakteur er auch 1834 wurde. Seine Tätigkeit als Librettist war in Qualität und Quantität außergewöhnlich, er schrieb nicht weniger als acht Textbücher in einem Jahr. Seine eleganten Verse und sein dramatisches Gespür bewirkten, daß alle italienischen Komponisten an einer Zusammenarbeit mit ihm interessiert waren. Seine Texte, die, wie es üblich war, nach zuvor veröffentlichten Bühnenwerken entstanden (oft von französischen Autoren), wurden während des ganzen 19. Jahrhunderts von etwa hundert Komponisten vertont. Auch der junge Puccini komponierte als Student einige Verse Romanis. Er arbeitete aber nicht nur mit Bellini, sondern auch mit den beiden anderen großen italienischen Komponisten des frühen 19. Jahrhunderts, mit Rossini und Donizetti, zusammen. Für Rossini schrieb er u. a. „Der Türke in Italien“, für Donizetti „Der Liebes-trank“, „Anna Bolena“ und vieles andere. Die Zusammenarbeit mit Bellini ist aber sicherlich die künstlerisch fruchtbarste gewesen. Während der Arbeit zu „Beatrice di Tenda“ kam es zu einem schweren Zerwürfnis mit Bellini, das an Romanis notorischer Faulheit und an seiner Angewohnheit, zu

viele Aufträge anzunehmen, gelegen haben mag. Kurz vor Bellinis Tod ist es möglicherweise zu einer Versöhnung gekommen.

Romani veröffentlichte außerdem zahlreiche Gedichte und Kritiken. 1855 schrieb er sein letztes Libretto „Christina von Schweden“ und setzte sich dann zur Ruhe. Auch Verdi vertonte einen Romani-Text, den dieser allerdings für einen anderen Komponisten geschrieben hatte, „Un Giorno di Regno“. Nach dem Tod Romanis veröffentlichte Romanis Witwe eine allerdings als unzuverlässig geltende Biographie des Dichters.

Romani war im Grunde seines Herzens ein Klassizist, befaßte sich aber auch mit Stoffen von so erzromantischer Provenienz wie von Byron, Hugo und Walter Scott. Für viele spätere Librettisten wurde er zum Vorbild.



Stefan Soltesz

DAS LEBEN VINCENZO BELLINIS

Vincenzo Bellini war das älteste von sieben Kindern einer Musikerfamilie. Sein Großvater stammte aus den Abruzzen und studierte an einem der neapolitanischen Konservatorien und wirkte etwa seit 1768 in Catania als Organist, Komponist und Musiklehrer. Bellinis Vater war ebenfalls Komponist, „maestro di capella“ und Musiklehrer in Catania. Vincenzo zeigte schon sehr früh eine gute Auffassungsgabe und bekam von seinem Vater Klavierstunden schon lange vor dem Schulalter. Ein Geistlicher unterrichtete ihn nur beiläufig in den Schulfächern. Ein anonymes Manuskript im „Museo Belliniano“ in Catania versichert, daß Bellini schon mit wenig mehr als fünf Jahren vorzüglich Klavier spielte; ebenso stellte er ein außergewöhnliches Gehör und musikalisches Gedächtnis unter Beweis. Mit sechs schrieb er seine erste Komposition, ein „Gallus Cantavit“, und mit sieben — wie die gleiche Quelle angibt — erhielt er Privatstunden in Latein, modernen Sprachen, Rhetorik und Philosophie. Er beherrschte allerdings nie korrekt seine Muttersprache (seine Briefe beweisen es), um nichts über die Fremdsprachen zu sagen. Diese Studien dienten wahrscheinlich nur dazu, seinen angeborenen Sinn für gute Poesie zu entwickeln. In der Musik — im Sinne der betreffenden Zeit also vor allem in der Komposition — war sein Hauptlehrer ab dem siebenten Lebensjahr der Großvater. Bellini schrieb nun viele geistliche Kompositionen. Die noch erhaltenen Manuskripte dieser Werke, von denen die meisten nicht genau datiert werden können, hat Francesco Pastura in „Bellini secondo la storia“ (1959) aufgelistet. Der gutaussehende sympathische Junge war in Catania wohlbekannt. Bald hörte man seine Kompositionen nicht nur in den Kirchen, sondern auch in den Salons des Adels und der Patrizier, für die er seine ersten Arien und wahrscheinlich ebenso einige Instrumentalstücke schrieb.

Nachdem ihn der Großvater alles, was er konnte, gelehrt hatte, ging Bellini 1819 nach Neapel, um am Konservatorium zu studieren, was ihm von sei-

ner Heimatstadt finanziert wurde. Seine Kompositionsstudien wurden durch Solfège-Übungen ergänzt. Bei Zingarelli, dem Direktor des Konservatoriums, studierte er die Meister der neapolitanischen Schule und die Instrumentalwerke Haydns und Mozarts. Bellinis Interesse an Mozart ist bekannt, da einige Ausgaben Mozartscher Werke im Konservatorium von Neapel handschriftlichen Beweis tragen, daß sie aus Bellinis Besitz stammen.

Es war am Konservatorium von Neapel üblich, daß ein Kompositionsstudent, der seine Studien beendet hatte, sich der Öffentlichkeit mit einem dramatischen Werk vorstellte. So führte Bellini Anfang des Jahres 1825 mit Schülern des Konservatoriums „Adelson e Salvini“, seine „Opera semiseria“, im Theater des Konservatoriums auf. Ihr Erfolg brachte den Auftrag mit sich, eine Oper für das „Teatro San Carlo“ zu schreiben. „Bianca e Fernando“, umbenannt in „Bianca e Gernando“ aus Rücksicht auf den letzten König, kam mit gutem Erfolg im Mai 1826 heraus. Seine Hoffnung auf eine Aufführung der Umarbeitung von „Adelson e Salvini“ am „Teatro del Fondo“ erfüllte sich nicht. Ebenso enttäuscht wurde er in der Hoffnung, eine junge Neapolitanerin namens Maddelena Fumaroli heiraten zu können. Von größter Bedeutung war auch der glückliche Umstand, daß der Impresario Barbaia ihm die „scrittura“ einer Oper für die Scala in Mailand gab.

Zwischen Mai und Oktober 1827 komponierte Bellini in Mailand „Il pirata“, das Werk, das den Grundstein zu seiner Karriere legte. Mit dieser dritten Oper erreichte er in der Öffentlichkeit den Erfolg, der Donizetti erst nach mehr als dreißig Opern (mit Anna Bolena, 1830) beschieden war.

Mit „Il pirata“ begann Bellini seine äußerst fruchtbare Zusammenarbeit mit dem Librettisten Felice Romani, der auch die Textbücher zu den Opern „La straniera“, „Zaira“, „Il Capuleti ed i Montecchi“, „La sonnambula“, „Norma“ und „Beatrice di Tenda“ verfaßte. Kein anderer italienischer Opernkomponist der Zeit zeigte eine solche Anhänglichkeit an seinen Librettisten. Sie war nicht nur gegründet auf den Wohllaut und die Eleganz seiner Verse, die häufig an Metastasio erinnerten, sondern auch auf die Freundschaft, die Bellini und Romani bis zur Zeit ihrer Entfremdung bei der Vorbereitung auf „Beatrice di Tenda“ vereinte.

1827 ist auch der Beginn seiner engen Zusammenarbeit mit dem Tenor G. B. Rubini, der schon in „Bianca e Gernando“ 1826 aufgetreten war. Diese Verbindung, die sich bis zu den „Puritani“ fortsetzte, war für den Sänger nicht weniger fruchtbar als für den Komponisten. Später konnte Bellini ebenso nah mit Giuditta Pasta (in „La sonnambula“, „Norma“ und „Beatrice di Tenda“) zusammenarbeiten.

Zwischen 1827 und 1833 lebte Bellini hauptsächlich in Mailand. Er verschaffte sich schnell Zutritt zu höheren Gesellschaftskreisen. Er lebte ausschließlich von Auftragswerken und hatte nie, wie seine Kollegen Rosini, Donizetti, Pacini und Mercadante, eine offizielle Anstellung als Dozent oder Operndirektor. Statt dessen konnte er einen höheren Preis für seine Arbeiten fordern, als es bisher in Italien üblich gewesen war. Monatelang lebte er auf den Landgütern seiner Freunde, der Cantù und der Turina.

Den zweiten wichtigen Markstein in seiner künstlerischen Laufbahn (der erste war „Il pirata“) setzte die Oper „La straniera“, die im Februar 1829 in der Scala aufgeführt wurde. Ihr Erfolg beim Publikum übertraf bei weitem noch den des „Pirata“, gab aber auch Anlaß zu langen Debatten unter den Musikkritikern, von denen einige Gefahren im neuen Stil dieses Werkes sahen.

Im Mai 1829 eröffnete Bellini das neue Herzogliche Theater in Parma. Dennoch wurde seine „Zaira“ ein Fehlschlag, woran teilweise auch das Unbehagen in den Theaterkreisen von Parma schuld war (wo man meinte, Bellini zeige zu wenig Begeisterung für das Unternehmen). Mehr zählte der Erfolg ein Jahr später, den „I Capuleti ed i Montecchi“ im „Teatro la Fenice“ in Venedig erlangte. Bellini wußte, daß er zur Meisterschaft gelangt war. Mit Selbstsicherheit schrieb er am 28. März 1830: „Mein Stil wird nun in den wichtigsten Theatern der Welt gehört. . . und das mit der größten Begeisterung.“

Zu Beginn des Jahres 1830 machte sich die ernste Krankheit erstmals bemerkbar, der er fünf Jahre später erlag — ein Anfall von Gastroenteritis. Im Herbst begann er die Komposition von „L'Ernani“. Felice Romani hatte schon einen Teil von Hugos berühmtem Drama als Libretto bearbeitet, aber die Sache war fallengelassen worden aus Furcht vor Schwierigkeiten mit der Zensur. Statt des „Ernani“ schrieb er „La sonnambula“, die im März 1831 im „Teatro Carcano“ mit enormem Erfolg aufgeführt wurde.

„Norma“, die die Karnevalssaison 1831—32 an der Scala eröffnete, kam zuerst nicht so gut beim Publikum an. „Fiasco, fiasco, solenne fiasco“, berichtete Bellini nach der ersten Aufführung. Erst in der Folge weiterer Aufführungen lernte das Publikum den Wert dieses Meisterwerkes zu schätzen.

Leichten Herzens konnte er am 5. Januar 1832 eine lange Reise nach Neapel und Sizilien antreten, die zu einem wahren Triumphzug wurde. Die Rückreise nach Mailand führte ihn über Neapel, Rom und Florenz. Die neue Oper „Beatrice di Tenda“, die er für Venedig schrieb, wurde ein Miß-

erfolg, aber Bellini selbst sah „Beatrice“ als „nicht weniger wert als ihre Schwestern“ an.

Ungefähr im Februar 1833 schloß Bellini einen Vertrag über die Aufführung dreier seiner Opern in London. Im April reiste er über Paris dorthin. „Il pirata“, „Norma“ und „I Capuleti ed i Montecchi“ (mit Giuditta Pasta in der jeweiligen Hauptrolle) waren sehr erfolgreich am „Kings' Theatre“, und „La sonnambula“ (mit Maria Malibran in der Titelrolle) wurde ebenso gut im „Drury Lane Theatre“ aufgenommen. Im August ging Bellini nach Paris. Verhandlungen an der Opéra führten zu nichts, aber am „Théâtre Italien“

NORMA *Largo*

Qualcor tra-

57 *Largo*

pp

N *di - sti, qualcor per.de - sti quest'ora or.ren - da ti.ma.ni.*

N *.fe - .sti. Dame fug.gi - re ten.ta - sti.in.*

N *risoluto*

N *- va - no; crudel Ro.ma - no, tu sei con*

kam es zu Aufführungsterminen für „Il pirata“ und „I Capuleti ed i Montecchi“, die beide im Herbst erfolgreich aufgeführt wurden.

Er schloß nähere Bekanntschaft mit Rossini, der ihm ein väterlicher Freund wurde, und er lernte Chopin, Carafa, Paër und andere Musiker kennen. Im Salon der Prinzessin Belgioioso, die nach Paris emigriert war, traf er Heinrich Heine. Von den musikalischen Eindrücken, die er in Paris empfing, waren jene, die die Aufführung von Werken Ludwig van Beethovens im Conservatoire hinterließen, die stärksten: „Sie ist schön wie die Natur“, rief Bellini Ferdinand Hiller zu, nachdem er die Sechste Sinfonie gehört hatte.

Im April 1834 begann Bellini nach dem Libretto des emigrierten italienischen Grafen Carlo Pepoli an den „Puritani“ zu arbeiten — „nach einem Jahr wirklicher, ausgiebiger Ruhe“, wie der Komponist sagte. Um die gleiche Zeit, zu der der Auftrag des „Théâtre Italien“ vorlag, erhielt er aus Neapel die Einladung, eine neue Oper zu schreiben. Er schlug sie aus Zeitgründen aus, blieb aber dennoch mit dem Direktor des „Teatro San Carlo“ in Verbindung. Das Ergebnis vieler Vorschläge und Gegenvorschläge war eine zweite Version der „Puritani“, die den Stimmen von Malibran, Duprez und Porto angepaßt war; dennoch wurde sie nicht aufgeführt, da die Partitur in Neapel nicht zum festgesetzten Termin eintraf. Mit der Pariser Fassung der „Puritani“, der einzigen, die veröffentlicht wurde, hatte Bellini im Januar 1835, ein paar Monate nach der „Sonnambula“, an gleicher Stelle einen bedeutenden Erfolg errungen. Er wurde zum Ritter der Ehrenlegion ernannt. Bellini war an dem Punkt angelangt, zu dem ihn sein Ehrgeiz immer hingeführt hatte, „namentlich der zweite nach Rossini“ zu sein. Bellini beschloß, in Paris zu bleiben. Während der ersten Monate des Jahres 1835, wieder einmal ohne Opernauftrag, folgte Plan auf Plan in seinem Kopf. Diese Pläne betrafen eine erhoffte Heirat, seine Laufbahn im allgemeinen und bestimmte Opern im besonderen. Verhandlungen mit der „Opéra“ und mit der „Opéra Comique“ schleppten sich lange Zeit dahin. Keiner dieser Pläne wurde ausgeführt. Ende August wurde er krank, und am 23. September starb er allein in einem Landhaus im Pariser Vorort Puteaux, wo er wegen des Verdachts auf Cholera isoliert lag. Die Autopsie ergab die wirkliche Todesursache: „Es ist eindeutig, daß Bellini einer akuten Entzündung des Dickdarms erlag, die durch einen Leberabzeß kompliziert wurde.“ Die Totenmesse fand am 2. Oktober im Invalidendom statt. „Paër, Cherubini, Carafa und Rossini hielten jeder eine Ecke des Leichentuchs“, so lautete ein Bericht über die Feier. Die sterblichen Überreste ruhten bis 1876 auf dem Friedhof Père Lachaise; dann wurden sie in die Kathedrale seiner Heimatstadt Catania überführt.

ARTHUR SCHOPENHAUER
ZUR ÄSTHETIK DER DICHTKUNST

... Die Schrecknisse auf der Bühne halten ihm (dem Zuschauer, d. Red.) die Bitterkeit und Werthlosigkeit des Lebens, also die Nichtigkeit alles seines Strebens entgegen: die Wirkung dieses Eindrucks muß seyn, daß er, wenn auch nur im dunkeln Gefühl, inne wird, es sei besser, sein Herz vom Leben loszureißen, sein Wollen davon abzuwenden, die Welt und das Leben nicht zu lieben; wodurch dann eben, in seinem tiefsten Innern, daß Bewußtseyn angeregt wird, daß für ein anderartiges Wollen es auch eine andere Art des Daseyns geben müsse. — Denn wäre dies nicht, wäre nicht dieses Erheben über alle Zwecke und Güter des Lebens, dieses Abwenden von ihm und seinen Lockungen, und das hierin schon liegende Hinwenden nach einem anderartigen, wiewohl uns völlig unfaßbaren Daseyn die Tendenz des Trauerspiels; wie wäre es dann überhaupt möglich, daß die Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens, im grellsten Lichte uns vor Augen gebracht, wohlthätig auf uns wirken und ein hoher Genuß für uns seyn könnte? Furcht und Mitleid, in deren Erregung Aristoteles den letzten Zweck des Trauerspiels setzt, gehören doch wahrhaftig nicht an sich selbst zu den angenehmen Empfindungen; sie können daher nicht Zweck, sondern nur Mittel seyn. — Also Aufforderung zur Abwendung des Willens vom Leben bleibt die wahre Tendenz des Trauerspiels, der letzte Zweck der absichtlichen Darstellung der Leiden der Menschheit, und ist es mithin auch da, wo diese resignirte Erhebung des Geistes nicht am Helden selbst gezeigt, sondern bloß im Zuschauer angeregt wird, durch den Anblick großen, unverschuldeten, ja, selbst verschuldeten Leidens. — Wie die Alten, so begnügen auch Manche der Neuern sich damit, durch die objektive Darstellung menschlichen Unglücks im Großen den Zuschauer in die beschriebene Stimmung zu versetzen; während Andere diese durch das Leiden bewirkte Umkehrung der Gesinnung am Helden selbst darstellen: Jene geben gleichsam nur die Prämissen, und überlassen die Konklusion dem Zu-

schauer; während diese die Konklusion, oder die Moral der Fabel, mitgeben, als Umkehrung der Gesinnung des Helden, auch wohl als Betrachtung im Munde des Chors, wie z. B. Schiller in der Braut von Messina: „Das Leben ist der Güter höchstes nicht“. 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 inneren Oekonomie nach betrachtet, ein höchst vollkommenes Trauerspiel, ein wahres Muster tragischer Anlage der Motive, tragischer Fortschreitung der Handlung und tragischer Entwicklung, zusammt 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 Gesinnung darin vorkommen.

DIETRICH SCHULZ

NORMA — NAME UND BEGRIFF

EINE IDEAL-PERSONIFIZIERUNG WEIBLICHER LEIDENSCHAFTEN

Allerdings ist es auch bei den Tragödien so, daß in einigen nur ein oder zwei Namen zu den bekannten gehören, während die übrigen erfunden sind; in einigen ist überhaupt kein Name bekannt, wie im „Antheus“ des Agathon. In diesem Stück sind nämlich Namen und Handlung frei erfunden; dennoch bereitet es kein geringeres Vergnügen. So muß man sich nicht unbedingt an die überlieferten Stoffe, auf denen die Tragödien sonst beruhen, halten.

Aristoteles, Poetik, 9. Kap.

„Norma“! Was für eine Name, der wie ein schlagkräftiger Begriff daherkommt und jedenfalls durch Bellinis Oper weltweit zum Begriff geworden ist. Ein Wort, das in allen Weltsprachen einen guten Klang hat; wenn auch der Name im Alltag nicht gerade häufig anzutreffen sein mag. Um so größer ist die Verwunderung, wenn man beim Versuch, irgendwo einen Beitrag zur Erklärung des Namens zu finden, in allen entsprechenden Wörterbüchern und Lexika, aber auch in sonstiger wissenschaftlicher Literatur nicht die mindeste Auskunft erhält, vielmehr sehr bald feststellen muß, daß eine Deutung des Namens „Norma“ allgemein unterbleibt.

