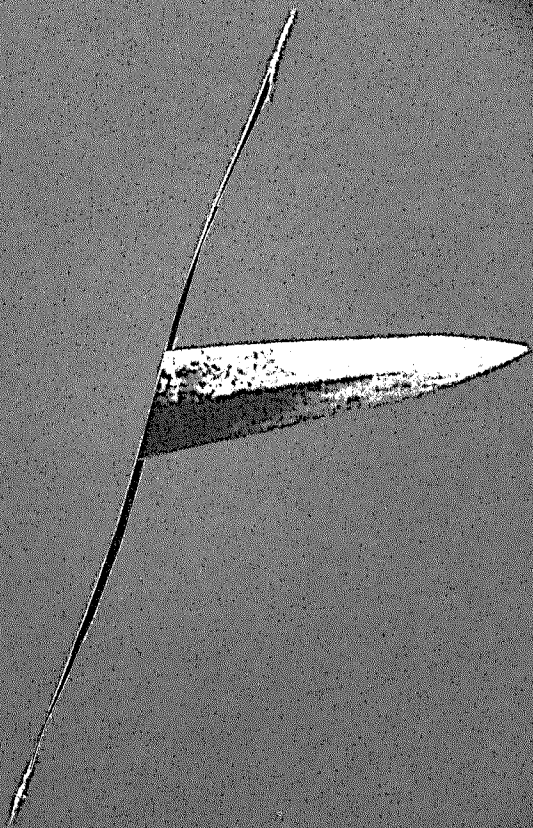


1801 VER

OPERA

OPERNHAUS ZÜRICH



I LOMBARDI
ALLA PRIMA CROCIATA

Unsere
Modetips
sind Musik
in Ihren
Ohren.

selmo

1832

I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA

DRAMMA LIRICO IN QUATTRO ATTI DI TEMISTOCLE SOLERA

Dopo in musica ed umilmente dedicato

A SUA MAESTÀ LA PRINCIPESSA IMPERIALE

MARIA LUIGIA

ARCIDUCHESSA D' AUSTRIA

Duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla, & S. S.

DA

GIUSEPPE VERDI

RIDUZIONE PER CANTO CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE DEI MAESTRI L. TALZI E P. TONASSI

Reg. nell' Arch. dell' Unione.
N. 14531 al 14535.

Proprietà degli Editori.
Fr. 32 50.

MILANO

DALL' I. R. STABILIMENTO

GIOVANNI

C. DEGLI OMENONI



NAZIONALE PRIVILEGIATO DI

RICORDI

AL NUM. 1720.

FIRENZE, Ricordi e Jonhau.

PARIGI, Accipat. MENDELSSOHN, POZZI.

1. AKT: *Die Rache*

1. Bild: Platz vor der Basilika Sant'Ambrogio in Mailand

Die Bürger unterhalten sich über Paganos Rückkehr aus langjähriger Verbannung. Pagano und sein Bruder Arvino, Söhne des lombardischen Fürsten Folco, waren einst Rivalen um die Hand der schönen Viclinda, die ihre Gunst Arvino zuwandte. Nach einem Mordanschlag auf den Bruder wurde Pagano mit dem Exil bestraft. In aller Öffentlichkeit bittet er nun um Vergebung für seine Schuld. Während Viclinda und ihre Tochter Giselda sich über die Versöhnung der Brüder freuen, bleibt Arvino argwöhnisch; Paganos finsterer Blick lässt nichts Gutes ahnen. Der Prior der Stadt Mailand verkündet die Ernennung Arvinos zum Anführer der lombardischen Kreuzfahrer. Der Gesang von Nonnen ist zu hören, die Gott um Frieden für die Menschheit bitten. Allein mit seinem Vertrauten Pirro gesteht Pagano, dass er Viclinda nie vergessen konnte und entschlossen ist, sie mit Gewalt für sich zu gewinnen. Pirro will seinen Herrn mit einer Schar Getreuer bei dessen erneut geplanten Ermordung Arvinos unterstützen.

2. Bild: Galerie in Folcos Palast

Auch Viclinda hegt inzwischen Zweifel an Paganos ehrlichen Absichten. Sie gelobt eine Pilgerreise zum Heiligen Grab, wenn Gott ihren Gatten, Giseldas Vater, vor Unheil bewahre. Arvino, der verdächtige Geräusche gehört hat, gibt seiner Frau den Rat, sich in ihre Gemächer zurückzuziehen. Giselda fleht die Jungfrau Maria um Hilfe an. Inzwischen ist Pagano in den Palast eingedrungen, wo Pirro und seine Schergen bereits Feuer gelegt haben. Aufgeschreckt vom Schwerterlärm eilt Viclinda herbei und wird von Pagano bedrängt. Als Arvino ihr zu Hilfe kommt, erkennt Pagano seinen fatalen Irrtum: Er hat in der Dunkelheit nicht seinen Bruder, sondern ihrer beider Vater Folco erschlagen. Arvino zieht das Schwert gegen Pagano, doch Viclinda bittet ihn, dem schändlichen Verbrechen nicht noch ein weiteres hinzuzufügen. Pagano versucht, sich selbst zu töten, wird jedoch daran gehindert. Das Leben fern der Heimat soll ihm zur schlimmeren Qual werden als der Tod. Erneut wird er in die Verbannung geschickt.

2. AKT: *Der Mann der Höhle*

1. Bild: Saal im Palast Accianos in Antiochia

In Accianos Palast haben sich Gesandte verschiedener Länder, Soldaten und Volk versammelt und beschwören gemeinsam Allahs Zorn über die Kreuzfahrer, die raubend und schändend durch das Land ziehen und überall Verwüstung zurücklassen. Accianos Sohn Oronte gesteht seiner Mutter Sofia, einer heimlichen Christin, seine Liebe zu Giselda, die von den Muslims aus dem Lager der Kreuzfahrer verschleppt wurde und als Gefangene in Accianos Palast lebt. Oronte ist entschlossen, den christlichen Glauben seiner Geliebten anzunehmen.

2. Bild: Anhöhen eines Berges mit dem Eingang einer Höhle

Seit seiner Verbannung führt Pagano im Heiligen Land das Leben eines Eremiten. Voller Ungeduld erwartet er die Ankunft der Kreuzfahrer, an deren Kampf gegen die Ungläubigen er teilnehmen will, um für seine schwere Schuld zu büßen. Es erscheint Pirro, der seinen Herrn zuerst nicht erkennt. Auch er ist nach Folcos Ermordung nach Antiochia geflohen und hat den muslimischen Glauben angenommen, woraufhin man ihm die Bewachung der Stadtmauern anvertraute. Vom schlechten Gewissen getrieben, sucht er Rat beim heiligen Mann. Der Eremit verspricht ihm Vergebung, wenn er in der Nacht die Kreuzfahrer in die Stadt einlasse. In der Ferne ist Kriegslärm zu hören: Die lombardischen Kreuzfahrer unter Arvinos Führung sind im Anmarsch. Arvino sucht den Eremiten auf, von dessen Tugenden sich die Kunde weitherum verbreitet hat. Ohne in ihm seinen Bruder Pagano zu erkennen, bittet er um sein Gebet. Der Eremit versichert ihm, er werde in kürze seine geraubte Tochter Giselda wiedersehen und Antiochia besiegen.

3. Bild: Harem in Accianos Palast

Die Sklavinnen machen sich lustig über Giselda, «die schöne Fremde», die so schnell Orontes Herz gewinnen konnte und dennoch Tag und Nacht Tränen vergießt. In einem flehentlichen Gebet ruft Giselda ihre verstorbene Mutter Viclinda um Beistand an. Inzwischen haben die Kreuzfahrer Antiochia erobert, sind in Accianos Palast eingedrungen und haben, wie Sofia berichtet, ihn und angeblich auch Oronte getötet. Als Arvino seine Tochter Giselda in die Arme schliessen will, weicht diese entsetzt zurück. Sie verabscheut das Verhalten ihres Vaters, denn es könne nicht Gottes Wille sein, im Namen des Glaubens menschliches Blut zu vergiessen. In einer prophetischen Vision sieht sie die Vernichtung der Kreuzfahrer voraus. Erzürnt über die gotteslästerlichen Worte will Arvino seine Tochter töten, wird aber vom Eremiten mit der Begründung, Giselda habe aus Liebesschmerz den Verstand verloren, daran gehindert.

3. AKT: Die Bekehrung

1. Bild: Das Tal von Josaphat in der Nähe von Jerusalem

Kreuzfahrer und Pilger blicken auf die verheisene Stadt Jerusalem, preisen mit Gesängen die Heiligen Stätten und ziehen weiter durch das Tal. Im Feldlager des Vaters begegnet Giselda unerwartet ihrem Geliebten Oronte wieder. Er wurde beim feindlichen Überfall nicht getötet, sondern nur verwundet und machte sich daraufhin, als Lombarde verkleidet, auf die Suche nach Giselda. Sie ist entschlossen, die Ihren zu verlassen und Orontes ungewisses Schicksal zu teilen. Als der Waffenlärm der Kreuzfahrer zu hören ist, fliehen die beiden Liebenden.

2. Bild: Arvino's Zelt

Arvino, der Giseldas Flucht tatenlos mit ansehen musste, verwünscht seine rebellische Tochter und den Tag ihrer Geburt. Als ihm berichtet wird, man habe Pagano im Zeltlager herum-schleichen sehen, schwört er dem Bruder, den der Himmel bisher mit seiner Strafe verschont hat, blutige Rache.

3. Bild: Das Innere einer Grotte in der Nähe des Jordanflusses

Giselda kümmert sich um den durch Arvino's Leute schwer verletzten Oronte. Sie hadert mit Gott, der ihr nach der Mutter nun auch noch den Geliebten entreissen will. Der Eremit erscheint. Er weist Giselda zurecht, verurteilt ihre sündige Liebe und verspricht Oronte neues Leben durch die christliche Taufe, die dieser unmittelbar vor seinem Tod empfängt. Der Eremit tröstet die unglückliche Giselda: Die Tränen ihrer Liebe werden im Himmel dereinst mit Freude belohnt werden.

4. AKT: Das Heilige Grab

1. Bild: Eine Höhle in der Nähe von Jerusalem

Im Traum hat Giselda eine Erscheinung himmlischer Geister. In der Schar der Engel sieht sie auch Oronte, der ihr verheißt, das Wasser des Siloah werde den Durst der Kreuzfahrer stillen. Giselda verspürt eine ungewohnte Kraft durch ihre Seele strömen und hegt neue Hoffnung für sich und die vom Kampf erschöpften Kreuzfahrer.

2. Bild: Zeltlager der Lombarden

Die lombardischen Kreuzfahrer und Pilger bitten den Himmel um Mut und Kraft und erinnern sich wehmütig an ihre Heimat. Giselda und der Eremit verkünden ihnen, dass Gott ihr Gebet erhört habe, und führen sie zu den Quellen des Siloah. Nachdem sich die Krieger gestärkt haben, ruft Arvino erneut zum Kampf auf: Noch heute soll Jerusalem von den Christen zurückerobert werden.

3. Bild: Arvinos Zeltlager

Nach einem harten Kampf um die Stadt Jerusalem, bei dem sich der Eremit besonders mutig gezeigt hat, wird er schwer verwundet von Giselda und Arvino in dessen Zelt gebracht. Angesichts des Todes gibt er sich Arvino als sein Bruder zu erkennen und bittet ihn, nachdem er für seine Schuld gebüßt und vom Himmel Verzeihung erlangt habe, auch um seine Vergebung. Arvino umarmt ihn, während sich das Zelt öffnet und in der Ferne das mit den Bannern der siegreichen Kreuzritter beflaggte Jerusalem zu sehen ist.



«I Lombardi»

Familiendrama vor dem Hintergrund des ersten Kreuzzuges

Der Kampf um die Heiligen Stätten

Jerusalem – die Kreuzzüge – das Heilige Grab: Diese Themen haben die Entwicklung der mediterranen Zivilisation aufs engste begleitet und wurden von mehr Liebe und Zwist genährt, als das Jesus und die Apostel vermutlich voraussehen konnten. Jede aus dem Alten Testament hervorgegangene monotheistische Religion hatte mit dem Erbe und dem Besitz der Heiligen Stätten ihre Probleme: Für die Christen waren die Anhänger Mohammeds die Ungläubigen – und umgekehrt. Wenn sich Jerusalem in der Hand der Ungläubigen befand, musste die Stadt zurückerobert werden. Und selbstverständlich beschuldigte jede Seite die andere der übelsten Greuelthaten. Die Kreuzzüge brachten Jerusalem die Befreiung, zumindest für eine gewisse Zeit, aber das Problem war damit nicht gelöst. Heute haben wir es zwar mit etwas weniger barbarischen Auseinandersetzungen zu tun, doch gibt es noch immer keine für alle Seiten befriedigende Lösung für die Heiligen Stätten.

Nachdem man sich nun einmal dafür entschieden hatte, die Welt in Gute und Böse einzuteilen, waren die Kreuzfahrer die Frommen und die Ungläubigen schreckliche Unmenschen. Nicht umsonst ist in der volkstümlichen Phantasie aus dem muslimischen Feldherrn Salah ad-din (1138-1193) «Saladin der Grausame» geworden, wogegen in Torquato Tassos Epos «Das befreite Jerusalem» Gottfried von Bouillon (um 1060-1100), einer der bedeutendsten Anführer des ersten Kreuzzuges, generell als «der Fromme» bezeichnet wird. In Wirklichkeit waren die Kreuzzüge – von der gegnerischen Seite als barbarische Invasionen empfunden – gekennzeichnet von Gewalttaten und Abscheulichkeiten, über die geflissentlich hinwegzusehen die allgemeine Tendenz war. Sozusagen nebenbei, auf dem Weg ins Heilige Land, wurden bei den Kreuzzügen auch Tausende von Juden ermordet, denen man das schwerste aller Verbrechen zuschrieb, nämlich Jesus Christus getötet zu haben.

Von Peter dem Eremiten bis zu Richard Löwenherz geisterte die Idee der Kreuzzüge durch die Jahrhunderte und hat Schriftstellern und Künstlern aller Länder entscheidende Anregungen gegeben. Peter der Eremit, geboren in Amiens und 1115 gestorben, war der eigentliche Anstifter des ersten Kreuzzuges. Er war es, der jenen Sog von Fanatismus auslöste, der ganze Scharen von schlecht bewaffneten und total desorganisierten Katholiken dazu brachte, 1096 halb Europa zu durchqueren.

um nach Nikaia in Kleinasien (1080 von den Seldschuken erobert, 1097 von den Kreuzfahrern zurückgewonnen) zu gelangen. Vermutlich hatten die Regenten von Konstantinopel von Papst Urban II., der in der Synode von Clermont im November 1095 zum ersten Kreuzzug aufgerufen und den man um Hilfe gebeten hatte, etwas Besseres erwartet.

Aktueller politischer Zündstoff in historischer Verpackung

Nun hat jedoch die reale Geschichte der Kreuzzüge nicht sehr viel mehr mit Verdis Oper zu tun, als dass sie als Vorwand und Staffage diene. In Temistocle Soleras Libretto überwiegen fast ausschliesslich die privaten Beziehungen, die Wahrheit des Gefühls dominiert über die historische, das grosse heroische Vorhaben wird durch Liebesangelegenheiten verharmlost. In Verdis «I Lombardi alla prima crociata» – 1843, ein Jahr nach «Nabucco» entstanden – vermischt sich der Bericht von der ersten Expedition ins Heilige Land mit anderen, sehr viel fantastischeren Themen, wie sie zum kulturellen Erbe des 19. Jahrhunderts gehörten. Neben dem Patriotismus, der sich im Namen der Freiheit der Völker zur Verherrlichung eines befreiten Jerusalems grenzübergreifend konsolidierte, gibt es in Verdis Oper so schreckliche Vorkommnisse wie einen Vatermord aus Irrtum und die Entführung einer Christin in einen orientalischen Harem, daneben Gesten grossmütigen Verzeihens und bereuender Schuld. Die lombardische oder vielmehr mailändische Ausgangsbasis des Geschehens erzielte in den freiheitsliebenden Risorgimento-Gemütern den brisanten Effekt von «Nabucco» und erhielt damit zusätzlich ein symbolisches Gewicht, auch wenn dies vielleicht über die Intentionen des Komponisten hinausging: Die Christen sind die Italiener, der Tyrann von Antiochia ist der Unterdrücker – und selbstverständlich steht Gott auf der Seite der Gerechten. Die Sujets vermischen sich gelegentlich auf etwas bizarre Art und Weise: Unterhaltende Szenen stehen neben ernsten biblischen.

Das politische Klima, in dem die «Lombardi» entstanden, ist das des beginnenden Nationalismus in Italien, die Sprache des Librettos eine populär historisierende. Die Oper, schon immer ein beliebter Kulturträger, bot die Möglichkeit, diese Sprache zu verallgemeinern und die Grenzen der Einzelstaaten, in die Italien noch aufgeteilt war, zu überschreiten. Verdi bringt seine «Lombardi» an der Scala von Milano heraus – das heisst, an einem von Österreich besetzten Ort – und gerät damit auf fatale Weise in den Strudel hitzigen revolutionären Denkens. Das Jahr 1848 [Kriegserklärung der italienischen Nationalisten an Österreich] ist zwar noch weit entfernt, aber die Prophezeiungen darüber sind bereits lebendig. Die Botschaften

der neuen Zeit – bei Bellini und Donizetti weit harmloser als bei Verdi – prägen sich als Metaphern in eine bereits existierende Geschichte ein, obwohl diese Ära noch gar nicht begonnen hat. Wenn es ein leichtes war, in «Nabucco» und in der Chorstelle «Va, pensiero» die Begriffe eines mächtigen Aufrufs zur Identität herauszulesen (Hebräer = Italiener), wurde eine solche Forderung auch in den «Lombardi» unterstrichen, etwas weniger stark vielleicht, aber mit dem gleichen Pathos. Insofern zeigen die beiden Opern eine ganz spezielle Affinität. Man wurde

sich bewusst, dass die Zeit der reinen Unterhaltung vorbei war und man mit etwas Neuem zu rechnen hatte, mit härteren Forderungen, mit der Auflehnung einer unzufriedenen Generation. Und Verdi wurde beinahe von alleine zum Wortführer dieser Generation.

Verdi und sein Librettist Solera wussten vermutlich nicht viel über die Jahre 1096-1099, in denen sie die Handlung ihrer Oper ansiedelten, und vermutlich haben sie sich darüber auch keine allzugrossen Gedanken gemacht. Italien schwankte zwischen den Schriftstellern Tommaso Grossi und Alessandro Manzoni, zwischen Goisùè Carducci und Giacomo Leopardi – Extreme, die sich nicht berühren konnten. Doch das einfache Volk wusste, was es wollte: das «Starke», und es hoffte, dass die Welt sich verändern und sich diese Veränderung auf einer sehr emotionalen Ebene abspielen würde. Der Rationalismus des 18. Jahrhunderts war zur Zeit der Entstehung der «Lombardi» in weiter Ferne. Verdi bediente sich der Axt und nicht des Gänsekiels. Firlefnaz war dem Maestro fremd, er strebte nach Einfachheit und poetischem Realismus, und er hatte die dominante Vorreiterrolle der Musik, die eine Veränderung bewirken konnte, bereits durchgesetzt.

Das Libretto zu Verdis Oper «I Lombardi alla prima crociata» basiert auf dem gleichnamigen Epos von Tommaso Grossi (1791-1853), Mailänder Schriftsteller und Notar. Das 1826 erschienene Werk genoss grosse Popularität und kann als gutes Beispiel der literarischen italienischen Romantik angesehen werden. Solera wäre vermutlich im Traditionellen steckenge-

blieben, hätte nicht das Klima der freiheitlichen Ideen, die die Gemüter bewegten, für ungewohnten Zündstoff gesorgt. Es war ganz normal, dass nach der Welle von Emotionen, die «Nabucco» ausgelöst hatte, jede Idee der Rebellion gegen die österreichischen Unterdrücker erneut gut aufgenommen wurde. Jerusalem von den Ungläubigen zu befreien, war die historische Quelle, Mailand vor Wien zu schützen, der gewünschte Effekt der Geschichte. Verdi fand in dem Stoff die nötige Gewichtigkeit, die seinem starken Theaterinstinkt entgegenkam.

Aspekte der «Lombardi»-Musik

Die Oper beginnt nicht mit einer Ouvertüre, sondern mit einem kurzen Adagio-Vorspiel, in dem feierlich-sakrale Motive anklingen. In den Mittelteil des Introduktionschores ist eine Erzählung eingeschoben – eine Form, die Verdi auch später gerne verwendet, ausgiebig etwa im «Trovatore» – in der die Vorgeschichte, das heisst, der versuchte Brudermord Paganos und seine anschliessende Verbannung berichtet wird. Die unterschiedlichen Gefühle der Protagonisten (Giselda, Viclinda, Arvino, Pagano, Pirro) werden in einem vortrefflichen Ensemble ausgeleuchtet. Pagano kommt in dieser ersten Szene, in der er seine Liebesqualen und seinen Rachedurst zum Ausdruck bringt, ein sehr gewichtiger Part zu. Wie es sich für einen Bösewicht gehört, äussert er die Liebe, die er empfindet, mit roher Gewalt, eine Liebe, die ihn im Moment noch zur Raserei und Verzweiflung bringt und später zum Heiligen werden lässt. Seine Arie «Sciagurata! hai tu creduto...» (Elende! Glaubtest du...) ist äusserst expressiv angelegt. Man wird in dieser Situation bereits an die Szene mit Leonoras Entführung im «Trovatore» erinnert. Von grosser religiöser Erhabenheit und ausgesuchter Raffinesse ist Giseldas berühmtes Gebet zu Beginn der zweiten Szene des ersten Aktes, das auf Desdemonas «Ave Maria» vorausweist und über das Franz Liszt eine Klavier-Paraphrase geschrieben hat. Auffällig und ungewöhnlich für den frühen Verdi sind die einfache Melodienführung und die kammermusikalische Instrumentation dieser «Preghiera». Danach beherrscht die rohe Gewalt des Vätermordes das Geschehen. Ein lichter, meditativer Nonnenchor kontrastiert mit dem grotesken Chor der Schergen. Das erste Final-Ensemble spricht von Verzweiflung, Angst, Drohung und Verfluchung.

Der zweite Akt wird von einem Chor der Gesandten am Hofe von Acciano in Antiochia eröffnet. Orontes anschliessende Szene und Kavatine «La mia letizia infondere» (Ich möchte meine Freude strömen

lassen) ist von grossem Gefühlsüberschwang gekennzeichnet. In diesem Akt erhält Giseldas Rolle deutlich farbigere Akzente. Ihre Partie ist von innigem Lyrismus und gleichzeitig grosser Dramatik geprägt, die am Ende des zweiten Aktes in ihrem prophetischen «Dio nol vuole!» (Gott will es nicht!), in dem sie sich vehement gegen das Blutvergiessen der Kreuzfahrer wendet, das Heroische streift. Nach der Arie des zum Eremiten gewandelten Pagano, seinem Duett mit Arvino und dem Chor der Kreuzfahrer wechselt die Szene in den Harem von Accianos

Palast. Schrille Orchestrierung (Triangel, Schlagzeug) geben dem Tanzlied der Sklavinnen «La bella straniera» (Die schöne Fremde) eine leicht exotische Färbung – vier Jahre später wird Verdi die «Macbeth»-Hexen musikalisch ähnlich charakterisieren.

