

1886PON

01031

BERNER SYMPHONIEORCHESTER
MUSIKALISCHE LEITUNG: PAOLO OLMI

GALINA SAVOVA
MARIE-LUISA NAVE

MARIANA CIROMILA
ALDO FILISTAD

ETTORE NOVA
ALFREDO ZANAZZO

STADTTHEATER BERN IN VERBINDUNG MIT DER
BERNISCHEN MUSIKGESELLSCHAFT

AMILCARE PONCHIELLI
LA GIOCONDA
KONZERTANTE AUFFÜHRUNG

STADTTHEATER BERN - SPIELZEIT 1985/86

Operndirektion: Edgar Kelling

Redaktion: Dr. Peter Ross

Layout: Heinz Jost

Satz und Druck: Lobsiger & Sohn AG, Bern

Inserate: Publicitas AG, Bern

Handlung

AKT I: LA BOCCA DEI LEONI

1. *Preludio* - 2. *Coro d'Introduzione*

Im Hof des Dogenpalastes herrscht lebhaftes Maskentreiben, die bevorstehende Regatta versetzt das Volk in freudige Stimmung.

3. *Scena e Terzettino (Gioconda, Cieca, Barnaba)*

Der Strassensänger Barnaba, Spion des «Rats der Zehn», begehrt Gioconda, die Sängerin einer Wandertruppe, und lauert ihr auf, als sie mit ihrer blinden Mutter die Vesper besuchen will.

4. *Recitativo, Coro della Regata e Sommosa, Romanza (Cieca)*

Gioconda, die den dalmatinischen Schiffer Enzo liebt, weist den ihr verhassten Barnaba zurück. Aus Rache bezichtigt dieser Giocondas Mutter der Hexerei und hetzt das Volk gegen sie auf. Enzo tritt dazwischen, aber erst der Auftritt des staatlichen Inquisitors Alvise setzt dem Tumult ein Ende. Er lässt die Blinde auf Fürsprache seiner Gattin Laura frei, die als Dank einen Rosenkranz von ihr erhält. Enzo erkennt in Laura seine ehemalige Geliebte, die gezwungen war, ihn zu verlassen und Alvise zu heiraten.

5. *Scena e Duetto (Enzo, Barnaba)*

Barnaba kennt Enzos Geheimnis, dass er in Wirklichkeit der aus Venedig verbannte genuesische Fürst Grimaldo ist. Er weiss auch, dass Enzo noch immer Laura liebt, obwohl er Gioconda Treue geschworen hat. Um Gioconda für sich zu gewinnen und den Nebenbuhler auszuschalten, verspricht er ihm ein Stelldichein mit Laura, das er dann an Alvise verraten will.

6. *Scena, Recitativo e Monologo (Barnaba)*

Gioconda erfährt von Enzos Treuebruch, als sie beobachtet, wie Barnaba einen Brief diktiert, der Alvise das Stelldichein anzeigt. Barnaba genießt das Gefühl der zerstörerischen Macht, die ihm als Spion des Zehnerrats gegeben ist. Triumphierend wirft er die Anzeige in den «Rachen des Löwen», der für die Spitzelberichte bestimmt ist.

7. *Finale I: Coro, Preghiera e Furlana*

Masken füllen wieder den Hof, das Volk tanzt ausgelassen eine Furlana. Verzweifelt über Enzos Verrat verlässt Gioconda zu den Klängen des Vespergesangs mit ihrer Mutter die Kirche.

AKT II: IL ROSARIO

8. *Marinaresca, Recitativo e Barcarola (Barnaba)*

Am Ufer einer unbewohnten Insel der Lagune liegt das Schiff, mit dem Enzo und Laura fliehen wollen. Zur Mannschaft gesellt sich Barnaba, um die Umstände zu erkunden.

9. *Recitativo, Ripresa della Barcarola e Romanza (Enzo)*

Nachdem Enzo seiner Mannschaft Anordnungen zur Abreise gegeben hat, hält er in sehnstichtiger Erwartung Lauras einsame Wache auf dem Schiff.

10. *Scena e Duetto (Laura, Enzo)*

Eine Barke naht, Barnaba bringt Laura zum verabredeten Stelldichein. Die Liebenden sinken sich in die Arme.

11. *Scena e Romanza (Laura)*

Um die Flucht vorzubereiten, lässt Enzo seine Geliebte allein zurück. Während Laura zu einem Gebet niederkniet, nähert sich ihr Gioconda.

12. *Duetto (Gioconda, Laura)*

Gioconda hat sich auf dem Schiff versteckt, um Rache für Enzos Untreue zu nehmen und die Rivalin zu töten. Voller Trotz hält Laura an ihrem Liebesbekenntnis zu Enzo fest.

13. *Duetto-Finale II (Gioconda, Enzo)*

Als Gioconda ihre Rivalin erstechen will, sieht sie in ihren Händen den Rosenkranz der Mutter. Darauf beschliesst sie, Laura zu retten. Sie überlässt ihr, als Alvise in seiner Barke naht, das eigene Boot zur Flucht. Bevor die Galeeren des Feindes angreifen, setzt Enzo sein Schiff in Brand.

AKT III: CÀ D'ORO

14. *Scena ed Aria (Alvise)* - 15. *Scena e Duetto (Laura, Alvise)*

16. *Scena e Serenata (Gioconda, Laura, Alvise e Coro)*

Während im Saal der Cà d'Oro ein Fest bevorsteht, beschliesst Alvise in einem Nebenraum, dass seine treulose Gattin sterben soll, um seine Ehre wiederherzustellen. Gioconda ist unbemerkt von Alvise in das Zimmer eingedrungen und veranlasst Laura, statt des Gifts einen Trank einzunehmen, der sie in einen Scheintod versetzt. Als Alvise zurückkehrt, glaubt er Laura bereits tot auf dem Katafalk liegen.

17. *Scena, Ingresso dei Cavalieri e Coro*

18. *Recitativo e Danza delle Ore*

In einem prunkvollen Saal empfängt Alvise seine vornehmen Gäste und lässt ihnen ein Ballett vorführen, den Tanz der Stunden.

19. *Scena e Finale III - Pezzo Concertato*

Barnaba schleppt die blinde Mutter Giocondas herein, die angibt, für eine Sterbende gebetet zu haben. Als Enzo erfährt, dass es sich um Laura handelt, gibt er sich als Fürst Grimaldo zu erkennen. Er stürzt sich auf Alvise, nachdem dieser den Vorhang geöffnet hat, der den Katafalk mit Laura verbarg. Alvise lässt Enzo festnehmen, während Gioconda sich Barnaba gegen die Rettung ihres Geliebten anbietet.

AKT IV: IL CANAL ORFANO

20. *Preludio, Scena ed Aria (Gioconda)*

Die scheinotote Laura lässt Gioconda in einen von ihr bewohnten, verfallenen Palazzo auf der Giudecca bringen. Die Verzweiflung über ihre unerfüllte Liebe und das Verschwinden ihrer Mutter, die Barnaba unbemerkt in seine Gewalt gebracht hat, geben ihr den Gedanken an Selbstmord ein.

21. *Duettino, Scena e Terzetto (Gioconda, Laura, Enzo)*

Da erscheint der von Barnaba aus dem Kerker befreite Enzo. Als Gioconda ihm sagt, dass Lauras Grab leer sei, missversteht er sie und will die vermeintliche Graberschänderin erdolchen. In diesem Augenblick erwacht Laura, und Enzo erkennt, wie edelmütig Gioconda zugunsten ihrer Rivalin handelte.

22. *Scena e Duetto Finale (Gioconda, Barnaba)*

Nachdem Gioconda den Liebenden zur Flucht verholfen hat, will sie ihrem Leben ein Ende setzen, denn Barnaba kommt, um seinen Lohn zu fordern. Vor seinen Augen ersticht sie sich. Die wütend hervorgestossene Äusserung des Betrogenen, dass er ihre Mutter ertränkt hat, vernimmt sie nicht mehr.

Ponchiellis *La Gioconda*: Zwischen Traditionalismus und Avvenirismus

von Peter Ross

Das Libretto zu Amilcare Ponchiellis *La Gioconda* greift auf eine Tragödie Victor Hugos zurück, *Angelo, tyran de Padoue* (1835), die 1837 bereits als Vorlage für Saverio Mercadantes an der Mailänder Scala uraufgeführte Oper *Il Giuramento* gedient hatte. Ob die erneute Vertonung des Stoffes von Ponchielli selbst ins Auge gefasst worden war oder auf einer Anregung seines Verlegers Giulio Ricordi, womöglich auch des Librettisten Arrigo Boito beruhte, bleibt ungewiss. Bekannt ist nur, dass der Komponist ein halbes Jahr nach der Premiere seiner Oper *I Lituani* (Mailänder Scala, 7. März 1874) mit Boitos Libretto rechnete und gleichzeitig die Parallele zu Mercadante scheute. In einem Brief an Ricordi vom 12. September heisst es unter Erwähnung eines weiteren Projekts: «Dieses Textbuch [*Aixa*] wird dienlich sein, wenn jenes von Boito Schwierigkeiten bereiten sollte: weniger durch das Naturell des Dichters als die Gefahr einer Ähnlichkeit mit *Il Giuramento*, einem Werk, das nach allem immer noch zu fürchten ist.» Ganz abwegig waren diese Bedenken nicht. Mercadantes einst so erfolgreiche, inzwischen aber stilistisch veraltete Reformoper hatte erst im Januar 1872, wenn auch mit mässigem Ausgang, eine Aufführungsserie an der Scala erlebt. Das war möglicherweise einer der Beweggründe, dass Boito – und sei es auf Drängen des Komponisten – einschneidende Änderungen an Hugos Drama vornahm.