Dabei ist dem Problem relativ leicht beizukommen. Der Name „Norma“ läßt sich nur bis zu einer Tragödie von Alexandre Soumet (1788—1845) zurückverfolgen; seine „Norma“ wurde am 6. April 1831, also nicht einmal neun Monate vor Bellinis Opernpremiere, im Pariser Odéon uraufgeführt. Mir ist keine frühere Nennung des Namens „Norma“ bekannt. Die Vermutung liegt nahe, daß Soumet nicht nur der Autor der Tragödie, sondern auch des Namens „Norma“ ist. Es bliebe eine bloße Vermutung, gäbe es nicht eine programmatische Erklärung des Dichters zu seinem Stück, die bisher keine gebührende Beachtung gefunden hat. Sie findet sich im Textdruck zur Uraufführung 1831 als erste und einzige Anmerkung auf Seite 84,

anlässlich einer Passage der Titelheldin. Sie verbirgt die entscheidende Selbsterläuterung des Autors in den Rahmen der rühmenden Erwähnung zweier Schauspieler des Stückes: Mademoiselle Georges war die Norma, Tom deren Sohn Agénor. Die so wichtige Anmerkung lautet:

„Mademoiselle Georges s'élève ici jusqu'au sublime: après avoir été tour à tour, dans les quatre premiers actes de Norma, la Niobé et la Médée des Grecs, la Frédégonde de Shakespeare et la Velléda de Châteaubriand, après avoir parcouru le cercle entier des passions que peut renfermer un cœur de femme, on s'étonne qu'elle trouve encore des accents si déchirants et si pathétiques; et il faut lui avoir vu jouer ces scènes de folie pour connaître toute la puissance de l'inspiration tragique, rendue plus frappante encore par le contraste du jeune Tom, qui a joué le rôle d'Agénor avec une grace et une suavité admirables.“ —

Fräulein Georges steigert sich hier bis zum Erhabenen; nachdem sie der Reihe nach in den ersten vier Akten Normas die Niobe und die Medea der Griechen, die Frédégonde Shakespears und die Velléda Châteaubriands, nachdem sie den ganzen Kreis der Leidenschaften, die ein Frauenherz umschließen kann, durchlaufen hat, staunt man, daß sie noch so herzerreißende und so erschütternde Akzente findet; und man muß sie diese Wahnsinnsszenen spielen gesehen haben, um die ganze Gewalt der tragischen Inspiration kennenzulernen, die noch auffallender wird durch den Kontrast zu dem jungen Tom, der die Rolle des Agénor mit bewunderungswürdiger Anmut und Lieblichkeit gespielt hat.

Natürlich konnte Mademoiselle Georges in den ersten vier Akten nur vier verschiedene weibliche Leidenschaften spielen, weil diese vier Typen im Text angelegt sind und diese Typenreihe dem Willen des Autors entspricht. Wir haben es also bei Soumets Norma mit einem Pasticcio, einer Art Ideal-Personifizierung gesammelter weiblicher Leidenschaften bzw. Charaktere, einer Symbolfigur weiblicher Verhaltensweisen zu tun. Wir könnten dieses Programm ja an Hand des Textes noch ohne weiteres nachvollziehen, zumal ausdrücklich von *tour á tour* die Rede ist.

Daß mehrere Figuren verschiedene Leidenschaften vertreten, ist natürlich häufig oder immer anzutreffen. Vgl. etwa den Prolog im Libretto von „Figaros Hochzeit“, wo da Ponte ganz ähnlich wie Soumet formuliert, daß es darauf ankommt, „*esprimere tratto tratto con diversi colori le diverse passioni che vi campeggiano*“.

Da ist zunächst einmal die „Niobe“ des ersten Aktes, der ganz vom elegischen Ton der von Pollion Verlassenen, auf sich selbst Zurückgeworfenen durchdrungen ist. Norma ist „versteinert“ wie ihr antikes Vorbild:

*Savez-vous ce que c'est que mourir du cœur,
Ce que c'est qu'une mort, qui frappe avec lenteur,
Qui compte, en les brisant, tous les nœuds d'une chaîne,
Et glace, sans pitié, notre sang, veine à veine?
Mourir, aussi longtemps qu'on voudrait vivre heureux,
Les pieds dans le tombeau, le linceul sur les yeux. — (5. Sezene, S. 17) —*

*Wißt ihr, was das ist, das Sterben des Herzens,
was ein Tod ist, der mit Langsamkeit zuschlägt,
der alle Glieder einer Kette zählt, während er sie zerbricht,
und gnadenlos unser Blut Ader für Ader gefrieren läßt?
Sterben — genausolange Zeit wie man glücklich leben wollte,
die Füße im Grab, das Leichentuch auf den Augen.*

Angesprochen ist hier die Passion der Resignation, die unterkühlte Leidenschaft der Leidenschaftslosigkeit erstarrter Passivität in der Situation der zurückgewiesenen, vergessenen Frau, die seelische Verfassung ausgebrannter, fast ausgebrannter Liebesglut. So erkaltet ist eben auch die gottverlassene Niobe der Griechen, wie sie uns etwa in den Metamorphosen des Ovid vermittelt wird:

Orba resedit

*Exanimes inter natos natasque virumque
Deriguit malis: nullos movet aura capillos,
In vultu color est sine sanguine, lumina maestis
Stant immota genis; nihil est in imagine vivum.
Ipsa quoque interius cum duro lingua palato
Congelat, et venae desistunt posse moveri;
Nec flecti cervix nec braccia reddere motus
Nec pes ire potest; intra quoque viscera saxum est. — (6,302 ff.) —*

*Beraubt blieb sie zurück
zwischen den Entseelten, den Söhnen, den Töchtern und dem Mann,
sie erstarrte völlig vor Leid: Keine Haare bewegt der Windhauch,
im Antlitz ist die Farbe ohne Blut, die Augen stehen*



Delores Ziegler und Mara Zampieri

*unbeweglich in den traurigen Höhlen, nichts Lebendes ist in dem Bild.
Selbst auch im Innern friert die Zunge mit dem harten Gaumen
zusammen, und die Adern hören auf, pulsieren zu können;
der Nacken kann nicht gebeugt, noch können die Arme bewegt werden,
und der Fuß kann nicht gehen; auch in den Eingeweiden ist Stein.*

Im zweiten Akt findet Norma zu neuer Aktivität, belebt sich; das aber kann in dieser Lage nur heißen, sich zur Rache zu entschließen. Nach einer Traumerzählung Agénors, in der diese Rache vorweggenommen wird nach einem Dialog Norma—Pollion, der ganz an den Gesprächsagon Medea—Jason im zweiten „Akt“ der Tragödie des Euripides erinnert, ist es vor allem der hochdramatische Schlußmonolog, der den Rache-Entschluß vollzieht, die entscheidende Medea-Idee gebiert:

*(Elle pousse un cri comme frappée d'une idée horrible et soudaine.)
Mon crime à sa naissance expire dans mon sein! . . .
Osons le contempler d'une âme satisfaite,
La vengeance n'est rien lorsqu'elle est imparfaite. —*

*(Sie stößt einen Schrei aus wie von einer schrecklichen und plötzlichen
Idee jäh getroffen.)
Mein Verbrechen entsteht und stirbt sogleich in meiner Brust! . . .
Wagen wir, es mit einer zufriedengestellten Seele zu betrachten,
die Rache ist nichts, solange sie unvollendet ist.*

Von der Idee dieser äußersten Konsequenz, letzten Möglichkeit von Rache überhaupt, ist ja die griechische Medea in ihrem Wesen erfaßt und durchdrungen, für sie lebt und handelt sie. Bei Euripides gipfelt die Reflexion über diese Idee und Tat im fünften „Akt“, gewiß eine der berühmtesten Szenen der Weltliteratur. „Diese ist so ungeheuerlich erfunden wie grandios komponiert. Noch heute ist ihre Wirkung, wie sich immer wieder zeigt, unwiderstehlich.“ (S. Melchinger, Die Welt als Tragödie 2, S. 35). Auch auf Soumet hat diese Medea so gewirkt; für ihn allerdings und seine Tragödie war die Passion der Rache nur eine der vier benannten und verarbeiteten Leidenschaften. Übrigens hat schon Euripides v. 408f. Medea darauf hinweisen lassen, daß wir es bei der Meisterschaft zum Bösen, und das heißt hier zur Konzeption des Rachebösen, mit einer spezifisch weiblichen Begabung und Genialität zu tun haben.

Für die Norma des dritten Aktes hat Soumet die Frédégonde Shakespeares in Anspruch genommen, mit der Lady Macbeth gemeint ist und gemeint

sein muß; die Nacht und Dolch-Szene läßt gar keine andere Wahl. Nur wenige Verse Soumets seien herausgegriffen, um anklingen zu lassen, um welche Leidenschaft es sich hier und jetzt, beim Monolog der mit Lampe und Messer versehenen Mörderin-Mutter angesichts ihrer schlafenden Kinder (dem Bild am Beginn des zweiten Opern-Aktes) handelt:

*J'épuise en un instant dans ce cœur qui se glace,
L'éternité des maux dont la mort nous menace. . .
L'enfantement du crime est plus affreux que lui.
De mon cœur, par leur mort, apaisons la tempête;
Frappons-les, frappons-les sans détourner la tête! —*

*In einem Augenblick schöpfe ich in diesem Herz, das zu Eis erstarrt,
die Ewigkeit der Leiden aus, mit denen uns der Tod droht. . .
Die Idee des Verbrechens ist abscheulicher als das Verbrechen selbst.
Laßt uns den Sturm meines Herzens durch ihren Tod besänftigen;
töten wir sie, töten wir sie, ohne den Kopf abzuwenden.*

Nach der Hitze des Planes zur absoluten Rache geht es jetzt um die möglichst kältblütige Ausführung; Soumet hat die Abwechslung von Kälte und Hitze in der Abfolge der Akte brillant konzipiert. Nun ist im Vollzug des Kapitalverbrechens, der unerhörten Greuelthat, jene Beruhigung der Täterin an der Reihe, die jede vollendete Tat nicht erst mit sich bringt, sondern ja schon zur Ausübung jeder wirklichen Grausamkeit begründend, voraussetzungsweise, wesentlich dazugehört. Wer dächte da nicht an Lady Macbeth und ihren entschlossenen Mut, ihren entschiedenen Willen, in dem sie ihrem Mann so überlegen ist?! Wir können hier, gewiß im Sinne Soumets, von der Passion der Tatkraft sprechen; auch wenn es in dieser Szene noch nicht zum Kindermord kommt, den erst der fünfte Akt mit sich bringt.

Die Beziehungen von Romanis Norma zur Medea hat man immer schon gesehen und erwähnt; ebenso die zur Velléda Chateaubriands bzw. zu jener historischen Person Velleda vespasianischer Zeit, die zum Stamme der Bructerer gehörte, sich wahrscheinlich gar nicht weit von Bonn aufgehalten hat, eine der Sibyllen des keltisch-germanischen Kulturkreises war und vor allem durch Tacitus bezeugt ist. Chateaubriand hat sie in Buch 9 und 10 seines epischen Poems „Les Martyrs“ (1809) in das vierte Jahrhundert versetzt und als Episodenfigur in seine abenteuerliche Geschichte von Liebe und Märtyrertum des christlichen Griechen Eudore und des heidnischen Mädchens Cymodocée aufgenommen. Die Velléda-Kapitel von „Les Mar-

tyrs“, so expressiv und farbig, so prall gefüllt mit hitzig-romantischer Phantasie wie das ganze Buch, haben das ganz eindeutige Vorbild für die beiden Hauptauftritte der Norma in Soumets viertem Akt abgegeben: in der dritten Szene die große patriotische Feuer- und Flammenrede, der fanfarenartige Mobilisierungsbefehl, die kriegerische Initialzündung der gallischen Volkswut zur Aufruhr und Empörung im Zeichen der Befreiung und Freiheit; in der fünften und letzten Szene die Einsicht in die eigene Verfehlung und das rückhaltlose Bekenntnis dieser Schuld mit jenem „C'est moi“, das nun zum „Son io“ Romanis geworden ist. Es ist ganz evident, was Soumet hier für Leidenschaften vor Augen hatte, als er seine Anmerkung schrieb: die Passion der Demagogie und die Passion des Bekennermutes.

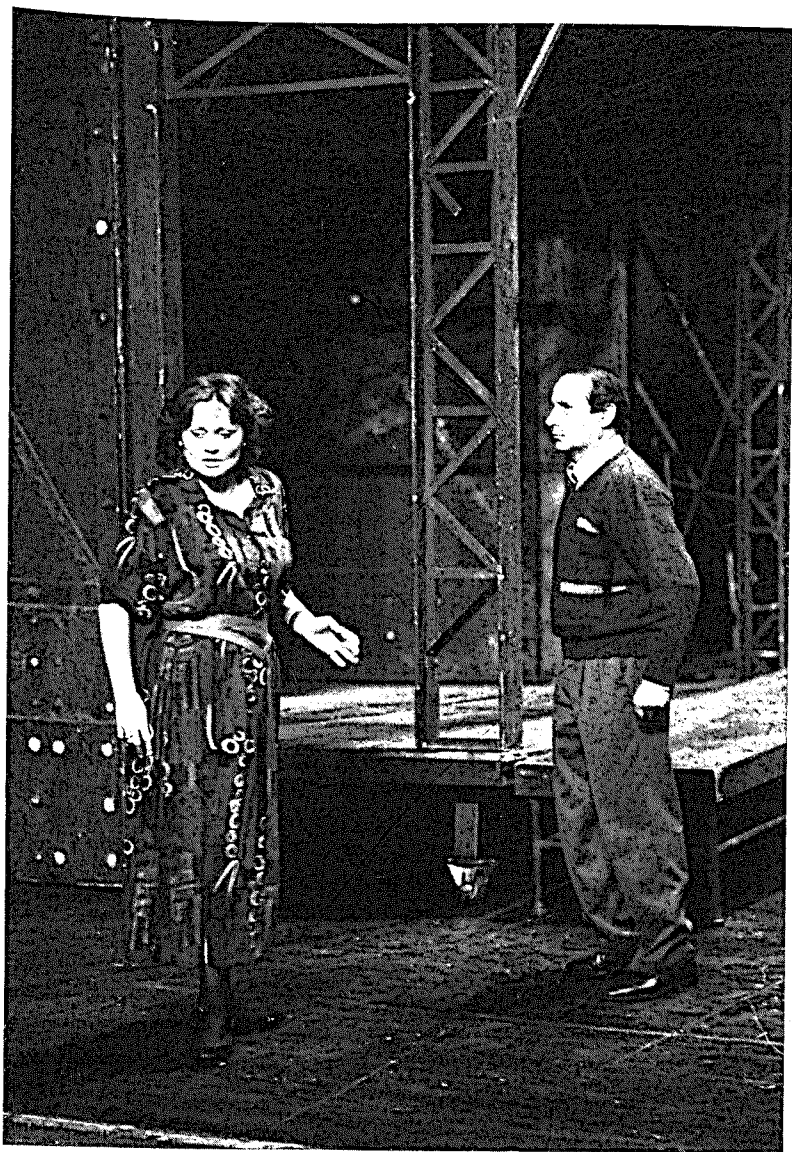
Vielleicht kann man die Passionen hier und oben anders benennen. Es kommt nicht auf unbedingt zutreffende Benennungen an; sehr richtig hat Soumet seine Begriffe Norma-ler Leidenschaften von Personen hergenommen, Personen der Weltliteratur mit Recht als Begriffe verwandt. Deutlicher als Abstraktionen lassen solche Personen-Begriffe menschliche Leidenschaften begreifen; zumal wenn es, wie in diesem Fall, darum geht, mit Hilfe solcher Begriffe eine neue fünfte Person zu begreifen. Auch diese neue Person wird somit auf den Begriff gebracht, und es verwundert uns nun nachgerade gar nicht, daß der Name „Norma“, wie anfangs bemerkt, wie ein Begriff daherkommt: Er ist tatsächlich einer. Damit ist aber auch erwiesen, woher Soumet das Wort „Norma“ genommen hat: aus dem Lateinischen. In dieser Sprache bezeichnet „norma“ nicht nur den Inbegriff von etwas, sondern er kommt dem Begriff des Begriffs zumindest sehr nahe. Wenn Cicero etwa sagt: „Demosthenes norma oratoris“, dann kann man das getrost übersetzen: Demosthenes ist der Begriff des Redners. Ganz so ist die Norma Soumets der Begriff „des passions que peut renfermer un cœur de femme“. Diese Verwendung des lateinischen Begriffs norma als Name Norma erklärt aber auch, warum alles Suchen nach weiteren Quellen für die Handlung der „Norma“ bisher vergeblich geblieben ist; Soumet hat die Handlung (wenn man nach ihr überhaupt extra fragen will) nach Maßgabe seiner Musterpersonen, seiner Vorbilder konstruiert, erfunden wie seine dramatische Hauptperson. Und er hat das so gut gemacht, daß, so wie die Titelfigur nicht etwa zerfällt, sondern durchaus zu einer lebendigen Einheit, einem Individuum ver- und gedichtet ist, sich auch der dramaturgische Aufbau des Stückes zu einem organischen Ganzen gefügt hat! Es muß also festgestellt werden, daß sich die Quellenfrage fortan zur Hauptsache erübrigt; gewiß auch hätte Soumet sonst in der Anmerkung zu seiner Norma einen entsprechenden Hinweis nicht unterlassen.



Mara Zampieri

Man könnte bei einem solchen Sachverhalt von einer ingeniiösen Tat Soumets sprechen, wenn sein Konzept nicht einen erstaunlichen Fehler hätte: *Le cercle entier des passions que peut renfermer un cœur de femme* enthält nicht die eigentliche Liebesleidenschaft. Zwar mag Liebe vielleicht die letzte physische Ursache aller in die Soumetsche Norma eingeflossenen passions sein; in der Tragödie selbst hat sie keine Aufnahme, keine Darstellung gefunden, wie denn auch keins der vier Norma-Idole die Leidenschaft der Liebe verkörpert. Die alles auslösende Liebe zwischen Norma und Pollione liegt vor der Norma-Handlung Soumets, wird von ihr lediglich vorausgesetzt. Auch der fünfte Akt bleibt ohne diese Liebe; Norma endet im Wahnsinn, in dem sie sich und ihre beiden Kinder tötet. Soumet hat übrigens gut daran getan, diesen Wahnsinn nicht in die Reihe der passions zu übernehmen, ihm kein Vorbild zuzuordnen; Wahnsinn ist keine passion, wenn man sich auch fragen mag, inwieweit er eine Krankheit ist. — Pollione wird überflüssig und steht einer sinnlosen Zukunft gegenüber.