Die feierliche «Jerusalem»-Hymne der Pilger und Kreuzfahrer zu Beginn des dritten Aktes erinnert an die Druiden-Chöre in Bellinis Oper «Norma» (1831), die Verdi sehr bewunderte. Als weiterer Aspekt der Partie der Giselda kommt hier eine grosse Zärtlichkeit hinzu, die sich im Duett mit Oronte «Teco io fuggo!» (Ich fliehe mit dir!)/«Tu! che intendo!» (Du! Was höre ich!) äussert, in dem sich die Herzen einander öffnen und die Liebenden mit hochfliegendem Pulsschlag von typisch romantischem Gepräge ihre leidenschaftlichen Gefühle enthüllen. Grosse Attraktivität besitzt die von einem dreiteiligen, virtuosen Miniatur-Violinkonzert (Vorbilder für derartige Violin-Soli gab es in den Opern von Paër und Mayr) eingeleitete lyrische Szene vor Orontes Tod mit dem Terzett Oronte – Giselda – Eremit (Pagano) «Qual voluttà trascorrere sento di vena in vena!» (Welches Wohlgefühl spüre ich von Ader zu Ader fliesen!)/ «Deh, non morire, attendimi» (Ach, stirb nicht, warte auf mich!)/«L'ora fatale ed ultima

(Die schicksalhafte letzte Stunde), das zu den schönsten Passagen der Oper zählt und in den Motive des Vorspiels wiederaufgenommen werden. Es ist öfter gesagt worden, dass die Oper im Grunde mit dem Tod Orontes am Schluss des dritten Aktes enden könnte. Es gibt Gründe dafür und dagegen:

Dafür würde sprechen, dass der vierte und letzte Akt im Grunde genommen zu schnell, beim Höhe sprunghaft auf den vorgesehenen Ausgang zurast, dagegen, weil dieser vierte Akt noch einmal zwei sehr starke Momente enthält: zum einen die sublime, von der Harfe begleitete Szene mit Giseldas Vision ihres toten Geliebten

Orante, dann die treffliche Charakterisierung der Qualen der erschöpften Kreuzfahrer und Pilger: In ihrem berühmten Chor «O Signore, dal tetto natio noi chiamasti con santa promessa» (O Herr, du riefst uns mit einem heiligen Versprechen vom heimatlichen Dache fort), einem vom Grundtenor her selbstbewussten und glühenden Gebet, findet sich auch das Heimwehthema aus dem «Va, pensiero»-Chor von «Nabucco» wieder («Vaghi ruscelletti de' prati lombardi»/Die lieblichen Bächlein der lombardischen Wiesen), das sich hier mit dem sehnlischen Wunsch verbindet,

die Würde nicht zu verlieren, nicht zum Gespött der Feinde zu werden. Es ist ein Augenblick der allgemeinen Angst und Verunsicherung, die durch die Musik eine starke Überhöhung erfährt. Auf die Bitte um Gottes Hilfe folgt der Ruf der gestärkten Kreuzfahrer nach Krieg: «Guerra! Guerra!», der, wenn man über die Historie hinwegsieht, an den Volksaufstand der italienischen Nationalisten gegen Österreich denken lässt. Mit Giseldas wunderschöner Phrase «Padre, in Dio lo vedi estinto; e' sua colpa in ciel rimessa» (Vater, du siehst, er stirbt mit Gott. Der Himmel hat ihm seine Schuld vergeben) gibt uns Verdi ein Beispiel inniger, berührender Frömmigkeit. Im Schlussensemble vereinigen sich Paganos aufrichtige Reue, Arvinos grossherziges Verzeihen und Giseldas Seelengrösse. Der Chor beschliesst die Oper mit einer Hymne zum Lobe des siegreichen Gottes.

Von «I Lombardi» zu «Jérusalem»

Vier Jahre nach der Mailänder Uraufführung wurde aus den «Lombardi» die französische Oper «Jérusalem». Verdi wechselte Namen und Schauplätze, das Libretto wurde von Alphonse Royer und Gustave Vaëz neu geschrieben, die Musik grundlegenden Veränderungen unterzogen. «Jérusalem» war in Paris wenig Erfolg beschieden, besser gefiel die Oper in der französischen Provinz. Danach verschwanden die Kreuzfahrer, die in der Pariser Fassung aus Toulouse stammen, jedoch auch dort aus dem Repertoire. Offensichtlich waren die «Lombardi» eine typisch italienische Oper, deren Verlegung über die Alpen keinem echten Bedürfnis entsprach. Interessant ist in diesem Zusammenhang jedoch die Tatsache, dass die «Lombardi» als erste Verdi-Oper in den USA (New York, 1847) aufgeführt wurde.

«Ich übernehme die Verantwortung!»
 Entstehungsbericht zu den «Lombardi»

Mit «Nabucco» und «I Lombardi alla prima crociata», das heisst mit seinen **ersten** grossen Erfolgen, begann Verdi – ich möchte sagen, anfangs fast instinktiv – sich mit **seiner** Musik politisch zu betätigen. Ausländer werden niemals den Einfluss einzuschätzen **wissen**, den die zündenden, lodernenden Melodien zu einer gewissen Zeit haben mussten. Verdi **erfand** sie dann, wenn ihn Situationen oder auch nur einzelne Verse an die unglückliche **Lage** Italiens, seine Erinnerungen oder seine Erwartungen gemahnten. Das Publikum erkannte **überall** Anspielungen, doch Verdi fand sie vor ihm, übernahm vieles und liess sich in **seiner** Musik davon inspirieren, was oft damit endete, dass sie im Theater eine Revolution **auslöste**. Mit «I Lombardi» machte die österreichische Zensur und dann die der kleinen **italienischen** Despoten den Anfang zu jener geduldigen Ermittlungstätigkeit, die sie dann **fortsetzt**, um die Libretti zu säubern, deren sich Verdi bediente, um Demonstrationen unmöglich **zu machen**, die durchzuführen das Publikum indes immer Mittel und Wege fand. Der **Erzbischof** von Mailand, Kardinal Gaisruck, für den die Mailänder später dennoch Sympathie **und Gebungen** veranstalteten, weil er liberaler war als seine Vorgesetzten, hatte von der neuen **Opéra** gehört, die an der Scala in Vorbereitung war. Er fasste einen flammenden Brief an den **Polizeichef** Torresani ab, in dem er schrieb, ihm sei zu Ohren gekommen, dass in den «Lombardi» **Prozessionen**, Kirchen, das Tal Josaphat, eine Bekehrung und eine Taufe vorkämen, **laue** Dinge, die seiner Ansicht nach nicht ohne Gotteslästerung auf die Bühne gebracht **werden könnten**. Er schloss mit der Aufforderung an Torresani, er solle Merelli, dem **Impresario** der Scala, die Aufführung untersagen, und drohte ihm, sich schriftlich direkt an den **Kaiser** von Österreich, Ferdinand I., zu wenden und ihm von der Zügellosigkeit und dem **mangelnden** Respekt vor der Religion zu berichten, die in den k.u.k. Theatern anzutreffen **seiner** Tags darauf erhielten Merelli, Verdi und sein Librettist Solera einen **Bescheid** von der k.u.k. Polizei, in dem es hiess, die «Lombardi» könnten nicht ohne durchgreifende **Änderungen** aufgeführt werden, und der sie zum Präsidium bestellte, um über diese Änderungen **zu befinden**.

und sie zu beschliessen. Verdi wies diese Aufforderung stolz von sich. «Geht ihr beiden hin», sagte er zu Merelli und Solera. «was mich betrifft, so sind die Proben bereits fortgeschritten, und die Oper steht. Ich ändere weder eine Note noch ein Wort. Sie wird entweder so aufgeführt wie sie ist oder sie wird gar nicht aufgeführt.» Merelli und Solera gingen zur Polizei, und Torresani zeigte als Ausrede für seine Anordnung den Brief des Erzbischofs. Merelli gab zu bedenken, dass die Kostüme und Bühnenbilder fertig und die Proben fast beendet, dass Künstler, Chor und Orchester von der «Lombardi»-Musik begeistert seien, und da sich Verdi zu keinerlei Änderungen welcher Art auch immer bereit erklären wolle, Torresani die Verantwortung für die Verhinderung vielleicht eines Meisterwerks trage. Solera seinerseits verteidigte das Libretto. Schliesslich stand Torresani auf und sagte: «Nie und nimmer werde ich es sein, der diesem in der Kunst der Musik so vielversprechenden jungen Mann die Flügel stutzen wird. Macht weiter! Ich übernehme die Verantwortung.» Er verlangte lediglich, dass der Anfang von Giseldas Gebet «Ave Maria» in «Salve Maria» geändert würde – ein lächerliches Zugeständnis an die Skrupel des Erzbischofs.

So kamen die «Lombardi» auf die Bühne. Sie wurden in den Himmel gehoben. Das einfache Volk begann schon um drei Uhr die Galerie zu stürmen, und da die Leute Essen mitbrachten, hob sich der Vorhang im markanten Duft von Knoblauchwürsten. Das war jedoch kein Hindernis für den sofort einsetzenden Erfolg. Das Publikum verlangte das «bis» des Quintetts am Schluss des ersten Aktes, doch die Polizei gestattete es nicht, während sie die Wiederholung von Giseldas Arie «Non fu sogno!» (Es war kein Traum!) zuließ. Der berühmte Chor «O Signore, dal tetto natio» (O Herr, vom heimatlichen Dache) war Anlass zu einer der ersten politischen Kundgebungen, die das Wiedererwachen von Lombarden-Venezianern signalisierten.

Die Chöre in den frühen Verdi-Opern

«Papà dei cori»

In der Bewertung der Chöre aus Verdis frühen Opern beschränkt man sich gerne auf den Aspekt der Massenwirkung weniger patriotischer Gesänge. Diese verengte Sicht hat eine lange Tradition. Schon den Zeitgenossen galt der «Maestro der italienischen Revolution» auch als «papà dei cori» (Vater der Chöre). In einem «Va, pensiero, sull'ali dorate»/«Zieh, Gedanke, auf goldenen Flügeln» («Nabucco»), einem «O Signore, dal tetto natio»/«O Herr, vom heimatlichen Dache» («I Lombardi») oder dem «Si ridesti il Leon di Castiglia»/«Der Löwe Kastiliens soll auferstehen» («Ernani») fiel – und fällt heute noch – die Mauer zwischen Schein der Bühne und Sein der kollektiven Wirklichkeit, löste sich im vorrevolutionären Italien die Analogie auf, zu der die risorgimentale Librettistik unter dem Druck der Zensur Zuflucht nahm. Das Publikum empfand sich in seinen Sehnsüchten und Hoffnungen, in seinem Streben nach nationaler Einheit und Selbstbestimmung vertreten wie bei sonst keiner Gelegenheit.

Die genannten Chöre zogen ihre Durchschlagskraft in erster Linie aus ihrer Position als in diesem Sinn kalkulierte Momente der Identifikation. Sehr früh aber schon wurde Verdi – und sicher nicht nur hinsichtlich des Inhaltlichen, sondern auch des Ästhetischen – auf das «italienische Thema» festgelegt. Ein sprechendes Beispiel ist der Brief Giuseppe Giusti an den Komponisten im Anschluss an die «Macbeth»-Première 1847 in Florenz: «Du weisst», schrieb Giusti, «dass die Saite des Schmerzes diejenige ist, die die grösste Resonanz in unseren Herzen auslöst, denn der Schmerz kann seinen Charakter den Zeitumständen und dem Wesen und den Verhältnissen dieser oder jener Nation anpassen. Die Art von Schmerz, die im Moment die Gemüter von uns Italienern beschäftigt, ist der eines Volkes, das nach einem besseren Schicksal dürstet. Es ist der Schmerz dessen, der gefallen ist und wieder aufstehen will, der Schmerz dessen, der bereut und einen Neubeginn sucht. Begleite, mein lieber Verdi, diesen erhabenen und feierlichen Schmerz mit deinen edlen Harmonien. Trage dazu bei, ihn zu nähren und zu kräftigen, weise ihm seine Bestimmung zu. Ich wünschte mir, dass sich die italienischen Geistes Talente zu einem starken und erfüllten Bündnis mit den italienischen Künsten zusammenschliesen und von den vagen ausländischen Verlockungen fernhalten würden.» Nicht zuletzt eingedenk der Tatsache, dass Giusti, florentinischer Dichter und

prominenter Wortführer der italienischen Einigungsbewegung, des «Risorgimento», in seiner Verserzählung «Sant' Ambrogio» (1846) ausgerechnet dem «O Signore, dal tetto natio» aus «I Lombardi» (1843) ein literarisches Denkmal gesetzt hatte, liegt auf der Hand, vor der Vernachlässigung welcher «edler Harmonien» er Verdi unter dem Eindruck des den gängigen Stoffen abgekehrten «Macbeth» warnen zu müssen glaubte. Das Entscheidende an diesen Zeilen ist in jedem Fall die Forderung nach einer mit der kollektiven Sehnsucht korrespondierenden nationalen Ästhetik. Nicht weit von Giustis Sichtweise dürfte die Erwartung des damaligen Publikums im allgemeinen anzusiedeln sein. Die Librettisten, zunächst Temistocle Solera, dann Francesco Maria Piave und nicht zuletzt der hinsichtlich der risorgimentalen Attitüde so eindeutige und radikale Salvatore Cammarano arbeiten Verdi entsprechend dieser Erwartung zu. Und stets zeichnete der Chor, das Äquivalent der realen Gemeinschaft, als patriotischer Kündler ersten Ranges.

Gelegenheiten, zu denen der nationale Aufstand in den Theaterhäusern geprobt wurde, kennt die Operngeschichte bereits vor Verdi. Und nicht erst seine elegisch-hymnischen wie patriotisch-kämpferischen Gesänge wurden zweckentfremdete Begleitmusik des unruhigen politischen Alltags. So erwähnt der italienische Musikwissenschaftler Massimo Mila, die zum Tode verurteilten Brüder Bandiera – beide der nationalen Sache verschrieben, während ihr Vater als venezianischer Admiral die österreichische Adriaflotte kommandierte – seien unter Singen des Chores «Wer für die Heimat stirbt, hat reich ge-
lebt!» aus Mercadantes «Donna Caritea» (1826) auf ihre Richtstätte zugeschritten. Aber bei keinem der Vorläufer war das nationalistische Gefühl ein integrierter Teil der künstlerischen Laufbahn. Bei keinem der Vorläufer auch war das patriotische Moment in vergleichbarem Masse auf die Chöre, auf die Texte der Chöre, konzentriert. Wie kam es zu dieser Massierung des risorgimentalen Pathos in den Kollektivszenen der Libretti für Verdis frühe Opern?

Die romantische Wiedererweckung des antiken Tragödienchores und sein Einfluss auf den Opernchor

Die Literaturgeschichte beantwortet uns die Frage mit dem Hinweis auf Alessandro Manzoni (1785-1873), auf dessen christlich-patriotischen Hymnen und Oden, besonders die dem Andenken des deutschen Dichters der Befreiungskriege Theodor Körner (1791-1813) gewidmete Zehnsilbler-Dichtung «Marzo 1821» (publiziert 1848). Als direkte Wegbereiter der bezeichnenderweise eben auch im pathetischen Versmass des Zehnsilblers (Decasillabo) gedichteten Texte von Verdis berühmten patriotischen Chören, dem Gefangenenchor aus «Nabucco» und das Chor-Gebet aus «I Lombardi», werden vor allem Manzonis Tragödienchöre gesehen.

Den ersten Schritt zu einer Wiederanknüpfung an den antiken Tragödienchor hatte Manzoni in seinem «Conte di Carmagnola» (1820) getan, angeregt von Wilhelm Schlegels Wiener

«Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur» (publiziert 1809). Die von Manzoni dargelegten Bestimmungen des griechischen Tragödienchores als «Repräsentant des nationalen Geistes» und «Verfechter des humanitären Gedankens» weisen bis zu einem gewissen Grad auf die Funktion hin, die dann Verdis Risorgimento-Chören zukommen sollte. Wie Manzoni weiter ausführt, sei es ihm ein Anliegen gewesen, gegen die Erkenntnis, dass die antiken Chöre mit dem Aufbau einer modernen Tragödie nicht vereinbar seien, deren Zweck ideell zu erhellen. Sofern die Chöre, so Manzoni, von der Aktion unabhängig und zudem nicht personalisiert seien, böten sie die Möglichkeit für «mehr lyrische Momente, Abwechslung und Phantasie.» Gelöst vom Aufbau der Handlung störe der moderne Tragödienchor diesen nicht. Schliesslich gewähre er dem Dichter einen «Schlupfwinkel für eine persönliche Stellungnahme», so dass die Figuren und die Handlung als solche von dessen privaten Gefühlen unberührt blieben. Am Ende des zweiten Aktes des «Conte di Carmagnola» steht jener berühmte Chor, der in anschaulicher Schilderung einer Schlacht ansetzend sich zur Klage über die Grausamkeit, die Sinn- und Würdelosigkeit kriegerischer Auseinandersetzungen steigert. Verdi hat diesen Chor und möglicherweise auch die beiden Chöre aus Manzonis anderer Tragödie «Aldechi» (1822) in seiner Jugend vertont. Guglielmo Alberti weist in seiner Geschichte der italienischen Literatur (Mailand 1970) auf den direkten Einfluss dieser Manzoni-Chöre auf Verdis grosse Risorgimento-Chöre «Va, pensiero» und «O Signore, dal tetto natio» hin. Und sicher ist es richtig, den entscheidenden Schritt, der sich durch Manzonis Dichtungen für das Libretto der 1840er Jahre vollzog, in der Popularisierung gewisser Versarten, wie etwa des «Decasillabo», zu sehen, in der Zusammenführung eines bestimmten Gehalts mit einem bestimmten Rhythmus und deren Verschmelzung zu einem allgemeinverständlichen Topos.

Manzonis Interesse an einer Wiederbelebung des Tragödienchores, das mit den Ausschlag für eine grössere Bedeutung des Faktors Chor in der italienischen Oper der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegeben haben könnte, stellt keinen Einzelfall dar. Wenn nicht im Sinne eines Programms wie Manzoni, so doch wie dieser mit der Intention, innerhalb einer Tragödie durch den Chor einen lyrischen Bezirk zu schaffen, liess Vittorio Alfieri in seiner 1787 entstandenen «Mirra» einen Chor auftreten und einen Hochzeits-hymnus deklamieren, bzw. singen. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts hat auch Friedrich Schiller auf den Chor als dramatisches Organ breiter Entfaltungsmöglichkeit aufmerksam gemacht und zwar in seiner 1803 erschienenen «Braut von Messina». Schillers theoretische Reflexionen zeigen stellenweise enge Verwandtschaft mit Manzonis Programm: «Der Chor», heisst es in der

vorrède, «verlässt den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die grossen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen. Aber er tut dieses mit der vollen Macht der Phantasie, mit einer kühnen lyrischen Freiheit, welche auf den hohen Gipfeln der menschlichen Dinge, wie mit Schritten der Götter, einhergeht – und er tut es, von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegung begleitet.» Schillers Kommentar erwähnt den Zusammenhang von Chor und Musik, der Versrhythmus ist ihm ein wichtiges Moment. Nicht zur Schaffung lyrischer Bezirke, sondern um ein dialogfähiges Kollektiv den einzelnen Personen gegenüberstellen zu können, bediente sich Friedrich Ludwig Zacharias Werner in seinen Schauspielen des Chores, so in der romantischen Tragödie «Attila, König der Hunnen». Dieses Stück diente Verdi als Vorlage für seine neunte Oper (1846), so dass wir es in diesem Fall sogar mit einer direkten Berührung von Tragödien- und Opernchor zu tun haben.

Die zur Zeit der ersten Opern Verdis entschieden gewachsene Bedeutung des Chores lässt sich auch an der Konzeption der Soloszene ablesen, in der die Gemeinschaft jetzt gewissermassen den unverzichtbaren Humus, eine Art Insel dramatischen Werdens darstellt.

Verdis Opernchöre als wichtige dramaturgische Faktoren

Eingestuft eher als historische Bürde, als stereotypes Element szenisch-musikalischer Staffage, haftet dem Opernchor, natürlich auch dem Verdis, etwas von einem notwendigen Übel an. Der inhaltlich oft aufgesetzt, erzwungen erscheinende Introduktionschor, überhaupt die Akteröffnungen durch Chöre, Chorintroduktionen zu wichtigen Soloszenen und Handlungszügen am Aktbeginn wie im Aktinnern, die Botenchöre vor den Kabaletten, das stets gleiche Hereinstürzen sensationslüsterner Massen vor den Finalensembles und –

gerade in den Opern Verdis – die Chorgesänge hinter der Bühne mit ihrer meist kontrastbildenden Rahmenfunktion, all diese Gelegenheiten der Chorpartizipation bilden gleichsam das Ordinarium der Oper. An ihnen kam der Komponist nicht vorbei.

Dass der Chor in den frühen Verdi-Opern nicht nur eine «szenische Beilage», sondern ein ernst zu nehmender dramaturgischer Faktor ist, betont Günter Engler («Verdis Anschauung vom Wesen der Oper», Breslau 1938): «Überblicken wir die lange Reihe der Verdischen Libretti, so finden wir, dass eine Verwendung des Chors, ohne jede Sinngebung vom Drama her, weitgehend vermieden ist. Selbst das scheinbar

so beziehungslose Auftreten der Blumenbeschäftigten im «Otello» dient der Verdeutlichung von Desdemonas fleischer Reinheit und damit letztlich der schärferen Herausarbeitung tragischen Konflikts.» Für Engler hat dieser Chor etwas vom idealen Zuschauer der antiken Tragödie an sich, insofern er auch Miterleber der Situation ist. Der Autor unterscheidet zwei Verwendungsarten des Verdischen Chores: den passiven und den aktiven Chor. Verdi hat diese Differenzierung auch musikalisch realisiert: «Alle Partien der ersten, passiven, nur miterlebenden Art sind in der traditionellen Weise mehrstimmig und fast gänzlich homophon gestaltet. Sie sind

auch musikalisch der «Rahmen zum Bild». Die Chöre aber, die aktiv in das Geschehen eingreifen, stehen damit auf der gleichen Ebene wie die Einzelpersonen, denn unter der Macht eines gemeinsamen Willens wird ihre reale Vielheit zu einer überindividuellen Einheit, und dieser grundsätzlich andere Charakter findet seinen überwältigenden musikalischen Ausdruck im Verdischen Unisono. Das Unisono des «handelnden Chores» entspricht der Charaktermelodie der handelnden Individuen.»

45 Leben
kostenloser
tung des

Werner Gallusser befasst sich in seiner Abhandlung «Der Chor und die Oper» (Zürich 1947) unter anderem mit der «einzig dastehenden Popularität der Verdischen Chorsätze», die diese ihrer «lapidaren Führung» verdanken: «Der italienische Opernmeister hat sich keinerlei Sorgen über die kunstvolle Führung der einzelnen Stimmen gemacht, wie sie der ideale Chorsatz verlangt.» Es sei eine Einmaligkeit, dass das Volk bei Verdis Beisetzung den Chor «Va, pensiero» ohne weiteres habe anstimmen und singen können. Denn: «Nie vorher hat es ein Komponist gewagt, einen Chor in der Oper singen zu lassen, wie er auch auf der Strasse gesungen wird: mit einer sentimental geführten Melodie in der Oberstimme und drei sogenannten «faulen» Unterstimmen.» Die «Invasion des Strassengesangs in die Oper», ein Prozess, der in der Französischen Revolution begonnen habe, sei hier «eigentlich erst auf eine künstlerische Höhe gelangt. Dies konnte aber auch nur im sangesfreudigen Italien möglich sein.» Verdi habe sich jedoch auch in der Chorbehandlung wie im Sologesang und der Instrumentation «vom Lapidaren weg zum immer Kunstvolleren entwickelt.» Gallussers mutige Thesen sind nicht ganz abwegig. Viele von Verdis frühen Chorsätzen konnten aufgrund nicht nur ihrer melodischen, sondern auch ihrer strophischen Geschlossenheit als liedhafte Ganzheiten angenommen werden und so in den Besitz der Massen eingehen. Bei keinem der unmittelbaren Vorläufer und der zeitgleich schaffenden Opernkomponisten lässt sich eine vergleichbare Tendenz zu nachsingbaren, weil in der melodischen Kontur wie in der Gesamtanlage kohärent gestalteten Chorsätzen nachweisen.