Die erste Verfassung des vieraktigen Librettos lag Ponchielli gegen Ende November des Jahres vor, offensichtlich waren die Bedenken wegen derselben Textquelle inzwischen zerstreut. Dagegen hatte der Komponist die Probleme, die aus dem «Naturell des Dichters» entstehen könnten, unterschätzt. Doch hätte er wissen müssen, dass er von Boito, der als Librettist wie Komponist mit seinem Ideendrama *Mefistofele* in denkbar engster Anlehnung an die beiden Teile von Goethes *Faust* einen völlig eigenen Weg im italienischen Musiktheater eingeschlagen hatte, kein simples Libretto in traditioneller Manier erwarten durfte. *Mefistofele* hatte 1868 ein Fiasko an der Scala erlitten, und nicht zuletzt aufgrund des immens gesteigerten literarischen und dramaturgischen Anspruchs, den der Dichter Boito an seinen Text stellte. Diesen ästhetischen Anspruch, den auch das *Gioconda*-Libretto ausstrahlte, muss Ponchielli empfunden und sich ihm als Musiker unwillkürlich verpflichtet gefühlt haben. Aus Livorno, wohin er seine Frau, die Sopranistin Teresina Brambilla, begleitet hatte, schrieb er am 19. November 1874 an den Verlegerfreund: «Ich lese und lese immer wieder die beiden Akte Boitos, die ich sehr schön finde. Aber ich fürchte, dass die Musik in ihrer Schwierigkeit dem Libretto entsprechen wird:

nicht einfach im Stil und mit geringer Aussicht auf Erfolg. Alsdann frage ich mich: Und das Publikum?... Dieses Publikum, das die Musik der *Lituani* unverständlich findet... Ich glaube, dass man für ein italienisches Publikum nicht zuviel Sorgfalt auf das Drama verwenden sollte, denn sonst müsste man auf Rhythmen verfallen, die nicht ins Ohr gehen, das Orchester wirksam einsetzen und schliesslich Künstler haben, die nicht vorhanden sind und wohl auch nicht einmal zur Zeit von Rossini, Bellini etc. zahlreich waren. Die richtige Deklamation, die Gestik und endlich all das, was den Darsteller ausmacht und für das Drama unabdingbar ist: dies findet sich eher in einer der letzten Schauspieltruppen als in einer der ersten Sängerkompanien. Darum muss man sich sehr an die sangbare Musik halten, obwohl man, so meine ich, auch dort gegen längst abgenutzte Rhythmen und Begleitformeln ankämpfen sollte, um dann Sänger zu haben ... die nicht singen können!»

Ponchielli – ein timider Charakter, in seiner Arbeit ständig von Zweifeln geplagt, seiner selbst unsicher und vom Urteil anderer abhängig – war sich wie jeder Komponist seiner Zeit in Italien des Dilemmas völlig bewusst, besonders nach der schmerzlichen Erfahrung der *Lituani*, die mit allgemeiner Spannung erwartet, aber nicht mit einhelliger Begeisterung aufgenommen wurden. Das Komponieren von Opern war schwierig geworden, nachdem sich Italien in den fünfziger Jahren und vermehrt noch im folgenden Jahrzehnt fremden Einflüssen geöffnet hatte. Die Opern Meyerbeers und im weiteren vor allem *La Juive* von Halévy, Gounods *Faust* und Flotows *Martha* begannen vielerorts, die einheimischen Bühnenwerke, jene Verdis eingeschlossen, in die Defensive zu drängen. In einer ideologisch gefärbten, erbitterten Fehde, die in der Öffentlichkeit mehr durch die Musikkritiker als die Komponisten selbst immer wieder geschürt wurde, standen sich zwei Parteien weithin unversöhnlich gegenüber. Auf der einen Seite waren es die Traditionalisten, die jede Neuerung mit dem Schlagwort des Wagnerismus als Verrat am nationalen Erbe geisselten, auf der anderen die Avveniristen, die Zukunftsmusiker, denen ein am europäischen Entwicklungsstandard orientiertes Kunstideal vorschwebte, das alles Herkömmliche mit Verachtung belegte. Boito mit seinem Reformprogramm der frühen sechziger Jahre, das sich gegen die Formelhaftigkeit in der Oper wandte und dem Drama gegenüber der Musik grösseres Gewicht geben wollte, galt immer noch als Wortführer dieser Richtung. Ponchielli nahm, wie es seiner Natur entsprach, eine eher gemässigte und allenfalls vermittelnde Position ein.



Ponchiello A.

All' vivo troppo 310

VIOLINI
 VIOLE
 OTTAVINO
 FLAUTI
 OBOI
 CLARINETTI
 I in Bb
 II in C
 CORNI
 I in F
 II in Bb
 CORNETTE
 I in Bb
 TROMBE
 I in F
 II in Bb
 FAGOTTI
 TROMBONI
 BOMBARDONE
 TIMPANI
 GRAN CASSA
 Violoncelli
 Bassi

All' vivo troppo

marcato

La Gioconda, Partituraautograph
 Beginn des Chores «S'ineggi alla Cà d'Oro» (3. Akt)

Trotz seiner Vorbehalte gegenüber dem Libretto und dessen spürsamer Distanz zu den eigenen Vorstellungen nahm Ponchielli die Komposition unverzüglich auf. Die Probleme mit dem Textbuch begleiteten dann allerdings den gesamten Arbeitsprozess. Einmal heisst es gegenüber Ricordi, der meist als Schaltstelle zwischen Komponist und Dichter diente: «Man muss noch übereinkommen, hier und da Striche vorzunehmen. Denn einige Dinge sind zu lang geraten: zum Beispiel die ganze Rede Giocondas im letzten Akt, wenn sie die Vorkehrungen angibt, die sie zur Flucht der Liebenden getroffen hat. Das Duett zwischen Enzo und Gioconda sagt mir nicht sehr zu, es scheint mir abzufallen. Sehr schön ist das Terzett, aber den Auftritt der Cieca im Finale des dritten Aktes hätte ich gern besser begründet» (Januar 1875). Ein weiterer Brief, der Ricordi mit Ponchiellis Librettoproblemen konfrontierte, ist an Giulios Verlagsbevollmächtigten Eugenio Tornaghi gerichtet. Er stammt aus dem Frühsommer 1875, als die Komposition bereits durch eine Neueinstudierung der *Lituani* an der Scala sowie eine Umarbeitung der frühen Oper *La Savoiarda*, die dann als *Lina* 1877 am Mailänder Teatro dal Verme herauskam, unterbrochen worden war: «Ich habe Boito geschrieben, damit er mir seine Änderungen zur *Gioconda* schickt. Wenn ich statt dieses Librettos ein anderes, flüssigeres und leichteres, gehabt hätte, dann wären *La Savoiarda* und die neue Oper innerhalb des Jahres oder spätestens bis zum Februar zu beenden gewesen. So ist es eine ernste Sache und doppelt ernst, wenn ich in Erwägung vieler Stellen des Librettos, von denen ich überhaupt nicht überzeugt bin, an den allgemeinen Erfolg der Partitur denke. Ich habe nicht die Erfahrung, die eine Berühmtheit haben kann, aber ich sehe, woran man sich beim italienischen Publikum halten muss, damit eine Oper überall aufführbar ist und ihre Runde macht. Wie ich Dir wohl sagte, bat ich Giulio vor geraumer Zeit, die Komposition von *Gioconda* auf später zu verschieben. Er stimmte nicht zu, denn er ist vom Erfolg überzeugt. Ich bin es nicht so ganz. Wir werden sehen, wer von beiden recht behält» (26. Mai 1875).

Kaum hatte Ponchielli *La Savoiarda* beiseitegelegt und sich wieder der neuen Oper gewidmet, als abermals eine Störung eintrat. Eine Kommission aus Bergamo richtete die Bitte an ihn, eine Kantate zu komponieren. Sie sollte zur feierlichen Beisetzung der sterblichen Überreste Donizettis und seines Lehrers Giovanni Simone Mayr in der Kathedrale S. Maria Maggiore erklingen – und Ponchielli in seiner Gutmütigkeit, ausserdem besorgt, dass eine Absage ihm in der Öffentlichkeit verübelt würde, akzeptierte trotz des zeitlichen Drucks, der

auf ihm lag. Die Arbeit an *Gioconda* nahm inzwischen ihren Fortgang und die Oper selbst feste Formen an, wobei jetzt erstmals der zu erwartende ausserordentliche Umfang deutlich zutage trat. Der Komponist mag sich an das Wort von den «musikalischen Mastodonten», das in Zusammenhang mit der fünfeinhalbstündigen Aufführungsdauer von Boitos *Mefistofele* gefallen war, erinnern haben, als er am 19. Juni 1875 Tornaghi mitteilte: «Ich habe die Anzahl der Stücke errechnet, aus denen *La Gioconda* bestehen wird. Es sind 26! Ich glaube, dass ich damit nicht wenigen Kopfschmerzen bereiten werde. Der 1. Akt ist fertig – bis auf wenige Nebensächlichkeiten. Durch all dies mache ich mit einem Angstgefühl weiter, nicht so sehr wegen des Gelingens der Musik als wegen des Ganzen, das sich aus dem Libretto ergibt, und dieses richtet sich mit seiner Länge und Schwierigkeit (die dann auch in der Musik zu spüren sein wird) gegen die Interessen des Komponisten und Verlegers, abgesehen noch von einigen Dingen, die sich nicht nach Wunsch entwickeln.»