Wie ganz anders das Libretto Felice Romanis! Ihm ist das fundamentale Versäumnis Soumets sehr bald bewußt geworden. Gewiß hängt es mit dem Prozeß dieser Bewußtwerdung zusammen, daß das Opernbuch anscheinend zunächst „La selva druidica“ oder „La Druidessa“ oder „I Druidi“ heißen sollte; erst mit der Gestaltung des Finales wird sich die schließliche Namengebung nicht nur als möglich, sondern als geradezu zwingend erwiesen haben. Am Ende des Stückes erkennt Pollione seine wahre Liebe und ermöglicht Norma die Entelechie ihrer Leidenschaft und damit ihrer Persönlichkeit; das Grundgesetz, nach dem sie angetreten, erfüllt sich. Romani erst vollendet die Norma Soumets, bringt sie so zu sich selbst; er und Bellini erst verhelfen auch dem Namen Norma zu Gültigkeit und Dauer. Aus der Tatsache, daß wir es bei der „Norma“ Romanis mit einer Liebestragödie zu tun haben, ergibt sich ein sehr wichtiger Schluß für die weder offene noch epische, weder barocke noch romantische, sondern schlüssige und geschlossene, dialektisch durchstrukturierte, klassische bzw. klassizistische Dramaturgie des Stückes: Die Umschlagstelle, der Wendepunkt, die Peripetie der antiken Tragödientheorie, die hier den Kurswechsel von der unerfüllten Liebe mit all ihren negativen passions zum endlichen Triumph der tragisch erfüllten Liebe einleitet und musterhaft die verinnerlichte Anagnorisis der beiden Hauptpersonen mit sich bringt, muß auch regie- und bühnentechnisch als machtvolle und erschütternde Pointe herausgestellt werden. Man könnte sich z.B. gut vorstellen, daß in diesem monumentalen Moment des „Son io“ Norma ihre Maske oder (nach ihren verschiedenen Masken à la Niobe, Medea, Lady Macbeth) jedenfalls die Velléda-Maske abnimmt, die bis dahin ihr eigentliches Wesen verborgen hat; Pollione könnte mit seiner Demaskierung wenig später folgen. Wahrscheinlich wäre das nicht im Sinne antiker Maskierungen; aber es wäre einmal eine gute, vertretbare Verfremdung antiker Traditionen. (Man wende übrigens nicht dagegen ein, daß man mit Masken nicht singen könne. Antike Darsteller haben auch gesungen; man vermutet darüber hinaus, daß die antiken Masken den Sängern eine besondere Resonanz verliehen haben). Schopenhauer hat die Peripetie in der „Norma“ richtig erkannt und ihre Position genau geortet und trefflich ausgedrückt (s. in diesem Heft S. 32f). Er hat sich dabei nur in einem geirrt: Was danach kommt, ist nicht Resignation, die, wie wir gesehen haben, sich eher am Anfang der beiden Norma-Tragödien findet, sondern Liebesleidenschaft in höchster und lebendigster Aktualität. Nicht die Verneinung des Willens steht am Ende der „Norma“ Romanis und Bellinis, sondern die Bejahung der Liebe, die alle anderen Passionen eint und aufhebt.



Delores Ziegler und Lando Bartolini

FELICE ROMANI

NORMA

TRAGISCHE OPER IN ZWEI AKTEN

MUSIK VON VINCENZO BELLINI

URAUFFÜHRUNG:

MAILAND, TEATRO ALLA SCALA, 26. DEZEMBER 1831

ITALIENISCHER TEXT NACH DER PARTITUR

EINGERICHTET VON CHRISTOF LOY

UND

DEUTSCHE PROSAÜBERSETZUNG VON CHRISTOF LOY

(MÜNCHEN 1982)

PERSONAGGI

| | |
|--|--------------|
| POLLIONE, proconsole di Roma nelle Gallie | Tenore |
| OROVESO, capo dei Druidi | Basso |
| NORMA, druidessa, figlia di Oroveso | Soprano |
| ADALGISA, giovane ministra del tempio d'Irminsul | Soprano |
| CLOTILDE, confidente di Norma | Mezzosoprano |
| FLAVIO, amico di Pollione | Tenore |
| DUE FANCIULLI, figli di Norma e Pollione | |

Druidi, bardi, eubagi, sacerdotesse, guerrieri e soldati galli.

La scena è nelle Gallie, nella foresta sacra e nel tempio d'Irminsul.

DIE PERSONEN

| | |
|--|-------------|
| POLLIONE, römischer Prokonsul in Gallien | Tenor |
| OROVESO, Haupt der Druiden | Baß |
| NORMA, Druidenpriesterin, Tochter Orovesos | Sopran |
| ADALGISA, junge Priesterin im Tempel Irminsuls | Sopran |
| CLOTILDE, Normas Vertraute | Mezzosopran |
| FLAVIO, ein Freund des Pollione | Tenor |
| ZWEI KINDER, die Söhne von Norma und Pollione | |

Druiden, Barden, Eubagen, Priesterinnen, gallische Krieger und Soldaten.

Der Schauplatz ist Gallien, der heilige Hain und der Tempel Irminsuls.

Ouverture — ERSTER AKT — Erste Szene

Der heilige Hain der Druiden; in der Mitte steht die Eiche Irminsuls, zu deren Füßen man den Druidenstein sieht, welcher als Altar dient. In einiger Entfernung waldbedeckte Hügel. Es ist Nacht; aus der Ferne schimmern Fackeln durch die Bäume.

(Beim Ertönen des religiösen Marsches defilieren die gallischen Krieger, es folgt die Prozession der Druiden. Zuletzt erscheint Oroveso mit den Oberpriestern.)

Nr. 1 Introduktionschor und Kavatine

OROVESO

Ite sul colle, o Druidi,
Ite a spiar ne' cieli
Quando il suo disco argenteo
La nuova luna svej!
Ed il primier sorriso
Del virginal suo viso
Tre volte annunzi il mistico
Bronzo sacerdotai!

*Steigt auf die Hügel, Druiden,
um am Himmel zu erforschen
wann der Neumond seine
silberne Scheibe enthüllt.
Dreimal soll der Priester geheimnis-
volles Erz ertönen
wenn uns sein jungfräuliches
Antlitz zum erstenmal lächelt.*

DRUIDEN

Il sacro vischio a mietere
Norma verrà?

*Wird Norma kommen, um die
heilige Mistel zu schneiden?*

OROVESO

Sì, Norma, si verrà, sì, sì.

Ja, ja, Norma wird kommen.

DRUIDEN

(con gioia) Verrà, verrà.
(con devota fierezza)
Dell' aura tua profetica,
Terribil Dio, l'informa!
Sensi, o Irminsul, le inspira
D'odio ai romani e d'ira,
Sensi che questa infrangono
Pace per noi mortal, sì!

*(mit Freude)
Sie wird kommen, sie wird kommen.
(in unterdrücktem Zorn)
Großer Gott, erleuchte sie
mit deinen Sehergaben!
Irminsul, hauche ihr Haß-
und Rachegefühle gegenüber den Römern ein,
so daß der Friede gebrochen wird,
der für uns so tödlich ist.*

OROVESO

Sì. Parlerà terribile
Da queste quercie antiche:
Sgombre farà la Gallie
Dall' aquile nemiche,
E del suo scudo il suono,
Pari al fragor del tuono,
Nella città dei Cesari
Tremendo echeggerà!

*Ja, schrecklich wird seine Stimme
hier an den alten Eichen ertönen:
Gallien wird er von den
feindlichen Adlern befreien.
Und der Lärm seines Schildes,
welcher dem Krachen des Donners gleicht,
wird in der Stadt der Cäsaren
fürchterlich widerhallen.*

DRUIDEN

E del suo scudo . . . ecc.

Und der Lärm seines Schildes . . . etc.

OROVESO UND DRUIDEN

Luna, t'affretta sorgere!
Norma all'altar verrà!
O Luna, t'affretta!

*Mond, beeil' dich, aufzugehen!
Norma wird zum Altar kommen!
Mond, beeile dich!*

(Alle ziehen sich in das Innere des Waldes zurück.)

OROVESO UND DRUIDEN

(di dentro, perdendosi)
Luna, t'affretta sorgere . . . ecc.

*(aus der Ferne, die Stimmen verlieren sich)
Mond, beeil' dich, aufzugehen . . . etc.*

Zweite Szene — Nr. 2 Rezitativ und Kavatine

POLLIONE

Svanir le voci!
E dell'orrenda selva
Libero è il varco.

*Verhallt sind die Stimmen!
Und die Pfade des düsteren Waldes
sind nun frei.*

FLAVIO

In quella selva è morte:
Norma tel disse.

*In diesem Wald lauert der Tod.
Norma hat es dir gesagt.*

POLLIONE

Profferisti un nome
Che il cor m'agghiaccia.

*Einen Namen hast du genannt,
der mein Herz erstarren läßt.*

FLAVIO

Oh, che di' tu?
L'amante!
La madre de' tuoi figli!

*Oh, was sagst du?
Sie ist deine Geliebte!
Die Mutter deiner Söhne!*

POLLIONE

A me non puoi far tu rampogna,
Ch'io mertar non senta;
Ma nel mio core è spenta
La prima fiamma,
E un Dio la spense,
Un Dio nemico al mio riposo:
Ai piè mi veggio l'abisso aperto,
E in lui m'avvento io stesso.

*Du kannst mir keine Vorwürfe machen,
die ich nicht verdiene;
in meinem Herzen ist das erste Feuer
erloschen, und ein Gott hat es
gelöscht, ein Gott, der meiner Ruhe feindlich
gesinnt ist: Zu meinen Füßen öffnet
sich ein Abgrund, und ich selber
stürze mich in ihn hinab.*

FLAVIO

Altra ameresti tu?

Solltest du eine andere lieben?

POLLIONE

Parla sommessò . . .
Un'altra, sì . . . Adalgisa . . .
Tu la vedrai . . .
Fior d'innocenza e riso,
Di candore e d'amor.
Ministra al tempio
Di questo Dio di sangue,
Ella v'appare
Come raggio di stella in ciel turbato.

*Sprich leise . . .
eine andere, ja . . . Adalgisa . . .
du wirst sie sehen . . .
eine Blume der Unschuld und ein Lächeln
der Reinheit und der Liebe.
Sie ist Priesterin im Tempel
dieses blutigen Gottes.
Sie erscheint dort wie ein
Sonnenstrahl am bewölkten Himmel.*

FLAVIO

Misero amico! E amato
Sei tu del pari?

*Armer Freund! Liebt sie
denn auch dich?*

POLLIONE

Io n'ho fidanzata.

Dessen bin ich nicht sicher.

FLAVIO

E l'ira
Non temi tu di Norma?

*Und fürchtest du nicht
Normas Zorn?*

POLLIONE

Atroce, orrenda me la presenta
Il mio rimorso estremo . . .
Un sogno . . .

*Unerbittlich und grausam
führt das schlechte Gewissen sie mir
vor Augen . . .
ein Traum . . .*

FLAVIO

Ah! Narra.

Erzähl' ihn doch!

POLLIONE

In rammentarlo io tremo.
Meco all'altar di Venere
Era Adalgisa in Roma,
Cinta di bende candide,
Sparsa di fior la chioma;
Udia d'Imene i cantici,
Vedeo fumar gl'incensi,
Eran rapiti i sensi
Di voluttate e amore.
Quando fra noi terribile
Viene, viene a locarsi un'ombra:
L'ampio mantel druidico
Come un vapor l'ingombra;
Cade sull'ara il folgore,
D'un vel si copre il giorno,
Muto si spande intorno
Un sepolcrale orror.
Più l'adorata vergine
Io non mi trovo accanto;
N'odo da lunge un gemito,
Misto de'figli al pianto . . .
Ed una voce orribile
Echeggia in fondo al tempio:
„Norma così fa scempio
D'amante traditor!“

*Wenn ich an ihn denke, bebe ich
Adalgisa stand mit mir
am Altar der Venus in Rom.
Sie war umhüllt von weißen Schleiern,
ihr Haupt geschmückt mit Blumen;
ich lauschte Hymens Gesängen
und sah die Kerzen brennen;
meine Sine waren berauscht
vor Wollust und Liebe.
Plötzlich drängt sich ein
grauenhafter Schatten zwischen uns:
Der weite Mantel der Druiden verhüllt
gleich einer Wolke die Gestalt;
ein Blitz schlägt in den Altar ein,
der Tag verdüstert sich,
eine unheimliche Grabes-
ruhe breitet sich aus.
Und das geliebte Mädchen
find ich nicht mehr neben mir:
Von weitem höre ich ein Stöhnen,
dazu das Weinen meiner Kinder . . .
eine grauerregende Stimme
hallt durch den Tempel:
„So rächt Norma die
Untreue ihres Geliebten.“*

(Es erschallt das heilige Erz.)

FLAVIO

Odi? I suoi riti a compiere Norma,
Norma dal tempio move.

*Hörst du? Norma kommt vom Tempel hierher,
um ihre Riten zu vollbringen.*

| | |
|--|--|
| DRUIDEN (di dentro) Sorta è la Luna, o Druidi. Ite, profani, altrove. . . | <i>(von fern)</i> <i>Der Mond ist aufgegangen, Druiden.</i> <i>Verswindet, ihr Ungeweihten. . .</i> |
| FLAVIO Vieni. . . | <i>Komm!</i> |
| POLLIONE Mi lascia. | <i>Laß mich!</i> |
| FLAVIO Ah, m'ascolta! | <i>Ah, höre mich!</i> |
| POLLIONE Barbari! | <i>Ihr Grausamen!</i> |
| FLAVIO Fuggiam. . . | <i>Laß uns fliehen!</i> |
| POLLIONE Io vi preverrò! | <i>Ich werde euch zuvorkommen!</i> |
| FLAVIO Vieni. . . Fuggiam. . . Scoprire alcun ti può. | <i>Komm. . . laß uns fliehen. . .</i> <i>jemand könnte dich entdecken.</i> |
| POLLIONE Traman congiure i barbari, Ma io li preverrò! | <i>Die Barbaren planen eine Verschwörung,</i> <i>aber ich werde ihnen zuvorkommen.</i> |
| FLAVIO Ah! Vieni, fuggiam. . . Sorprendere alcun ti può. | <i>Oh, komm. . . fliehen wir. . .</i> <i>jemand könnte dich überraschen.</i> |
| DRUIDEN (di dentro) Ite, profani, altrove. | <i>(von fern)</i> <i>Verswindet, ihr Ungeweihten!</i> |
| POLLIONE Me protegge, me difende Un poter maggior di loro: E il pensier di lei che adoro, E l'amor, è l'amor che m'infiammò. Di quel Dio che a me contende Quella vergine celeste, Arderò le rie foreste, L'empio altare abatterò. | <i>Mich beschützt und verteidigt</i> <i>eine stärkere Macht als die der Feinde;</i> <i>es ist der Gedanke an diejenige, die ich verehere,</i> <i>die Liebe ist's, die mich entflammt hat.</i> <i>Die Wälder dieses Gottes, der mir jene</i> <i>himmlische Jungfrau streitig machen will,</i> <i>werde ich niederbrennen lassen,</i> <i>und den ruchlosen Altar werde ich zerschlagen.</i> |
| FLAVIO Vieni, vieni. . . | <i>Komm, komm. . .</i> |

POLLIONE

Traman congiure i barbari . . .

Die Barbaren planen eine Verschwörung. . .

DRUIDEN

(sempre di dentro)

Sorta è la Luna, o Druidi!

(immer noch fern)

Der Mond ist aufgegangen, Druiden!

FLAVIO

Scoprire alcun ti può. . .

Vieni, Fuggiam. . .

Jemand könnte dich entdecken. . .

komm, fliehen wir!

DRUIDEN

Ite, profani, altrove!

Verschwindet, ihr Ungeweihten!

POLLIONE

Ma io li preverrò!

Me protegge, me difende. . . ecc.

Aber ich werde euch zuvorkommen!

Mich beschützt und verteidigt. . . etc.

(sie gehen schnell ab)

Dritte Szene

(Druiden aus dem Hintergrund, Priesterinnen, Krieger, Barden, Eubagen, Opferpriester, in der Mitte von allen Oroveso.)

Nr. 3 Chor, Szene und Kavatine

CHOR

Norma viene: le cinge la chioma

La vervena ai misteri sacrata;

In sua man come luna falcata

L'aurea falce diffonde splendor.

Ella viene, e la stella di Roma

Sbigottita si copre d'un velo;

Irmisul corre i campi del cielo

Qual cometa foriera d'orror. . .

*Norma kommt: die Verbene, welche
den Mysterien geweiht ist, schmückt ihr Haupt.
Wie ein Halbmond verbreitet die goldene
Sichel in ihren Händen Glanz.*

*Sie kommt, und der Stern des erschreckten
Roms ist von einem Schleier bedeckt;
Irmisul durchstreift den Kosmos
gleich einem Kometen, der ein Vorbote
des Grauens ist.*

Vierte Szene

(Norma inmitten ihrer Priesterinnen. Ihre Haare sind aufgelöst, sie trägt eine Verbenenkrone auf ihrer Stirn, und in der Hand hält sie eine goldene Sichel. Sie läßt sich am Druidenstein nieder und schaut umher, als wenn sie in Trance wäre.)

NORMA

Sediziose voci, voci di guerra

Avvi chi alzars'attenta

Presso all'ara del Dio?

V'ha chi presume

Dettar responsi alla veggente Norma,

E di Roma affrettar il fato arcano?

Ei non dipende, no, non dipende

Da potere umano.

*Stimmen des Aufruhrs, Stimmen des Krieges,
wer ist es, der es wagt, diese am*

*Altar des Gottes zu erheben?
Und wer ist es, der sich anmaßt,
der Seherin Norma Orakelsprüche zu diktieren
und das dunkle Schicksal Roms zu
beschleunigen?
Dies hängt nicht von
menschlichem Vermögen ab.*



Mara Zamperini und Lando Bartolini

OROVESO

E fino a quando oppressi
 Ne vorrai tu?
 Contaminate assai
 Non fur le partrie selve
 E i templi aviti
 Dall'aquile latine?
 O mai di Brenno oziosa
 Non può starsi la spada.

*Wie lange noch möchtest du, daß
 wir unterdrückt sind?
 Sind die heimatlichen Wälder
 und die Tempel der Vorfahren
 nicht schon genug von den
 lateinischen Adlern beschmutzt worden?
 Das Schwert des Brennus kann
 nicht immer unangetastet bleiben!*

CHOR

Si brandisca una volta!

Einmal muß es gezogen werden!

NORMA

E infranta cada.
 Infranta, sì, se alcun di voi snudarla
 Anzi tempo pretende.
 Ancor non sono della nostra vendetta
 I di maturi.
 Delle sicambre scuri
 Sono i pili romani ancor più forti.

*Um zersplittert zu fallen!
 Zersplittert, ja, wenn irgend jemand von
 euch verlangt, es vorzeitig zu zücken.
 Noch ist die Zeit unserer
 Rache nicht gekommen.
 Noch sind die Speere der Römer
 stärker als unsere Äxte.*

OROVESO UND CHOR

E che t'annunzia il Dio?
 Parla! Quai sorti?

*Und was verkündet der Gott?
 Sprich: Was für eine Zukunft?*

NORMA

Io ne' volumi arcani leggo del cielo:
 In pagine di morte
 Della superba Roma à scritto il nome.
 Ella un giorno morrà:
 Ma non per voi.
 Morrà pei vizi suoi,
 Qual consunta morrà.
 L'ora aspettate, l'ora fatal
 Che compia il gran decreto.
 Pace v'intimo . . .
 E il sacro vischio io mieto.

*In den geheimen Büchern des Himmels lese ich:
 Der Name des stolzen Rom ist auf
 den Seiten des Todes verzeichnet . . .
 eines Tages wird es zugrunde gehen:
 doch nicht von eurer Hand.
 Durch seine Laster wird es sterben,
 wie ausgezehrt wird es dahinsiechen.
 Wartet die Stunde ab, die Schicksalsstunde,
 in welcher der Wille des Gottes erfüllt wird.
 Euch gebiete ich Frieden . . .
 und die heilige Mistel werde ich schneiden.*

(sie schneidet die Mistel; die Priesterinnen sammeln sie in Weidenkörben. Norma schreitet nach vorne und breitet die Arme zum Himmel aus. Der Mond erglänzt in vollem Licht; alle knien nieder.)

NORMA

Casta Diva, che inargenti
 Queste sacre antiche piante,
 A noi volgi il bel sembiante
 Senza nube e senza vel.