Risorgimentale Klischees: «Va, pensiero» und «O Signore, dal tetto natio»

Was Verdi erstmals im Gefangenenchor des «Nabucco», in jenem Chor, der ihn schlagartig berühmt machte, verwirklicht hatte, ein Unisono von einer im Bereich des italienischen Opernchores bis dahin einzigartigen Sanglichkeit, verfestigte sich rasch zu einem Klischee. Das «Va, pensiero» und seine weitschwingende, eindringliche Kantilene stellt unbestritten eine der bemerkenswertesten stilistischen Erscheinungen der frühen Opernchöre Verdis dar. Es lag für den aufstrebenden Komponisten und seine Librettisten nahe, den Erfolg durch Anlehnungen an die für den Prototyp charakteristischen Gestaltungselemente zu wiederholen. Gleich im ersten Ensemblesatz der folgenden Oper, «I Lombardi alla prima crociata», wurde denn auch der Chor mit einem ganz dem «Va, pensiero» verpflichteten Gedanken bedacht und so auf das Modell angespielt. Vor allem aber über das Chorgebet im vierten Akt, dem «O Signore, dal tetto natio», sollte es zu einer Affirmation der risorgimentalen Chorkantilene kommen. Wie ähnlich aber sind sich nun diese beiden Chöre eigentlich, die so gern in einem Atemzug genannt werden? Beide singen vom Leid eines entwurzelten, um seine Heimat gebrachten Volkes, das der im Exil in Fronarbeit und Entbehrung weinenden Juden und das der durstenden Kreuzfahrer. Was aber die Darstellung dieses existentiellen kollektiven Leids anbelangt, weichen schon die beiden Dichtungen Soleras grundsätzlich voneinander ab: «O Signore, dal tetto natio» ist ein Gebet, ist eine Zwiesprache, anklagende Zwiesprache mit Gott, als dessen

I LOMBARDI ALLA PRIMA GROCIATA

DRAMMA LIRICO IN QUATTRO ATTI DI TEMISTOCLE SOLERA

Desto in musica ed unitamente dedicato



a Sua Maestà la Principessa Imperiale

MARIA LUCIA

ARCIDUCHESSA D'AUSTRIA

Ludovica di Parma, Piacenza e Guastalla 5 5 5

DA

GIUSEPPE VERDI

Reg. nell'Arch. dell'Unione.

Adizione per Lirico con accompagnamento di Pianoforte dei maestri L. TRUZZI e P. TOSASSI.

Proprietà degli Editori

Coro di Crociati e Pellegrini. O Signore! dal tetto nativo.

ATTO IV. SCENA III. (Le tende Lombarde presso il sepolcro di Rachele)

ADAGIO

ARMANDO

FIRENZE presso G. RICORDI e JONHAUD.

DALL'ESTABILIMENTO NAZIONALE PRINCIPALE DI

GIORGIANI RICORDI

MENDRISIO presso CARLO FOZZI

PARIGI, BLANCHET Editeur.

CONTO DEGLI OMENONI N.º 4720

Cantabile con espressione

O Si-gnore, dal tel-to na-ti - - o ci chia_ma-sti con san-ta promes - - sa; noi siam corsi all'invi-to d'un

O Si-gnore, dal tel-to na-ti - - o ci chia_ma-sti con san-ta promes - - sa; noi siam corsi all'invi-to d'un

O Si-gnore, dal tel-to na-ti - - o ci chia_ma-sti con san-ta promes - - sa; noi siam corsi all'invi-to d'un

The first system of the score features three vocal staves (Soprano, Alto, and Bass) and two piano staves. The vocal lines are in a 3/4 time signature and contain the lyrics: "O Signore, dal tel-to na-ti - - o ci chia_ma-sti con san-ta promes - - sa; noi siam corsi all'invi-to d'un". The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures in the right and left hands.

dim. pi - - o, giubi-lan - - do per l'aspro sen-tier. Ma la fronte avvili_ta e di_mes - - sa hanno i

ff pi - - o, giubi-lan - - do per l'aspro sen-tier. Ma la fronte avvili_ta e di_mes - - sa hanno i

ff pi - - o, giubi-lan - - do per l'aspro sen-tier. Ma la fronte avvili_ta e di_mes - - sa hanno i

The second system continues the vocal and piano parts. It includes dynamic markings such as *dim.* (diminuendo) and *ff* (fortissimo). The lyrics are: "pi - - o, giubi-lan - - do per l'aspro sen-tier. Ma la fronte avvili_ta e di_mes - - sa hanno i". The piano accompaniment features more complex textures, including chords and arpeggiated patterns.

«treue Krieger» sich die Rufenden bezeichnen. Noch stärker als im «Nabucco»-Chor stellt eine genau definierte Gemeinschaft ihre Situation in der appellierenden Haltung des Gebets dar. Für den dritten Vierzeiler dann werden die Anrufungen unvermittelt von Beschwörungen der heimatischen Gefilde, den «prati lombardi», abgelöst. Die Juden an den Ufern des Euphrats klammern sich an die seligen Vorstellungen ihrer Heimat in der Ferne. Auffallend treten als Mittler zwischen dem realen und dem imaginären Zustand zwei Bilder: der aufsteigende Gedanke und die stumme Harfe des Propheten. Nur an einer Stelle («Oh mia patria sì bella e perduta! Oh membranza sì cara e fatal!») wird das Leid direkt angesprochen, sonst überhöht. Wie die Kreuzfahrer in den «Lombardi» halten die Juden Zwiesprache, aber nicht mit Gott, sondern mit der Harfe, die keinen Laut mehr von sich gibt und so die Abkehr des himmlischen Vaters vom Schicksal seines auserwählten Volkes bezeugt. Anders als die Kreuzfahrer in ihrer letzten Strophe lassen die Juden sich nicht zur Anklage herausfordern, sie dulden und erbitten sich von Gott Kraft für das Erdulden.

Was das Verhältnis des «Va, pensiero» zu seinem Nachfolger in den «Lombardi» betrifft, folgen dann in den Vertonungen schon die Vorspiele ganz verschiedenen Prinzipien. Im Vorspiel zu «O Signore, dal tetto natio» finden wir Bruckstücke des Hauptgedankens (Streicher) antizipiert, bereits im Gegenüber mit den Bläsern, die dann zum Gesang zunächst in den Vordergrund treten werden. Es handelt sich um ein Präludieren über Ansätze des Themas unter Einbezug der späteren Begleitmotive, im Gehalt um eine rein musikalische Vorbereitung. Demgegenüber verkörpert die Einführung zum «Va, pensiero» eher das Szenische, ist Vorbote mehr der Worte als des Gesangs: Die Trillerfigur einer vereinzelt Flöte im fünften Takt nimmt auf jenen in die ferne Heimat aufsteigenden Gedanken Bezug, die Triolenfolge des grossen Orchesters auf die Bedrohung, aus der sich die versklavten Juden in ihre schüchterne Utopie zu retten suchen. Der Gesang wird nur als Bewegung angedeutet, etwa in den allerersten Takten, die einen stabilen Grundimpuls anstreben und nicht erreichen, einen Grundimpuls, der im «Lombardi»-Chor von Anfang an gegeben ist. Die Vorschläge bedeuten ein Hineintasten, ein behutsames Piano-Hineingleiten in die Szene, sie haben nichts von der Präsenz der ersten Tonfolge in der Introduction zu Philipps Szene im dritten «Don Carlo»-Akt und vom «Lombardi»-Chor allenfalls die gedämpfte Dynamik. Die hinsichtlich des Textes bereits erwähnte

konkretere Haltung des «O Signore, dal tetto natio», die stärkere Erdgebundenheit gegenüber dem «Va, pensiero», findet schliesslich ihre deutlichste Entsprechung in der Tonart: Dem Fis-Dur des «Nabucco»-Chores steht hier C-Dur gegenüber, greifbar und unverklärt.

Unterschiedlich sind die Kerngedanken in den jeweiligen Gesamtsatz eingebunden. Die «Va, pensiero»-Kantilene spannt sich über einen gleichmässig bewegten Klanggrund und wird mitgesungen von erster Violine, Oboe, Klarinette, Fagott und Cello. Demgegenüber steht die fraglos ebenso sangliche Linie des «Lombardi»-Chores zunächst jedenfalls ohne eine geschlossene, eine tragende instrumentale Grundlage. Sie trägt sich gewissermassen selbst, denn die «Begleitung» des Orchesters ist zu modulationsfreudig und bringt ganz individuelle Impulse. Auf die konsequente Präsenz von Melodie-Instrumenten verzichtet Verdi für die ersten beiden Strophen und stellt dem Chor-Unisono Bläser gegenüber, also eine auch klangfarblich stärker individualisierte Ausdrucksebene. Wenn Rossini das «Va, pensiero» als eine «grosse Arie von Sopranen, Altistinnen, Tenören und Bässen» bezeichnet haben soll, so mag er damit nicht nur auf die expressive Kantabilität im allgemeinen abgezielt, sondern das spezifische Verhältnis miteinbezogen haben zwischen dieser Kantabilität und einer letztlich neutralen Begleitfiguration. Für das «Va, pensiero» ist diese Umschreibung – authentisch oder nicht – zutreffend, auf den «Lombardi»-Chor lässt sie sich kaum übertragen.

Auch in der Oper nach den «Lombardi», in «Ernani» (1844), die wegführte von den religiösen epischen Stoffen und Anfang war von Verdis Auseinandersetzung mit dem Personendrama, wurde eine sechzehnversige patriotische «Decasillabi»-Strophe für ein die Gemeinschaft zusammenführendes pathetisches Unisono untergebracht, das «Si ridesti il Leon di Castiglia» am Schluss der Verschwörungsszene. Die Voraussetzungen vom szenischen Gehalt her sind hier allerdings gegenüber dem «Va, pensiero» und dem «O Signore, dal tetto natio» grundlegend verändert. Das Volk eint nicht eine religiös artikulierte Leidenschaft, sondern eine politische Absicht: Entschlossen die Waffen gegen seinen Unterdrücker zückend ist es aufgestanden, um aktiv zu werden.

Wie Verdi nach dem «Va, pensiero» von aussermusikalischen Erwartungshaltungen auf den einmal eingeschlagenen und so ausserordentlich erfolgreichen Weg festgelegt wurde, zeigt sich deutlich an dem einleitend zitierten Brief Giuseppe Giustis. Aber auch die Librettisten plazierten immer wieder Chortexte, sprich: «Decasillabi»-Strophen, die Verdi möglicherweise an die älteren Modelle gemahnen, ihn inspirieren sollten zur vertrauten, pathosereiften risorgimentalen Chorkantilene.

Die Luft, die Botin heil'ger Früh, erwachte,
Verkündend Eos' Nahn auf Ostens Höhn.
Sie schmückt' indes sich festlich noch und machte
Das goldne Haupt mit Edens Rosen schön.
Da scholl das Heer, das nur an Aufbruch dachte,
Klangreich von lautem, wogendem Getön
Und kam zuvor noch dem Trompetenklange,
Der drauf das Zeichen gab mit froherm Sange.

Den Zügel führt Bouillon mit sanften Händen
Und leitet ihre Wünsche, die er teilt,
Denn leichter wärs, der Woge Lauf zu wenden,
Die unaufhaltsam zur Charybdis eilt,
Und leichter wäre Boreas, wenn an Wänden
Des Apennin er schüttelnd rückt, geweiht.
Er ordnet sie, eilt, sie in Zug zu setzen,
Zwar reissend schnell, doch reissend nach Gesetzen.

Beschwingt das Herz, beschwingt die Füsse, rücken
Sie vorwärts im bewusstlos schnellen Lauf;
Doch wie aufs dürre Feld die Gluten drücken,
Denn höher stieg bereits die Sonn' herauf,
Da sieh Jerusalem! Sieh, o Entzücken!
Jerusalem! Und alle zeigen drauf.
Jerusalem! So tönt es lauten Schalles,
So grüssen Tausende, so jubelt alles!

Doch auf die Lust, womit das erste Schauen
So süß die Brust der Gläubigen beseelt,
Folgt die Zerknirschung nach, mit innerm Grauen,
Mit ehrerbiet'ger, heil'ger Scheu vermählt.
Sie wagen kaum zur Stadt emporzuschauen,
Die Christus sich zum Wohnsitz auserwählt,
Wo er gestorben ist und wo begraben,
Und neu die Glieder ihn umkleidet haben.

*Ein Wächter in der Stadt, der von den Zinnen
Des Turms weit überschaut Gebirg und Feld,
Sieht unten Wirbel grossen Staubs beginnen,
Der sich als Wolk' ins Blau des Himmels stellt.
Verborgnen, scheinths, sind Glut und Wetter drinnen,
Da Flamm' und Blitz sie wunderbar erhellt.
Dann sieht er funkelnde Metalle brennen
Und kann am Ende Ross' und Leut' erkennen.*

*Er ruft sofort: «O Welch ein Staub sich breitet
Hoch in den Lüften! O wie glänzt's daher!
Auf, Bürger, zur Verteid'gung! Auf, bereitet
Euch schnell zum Kampf! Zur Mauer jeder her!
Seht, wie hervor das Heer der Feinde schreitet!» –
Hier schöpft er Luft, und dann: «Auf, auf, zur Wehr!
Seht dort den Feind, den Feind! Seht das Gewimmel!
Seht, schwarzer Staub umnebelt dort den Himmel!*

Torquato Tasso, «Das befreite Jerusalem», 3. Gesang, Strophen 9-10

Jerusalem ist auf zwei Höhn gelegen,
Die, ungleich hoch, sich gegenüberstehn,
Inmitten läuft ein Tal hindurch, deswegen
Sind Stadt und Hügel zweigeteilt zu sehn.
Drein Seiten naht man nur auf schroffen Wegen,
Sanft steigend kann man zu der vierten gehn;
Doch schützt die höhre Maur die ebne Seite,
Die nordwärts liegt in ihrer ganzen Breite.

Im Innern stillt den Bürgern und den Streitern
Den Durst Zistern und See und mancher Bach.
Doch aussen ist die Erd' entblösst von Kräutern,
Und nie wird einer Quelle Rieseln wach,
Noch gibt es Bäume, die die Flur erheitern,
Noch bei des Sommers Glut ein grünes Dach.
Drei Stunden erst von dort ist, voll von Grauen,
In gift'ger Schatten Nacht ein Hain zu schauen.

Des hochbeglückten Jordan edle Wogen
Durchziehn im Osten von der Stadt das Land;
Und westwärts liegt, von Nord gen Süd gezogen,
Des Mittelmeeres sandbedeckter Strand;
Samaria nordwärts – Bethel, das, betrogen
Von Wahn, zum Dienst des Goldstiers sich gewandt.
Nach Süden hin liegt Bethlem, das die grosse
Geburt empfangen hat in seinem Schosse.

Dann kommt Bouillon und mit ihm kein Begleiter,
Denn also ziemt's nach Oberfeldherrnart,
Die Führer paarweis dann, darauf die Streiter,
Zu jener Schutz bewehrt und wohlgeschart.
So zieht das Volk zum Wall heraus und weiter,
Vereinigt und durch Ordnung gut verwahrt,
Doch hört man nicht Trompet' und wilde Klänge,
Nur frommen Ton demütiger Gesänge.

So singend in des Herzens frommer Regung,
Ging weit gedehnt der Zug durchs flache Land
Zum Ölberg hin, in langsamer Bewegung,
Zum Ölberg, vom Olivenbaum benannt,
Ostwärts sich hebend bei der Stadtumhegung
Und aller Welt durch heil'gen Ruf bekannt.
Nur Josaphat, an seinen Fuss sich schmiegend,
Trennt von der Stadt ihn, in der Mitte liegend.

Die Heiden, auf den Mauerhöhn geschart,
Bemerken still, mit staunender Empfindung,
Die ungewohnte fremde Pracht und Art,
Den frommen Sang, des Zugs langsame Windung.
Doch als nun minder neu das Schauspiel ward,
Erheben sie in trauriger Erblindung
Ein wild Geschrei und Fluch und Schimpf und Schmach
Brüllt Giessbach, Berg und grosse Talschlucht nach.

Doch in dem keuschen, lieblichen Gesange
Hält ob des Brüllens Christi Volk nicht ein,
Ja kehrt sich nimmer um nach jenem Klange,
Ihn achtend wie geschwätz'ger Vögel Schrein,
Nicht, ob auch jene Pfeile schleudern, bange,
Sie könnten Störer heil'gen Friedens sein
Aus solcher Fern; und so wird, wie begonnen,
In Ruh der Schluss des heil'gen Sangs gewonnen.

Die Krieger sieh, die Tal und Berg erstiegen,
Auf langem Weg verschmähend Ruh und Rast,
Gewohnt, sich leicht ins Eisenkleid zu schmiegen,
Im Schlachtgewühle rüstig und gefasst,
Jetzt aufgelöst, versengt von Hitze liegen,
Nicht tragend mehr der eignen Glieder Last!
In ihren Adern leben stille Gluten,
Die langsam sie verzehren und entmuten.

So schmachete die Erde, so erlagen
Die Sterblichen der trüben Mattigkeit.
Der Christ, verzweifelnd Sieg davon zu tragen,
Befürchtet angsterfüllt das höchste Leid.
Von allen Seiten hört man nichts als Klagen
Qualvoller, tiefer Angst und Bangigkeit:
Was harrt noch Gottfried? Hofft er noch zu siegen?
Bald wird sein ganzes Heer verschmachtet liegen!

Die hohe Feste hofft er zu bezwingen?
Mit welcher Kraft? Wo nimmt er Sturmzeug her?
Gewiss, dass ihm die Zeichen nur entgingen
Von Gottes Zorn, erkannt vom ganzen Heer.
Ja, Gottes Feindschaft tut in Wunderdingen
Sich vielfach kund und sie verachtet er?
Brennt doch die Sonn' uns so, dass Kühlung minder
Dem Äthiopier Not tut und dem Inder.

So scheint es jener denn für nichts zu zählen,
Wenn auch sein Heer im harten Tode fällt,
Wir, die unnützen, schlechten, niedern Seelen,
Sofern nur er den Herrscherstab behält?
So sieht man, dass der Herrscher das Befehlen
Für das beglückteste der Lose hält,
Weil all' es gierig zu erhalten streben
Und kost' es auch der Untertanen Leben.

Bouillon dringt siegreich vor und glaubt, gleich allen,
Dass bald die Maur zum Einzug sich erschliesst,
Doch rauchend, stinkend sprühen Feuerballen,
Die man von dort nun auf die Christen schießt.
Nicht kann der Ätna solche Glut entwallen,
Wenn sich sein hohler Schwefelschoss ergiesst;
Nicht Indiens Himmel qualmt in solchen Dünsten
In seines Sommers ärgsten Feuersbrünsten.

Doch der grossherz'ge Feldherr bleibt vor allen
Gelassen stehn, nie ändernd Farb' und Ort.
Ermunternd lässt er seine Stimm' erschallen
Und auf die Haut fliesst Wasser fort und fort.
In solch' Bedrängnis waren sie gefallen,
Und wenig war nur noch von Wasser dort;
Da kommt ein Wind und weht die Flammen gegen
Die Heiden an, die diesen Brand erregen.

Sturm weht in Glut und rückwärts wird das Feuer
Der Syrer weichem Bollwerk zugewandt.
Und augenblicklich flackerts am Gemäuer,
Tuch, Woll' und jede Schutzwehr ist entbrannt.
Ruhmvoller Feldherr, dem Allmächt'gen teuer
Und treu beschützt von des Allmächt'gen Hand!
Der Himmel kämpft für dich mit seinen Wettern
Und Stürme folgen dem Trompetenschmettern.

Das Siegesheer zog ein, da jetzt die Mauer
Und jedes Tor ihm freien Zugang bot,
Denn offen und verbrannt, in Graus und Schauer
War, was verschlossen, mächtig erst gedroht.
Des Schwertes Grimm lustwandelt und mit Trauer
Und Graun, die ihm Gefährten sind, der Tod.
Hier strömt das Blut, dort staut es sich zu Teichen,
Rings angefüllt mit Sterbenden und Leichen.

«Jerusalem, frohlocke!» *Der erste Kreuzzug 1096-1099*

Papst Urban II. und seine Kriegshetze

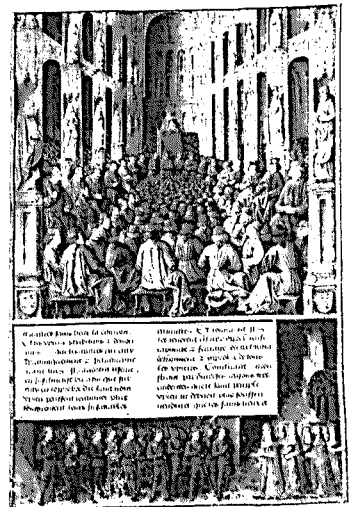
Die Herrschaftsverhältnisse im Nahen Osten hatten im letzten Drittel des 11. Jahrhunderts tiefreichende Umbrüche erfahren. In Kleinasien waren die Seldschuken eingedrungen, ein Türkensamm, der den Kalifen von Bagdad als Oberhaupt anerkannte. Im Zuge ihrer Expansion war auch Syrien dem ägyptischen Fatimidenreich, in dessen Besitz es sich seit hundert Jahren befand, verlorengegangen: 1075 Damaskus, 1077 Jerusalem, 1084 Antiocheia. Man muss diese Verschiebungen in erster Linie als innere Gleichgewichtsschwankungen zwischen den islamitischen Grossblöcken sehen: dem sunnitischen Bagdad und dem schiitischen Kairo (dem Babylon der Chronisten). Eine unmittelbare Bedrohung des Ostreichs oder gar des Abendlandes war damit nicht gegeben und liesse sich allenfalls aus ganz wenigen, vereinzelt Angriffen auf Konstantinopel herführen. Dort war 1081 mit Alexios I. die Komnenen-Dynastie an die Macht gekommen. Und wenn der «Soldatenkaiser» auch sein ergiebigstes Söldner-Reservoir entbehrte, so hatte er doch keineswegs etwa Daseinskämpfe zu führen: 1092, als das Seldschukenreich bereits wieder zu bröckeln begann, konnte er sogar zu Offensiven übergehen. Das Ansuchen, das 1095 auf dem Konzil von Piacenza Gesandte von Kaiser Alexios Papst Urban II. vorlegten, war also kein Hilferuf, sondern die Aufforderung zu einem Aggressionskrieg unter Führung der Kirche. Papst Urban II. hat sich – und das war ebenso unerhört wie noch nie dagewesen – der Vorbereitung dieses Krieges persönlich mit einer Energie gewidmet, die mehr verrät, als der Enthusiasmus seiner Chronisten zuzudecken vermag. Nach einer Pilgerfahrt durch Frankreich las er am 18. August 1095 in Notre Dame du Puy eine feierliche Messe: äusserer Markierungspunkt des erfolgreich hergestellten Einvernehmens mit der französischen Geistlichkeit. Anschliessend wurde auf den 18. November nach Clermont das Konzil einberufen, das der Christenheit das allerchristlichste Vorhaben begreiflich machen sollte. Der Zeitpunkt war günstig: Heinrich IV. befand sich nach wie vor im Bann, und der andere

Souverän, der den Triumph der militanten Kirche hätte schmälern können, war zum willkommenen Ärgernis geworden: Philipp I. von Frankreich hatte sein Ehefrau verstossen und eine zweite Ehe geschlossen. Er wurde mit dem Bannfluch belegt und dadurch kaltgestellt, und Seine Heiligkeit selbst trat an die Spitze der abendländischen Ritterschaft, um sie unter seiner alleinigen Führung zu vereinen.