Während Ponchielli durch die Kantate für Bergamo von seiner eigentlichen Tätigkeit abgelenkt wurde, war sein Librettist mit der umfassenden Revision von *Mefistofele* beschäftigt und den Vorbereitungen für die Aufführung in Bologna, die am 4. Oktober 1875 stattfand und dem vielgeschmähten Werk seinen lang ersehnten Durchbruch verschaffte. Daneben arbeitete Boito an zwei weiteren Libretti, *Pier Luigi Farnese* und *Semira*, so dass sich seine Anteilnahme an *Gioconda* zwangsläufig verminderte und er den häufigen Änderungswünschen des Komponisten nicht immer prompt nachkommen konnte. Ponchielli zeigte sich nachsichtig in dieser für Boito äusserst angespannten Situation und wusste sich einzurichten, wie aus dem Schreiben an Ricordi vom 21. Juli 1875 hervorgeht: «Lauras Romanze ist fertig und scheint mir gut, aber ich stocke beim anschliessenden Duett, aus obigen Gründen [die Kantate für Bergamo] und weil ich ohne Hilfe des Dichters den ersten Satz, den er mir kürzen muss, wirklich nicht machen kann. Aber wenn Boito keine Zeit hat, ist es gleich. Ich werde alles vertonen, ebenso in den anderen Stücken das, was er geschrieben hat, denn ich will nicht den Verdacht erwecken, dass ich nach Ausreden suche.» Wenn Ponchielli meint, seinen Arbeitswillen unter Beweis stellen zu müssen, im selben Brief auch beteuert, «wie ein Märtyrer» zu arbeiten, entsprang dies eher seinem tief verwurzelten Unsicherheitsgefühl, als dass Ricordi ihm einen konkreten Anlass gegeben hätte. Auf der anderen Seite brachte Ponchielli Kritik und Einwände am Libretto nicht nur sehr bestimmt, sondern mitunter in brüskem Ton vor. Seinen Verleger forderte er einmal auf: «Bitten

TEATRO SCALA

60.

60.

Questa sera di Sabato 8 Aprile 1876 alle ore 7 1/2.

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

del Melodramma in quattro atti os

TOBIA GORRIO

LA GIOCONDA

Musica di **AMILCARE PONCHIELLI**

LA GIOCONDA, cantatrice	<i>Mariani-Masi Maddalena</i>
LAURA ADOERNO, genovese, moglie di	<i>Biancolini-Rodriguez M.</i>
ALVISE BADOERO, un dei capi dell'Inquisizione di Stato	<i>Maini Ormondo</i>
LA CIECA, madre della Gioconda	<i>Barlani-Dini Eufemia</i>
ENZO GRIMALDO, Principe genovese	<i>Gayarre Giuliano</i>
BARNABA, cantastorie	<i>Aldighieri Gottardo</i>
ZUANE, rogante	<i>Cornago Gio. Batt.</i>
UN CANTORE	<i>Grazzi Amedeo</i>
ISEPO, scrivano pubblico	<i>N. N.</i>
UN PILOTA	

Barnabotti - Arsenalotti - Senzatori - Fregadi - Gentiluomini - Gentildonne
Maschero (arlecchini, pantaloni, battute) - Popolo - Marinai - Mozzi - Monaci de' Frari
Cantori della compagnia della calma - Massieri - Scudieri - Sgherrani - Trombettieri - Dalmati
Mori - Il Cancellier grande - Un rogante - Il Priore dei Frari - La Signoria
Il Consiglio dei Dieci - Sei Caudatari - Un Nostromo - Un Mastro delle vele
Un servo Moro - Il Doge.

Atto Terzo - La Danza delle Ore

COMPOSTA DAL COREOGRAFO Signor LUIGI MANZOTTI

VENEZIA, SECOLO XVI.

PREZZI PER QUESTA SERA

Biglietto d'ingresso alla Platea e Palchi, L. 5
Poi signori militari in uniforme, L. 3,50 - Loggione L. 1,50
Sedie a braccinoli, L. 40 - Sedie comuni L. 20 (oltre l'ingresso)

Per un libretto dell'Opera L. 1
Nel locale di Guardaroba si affittano Palchi di 1°, 2°, 3°, e 4° fila e del Loggione.

Si aprirà alle ore 7

Lo spettacolo comincerà alle ore 7 1/2.

Il Loggione alle ore 6 1/2.

Milano, 8 Aprile 1876.

Tipi del R. Stabil. Ricordi.

L'IMPRESA

Ponchielli, *La Gioconda*
Theaterzettel zur Uraufführung

Sie Boito, mir die Worte der Romanze «Cielo e mar» zu erweitern. Enzo macht nichts anderes, als «oh goldene Träume» zu wiederholen, und wenn dies dauernd geschieht, fürchte ich, dass jene Träume zu Pappmaché werden.» Boito hingegen fand Worte der Ermunterung für den oft verzagten Komponisten: «Verlier nicht den Mut und nutze den günstigen Wind der Phantasie. Ich bin fest überzeugt, dass *La Gioconda* uns beide heiter [giocondi] machen wird.» Die Probleme zwischen ihnen wurden offenbar immer auf amikale Weise gelöst.

Nach längerem Aufenthalt in Bologna – er traf dort mit Boito zusammen, der freilich durch die Aufführungsvorbereitungen für seine eigene Oper stark beansprucht war – und Beendigung des Auftragswerkes für die Donizetti-Feierlichkeiten fand Ponchielli endlich die Ruhe, um sich ausschliesslich *La Gioconda* zuwenden zu können. Wesentliche Teile der Komposition entstanden nun in Genua, wohin er seine Frau begleitete, die an das Teatro Carlo Felice verpflichtet war und die dortige Spielzeit am 26. Dezember 1875 als *Aida* eröffnete. Die Anstrengung jedoch, die für Ponchielli mit der Komposition vor allem aufgrund seiner selbstquälerischen Skepsis verbunden war, bestand weiterhin, und je mehr sich der Zeitpunkt der Aufführung näherte, die wiederum für die Scala vorgesehen war, desto stärker schimmert in seinen Äusserungen an Ricordi eine geradezu panische Angst durch. Sein Brief vom 31. Dezember 1875 etwa lautet: «Erschrecken Sie nur!... Ich bin immer noch beim Terzett!! Gestern abend war ich vor Freude in solchem Masse ausser mir, dass ich Magenkrämpfe bekam. Heute morgen sehe ich die Arbeit an und gehe sie nochmals durch... Ach, welche Enttäuschung! Jetzt gefällt sie mir nicht mehr! Vor einigen Tagen wollte ich zudem die Barkarole ändern, damit ihre Tonart zu den letzten Kadenzen des Terzetts passt... Aber es ist eine ernste Sache für das Rezitativ, das bereits für den dritten Akt gemacht ist. Kurz und gut, glauben Sie mir, dass ich wirklich ganz verzweifelt bin, denn auch ich sehe die Situation. Wie oft wünschte ich mir die Gleichgültigkeit und Sicherheit der vielen, die einfach hinschreiben, was ihnen in den Sinn kommt. Aber ich kann es nicht. Wenn nicht das Schreckgespenst der Scala wäre, die furchtbare Vorstellung einer scheusslichen Kritik, eines Urteilspruchs à la Valnagot [in mailändischem Dialekt: «Nichts wert»; böses Wortspiel des Kritikers Amintore Galli mit *Corrado Wallenrod*, der Stoffquelle zu *I Lituani*] etc. etc., dann stünden die Dinge anders. Heute mache ich mich wieder an die Arbeit. Aber ich denke daran, dass mir noch die Tänze bleiben, die Beendigung des Finales im 3. Akt und das Schlussduett (obgleich ich dies rasch machen werde,

denn ich bin überzeugt, dass es selbst bei gutem Gelingen nach dem Terzett nicht sehr interessieren kann). Glauben Sie, dass ich rechtzeitig fertig werden kann? Ich zweifle sehr daran!» Anfang des neuen Jahres war die Arbeitssituation dann derart angespannt, dass der Komponist seiner Frau die Aufgabe übertrug, den Kontakt mit seinem Verleger aufrechtzuerhalten. Ihr Brief vom 12. Januar 1876 schildert die Schwierigkeiten mit der Vertonung, deren Ursache wiederum im Libretto des «Avveniristen» Boito gesucht wird, in eindringlichster Weise: «Dann befindet sich Amilcare im Augenblick in einem derart nervösen Zustand, dass es jedem noch so gleichgültigen Menschen leid tun würde. Er arbeitet pausenlos, morgens, abends und zum Teil auch nachts, um das von Ihnen und in besonderer Weise auch von uns ersehnte Ziel zu erreichen: die Fertigstellung von *Gioconda*. Eine frohe Vorstellung, aber sie bereitet auch ein wenig traurige und verzweifelte Momente angesichts des Gemütszustandes meines Mannes, wie ich Ihnen nochmals sage! Er grämt sich, wenn er an den Zeitverlust mit der *Savojarda* und der Kantate denkt und überdies an sein geringes Vertrauen in den Erfolg des Librettos! Leider ist die auf solche Art umsonst verlorene Zeit heute kostbar, aber ich verzweifle trotz allem nicht und glaube vielmehr, dass Amilcare die *Gioconda* vielleicht doch fertigstellen kann, wenn man ihm absolute Ruhe lässt. Heute morgen hat er mit dem Instrumentieren begonnen, das Vorspiel skizziert, das Terzett und Duett des letzten Aktes abgeschlossen. Glauben Sie mir, Signor Giulio, seine Einfälle wären ihm mit grösserer Leichtigkeit zugeflogen, wenn er im Verlauf der Oper nicht auf Nummern gestossen wäre, deren Form doch etwas schwierig ist und Amilcares Stil wenig entspricht!»