*Keusche Göttin, du läßt diese
 alten Bäume in silbernem Glanze erstrahlen;
 wende uns dein holdes Antlitz zu,
 ohne Wolke und ohne Schleier!*

OROVESO UND CHOR

Casta Diva . . . ecc.

Keusche Göttin . . . etc.

NORMA

Tempra, o Diva,
 Tempra tu de' cori ardenti,
 Tempra ancora lo zelo audace.
 Spargi in terra quella pace
 Che regnar tu fai nel ciel.

*Göttin, besänftige noch einmal
 den kühnen Zorn der glühenden Herzen.
 Verbreite auf der Erde jenen Frieden,
 den du im Himmel walten läßt.*

OROVESO UND CHOR

Diva, spargi in terra . . . ecc.

Göttin, verbreite auf der Erde . . . etc.

NORMA

Fine al rito.
 E il sacro bosco
 Sia disgombrò dai profani.
 Quando il Nume irato e fosco
 Chieda il sangue dei Romani,
 Dal druidico delubro
 La mia voce tuonerà.

*Der Ritus ist beendet.
 Den heiligen Hain sollen die
 Ungeweihten verlassen.
 Wenn der erzürnte und düstere Gott
 das Blut der Römer fordert,
 erschalle meine Stimme
 vom Stein der Druiden.*

OROVESO UND CHOR

Tuoni,
 E un sol del popolo empio
 Non isfugga al giusto scempio;
 E primier da noi percosso
 Il Proconsole cadrà.

*Sie erschalle,
 und kein einziger des frevelhaften Volkes
 entfliehe der gerechten Strafe;
 und zuallererst soll der Prokonsul,
 von unserer Hand getroffen, fallen.*

NORMA

Cadrà!
 Punirlo io posso.
 (Ma punirlo il cor non sa.)

*Er falle . . . ich kann ihn bestrafen . . .
 jedoch . . . ihn strafen . . . das Herz
 vermag es nicht.*

Ah! Bello a me ritorna
 Del fido amor primiero,
 E contro il mondo intiero
 Difesa a te sarò.
 Ah! Bello a me ritorna
 Del raggio tuo sereno:
 E vita nel tuo seno
 E patria e cielo avro.)

*Ah!kehr zu mir zurück, Geliebter,
 wie du in den ersten Tagen der Liebe warst,
 und gegen alle Welt
 werde ich dich verteidigen.
 Ah!kehr zu mir zurück, Geliebter,
 mit deinem heiteren Lächeln,
 und Leben, Heimat und Himmel
 werde ich in deinem Herzen finden.*

OROVESO UND CHOR

Sei lento, sì, sei lento,
 O giorno di vendetta:
 Ma irato il Dio t'affrettà
 Che il Tebro condannò!

*Langsam, ja langsam nahst du,
 Tag der Rache, doch der erzürnte Gott,
 der Rom verdammt hat, wird
 dein Kommen beschleunigen!*

NORMA

Ah! Bello a me ritorna . . . ecc.

Ah!kehr zu mir zurück . . . etc.

OROVESO UND CHOR

Ma irato . . . ecc.

Doch der erzürnte Gott . . . etc.

NORMA

(Ah! Riedi ancora quel eri allora,
Quando, ah, quando il cor ti diedi allora.)

*(Ah! Kehr zurück, wie du einmal warst,
als ich dir mein Herz geschenkt hab.)*

OROVESO UND CHOR

O giorno, il Dio t'affretta
Che il Tebro condannò!

*Tag der Rache, der Gott, der Rom verdammt hat,
wird dein Kommen beschleunigen!*

(Norma tritt ab, alle folgen ihr der Reihe nach.)

Fünfte Szene — Nr. 4 Szene und Duett

ADALGISA

Sgombra è la sacra selva,
Compiuto il rito.
Sospirar non vista alfin poss'io,
Qui . . . dove a me s'offerse
La prima volta quel fatal Romano,
Che mit rende rubella
Al tempio, al Dio . . .
(con forza appassionata)
Fosse l'ultima almen!
Vano desio!
Irresistibil forza qui mi trascina,
E di quel caro aspetto
Il cor si pasce,
E di sua cara voce
L'aura che spira mi ripete il suono.
(corre a prostrarsi sulla pietra d'Irminsul)
Deh! Proteggimi, o Dio!
Perduta, io son!
Gran Dio, abbi pietà,
Pertuda io son!

*Verlassen ist der heilige Hain,
der Ritus beendet.
Endlich kann ich ungesehen weinen,
hier . . . wo mich zum ersten Male
jener schicksalhafte Römer bedrängte,
der mich Verrat am Tempel, an
unserem Gott begehen läßt . . .
(mit leidenschaftlicher Kraft)
So sei's zum letzten Male!
Törichtes Verlangen!
Unwiderstehlich ist die Macht,
die mich hierherzieht,
noch immer zehrt mein Herz
von jenem holden Anblick . . .
und die säuselnden Lüfte wiederholen
mir den Klang seiner Stimme.
(sie kniet am Stein des Irminsuls nieder)
Beschütze mich, o Gott!
Ich bin verloren!
Großer Gott, erbarm dich mein,
ich bin verloren!*

Sechste Szene

POLLIONE

(a Flavio)
(Eccola! Va, mi lascia,
Ragion non odo!)

*(zu Flavio)
(Da ist sie. Geh, laß mich,
deinem Ratschlag folg ich nicht!)*

(Flavio geht ab)

ADALGISA

(sbigittita)
Oh, Tu qui!

*(erschreckt)
Ach! . . . Du hier!*

POLLIONE

Che veggio?
Piangevi tu?

*Was seh ich?
Du hast geweint?*

ADALGISA

Pregava.

Ah! T'allontana, pregar mi lascia,
Pregar mi lascia!*Ich hab gebetet.**Ach! Entferne dich, laß mich beten,
laß mich beten!*

POLLIONE

Un Dio tu preghi

Atroce, crudele,

Avverso al tuo desire e al mio.

O mia diletta!

Il dio che invocar devi è Amore.

*Du betest zu einem wilden
und grausamen Gott, der sich
gegen meine und deine Wünsche stellt.
Meine Geliebte!
Der Gott, den du anbeten muß, ist Amor.*

ADALGISA

Amor! Deh! Taci,

(si allonta da lui)

Ch'io più non t'oda!

*Amor! Weh mir! Schweige,
(sie entfernt sich von ihm)
daß ich dich nicht mehr höre.*

POLLIONE

E vuoi fuggirmi?

E dove fuggir vuoi tu

Ch'io non ti segua?

*Du willst mich fliehen?
Und wohin willst du fliehen,
daß ich dir nicht folgen kann?*

ADALGISA

Al tempio, ai sacri altari

Che sposar giurai.

*Zum Tempel, zu den heiligen Altären,
denen ich versprochen bin.*

POLLIONE

Gli altari? E il nostro amor?

Die Altäre? Und unsere Liebe?

ADALGISA

Io l'obbliai.

Ich habe sie vergessen.

POLLIONE

Va, crudele, al Dio spietato

Offri in dono, offri in dono il sangue mio.

Tutto, ah, tutto ei sia versato,

Ma lasciarti, ma lasciarti non poss'io,

No, no, ah, non poss'io,

Sol promessa al Dio tu fosti,

Ma il tuo core a me si diede.

Ah! Non sai quel che mi costi

Perch'io mai rinunzi a te.

*Grausame, geh und opfere dem
erbarmungslosen Gott mein Blut.
Ganz, ja ganz sei es vergossen,
dich verlassen aber kann ich nicht,
nein, nein, ich kann es nicht.
Du selbst bist zwar dem Gott versprochen. . .
dein Herz aber hat sich mir gegeben.
Ach! Du weißt nicht, wieviel es mich kosten
würde,
wenn ich für immer auf dich verzichten müßte.*

ADALGISA

E tu pure, ah, tu non sai

Quanto costi, quanto costi a me dolente!

All'altare che oltraggiai

Lieta andava, lieta andava ed innocente,

Sì, sì, v'andava innocente,

Sì, sì, innocente.

Il pensiero al cielo ergea

E il mio Dio vedeva in ciel!

Or per me spergiura e rea

Cielo e Dio ricopre un vel!

*Auch du aber ahnst nicht, wieviel
du mich in meinem Leiden kostest!
Zum Altar, den ich nun beleidigt habe,
bin ich stets unschuldig und glücklich gegangen,
ja, unschuldig.
Meine Gedanken erhoben sich zum Himmel
und ich erblickte meinen Gott dort droben!
Nun zeigen sich der Treulosen und
Schuldigen Gott und Himmel nicht mehr!*

POLLIONE

Ciel più puro e Dei migliori
T'offro in Roma, ov'io mi reco.

*Einen reineren Himmel und gütigere Götter biet'
ich dir in Rom, wohin ich mich bald begeben
werde.*

ADALGISA

(colpita)

Parti! ... forse...

(betroffen)

Du gingest fort! ... Und...

POLLIONE

Ai nuovi albori.

Beim Morgengrauen...

ADALGISA

Parti? Ed io?

Du gehst... und ich?

POLLIONE

Tu vieni meco.
De' tuoi riti è Amor più santo:
A lui cedi, ah, cedi a me!

*Du kommst mit mir.
Amor ist heiliger als eure Riten...
beuge dich ihm, beuge dich mir!*

ADALGISA

(più commossa)

Ah! Non dirlo! Ah! Non dirlo!

(bewegter)

Ah! Sag das nicht! Ah! Sag das nicht!

POLLIONE

Il dirò tanto, il dirò tanto
Che ascoltato io sia da te.

*So oft wiederhol ich's,
bis du mich erhört hast.*

ADALGISA

Deh! Mi lascia!

Weh mir! Laß mich!

POLLIONE

Ah! Deh cedi, deh cedi a me!

Beuge dich, beuge dich mir!

ADALGISA

Ah! Non posso!

Mi proteggi, o giusto ciel!

Ach! Ich kann nicht!

Beschütze mich, gerechter Himmel!

POLLIONE

Abbandonarmi così potresti!
Adalgisa! Adalgisa!
(con tenerezza)
Vieni in Roma, ah, vieni, o cara,
Dov'è amor, dov'è amore e gioia e vita!
Inebbriam nostr'alme a gara
Del contento, del contento a cui ne
invita!

So könntest du mich also verlassen!

Adalgisa! Adalgisa!

(mit Zärtlichkeit)

*Folg mir nach Rom, o Teure,
wo dir Liebe und Freude zuteil wird.*

*Im Vereine sollen unsere Seelen sich an
dem Genuß berauschen, der sich uns bietet!
(hingerissen)*

*Hörst du im Herzen keine Stimme sprechen,
die dir ewiges Glück verspricht?...*

Ach! Glaube diesen holden Worten...

*als deinen Gatten, als deinen Gatten umarme
mich.*

(con abbandono)

Voce in cor parlar non senti,

Che promette eterno ben?

Ah! Dà fede a' dolci accenti,

Sposo tuo, sposo tuo mi stringi at sen!

ADALGISA

(Ciel! Così parlar l'ascolto
 Sempre, ovunque, al tempio istesso!
 Con quegli occhi, con quel volto,
 Fin sull'ara, fin sull'ara il veggio impresso.
 Ei trionfa del mio pianto,
 Del mio duol vittoria ottien.
 Ciel! Mi togli al dolce incanto,
 O l'error, o l'error perdona almen!)

*(Himmel! So höre ich ihn immer und
 überall, sogar im Tempel, sprechen . . .
 diese Augen, dieses Antlitz,
 selbst am Altar seh ich sein Bild vor mir.
 Er triumphiert über meine Tränen,
 er trägt den Sieg davon über meinem
 Schmerz . . .
 Himmel! Entreiß mich diesem Zauber,
 oder verzeihe mir wenigstens meine Sünde!)*

POLLIONE

Ah! Vieni!

O komm!

ADALGISA

Deh! Pietà!

Ach! Erbarmen!

POLLIONE

Ah! Deh! Vieni, ah, vieni, o cara!

O komm, o komm, Geliebte!

ADALGISA

Ah! Mai!

Niemals!

POLLIONE

Crudel! E puoi lasciarmi?

Grausame! So läßt du mich?

ADALGISA

Ah! Per pietà, mi lascia!

Ach bitte, laß mich!

POLLIONE

Così, così scordarmi!

So mich vergessen!

ADALGISA

Ah! Per pietà, mi lascia!

Ach bitte, laß mich!

POLLIONE

Adalgisa!

Adalgisa!

ADALGISA

Ah! Mi risparmi tua pietà
 Maggior cordoglio!*Hab' Mitleid mit mir und
 erspare mir dadurch größeren Kummer!*

POLLIONE

Adalgisa! E vuoi lasciarmi?

Adalgisa! Und du willst mich verlassen?

ADALGISA

Io . . . Ah! . . .
 Ah . . . Non posso . . . Seguirti voglio . . .*Ich . . . ach!
 Ach . . . ich kann nicht mehr . . . folgen will
 ich dir . . .*

POLLIONE

Qui, domani all'ora istessa,
 Verrai tu?*Hier, morgen, zur selben Stunde,
 wirst du kommen?*

ADALGISA

Ne fo promessa.

Ich versprech' es.

POLLIONE

Giura.

Schwöre!

ADALGISA

Giuro.

Ich schwöre.

POLLIONE

Oh! Mio contento!

Ti rammenta. . .

*Oh! Welch ein Glück!**Denk daran. . .*

ADALGISA

Ah! Mi rammento.

Al mio Dio sarò spergiuara,

Ma fedel a te sarò!

*Ich denke daran!**Meinem Gott bin ich treulos,**doch dir werde treu ich sein.*

POLLIONE

L'amor tuo mi rassicura,

E il tuo Dio sfidar saprò!

*Deine Liebe gibt mir Frieden,**und deinem Gott werde ich zu trotzen wissen!*

ADALGISA

Sì, fedel a te sarò.

Ja, treu werde ich dir sein!

(sie gehen ab)

Siebte Szene

Normas Gemach.

Norma, Clotilde und die beiden Kinder.

Nr. 5 Szene und Finalterzett

NORMA

Vanne, e li cela entrambi.

Oltre l'usato

Io tremo d'abbracciarli.

*Geh und verbirg die beiden!**Eine ungewöhnliche Angst erfaßt mich,**wenn ich sie umarme.*

CLOTILDE

E qual ti turba strano timor,

Che i figli tuo rigetti?

*Welch eine seltsame Furcht verwirrt dich,**daß du deine Söhne zurückweist?*

NORMA

Non so. Diversi affetti

Strazian quest'alma.

Amo in un punto ed odio i figli miei. . .

Soffro in vederli,

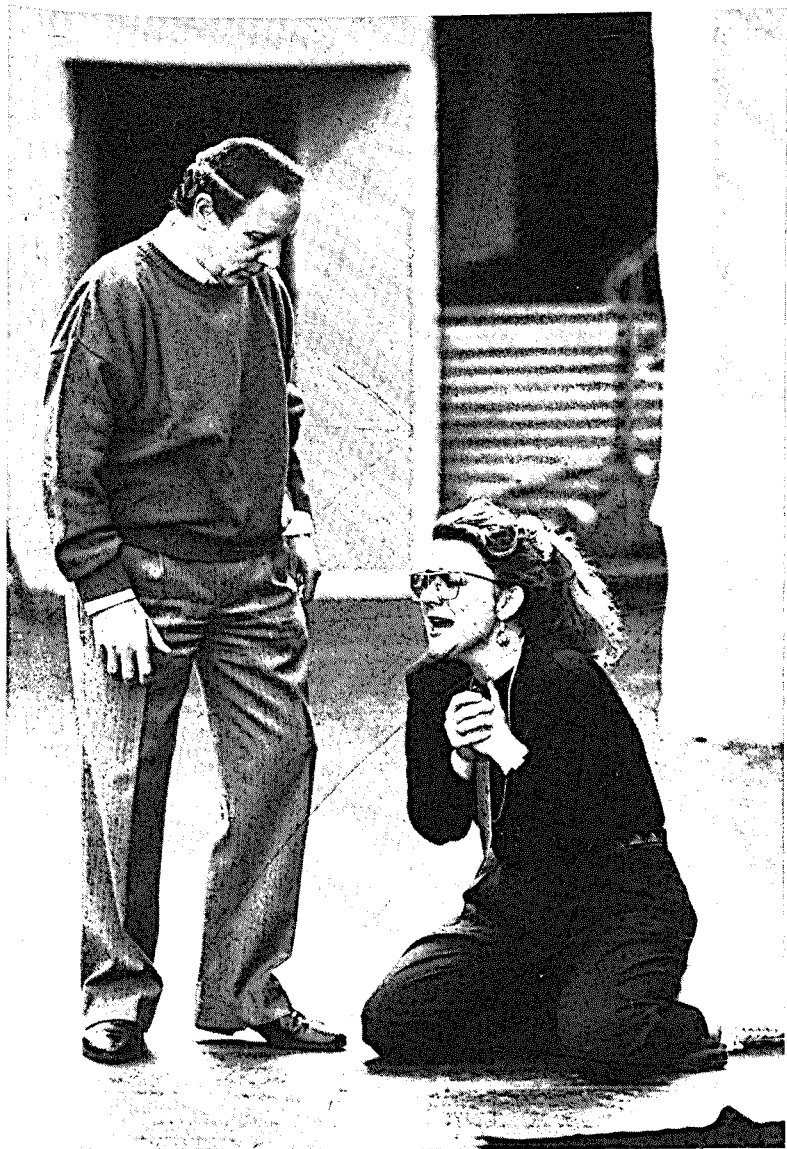
E soffro s'io non li veggo.

Non provato mai

Sento un diletto

Ed un dolore insieme d'esser lor madre.

*Ich weiß nicht. . . verschiedene Gefühle**zerreißen diese Brust.**Zur gleichen Zeit liebe und hasse ich meine**Kinder! . . .**Ich leide, wenn ich sie sehe,**und leide auch, wenn ich sie nicht sehe.**So wie ich es nie zuvor erfahren habe,**verschafft mir das Gefühl, ihre Mutter zu sein, Freuden und Schmerzen zugleich.*



Lando Bartolini und Mara Zamperri

| | |
|---|--|
| CLOTILDE E madre sei? | <i>Du bist ihre Mutter?</i> |
| NORMA Nol fossi! | <i>Daß ich's doch nicht wäre!</i> |
| CLOTILDE Qual rio contrasto! | <i>Was für ein Zwiespalt!</i> |
| NORMA Immaginar non puossi, o mia Clotilde! Richiamato al Tebro è Pollione. | <i>Du kannst es dir nicht vorstellen, meine Clotilde! Pollione ist nach Rom zurückbeordert.</i> |
| CLOTILDE E teco ei parte? | <i>Nimmt er dich mit?</i> |
| NORMA Ei tace il suo pensiero. Oh! (Pausa) (con passione crescente) S'ei fuggir tentasse . . . (Pausa) E qui lasciarmi? (Pausa di più) Se obbliar potesse Questi suoi figli? | <i>Nichts hat er davon gesagt. Oh! (Pause) (mit wachsender Leidenschaft) Sollte er versuchen zu fliehen . . . (Pause) und mich hier verlassen . . . (längere Pause) Sollte er seine Kinder vergessen können?</i> |
| CLOTILDE E il credi tu? | <i>Glaubst du es?</i> |
| NORMA Non l'oso. E troppo tormentoso Troppo orrendo è un tal dubbio. Alcun s'avanza. Va. Lì cela. | <i>Ich wag's nicht. Zu quälend, zu grausam ist solch ein Zweifel. Es kommt jemand . . . geh . . . verbirg sie!</i> |

(Clotilde geht mit den Kindern. Norma umarmt sie.)