Die grosse Rede, mit der Papst Urban in der vorletzten Versammlung des Konzils am 27. November 1095 mit «höchlichst beredtem Munde» den Kreuzzug ausrief, ist von verschiedenen Chronisten der Zeit unterschiedlich wiedergegeben worden. Keiner der Texte jedoch lässt den fanatischen Massenwahn begreifen, den sie auslöste. Dass er, Urban, «nach Gottes Zulassung durch die Würde des Apostelamts dem Erdkreis vorgesetzt», zu den anwesenden «Dienern Gottes als Sendbote gekommen sei», ihnen «das göttliche Geheiss zu enthüllen», war keine sehr neue Eröffnung. So redeten die Heiligen Väter seit eh und je. Den Greuelgeschichten über die Unterdrückung der Christen im Heiligen Land, über die «Verwüstung des Reiches Gottes durch die nichtswürdige Art der Seldschuken», war allerdings schon länger ein fruchtbarer Boden bereitet worden: Eine Reihe der Anwesenden gebot über eigene Erfahrung,



Papst Urban II. reitet nach Clermont
Miniatur um 1350



Papst Urban auf dem Konzil von Clermont
Miniatur 1490

und in der Tat pilgerte es sich seit einiger Zeit nicht mehr ganz so bequem wie unter den Fatimiden, mit denen seit 1027 ein Toleranzvertrag bestanden hatte. Hält man sich vor Augen, in welchem Stil die höheren Wallfahrer zu reisen pflegten, erwägt man das unbeschwert zur Schau getragene Selbstverständnis des mittelalterlichen Christen gegenüber dem Muslim, so werden allerdings auch gröbere Reaktionen begreiflich. Scheusslichkeiten sind fraglos vorgekommen, waren aber schwerlich die Regel, als die sie ausgegeben wurden. Schon 1088 hatte Kaiser Alexios sie dem Grafen Robert von Flandern in einem ausführlichen Brief geschildert, der Urban vielleicht nicht unbekannt geblieben war. Jedenfalls brauchte der Papst jetzt nur noch Andeutungen zu machen, um verstanden zu werden. Als Lohn stellte er unschätzbare zeitliche und ewige Vorteile in Aussicht: komplette Sündenvergebung für alle, die bei dem heiligen Unternehmen zu Tode kommen sollten, Unantastbarkeit von Person und Habe, Schuldensaufschub für die gesamte Dauer des Kreuzzuges, und nicht zuletzt reiche Beute. Auch wollte er nicht wählerisch sein bei der Rekrutierung der «Herolde Christi»: «Mögen denn alle, die früher nur Räuber waren, nun Christi Soldaten werden. Möge, wer Söldner sonst war um nur geringen Lohn, jetzt die ewige Belohnung gewinnen.»

Die derart vollzogene Enthüllung des göttlichen Geheisses war ungeahnt erfolgreich: Der Bischof von Le Puy, Adhémar de Monteil, sank «mit strahlender Miene» vor dem Papst in die Knie und erbat sich die Erlaubnis mitzuziehen. Das gewährte Urban in Gnaden, worauf die ganze Versammlung – Klerus, geladene weltliche Fürsten und viel Volk – in den traditionsreichen Schlachtruf «Gott will es!» ausbrach und sich ein leuchtendes Kreuz aus Tuch auf die rechte Schulter heftete – «gegen hunderttausend Männer». Auf den «Tag der Himmelfahrt der seligen Jungfrau Maria», den 15. August 1096, wurde der allgemeine Aufbruch festgesetzt.

*Peter der Eremit
Miniatur um 1350*



Peter der Eremit und die Kreuzzug-Propaganda – Der Aufbruch des Pöbels

Was hier begann, war das zentrale Ereignis in Urbans Pontifikat. Eine gigantische Propaganda erfasste das ganze Abendland. Fürsten und Ritter wurden per Sendschreiben erreicht und unschwer gegen das «barbarische Rasen» der Ungläubigen eingenommen, Herolde befassten sich mit dem Volk. Bald kursierten in der gesamten Christenheit bebilderte Zeitungen, die sogenannten «Excitatoria» – ein Begriff, den man ohne weiteres mit «Hetzschriften» übersetzen darf. Zum erstenmal in der Kirchengeschichte wurde auch das einfache Volk in die Kriegswerbung miteinbezogen, denn man wollte, wie gesagt, nicht wählerisch sein bei der Rekrutierung der «Herolde Christi». Ihre Aufwiegelung besorgten vor allem die Wanderprediger, aus deren Menge der eine fatale Name hervorragt: Peter von Amiens. Bis dahin ein unbekannter Eremit, ritt er, den Prediger Jesus Christus imitierend, auf einem Esel über Land, in der einen Faust einen herzerreissenden Klagebrief des Patriarchen von Jerusalem, in der anderen das Kruzifix, und predigte in Kirchen, auf Märkten und Strassen das Heil des Heiligen Krieges. Und die Massen nahmen ihn als Vater-Fetisch an und umgaben ihn mit zahllosen Legenden. Jedenfalls war ihm in kürzester Zeit ein «mächtiges Heer» zugelaufen, «unzählbar wie der Sand am Meer», Gesindel zumeist, dessen Zuchtlosigkeit bald zu abscheulichen Ausschreitungen führte, und er geriet wie von selbst an die Spitze einer Horde, der seine Autorität nicht mehr gewachsen war. Den Unterhalt der Strolche – es sollen 55000 gewesen sein – mussten die geplagten Durchzugsgebiete bestreiten. Ihre Bewaffnung bestand im wesentlichen aus Stöcken und Sichel. Da diese Streiter Christi ihren Glaubenseifer nicht bis zum Aufbruch der Ritter mehr zügeln mochten, zogen sie dem eigentlichen Kreuzfahrerheer bereits im April 1096 voraus – ihr Ziel: Konstantinopel.



*Juden werden misshandelt
Miniatur 14. Jh.*

Judenverfolgungen als erste «Heldentat» der Kreuzfahrer

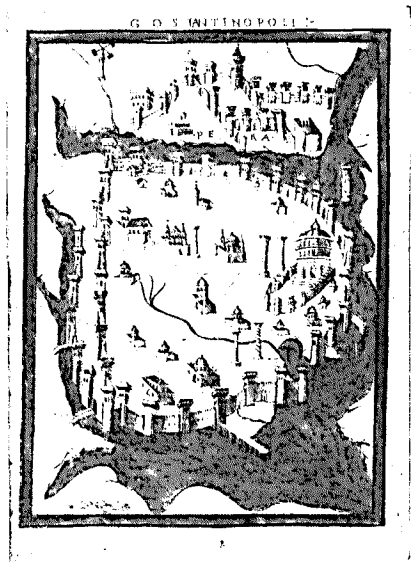
Die mit «Ausschreitungen» umschriebenen Ereignisse bilden in der Entsetzensgeschichte des ersten Kreuzzugs das vielleicht allerentsetzlichste Kapitel: die Verfolgung der Juden, «jenes fluchwürdigen Pöbels, den man allerorten findet». Schon kurz nach dem Clermonter Konzil hatte die französische Judenschaft die rheinischen Gemeinden in einem Zirkularbrief vor den zu erwartenden Heimsuchungen gewarnt. Am 3. Mai 1096 fiel die erste Volkshorde unter Führung des Vicomte Wilhelm von Méln über die Gemeinde Speyer her und erschlug zehn Juden. Konnte der Bischof von Speyer, durch jüdisches Gold bewogen, die übrige Gemeinde auch mit Waffengewalt schützen, so ballte sich der Fanatismus der Kreuzzügler, nachdem einmal Blut geflossen war, jetzt immer finsterner zusammen. Am 18. Mai wurde Worms überfallen. Der dortige Bischof nahm einen Teil der Juden in seinem Palast auf, wo sie sich, während die übrigen draussen zu Tode kamen, noch eine Woche hielten. Dann stellte der Bischof selbst sie unter dem Druck der Kreuzfahrer vor die Wahl: Taufe oder Tod. In kultischer Inbrunst schlachteten sie einander selbst ab: 800 Menschen fanden in Worms so ihr Ende. Am 25. Mai vereinigten sich vor Mainz die Rotten Wilhelms mit denen des Grafen Emicho von Leiningen, und der erhitzte Massenwahn erreichte seinen Siedepunkt. Wieder kam es zu einem entsetzlichen Gemetzel, wieder kam es zu einem noch entsetzlicheren Massenselbstmord. Die hebräischen

Chroniken dieses Jahres 1096 sind eine einzige Todeslitanei. Und steht über all den Bluttaten als Schud- und Schandmal das christliche Kreuz, so wird es womöglich noch überschattet vom Molochbild des Synagogengottes, der – nach talmudischer Interpretation – die eine alte Geschichte vom Goldenen Kalb an seinem Volk mit immer neuen Leiden rächte, hin durch die Jahrhunderte und Jahrtausende. Hier prallten zwei gleichstarke Wahnformen aufeinander: Das vor allem liess die Zerstörung der Menschlichkeit solche Ausmasse annehmen. Ähnlich wie in Speyer, Worms und Mainz erging es den Juden in Köln, in Neuss, Altenahr und Wevelinghoven, in Xanten und Moers, in Dortmund und Kerpen, in Trier, Metz, Regensburg und Prag: Sie wurden enthauptet, erstochen, verbrannt, erwürgt, erschlagen, ertränkt, erstickt und lebendig begraben. Nur wenige vermochten sich ihr Leben zu erkaufen, durch Geld oder durch Annahme der Zwangsbekehrung. Den Tod fanden insgesamt etwa 12000 Männer, Frauen und Kinder.

Eroberungs- und Plünderungszüge durch den Balkan

Der ungeheure Pöbelzug – angeblich etwa 110000 Männer, Frauen, Kinder, nicht gerechnet die Scharen, die unterwegs umkehrten – wälzte sich in einzelnen grossen Schüben nach Ungarn hinein, wo die Bevölkerung sie auf Weisung des Königs Kalman gastlich empfing.

Zuerst passierten die französischen Bauern des Ritters Walter. Sie kamen ohne grössere Zwischenfälle über den Balkan, und nur vor Belgrad, wo man ihnen den Markt verweigerte, gerieten sie um den 12. Juni 1096 mit den Bulgaren aneinander, die sich die gewaltsame Enteignung ihrer Herden nicht gefallen lassen wollten. Mitte Juli langten sie ohne weitere Verluste vor Konstantinopel an. Weniger gelinde erging es dem Haufen Peters von Amiens. Eine Woche nach Walter von Köln aufgebrochen, erfuhren auch die Deutschen zuerst die ungetrübte



*Konstantinopel
Miniatur 15. Jh.*

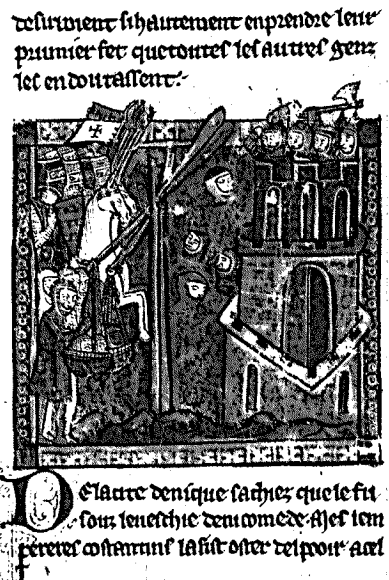
Freundlichkeit der Ungarn. Doch dann stiess Folker von Orléans mit den Resten seiner Horde zu ihnen, der Judenschlächter von Prag, der auch hier mit den Einheimischen ähnlich hätte verfahren wollen und von ihnen bei Neutra vernichtend geschlagen wurde. Damit begann die mühsam genug bewahrte Ordnung zu zerbröckeln. Um den 24. Juni griffen die fanatisierten Haufen die Grenzstadt Semlin an, erschlugen über die Hälfte der Verteidiger und eigneten sich an, was sie fanden: «Getreide, Schafherden und Weidevieh, in grosser Menge Wein und zahllose Pferde». Als sie mit ähnlichen Plänen vor Nisch erschienen, ging das Unternehmen allerdings sehr anders aus: Sie wurden vollständig geschlagen und versprengt. Nur eine sehr zusammengeschmolzene Schar sammelte sich bei Peter von Amiens in Byzanz.

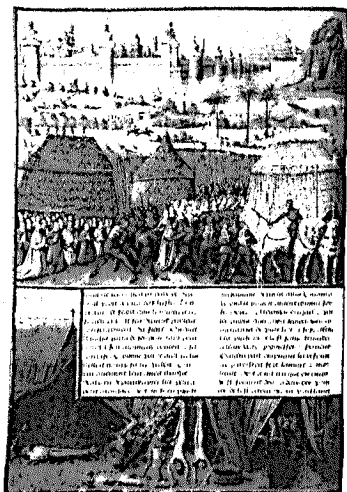
Hier hausten die Wallfahrer auf bewährte Art, obwohl Kaiser Alexios Befehl gegeben hatte, ihnen friedlich entgegenzukommen und reichlich Verpflegung anzubieten. Daraufhin liess sie Alexios am 6. August nach Kleinasien hinüberschaffen. Hier, immer noch auf griechischem Grenzgebiet, schlugen sie nach zweitägigem Aufenthalt in Nikomedeia bei Civitot ihr Lager auf, «schmausteu in Frieden und Freuden und schliefen sicher vor jedem feindlichen Angriff». Doch die Gefilde des Antichrist lagen allzu verlockend nahe. Um den 9. und 16. September unternahmen französische Horden einen Raubzug auf das Gebiet der seldschukischen Residenzstadt Nikaia und drangen, von der Besatzung nur schwach abgewehrt, bis unter die Mauern vor. Um den 26.9. wiederholten deutsche Banden das Unternehmen, besetzten die Grenzburg Xerigordon und wurden dort von einem inzwischen herangerückten Türkenheer eingeschlossen und ausgedürstet: Sie fanden eine Ende mit Schrecken. Der Rest fiel schliesslich bei Civitot in einen Hinterhalt und wurde niedergemacht. Nur Peter von Amiens, der Führer und Verführer, war unbeschädigt geblieben. Er hatte sich rechtzeitig wieder nach Konstantinopel abgesetzt und seine Opfer ihrem Schicksal überlassen.

Eroberungen der Kreuzritter auf dem Weg nach Jerusalem

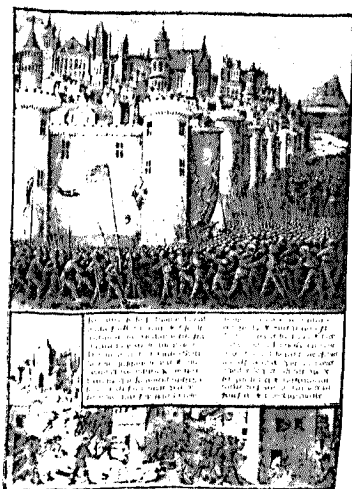
Zu Weihnachten 1096 langte nun endlich das erste Hauptheer der abendländischen Ritter vor Konstantinopel an, mit leidlicher Disziplin durch Ungarn und Bulgarien gekommen: Lothringer und Rheinländer unter Führung Gottfrieds von Bouillon. Der Herzog, den die Chronisten hernach zur Hauptfigur des Unternehmens hochstilisierten, verdeutlichte den nur erst ahnungsvollen Griechen hier alsbald die lateinische Fürstenart: Mehrere Raubzüge in der Umgebung der Stadt erteilten Kaiser Alexios den Wink, sich der neuen Heilssituation geschmeidiger anzupassen, als er es geplant hatte. Als zweite Gruppe erschienen die Normannen unter Bohemund von Tarent, dem Sohn Robert Guiscards, und seinem Neffen oder Vetter Tankred. Zwei Wochen später folgten die Provençalen mit dem Grafen von Toulouse, Raimund von St. Gilles. Anfang Mai 1097 war mit den Scharen Herzog Roberts von der Normandie sowie der Grafen Stephan von Chartres und Robert von Flandern das ganze riesige Heer beisammen: nach den Chronisten 600000 Kämpfer, «Kleriker, Kinder und Weiber nicht gerechnet». Alexios hatte die von ihm gerufene Waffenflut mit wachsender Beklemmung heranbranden sehen und bereitete sich für alle Fälle auf Kampf vor. Im übrigen aber verlegte er sich mit Schläue und Besonnenheit auf byzantinische Diplomatie. Er liess die christliche Streitlust der «Streiter Christi» an sich abgleiten und erreichte schliesslich, was er hatte erreichen wollen: Mit Ausnahme von Raimund schworen ihm sämtliche Heerführer den Lehenseid. Ihre Eroberungen waren Eroberungen für das byzantinische Reich.

Belagerung von Nikaja
Miniatur 13. Jh.





Feldlager vor Antiocheia
Miniatur um 1490



Die Kreuzfahrer stürmen Antiocheia
Miniatur um 1490

Die erste Eroberung: Nikaia, ehemals ein Turm des katholischen Glaubens, dies seit 1080 nicht mehr. Am 19. Juni 1097 war die Stadt sturmreif. Doch noch ehe «die riesige Miliz Christi» zur Tat schreiten konnte, erschien mit einemmal auf sämtlichen 240 Türmen das kaiserliche Banner: Die humane Diplomatie hatte gegen das Versprechen, das Leben der Bevölkerung zu schonen, in aller Stille die kampflose Übergabe erreicht. Dies enttäuschte natürlich sehr. Doch was den Kreuzrittern in Nikaia entgangen war, sollte Dorylaion bringen: Am 30. Juni standen sie dem Hauptheer des Sultans gegenüber, das sie mit einer nie erfahrenen und grässlich wirksamen Kampfweise vertraut machte: dem Pfeilregen. Er brachte der christlichen Kavallerie solche Verluste bei, dass die Ritter schliesslich, den Tod schon unangenehm nah vor Augen, auf die Hilfe des Herrn zurückgreifen mussten: «Demütig erlebten wir von Gott Erbarmen und baten ihn, die Macht unserer Feinde zu zerschmettern. Und möglicherweise versöhnt durch unser Flehen, verlieh uns der Herr allmächtig Kraft und lähmte immer mehr die Türken.» Diese flohen plötzlich.

Der Weitermarsch am 4. Juli 1097 brachte bald Elend und Not. Da den Kreuzrittern ein entsprechender Ruf vorauseilte, fanden sie nirgends mehr das naive Entgegenkommen, das sich anfangs so günstig noch hatte ausnutzen lassen. Der mörderische Sommer Kleinasiens fiel mit Hunger und Durst über sie her. Reit- und Zugtiere mussten geschlachtet werden, und viele Ritter warfen ihre Rüstungen weg oder verkauften sie für ein Stück Brot. Dann kam der Herbst mit starken Regenfällen und nächtlichen Kälteschauern, unzählige gingen an Krankheit zugrunde. Erst die christlich-armenischen Städte im Süden sorgten wieder für freundlichere Verhältnisse. Am 21. Oktober kam das Hauptheer vor dem schwerbefestigten Antiocheia an.

Bislang hatte «Gott in 40 Hauptstädten und 200 Burgen seiner Kirche in Romanien und Syrien triumphiert», wie der Patriarch von Jerusalem im Januar 1098 aus dem Lager dem gesamten Abendland meldete. Die Erstürmung Antiocheias, der «mit Menschenkraft nicht einnehmbaren Stadt», zog sich jedoch erheblich in die Länge. Seuchen und Teuerung dezimierten das Heer. Anfangs hatten die Beutemacher in unbeirrbarer Verschwendung alle Vorräte verprasst. Als die Einnahme der Stadt dann auf sich warten liess, brach Chaos und Hungersnot aus. Gerüchte über Kannibalismus liefen um. Nach einem Bericht liess der Normannenführer Bohemund von Tarent gefangene Türken schlachten und befahl, die Leichen «auf reichlichem Feuer zu braten und zu einem Mahle anzurichten». Man wird es den Heiden kaum verdenken, dass sie den Christen das Leumundszeugnis ausstellten, «dass dieses Volk nicht nur sämtliche anderen Nationen, sondern auch die wilden Tiere an Grausamkeit und Roheit übertreffe». Bohemund war es schliesslich auch, der die Stadt durch List in den Besitz der Kreuzfahrer brachte. Der Normanne machte sich an einen armenischen Waffenschmied namens Firûz heran und offerierte ihm seine Freundschaft sowie die Aussicht, «in die Christenheit aufgenommen zu werden und sich Reichtümer und grosse Ehre zu erwerben». Daraufhin öffnete Firûz ihm bei Nacht einen Turm, der seiner Verantwortung unterstellt war. Die Christen drangen mit dem Ruf «Gott will es!» in die Stadt ein und metzelten alle Türken und Sarazenen nieder, die sie fanden. Der Triumph dauerte allerdings nicht lange. Schon drei Tage später umzingelte der Emir Kerbogha, der türkische Regent von Mossul, die Stadt mit einem riesigen Heer und begann sie seinerseits zu belagern. Hungersnot brach aus, die Moral der Truppe schwand.



*Abschlachtung von Muslims in Antiocheia
Miniatur um 1290*

Das Jahr 1098 verstrich über zahlreichen Kleinerobere-
 rungen. Ihre Geschichte bildet eine einzige Chronik
 menschlichen Elends. So dauerte es ein ganzes Jahr,
 bis das Hauptheer der Kreuzfahrer sein letztes und
 eigentliches Ziel erreichte: Jerusalem. Die Stadt
 hatte inzwischen erneut den Besitzer gewechselt:
 Im Vorjahr war sie den Seldschuken von den ägypti-
 schen Fatimiden wieder entrissen worden.

Das Ziel der Kreuzfahrer: die Befreiung Jerusalems

Drei Jahre nach ihrem Aufbruch, am 7. Juni 1099, be-
 kamen die «Streiter Christi» – zusammenschmol-
 zen auf ein Zehntel ihrer ursprünglichen Stärke – die
 Heilige Stadt erstmals zu Gesicht. Sechs Tage später
 begann der Angriff auf die Mauern «unserer Mutter
 Jerusalem, welche von blutschänderischen Söhnen
 war vergewaltigt und ihren rechtmässigen Kindern
 verweigert worden». Doch wieder war die Abwehr
 zäher als erwartet, und wieder brachen Hunger und
 Durst im Lager aus. Die Stadt hatte damals ein eben-
 so spärliches Wasservorkommen wie heute, und die
 Flüssigkeit musste von weither herangeschafft wer-
 den. Schändlicherweise hatten die Ungläubigen zu-
 dem die meisten der wenigen Brunnen und Zister-
 nen unkenntlich gemacht oder verseucht. Auch
 schreckten sie nicht davor zurück, den Durstigen bei
 den Quellen aufzulauern. Unter diesen Umständen
 mochten sich mehrere Scharen nun doch nicht mehr
 zu längerem Bleiben überreden und machten sich
 auf die Heimreise – wo sie nun allerdings für dieses
 unfrome Benehmen der Bannfluch des Papstes
 erwartete.



Kreuzfahrerlager vor Jerusalem
 Miniatur um 1490

Am 15. Juli 1099, «am Tage des Festes der Aussendung der Apostel», wurde Jerusalem nach fünfwöchiger Belagerung eingenommen. Unter den ersten bei der Erstürmung waren Gottfried von Bouillon und Tankred, «welche an diesem Tage solche Blutesmengen vergossen, dass es kaum glaublich ist». Die Verteidiger flohen von den Mauern durch die Stadt, und «die Unseren folgten ihnen und trieben sie vor sich her, sie tötend und köpfend, bis zum Tempel Salomonis. Dort entstand ein solches Gemetzel, dass die Unseren bis zu den Knöcheln ihrer Füße im Blute der Feinde wateten.» Verschont blieben auch die Juden nicht: Man verbrannte sie lebendig in ihrer Synagoge, in die sie sich geflüchtet hatten: «Gewisslich war es gerechtes Urteil Gottes, dass die, so mit ihren abergläubischen Gebräuchen des Herrn Heiligtum entweiht und den gläubigen Völkern genommen hatten und entfremdet, es nun mit dem Verlust ihres eigenen Blutes sühnen und ihren Frevel mit dem Tode büssen mussten.» Danach folgte allgemeine Plünderung: «Wenn einer sich ein Haus aufgebrochen hatte, so beanspruchte er es mit seinem gesamten Inventar nach dauerndem Recht auf immer als sein Eigentum. Glückliche und vor übergrosser Freude weinend zogen die Unseren alsdann zu unseres Erlösers Jesu Grab, es zu verehren, und trugen ihre Dankesschuld ab.»

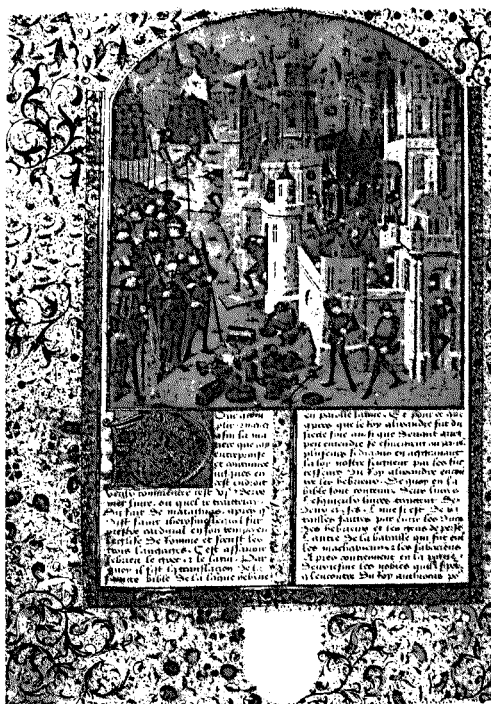
Zwischen 60000 und 70000 Menschen wurden am 15. Juli 1099 in Jerusalem von den Christen ermordet. Das war «das Ende der Wallfahrt», und so wurde die Heilige Stadt dem Christentum wiedergewonnen.