Unter den von Ponchielli während der Entstehung seiner *Gioconda* an Ricordi gerichteten Briefen, die Gaetano Cesari 1934 zum 100. Geburtstag des Komponisten veröffentlichte, verdient das letzte Schreiben vor der Uraufführung des Werkes besondere Beachtung. Es ist aus Genua datiert vom 27. Januar 1876 und zeigt nicht nur Ponchiellis bereits bekannte Skrupel bei der Vertonung und die Sorge um die Publikumsreaktionen auf seine Oper, sondern lässt auch erkennen, wie eng seine musikalische Gestaltung mit dramaturgischen Erwägungen verknüpft war und wie sehr das kompositorische Gelingen von der szenischen Stringenz abhing. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch das Formproblem der Cabaletta, mit dem sich Ponchielli konfrontiert sah. Bei der Cabaletta handelt es sich um einen Satz in beschleunigtem Tempo, der eine mehrteilige Arien- und Ensemblenummer abschliesst. Als Relikt der traditionellen Nummern-



Ponchielli, *La Gioconda*
Szenenillustration zur Uraufführung in Mailand, 1876

oper hatte sich dieser Formteil in den siebziger Jahren zwar nicht mehr bei den Arien, wohl aber mitunter bei den Duetten erhalten. Bezeichnend ist nun, dass Ponchielli für ein Beispiel, wie der einst starre Schematismus der Cabalettaform durchbrochen und auf raffinierte Weise aufgelockert werden kann, auf Verdi verweist, der offensichtlich als bewundertes Leitbild und drohender Schatten zugleich über seiner Arbeit schwebte: «Ich bin bei den letzten Takten des Duetts zwischen Enzo und Barnaba. Ich nahm nochmals die galligen Verse vor: «Va furibondo mostro colmo di sangue e fiel» [«Geh, du rasendes Ungeheuer, erfüllt von Blut und Galle»] und machte eine andere Cabaletta, die mir immer noch nicht gefällt, und wenn ich Ihnen meine Gefühle sagen soll, dann bin ich fast soweit, dieses Stück zu verbrennen und es ganz neu zu schreiben. Ich weiss, dass es eine Verzögerung bringen wird, aber es stört mich, dem Publikum Dinge vorzusetzen, die mir nicht zusagen. Vielleicht könnte es dem Publikum doch unter die Haut gehen, aber ich kann meine Einstellung nicht ändern. Ich hätte gewünscht, die Cabaletta vermeiden und das Duett im Ganzen kürzer gestalten zu können. Wenn das Stück nur mit einem Einfall zu beschliessen wäre, wie Verdi ihn zu finden wusste, als er am Schluss des Duetts der beiden Frauen in *Aida*, um der wenig glücklichen Idee der Cabaletta abzuweichen, den Chor hinter der Bühne erklingen liess und nach dem ganz gegen das Übliche erfolgten Abgang von Amneris die sympathische Melodie: «Numi, pietà!» wiederaufnahm! Gewiss hätte es hier etwas anderes gebraucht... aber so, wie es steht, lässt sich die Cabaletta oder Cavaletta nicht umgehen. Kurz und gut, das Stück macht mir Verdross, und ich weiss dem nicht abzuweichen, denn die Farbe in Verbindung mit den munteren Triolen, so fürchte ich, wird ihm nicht entsprechen. Aber mehr als dies würde ich den Schluss ändern und etwas Neuartiges versuchen wollen, doch die Situation und die Verse erlauben es mir nicht [...]. Etwas anderes, das mich nicht überzeugt, ohne dass es meine Musik beträfe, ist das Stück von *Gioconda* mit der Orgel. Zur Erklärung: mich stört, dass man den Augenblick, in dem sie singt, nutzen muss, um das Geleit des Dogen [aus dem Markusdom] auftreten zu lassen. Das ist falsch, weil es die Aufmerksamkeit des Publikums abzieht und so die Wirkung des Stücks verloren geht. Deshalb muss man nach ihrer Melodie eine Art Marsch machen, kurz und feierlich. Genug, ich werde dies überdenken. Ach, es gibt da und dort noch manche holprige Stelle in dieser Oper. Wenn ich sie einmal fertig haben sollte, dann sagen Sie ruhig, es sei ein Wunder, aber ich zweifle doch daran... Ich bin nämlich ebenso zimperlich, wie das Publikum unerbittlich ist.»

Tatsächlich gelang es Ponchielli, *La Gioconda* noch rechtzeitig zu beenden, um das Werk am 8. April 1876 als letzte Produktion der Quaresima-Spielzeit an der Scala herausbringen zu können. Obwohl die Aufführungsqualität durch eine über-eilte Probenarbeit beeinträchtigt war, fand die Oper – von Franco Faccio musikalisch geleitet und Giulio Ricordi szenisch betreut – einen lebhaften, wenn auch nicht für alle Teile des Werkes uneingeschränkten Beifall beim Publikum. Eher kritische Stimmen liessen sich hingegen in der Presse vernehmen, und dies galt vorwiegend der Arbeit Boitos, so dass Ponchiellis Bedenken gegenüber der Ausdehnung und Schwierigkeit des Librettos nachträglich als nur zu gerechtfertigt erscheinen. Während *La Perseveranza* die «Originalität und zuweilen glänzende Formgebung» des Librettos rühmte, wurde in *Il Mondo Artistico* bemängelt, dass Boito über einer zum Selbstzweck erhobenen dichterischen Qualität die gestraffte, geradlinige Handlungsführung aus den Augen verloren habe: «Boitos Libretto hat jedoch einen grundsätzlichen Fehler, der selbst noch in Ponchiellis Musik zu verspüren ist [...]. Statt das französische Drama zusammenzuziehen, es zu vereinfachen und kürzen, hat er es masslos erweitert, verdünnt und in die Länge gezogen. Er führte nicht nur neue Personen ein, sondern hob auch einige hervor, die Victor Hugo nur knapp skizziert hatte. Boito hat in seiner *Gioconda* das Drama zu sehr der Poesie geopfert. Mitunter erweitert er die Handlung nur deshalb in ausschweifender Weise, um poetischen Ergüssen Raum zu geben. Und so kommt es zur ausufernden Fülle von Monologen, in denen die Personen herrliche, aber müssige Worte von sich geben, die sich nicht aus der Handlung oder dramatischen Situation herleiten, sondern aus der jeweiligen Beschaffenheit ihres Charakters.»

Auch der einflussreichste unter den Mailänder Musikkritikern jener Zeit, Filippo Filippi, ein verschworener *Avvenirist*, der sich schon beim *Mefistofele*-Fiasko hinter Boito gestellt hatte, brachte dem Libretto Vorbehalte entgegen. Sie galten allerdings der praktischen Erwägung, ob *La Gioconda* als bühnentechnisch äusserst aufwendiges Werk im Stil der französischen Ausstattungsooper auch an anderen Theatern aufführbar sei und somit in Italien «die Runde machen» könne, wie sich Ponchielli gegenüber Tornaghi ausdrückte. Filippis Äusserungen lassen zudem den Wandel in der Betrachtungsweise eines Librettos gegenüber Verdis früher und mittlerer Schaffensperiode erkennen. Damals hatte ein Textbuch kaum Beachtung gefunden, es war allenfalls nach seiner Zweckdienlichkeit bewertet worden, unabhängig zumindest von seiner als beliebig und manipulierbar empfundenen Stoffvorlage,