Achte Szene

| | |
|--|--|
| NORMA Adalgisa! | <i>Adalgisa!</i> |
| ADALGISA (da lontano) (Alma, costanza!) | <i>(von weitem) (Mut, mein Herz!)</i> |
| NORMA T'inoltra, o giovinetta, t'inoltra. E perchè tremi? Udii che grave a me segreto Palesar tu voglia. | <i>Komm näher, Mädchen, komm näher. Doch wieso zitterst du? Ich habe gehört, daß du mir ein großes Geheimnis anvertrauen willst.</i> |

ADALGISA

E ver.

Ma, deh, ti spoglia
 Della celeste austerità
 Che splende negli occhi tuoi!
 Dammi coraggio,
 Ond'io senza alcun velo
 Ti palesi il core!
 (si prostra)

So ist es.

Doch! Ach! Laß ab von der
 überirdischen Strenge, die
 in deinen Augen glänzt. . .
 Gib mir Mut,
 daß ich dir ohne Sorge
 mein Herz öffnen kann.
 (sie kniet nieder)

NORMA

(la solleva)

M'abbraccia, e parla.
 Che t'affligge?

(erhebt sie)

Umarme mich und sprich.
 Was bedrückt dich?

ADALGISA

(dopo un momento di esitazione)

Amore. Non t'irritar!
 Lunga stagion pugnai per soffocarlo.
 Ogni mia forza ei vinse,
 Ogni rimorso.
 Ah! Tu non sai, pur dianzi
 Qual giuramento io fea!
 Fuggir dal tempio,
 Tradir l'altare a cui son io legata,
 Abbandonar la patria. . .

(nach einem Moment der Unschlüssigkeit)

Die Liebe. Zürne mir nicht!
 Lange Zeit habe ich versucht, sie zu ersticken.
 Doch sie hat meine Kraft
 und meine Schuldgefühle besiegt.
 Ach! Du weißt nicht, was
 für einen Eid ich geleistet habe!
 Unseren Tempel zu verlassen,
 den Altar, an den ich gebunden bin, zu verraten,
 aus dem Vaterland zu fliehen. . .

NORMA

Ahi! Sventurata!
 Del tuo primier mattino
 Già turbato è il sereno?
 E come, e quando
 Nacque tal fiamma in te?

Ach! Unglückselige!

Schon in so jungen Jahren
 ist dein Leben so bewegt?
 Wie und wann wurde dieses
 Feuer in dir entfacht?

ADALGISA

Da un solo sguardo, da un sol sospiro,
 Nella sacra selva,
 A piè dell'ara ov'io pregava il Dio.
 Tremai. . . Sul labbro mio
 Si arrestò le preghiera.
 E, tutta assorta
 In quel leggiadro aspetto,
 Un altro cielo mirar credetti,
 Un altro cielo in lui.

Durch einen einzigen Blick, einen Seufzer nur,
 im heiligen Hain,
 am Altar, wo ich zu unserem Gott gebetet hab'.
 Ich hab' gezittert. . . auf meinen Lippen
 verstummte das Gebet.
 Und, ganz vertieft
 in diesen schönen Anblick, glaubte ich
 einen neuen Himmel in ihm zu erschauen.

NORMA

(Oh! Rimembranza! [distratta])
 Io fui così, io fui così rapita
 Al sol mirarlo in volto!)

Oh! Erinnerung!

(zerstreut)
 (Auch ich war so hingerissen,
 als ich ihm nur ins Antlitz blickte!)

ADALGISA

Ma non m'ascolti tu?

Aber. . du hörst mir nicht zu?

NORMA

Segui. T'ascolto.

Fahre fort, ich hör' dir zu.

ADALGISA

Sola, furtiva, al tempio
Io l'aspettai sovente,
Ed ogni dì più fervida
Crebbe la fiamma ardente.*Off habe ich auf ihn allein
und heimlich am Tempel gewartet;
und von Tag zu Tag wuchs
in mir das glühende Verlangen.*

NORMA

(Io stessa arsi così.)

(Ich selbst war so entflammt.)

ADALGISA

Vieni, ei dicea, concedi
Ch'io mi ti prostri ai piedi.*Er sagte, komm, erlaube mir,
daß ich mich vor dir neige.*

NORMA

(Oh, rimembranza!)

(Oh! Erinnerung!)

ADALGISA

Lascia che l'aura io spiri.

Laß mich den Atem . . .

NORMA

(Io fui così sedotta!)

(Auch ich bin so verführt worden!)

ADALGISA

Dei dolci tuoi sospiri,
Del tuo bel crin le anella
Dammi, dammi poter baciare.*. . . deiner süßen Seufzer spüren,
gib mir die Locken deiner schönen Haare,
daß ich sie küssen kann!*

NORMA

(Oh, cari accenti!
Così li profferia,
Così trovava del mio cor la via!)*(Ach, diese zärtlichen Worte!
Auch er sprach so zu mir . . .
und fand damit den Weg zu meinem Herzen!)*

ADALGISA

Dolci qual arpa armonica
M'eran le sue parole:
Negli occhi suoi sorridere
Vedeo più bello un sole.*So hold wie Harfenklang
schienen mir seine Worte;
seine Augen verströmten ein Lächeln,
das strahlender war als Sonnenglanz.*

NORMA

(L'incanto suo fu il mio!)

(Wie sie war ich verzaubert!)

ADALGISA

Io fui perduta e il sono!

Verloren war ich und bin ich!

NORMA

Ah! Tergi il pianto!

Du sollst nicht weinen.

ADALGISA

D'uopo ho del tuo perdono!

Um deine Gnade flehe ich dich an!

NORMA

Avrò pietade!

Ich werd' verzeihen!

ADALGISA

Deh! tu mi reggi e guida!

Leite und führe mich du!

NORMA

Ah! Tergi il pianto!

Du sollst nicht weinen!

ADALGISA

Me rassicura, o sgrida,
Salvami da me stessa,
Salvami, salvami dal mio cor!

*Beruhige mich oder wüte,
doch rette mich, rette mich
vor mir selbst und vor meinem Herzen.*

NORMA

Ah! Tergi il pianto!
Te non lega eterno nodo,
Eterno nodo all'ara.

*Du sollst nicht weinen!
Kein ewiges Band fesselt
dich an den Altar.*

ADALGISA

Ah! Ripeti, o ciel,
Ripeti si Lusinghieri accenti!

*Ach! Himmel, wiederhole diese Worte,
die mich so glücklich machen.*

NORMA

Ah! si! Fa core e abbracciami.
Perdono e ti compiangio.
Dai voti tuoi ti libero,
I tuoi legami io frango.
Al caro oggetto unita
Vivrai felice ancor.

*Ach ja! Fasse Mut und umarme mich!
Ich verzeihe dir und weine mit dir.
Von deinem Eid befrei' ich dich,
deine Fesseln löse ich.
Mit deinem teuren Geliebten
sollst du glücklich vereint leben.*

ADALGISA

Ripeti, o ciel,
Ripetimi si lusinghieri accenti!
Per te, per te, s'acquetano
I lunghi miei tormenti.
Tu rendi a me la vita,
So non è colpa amor.

*Wiederhole, o Himmel, wiederhole diese Worte,
die mich so glücklich machen!
durch dich allein sind meine
Qualen nun gelindert.
Das Leben gibst du mir zurück,
indem du sagst, daß Liebe kein Verbrechen sei.*

NORMA

Ma di: l'amato giovane
Quale fra noi si noma?

*Doch sag... der Mann, den du so liebst,
wer von den Unsrigen ist es?*

ADALGISA

Culla non ebbe in Gallia:
Roma gli è patria.

*Er ist kein Gallier...
Rom ist seine Heimat.*

NORMA

Roma? Ed è? Proseguì...

Rom? Und er? O sag mir...

Neunte Szene

ADALGISA

Il mira.

Da siehst du ihn.

NORMA
Ei! Polion!

Er! Pollion!

ADALGISA
Qual ira!

Was für ein Zorn!

NORMA
Costui, costui dicesti?
Ben io compresi?

*Diesen, diesen meinst du?
Hab ich recht gehört?*

ADALGISA
Ah! Sì.

Ja...

POLLIONE
(inoltrandosi ad Adalgisa)
Misera te! Che festi?

*(näht sich Adalgisa)
Du Unglückliche! Was hast du getan?*

ADALGISA
(smarrita)
Io?

*(verlegen)
Ich?*

NORMA
(a Pollione)
Tremi tu? E per chi?
E per chi tu tremi?

*(zu Pollione)
Du erbebst?... Und weswegen?
Und weswegen erbebst du?*

(Einige Momente der Stille. Pollione ist verwirrt, Adalgisa zittert, und Norma ist zornig.)

NORMA
Oh, non tremare, o perfido,
Ah, non tremar per lei!
Essa non è colpevole,
Il malfattor tu sei!
Trema per te, fellon,
Pei figli tuoi,
Trema per me, fellon!

*Treuloser, bebe nicht, nein,
bebe nicht wegen ihr.
Sie ist schuldlos,
der Schuldige bist du allein!
Drum bebe wegen dir, Verräter,
wegen deiner Kinder und
wegen mir, du Verräter!*

ADALGISA
(tremante)
Che ascolto? Ah! Deh parla!
Taci? T'arretti! Ohimè!

*(zitternd)
Was hör' ich? Ach! Sprich doch!
Du schweigst? Du weichst zurück! Weh mir!*

(Sie bedeckt ihr Gesicht mit den Händen. Norma ergreift ihren Arm und zwingt sie, Pollione anzublicken; dieser folgt ihr.)

NORMA
Oh! Di qual sei tu vittima
Crudo e funesto inganno!
Pria che costui conoscere
T'era il morire, il morir men danno!
Fonte d'eterne lagrime
Egli a te pur dischiuse:
Come il mio cor deluse,

*Welch einem traurigen Betrug
bist du zum Opfer gefallen!
Es ist ein geringeres Übel zu sterben,
als diesen Mann zu kennen!
Zahlreiche Tränen hast du
wegen ihm vergossen,
und so wie er mein Herz getäuscht hat,*

L'empio il tuo core tradi!
Empio e tant'osi?
Fonte d'eterne . . . ecc.

*so hat der Frevler auch dich betrogen.
Schändlicher, so viel wagst du?
Zahlreiche Tränen . . . etc.*

POLLIONE

Norma! De' tuoi rimproveri
Segno non farmi adesso!
Deh! A questa afflitta vergine
Sia respirar, respirar concesso!
Cupra a quell'alma ingenua,
Cupra nostr'onte un velo!
Giudichi solo il cielo
Quali più di noi, di noi falli . . . ecc.

*Norma! Mach mir in diesem
Moment keine Vorwürfe!
Jenem unglücklichen Mädchen
sei es vergönt, aufzuatmen!
Bedecke vor dieser reinen Seele
unsere Schande mit einem Schleier!
Nur der Himmel kann entscheiden,
wer von uns der größere Sünder ist . . . etc.*

ADALGISA

Oh, qual mistero orribile!
Trema il mio cor di chiedere,
Trema d'udire, d'udire il vero!
Tutta comprendo, o misera,
Tutta la mia sventura:
Essa non ha misura,
S'ei m'ingannò così . . . ecc.

*Was für ein fürchterliches Geheimnis!
Mein Herz wagt es nicht, die
Wahrheit zu erfragen und zu hören.
Arme Frau, völlig begreif' ich
nun mein Unglück,
ohne alle Maßen ist es,
wenn er mich wirklich so verriet! . . . etc.*

NORMA

Perfido!

Du Treuloser!

POLLIONE

(per allontanarsi)
Or basti!

*(will sich entfernen)
Hör auf jetzt!*

NORMA

Fermati!

Bleib hier!

POLLIONE

(afferra Adalgisa)
Vieni.

*(ergreift Adalgisa)
Komm!*

ADALGISA

(dividendosi da lui)
Mi lascia, scostati!
Sposo sei tu infedele!

*(entreibt sich ihm)
Laß mich, hinweg mit dir!
Du bist ein ungetreuer Gatte!*

POLLIONE

Qual io mi fossi obbligo . . .

Was ich gewesen bin, hab' ich vergessen . . .

ADALGISA

Mi lascia, scostati!

Laß mich, entferne dich!

POLLIONE

(con tutto il fuoco)
L'amante tuo son io!

*(voller Glut)
Dein Liebhaber bin ich.*

ADALGISA

Va, traditor!

Geh, Verräter!

POLLIONE

E mio destino amarti,
Destino costei lasciar!*Mein Schicksal ist es, dich zu lieben,
mein Schicksal ist es, jene zu verlassen.*

NORMA

(reprimendo il furore)
Ebben: lo compì,
Lo compì e partì!
(ad Adalgisa)
Seguilo.*(indem sie ihren Zorn unterdrückt)*
*Nun gut: Tu' es nur,
tu' es und geh!*
(zu Adalgisa)
Folg' ihm.

ADALGISA

(supplichevole)
Ah! No, giammai, ah, no,
Ah, pria spirar!*(unterwürfig)*
Ach nein, niemals, nein!
Eher will ich sterben!

NORMA

(prorompendo)
Vanne, si, mi lascia, indegno:
Figli obblia, promesse, onore!
Maledetto dal mio sdegno
Non godrai d'un empio amore!*(blickt Pollione an, bis sie in Zorn ausbricht)*
(rasend)
Geh nur und laß mich, du Nichtswürdiger!
*Vergiß deine Kinder, dein Versprechen, deine
Ehre!*
*Verflucht von meinem Zorn, sollst du keine
Freude mehr an der sündigen Liebe finden!*

ADALGISA UND POLLIONE

Ah!

Ach!

NORMA

Te sull'onde e te sui venti
Seguiranno mie furie ardenti!
Mia vendetta e notte e giorno
Ruggirà d'intorno a te . . . ecc.*Auf den Wogen und den Lüften
werden dir meine rasenden Furien folgen!
Tag und Nacht wird meine
Rache dir entgegenbrüllen . . . etc.*

POLLIONE

(disperatamente)
Fremi pure, e angoscia eterna
Pur m'impredici il tuo furore!
Quest'amor che mi governa
E di te, di me maggiore!
Dio non v'ha che mali inventi
De'miei mali, ah, più cocenti!
Maiedetto io fui quel giorno
Che il destin m'offerse a te,
Maledetto io fui per te . . . ecc.*(verzweifelt)*
*Tobe nur, zu ewigem Bangen mag
mich ruhig dein Zorn verdammen!*
*Die Liebe, die mich leitet,
ist gewaltiger als du und ich!*
*Kein Gott kann größeres Leiden zufügen
als das, was ich nun ertrage.*
*Verflucht bin ich seit jenem Tag,
an dem das Schicksal mich zu dir geführt hat,
verflucht bin ich durch dich . . . etc.*

ADALGISA

(supplichevole)
Ah! Non fia, non fia ch'io costi
Al tuo core si rio dolore!*Ach, nimmer soll geschehen, daß dein Herz
wegen mir solche Schmerzen leidet.*

Ah, sian frapposti e mari e monti
 Frà me sempre e il traditore!
 Soffocar saprò i lamenti,
 Divorare i miei tormenti;
 Morirò perchè ritorno
 Faccia il crudo ai figli, a te. . . ecc.

*Meere und Berge sollen mich für
 immer von dem Verräter trennen.
 Meine Klagen werd ich zu ersticken wissen,
 meine Qualen werde ich erdulden;
 sterben werde ich, weil ich den Grausamen
 dir und den Kindern wiedergeben werde! . . . etc.*

(Es ertönen die heiligen Erzschilder des Tempels. Norma wird zu den Riten gerufen.)

CHOR

(di dentro)
 Norma, Norma all'ara!
 In tuon feroce
 D'Irminsul tuonò la voce,
 Norma, al sacro altar.

*(hinter der Szene)
 Norma, Norma, zum Altar!
 Wild erklang
 die Stimme Irminsuls,
 Norma, zum heiligen Altar!*

NORMA

Ah! Suon di morte, suon di morte!
 Ah, va, per te qui pronta ell'è!

*Ach! Der Klang des Todes,
 bereit ist er für dich!*

ADALGISA

Ah! Suon di morte s'intima a te,
 Va, per te qui pronta ell'è!
 Ah, fuggi!

*Ach! Der Klang des Todes ruft dich!
 Bereit ist er für dich!
 Ach, fliehe!*

POLLIONE

Ah! Qual suon!
 Sì, la sprezzo, sì, ma prima
 Mi cadrà il tuo Nume al piè!

*Ach, was für ein Klang!
 Ich verachte den Tod, doch ehe daß
 ich falle, wird dein Gott zu meinen Füßen fallen.*

(Norma stößt Pollione mit dem Arm zurück und befiehlt ihm, hinauszugehen. Pollione entfernt sich wütend.)

Ende des ersten Aktes

ZWEITER AKT — Erste Szene

Das Innere von Normas Gemach. Auf der einen Seite steht ein römisches Bett, das mit einem Bärenfell bedeckt ist. Die Kinder Normas schlafen.

(Norma erscheint mit einem Licht und einem Dolch in der Hand. Sie setzt sich hin und stellt das Licht auf einen Tisch. Sie ist bleich und verstört.)

Nr. 6 Szene und Duett

NORMA

Dormono entrambi:

Non vedran la mano

Che li percuote.

Non pentirti, o core:

Viver non ponno. Qui supplizio,

E in Roma obbrobrio avrian,

Peggior supplizio assai:

Schiavi d'una matrigna.

Ah! No! Giammai!

(sorge risoluta)

Muoiano, si

(fa un passo e si ferma)

Non posso avvicinar mi?

Un gel mi prende,

E in fronte mi si solleva il crin . . .

I figli uccido . . .

Teneri, teneri figli . . .

Essi, pur dianzi delizia mia,

Essi nel cui sorriso

Il perdono del ciel mirar credei . . .

Sie schlafen beide:

*Sie werden die Hand nicht sehen,
die sie durchbohrt.*

*Bereu' es nicht, mein Herz,
sie dürfen nicht leben. Hier erwartet
sie der Tod und in Rom die Schande,
eine noch größere Strafe . . .*

als Sklaven einer Stiefmutter.

Ach nein! Niemals!

(sie richtet sich entschlossen auf)

Sie sollen sterben, ja.

(sie macht einen Schritt und hält dann inne)

*Ich kann mich ihnen nicht nähern,
ein Eisesschauer erfaßt mich,
die Haare stehen mir zu Berge . . .*

ich töte meine Kinder! . . .

Die lieben, lieben Kinder . . .

Sie waren früher meine Freude;

*ich glaubte, in ihrem Lächeln
das Verzeihen des Himmels zu erkennen . . .*

Ed io li svenerò. . .
Di che son rei?
(risoluta)
Di Pollion son figli:
(pausa)
Ecco il delitto.
Essi per me son morti:
Muoian per lui,
E non sia pena che la sua somigli.
Feriam.
(s'incammina verso il letto; alza
il pugnale; dà un grido inorridita.)
Ah! No! Son miei figli!
(Al grido i fanciulli si svegliano;
li abbraccia piangendo amarmente.)
Miei figli!
Olà! Clotilde!

Zweite Szene

(Clotilde kommt herein)

NORMA

Vola. Adalgisa a me guida.