Jerusalem, frohlocke!

*Von Blut viel Ströme fliessen,
indem wir ohn' Verdriss
das Volk des Irrtums spiefsen –
Jerusalem, frohlocke!*

*Stosst sie in Feuersgluten!
Oh, jauchzet auf, ihr Guten,
dieweil die Bösen bluten –
Jerusalem, frohlocke!*

Kreuzfahrlied, verfasst und gesungen
nach der Eroberung Jerusalems 1099



Die Eroberung Jerusalems
Miniatur um 1450

Impressum

Textnachweise

Die Inhaltsangabe wurde für dieses Heft geschrieben.

Mario Pasi, «I Lombardi» – Familiendrama vor dem Hintergrund des ersten Kreuzzuges (Dramma di famiglia alle crociate), aus dem CD-Begleitheft der «Lombardi»-Gesamtaufnahme unter James Levine, Decca 455 287-2, London 1997 (Übersetzung: Veronika Schäfer).

Folchetto (Pseud. für Jacopo Caponi), «Ich übernehme die Verantwortung!» – Entstehungsbericht zu den «Lombardi», aus den Anmerkungen Folchetto zu Arthur Pougins Verdi-Biographie von 1881, zitiert nach: Verdi. Eine Dokumentation zusammengestellt und herausgegeben von William Weaver, Henschelverlag, Berlin 1980.

Markus Engelhardt, Auszüge aus: Die Chöre in den frühen Opern Giuseppe Verdis, Würzburger Musikhistorische Beiträge, Bd. 11, Verlag Hans Schneider, Tutzing 1988.

Das befreite Jerusalem von Torquato Tasso. Aus dem Italienischen übersetzt von Karl Streckfuss, Verlag F. A. Brockhaus, Leipzig 1847. Hans Wollschläger, «Jerusalem, frohlocke!» – Der erste Kreuzzug 1096-1099, aus: ders., Die bewaffneten Wallfahrten gen Jerusalem. Geschichte der Kreuzzüge, Diogenes Verlag, Zürich 1973.

Abbildungen

Titelseite und Anfang der Chorstelle «O Signore, dal tetto natio» aus dem Erstdruck des «Lombardi»-Klavierauszugs, Verlag Ricordi, Mailand 1843. Aus dem Besitz und freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Maestro Nello Santi.

Porträt Giuseppe Verdi aus: «Gerusalemme», hrsg. von Giuseppe Pugliese, Quaderni dell'Istituto di Studi Verdiani 2, Parma 1963. Peter Milger, Die Kreuzzüge. Krieg im Namen Gottes, Verlag C. Bertelsmann, München 1988.

Suzanne Schwiertz fotografierte das «Lombardi»-Ensemble während der Klavierhauptprobe am 15. Juni 1999.

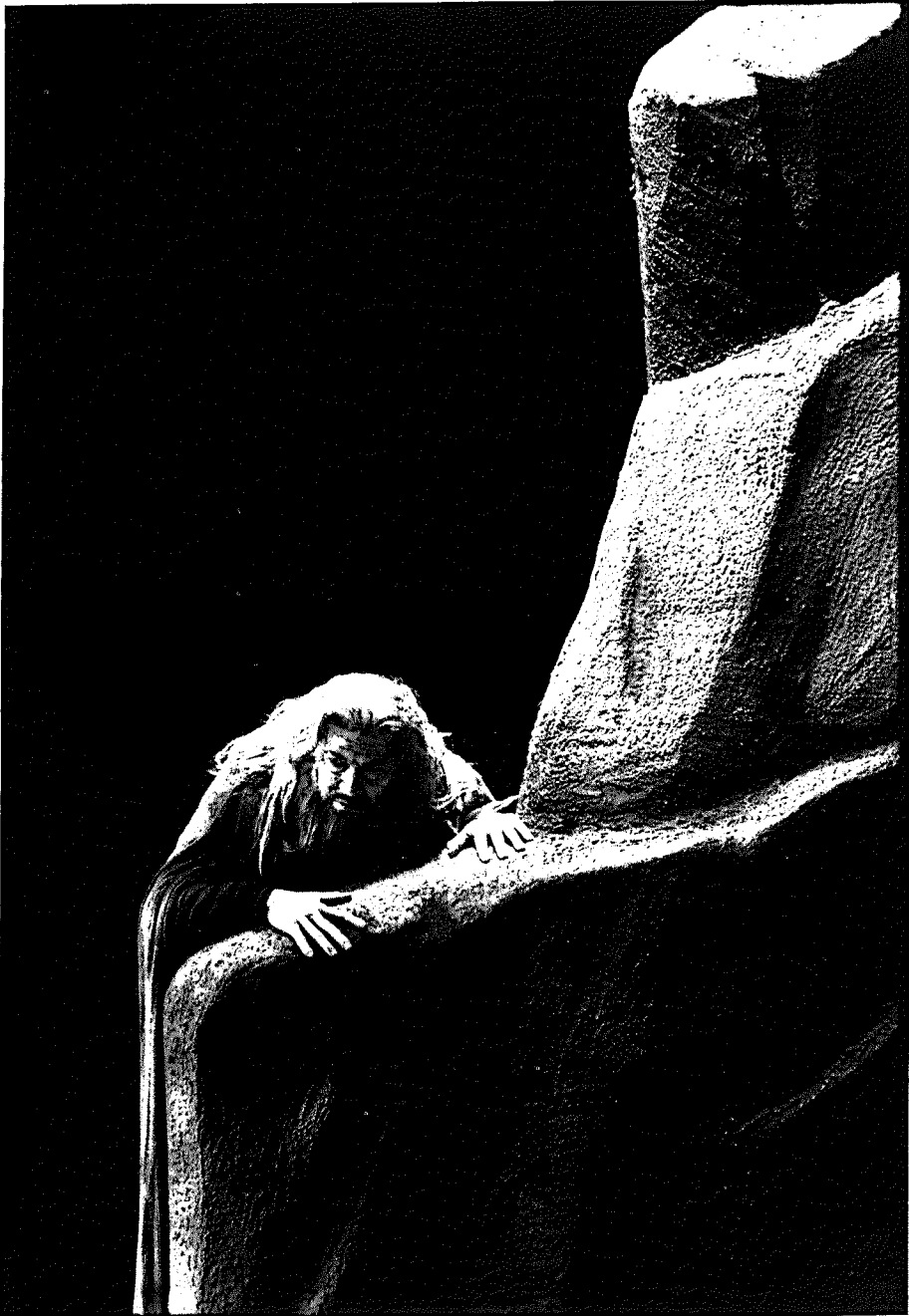
Programmheft
I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA
Oper von Giuseppe Verdi
Première am 20. Juni 1999,
Spielzeit 1998/99.
Herausgeber: Opernhaus Zürich
Intendanz: Alexander Pereira
Zusammenstellung/Redaktion:
Veronika Schäfer
Mitarbeit: Denise Rickenbacher
Biographieteil und Besetzungszettel:
Markus Wyler
Gestaltung: Studio Geissbühler,
Svenja Schraner
Druck und Administration: TA-Media AG
Druckzentrum
Anzeigenverkauf und Promotion:
Opernhaus Zürich, Direktion,
Paul Martin Padrutt, Tel. 01/268 64 00,
Fax 01/268 64 01
sowie Publimag AG, Marc Koller,
Sägereistrasse 25, 8152 Glattbrugg,
Tel. 01/809 31 11, Fax 01/810 60 02
<http://www.publimag.ch>



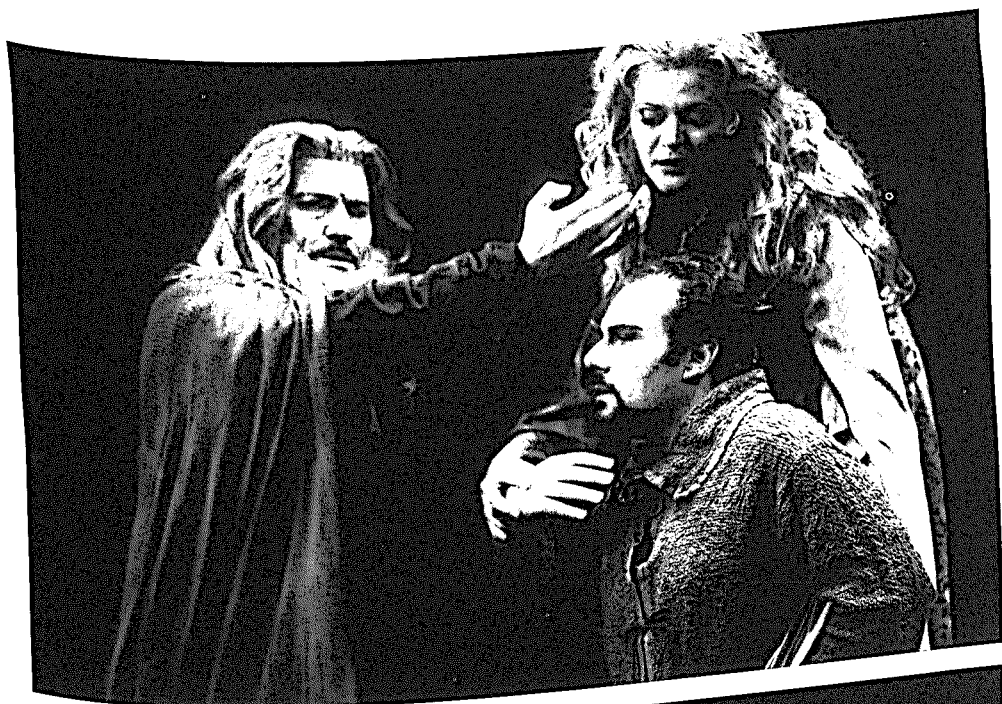


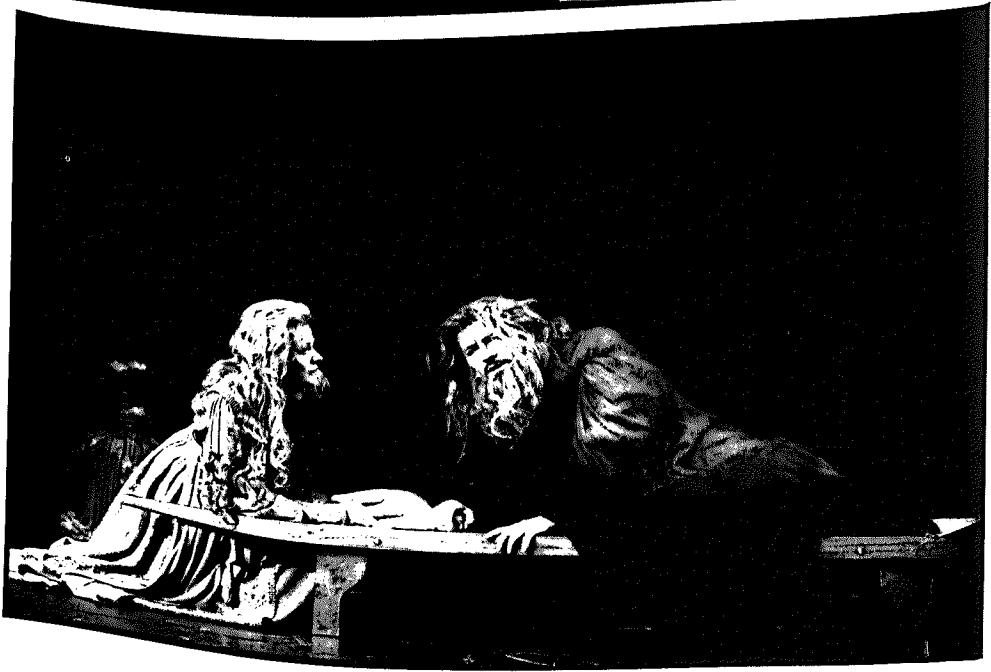












Giuseppe Verdi

I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA

DIE LOMBARDEN AUF DEM ERSTEN KREUZZUG

Dramma lirico in vier Akten
Text von Temistocle Solera nach dem gleichnamigen Versepos
von Tommaso Grossi

Vollständiges Libretto

PERSONEN

ARVINO *Tenor*
Söhne Folcos, des Herrschers von Rò
PAGANO *Bass*
VICLINDA Arvinos Gemahlin *Sopran*
GISELDA ihre Tochter *Sopran*
PIRRO Arvinos Waffenknecht *Bass*
PRIOR der Stadt Mailand *Tenor*
ACCIANO Tyrann von Antiochia *Bass*
ORONTE sein Sohn *Tenor*
SOFIA Accianos Gemahlin, heimlich zum Christentum übergetreten *Sopran*

Nonnen, Prioren, Schergen, Soldaten in Folcos Palast.
Persische, medische, damaszenische und chaldäische Botschafter.
Kreuzritter und Soldaten, Pilger.
Lombardische Frauen, Haremsdamen, himmlische Jungfrauen.

Schauplätze

1. Akt: Mailand

2. Akt: Antiochia und Umgebung

3. und 4. Akt: In der Nähe von Jerusalem

Zeit: 1096-1099

ATTO PRIMO

La vendetta

La piazza di S. Ambrogio.

S'ode lieta musica nel tempio.

Preludio ed Introduzione

CORO DI CITTADINI

Oh nobile esempio!

Vedeste? nel volto a tutti brillava

La gioia del core.

Però di Pagano nell'occhio travolto

La traccia appariva del lungo terrore.

Ancor nello sguardo terribile e cupo

La fiera tempesta dell'animo appar, sì;

Sarà, ma ben raro, le furie del lupo

Nei placidi sensi d'agnel si mutâr, sì...

CORO DI DONNE *che escono dalla chiesa*

Nell'ora dei morti perchè dal gran tempio

Diffondesi intorno festevole suono?

Oh dite! che avvenne?

CITTADINI

Quest'oggi sull'empio

Dal cielo placato discende il perdono;

Qui deve prostrarsi Pagano il bandito,

Che torna alle gioje del suolo natal.

DONNE

Narrate! narrate! dal patrio suo lito

Qual mai lo cacciava destino fatal?

CITTADINI

Era Viclinda gentil donzella,

Vaga e fragrante d'aura amorosa;

La gioventude più ricca e bella

Ambiva, ardea nomarla sposa.

Ma di Viclinda l'alma innocente

D'Arvin si piacque, sposo il chiamò;

Pagan spregiato, nel sen furente

Vendetta orrenda farne giurò.

Un dì (de' morti l'ora gemea)

ERSTER AKT

Die Rache

Der Platz von Sant' Ambrogio.

Aus der Kirche dringt heitere Musik.

Vorspiel und Einleitung

CHOR DER BÜRGER

O edles Vorbild!

Habt ihr gesehen? In allen Gesichtern

glänzte die Freude des Herzens.

Doch in Paganos aufgeregten Augen

zeigten sich Spuren des langen Schreckens.

In seinem furchtbaren, finsternen Blick

steht noch immer der heftige Aufruhr seiner Seele.

Es mag sein, doch ist es eher selten, dass sich das

Rasen des Wolfes in das sanfte Gemüt

eines Lammes verwandelt.

CHOR DER FRAUEN *die aus der Kirche kommen*

Warum dringen zur Stunde der Toten

festliche Klänge aus der grossen Kirche?

Oh, sagt, was ist geschehen?

BÜRGER

Heute wird dem Frevler

vom besänftigten Himmel vergeben.

Hier muss der verbannte Pagano sich niederwerfen,

der zu den Freuden der Heimaterde zurückkehrt.

FRAUEN

Erzählt, erzählt! Welches unheilvolle Los hatte ihn

bloss von den Gestaden seiner Heimat vertrieben?

BÜRGER

Viclinda war ein entzückendes Mädchen,

von lieblich duftendem Wesen.

Die wohlhabendsten, hübschesten Jünglinge

begehrten sie und brannten darauf, sie ihre

Braut zu nennen.

Doch Viclindas unschuldige Seele fand Gefallen an

Arvino und nahm ihn zum Gatten.

Der verschmähte Pagano schwor in der rasenden

Brust, entsetzliche Rache zu nehmen.

Eines Tages – es war zur Stunde der Toten –

Ivano al tempio gli avventurati;
Quando improvviso quell'alma rea
Fere il fratello da tutti i lati;
Quindi ramingo, solo e proscritto,
Ai luoghi santi corse a pregar.
Già da molt'anni piange il delitto,
Or gli è dato fra' suoi tornar.

DONNE

Or ecco! son dessi! vedete? sul volto
A tutti sfavilla la gioja del core.

CITTADINI

Però di Pagano nell'occhio travolto *ecc.*

TUTTI

Ancor nello sguardo terribile e cupo *ecc.*
Pagano, Arvino, Giselda, Viclinda e Pirro
dal tempio, preceduti dai Priori della Città e
da servi che recano torcie.

PAGANO *prostrato al suolo*

Qui nel luogo santo e pio,
Testimonio al mio delitto,
Perdon chiedo al mondo e a Dio,
Umilmente in cuore afflito.

ARVINO

Vieni!.. il bacio del fratello
Del perdon ti fia suggello. *Si baciano.*

PRIORI DELLA CITTÀ

Viva Arvino! oh nobil cor!..

GISELDA, VICLINDA

Pace!.. pace!..

PAGANO

(Oh mio rossor!)

GISELDA *ad Arvino*

T'assale un tremito!..
Padre, che fia?
Tinta la fronte hai di pallore.
Di gioja immensa ho pieno il core,
E tu, dividerla non vuoi con me?

ging das glückliche Paar zur Kirche,
als plötzlich diese niederträchtige Seele
den Bruder am ganzen Leibe verwundete.
Seither irrte er einsam und verstossen
zu den heiligen Stätten, um dort zu beten.
Schon seit vielen Jahren bereut er sein Verbrechen.
Nun ist es ihm vergönnt, zu den Seinen
zurückzukehren.

FRAUEN

Da sind sie! Sie kommen! Seht ihr? In allen Gesichtern
funkelt die Freude des Herzens.

BÜRGER

Doch in Paganos aufgeregten Augen *etc.*

ALLE

In seinem furchtbaren, finsternen Blick *etc.*
Pagano, Arvino, Giselda, Viclinda und Pirro treten aus
der Kirche. Ihnen voran schreiten die Prioren der Stadt
und Diener, die Fackeln tragen.

PAGANO *auf der Erde hingestreckt*

Hier an diesem heiligen, geweihten Ort,
dem Zeugen meines Verbrechens,
bitte ich demütig und mit betrübtem Herzen
Gott und die Welt um Vergebung.

ARVINO

Komm!... Der Kuss des Bruders
soll deine Vergebung besiegeln. *Sie umarmen sich.*

PRIOREN DER STADT

Es lebe Arvino! Welch edles Herz!..

GISELDA, VICLINDA

Frieden!... Frieden!..

PAGANO

(O meine Schande!)

GISELDA *zu Arvino*

Ein Schaudern ergreift dich!..
Vater, was ist?
Deine Stirn ist blass.
Mein Herz ist erfüllt von unermesslicher Freude,
und du, willst du sie nicht mit mir teilen?

ARVINO *da sè*

L'alma sul labbro a me venia,
Ma ratto un gelo mi scese al core.
In quegli sguardi certo è il furore.
Destasi orrendo sospetto in me.

PAGANO *a Pirro*

Pirro, intendesti! Cielo non fia
Che li assicuri dal mio furor!
Stolti! han trafitto questo mio core,
Ed han sperato pace da me!

GISELDA. VICLINDA *ad Arvino*
Di gioja immensa, ecc.

PIRRO *a Pagano*

Signor, tu cenno legge a me fia.
Cento hai ministri del tuo furore;
Di questa notte nel cupo orrore
Siccome spettri verremo a te.

CORO

S'han dato un bacio!
Quello non sia
Onde tradiva Giuda il Signor! *sotto voce*
Oh l'improvviso silenzio al cor
Di certa pace nunzio non è!

UN PRIORE

Or s'ascolti il voler cittadino!
Tutti, al grido di Piero infiammati,
Te proclamano, o nobile Arvino, Condottier
de' Lombardi Crociati.

ARVINO

Io l'incarco difficile accetto,
Per lui dolce m'è il sangue versar;
Oh fratello! stringiamoci al petto;
Terra e ciel nostri giuri ascoltar!

TUTTI

All'empio, che infrange la santa promessa,
L'obbrobrio, l'infamia sul capo ricada;
Un'ora di pace non venga concessa,
Si tinga di sangue la luce del dì.

ARVINO *zu sich*

Die Seele war mir auf den Lippen,
doch plötzlich ergriff eisige Kälte mein Herz.
In diesen Blicken ist bestimmt Gewalt.
Ein furchtbarer Verdacht erwacht in mir.

PAGANO *zu Pirro*

Pirro, hast du verstanden! Selbst der Himmel wird
sie nicht vor meiner Wut schützen!
Törichte! Sie haben mir das Herz durchbohrt
und von mir Frieden erhofft!

GISELDA. VICLINDA *zu Arvino*

Mein Herz ist erfüllt von unermesslicher Freude, etc.

PIRRO *zu Pagano*

Herr, dein Zeichen sei mir Befehl.
Du hast hundert Helfer für deine Wut.
Im finsternen Schrecken dieser Nacht
werden wir wie Geister zu dir kommen.

CHOR

Sie haben sich geküsst!
Möge dieser Kuss nicht sein wie der,
mit welchem Judas den Herrn verriet! *leise*
Oh, das plötzliche Schweigen
verkündet dem Herzen keinen sicheren Frieden!

EIN PRIOR

Vernehmt nun den Willen der Bürger!
Vom Rufe Petrus' entflammt ernennen dich,
edler Arvino, alle zum Anführer der
lombardischen Kreuzfahrer.

ARVINO

Ich nehme die schwierige Aufgabe an,
gerne vergiesse ich dafür mein Blut.
O Bruder! Lass uns einander an die Brust drücken
und Himmel und Erde unsere Schwüre hören!

ALLE

Über den Frevler, der das heilige Versprechen bricht,
soll Schmach und Schande kommen.
Möge ihm keine Stunde des Friedens vergönnt sein,
das Tageslicht soll sich mit Blut färben.

ARVINO, PAGANO

Or basta! nè d'odio fra noi si ragioni.
Per dirci fratelli brandiamo la spada;
Vogliamo serrati, siccome leoni,
Sugl'empi vessilli che il ciel maledì!

**Coro di claustrali – Scena, Aria Pagano
e Coro di sgherri**

CORO DI CLAUSTRALI *dentro le scene*

A te nell'ora infausta
De' mali e del riposo,
Dal fortunato claustro
Sorge un pregar pietoso;
Alle tue fide vergini
Apri ne' sogni il ciel.
Tu colle meste tenebre
Pace nell'uom infondi.
Sperdi le trame ai peridi,
L'empio mortal confondi,
E suonerà di cantici
Più lieto il dì novel.

PAGANO

Vergini!.. il ciel per ora
A vostre preci è chiuso;
Non per esse men cerca,
In questa notte di vendetta fatale,
La lama colpirà del mio pugnale!
O Pirro, eppur quest'ama
Al delitto non nacque!
Amor dovea renderla santa, o rea!

CLAUSTRALI

Pace nell'uomo infondi...

PAGANO

Sciagurata! hai tu crecutto
Che obliarti avrei potuto,
Tu nel colmo del contento,
Io nel colmo del dolor?
Qual dall'acque l'alimento
Tragge l'italo vulcano,
Io così da te lontano
Crebbi agl'impeti d'amor!