sofern es sich nicht um ausgesprochene Weltliteratur wie im Falle von Verdis *Macbeth* handelte. Nun aber wurde mit erhöhtem Anspruch, nicht zuletzt im Bewusstsein eines verstärkten Angewiesenseins der Komposition auf ein tragfähiges Libretto, dessen Stoffquelle kritisch zum Vergleich herangezogen und das Textbuch selbst nach literarischen und dramaturgischen Kriterien beurteilt, nach seinem Gesamteindruck und dem, was es hinsichtlich der Musik und ihrer Bühnenwirksamkeit zu leisten imstande war: «In *La Gioconda* liess Boito seiner Phantasie freien Lauf, und von der Stoffvorlage des *Angelo* bewahrte er nur einige Leitlinien, Charaktere und Situationen. Eine zwingende Notwendigkeit machte es für Boito unerlässlich, von Victor Hugo Abstand zu nehmen und ihn gleichsam auf den Kopf zu stellen: nämlich das Erfordernis, für die Scala ein Opernlibretto von grossen Dimensionen und grandioser Bühnenwirksamkeit zu schreiben [...]. Mit den tiefgreifenden Änderungen an Hugos Drama verfolgte er das Ziel, der Musik und der szenischen Darstellung zu nützen. Hinsichtlich der Musik, meine ich, ist es ihm gelungen, denn er hat dem Komponisten eine prächtige Bilderfolge von starken, bewegenden und farbigen Situationen verschafft. Hinsichtlich der Bühnenwirksamkeit ist er möglicherweise über das erforderliche, zumindest aber vernünftige Mass hinausgegangen, denn *La Gioconda*, wie sie sich jetzt darstellt, wird jedenfalls zu ernsthaftesten Schwierigkeiten mit dem Bühnenbild, dem sich noch der Reichtum und die Vielfalt der Kostüme sowie der Bühnentechnik beigesellt, führen – all dies ist kaum geeignet für Theater, die nicht über die gleichen Mittel verfügen wie die Scala.» Mittelbar bestätigt Filippi den Sachverhalt, dass Mailand nach der politischen Einigung Italiens zum Zentrum der Industrialisierung im Norden geworden war, während der Süden des Landes zunehmend verarmte, und dass die Scala aufgrund der wirtschaftlichen Verhältnisse inzwischen über alle anderen Theater Italiens konkurrenzlos hinausgewachsen war und eine Monopolstellung innehatte, die derjenigen der Pariser Oper für Frankreich nahekam. Das an der Scala 1876 offenbar als selbstverständlich erachtete Erfordernis eines «grandioso spettacolo», einer Prachtentfaltung auf der Bühne, der nur die grosse französische Oper Modell stehen konnte, hatte die Prosperität der Stadt zur Voraussetzung.

Auf das Grandiose als Beschreibungskategorie griff auch ein anderer bedeutender Kritiker, Leone Fortis, zurück und fügte die Vielfältigkeit («varietà») hinzu; ein Begriff, der bei Verdi unter Verweis auf Shakespeare schon in den fünfziger Jahren auftauchte. Am Beispiel der *Gioconda*

umriss er mit beiden Begriffen scharfsichtig die Problematik einer neuen, am Vorbild der Grand Opéra orientierten Opernästhetik: «Sicher ist, dass sich das Streben nach Grandiosität und Varietät um jeden Preis nirgends deutlicher und beunruhigender zeigt als in *Gioconda*. Komponist und Librettist haben sich mit nichts anderem beschäftigt, und durch diese zwanghafte Beschäftigung opfern sie nicht nur die historische Wahrheit, sondern auch die gesunde und echte dramatische Wirkung, die sich in natürlicher Weise aus der folgerichtigen und umsichtigen Entwicklung einer Situation innerhalb ihres angestammten Milieus ergibt [...]. Natürlich meine ich nicht, dass sich das musikalische Drama dem Genre des Grandiosen verschliessen muss. Ganz im Gegenteil! Ich verleugne weder *Wilhelm Tell*, noch *Die Hugenotten*. Ganz im Gegenteil! Nur stelle ich die Bedingung, dass das Grandiose in natürlicher Weise der eigentlichen Beschaffenheit des Stoffes und seiner logischen Entfaltung entwächst und nicht als etwas ihm Äusserliches dem Stoff mit Flickern und Nähen angeheftet wird, denn das kann keine noch so ansprechende und faszinierende Formgebung jemals vollständig verbergen.» Fortis war sich der Krise, in der sich die italienische Oper durch die Einflüsse von aussen befand, voll bewusst, sprach ausdrücklich auch von einer «Phase des Übergangs» («fase di transizione») und suchte nach den Ursachen für die Verunsicherung von Publikum und Kritik: «Kommt es vielleicht daher, dass unsere Komponisten eine allgemeine Tendenz haben, die ihnen schlichte und leicht verständliche Stoffe, in denen die Leidenschaft spontaner und unmittelbarer die Phantasie und das Herz des Volkes anspricht, verbietet, um sich statt dessen auf das Studium des Grandiosen und Vielfältigen zu werfen – eine Tendenz, die oft zu einer gewaltigen Ausdehnung ihrer Werke, einer übertriebenen Vielfalt in den Kunstmitteln und einer ungeordneten Anhäufung von Effekten treibt?» Eine gewisse Spontaneität, die der traditionellen Oper immer eigen war, hatte sich bei Boito und seinem Libretto zu *La Gioconda* in eine Artifizialität verkehrt, die sich zwangsläufig auch in Ponchiellis Musik niederschlagen musste.



Einer von 7 Bären
am Brunnen
Holzschnitt
von E. Zbinden

am Kornhausplatz
Vor und
nach dem Theater
Restaurant
«Chindlifrässer»
gut essen bis 23 Uhr,
flotter Service



Jean d'Avèze
H.H. Ayer
Claire Fontaine

Mary Chess Perfumes

Kosmetik D, Junkerngasse 43, 3011 Bern
Tel. 031/22 16 11

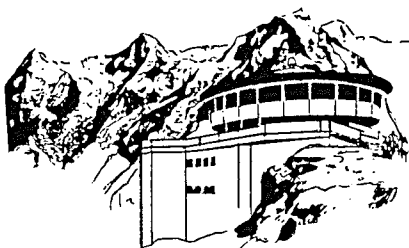


DREI GENERATIONEN GLASMALER HALTER

KLÖSTERLISTUTZ 10 3013 BERN

TEL. 031 / 414 266

Symphonie der Berge



Schilthorn Piz Gloria

- N1/N6/N12 rasch + sicher
- P 1500 gratis
- Restauration – günstig
- ☎ 036/ 23 14 44



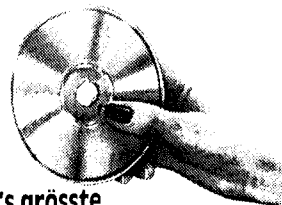
IM BÄREN...??
.. OSTERMUNDIGEN
DORT TREFFEN
WIR UNS DENN
ALSO WIEDER!

IM BÄREN
OSTERM...

Bären Ostermundigen

Telefon 031 31 08 31

Für Compact- Disc's und CD-Spieler zu Kilchenmann



Bern's grösste
Auswahl mit über 4'500 Titeln!

GRATIS: Kilchenmann's exklusives
CD-Titelverzeichnis!

CD-Spieler ab Fr. 595.-

Grosse Auswahl in allen unseren 4 Fachgeschäften
CD-Spieler sind praktisch an Jede HiFi-Stereo-
Anlage anschliessbar.
Besuchen Sie unsere HiFi-Studios!

Radio TV HiFi-Stereo Video Schallplatten Videofilme

Kilchenmann

Bern, Münzgraben 4-6, / 22 25 44
Köniz, Schwarzenburgstr. 225
Kehrsatz, Bernstr. 95, / 54 15 15
Ostermundigen, Bernstr. 40-42

RENAULT



Edwin Lanz AG

älteste Renault-Vertretung
der Schweiz

Papiermühlestrasse 11
Bern, Telefon 42 22 11

der treffpunkt

Gschwandner
modelleisenbahnen

modellautos

Spitalgasse 24
3011 Bern

Telefon 031 21 06 37

**Das Fachgeschäft
für gehobene
Ansprüche**

„An diesem Handlungsreisenden kommt keiner vorbei ... ein Triumph“

NEW YORK TIMES

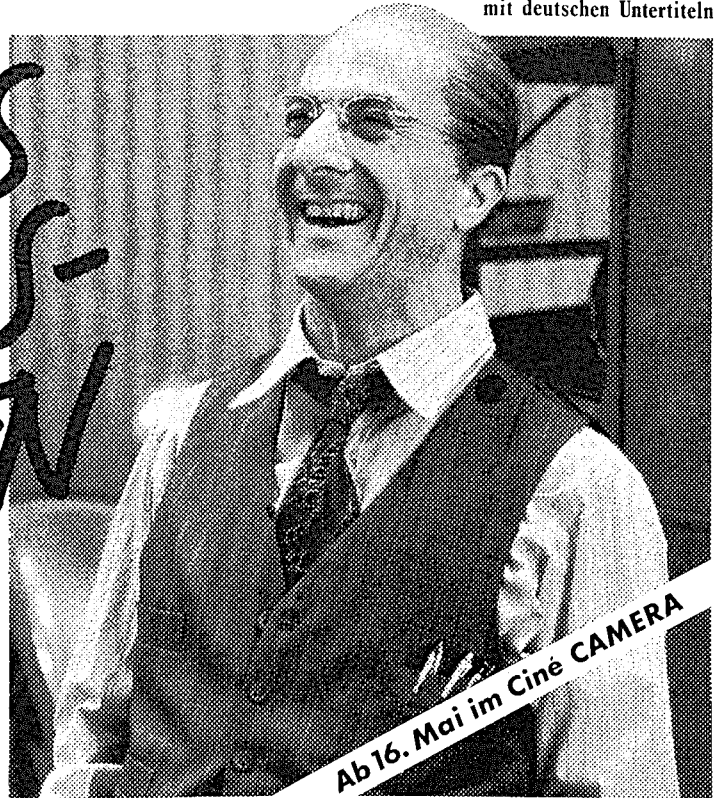
Dustin Hoffman

Englische Originalfassung
mit deutschen Untertiteln

TOD EINES HANDLUNGS- REISENDEN

Arthur Miller's
amerikanischer Klassiker

Ein Film von Volker Schlöndorff
Die meisterhafte Verfilmung
des Broadway-Erfolges



Ab 16. Mai im Ciné CAMERA



Haut und Haar müssen hautnah haarmunieren. Denn Schönheit ist ein Ganzes. Von oben bis unten. Darum haben wir uns mit Haut und Haaren der Pflege Ihrer Haarmonie verschrieben. Und erwarten Sie jetzt in unserer neuen, grossen und haarmunischen **BEL-ETAGE MARKTGASSE 38.**

JOHN-PETER'S: Berns **HAIR STYLIST** mit internationalem Renommée.