CLOTILDE

Ella qui presso
Solitaria si aggira,
E prega e plora.
(parte)

*und ich will sie umbringen? . . .
Worin besteht ihre Schuld?
(entschlossen)
Es sind die Kinder von Pollion:
(Pause)
Das ist ihr Verbrechen.
Für mich sind sie gestorben:
sie sollen wegen ihm sterben,
und es soll keine Strafe geben, die
der seinen gleichkommt. So will ich zustechen.
(sie geht auf das Bett zu; sie erhebt den Dolch;
dann stößt sie erschrocken einen Schrei aus)
Ach nein! Es sind meine Kinder!
(die Kinder wachen auf; sie umarmt sie
und weint heftig)
Meine Kinder!
Clotilde!*

Beeil dich! Bring Adalgisa zu mir!

*Hier in der Nähe
irrt sie einsam umher,
sie betet und weint.
(sieh geht)*

NORMA

Va. Si emendi il mio fallo,
E poi, si mora.

*Geh! Meinen Fehltritt will ich wieder
gutmachen. . .
und dann. . . sterben.*

Dritte Szene

ADALGISA

(con timore)
Me chiami, o Norma?
(sbigottita)
Qual ti copre il volto tristo pallor?

(ängstlich)
Du rufst mich, Norma?
(bestürzt)
Wieso bist du so traurig und so bleich?

NORMA

Pallor di morte.
Io tutto l'onta mia ti rivelo.
Una preghiera sola, odi, e l'adempì,
Se pietà pur merta
Il presente mio duol. . .
E il duol futuro.

Totenbleich.
Meine ganze Schande werd' ich dir gestehen.
Höre und erfülle mir nur eine Bitte,
wenn mein augenblicklicher. . . und mein
zukünftiger Schmerz noch
Mitleid verdienen kann.

ADALGISA

Tutto, tutto io prometto.

Alles, alles versprech ich.

NORMA

Il giura.

Schwöre es!

ADALGISA

Il giuro.

Ich schwöre es.

NORMA

Odi. Purgar quest'aura
Contaminata dalla mia presenza
Ho risoluta, nè trar meco io posso
Questi infelici.
A te li affido.

Höre. ich bin entschlossen, diese Luft zu
reinigen, welche durch meine Gegenwart
verschmutzt ist; und mit mir kann
ich diese Unglücklichen nicht nehmen.
Dir vertraue ich sie an.

ADALGISA

Oh ciel! A me li affidi?

Himmel! Mir vertraust du sie an? . . .

NORMA

Nel romano campo guidali a lui,
Che nominar non oso.

Führe sie ins römische Lager zu ihm,
dessen Namen ich nicht zu nennen wage.

ADALGISA

Oh! Che mai chiedi?

Ach, was verlangst du?

NORMA

Sposo ti sia men crudo:
Io gli perdono e moro.

Als Gatte wird er nicht so grausam zu dir sein. . .
ich verzeih ihm und sterbe.

ADALGISA

Sposo? Ah, mai!

Gatte? Nein, niemals!

NORMA

Pei figli suoi t'imploro.

Um seiner Kinder willen flehe ich dich an.

Deh! Con te, con te li prendi,
Li sostieni, li difendi . . .
Non ti chiedo onori fasci;
A'tuoi figli ei fian serbati:
Prego sol che i miei non lasci
Schiavi, abbiatti, abbandonati . . .
Basti a te che disprezzata,
Che tradita io fui per te.
Adalgisa, deh! Ti mova
Tante strazio del mio cor.

*Nimm sie mit dir,
schütze und verteidige sie . . .
Glanz und Ruhm für sie verlang' ich nicht von dir,
dies sei deinen Kindern vorbehalten:
Ich bitte dich nur darum, dafür zu sorgen, daß
sie nicht als Sklaven, Verlorene und Verworfenen
enden . . .
dir mag genügen, daß ich wegen dir
betrogen und verschmäht worden bin.
Adalgisa, ach! Dich muß die große
Qual meines Herzens bewegen.*

ADALGISA

Norma, ah! Norma, ancora amata,
Madre ancora sarai per me.
Tienti i figli.
Ah! Non, ah non fia mai
Ch'io mi tolga a queste arene!

*Norma, ach Norma, noch immer lieb' ich dich,
für mich wirst immer du die Mutter sein.
Behalte deine Kinder!
Ach, niemals werde ich
dieses Land verlassen.*

NORMA

Tu giurasti . . .

Doch, du hast geschworen . . .

ADALGISA

Si, giurai,
Ma il tuo bene, il sol tuo bene.

*Ja, ich hab' geschworen . . .
doch zu deinem Heil, allein zu deinem Heil.*

Vado al campo, ed all'ingrato
Tutti io reco i tuoi lamenti.
La pietà che m'hai destato
Parlerà sublimi accenti . . .
Spera, ah, spera, amor, natura
Ridestar in lui vedrai.
Del suo cor son io sicura:
Norma ancor vi regnerà!

*Zum Lager, zu dem Ungetreuen will ich gehen
und ihm berichten von deinen Klagen.
Das Mitleid, das du in mir geweckt hast,
wird mich edle Worte sprechen lassen . . .
Hoffe, o hoffe, Liebe, Schönheit und Gefühl
wirst du in ihm wiedererwachen sehen.
Seines Herzens bin ich sicher . . .
dort wird Norma wieder herrschen!*

NORMA

Ch'io lo preghi . . .
Ah, no! Giammai! Ah! No!

*Daß ich ihn bitte? . . .
Ach, nein! Niemals! Ach nein!*

ADALGISA

Norma, ti piega.

Norma, gib doch nach!

NORMA

No, più non t'odo.
Parti . . . Va . . .

*Ich will dich nicht mehr hören.
Geh . . . fort . . .*

ADALGISA

Ah, no! Giammai! Ah! No!

Ach, nein, niemals! Ach, nein!

Mira, o Norma, a' tuoi ginocchi
Questi cari tuoi pargoletti!
Ah! Pietade di lor ti tocchi,
Se non hai, non hai di te pietà . . . ecc.

*Norma, sieh doch zu deinen
Füßen deine lieben Kinder!
Habe wenigstens Mitleid mit ihnen,
wenn du mit dir selbst kein Mitleid hast! . . . etc.*

NORMA

Ah! Perchè, perchè la mia costanza
Vuoi scemar con molli affetti?
Più lusinghe, ah, più speranza
Presso a morte un cor non ha . . . ecc.

*Wieso willst du meine Entschlossenheit
mit diesen zarten Gefühlen erweichen?
Ein Herz, das nah dem Tode ist,
hat keine Hoffnung, keine Illusionen
mehr! . . . etc.*

ADALGISA

Cedi! Deh, cedi!

Gib nach! Ach, gib nach!

NORMA

Ah! Lasciami! Ei t'ama.

Ach, laß mich . . . er liebt dich.

ADALGISA

Ei già sen pente.

Schon bereut er es.

ADALGISA

E tu?

Und du?

ADALGISA

L'amai. Quest'anima
Sol l'amistade or sente.

*Ich hab' ihn geliebt. Jetzt empfindet
meine Seele nur noch Freundschaft.*

NORMA

O giovinetta! E vuoi?

Mädchen! Du willst?

ADALGISA

Renderti i dritti tuoi,
O teco al cielo agli uomini
Giuro celarmi ognor.

*Dir deine Rechte zurückgeben,
oder ich schwöre, mich mit dir
vor dem Himmel und den Menschen
für immer zu verbergen.*

NORMA

Si. Hai vinto. Abbracciami.
Trovo un'amica ancor.

*Ja, du hast gesiegt. Umarme mich!
In dir finde ich wieder eine Freundin.*

NORMA UND ADALGISA

Si, fino all'ore, all'ore estreme
Compagna tua, compagna m'avrai.
Per ricovrarci, per ricovrarci insieme
Ampia è la terra, è la terra assai,
Teco del fato all'onte
Ferma opporrò la fronte,
Finchè il tuo core a battere
Io senta sul mio cor, sì . . . ecc.
(partono)

*Ja, bis zur Todesstunde
werde ich deine Freundin sein.
Groß genug ist die Welt,
daß wir beide zusammen in ihr Zuflucht finden.
Solang ich dein Herz neben
dem meinen schlagen höre,
werde ich mit dir vereint
gegen das Schicksal kämpfen! . . . etc.
(sie gehen ab)*

Vierte Szene

Einsamer Ort in der Nähe des Druidenhains, umgeben von Schluchten und Höhlen. Im Hintergrund ein See, über den eine Steinbrücke führt.

Nr. 7 Chor

KRIEGER

(con mistero)

Non parti?

Finora è al campo!

Tutto il dice: i feri carmi,

Il fragor, dell'armi il suon,

Dell'insegne il ventilar.

Un breve inciampo

Non ci turbi, non ci arresti;

Attendiam, attendiam.

Un breve inciampo,

Non ci turbi, non ci arresti;

E in silenzio il cor's' appresti

La grand'opera a consumar!

*(geheimnisvoll)**Ist er noch nicht aufgebrochen?**Noch immer hält er sich im Lager auf!**Alles spricht dafür: die Kriegsgesänge,**das Lärmen, das Waffengeklirr**und die wehenden Fahnen.**Kein plötzliches Hindernis**soll uns verwirren oder zurückhalten;**laßt uns warten, laßt uns warten.**Kein plötzliches Hindernis**soll uns verwirren oder zurückhalten.**Und in der Stille bereite sich unser**Herz darauf vor, das große Werk zu vollbringen.***Fünfte Szene**

OROVESO

Guerrieri! A voi venire

Credea foriero d'avvenir migliore!

Il generoso ardore,

L'ira che in sen vi bolle

Io credea secondar,

Ma il Dio non volle.

Soldaten, ich habe geglaubt, daß ich
*euch eine bessere Nachricht bringen könnte.**Dem Zorn und der Wut,**die ihr im Herzen tragt,**glaubte ich entgegenkommen zu können,**doch der Gott will es nicht.*

KRIEGER

Come? Le nostre selve

L'abborrito Proconsole non lascia?

Non riede al Tebro?

*Wie! Der verhaßte Pronkonsul**verläßt unsere Wälder nicht?**Geht er denn nicht nach Rom zurück?*

OROVESO

Ma più temuto e fiero

Latino condottiero

A Pollion succede.

*Ein kühnerer und**brutalerer Feldherr**wird der Nachfolger des Pollion.*

KRIEGER

E Norma il sa?

Di pace è consigliera ancor?

*Und Norma weiß es?**Rät sie denn immer noch zum Frieden?*

OROVESO

Invan di Norma la mente investigai.

Vergebens habe ich versucht, Normas Gedanken
zu erforschen.

KRIEGER

E che far pensi?

Und was gedenkst du zu tun?

OROVESO

Al fato piegar la fronte,

Separarci, e nulla lasciar sospetto

Del fallito intento.

Dem Schicksal müssen wir uns beugen,
auseinandergehen und keinen Verdacht vom
Fehlschlag unseres Planes aufkommen lassen.

KRIEGER

E finger sempre?

Müssen wir uns immer noch verstellen?

OROVESO

Cruda legge! Il sento.

(con ferocia)

Ah! Del Tebro al giogo indegno

Fremo io pure,

All'armi anelo!

Ma nemico è sempre il cielo,

Ma consiglio, ma consiglio è simular.

*Grausames Gesetz! Ich selbst empfinde so wie ihr.**(erzürnt)**Auch ich kann länger das Joch**der Römer nicht mehr ertragen,**zu den Waffen möcht' ich greifen!**Doch der Himmel ist uns immer noch feindlich gesinnt,**und so muß ich euch zur Verstellung raten.*

KRIEGER

Ah sì, fingiamo,

se il finger giovì,

Ma il furor in sen si covì.

*Ach, ja, wir wollen uns verstellen, wenn du**dies für gut hältst, doch die Wut**in unserer Brust werden wir weiterhin schüren!*

OROVESO

Divoriam in cor lo sdegno,

Tal che Roma estinto il creda.

Di verrà, sì, che desto ei rieda

Più tremendo, più tremendo a divampar.

*Laßt uns den Zorn unterdrücken, so daß die Römer glauben mögen, er sei erloschen.**Aber der Tag wird kommen,**an dem er um so schrecklicher auflodern wird.*

KRIEGER

Guai per Roma allor che il segno

Dia dell'armi il sacro altar!

Sì, ma fingiam,

se il finger giovì,

Ma il furore in sen si covì!

*Denn weh dir Rom, wenn der heilige Altar uns befiehlt, zu den Waffen zu greifen.**Doch wir wollen uns verstellen, wenn du**dies für gut hältst, aber die Wut in**unserer Brust werden wir weiterhin schüren!*

OROVESO UND CHOR

Ma fingiamo, e consiglio

il simular.

(partono)

*Doch wir wollen uns verstellen, da das Heucheln ratsam ist.**(sie gehen ab)***Nr. 8 Zweites Finale**

NORMA

Ei tornerà.

Sì. Mia fidanzza è posta in Adalgisa . . .

Ei tornerà pentito,

Supplichevole, amante.

Oh! A tal pensiero

Sparisce il nuvol nero

*Er wird zurückkehren.**Ja. Völlig vertrau ich Adalgisa.**Reumütig und bittend wird er**als mein Geliebter zurückkehren.**Oh! Bei diesen Gedanken**verschwinden die dunklen Wolken,***Sechste Szene**

Der Tempel Irminsuls. Auf der einen Seite steht ein Altar.

Che mit premea la fronte,
E il sol m'arride
Come del primo amore ai di,
Ai di felici.
(esce Clotilde)
Clotilde!

*die meinen Sinn bedrücken,
und die Sonne lacht mir wieder
wie an den glücklichen Tagen
der ersten Liebe.
(Clotilde tritt auf)
Clotilde!*

CLOTILDE
O Norma! Uope è d'ardir.

Norma! Ach, habe Mut!

NORMA
Che dici?

Was sagst du?

CLOTILDE
Lassa!

Wehe!

NORMA
Favella. Favella.

Rede, rede!

CLOTILDE
Indarno parlò Adalgisa, e pianse.

*Vergebens hat Adalgisa gesprochen und
geweint.*

NORMA
Ed io fidarmi di lei dovea?
Di mano uscirmi,
E bella del suo dolore,
Presentarsi all'empio ella tramava.

*Und ich konnte ihr vertrauen?
Durch ihr Leid noch schöner geworden,
hat sie geplant, mich zu betrügen
und sich dem Falschen zu zeigen.*

CLOTILDE
Ella ritorna al tempio.
Triste, dolente,
Implora dio profferir suoi voti.

*Zum Tempel kehrt sie zurück,
traurig und leidend.
Sie möchte ihr Gelübde ablegen.*

NORMA
Ed egli?

Und er?

CLOTILDE
Ed egli rapirla giura
Anco all'altar del Nume.

*Er schwört, sie sogar vom
Altar des Gottes wegzureißen.*

NORMA
Troppo il fellow presume.
Lo preven mia vendetta,
E qui di sangue, sangue roman,
Scorreran torrenti.

*Zuviel maß sich der Schändliche an.
Meine Rache wird ihn vorher ereilen,
und im Strömen soll hier
römisches Blut fließen.*

OROVESO UND CHOR
(di dentro)
Squilla il bronzo del Dio!

*(von ferne)
Es ertönt das Erz des Gottes.*

(alle kommen auf die Bühne)

Siebtte Szene

(Von verschiedenen Seiten laufen Oroveso, die Druiden, die Barden und die Priesterinnen herbei. Norma begibt sich zum Altar.)

OROVESO UND CHOR

Norma! Che fu?
Percosso lo scudo d'Irminsul,
Quali alla terra decreti intima?

*Norma! Was ist geschehen?
Zerschlagen ist der Schild Irminsuls.
Was kündest du den Sterblichen?*

NORMA

Guerra, strage, sterminio.

Krieg, Vernichtung, Gemetzel.

OROVESO UND CHOR

A noi pur dianzi pace
S'imponea pel tuo labbro!

*Doch vor kurzem haben uns
deine Lippen noch Frieden geboten!*

NORMA

Ed ira adesso,
Stragi, furore e morti.
Il cantico di guerra alzate, a forti.
Guerra, guerra!
Sangue, sangue! Vendetta!
Strage, strage!

*Nun aber Zorn,
Vernichtung, Wut und Tod.
Männer, stimmt den Kriegsgesang an.
Krieg, Krieg!
Blut, Blut! Rache!
Vernichtung, Vernichtung!*

OROVESO UND CHOR

Guerra, guerra! Le galliche selve
Quante han quercie producon guerrier:
Qual sul gregge fameliche beive,
Sui Romani van essi a cader!

*Krieg, Krieg! (Die gallischen Wälder werden
soviel
Krieger hervorbringen, wieviel Eichen sie haben.
Sie werden über die Römer herfallen,
wie die hungrigen Bestien über die Herden.*

Sangue, sangue! Le galliche scuri
Fino al tronco bagnate ne son!
Sovra i flutti del Ligeri impuri
Ei gorgoglia con funebre suon!

*Blut, Blut! bis zum Rumpf sind
die gallischen Schwerter darin gebadet!
Über die unreinen Fluten des Ligerius
sprudelt es mit Todesrauschen daher.*

Strage, strage, sterminio, vendetta!
Già comincia, si compie, s'affretta.
Come biade da falci mietute
Son di Roma le schiere cadute!

*Vernichtung, Vernichtung, Gemetzel, Rache!
Schon beginnt sie, laßt sie uns schnell
vollbringen!
Die römischen Truppen werden fallen,
so wie das Heu von Falken weggemäht wird.*

Tronchi i vanni, recisi gli artigli,
Abbattuta ecco l'aquila al suoi!
A mirare il trionfo de' figli
Ecco il Dio sovra un raggio di sol!

*Mit gebrochenen Flügeln und zerschnittenen
Krallen
fällt der Adler dort zu Boden!
Auf einem Sonnenstrahl erscheint der Gott,
um den Sieg seiner Kinder zu bewundern.*

OROVESO

Nè compì il rito, o Norma?
Nè la vittima accenni?

*Verrichst du nicht den Ritus, Norma?
Bestimmst du nicht das Opfer?*



Defores Ziegler und Mara Zampieri

NORMA

Ella fia pronta.
Non mai l'altar tremendo
Di vittime mancò.
Ma qual tumulto?

*Es wird bereit sein.
Niemals sind dem grauenvollen Altar
seine Opfer entgangen.
Doch welch ein Aufruhr?*

Achte Szene

CLOTILDE

(frettolosa)
Al nostro tempio insulto
Fece un Romano:
Nella sacra chiostra
Delle vergini alunne egli fu colto!

*(eilig)
Unseren Tempel hat
ein Römer geschändet:
im heiligen Kloster der Jungfrauen
hat man ihn ergriffen.*

OROVESO UND CHOR

Un Romano?

Ein Römer?

NORMA

(Che ascolto? Se mai foss'egli?)

(Was hör' ich? Wenn er es wäre?)

OROVESO UND CHOR

A noi vien tratto.

Er wird hierhergebracht.

NORMA

E desso!

(Er ist es.)

Neunte Szene

OROVESO UND CHOR

E Pollion!

Es ist Pollion!

NORMA

(Son vendicata adesso.)

(Nun bin ich gerächt.)

OROVESO

(assai maestoso)
Sacriligo nemico, e chi ti spinse
A violar queste temute soglie,
A sfidar l'ira d'Irminsul?

*(in feierlichem Ton)
Frevelhafter Fremdling, wer hat dich veranlaßt,
diese gefürchteten Schwellen zu schänden
und den Zorn Irminsuls herauszufordern?*

POLLIONE

(con fierezza)
Ferisci. Ma non interrogarmi.

*(wild)
Töte mich! Aber frage mich nicht!*

NORMA

(svelandosi)
Io ferir deggio.
Scostatevi.