ARVINO, PAGANO

Genug! Wir wollen nicht mehr von Hass sprechen.
Lass uns die Schwerter ziehen, um uns zu verbrüdern.
Wir wollen uns gemeinsam wie Löwen auf die
schändlichen Banner stürzen, die der Himmel
verdammte!

**Chor der Nonnen – Szene und Arie Pagano
und Chor der Schergen**

CHOR DER NONNEN *hinter der Szene*

Zu dir steigt zur unseligen Stunde
des Unheils und der Ruhe
ein frommes Gebet
aus dem beschützten Kloster empor.
Öffne deinen gläubigen Jungfrauen
in ihren Träumen den Himmel.
Bringe mit der düsteren Finsternis
Frieden über die Menschen.
Vereitle die Intrigen der Schändlichen,
demütige den gottlosen Sterblichen,
und der neue Tag wird freudiger
von Gesängen widerhallen.

PAGANO

Jungfrauen!... Der Himmel hat sich
euren Gebeten einstweilen verschlossen.
Um so gewisser wird
in dieser schicksalhaften Nacht der Rache
die Klinge meines Dolches zustossen!
Ach Pirro, dabei wurde diese Seele
nicht zum Verbrechen geboren!
Es war an der Liebe, sie fromm oder böse zu machen!

NONNEN

Bringe den Menschen Frieden...

PAGANO

Elende! Glaubtest du,
ich hätte dich vergessen können,
du auf dem Gipfel des Glücks,
ich auf dem Gipfel des Schmerzes?
Wie der italische Vulkan
seine Nahrung aus den Quellen zieht,
wuchs ich fern von dir
an der Heftigkeit meiner Liebe!

PIRRO

Molti fidi qui celati
Pronti agl'ordini già stanno.

PAGANO

Ch'io li vegga!..

Pirro accenna verso le piante.

In tutti i lati

Essi il fuoco spargeranno.

Di perigli è piena l'opra!..

Molti servi Arvin ricetta;

Ma per me chi ben s'adopra

Largo è il premio che l'aspetta.

CORO DI SGHERRI *sotto voce*

Niun periglio il nostro seno

Di timor vigliacco assale;

Non v'è bujo che il baleno

Nol rischiar del pugnale;

Piano entriam con piè sicuro

Ogni porta ed ogni muro;

Fra le grida, fra i lamenti,

Imperterriti, tacenti,

D'un sol colpo in paradiso

L'alme altrui godiam mandar!

Col pugnol di sangue intriso

Poi sediam a banchettar!

CLAUSTRALI *dentro le scene*

Sperdi le trame ai perfidi...

PAGANO

O speranza di vendetta,

Già sfavilli sul mio volto;

Da tant'anni a me diletta

Altra voce non ascolto;

Compro un dì col sangue avrei

Quell'incanto di beltà;

Ah! or alfine, or mia tu sei,

Altri il sangue spargerà.

PIRRO. SGHERRI

Ah commandar, impor tu dêi,

Ben servirti ognun saprà!

PIRRO

Viele Getreue halten sich hier versteckt,
bereit, deinen Befehlen zu folgen.

PAGANO

Lass mich sie sehen!..

Pirro deutet in Richtung der Büsche.

Sie sollen auf allen Seiten

Feuer verbreiten.

Die Aufgabe ist voller Gefahren!..

Arvino hat viele Diener.

Doch wer sich für mich einsetzt,

den erwartet eine hohe Belohnung.

CHOR DER SCHERGEN *leise*

Keine Gefahr versetzt unsere Herzen
in feige Furcht.

Es gibt keine Dunkelheit,

die nicht das Blitzen des Dolches erhellte.

Leise dringen wir sicheren Fusses

durch jede Tür, in jedes Haus.

Zwischen Schreien und Wehklagen

erfreuen wir uns daran,

die Seelen anderer furchtlos und schweigend

mit einem einzigen Hieb ins Paradies zu schicken!

Danach setzen wir uns mit blutverschmierem

Dolch an die Festtafel!

NONNEN *hinter der Szene*

Vereitle die Intrigen der Schändlichen...

PAGANO

O Hoffnung auf Rache,

du funkelt bereits in meinem Gesicht.

Seit vielen Jahren höre ich auf keine andere

als die mir liebe Stimme.

Eines Tages werde ich diese zauberhafte Schönheit

mit Blut erkauf haben.

Ach, nun endlich, nun bist du mein,

und ein anderer wird sein Blut vergiessen.

PIRRO. SCHERGEN

Du brauchst nur zu befehlen, zu gebieten,

und ein jeder wird dir zu dienen wissen!

Galleria nel palazzo di Folco, che mette dalla sinistra nelle stanze di Arvino, dalla destra in altri appartamenti. La scena è illuminata da una lampada.

Scena e Preghiera Giselda

VICLINDA

Tutta tremante ancor l'anima io sento...
No... dell'iniquo in viso
D'ira nube apparia, non pentimento.

Giselda appare.

Vieni, o Giselda! Un voto
In tal periglio solleviamo a Dio:
Giuriam, s'ei copre di suo manto pio
Tuo padre, il mio consorte,
Giuriam, che, nudo il piè,
Verremo al santo sepolcro orando!

ARVINO *dalle sue stanze*

O sposa mia, ricovra
In quelle stanze omai,
Ma non corcarti.

GISELDA

Oh ciel... quale periglio?

ARVINO

È teco il padre mio.
Rumor di molti passi
Parvemi udir! Dell'agitata mente
Esser potrebbe un gioco...
Va, sposa mia!... *Parte.*

GISELDA

Te, Vergin santa, invoco!
inginocchiandosi con Viclinda
Ave Maria! di grazia il petto
T'empie il Signor che in te si posa;
Tuo divin frutto sia benedetto,
O fra le donne l'avventurosa!
Vergine santa, madre di Dio,
Per noi infelici leva preghiera,
Ond'EI ci guardi con occhio pio
Quando ne aggravai l'ultima sera. *Partono.*

Galerie im Palast Folcos, die zur linken Seite zu Arvinos Gemächern, zur rechten zu anderen Räumen führt. Die Bühne wird von einer Lampe erleuchtet.

Szene und Gebet Giselda

VICLINDA

Ich fühle noch immer, wie meine ganze Seele bebt...
Nein... auf dem Gesicht des Schändlichen erschien
der Schatten des Zorns, keine Reue.

Giselda tritt auf.

Komm, Giselda! Lass uns
in solcher Gefahr Gott ein Gelübde ablegen:
Wir schwören, wenn er deinen Vater, meinen Gatten,
mit seinem barmherzigen Mantel beschützt,
wir schwören, dass wir nackten Fusses und betend
zum Heiligen Grab pilgern werden!

ARVINO *aus seinen Gemächern*

Liebe Gattin, kehre nun
in deine Gemächer zurück,
aber gehe nicht zu Bett.

GISELDA

O Himmel... Gibt es irgendeine Gefahr?

ARVINO

Mein Vater ist bei dir.
Mir schien ich hörte den Lärm
von vielen Schritten! Es könnte ein Streich
des erregten Gemüts sein...
Geh, meine Gattin!... *Er geht ab.*

GISELDA

Ich flehe dich an, Heilige Jungfrau!
Sie kniet mit Viclinda nieder.
Sei gegrüsst, Maria! Möge der Herr, der in
dir war, dein Herz mit Gnade erfüllen!
Gesegnet sei deine göttliche Frucht,
o Glückliche unter den Frauen!
Heilige Jungfrau, Mutter Gottes,
bete für uns arme Sünder,
auf dass Er barmherzig auf uns blicke,
wenn unser letzter Abend kommt. *Sie gehen ab.*

Scena e Finale primo

PIRRO

Vieni!.. già posa Arvino
Nelle sue stanze... un servo il disse.

PAGANO

Oh gioja! Spegni l'infausta lampa...
La luce delle fiamme
Il trionfo schiarar di mia vendetta
Dovrà fra pochi istanti...
Attendi!..

*Entra cautamente nelle stanze d'Arvino.
Vedesi nell'interno chiarore di fiamme.*

PIRRO

Ma gli sgherri han sparso il foco!..
Qual rumor di spade ascolto!
Accorriam... nel duro gioco
Ben cambiar saprò di volto.
*Parte sguainando la spada.
Giselda attraversa la scena rapidamente.*

VICLINDA *trascinata da Pagano*
Scellerato! Oh sposo!..

PAGANO

Il chiedi alla punta d'un pugnale...
Taci, e seguimi.

VICLINDA

A' tuoi piedi pria morire!..

PAGANO

E chi mai vale
Per salvarti in queste soglie?
Niuno ormai da me ti scioglie;
Solo ai pianti, ai mesti lai
Può risponderti lo sgherro...
L'incendio interno va estinguendosi.
Chi t'ascolti qui non hai.

ARVINO

Io l'ascolto.

Szene und erstes Finale

PIRRO

Komm!... Arvino hat sich bereits in seinen
Gemächern hingelegt... Ein Diener sagte es.

PAGANO

O Freude! Lösch die unselige Lampe...
In wenigen Augenblicken
wird der Schein der Flammen
den Triumph meiner Rache erleuchten...
Warte!..

*Er tritt vorsichtig in Arvinos Gemächer ein.
Man sieht im Innern den Schein von Flammen.*

PIRRO

Die Schergen haben bereits Feuer gelegt!...
Was ist das für ein Lärm von Schwertern!
Eilen wir hin... im harten Spiel kann ich
sehr gut mein Gesicht wechseln.
*Er zieht das Schwert und eilt davon.
Giselda überquert hastig die Bühne.*

VICLINDA *von Pagano fortgezerrt*
Ruchloser! O mein Gatte!..

PAGANO

Du ruft ihn vor die Spitze eines Dolches...
Sei still und folge mir.

VICLINDA

Eher will ich zu deinen Füßen sterben!..

PAGANO

Wer kann dich
in diesen Räumen retten?
Niemand wird dich fortan von mir trennen.
Auf dein Jammern, auf dein trauriges Wehklagen
kann allein der Scherge antworten...
Der Brand im Innern kommt allmählich zum Erlöschen.
Es gibt hier niemanden, der dich hört.

ARVINO

Ich höre sie.

PAGANO

O mio stupor!!!
Pur di sangue è intriso il ferro!..
Chi 'l versava?

GISELDA, VICLINDA

Il padre! *Pagano lascia cadere il pugnale.*

TUTTI, PAGANO

Orror!!! Mostro d'averno orribile,
Nè a te/me si schiude il suolo?
Non ha l'Eterno un fulmine
Che t'abbia/m'abbia a incenerir?
Tu fai/farò col nome solo
Il cielo inorridir!

ARVINO

Parricida! e tu pure trafitto
Sulla salma del padre morrai.

GISELDA *frapponendosi*

Deh non crescer delitto a delitto!
Altra scena risparmi d'orror.

PAGANO *ad Arvino*

Che?... ti fermi? coraggio non hai?
Mira... io stesso aprirò la ferita.
Fa per uccidersi colla spada, ma vien fermato dagli armigeri.

CORO

Sciagurato!.. La vita
Ti fia strazio di morte peggior!

TUTTI, PAGANO

Va! sul capo ti/mi grava l'Eterno
La condanna fatal di Caino;
Più che il foco e le serpi d'averno
Le tue/le mie carni il terror struggerà!
Va!/Ahi! tra i fior di lieto cammino,
Nelle grotte, fra i boschi, sul monte,
Sangue ognor verserai/verserò dalla fronte,
Sempre al dosso un demon ti/mi starà!

PAGANO

O mein Erstaunen!!!
Das Schwert ist doch von Blut getränkt!..
Wer hat es vergossen?

GISELDA, VICLINDA

Der Vater! *Pagano lässt den Dolch fallen.*

ALLE, PAGANO

Entsetzen!!! Abscheuliches Monstrum der Hölle,
tut sich denn nicht der Boden unter dir/unter mir auf?
Hat der Ewige keinen Blitz,
der dich/mich zu Asche verbrennt?
Allein dein/mein Name
lässt den Himmel erschauern!

ARVINO

Vatermörder! Du sollst durchbohrt
auf deines Vaters Leichnam sterben.

GISELDA *dazwischentretend*

Ach, füge dem Verbrechen kein weiteres hinzu!
Erspare uns eine weitere Szene des Grauens.

PAGANO *zu Arvino*

Wie?... Du zögerst? Hast keinen Mut?
Sieh... ich füge mir selbst die Wunde zu.
Er will sich mit dem Schwert töten, wird jedoch von den Soldaten zurückgehalten.

CHOR

Elender!... Das Leben soll dir eine
schlimmere Qual sein als der Tod!

ALLE, PAGANO

Verschwinde! Auf deiner/meiner Stirn brennt der
Ewige das verhängnisvolle Kainsmal ein.
Mehr als das Feuer und die Schlangen der Hölle
wird Entsetzen deinen/meinen Leib verzehren!
Verschwinde!/Weh mir! Zwischen den Blumen am
heiteren Wegrand, in den Grotten, in den Wäldern,
auf dem Berg wirst du/werde ich stets aus
deiner/meiner Stirn bluten, wird allzeit ein Dämon
in deinem/meinem Rücken sein!

ATTO SECONDO

l'uomo della caverna

Sala nel palazzo d'Acciano in Antiochia.

Acciano è seduto sul trono, dinanzi a lui stanno gli Ambasciatori, Soldati e Popolo.

Coro di Ambasciatori

AMBASCIATORI

È dunque vero?

ACCIANO

Splendere vid'io le inique spade!

AMBASCIATORI

Audaci! a che le barbare

Lasciar natie contrade?

Di Maometto al fulmine

Noi li vedrem sparir!

ACCIANO

Forti, crudeli, esultano

Di stupri e di rapine;

Lascian dovunque un cumulo

Di stragi e di ruine.

TUTTI

Deh scendi, Allhà terribile,

I perfidi a punir!

Or che d'Europa il fulmine

Minaccia i nostri campi,

Vola per noi sui turbini,

Pugna per noi fra i lampi,

E sentirem nell'anima

Scorrere il tuo valor.

Giuriam!... Noi tutti sorgere

Come un sol uom vedrai,

Scordar le gare, e accenderne

Un'ira sola, un'ira ormai;

Quale fia scampo ai perfidi,

Se tu ne infiammi il cor?

Giuriam, giuriam, giuriam.

Partono.

ZWEITER AKT

Der Mann der Höhle

Saal im Palast Accianos in Antiochia.

Acciano sitzt auf dem Thron, vor ihm stehen Gesandte, Soldaten und Volk.

Chor der Gesandten

GESANDTE

So ist es also wahr?

ACCIANO

Ich sah die schändlichen Schwerter blitzen!

GESANDTE

Verwegene! Wozu verliessen sie

die barbarischen Gefilde ihrer Heimat?

Wir werden sehen, wie Mohammeds Blitz

sie vernichten wird!

ACCIANO

Sie sind stark und grausam, jubeln

bei Schändung und Raub.

Überall lassen sie einen Haufen

Verwüstung und Trümmer zurück.

ALLE

Ach, steig herab, schrecklicher Allah,

um die Ruchlosen zu bestrafen!

Nun, da der Blitz aus Europa

unsere Felder bedroht,

fliege für uns auf den Stürmen,

kämpfe für uns in den Gewittern,

und wir werden fühlen, wie deine Tapferkeit

in unsere Seelen strömt.

Wir schwören!... Du wirst sehen,

wie wir uns alle erheben wie ein einziger Mann,

die Zwiste vergessen, und wie uns

ein einziger Zorn entflammt.

Was wird die Elenden retten,

wenn du unsere Herzen entflammst?

Wir schwören, wir schwören, wir schwören.

Sie gehen ab.

Scena e Cavatina Oronte

ORONTE

Oh madre mia, che fa colei?

SOFIA

Sospira, piange,
I suoi cari chiama...
Pur l'infelice t'ama.

ORONTE *con enfasi*

Mortal di me più lieto
Non ha la terra!

SOFIA

(Oh voglia Iddio
Schiara così la mente
Al figlio mio!)

ORONTE *con gioia*

La mia letizia infondere
Vorrei nel suo bel core!
Vorrei destar co' palpiti
Del mio beato amore
Tante armonie nell'etere
Quanti pianeti egli ha:
Ah! ir seco al cielo, ed ergermi
Dove mortal non va!

SOFIA

Oh! ma pensa, che non puoi
Farla tua, se non ti prostri
Prima al Dio de' padri suoi.

ORONTE

Sien miei sensi i sensi vostri!

SOFIA

Oh mia gioia!

ORONTE

Oh madre mia!
Già pensai più volte in cor
Che sol vero il Nume sia
Di quell'angelo d'amor.
Come poteva un angelo
Crear sì puro il cielo,
E agli occhi suoi non schiudere

Szene und Kavatine Oronte

ORONTE

O Mutter, was tut sie?

SOFIA

Sie seufzt, sie weint
und ruft nach ihren Lieben...
und doch liebt dich die Unglückliche.

ORONTE *mit Nachdruck*

Es gibt keinen glücklicheren Menschen
auf Erden als mich!

SOFIA

(Ach, möge Gott
den Geist meines Sohnes
erleuchten!)

ORONTE *mit Freude*

Ach, ich möchte meine Freude
in ihr teures Herz strömen lassen!
Ich möchte durch das Herzklopfen
meiner glücklichen Liebe so viel Wohlklang
im Himmel erwecken,
wie dieser Planeten hat.
Ach, mit ihr in den Himmel gehen und mich dorthin
erheben, wohin kein Sterblicher gelangt!

SOFIA

Oh, aber bedenke, dass du sie nicht
zur Deinen machen kannst, wenn du dich nicht erst
vor dem Gott ihrer Väter niederwirfst.

ORONTE

Meine Gesinnung sei die Eure!

SOFIA

O meine Freude!

ORONTE

O meine Mutter!
Ich habe schon oft im Herzen gedacht,
dass der Gott dieses Engels der Liebe
der einzig wahre sein muss.
Wie konnte der Himmel
einen so reinen Engel schaffen
und vor seinen Augen nicht den Schleier

Di veritate il velo?
Vieni, m'adduci a lei,
Rischiarì i sensi miei,
Vieni, e nel ver s'acquetino
La dubbia mente e il cor!

SOFIA
Figlio! t'infuse un angelo
Per tua salute amor!

SOFIA. ORONTE
Vieni, vieni, vieni!

**Prominenze di un monte praticabili in cui
s'apre una Caverna.**

Gran Scena e Marcia dei Crociati
Un Eremita esce dalla caverna.

EREMITA
E ancor silenzio!
Oh quando, quando al fragor
Dell'aure e del torrente
Suono di guerra s'unirà?
Quest'occhi, sempre immersi
Nel pianto, oh non vedranno
Balenare dai culmini del monte
I crociati vessilli?...
Dunque il lezzo a purgar del gran misfatto
Mai non potran mie mani
L'empie bende squarciar de' Musulmani?
E ancor silenzio! Oh folle!
E chi son io, perchè m'arrida
All'alma iri di pace...?
È giusto Iddio soltanto;
Sia per lui benedetto il duolo e il pianto! *sotto voce*
Ma quando un suon terribile
Dirà che Dio lo vuole,
Quando la Croce splendere
Vedrò qual nuovo sole,
Di giovan il furore
Tutto arderammi il core,
E la mia destra gelida
L'acciar impugnerà;

der Wahrheit lüften?
Komm, führe mich zu ihr,
erleuchte meine Sinne.
Komm, auf dass die Wahrheit
den zweifelnden Geist und das Herz beruhigt!

SOFIA
Sohn, ein Engel flösste dir
zu deinem Heil Liebe ein!

SOFIA. ORONTE
Komm, komm, komm!

**Begehbare Anhöhen eines Berges mit dem
Eingang einer Höhle.**

Grosse Szene und Marsch der Kreuzfahrer
Ein Eremit tritt aus der Höhle.

EREMIT
Noch ist alles still!
Ach wann, wann wird sich das Rauschen
des Windes und des Stroms
mit dem Lärm des Krieges mischen?
Werden diese Augen, die immerzu
voll Tränen sind, nie von den Gipfeln
des Berges die Banner der Kreuzfahrer
leuchten sehen?...
Können meine Hände denn niemals
die frevlerische Bande der Muselmanen zerfleischen,
um sich vom Schmutz der schrecklichen Schandtat
reinzuwaschen? Es ist noch immer still! O Törichter!
Wer bin ich denn, dass meiner Seele
ein Regenbogen des Friedens lachen sollte...?
Gott allein ist gerecht.
Möge er Leid und Kummer segnen! *leise*
Doch wenn ein schreckliches Getöse
verkündet, dass Gott es will,
wenn ich das Kreuz leuchten sehe
wie eine neue Sonne,
wird mein Herz ganz
in jugendlichem Ungestüm entbrennen,
und meine kalte Hand wird
das Schwert ergreifen.

Di nuovo allor quest'anima
Redenta in ciel sarà.
Ma chi viene a questa volta?
Musulman la veste il dice.
Ritiriamci.

PIRRO

Oh ferma! ascolta,
Per pietade, un infelice!
Già per tutto è sparso il suono
Delle sante tue virtù!
Dimmi, oh dimmi qual perdono
Ottener poss'io quaggiù!
Io son Pirro, e fui Lombardo,
Prestai mano a un parricida;
Qui fuggendo, da codardo
Rinnegata ho la mia fe'.
Il terror, il duol mi guida
Supplichevole al tuo piè!

EREMITA

Sorgi, e spera!..

PIRRO

A me fidate d'Antiochia son le mura.
S'odono suoni in lontananza.

EREMITA

Qual rumor!..

PIRRO

Son le crociate genti
Sparse alla pianura.

EREMITA

Ciel!.. che ascolto!..
Il ver tu dici?
al colmo dell'entusiasmo
Va, con me sei perdonato!
Dio, gran Dio degl'infelici,
Niun confine ha tua pietà.
Ebben! pel tuo peccato
Offri al ciel la rea città.
Banda in minor distanza.

PIRRO

Uomo santo, a te lo giuro,
Questa notte io stesso,

Dann wird meine Seele
im Himmel wieder erlöst sein.
Doch wer kommt dort an der Wegbiegung?
Der Kleidung nach ein Muselmane.
Ich will mich zurückziehen.

PIRRO

Bleib stehen! Höre aus Mitleid
einen Unglücklichen an!
Die Kunde von deinen heiligen Tugenden
hat sich überall verbreitet!
Sag mir, ach sag mir, welche Vergebung
ich hier auf Erden erlangen kann!
Ich bin Pirro und war ein Lombarde,
ich half einem Vaternörder.
Als ich hierher floh, verleugnete ich feige
meinen Glauben.
Furcht und Kummer führen mich
flehend zu deinen Füßen!

EREMIT

Steh auf, hab Hoffnung!...

PIRRO

Die Mauern von Antiochia sind mir anvertraut.
Man hört in der Ferne Geräusche.

EREMIT

Was ist das für ein Lärm!...

PIRRO

Die Kreuzfahrer haben sich
in der Ebene verteilt.

EREMIT

Himmel!... Was höre ich!..
Sprichst du die Wahrheit?
auf dem Höhepunkt der Begeisterung
Gehe, durch mich wird dir verziehen!
Gott, grosser Gott der Unglücklichen,
deine Gnade hat keine Grenzen.
Wohlan! Für deine Sünde
opfere dem Himmel die schändliche Stadt.
Musik in geringer Entfernung.

PIRRO

Heiliger Mann, ich schwöre dir,
dass ich selbst in dieser Nacht

Schiuderò per l'empio muro
Al mio popolo un ingresso!

EREMITA

Ma il rumor cresce, s'avanza...

I Guerrieri Crociati incominciano a sortire.

con trasporto

Ciel!.. Lombardi!

PIRRO

Ah! sì, Lombardi!..

EREMITA

Va!.. ti fia sicura stanza la caverna.

L'Eremita entra con Pirro nella caverna, ed esce con un elmo e con una spada. Intanto si distendono sul monte i guerrieri Crociati, preceduti da Arvino.

Al tuo guerrier
oh sfavilla ancor ai guardi,
Brando antico, o mio cimier!
Si pone l'elmo e cala la visiera.

**Duettino Arvino e Pagano (Eremita)
ed Inno de Crociati**

ARVINO

Sei tu l'uom della caverna?

EREMITA

Io? Io son!.. da me che vuoi?