Telefon 21 00 28 / 29.

HAUTNAH: Die neue Boutique mit den schönsten **DESSOUS**, Robes de Chambre, Boxers, Strümpfen und allem was man hautnah trägt.

Telefon 21 14 01.

La Gioconda

Oper in vier Akten
Libretto von Tobia Gorrio (Arrigo Boito)
Musik von Amilcare Ponchielli

Stadttheater Bern
in Zusammenarbeit mit der Bernischen Musikgesellschaft

Musikalische Leitung	Paolo Olmi
Gesamtleitung der Chöre	Anton Knüsel
La Gioconda, Sängerin	Galina Savova
Laura Adorno, Gattin Alvises	Marie-Luisa Nave
Alvise Badoero, Staatlicher Inquisitor	Alfredo Zanazzo
La Cieca, Giocondas Mutter	Mariana Cioromila
Enzo Grimaldo, Genueser Fürst	Aldo Filistad
Barnaba, Strassensänger	Ettore Nova
Zuàne, Schiffer	Louis Lebherz
Isèpo, Öffentlicher Schreiber	Hans Peter Graf
Ein Barnabotto - Ein Lotse - Ein Sänger	Louis Lebherz
Erste Stimme	Hans Peter Graf
Zweite Stimme	Louis Lebherz

Verstärkter Chor des Stadttheaters Bern

Chor des Konservatoriums Bern
Leitung: Zoltan Jonas

Berner Symphonieorchester
Orgel: Philippe Laubscher

Inspektion: Gunter Elmer / Walter Vogel

Konzertante Aufführung in italienischer Sprache

Casino Bern

Premiere: Freitag, 9. Mai 1986, 19.30 Uhr

Weitere Aufführungen (jeweils 19.30 Uhr): Sonntag, 11. Mai 1986 SV Klubschule Migros (Restliche Karten im Vorverkauf der Klubschule); Mittwoch, 14. Mai 1986 BMG-Symphoniekonzert 16 Blau (Do-Abo) und Freier Verkauf; Freitag, 16. Mai 1986 BMG-Symphoniekonzert 16 Blau und Freier Verkauf; Sonntag, 18. Mai 1986 Freier Verkauf und Berner Theaterverein.

Grosse Pause nach dem 2. Akt - Kleine Pause nach dem 3. Akt

Aufführungsrechte: Musikverlag Ricordi & Co., Mailand

Die Bernische Musikgesellschaft dankt der Beer-Brawand-Stiftung für ihre Unterstützung der Symphoniekonzerte vom 14. und 16. Mai 1986

Confiserie Tea Room

Abegglen



3011 Bern Spitalgasse 36 031/22 21 11

Frischrahm-Truffes – Pralinés – Butterkonfekt
eigene Chocolat-Spezialitäten – Desserts
Torten und Cakes – hausgemachte Glacen

Tellerservice – Weine – Gurten-Bier – Giger-Café

*Nach dem Theaterbesuch
treffen wir uns im ...*



merkur | Restaurant

beim Zytglogge
Der gemütliche Treffpunkt –
vor und nach der Vorstellung!

SCHMIED STUBE

Ihr Treffpunkt für gutes Essen
und Trinken im Herzen der
Stadt Bern an 7 Tagen in der
Woche.

Walter Forrer, Zeughausgasse 5
3011 Bern, Telefon 031/22 34 61

Casa nostra

Hotel Glocke Bern
Rakhausgasse 75
Tel. 031 22 37 71

Warme Küche bis 1.00 Uhr
Italienische Spezialitäten
Ristorante 1. Stock

**Bücher
Scherz**

3000 Bern 7 Marktgasse 25
Telefon 031 / 22 68 37

die Bank für
jedermann



**DEPOSITO CASSA
DER STADT BERN**

Vis-à-vis Hotel
Bellevue Palace

Garantie der
Burggemeinde Bern

**Für Bargeld:
An Geldautomaten.
Statt Bargeld:
Beim Einkauf, zum
Zahlen.**



*****Reg/ocard** ©

Die Combi-Karte der
EvK Erspariskasse von Konolfingen,
in Partnerschaft mit der (Bern Karte).



Einrahmungen
Kunstglaserei
Glasmalerei

Reich + Co.

Gerechtigkeitsgasse 76,
3011 Bern, Telefon 031 22 09 97

Dancing – Cabaret

MOCABO

Internationale Attraktionen
um Mitternacht

Genfergasse 10
Bern

Telefon 031 22 50 41

Paolo Olmi wurde im umbrischen Terni geboren, wuchs aber in Ravenna auf, wo er noch heute seinen Wohnsitz hat. Nach einem Klavierstudium bei Lidia Proietti, das er am Konservatorium von Bologna mit dem Diplom abschloss, und weiteren Studien in Komposition bei Adone Zecchi wandte er sich vermehrt dem Dirigieren zu. Seine Lehrer waren Massimo Pradella und Franco Ferrara. Seit Ende der siebziger Jahre ist Paolo Olmi als Konzert- und Operndirigent international tätig. Seine Auftritte führten ihn in die Vereinigten Staaten und nach Kanada, Frankreich, Ungarn, Polen und Rumänien, in die Tschechoslowakei und die DDR. In der Schweiz arbeitete er bereits mit dem Orchestre de la Suisse Romande zusammen. Im Oktober 1985 dirigierte



PAOLO OLMI
Musikalische Leitung

Paolo Olmi eine Aufführungsserie von Donizettis «Anna Bolena» in Nizza. Im Februar 1986 unternahm er mit Mstislav Rostropowitsch und dem English Chamber Orchestra eine Konzerttournee, die ihren Ausgang in der Mailänder Scala nahm und über Florenz und Rom nach Messina führte. In Bologna leitete er im März die erste Wiederaufführung neuerer Zeit von Giuseppe Sartis Oper «Fra i due litiganti il terzo gode». Im Herbst dieses Jahres wird er zum sechsten Mal eine Konzerttournee in den Vereinigten Staaten durchführen und in Paris für Radio France Mozarts «Hochzeit des Figaro» dirigieren.

Anton Knüsel stammt aus Luzern. Sehr früh zeigte sich bei ihm eine musikalische Begabung, und bereits im Alter von 13 Jahren trat er öffentlich als Pianist im 3. Klavierkonzert von Beethoven auf. Nach dem Gymnasium besuchte er in seiner Heimatstadt die Kirchenmusikschule und das Konservatorium. Zur Vertiefung seiner Studien nahm er dann während vier Jahren in Zürich Unterricht bei dem Pianisten Czeslaw Marek und dem Organisten Heinrich Funk sowie für ein weiteres Jahr in Wien bei dem Dirigenten Hans Swarowsky.



ANTON KNÜSEL
Gesamtleitung der Chöre

1952 kam Anton Knüsel an das Stadttheater Bern, zunächst als Korrepetitor und Studienleiter, dann als Chordirektor und Kapellmeister. 1965 assistierte er Wilhelm Pitz bei den Bayreuther Festspielen, und im selben Jahr übernahm er die Leitung des Oratorienchors der Stadt Bern und der Berner Liedertafel. Am Konservatorium Bern unterrichtet er zudem Lied und Oratorium. Anton Knüsel brachte in Bern erstmals Britten's «War Requiem», Janáčeks «Glagolitsche Messe» und Frank Martins «Requiem» zur Aufführung.



GALINA SAVOVA
«La Gioconda»

Galina Savova stammt aus Varna in Bulgarien. Ihre Gesangsbildung erhielt sie am Konservatorium von Sofia, und am dortigen Nationaltheater

erfolgte auch ihr Bühnendebüt. Nach einem Pariser Auftritt 1971 in «Turandot» wirkte sie zunächst vor allem in der Bundesrepublik Deutschland, an den Bühnen von München, Berlin, Hamburg, Stuttgart, Düsseldorf, Frankfurt, Bonn, Mannheim und Wiesbaden. Gastverpflichtungen führten sie zudem nach Spanien, Frankreich, Belgien, Holland, Österreich, Ungarn sowie in die Tschechoslowakei und Schweiz. Nach ihrem Debüt an der Metropolitan Opera in New York als Aida trat sie seit 1979 dort regelmässig auf, unter anderem als Gioconda. Mit derselben Rolle erfolgte 1980 auch ihr Debüt in Italien in der Arena von Verona, wo sie später zudem als Aida, Tosca und Turandot auftrat. Weitere Gastspiele folgten in Triest, Bologna, Ravenna, Genua, Rom, Neapel und Palermo. Die Titelpartie in Ponchiellis «La Gioconda» wird Galina Savova neben Gastverpflichtungen in Hamburg, Marseille, Köln, Paris, Berlin und New York demnächst auch an der Wiener Staatsoper und im September dieses Jahres an der Oper Frankfurt darstellen.