*(nimmt ihren Schleier ab)
Ich muß ihn töten.
Zurück mit euch!*

POLLIONE

Che veggio? Norma!

Was seh ich? Norma!

NORMA
Sì, Norma

Ja, Norma.

OROVESO UND CHOR
Il sacro ferro impugna,
vendica il Dio.

*Ergreife den heiligen Dolch,
räche den Gott.*

NORMA
(prende il pugnale dalle mani d'Oroveso)
Sì. Feriam
(si arresta)
Ah!

*(sie nimmt das Schwert aus den Händen
Orovesos)
Ja, ich tu' es...
(sie hält inne)
Ach!*

OROVESO UND CHOR
Tu tremi?

Du zitterst?

NORMA
(Ah! Non poss'io.)

(Ach, ich vermag's nicht.)

OROVESO UND CHOR
Che fia? Perché t'arresti?

Was ist geschehen? Wieso zauderst du?

NORMA
(Poss'io sentir pietà?)

(Noch immer fühl ich Mitleid?)

OROVESO UND CHOR
Ferisci!
(pausa)

*So töte ihn!
(Pause)*

NORMA
Io deggio interrogarlo...
Investigar qual sia l'insidiata
O complice ministra
Che il profano persuase a fallo estremo.
Ite per poco.

*Befragen muß ich ihn...
erfahren muß ich, wer
die hinterlistige Priesterin und Mitschuldige war,
die den Verbrecher zu dieser Todsünde
überredet hat.
Entfernt euch für einen Augenblick!*

OROVESO UND CHOR
(allontanandosi)
(Che far pensa?)

*(indem sie sich entfernen)
(Was gedenkt sie zu tun?)*

POLLIONE
(Io fremo.)

(Ich bebe.)

Zehnte Szene

NORMA
In mia man afin tu sei:
Niun potria spezzar tuoi nodi.
Io lo posso.

*Endlich bist du in meinen Händen:
Keiner kann deine Kette brechen.
Nur ich vermag's.*

| | |
|--|--|
| POLLIONE Tu nol dei! | <i>Du darfst es nicht!</i> |
| NORMA Io lo voglio. | <i>Doch, ich will es!</i> |
| POLLIONE E come? | <i>Und wie?</i> |
| NORMA M'odi. Pei tuo Dio, pei figli tuoi . . . Giurar dei che d'ora in poi . . . Adalgisa fuggirai . . . All'altar, all'altar non la torrai . . . E la vita io ti perdono . . . E mai più, e mai più, ti rivedrò. Giura. | <i>Höre mich an! Bei deinem Gott, bei deinen Kindern . . . mußt du schwören, daß du . . . Adalgisa für immer fliehen wirst . . . du wirst sie nicht zum Altar führen . . . und das Leben schenk ich dir dafür . . . und niemals sollst du mich wiedersehen. Schwöre!</i> |
| POLLIONE No. Si vil non sono. | <i>So feige bin ich nicht!</i> |
| NORMA (con furore represso) Giura, giura! | <i>(unterdrückt ihren Zorn) Schwöre, schwöre!</i> |
| POLLIONE (con forza) Ah! Pria morirò! | <i>(kraftvoll) Ach! Lieber sterbe ich!</i> |
| NORMA Non sai tu che il mio furore Passa il tuo? | <i>Weißt du nicht, daß mein Zorn größer als der deine ist?</i> |
| POLLIONE Ch'ei piombi attendo. | <i>Ich warte darauf, daß er mich trifft!</i> |
| NORMA Non sai tu che ai figli in core Questo ferro . . . | <i>Weißt du nicht, daß ich mit diesem Dolch deine Söhne . . .</i> |
| POLLIONE (congrido) Oh Dio! Che intendo? | <i>(mit einem Schrei) O Gott! Was hör' ich?</i> |
| NORMA (con pianto lacerante) Sì, sov'r'essi alzai la punta . . . Vedi, vedi a che son giunta . . . Non ferii, ma tosto, adesso Consumar potrei l'eccesso . . . Un istante, e d'esser madre Mi poss'io dimenticar! | <i>(tränenerstickt) Ja, die beiden wollt' ich töten . . . sieh, wie weit es mit mir gekommen ist! . . . Ich habe sie nicht getötet, doch bald, jetzt könnte ich das Verbrechen begehen . . . Einen Augenblick vergessen, daß ich ihre Mutter bin!</i> |

POLLIONE

Ah! Crudele, in sen del padre
Il pugnà tu dei vibrar!
A me il porgi.

*Ach! Du Grausame, in die Brust des Vaters
mußt du den Dolch stoßen.
Gib ihn mir!*

NORMA

A te!

Dir!

POLLIONE

Che spento, che spento
Cada io solo!

*Daß ich allein
nur sterbe!*

NORMA

Solo? Tutti!
I Romani a cento a cento
Fian mietuti, fian distrutti,
E Adalgisa . . .

*Du allein? Alle!
Zu Hunderten sollen die Römer
hinweggerafft und vernichtet werden.
Und Adalgisa . . .*

POLLIONE

Ahimè!

O weh!

NORMA

Infedele a' suoi voti . . .

Da sie untreu dem Gelübde . . .

POLLIONE

Ebben, crudele?

Nun was, Grausame?

NORMA

(con furore)

Adalgisa fia punita:
Nelle fiamme perirà, si perirà!

*. . . soll sie bestraft werden:
in der Flammenglut soll sie verenden.*

POLLIONE

Ah! Ti prendi la mia vita,
Ma di lei, di lei pietà!

*Nimm mir mein Leben,
doch erbarm dich ihrer.*

NORMA

Preghi alfine?

Indegno! E tardi.
Nel suo cor ti vo' ferire!

*Bittest du nun endlich?
Du Unwürdiger! Es ist zu spät.
In ihrem Herzen will ich dich verwunden!*

Già mi pasco ne' tuoi sguardi,
Del tuo duol, del suo morire:
(con voce repressa)
Posso alfine, io posso farti
Infelice al par di me . . . ecc.

*Schon weide ich mich an deinen Blicken,
deinem Schmerz, ihrem Tode:
(mit zurückgenommener Stimme)
Endlich kann ich dich so unglücklich
machen, wie ich selbst es bin! . . . etc.*

POLLIONE

Ah! T'appaghi il mio terrore!
Al tuo piè son io piangente . . .

*Meine Furcht mag dir genügen,
weinend lieg ich dir zu Füßen!*

In me sfoga il tuo furore,
Ma risparmia un'innocente!
Basti, basti a vendicarti
Ch'lo mi sveni innanzi a te . . . ecc.

*Laß deinen Zorn an mir aus,
aber schone eine Unschuldige!
Deine Rache soll dadurch befriedigt sein, daß
ich mir vor deinen Augen die Adern
aufschneide! . . . etc.*

NORMA

Nel suo cor ti vo'ferire!

In ihrem Herzen will ich dich verwunden!

POLLIONE

Ah! T'appaghi il mio terrore!

Meine Furcht mag dir genügen!

NORMA

No, nel suo cor ti vo'ferire!

Nein, in ihrem Herzen will ich dich verwunden!

POLLIONE

No, crudel!
In me sfoga il tuo furore . . . ecc.

*Nein, Grausame!
Laß deinen Zorn an mir aus . . . etc.*

NORMA

Già mi pasco ne' tuoi sguardi . . . ecc.

Schon weide ich mich an deinen Blicken . . . etc.

POLLIONE

Dammi quel ferro!

Gib mir diesen Dolch!

NORMA

Che osi! Scostati!

Was wagst du? Zurück!

POLLIONE

Il ferro, il ferro!

Den Dolch, den Dolch!

NORMA

Olà, ministri, sacerdoti, accorrete!

Priester, Druiden, kommt herbei!

(tutti entrano in scena)

(Alle eilen auf die Bühne)

Letzte Szene

NORMA

All'ira vostra
Nuova vittima io svelo.
Una spregiura sacerdotessa
I sacri voti infranse,
Tradi la patria,
E il Dio degli avi offese.

*Eurem Zorne werde ich
ein neues Opfer nennen.
Eine treulose Priesterin
hat ihren Eid gebrochen,
das Vaterland verraten
und den Gott der Ahnen beleidigt.*

OROVESO UND CHOR

O delitto! O furor!
La fa palese!

*Was für ein Verbrechen! Welche Wut!
Zeig sie uns!*

NORMA

Si, preparate il rogo!

Ja, bereitet den Scheiterhaufen!

POLLIONE

Oh! Ancor ti prego . . .
Norma, pietà!

*Noch einmal bitt' ich dich,
Norma, hab' Mitleid!*

OROVESO UND CHOR

La svela!

Nenn' sie uns!

NORMA

Udite.
(Io rea l'innocente accusar
Del fallo mio?)

*Hört mich an!
(Ich selbst bin schuldig und zeihe eine
Unschuldige des Verbrechens, das ich begangen
habe?)*

OROVESO UND CHOR

Parla. Chi è dessa?

Sprich: Wer ist sie?

POLLIONE

Ah! Non lo dir!

Ach, sag' es nicht!

NORMA

Son io.

Ich bin es.

OROVESO UND CHOR

Tu! . . . Norma! . . .

Du! . . . Norma! . . .

NORMA

Io stessa. Il rogo ergete.

Ich selbst. Errichtet den Scheiterhaufen.

OROVESO UND CHOR

(D'orrore io gelo!)

(Ein Schauer erfaßt mich!)

POLLIONE

(Mi manca il cor!)

(Mir bricht das Herz!)

OROVESO UND CHOR

Tu delinquente!

Du, eine Verbrecherin!

POLLIONE

Non le credete!

Glaubt ihr nicht!

NORMA

Norma non mente.

Norma lügt nicht.

OROVESO

Oh! Mio rossor!

Welch eine Schmach!

CHOR

Oh! Quale orror!

Welch ein Grauen!

NORMA

Qual cor tradisti, qual cor perdesti
Quest'ora orrenda ti manifesti.
Da me fuggire tentasti invano:

*Was für ein Herz du betrogen und verloren hast,
mag dir diese Stunde beweisen.
Vergebens hast du versucht, mir zu entgehen:*

Crudel Romano, tu sei con me.
Un nume, un fato di te più forte
Ci vuole uniti in vita e in morte.
Sul rogo istesso che mit divora,
Sotterra ancora sarò con te.
(sempre a voce soffocata)
Qual cor tradisti . . . ecc.

POLLIONE

Ah! Troppo tardi t'ho conosciuta . . .
Sublime donna, io t'ho perduta!
Col mio rimorso è amor rinato,
Più disperato, furente egli è!
Moriamo insieme, ah, si, moriamo!
L'estremo accento sarà ch'io t'amo.
(crescendo il passione)
Ma tu morendo, non m'abborrire,
Pria di morire, perdona a me!

OROVESO UND CHOR

Oh! In te ritorna, ci rassicura!
Canuto padre te ne scongiura:
Di che deliri, di che tu menti,
Che stolti accenti uscir da te!
Il Dio severo che qui t'intende,
Se stassi muto, se il tuon sospende,
Indizio è questo, indizio espresso
Che tanto eccesso punir non de'
Ah no, che il Dio punir non de'!

NORMA

(ai Sacerdoti)
Io son la rea.

(a Pollione)
Qual cor perdesti
Quest'ora orrenda tel dica!
Sì, e per sempre!
Quest'ora orrenda tel dica!
Crudel! Per sempre, ah, sì, crudel!

POLLIONE

(accostandosi Norma)
Non m'abborrire
Moriamo insieme, ah, si, moriamo!
Ah! Perdona! Ah! T'ho perduta!
Sublime donna! Perdon! Perdon!
Io t'ho perduta! Sublime donna!
Che feci, o ciel!

OROVESO UND CHOR

Norma! Deh! Norma, scòlpati!
Taci? Ne ascolti appena?

Grausamer Römer, noch immer bin ich bei dir.
Ein Gott, ein Schicksal, das stärker ist als du,
will, daß wir im Leben und im Tode vereint sind.
Selbst in den Flammen, die mich verzehren,
und noch im Grabe werde ich die Deine sein.
(immer mit erstickter Stimme)
Was für ein Herz . . . etc.

Zu spät hab' ich dich erkannt!
Erhabene Frau, ich habe dich verloren!
Mit der Reue ist meine Liebe wiedergekehrt,
glühender und verzweifelter denn je zuvor.
Laß uns zusammen sterben!
Mit meinen letzten Worten werde ich sagen, daß
ich dich liebe.
(mit wachsender Leidenschaft)
Doch verfluche mich nicht, wenn du stirbst,
sondern verzeih' mir, bevor wir sterben!

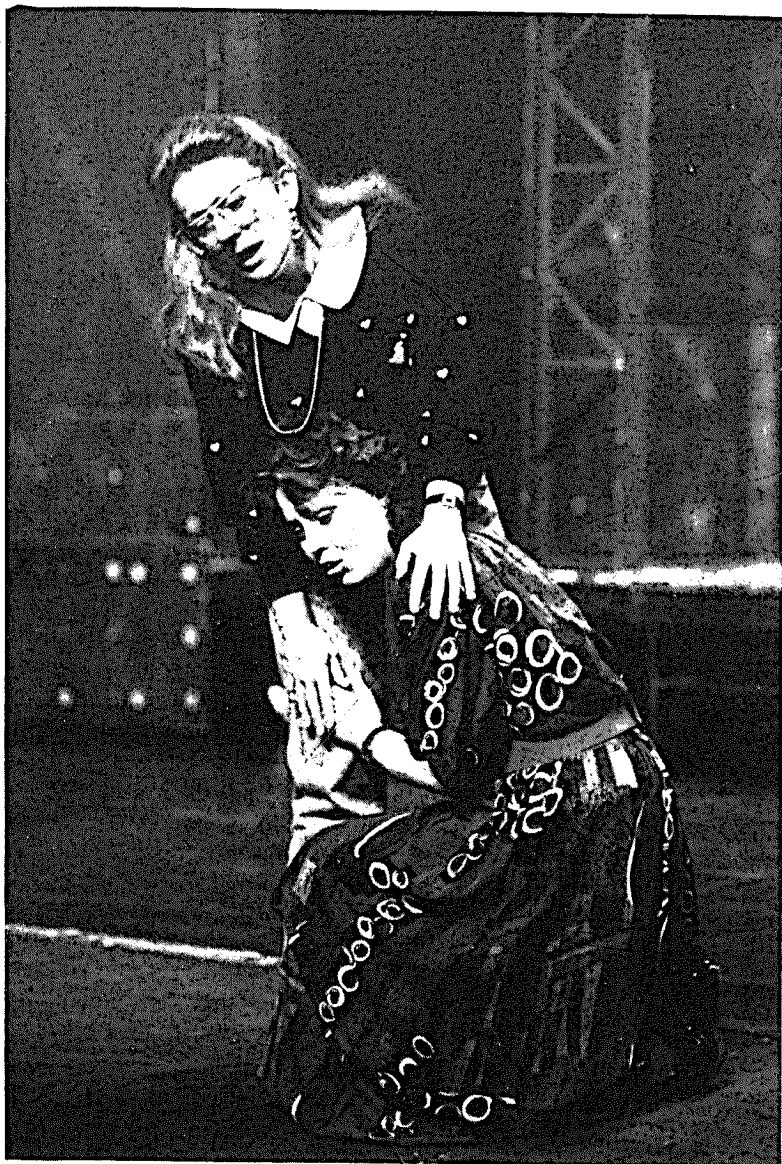
Kehr zu dir selbst zurück, beruhige uns!
Dein alter Vater fleht dich an:
Sag, daß du phantasierst, sag, daß du lügst,
daß törichte Worte dir entfließen!
Wenn der strenge Gott, der dich hier vernimmt,
stumm bleibt und den Donner nicht ertönen läßt,
ist dies ein Zeichen, ein eindeutiges Zeichen,
daß er solchen Frevel nicht bestrafen kann,
ach nein, daß der Gott nicht strafen kann!

(zu den Priestern)
Ich bin die Schuldige.

(zu Pollione)
Was für ein Herz du verloren hast,
zeige dir diese schreckliche Stunde an!
Ja, für immer!
Diese schreckliche Stunde zeige es dir an!
Grausamer! Ach ja, für immer, Grausamer!

(näht sich Norma)
Wir wollen zusammen sterben, ach ja!
Ach, verzeih mir! Ach, ich habe dich verloren!
Erhabene Frau! Verzeih! Verzeih!
Ich habe dich verloren! Erhabene Frau!
Himmel, was habe ich getan!

Norma, ach Norma, verteidige dich!
Du schweigst? Hast du uns nicht vernommen?



Mara Zampieri und Delores Ziegler

(Norma steht nah bei Pollione, der als einziger ihre Worte hört.)

NORMA

(scuotendosi con grido, fra sè)
Cielo! E i miei figli?

(einen Schrei ausstoßend, für sich)
(Himmel, meine Kinder!)

POLLIONE

Ahi! Miseri! Oh pena!

Die Armen! Was für eine Qual!

NORMA

(volgendosi a Pollione)
I nostri figli?

(wendet sich Pollione zu)
Unsere Kinder?

POLLIONE

Oh pena!

Was für eine Qual!

(Norma hat plötzlich eine Idee und geht zu ihrem Vater. Während der folgenden Szene beobachtet Pollione bewegt das Gespräch zwischen Norma und Orovoso).

OROVESO UND CHOR

Norma sei rea? Parla!

Norma, bist du schuldig? Sprich!

NORMA

Sì, oitre ogni umana idea.

Ja, ohne jeden Zweifel.

OROVESO UND CHOR

Empia!

Schändliche!

NORMA

(ad Orovoso)
Tu m'odi.

(zu Orovoso)
Höre mich. . .

OROVESO

Scostati.

Hinweg mit dir!

NORMA

(a stento trascinandolo in disparte)
Deh! deh! M'odi!

(zieht ihn beiseite)
Ach, höre mich an!

OROVESO

Oh, mio dolor!

Ach, wie ich leide!

NORMA

(piano ad Orovoso)
Son madre. . .

(leise zu Orovoso)
Ich bin Mutter. . .

OROVESO

(colpito)
Madre!

(betroffen)
Mutter!

NORMA

Acquetati. . .
Clotilde ha i figli miei.

Beruhige dich. . .
Bei Clotilde sind meine Kinder.

Tu li raccogli, e ai barbari
Gl'invola insiem con lei.

*Kümmere dich um sie, laß sie zusammen
mit ihr vor den Barbaren entkommen.*

OROVESO

No! Giammai! Va. Lasciami.

Nein, niemals! Geh! Laß mich!

NORMA

Ah! Padre!
Un prego ancor.
(s'inginocchia)

*Ach, Vater!
Nur noch diese eine Bitte.
(sie kniet nieder)*

POLLIONE UND OROVESO

Oh, mio dolor!

Oh, wie ich leide!

CHOR

Oh, qual orror!

Grauensvoll!

NORMA

(sempre piano ad Orovoso aspirato)
Deh! Non volerli vittime
Del mio fatale errore!
Deh! Non troncar sul fiore
Quell'innocente età!
Pensa che son tuo sangue,
Abbi di lor pietade!
Ah! Padre abbi di lor, di lor pietà!
Padre, tu piangi?
Piangi e perdona!
Ah! tu perdoni!
Quel pianto il dice.
Io più non chiedo. Io son felice.
Contenta il rogo io ascenderò!
Padre, ah, padre! Tu mel prometti?
Ah, tu perdoni. . . ecc.