ARVINO

Le tue preci! Ah, l'ira eterna
Tu placar per me sol puoi!

EREMITA

Oh! sai tu qual uom invochi?

ARVINO

Tutti parlano di te;
Narran tutti in questi lochi
Dio si mostri alla tua fè!
Odi... un branco musulmano
Ha la figlia a me rapita;
Io tentai seguirli invano,
Già la turba era sparita.

meinem Volk Einlass durch die frevlerischen
Mauern gewähren werde!

EREMIT

Der Lärm nimmt zu, kommt näher...

Die Kreuzfahrer treten auf.

leidenschaftlich bewegt
Himme!... Lombarden!

PIRRO

Ja, Lombarden!..

EREMIT

Komm!... Die Höhle wird dir Schutz gewähren.

Der Eremit tritt mit Pirro in die Höhle und kommt mit einem Helm und einem Schwert zurück. Unterdessen verteilen sich die Kreuzfahrer, angeführt von Arvino, auf dem Berg.

Ach, funkle noch einmal
in den Augen deines Kriegers,
altes Schwert, o mein Helm!

Er setzt den Helm auf und zieht das Visier herunter.

**Duettino Arvino und Pagano (Eremit)
und Hymne der Kreuzfahrer**

ARVINO

Bist du der Mann der Höhle?

EREMIT

Ich? Der bin ich!... Was willst du von mir?

ARVINO

Deine Gebete! Ach, du allein
kannst den ewigen Zorn gegen mich besänftigen!

EREMIT

Oh! Weisst du, wen du anrufst?

ARVINO

Alle sprechen von dir.
Alle in dieser Gegend berichten,
dass Gott sich deinem Glauben offenbart!
Höre... Eine Horde Muselmanen
hat mir meine Tochter geraubt.
Ich versuchte vergeblich, sie zu verfolgen,
die Bande war bereits verschwunden.

EREMITA

Dimmi!.. gente hai tu valida e molta?

ARVINO

Sì.

EREMITA

Vedrai la tua figlia diletta.

conducendolo sull'altura

ARVINO

Tutta Europa là vedi raccolta,
Al voler di Goffredo soggetta!

EREMITA

Oh mia gioja!.. la notte già scende!..

Me seguite, o Lombardi fratelli;

Questa notte porrete le tende,

Io lo giuro, nell'alta città!

ARVINO

Santo veglio, che a gloria ci appelli,
Le tue fiamme in noi serpono già!

TUTTI

Stolto Allhà!.. sovra il capo ti piomba

Già dell'ira promessa la piena;

Santa voce per tutto ribomba,

Proclamante l'estremo tuo dì.

ARVINO. EREMITA. POI CORO

Già la croce per l'aure balena

D'una luce sanguigna, tremenda.

È squarciata la barbara benda,

L'infedele superbo fuggì.

Recinto dell' Harem.

Coro di Schiave

CORO DI DONNE

*che accompagnano Giselda, la quale si abbandona
mestamente sopra un sedile*

con ironia

La bella straniera... che l'alme inamora!

Venite, venite, danziamole intorno;

Perchè sempre gli occhi di lagrime irrorà,

EREMIT

Sag mir... hast du viele tapfere Leute?

ARVINO

Ja.

EREMIT

Dann wirst du deine geliebte Tochter wiedersehen.

Er führt ihn auf die Anhöhe.

ARVINO

Du siehst ganz Europa dort versammelt,
dem Befehl Gottfrieds [von Bouillon] unterstellt!

EREMIT

O meine Freude!... Es wird schon Nacht!...

Folgt mir, o lombardische Brüder.

Noch in dieser Nacht, ich schwöre es, werdet ihr
eure Zelte in der erhabenen Stadt aufschlagen!

ARVINO

Heiliger Greis, der du uns zum Ruhm aufrufst,
dein Feuer züngelt bereits in uns!

ALLE

Törichter Allah!... Über dein Haupt brechen
bereits die Wogen des verheissenen Zorns.

Eine heilige Stimme erschallt ringsum
und verkündet deinen letzten Tag.

ARVINO. EREMIT. DANN CHOR

Schon leuchtet das Kreuz in den Lüften,
mit blutigem, schrecklichem Schein.

Die barbarische Bande ist zerschlagen,
der stolze Ungläubige floh.

Im Innern des Harems.

Chor der Sklavinnen

CHOR DER FRAUEN

*welche Giselda begleiten, die sich traurig auf einen
Stuhl sinken lässt*

ironisch

Die schöne Fremde... die die Herzen entzückt!

Kommt, kommt, lasst uns um sie tanzen.

Warum netzt sie dauernd die Augen mit Tränen,

Se tutte ha le gioje di questo soggiorno?
 D'Oronte ella sola nell'animo impera...
 La bella straniera, la bella straniera!
 Perchè tu lasciasti le case dei padri?..
 Mancavano amanti là forse al tuo core?
 Veggiamo, veggiamo quegl'occhi leggiadri
 Che son d'Oriente novello splendore.
 Noi siamo d'ancelle vilissima schiera...
 Qual brama servizio la bella straniera?
 Oh stolta! oh superba!
 Quegl'occhi, che il foco
 Acceser nel prence d'amor scellerato,
 Vedran de' parenti la morte fra poco,
 Il turpe vessillo nel fango bruttato.
 Partiam, partiam, partiam,
 Ella forse vuol sciorre preghiera,
 La bella straniera! *Fuggono.*

Rondò – Finale II

GISELDA *sorgendo impetuosamente*
 O madre, dal cielo soccorri al mio pianto.
 Soccorri al mio core, che pace ha perduto!
 Perchè mi lasciasti?.. d'affetto non santo
 M'aggravan le pene! Deh porgimi ajuto!
 Se vano è il pregare, che a me tu ritorni,
 Pregare mi valga d'ascendere a te.
 Un cumulo veggio d'orribili giorni,
 Qual tetro fantasma, piombare su me!

CORO DI DONNE *interno*
 Chi ne salva!..

GISELDA
 Quai grida! quai grida!

DONNE
 Ah fuggiamo!..

CROCIATI
 S'uccida, s'uccida!

*Entrano Soldati turchi inseguiti dai Crociati, indi
 donne dell'Harem e Sofia.*

wo ihr doch alle Freuden dieses Ortes zuteil sind?
 Sie allein regiert in Orontes Herz...
 Die schöne Fremde, die schöne Fremde!
 Warum hast du die Paläste deiner Väter verlassen?...
 Mangelte es deinem Herzen dort etwa an Liebhabern?
 Schaut sie euch an, diese reizenden Augen,
 die der neue Glanz des Ostens sind.
 Wir sind nur ein Haufen niedrigster Mägde...
 Welchen Dienst wünscht die schöne Fremde?
 O Törichte! O Stolze!
 Diese Augen, die im Prinzen
 das Feuer einer schändlichen Liebe entfachten,
 werden schon bald den Tod der Verwandten sehen,
 das schändliche Banner befleckt im Schlamm.
 Lasst uns gehen,
 vielleicht will sie beten,
 die schöne Fremde! *Sie eilen hinaus.*

Rondo – Zweites Finale

GISELDA *sich ungestüm erhebend*
 O Mutter, hilf mir vom Himmel in meinem Gram.
 Hilf meinem Herzen, das den Frieden verloren hat!
 Warum hast du mich verlassen?... Der Kummer
 einer sündhaften Liebe bedrückt mich! Ach, hilf mir!
 Wenn ich schon vergebens bete, dass du zu mir
 zurückkehrst, so soll mein Gebet mir helfen,
 zu dir emporzusteigen. Ich sehe einen Haufen
 schrecklicher Tage wie ein schauriges Gespenst
 über mich hereinbrechen!

CHOR DER FRAUEN *hinter der Szene*
 Wer rettet uns!..

GISELDA
 Was für ein Geschrei!

FRAUEN
 Äh, lasst uns fliehen!..

KREUZFAHRER
 Tötet, tötet!

*Türkische Soldaten stürmen herein, verfolgt von
 Kreuzfahrern, dann Haremsdamen und Sofia.*

DONNE

Chi ne salva dal barbaro sdegno,
Se il Profeta i suoi fidi lasciò?

GISELDA

I Crociati!..

SOFIA

O Giselda, un indegno
Tradimento i nemici guidò!
Sposo e figlio mi caddero ai piedi.

GISELDA

Oh che narri?

SOFIA

Il furente, oh lo vedi
Che li uccise!

Appaiono Arvino, l'Eremita e i Crociati.

GISELDA *coprendosi il volto colle mani*

Mio padre!.. egli stesso!..

EREMITA *additando Giselda*

Ecco adempio a' miei detti, o signor.

ARVINO

Mia Giselda!.. ritorna all'amplesso
Di tuo padre!..

GISELDA *retrocede inorridita*

Qual sangue!

SOFIA

Oh dolor!

GISELDA *quasi colpita da demenza*

No!.. no! giusta causa non è d'Iddio
La terra spargere di sangue umano;
È turpe insania, non senso pio,
Che all'oro destasi del musulmano!
Queste del cielo non fûr parole,
No, Dio nol vuole, no, no,
Dio nol vuole!

ARVINO E CROCIATI

Che ascolto!

FRAUEN

Wer rettet uns vor dem barbarischen Zorn,
wenn der Prophet seine Gläubigen verlassen hat?

GISELDA

Die Kreuzfahrer!...

SOFIA

O Giselda, schändlicher Verrat
hat die Feinde hierher geführt!
Mein Gatte und mein Sohn fielen zu meinen Füßen.

GISELDA

Ach, was sagst du da?

SOFIA

Sieh den Rasenden,
der sie tötete!
Arvino, der Eremit und die Kreuzfahrer treten auf.

GISELDA *das Gesicht mit den Händen verbergend*

Mein Vater!... Er!...

EREMIT *auf Giselda deutend*

Hiermit erfülle ich mein Versprechen, Herr.

ARVINO

Meine Giselda!... Kehre zurück in die Arme
deines Vaters!...

GISELDA *weicht entsetzt zurück*

Welches Blut!

SOFIA

O Schmerz!

GISELDA *wie von Wahnsinn ergriffen*
Nein!... Nein! Es ist nicht die gerechte Sache Gottes,
die Erde mit menschlichem Blut zu tränken.
Es ist schändliche Torheit, nicht fromme Gesinnung,
die durch das Gold der Muselmanen geweckt wird!
Dies waren nicht die Worte des Himmels,
nein, Gott will es nicht, nein, nein,
Gott will es nicht!

ARVINO UND DIE KREUZFAHRER

Was höre ich!

SOFIA ED EREMITA

Ahi misera!

GISELDA

Qual nera benda agl'occhi
Squarciami forza divina!
I vinti sorgono, vendetta orrenda
Sta nelle tenebre d'età vicina!
A niuno sciogliere fia dato l'alma
Nel suol 've l'aure prime spirò!
L'empio olocausto d'umana salma
Il Dio degl'uomini sempre sdegnò.

ARVINO

Empia! sacrilega!

GISELDA *sotto voce ed in tuono profetico*

Gioco de' venti
Già veggio pendere le vostre chiome;
Veggio di barbari sorgere torrenti,
D'Europa stringere le genti dome!
Chè mai non furono di Dio parole
Quelle onde gli uomini sangue versâr!
No, Dio nol vuole, no Dio nol vuole,
Ei sol di pace ei scese a parlar.

EREMITA

Oh taci, incauta!

ARVINO *cavando il pugnale*

Possa tua morte
Il detto sperdere del labbro osceno!

GISELDA

Ferisci!

SOFIA, EREMITA E CORO *fermandolo*

Che fai? la misera duolo ha si forte
Che, ben lo vedi, ragion smarri!

ARVINO

Incauta, ragion smarri!

SOFIA UND DER EREMIT

Weh ihr, die Arme!

GISELDA

Welch schwarzes Band reisst mir
göttliche Kraft von den Augen!
Die Besiegten erheben sich, furchtbare Rache
steht in der Finsternis der kommenden Zeiten!
Keinem wird es vergönnt sein, seinen Geist dort
aufzugeben, wo er zu atmen begann!
Das schändliche Opfern von Menschenleben
hat den Gott der Menschen schon immer erzürnt.

ARVINO

Frevlerin! Gotteslästerin!

GISELDA *leise und in prophetischem Ton*

Schon sehe ich, wie eure Köpfe
als Spielball der Winde herabbaumeln.
Ich sehe, wie sich Scharen von Barbaren erheben,
um die bezwungenen Völker Europas zu unterdrücken!
Denn es waren niemals Gottes Worte,
dass die Menschen Blut vergiessen sollten!
Nein, Gott will es nicht, nein Gott will es nicht,
er stieg einzig herab, um von Frieden zu sprechen.

EREMIT

So schweig doch, Unbesonnene!

ARVINO *den Dolch ziehend*

Möge dein Tod die widerwärtigen Worte
deiner Lippen tilgen!

GISELDA

Stich zu!

SOFIA, EREMIT UND CHOR *ihn zurückhaltend*

Was tust du? Die Arme leidet solchen Kummer, dass
sie, wie du wohl siehst, den Verstand verloren hat!

ARVINO

Unbesonnene, sie hat den Verstand verloren!

ATTO TERZO

La conversione

La Valle di Giosafat, sparsa di varii colli praticabili, fra i quali primeggia quello degli Ulivi. In lontananza vedesi Gerusalemme.

Coro della Processione

Cavalieri, Crociati, Donne, Pellegrini, che escono in processione a capo scoperto.

CORO DI PELLEGRINI

Gerusalem!.. Gerusalem!..
La grande, la promessa città!
Oh sangue bene sparso...
Le ghirlande d'Iddio s'apprestan già!
Escono lentamente.

DONNE

Deh! per i luoghi
Che veder n'è dato,
E di pianto bagnar
Possa nostr'alma
Coll'estremo fato
In grembo a Dio volar!

UOMINI

Gli empì avvinser
Là fra quei dirupi
L'Agnello del perdon;
A terra qui cadean
Gl'ingordi lupi
Quand' Ei rispose: *Io son!*
Sovra quel colle
Il Nazaren piangea
Sulla città fatal;
È quello il monte
Onde salute avea
Il misero mortal!

TUTTI

Deh! per i luoghi
Che veder n'è dato *ecc.*
O monti, o piani,
O valli eternamente
Sacri ad uman pensier!

DRITTER AKT

Die Bekehrung

Das Tal von Josaphat, umgeben von mehreren Hügeln, unter welchen der Ölberg herausragt. In der Ferne sieht man Jerusalem.

Prozessions-Chor

Ritter, Kreuzfahrer, Frauen und Pilger, welche mit entblösstem Haupt in einer Prozession daherschreiten.

CHOR DER PILGER

Jerusalem!... Jerusalem!..
Die grosse, verheissene Stadt!
O wohl vergossenes Blut...
Gottes Kränze sind schon bereit!
Sie treten langsam auf.

FRAUEN

Ach, bei den Stätten,
die zu sehen und mit Tränen zu benetzen
uns vergönnt ist,
mögen unsere Seelen in ihrer letzten
Schicksalsstunde
in Gottes Schoss schweben!

MÄNNER

Dort zwischen den Felsen
ergriffen die Frevler
das Lamm der Vergebung.
Hier fielen die gierigen Wölfe
zu Boden,
als Er sagte: *Ich bin!*
Auf diesem Hügel
beweinte der Nazarener
die unglückliche Stadt.
Dies ist der Berg,
wo der elenden Menschheit
Erlösung zuteil wurde!

ALLE

Ach, bei den Stätten,
die zu sehen *etc.*
O Berge, o Ebenen,
o Täler, die ihr dem Menschengedenken
auf ewig heilig seid!

Ecco arriva il Dio vivente,
Terribile guerrier! *S'allontanano per la valle.*
in lontananza
Gerusalem! *in maggior lontananza*
Gerusalem!
Appare Giselda.

Scena e Duetto Giselda e Oronte

GISELDA
Dove sola m'inoltro?
Nella paterna tenda mi mancava il respir!
D'aura m'è d'uopo, d'aura libera;
Tutto è qui deserto... tacquero i canti...
Sol mia mente al cielo non vola...
Ah l'alma mia non ha pensiero,
Che d'amor non sia!
Appare Oronte, che ha sentite le ultime parole.

ORONTE
Giselda!

GISELDA
Oh ciel! traveggo?

ORONTE *con trasporto*
Ah no! d'Oronte stai fra le braccia!

GISELDA
Ah! sogno egli è!... *con slancio*
Ah, la fronte ch'io t'innondi di lagrime!

ORONTE
Oh Giselda! dunque di me non ti scordasti?

GISELDA
Ahi come ti piansi estinto!

ORONTE
Dal nemico brando
Sol fui gettato al suolo;
Speranza di vederti anche una volta
Vile mi fe'! presi la fuga...
Errante andai di terra in terra, veste mutai,
seguendo il mio desire
Di vederti una volta, e poi morire.

Da kommt der lebendige Gott,
der schreckliche Krieger! *Sie gehen durch das Tal ab.*
aus der Ferne
Jerusalem! *noch weiter entfernt*
Jerusalem!
Giselda tritt auf.

Szene und Duett Giselda und Oronte

GISELDA
Wohin soll ich so allein gehen?
Im Zelt meines Vaters konnte ich nicht atmen!
Ich brauche Luft, freie Luft.
Alles hier ist verlassen... Die Gesänge sind
verstummt... Nur mein Geist schweift nicht zum
Himmel... Ach, meine Seele hat keinen Gedanken
ausser den der Liebe!
Oronte, der die letzten Worte gehört hat, tritt auf.

ORONTE
Giselda!

GISELDA
O Himmel! Träume ich?

ORONTE *mit Leidenschaft*
Ach nein! Du bist in Orontes Armen!

GISELDA
Ach, es ist ein Traum!... *leidenschaftlich*
Ach, lass mich deine Stirn mit Tränen benetzen!

ORONTE
O Giselda! Du hast mich also nicht vergessen?

GISELDA
Ach! Wie habe ich deinen Tod beweint!

ORONTE
Das feindliche Schwert
hatte mich nur zu Boden geworfen.
Die Hoffnung, dich noch einmal zu sehen,
machte mich feige! Ich ergriff die Flucht...
Ich zog irrend von Land zu Land,
wechselte die Kleidung, immer im Wunsch,
dich noch einmal zu sehen und dann zu sterben.

GISELDA

Oh non morrai!

ORONTE

Tutto ho perduto! amici...
Patria... parenti... il soglio...
Con te la vita!

GISELDA

No! seguirti io voglio. Teco io fuggo!

ORONTE

Tu! che intendo!

GISELDA

Vo' seguire il tuo destino.

ORONTE

Infelice, è un voto orrendo;
Maledetto è il mio cammino.
Per dirupi e per foreste
Come belva errante io movo;
Gioco ai venti, alle tempeste
Spesso albergo ho un antro, un covo!
Avrai talamo l'arena
Del deserto interminato,
Sarà l'urlo della jena
La canzone dell'amor!
Io, sol io sarò beato
Nell'incendio del mio cor!

GISELDA

Oh t'affretta! ad ogni istante
Ne sovrasta fier periglio!

ORONTE

Ben pensasti?

GISELDA

Il core amante
Più non ode altro consiglio!

ORONTE *con sommo trasporto*

Oh mia gioja! or sfido tutto
Sulla terra il male e il lutto!
Vien!.. son teco!

GISELDA

Ach, du wirst nicht sterben!

ORONTE

Ich habe alles verloren! Freunde...
Heimat... Eltern... den Thron...
Das Leben mit dir!

GISELDA

Nein, ich will dir folgen. Ich fliehe mit dir!

ORONTE

Du! Was höre ich!

GISELDA

Ich will deinem Schicksal folgen.

ORONTE

Unglückliche, dies ist ein schrecklicher Schwur.
Mein Weg ist verflucht.
Ich ziehe über Felsen und durch Wälder
wie ein verirrtes wildes Tier.
Wind und Stürmen ausgesetzt,
nächte ich oft in einer Höhle, in einem Bau!
Dein Brautbett wird der Sand
der endlosen Wüste sein,
das Heulen der Hyäne
dein Liebeslied!
Ich, nur ich werde glücklich sein
in der Glut meines Herzens!

GISELDA

So beeile dich doch! Jeden Augenblick
droht uns schreckliche Gefahr!

ORONTE

Hast du es wohl überlegt?

GISELDA

Das liebende Herz
hört auf keinen anderen Rat mehr!

ORONTE *mit höchster Leidenschaft*

O meine Freude! Nun trotzte ich
allem Kummer und allem Leid auf Erden!
Komm!... Ich bin bei dir!

GISELDA

Ah sì! tu sei patria,
Vita e ciel per me!

ORONTE

Ah del regno ch'io perdei
Maggior bene or trovo in te!

GISELDA

Oh belle, a questa misera,
Tende lombarde, addio!
Aura per voi diffondesi
Quasi di ciel natio!
Ah! più divino incanto
Da voi mi toglie in pianto!
Madre, perdona! un'anima
Redime un tanto amor.

ORONTE

Fuggi, abbandoni, o misera,
L'amore de' tuoi pel mio!
Per te, lombarda vergine,
Tutto abbandono anch'io...
Noi piangerem d'un pianto,
Avremo un cor soltanto!
Lo stesso Iddio che veneri
Avrà mie preci ancor!

CROCIATI *di dentro*

All'armi!

ORONTE

Che ascolto!

GISELDA

Prorupper le grida dal campo lombardo...
Pavento per te!

CROCIATI *di dentro*

All'armi!

GISELDA. ORONTE

Ah! vieni, sol morte nostr'alme divida...
Nè cielo, nè terra può togliermi a te.

CROCIATI

All'armi, all'armi, all'armi!

GISELDA

O ja! Du bist Vaterland,
Leben und Himmel für mich!

ORONTE

Ach, in dir finde ich ein bedeutenderes Gut
als das Königreich, das ich verlor!

GISELDA

O schöne Zelte der Lombarden,
sagt dieser Unglücklichen Lebewohl!
Ihr verströmt eine Aura
wie vom Himmel der Heimat!
Ach, weit himmlischere Freuden
nehmen mich in Tränen von euch fort!
Mutter, verzeih! Eine solche Liebe
erlöst eine Seele.

ORONTE

Du fliehst, gibst auf, o Unglückliche,
die Liebe der Deinen zugunsten der meinen!
Für dich, lombardische Jungfrau,
gebe auch ich alles auf...
Wir werden zusammen weinen,
wir werden ein einziges Herz haben!
Demselben Gott, den du verehrst,
werden auch meine Gebete gelten!

KREUZFAHRER *hinter der Szene*

Zu den Waffen!

ORONTE

Was höre ich!

GISELDA

Die Schreie kamen aus dem Lager der Lombarden...
Ich habe Angst um dich!

KREUZFAHRER *hinter der Szene*

Zu den Waffen!

GISELDA. ORONTE

Ach, komm, nur der Tod soll unsere Seelen trennen...
Weder Himmel noch Erde können mich von dir
losreißen.

KREUZFAHRER

Zu den Waffen, zu den Waffen, zu den Waffen!

Tenda d'Arvino

Scena ed Aria Arvino

ARVINO

Che vid'io mai?...
Furor, terrore a un tempo
M'impio barono al suol!..
Ma sui fuggenti
Via portati dall'arabo corsiero
L'uom si gettò della caverna!
A un lampo tutti agli sguardi mi sparir!
Ahi vile!.. empia!..
All'obbrobrio di mia casa natal!
Fossi tu morta in culla,
Sacriliga fanciulla!
Sorgente rea di guai!
Oh non t'avessi generata io mai!
Quai nuova?

CAVALIERI CROCIATI

Più d'uno Pagano ha notato
Discorrer le tende del campo crociato.

ARVINO

Per Dio!..

CAVALIERI CROCIATI

Chi lo guida per santo cammino?
L'infame assassino chi venne a tradir?
Fra tante sciagure non vedi la mano
Del cielo sdegnato per l'empio germano?
Vendetta feroce persegua l'indegno,
Di tutti allo sdegno non puote fuggir!

ARVINO

Sì! del ciel che non punisce
Emendar saprò l'errore;
Il mio brando già ferisce,
Già trafigge all'empio il cor.

CAVALIERI CROCIATI

Vendetta feroce ecc.