Marie-Luisa Nave wurde in Padua geboren und studierte Gesang am Konservatorium Benedetto Marcello in Venedig. Nach ihrem Diplom gewann sie verschiedene Erste Preise in Gesangswettbewerben und erhielt ein Stipendium zur Weiterbildung am Teatro Nuovo in Mailand. Dort debütierte sie als Fidalma in Cimarosas «Die heimliche Ehe». Sie nahm dann zusätzlichen Unterricht in Rom bei Giulietta Sionato, und mit ihr studierte sie fortan ihre



MARIE-LUISA NAVE
«Laura Adorno»

Rollen ein. Marie-Luisa Naves Karriere begann zunächst in den italienischen Opernhäusern, sie sang in Turin, Parma, Bologna, Florenz, Rom, Neapel, Catania und Palermo, am Teatro La Fenice in Venedig und an der Scala in Mailand, in der Arena von Verona, den Caracallathermen und im Sferisterio von Macerata. Daneben war sie bald auch international tätig, in München, Hamburg, Frankfurt und Zürich, an der Wiener Staatsoper und der Pariser Oper, in Barcelona, Madrid und Lissabon sowie in Buenos Aires, San Francisco, Philadelphia und in New York an der Metropolitan Opera. Zu ihren Rollen ausserhalb des italienischen Repertoires zählen unter anderem Carmen, Dalila, Charlotte in Massenets «Werther», Venus in «Tannhäuser» und die Küsterin in Janáčeks «Jenufa».

Alfredo Zanazzo wurde im ligurischen Imperia geboren. Nachdem er zunächst in einem Jazzensemble mitgewirkt hatte, nahm er ein Gesangsstudium auf und war Teilnehmer an Wettbewerben der RAI in Mailand und Genua. Er debütierte in Treviso mit Daland im «Fliegenden Holländer» und wirkte vom Jahr 1981 an als König und Ramphis in «Aida» bei den Festspielen in der Arena von Verona mit. Weitere Verpflichtungen führten ihn nach Turin, Bologna, Triest, Macerata, Genua, Rom und Neapel sowie an die Mailänder Scala. In Wien trat er während einer Tournee der Arena von Verona in «Turandot» und «Aida» auf. Gastengagements führten ihn ausserdem an die Staatsoper München, nach Paris, Marseille, Nizza, Brüssel, Edinburgh und Las Palmas. In San



ALFREDO ZANAZZO
«Alvise Badoero»

Diego verkörperte er die Rolle des Massimiliano in Verdis «I Masnadieri». Noch in dieser Spielzeit wird er an der Pariser Oper in «La Bohème» mitwirken und im kommenden Jahr als Ramphis an der Metropolitan Opera in New York debütieren. In der Schweiz gastierte Alfredo Zanazzo kürzlich als Caronte und Plutone in Monteverdis «Orfeo» am Genfer Grand Théâtre.



MARIANA CIOROMILA
«La Cieca»

Mariana Cioromila wurde in Satu-Mare in Rumänien geboren. Nachdem sie das Gymnasium in Galati mit dem Abitur abgeschlossen hatte, besuchte sie das Konservatorium in Iasi. Zwischen 1977 und 1984 wurde sie mehrfach an Gesangswettbewerben ausgezeichnet: mit dem Ersten Preis in Herzogenbosch, mit dem Zweiten Preis in Athen und je einem Dritten Preis in Barcelona, Rio de Janeiro, Moskau und Wien. Eine rege Konzerttätigkeit führte die Sängerin nach Holland, Deutschland, Österreich, Italien und in die Sowjetunion. Ihr erstes Theaterengagement erhielt Mariana Cioromila 1977 in Iasi. Von dort wechselte sie 1982 nach Gelsenkirchen, und seit Beginn dieser Spielzeit ist sie Ensemblemitglied des Berner Stadttheaters. Als Gast trat sie ferner in Jugoslawien, Bulgarien, Portugal und Frankreich auf, wo sie kürzlich in Nantes die Adalgisa in Bellinis «Norma» sang. Für den Sommer 1987 ist sie als Carmen an das Glyndebourne-Festival verpflichtet worden.



ALDO FILISTAD
«Enzo Grimaldo»

Aldo Filistad, in Taormina auf Sizilien geboren, studierte Gesang am Liceo Musicale Bellini von Catania bei M^o Santonocito und dann in Mailand bei M^o Ghirardini. Dort debütierte er am Teatro Nuovo in Mascagnis «L'Amico Fritz». Neben Auftritten in Italien – unter anderem in Mantua, Genua, Catania, der Arena von Macerata und beim Festival von Trapani, wo er 1985 schon die Partie des Enzo Grimaldo sang – führten ihn Verpflichtungen nach Spanien, Frankreich, Belgien, Irland, Deutschland, Österreich, Kanada, Kolumbien, Südafrika und in die Türkei und Schweiz. Im Grossen Festspielhaus von Salzburg trat er im November 1985 als Cavaradossi auf, und am Opernhaus Zürich gastiert er seit der vergangenen Spielzeit als Herzog von Mantua. Zu den wichtigen Rollen seines Repertoires zählen ansonsten Edgardo in «Lucia di Lammermoor» und Nemorino im «Liebestrank», Alfredo Germont, Des Grieux, Pinkerton, Turiddu und Faust. Am Stadttheater Bern stellte sich Aldo Filistad bereits als Rodolfo in einer Vorstellung von «La Bohème» vor.

Der aus Ancona gebürtige Bariton Ettore Nova erhielt seine Gesangsausbildung in Mailand, wo er gleichzeitig auch in Physik promovierte. In Puccinis «La Fanciulla del West» debütierte er als Rance 1974 am Maggio Musicale Fio-



ETTORE NOVA
«Barnaba»

rentino. Dann folgten Gastverpflichtungen an die bedeutendsten italienischen Opernhäuser, darunter die Mailänder Scala, das Teatro San Carlo in Neapel, das Teatro Massimo in Palermo, das Teatro Regio in Turin sowie Rom,

Venedig, Parma, Verona, Bologna, Genua und Catania. Sein Repertoire, das heute mehr als fünfzig Rollen umfasst, bevorzugt die grossen Baritonpartien Verdis wie Nabucco, Macbeth, Rigoletto und Boccanegra sowie Puccinis Scarpia, Rance und Michele in «Il Tabarro». Gastspiele führten Ettore Nova in die Vereinigten Staaten, nach Kanada, Grossbritannien, Frankreich, Belgien, Deutschland, Spanien und Bulgarien. Kürzlich wirkte er in Parma in Verdis «Gerusalemme» und in Verona in Zandonais «Romeo e Giulietta» mit. Für 1986 stehen unter anderem noch «Lucia di Lammermoor» in den Caracallathermen, «La Fanciulla del West» in Buenos Aires und «Un Ballo in Maschera» in Kanada auf dem Programm.

Louis Leberherz wurde in Bethesda, Maryland, geboren. Nach seiner Ausbildung am Chapman College in Kalifornien und an der Universität von Indiana debütierte er 1974 als Pater Guardian in Verdis «Macht des Schicksals» an



LOUIS LEBHERZ
«Zuàne»
«Ein Barnabotto»
«Ein Lotse»
«Ein Sänger»
«Zweite Stimme»

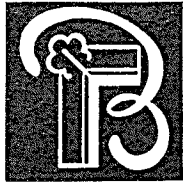
der Oper von Memphis. Neben einer ausgedehnten Konzerttätigkeit trat er dann an verschiedensten Bühnen der Vereinigten Staaten wie Seattle, San Diego, Dallas, Augusta, Cincinnati, Omaha und Des Moines auf. Gastverpflichtungen brachten Louis Leberherz nach Italien, Griechenland, Frankreich, Grossbritannien, Irland, Kanada, Venezuela und Chile. Mit einem Engagement an das Badische Staatstheater Karlsruhe kam er 1984 nach Europa, und seit Beginn dieser Spielzeit ist er Ensemblemitglied des Berner Stadttheaters. Zu den wichtigen Rollen seines Repertoires zählen vor allem die grossen Basspartien von Verdi und Wagner wie Zaccaria, Sparafucile, Fiesco, König Philipp und Grossinquisitor sowie Landgraf Hermann, König Marke, Fasolt, Hunding und Hagen.