*(ständig leise und gehaucht zu Orovoso)
Du kannst nicht wollen, daß sie die Opfer
meines großen Fehltritts werden. . .
Ach, zerbrich nicht dieses unschuldsvolle
Alter in seiner Jugendblüte!
Denk daran, daß sie auch dein Blut sind,
habe Mitleid mit ihnen!
Ach Vater, habe mit ihnen, mit ihnen Mitleid!
Vater, du weinst?
Weine und verzeihe!
Ach, du verzeihst!
Deine Tränen sagen es.
Mehr verlange ich nicht. Ich bin glücklich.
Zufrieden besteig ich nun den Scheiterhaufen!
Vater, ach Vater! Versprichst du's mir?
Ach, du verzeihst! . . . etc.*

POLLIONE

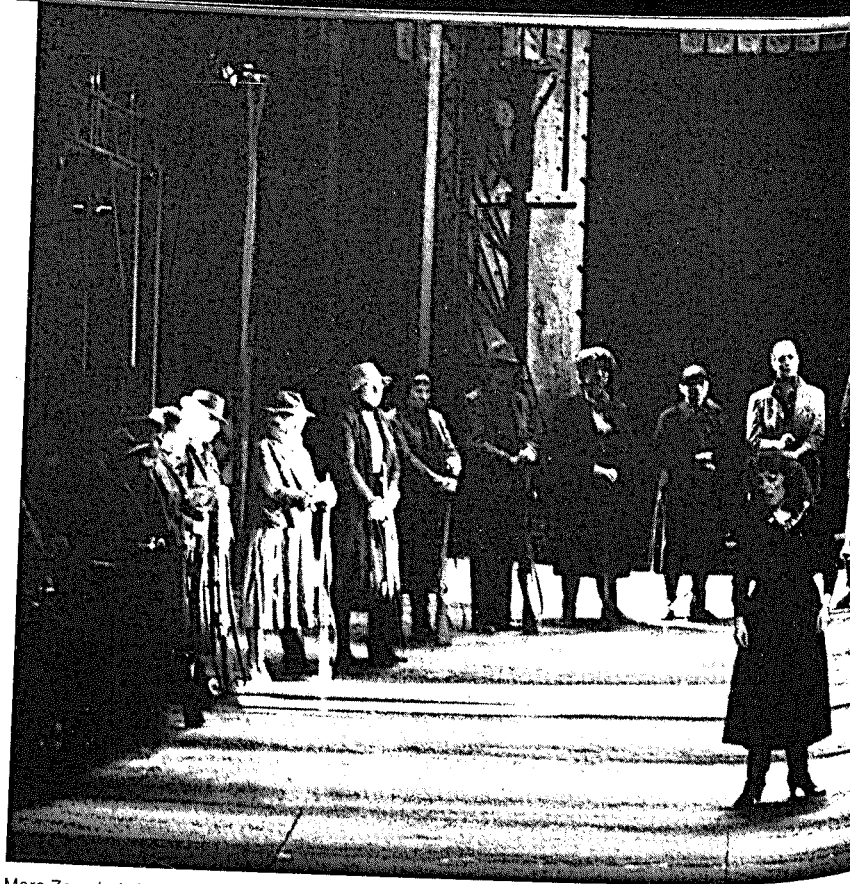
Commosso è già.
Sì, è già. Oh ciel!
Ah, più non chiedo!
Contento il rogo io ascenderò!
Fia ver? Ah, sì! Oh ciel! Ah, sì!
Ah, più non chiedo. . . ecc.

*Schon ist er gerührt.
O Himmel, ach ja!
Zufrieden besteig ich nun den Scheiterhaufen!
Kann es wahr sein? Ach, ja! O Himmel! Ach, ja!
Mehr verlang ich nicht. . . etc.*

OROVESO

Oppresso è il core.
Ha vinto amor, oh ciel!
Ah, sì! Oh, duol! Oh, duol!
Figlia! Ah!
Consolarm'io mai, ah, non potrò!
Ah! Cessa, infelice!
Io tel prometto, ah, sì!
Ah, sì! . . . ecc.

*Bedrückt ist mein Herz.
Die Liebe hat gesiegt, o Himmel!
Ach, ja! Welch ein Schmerz!
Tochter! Ach!
Nie werd' ich mich zu trösten wissen!
Ach, halt ein, Unglückliche!
Ich versprech es dir, ach, ja!
Ach, ja. . . etc.*



Mara Zampieri, Amadeo Zambon und Chor (Aufführungsphoto aus dem Jahr 1983)

CHOR

Piange! Prega!
Che mai spera?
Qui respinta è la preghiera!
Le si spogli il crin del serto,
La si copra di squallor!
Sì, piange . . . ecc.

*Sie weint und bittet.
Was kann sie erhoffen?
Zurückgewiesen wird ihr Flehen!
Man reiße ihr den Kranz vom Kopf,
mit Schande sei ihr Haupt bedeckt!
Ja, sie weint! . . . etc.*

(Die Druiden bedecken die Priesterin mit einem Schleier.)

CHOR

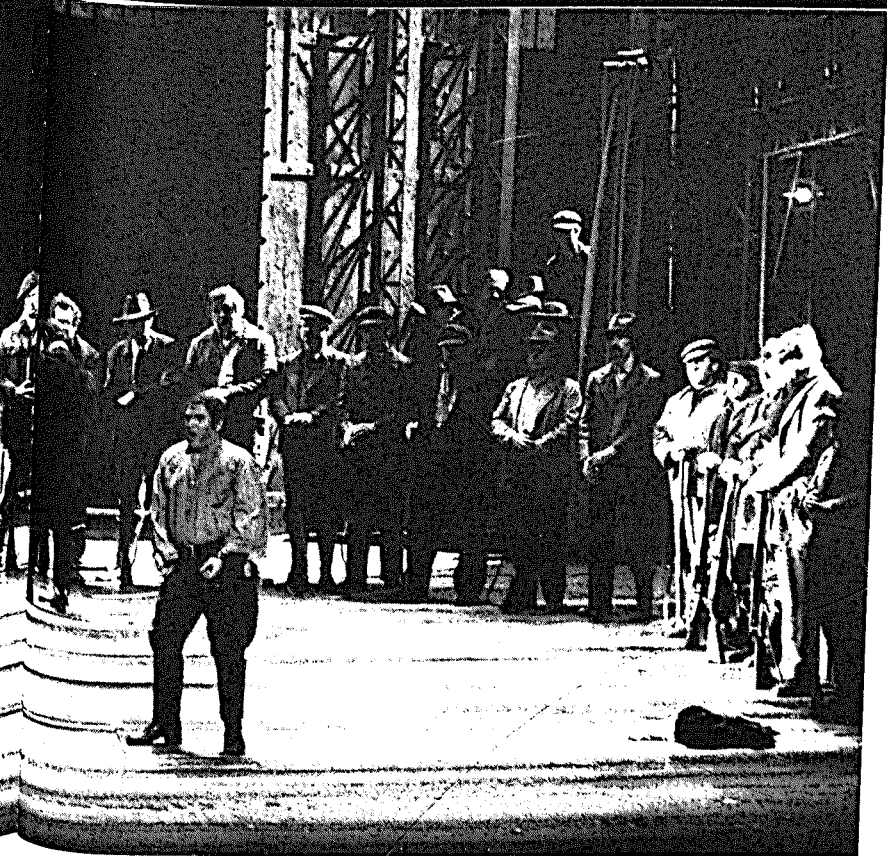
Vanne al rogo ed il tuo scempio
Purghi l'ara e lavi il tempio,
Maledetta estinta ancor!

*Auf den Scheiterhaufen mit dir! Möge deine
Asche
den Altar reinigen und den Tempel säubern,
selbst im Tode bist du noch verflucht!*

OROVESO

Va, infelice!

Unglückselige, geh!



NORMA

Padre, addio!

(Incaminandosi)

(si volge ancora una volta)

Padre! Addio!

Leb wohl, Vater!

(sie schreitet auf den Altar zu)

(sie wendet sich noch einmal um)

Vater! Leb wohl!

POLLIONE

Il tuo rogo, o Norma, è il mio!

Là più santo

Incomincia eterno amor!

Norma, den Scheiterhaufen teile

ich mit dir. Dort beginnt

eine reinere und helligere ewige Liebe.

OROVESO

(la guarda)

Addio!

Sgorga o pianto,

Sei permesso a un genitor!

(blickt auf Norma)

Leb wohl!

Fließt, ihr Tränen,

einem Vater seid ihr vergönnt.

(cala il sipario.)

(Der Vorhang fällt.)

Ende der Oper

HANDLUNG

Erster Akt

Irgendwo in Europa, ein verlassener Ort, der den Partisanen als geheime Zuflucht dient. Ihr Anführer Oroveso fordert sie zum Gebet auf; er haßt die Besatzer und will sich von ihnen befreien.

Pollione, der Chef der Besatzungsarmee, vertraut seinem Freund Flavio an, daß er Norma, die Tochter Orovesos, nicht mehr liebt. Sie hat zwei Kinder von ihm. Jetzt liebt er Adalgisa. Ein ahnungsvoller Traum beunruhigt ihn: Er fürchtet Normas Rache.

Aufs neue versammeln sich die Partisanen. Norma erscheint. Sie will ihren Geliebten Pollione vor der Erhebung der Partisanen schützen. Sie prophezeit die völlige Niederlage ihrer Feinde, der richtige Augenblick für den Kampf sei aber noch nicht gekommen. Die Partisanen schwören, daß Pollione ihr erstes Opfer werden soll.

Adalgisa und Pollione stehen sich plötzlich gegenüber. Sie versucht immer noch, ihm zu widerstehen. Pollione will, daß sie mit ihm flieht.

Norma enthüllt Clotilde, daß Pollione sie verlassen will, aber sie kennt nicht den Namen der Frau, die ihr den Geliebten geraubt hat. Adalgisa bekennt Norma, daß sie einen feindlichen Soldaten liebe. Norma erinnert sich an ihre eigene Situation. Alles klärt sich auf brutale Weise, als Pollione kommt. Norma begreift, daß dies der Mann ist, der Adalgisa liebt. Aber Adalgisas Liebe zu Norma ist stärker; sie wendet sich von Pollione ab. Voll Verzweiflung verflucht Norma den Vater ihrer Kinder.

Zweiter Akt

Die Kinder von Norma schlafen. Norma will sterben und zuvor auch ihre Kinder töten. Ihr mütterlicher Instinkt hält sie aber zurück. Sie bittet Clotilde, Adalgisa zu rufen. Norma will ihr die Kinder anvertrauen, bevor sie in den Tod geht, aber Adalgisa weigert sich, Normas Stelle einzunehmen, und

verzichtet auf Pollione. Die beiden Frauen schwören sich ewige Freundschaft.

Wiederum treffen sich die Partisanen und planen den Aufstand gegen die Besatzer. Oroveso empfiehlt, den geeigneten Moment abzuwarten.

Norma erwartet hoffnungsvoll die Rückkehr Adalgisas, aber Clotilde kommt und berichtet, daß Adalgisa sehr niedergeschlagen zurückgekommen sei: Pollione wollte sie entführen. Außer sich vor Zorn ruft Norma alle Widerstandskämpfer. Sie ruft sie zum Krieg. Die Partisanen stimmen begeistert zu. Clotilde verkündet, daß man einen feindlichen Anführer gefangen genommen habe; es ist Pollione.

Bevor man ihn tötet, bittet Norma, mit dem Gefangenen alleingelassen zu werden. Sie beschwört ihn, zu ihr zurückzukehren und verspricht ihm die Freiheit, wenn er von Adalgisa ablasse. Pollione weigert sich und bittet umsonst um Gnade.

Vor den versammelten Kämpfern und vor ihrem Vater Oroveso verkündet Norma, daß jemand das Land verraten habe, man solle den Schuldigen mit dem Tode bestrafen. Alle fragen, wer der Verräter sei. Norma bekennt ihre Schuld. Sie bittet Oroveso, sich der Kinder anzunehmen. Norma ist bereit zu sterben. Pollione begreift jetzt Normas Großmut und folgt ihr in den Tod.

SYNOPSIS

Act I

Somewhere in Europe. A desolate spot which serves the partisans as a secret refuge. Their leader, Oroveso, exhorts them to pray: he hates the occupation forces and wishes to free himself of them. Pollione, the chief of the occupation army, confides to his friend Flavio that he no longer loves Oroveso's daughter Norma, although she has borne him two children. He has fallen in love with Adalgisa. He is troubled by a dream full of forebodings and fears Norma's revenge.

Another secret meeting of the partisans. Norma appears. She wants to protect her beloved Pollione from the partisans's revolt. She prophesies the total defeat of their enemies, but says that the right moment for battle had not yet come. The partisans swear that Pollione shall be their first victim. Adalgisa and Pollione meet unexpectedly. She still attempts to resist him. Pollione tries to persuade her to flee with him. Norma divulges to Clotilde that Pollione is about to leave her, but that she does not know the name of the woman who has stolen her her lover. Adalgisa confesses to Norma that she is in love with an enemy soldier. Norma remembers her own situation. The truth is cruelly revealed when Pollione arrives. Norma realizes that he is the man who is in love with Adalgisa. But Adalgisa's love for Norma is stronger. She turns away from Pollione. In absolute despair, Norma curses the father of her children.

Act II

Norma's children are asleep. Norma is determined to die — and to kill her children, too. Her maternal instinct, however, prevents her from committing such an act. She asks Clotilde to call for Adalgisa. Norma wants to entrust her with the children before committing suicide. Yet Adalgisa is not prepared to take Norma's place and renounces Pollione. The two women

swear eternal friendship. Another meeting of the partisans who plot a rebellion against the occupying forces. Oroveso suggests they should wait for the right moment. Norma is longing for Adalgisa's return, but Clotilde comes to tell her that Adalgisa has arrived in a very depressed mood: Pollione wants to abduct her. Beside herself with rage, Norma summons all the resistance fighters. She urges them to wage war. The partisans respond with enthusiasm. Clotilde announces that an enemy leader has been taken prisoner: Pollione. Before the execution, Norma asks to be left alone with the prisoner. She implores him to return to her and promises him freedom, if he gives Adalgisa up. Pollione refuses and begs in vain for mercy. In front of the resistance army and her father Oroveso, Norma declares that someone has betrayed their country and that the traitor should be punished with death. Everybody asks who the traitor is. Norma confesses her guilt. She begs her father Oroveso to take charge of the children. Norma is willing to die. Pollione now recognizes Norma's magnanimity and follows her to the grave.

ARGUMENT

1er acte

Quelque part en Europe. Un lieu secret et désaffecté, qui sert de refuge aux partisans. Leur chef Orovèse les incite à la prière, tout en exprimant sa haine pour les occupants, dont il espère se débarrasser.

Pollione, le chef de l'armée d'occupation confie à son ami Flavio, lui aussi militaire, qu'il n'aime plus Norma, dont il a deux enfants, mais qu'il est amoureux d'Adalgise. Il s'inquiète pourtant d'un rêve prémonitoire, qu'il a fait, lui dépeignant la vengeance de Norma.

Les partisans se rassemblent à nouveau et Norma paraît. Voulant préserver son amant Pollione d'un soulèvement de partisans, elle prophétise l'éminent écroulement de ses ennemis, ajoutant que le moment n'est pas encore venu pour la guerre. Les partisans jurent bien que dès l'instant venu, Pollione sera leur première victime. Adalgise se trouve soudain en présence de Pollione. Elle tente encore de résister à ses pressantes avances. Pollione la persuade de fuir avec lui.

Retirée dans sa demeure, Norma révèle à Clotilde que Pollione veut l'abandonner; mais elle ne connaît pas le nom de celle qui dérobe son amant. Adalgise confesse à Norma ce lien avec un militaire ennemi. Entendant son récit, Norma s'attendrit en se remémorant sa propre situation. L'arrivée de Pollione éclaircit tout de manière brutale. Norma comprend qui est l'homme qu'aime Adalgise. Mais Adalgise, qui aime profondément Norma, se détourne alors de Pollione. Pleine de désespoir, Norma maudit le père de ses enfants.

2e acte

Les enfants de Norma dorment dans un recoin. Norma déchirée, désespérée veut mourir, mais veut auparavant tuer ses enfants. Son instinct maternel l'en empêche. Elle demande alors à Clotilde d'appeler Adalgise.

Norma veut avant de mourir lui confier ses enfants, mais Adalgise se refuse à prendre la place de Norma et décide au contraire de renoncer à Pollione. Les deux femmes se jurent une amitié éternelle.

Les partisans à nouveau réunis projettent une insurrection contre l'occupant. Orovèse recommande d'attendre le moment opportun.

Norma attend avec espoir le retour d'Adalgise, mais c'est Clotilde qui paraît, annonçant qu'Adalgise est revenue très affligée: Pollione a le projet d'enlever Adalgise. Folle de rage, Norma appelle tous les résistants. Elle les exhorte à la guerre. Les partisans saluent avec fougue cette décision. Clotilde annonce qu'on vient de capturer un chef militaire ennemi: c'est Pollione.

Avant de le tuer, Norma demande qu'on la laisse seule avec le prisonnier. Elle le conjure alors de revenir, lui promettant la liberté s'il renonce à Adalgise. Pollione refuse et en vain demande grâce pour Adalgise.

Devant les combattants à nouveau réunis et devant son père Orovèse, Norma annonce gravement que quelqu'un a trahi le pays: il faut punir le coupable par la mort. Tous demandent qui est le traître. Norma avoue sa faute, implore son père Orovèse d'avoir pitié de ses enfants, qu'elle lui confie. Norma s'offre au châtement. Pollione bouleversé comprend la générosité de Norma et la suit dans son sacrifice.

Textnachweis:

Die Beiträge von Dr. Friedrich Lippmann und Dr. Dietrich Schulz wurden für dieses Programmheft geschrieben.

Arthur Schopenhauer, „Werke in sechs Bänden“, Bd. 2, Leipzig (Ph. Reclam), o.J.

Die biografischen Artikel über Bellini und Romani folgen den Beiträgen Friedrich Lippmanns und William Weavers in „The New GROVE Dictionary of Music and Musicians“, London 1980, Bände 2 und 16.

Inhaltsangabe der Oper und Anmerkungen zur Inszenierung: Jorge Lavelli/Christoph Schwandt/
Bertrand Sauvât.

Englische Übersetzung der Inhaltsangabe: Gertlene Wirtz.

Die deutsche Übersetzung des Librettos entstand für dieses Programmheft. Copyright beim Übersetzer.

Bildnachweis:

Seite 6: Biblioteca Comunale, Palermo

Seite 8: aus Werner Oehlmann, „Bellini“, Zürich 1974

Seite 17: aus Mario Rinaldi, „Felice Romani“, Rom 1965

Notenfaksimiles nach dem bei Ricordi & Co., Milano, erschienenen Klavierauszug des Werkes.

Die Fotografien in diesem Heft machten Gudrun Webel und Stefan Odry.

bo
nn

operbonn

NORMA

Tragische Oper in zwei Aufzügen von Felice Romani
Musik von Vincenzo Bellini
in italienischer Sprache

Musikalische Leitung Stefan Soltesz
Inszenierung Jorge Lavelli
Spielleitung Paul Stern
Ausstattung Max Bignens

Pollione Lando Bartolini
Oroveso John Macurdy
Norma Mara Zampieri
Adalgisa Delores Ziegler
Clotilde Elisabeth Maria Wachutka
Flavio Guy Gabelle

Chor der Oper Bonn
Einstudierung Georg Achim Földes
Orchester der Beethovenhalle Bonn

Pause nach dem 1. Aufzug · Dauer ca. 3 Stunden

Neueinstudierung 9. Juni 1988*

OPER DER STADT BONN