Arvinos Zelt

Szene und Arie Arvino

ARVINO

Was hab' ich nur gesehen?...
Wut und Entsetzen liessen mich
wie gebannt stehen bleiben!..
Doch der Mann aus der Höhle
warf sich auf die Flüchtenden,
die von einem arabischen Pferd davongetragen wurden!
Im Nu entschwanden alle meinen Blicken!
O Feige!... Schändliche!..
Schandfleck meines Vaterhauses!
Wärest du doch in der Wiege gestorben,
frevlerisches Mädchen!
Schändliche Quelle des Unheils!
Oh, hätte ich dich bloss nie gezeugt!
Was gibt es Neues?

KREUZRITTER

Mehr als einer hat beobachtet, wie Pagano
zwischen den Zelten des Kreuzfahrerlagers
umherschlich.

ARVINO

O Gott!...

KREUZRITTER

Wer leitet ihn auf dem heiligen Weg?
Wen will der ruchlose Mörder verraten?
Siehst du in all dem Unheil nicht die Hand
des Himmels, erzürnt durch den schändlichen
Bruder? Entsetzliche Rache soll den Unwürdigen
verfolgen, dem Zorn aller kann er nicht entfliehen!

ARVINO

Ja! Ich werde den Irrtum des Himmels,
der nicht bestraft, berichtigen.
Mein Schwert stösst bereits zu,
es durchbohrt dem Schändlichen schon das Herz.

KREUZRITTER

Entsetzliche Rache etc.

ARVINO

Ah! spira già l'abominoso,
Io lo premo col mio piè!
Se in Averno ei fosse ascoso,
Più sfuggir non puote a me.

Interno di una grotta. Da un'apertura in fondo vedonsi le rive del Giordano.

Preludio e Terzetto Giselda, Oronte, Pagano (Eremita) – Finale Terzo

GISELDA *che sostiene Oronte ferito*
Qui posa il fianco! *adagiandolo sopra un masso*
Ahi lassa! di qual ferita
T'hanno offeso i crudil!..

ORONTE *con voce fioca*
Giselda! io manco!

GISELDA
Ah qual mercede orrenda
Alla mia fè tu dai!..

ORONTE
Io manco!

GISELDA
Ah taci!.. oh taci! Tu sanerai...
Le vesti mie già chiusa
Han la crudel ferita...

ORONTE
Invano, invano pietosa a me tu sei.

GISELDA *fuor di sè*
Or tu m'ascolta, o Dio de' padri miei! *con impeto*
Tu la madre mi togliesti,
M'hai serbata a di funesti...
Sol conforto è al pianto mio questo amor...
E il togli a me... Tu crudel!..

EREMITA
Chi accusa Iddio?
Questo amor delitto egli è!

GISELDA *attonita*
Qual mi scende al cuor favella!

ARVINO

Ach, der Abscheuliche stirbt bereits.
Ich zertrete ihn mit meinem Fuss!
Selbst wenn er sich in der Hölle versteckte,
kann er mir nicht mehr entkommen.

Das Innere einer Grotte. Durch eine Öffnung im Hintergrund sieht man die Ufer des Jordans.

Vorspiel und Terzett Giselda, Oronte, Pagano (Eremit) – Drittes Finale

GISELDA *die den verwundeten Oronte stützt*
Leg dich hier hin! *Sie bettet ihn auf einen Felsen.*
Weh mir! Was für eine Wunde
haben die Grausamen dir zugefügt!..

ORONTE *mit schwacher Stimme*
Giselda! Ich sterbe!

GISELDA
Ach, welch schrecklichen Lohn
gibst du mir für meine Treue!..

ORONTE
Ich sterbe!

GISELDA
Ach schweige!... So schweige doch! Du wirst
genesen... Meine Kleider haben die furchtbare
Wunde schon geschlossen...

ORONTE
Umsonst, umsonst bist du so barmherzig mit mir.

GISELDA *ausser sich*
Nun höre mich an, Gott meiner Väter! *heftig*
Du hast mir die Mutter genommen,
hast mich am Leben gelassen für düstere Tage...
Diese Liebe ist der einzige Trost für meine Tränen...
Und du nimmst sie mir... Du Grausamer...

EREMIT
Wer klagt Gott an?
Diese Liebe ist eine Sünde!

GISELDA *bestürzt*
Welche Worte dringen mir ins Herz!

ORONTE
Chi sei tu?

EREMITA
Son tal che vita annunciar ti può novella,
Se ti volgi a nostra fè.

GISELDA
Dio l'inspira!

ORONTE
Oh sì!.. compita,
O Giselda, hai l'opra omai!..
Io più volte il desiai...
Uom d'Iddio... t'appressa a me!

EREMITA
Sorgi!.. il ciel non chiami invano,
Le sue glorie egli ti addita;
L'acque sante del Giordano
Sien lavacro a te di vita!

GISELDA
Oh non più dinanzi al cielo
È delitto il nostro amor!
Vivi!.. ah vivi!..

ORONTE
Al petto anelo scende insolito vigor!
Qual voluttà... trascorrere
Sento di vena in vena! *a Giselda*
Più non mi reggo... aitami...
Io ti discerno appena!

GISELDA
Deh non morire! attendimi,
O mia perduta speme!
Vissuti insiem ne'triboli,
Noi moriremo assieme!

EREMITA
L'ora fatale ed ultima
Volga le menti a Dio;
S'avvivi il cor d'un palpito
Solo celeste e pio.

ORONTE
Wer bist du?

EREMIT
Ich bin einer, der dir neues Leben verkündigen kann,
wenn du dich zu unserem Glauben bekehrst.

GISELDA
Gott inspiriert ihn!

ORONTE
Ja!... O Giselda,
du hast dein Werk vollbracht!..
Ich hatte es oft gewünscht...
Mann Gottes... komm näher!

EREMIT
Steh auf!... Du rufst den Himmel nicht umsonst an,
er entfaltet vor dir seine ganze Herrlichkeit.
Das heilige Wasser des Jordan
soll dein Leben reinwaschen!

GISELDA
Oh, unsere Liebe ist nicht länger
eine Sünde vor dem Himmel!
Lebe!... Ach, lebe!...

ORONTE
In die keuchende Brust dringt eine ungewohnte
Kraft! Welches Wohlgefühl... spüre ich
von Ader zu Ader fließen! *zu Giselda*
Ich kann nicht mehr... hilf mir...
Ich kann dich kaum mehr sehen!

GISELDA
Ach, stirb nicht! Warte auf mich,
O meine zerronnene Hoffnung!
Wir haben zusammen im Leid gelebt,
wir werden miteinander sterben!

EREMIT
Möge die schicksalhafte letzte Stunde
deine Gedanken auf Gott lenken.
Möge einzig ein himmlisches, gottesfürchtiges
Beben dein Herz beleben.

ORONTE

T'accosta!..
Oh nuovo incanto!..
Bagnami col tuo pianto...
In ciel t'attendo... affrettati...
Tu lo schiudesti a me.

GISELDA

Attendimi... ah!
Donna che t'amò tanto
Puoi tu lasciar nel pianto?
Perchè mi vietan gli angeli il ciel
dischiuso a te?

EREMITA

Se qui l'amor di pianto
Ebbe mercè soltanto,
Sperate!.. un dì fra gli angeli
Di gioja avrà mercè!

ORONTE

Komm her!...
O neuer Zauber!...
Benetze mich mit deinen Tränen...
Ich erwarte dich im Himmel... beeile dich...
Du hast ihn mir erschlossen.

GISELDA

Warte auf mich... ach!
Kannst du die Frau, die dich so sehr liebte,
in Tränen zurücklassen?
Warum versagen mir die Engel den Himmel,
der für dich offen steht?

EREMIT

Wenn der Liebe hier nur Tränen beschieden waren,
hofft!... Eines Tages wird sie unter den Engeln
mit Freude belohnt werden!

ATTO QUARTO

Il santo sepolcro

Caverna. *La scena è presso Gerusalemme.*

Visione Oronte

Giselda sola; ella è sorpresa in sogno da una visione di spiriti celesti.

CORO DI SPIRITI CELESTI

Componi, o cara vergine,
Alla letizia il viso,
Per te redenta un'anima
S'indiva in Paradiso;
Vieni, che il ben dividere
Seco fia dato a te, vieni...

GISELDA *alzandosi e continuando a sognare*
Oh! di sembianze eteree
L'antro splendente io scerno;
Ah sil!.. t'affretta a sorgere,
Alba del giorno eterno. *con grida di gioja*
Oronte... ah tu fra gli angeli?
Perchè non parli a me?

ORONTE

In cielo benedetto,
Giselda, per te sono!..
Il mio pregare accetto
D'Iddio già sale al trono!
Va, grida alla tua gente
Che afforzi la speranza,
Ah! del Siloe la corrente
Fresc'onde apporterà.

SPIRITI CELESTI

Vieni, che il ben dividere
Seco fia dato a te...
Sparisce la visione.

Aria Giselda

GISELDA *svegliandosi per la grande agitazione*
Qual prodigio!.. Oh! in nera stanza

VIERTER AKT

Das Heilige Grab

Eine Höhle. *Die Handlung spielt in der Nähe von Jerusalem.*

Erscheinung Orontes

Giselda allein. Sie wird im Traum von der Erscheinung himmlischer Geister überrascht.

CHOR DER HIMMLISCHEN GEISTER

Blicke mit freudigem Gesicht,
liebe Jungfrau,
durch dich ist eine erlöste Seele
ins Paradies gelangt.
Komm, es wird dir vergönnt sein,
das Glück mit ihr zu teilen, komm...

GISELDA *indem sie sich erhebt und weiterträumt*
Oh, ich sehe die Höhle
in himmlischem Glanz erstrahlen.
Ja doch!.. Steige schnell auf,
Morgenrot des ewigen Tages. *mit einem Freudenschrei*
Oronte... Du unter den Engeln?
Warum sprichst du nicht mit mir?

ORONTE

Giselda, dank dir bin ich
im Himmel gesegnet!..
Mein Gebet wurde erhört
und steigt bereits zu Gottes Thron empor!
Geh, verkünde deinem Volke,
dass es Hoffnung schöpfe.
Ach, der Strom des Siloah
wird frisches Wasser bringen.

HIMMLISCHE GEISTER

Komm, es wird dir vergönnt sein,
das Glück mit ihm zu teilen...
Die Erscheinung verschwindet.

Arie Giselda

GISELDA *die durch die grosse Erregung erwacht*
Welch ein Wunder!.. Oh, verwandelt sich das

Or si muta il paradiso?..
Sogno ei fu!.. ma!.. d'improvviso
Qual virtude in cor mi sta?..
Non fu sogno! In fondo all'alma
Suona ancor l'amata voce;
De' beati ancor la palma
In sua man vegg'io brillar!
O guerrieri della croce,
Su, correte ai santi allori!
Scorre il fiume già gli umori
L'egre membra a ravvivar.

**Le tende lombarde presso il sepolcro
di Rachele.**

Coro di Crociati e Pellegrini

CROCIATI E PELLEGRINI

O Signore, dal tetto natio
Noi chiamasti con santa promessa;
Noi siam corsi all'invito d'un pio,
Giubilando per l'aspro sentier.
Ma la fronte avvilita e dimessa
Hanno i servi già baldi e valenti!..
Deh! non far che ludibrio alle genti
Sieno, Cristo, i tuoi fidi guerrier!
Oh fresc'aure volanti sui vaghi
Ruscelletti de' prati lombardi!..
Fonti eterne! purissimi laghi!
Oh vigneti indorati dal sol!
Dono infausto, crudele è la mente
Che vi pinga sì veri agli sguardi,
Ed al labbro più dura e cocente
Fa la sabbia d'un arido suol!..

Scena – Inno di guerra e battaglia

GISELDA, ARVINO, EREMITA *internamente*
Al Siloeh! al Siloeh!

CORO

Quali voci!

Paradies nun in einen finsternen Raum?..
Es war ein Traum!... Aber... welche Kraft ist
plötzlich in meinem Herzen?..
Es war kein Traum! Tief in der Seele
klingt noch die geliebte Stimme.
Ich sehe noch den Palmzweig
der Seligen in seiner Hand leuchten!
O Krieger des Kreuzes,
auf, eilt zu den heiligen Lorbeeren!
Der Fluss strömt, um die Gemüter
und die verwundeten Glieder zu beleben.

**Die Zelte der Lombarden nahe dem
Grab Rachels.**

Chor der Kreuzfahrer und Pilger

KREUZFAHRER UND PILGER

O Herr, du riefst uns mit einem heiligen
Versprechen vom heimatlichen Dache fort.
Wir folgten der Aufforderung eines frommen Mannes,
frohlockten auf dem harten Weg.
Doch die einst wackeren, kühnen Diener
haben die Stirn gedemütigt, verzagt!..
Ach, lass nicht zu, Christus, dass deine treuen Krieger
zum Gespött der Völker werden!
O frische Winde, die ihr über die lieblichen Bächlein
der lombardischen Wiesen weht!..
Ewige Quellen! Kristallklare Seen!
O sonnenvergoldete Weinberge!
Eine unselige, grausame Gabe ist die Erinnerung,
die uns euch so wahrhaft vor Augen malt
und den Sand des dünnen Bodens den Lippen
harter und brennender macht!..

Szene – Schlachthymne

GISELDA, ARVINO, EREMIT *hinter der Szene*
Zum Siloah! Zum Siloah!

CHOR

Was sind das für Stimmen!

GISELDA

Il Cielo ha le preghiere degli afflitti accolto!
Tutte le genti stanno all'acque intorno
Che il Siloe manda!..

CORO

Oh gioja! oh gioja!..

ARVINO

Udite or me, Lombardi!
Dissetato il labbro,
Ultimi certo non sarete voi
A risalir le abbandonate mura!
Noi prevedono gli empi...
Ecco!.. le trombe squillano del Buglion!..
La santa terra oggi nostra sarà.

TUTTI

Si!.. guerra! guerra!
Guerra! guerra! S'impugni la spada,
Affrettiamci, empriamo le schiere;
Sulle bende la folgore cada,
Non un capo sfuggire potrà.
Già rifulgon le sante bandiere
Quai comete di sangue e spavento.
Già vittoria sull'ali del vento
Le corone additandoci va!

Le tende d'Arvino.

**Scena, Terzettino Giselda, Arvino, Pagano
ed Inno finale**

*Dopo lungo rumore di battaglia entra l'Eremita,
sorretto da Giselda ed Arvino.*

ARVINO

Quest'è mia tenda...
Qui tue membra puoi, sventurato, adagiar...
Ma tu non parli?..

GISELDA

Ahi vista!.. in ogni parte egli è ferito...
Sulle mura ei primo correa gridando

GISELDA

Der Himmel hat die Gebete der Betrübten erhört!
Alle Leute stehen beim Wasser,
das der Siloah bringt!..

CHOR

O Freude! O Freude!...

ARVINO

Hört mich nun an, Lombarden!
Wenn ihr den Durst eurer Lippen gestillt habt,
werdet ihr gewiss nicht die letzten sein,
die noch einmal die verlassenen Mauern erklimmen!
Die Heiden sehen es nicht voraus... Da!..
Das Schmettern der Trompeten [Gottfrieds] von
Bouillon!... Heute wird das Heilige Land uns gehören.

ALLE

Ja!... Krieg! Krieg!
Krieg! Krieg! Greift zu den Schwertern,
lasst uns eilen und die Heere aufstellen.
Möge der Blitz auf die Bande niederfahren,
kein Mann soll entkommen.
Schon leuchten die heiligen Banner
wie Kometen von Blut und Schrecken.
Schon weist uns der Sieg
auf den Schwingen des Windes
den Siegeskranz zu!

Arvinos Zeltlager.

**Szene, Terzettino Giselda, Arvino, Pagano
und Schlusshymne**

*Nach langanhaltendem Schlachtgetöse tritt der Eremit
auf, gestützt von Giselda und Arvino.*

ARVINO

Dies ist mein Zelt...
Hier, Unglücklicher, kannst du deine Glieder
ausstrecken... Aber du sprichst nicht?..

GISELDA

Was für ein Anblick!... Er ist überall verwundet...
Er stieg als erster schreiend auf die Mauern.

EREMITA

Via da me!.. chi siete?...

ARVINO

Guarda! sovventi!..

Presso d'Arvin tu sei.

EREMITA *guardandosi le mani*

D'Arvin? Qual nome!

Ah taci!.. taci!

D'Arvin quest'è pur sangue!

Oh Averno, schiuditi a' piedi miei!..

Sangue è del padre!

ARVINO

Che parli tu?...

GISELDA

Ti calma, ti calma!

Vedi, tu se' fra noi...

Presso l'afflitta che tu salvasti.

EREMITA

Oh voce!.. Oh chi rischiara

La mente e m'apre il cor?

Tu sei, tu sei...

L'angelo del perdono!

ARVINO

Favella... chi sei tu?...

EREMITA

Pagano io sono!

GISELDA. ARVINO

Ciel! che ascolto!

PAGANO *con voce fioca*

Un breve istante

Solo resta a me di vita...

O fratello!.. a Dio davante

Dee quest'alma comparir!

La mia pena è omai compita!

Non volerli maledir!

GISELDA

Padre, in Dio lo vedi estinto;

È sua colpa in ciel rimessa.

EREMIT

Weg von mir!... Wer seid ihr?...

ARVINO

Schau! Erinnere dich!...

Du bist bei Arvino.

EREMIT *seine Hände betrachtend*

Bei Arvino? Welcher Name!

Ach, schweige!... Schweige!

Dies ist Arvinos Blut!

O Hölle, öffne dich zu meinen Füßen!...

Es ist das Blut des Vaters!

ARVINO

Was redest du?...

GISELDA

Beruhige dich!

Sieh, du bist bei uns...

Bei der Betrübten, die du gerettet hast.

EREMIT

Welche Stimme!... Oh, wer erhellt

meinen Geist und öffnet mein Herz?

Du bist, du bist...

der Engel der Vergebung!

ARVINO

Sprich... wer bist du?...

EREMIT

Ich bin Pagano!

GISELDA. ARVINO

Himmel! Was höre ich!

PAGANO *mit schwacher Stimme*

Mir bleibt nur noch ein kurzer

Augenblick zu leben...

O Bruder!... Diese Seele muss

vor Gott erscheinen!

Meine Strafe ist nun verbüsst!

Verfluche mich nicht!

GISELDA

Vater, du siehst, er stirbt mit Gott.

Der Himmel hat ihm seine Schuld vergeben.

PAGANO
Oh fratello!

ARVINO *abbracciandolo*
Hai vinto, hai vinto!

GISELDA. ARVINO
Anche l'uom t'assolverà.

PAGANO
Me felice!

Or sia... concessa...
A' miei sguardi... la città.

*S'apre la tenda, e vedesi Gerusalemme; sulle mura,
sulle torri sventolano le bandiere della Croce illuminate dai primi raggi del Sole oriente. Pellegrini,
Donne e Guerrieri Crociati.*

PAGANO
Dio pietoso!...
Oh Dio! di quale contento
Degni or tu l'assassino che muor!
Tu sovieni all'estremo momento
L'uom che il mondo copriva d'orror!

GISELDA
Va felice!.. il mio sposo beato,
La mia madre vedrai nel Signore;
Di' che affrettino il giorno bramato
Che col loro si eterni il mio cor!

ARVINO
O Pagano!.. gli sguardi clementi
a' miei falli rivolga il Signore;
Come a te negli estremi momenti
Il fratello perdona in suo cor!

TUTTI
Te lodiamo, gran Dio di vittoria,
Te lodiamo, invincibil Signor!
Tu salvezza, tu guida, tu gloria
Sei de' forti che t'aprono il cor.
Te lodiam!

PAGANO
O Bruder!

ARVINO *ihn umarmend*
Du hast gesiegt!

GISELDA. ARVINO
Auch die Menschen werden dich freisprechen.

PAGANO
Ich Glücklicher!
Nun möge mir... der Anblick...
der Stadt... vergönnt sein.

*Das Zelt öffnet sich, und man sieht Jerusalem. Auf den
Mauern und Türmen wehen die Banner des Kreuzes, er-
leuchtet von den ersten Strahlen der aufgehenden Sonne.
Pilger, Frauen und Kreuzfahrer.*

PAGANO
Barmherziger Gott!...
O Gott! Mit welcher Freude
beehrst du nun den sterbenden Mörder!
Im letzten Augenblick erinnerst du dich
des Mannes, der die Welt mit Schrecken überhäufte!

GISELDA
Gehe dahin, Glücklicher!... Du wirst meinen seligen
Bräutigam, meine Mutter beim Herrn sehen.
Sag ihnen, schnell den ersehnten Tag herbeizuführen,
an dem auf ewig mein Herz mit ihnen vereint ist!

ARVINO
O Pagano!... Möge der Herr so milde
auf meine Vergehen schauen,
wie der Bruder dir in den letzten Momenten
in seinem Herzen verzeiht!

ALLE
Wir loben dich, grosser Gott des Sieges,
wir loben dich, unbesiegbarer Herr!
Du bist Erlösung, Führer und Ruhm
für die Tapferen, die dir ihr Herz öffnen.
Wir loben dich!

Die Direktion des Opernhauses dankt den Sponsoren und Gönnern
für die grosszügige Unterstützung

ABB
ABEGG HOLDING AG, ZÜRICH
ADECCO
AFFIDA BANK
AMERICAN EXPRESS
ARS RHENIA-STIFTUNG
ASCOM TELEMATIC AG
JULIUS BÄR GRUPPE
BANK HOFMANN AG
BASLER VERSICHERUNGEN
CHRISTOPH L. BLANGEY
C & A MODE AG
N.V. CALLEBAUT, LEBBEKE-WIEZE (BELGIEN)
CANON (SCHWEIZ) AG
CARTIER JOAILLIERS
CONFISERIE TEUSCHER
STIFTUNG LIS UND ROMAN CLEMENS
CREDIT SUISSE PRIVATE BANKING
DENZ & CO AG BÜRO-EINRICHTUNGEN
DOLDER GRAND HOTEL ZÜRICH
EUROCARD/MASTERCARD
FINTER BANK
BRUNO FRANZEN
FREUNDE DER ZÜRCHER OPER
FREUNDE DES ZÜRCHER BALLETT
FUJITSU
GLENCORE
GLOBUS/ABM
ERNST GÖHNER-STIFTUNG
HENAUER + GUGLER AG
HOTEL BAUR AU LAC
HOTEL DOLDER WALDHAUS ZÜRICH
HOTEL EDEN AU LAC
HOTEL WELLENBERG
IBM (SCHWEIZ) AG
INTER.BAU FINANZ TRUST
INTERSHOP HOLDING AG

HANS IMHOLZ-STIFTUNG
KLAUS J. JACOBS
KIBAG
KRAFT JACOBS SUCHARD
KÜHNE & NAGEL AG
KUONI REISEN AG
MARION MATHYS-STIFTUNG
MERCEDES-BENZ (SCHWEIZ) AG
GENOSSENSCHAFT MIGROS ZÜRICH
MIGROS GENOSSENSCHAFTSBUND
OERLIKON-BÜHRLE HOLDING
PREVISTA VORSORGE AG
RENTENANSTALT/SWISS LIFE
REVISUISSE PRICE WATERHOUSE
MICHAEL RINGIER
RINGIER AG
SIEMENS SCHWEIZ AG
STG-COOPERS & LYBRAND
SULZER ESCHER WYSS
SWISS CASINOS
SWISSCOM
SWISS RE
TA MEDIA AG DRUCKZENTRUM
TELEMONDIAL-STIFTUNG
«HERBERT VON KARAJAN INTERNATIONAL
MUSIC FOUNDATION»
TIFFANY & CO.
UBS
VAN HÖUTEN, NORDERSTEDT (DEUTSCHLAND)
VONTOBEL STIFTUNG
DR. JOACHIM WINKLER
WINTERTHUR-VERSICHERUNGEN
ZUGER KULTURSTIFTUNG LANDIS & GYR
HULDA & GUSTAV ZUMSTEG STIFTUNG
ZÜRCHER KANTONALBANK
ZÜRCHER THEATERVEREIN
ZÜRICH FINANCIAL SERVICES