Hans Peter Graf wurde in Jegenstorf bei Bern geboren. Seine Ausbildung erhielt er bei Ingrid Frauchiger am Konservatorium Bern und bei Juliette Bise und Ewald Körner am Conservatoire de Lausanne, das er mit dem Konzertdiplom abschloss. Im weiteren besuchte er Meisterkurse bei Laurraine Noubar, Gabriel Bacquier, Brigitte Fassbaender und Irwin Gage. Er gewann den Preis der Schweiz für die beste Interpretation des Werkes eines Schweizer



HANS PETER GRAF
«Jsèpo»
«Erste Stimme»

Komponisten und den Dritten Preis beim Internationalen Musikwettbewerb in Genf. Am Stadttheater Lausanne wirkte er in Mozarts «Zauberflöte» und in Biel als Don Ottavio in «Don Giovanni» mit. Seit Beginn der Spielzeit 1985/86 zählt Hans Peter Graf zum Ensemble des Stadttheaters Bern. Hier ist er zuvor bereits in Strawinskys «Pulcinella», Mayrs «Komödianten» und Wagners «Iannhäuser» aufgetreten. Daneben ist Hans Peter Graf als Konzert- und Liedsänger bisher in der Schweiz und in Frankreich, Spanien und Portugal tätig gewesen.



**40 Jahre
Rahmen Berger**
an der Gerechtigkeitsgasse

Kunsthandlung – Einrahmungen – Vergoldungen

Reiche Auswahl an Stichen, Bilder- und Spiegelrahmen nach Mass, für Ihr antikes oder modernes Interieur.

Gerechtigkeitsgasse 47, 3011 Bern, Telefon 031 22 41 76



**Expertisen in Personal-
und Managementfragen**

für die Privatwirtschaft und
Öffentliche Verwaltung

Häusermann + Co AG

Wirtschafts- und Unternehmensberatung
3000 Bern 14, Eigerplatz 2
Telefon 031/45 21 51
Geschäftsleitung: P. Logos, Direktor

Parfumerie

*Kosmetik-
Institut*

La Boutique

SPIESS
SPITALGASSE 27

Kindler
MARKTGASSE 17

DER
ENTSCHEIDENDE SCHRITT
ZUM PERSÖNLICHEN INTÉRIEUR

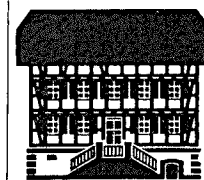


MASSIVMÖBEL SPROLL

BEACHTEN SIE UNSERE SCHAUFENSTER
UND AUSSTELLUNG AM CASINOPLATZ
IN BERN

TELEFON 031 22 34 79

Leserdienst 43



**Restaurant
Wangenbrüggli**

Niederwangen

Telefon 031 34 07 00
Mit höflicher Empfehlung
Familie W. Dietz-Zehnder

Wir pflegen
einen schönen Service
in gediegener
Atmosphäre

L+E Marktgasse 22
Postfach 3000 Bern 7
Telefon 031 22 74 22

Lutiger Elektrizität AG

Stil-Leuchter

- / Elektro Haushaltapparate / Beleuchtungskörper /
- / Unterhaltungselektronik / Elektromaterial /
- / Elektro-Installationen / Tel.-Konzessionen A + B /
- / Kabelfernsehanlagen / Kundenservice /
- / Ingenieurbüro für Installations- und Elektroplanung /

mico
hairstyling

coiffure-coupe-soin storchengässchen 6 ch-3011 bern tel. 031 22 58 43
styling c/o makeupstudio marktgasse 51 ch-3011 bern tel. 031 21 09 12



Wie bitte?
Beratungsstelle



für
besseres Hören
Vertragslieferantin der
IV, AHV, Militärversicherung

Kostenloser Hörtest
Unsere Hörhilfen können
Sie zu Hause gratis
und unverbindlich aus-
probieren.

Wenger

Erika Wenger, Biga-erkannte
Hörgeräte-Akustikerin
Bern, Neuengasse 21/3. Stock,
Tel. 031/21 04 06
Interlaken, Bahnhofstrasse 31,
Tel. 036/23 14 40
Spiez, Seestrasse 6, beim Bahnhof,
Tel. 033/54 54 55
Wattenwil, Vorgasse (Schuhhaus
Bähler), Tel. 033/56 11 81



HENZI AG BERN

ZAUBERER DER REPRODUKTIONSTECHNIK
PHOTOLITHOS + CLICHÉS
HENZI AG 3000 BERN 13 TELEFON 031 22 15 71



FRANCO NOTARO

HAIRSTYLIST

KRAMGASSE 76
3011 BERN
TEL. 031 / 21 00 18

Sonne

Warum so in die Ferne
schweifen?

Der Mittelmeerraum ist unser
meistgeschätzter Erholungs-
raum. Spanien, Frankreich,
Italien, Jugoslawien, Griechen-
land, Tunesien oder die Inseln
Sardinien, Balearen, Korsika,
Zypern und die gesamte
griechische Inselwelt.

Zum Beispiel Rom, die ewige
Stadt, die immer einen Besuch
wert ist. Städteflüge, Ferien-
arrangements, Ferienwohnun-
gen, Hausboote etc.

Ferien am Mittelmeer und in
aller Welt.



Ihr Reisebüro:
NYALATREK AG

Waldhausweg 30, 3073 Gümligen
Postfach 107, 3000 Bern 15
Telefon 031 52 22 66, Telex 912 353



Tschirren
Confiserie Tea-Room
Kramgasse 73 3011 Bern
Telefon 031 22 18 64



Ihr Spezialgeschäft
für

Gobelin
Stilmöbel

Peter Hack

Kramgasse 11
Telefon 22 41 93
3011 Bern

Messerli Mode. Raffiniert, gepflegt, erstklassig bedient.



MODE
Messerli
Schwanengasse 4, Bern, 031 22 40 63

Diamantschmuck.
Liebe auf
den ersten Blick.



Bijouterie
POCHON
Goldschmied & Uhrmacher
Marktgasse 55 - b. Käfigturm

Hoch- und Tiefbau
mit leistungsfähiger
Zimmerei und Schreinerei

Erstellen, ausbauen,
umbauen, restaurieren
und sanieren von Liegen-
schaften jeder Art.

Service-Abteilung

Ueberwachen und rapa-
rieren aller in Liegen-
schaften installierten
technischen Anlagen.

wirz

Bauunternehmung Bern
Freiburgstrasse 359 Tel. 55 40 66

«Oh gioia! M'uccide!» – Décadence und Grand Opéra in Arrigo Boitos und Amilcare Ponchiellis *La Gioconda*

von Jürgen Maehder

«Kadaver sollen auf dem Theater nicht mitspielen.»
(Julius Korngold, *Die romanische Oper der Gegenwart*, Wien 1922)

Wie innerhalb der deutschen Operngeschichte die überdimensionale Gestalt Richard Wagners das 19. Jahrhundert gänzlich zu dominieren scheint und damit die historische Aufeinanderfolge der Stadien des Komponierens für die Bühne eher verdeckt, so spielt das Werk Giuseppe Verdis eine vergleichbare Rolle für die Geschichte der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts. Die Tatsache etwa, dass das Gesamtwerk Amilcare Ponchiellis (1834–1886), soweit es über die engen Grenzen der unmittelbaren Umgebung des Komponisten – Cremona und Piacenza – hinaus Verbreitung fand, in der kurzen Zeitspanne zwischen Verdis *Aida* (1871) und *Otello* (1887) entstand, wirkt nicht auf den ersten Blick plausibel, sondern erschliesst sich nur einer genauen Analyse der dramaturgischen und kompositionstechnischen Rahmenbedingungen. Die Generation der Komponisten zwischen Verdi und den Vertretern der «giovane scuola» (Catalani, Mascagni, Leoncavallo, Puccini mit seinen Frühwerken) verlor durch Ponchiellis frühen Tod einen ihrer bedeutendsten Exponenten. Das Schweigen Arrigo Boitos (1842–1918) als Komponist nach der fatalen Premiere seines *Mefistofele* (Teatro alla Scala, 1868) verstärkte noch den Ausfall einer ganzen Generation und liess den Traditionsbruch um 1890 mit den ersten Kompositionen des sogenannten Verismo (Mascagni, *Cavalleria rusticana*) um so deutlicher hervortreten.

La Gioconda, 1876 mit triumphalem Erfolg an der Mailänder Scala uraufgeführt und vom Komponisten bis 1880 noch tiefgreifend umgearbeitet, stellt ein zentrales Werk jener Periode des Übergangs dar, in der die Komponisten – den Theorien der Mailänder «Scapigliatura», d.h. vor allem Arrigo Boitos, folgend – zwar versuchten, von den Schemata der Opern in Verdis mittlerer Schaffensperiode Abstand zu gewinnen, aber auf Modelle Wagnerischen Komponierens nicht zurückgreifen konnten oder wollten, um einer grundlegend anderen Vision von musikalischem Theater Wirklichkeit zu verschaffen.

Neben Boitos *Mefistofele*, dessen zweite Fassung (Bologna 1875) zu den erfolgreichsten Opern jener Jahre zählte, bildeten auch die Opern Franco Faccios (*I profughi fiamminghi*, Mailand 1863; *Amleto* – auf ein Libretto Boitos – Mailand 1865) gleichsam Vorposten der Scapigliatura. Doch heute dürfte Faccio als Komponist vergessen sein, während die Erinnerung an seine Dirigententätigkeit als musikalischer Direktor des Teatro alla Scala zur Zeit der

letzten grossen Premieren Verdis untrennbar verknüpft ist mit einem der glorreichen Kapitel italienischer Operngeschichte. In diese Periode fällt auch die umjubelte Premiere der *Gioconda* vom 8. April 1876 unter Faccios Leitung.

Im Unterschied zu den Werken Boitos und Faccios aber war die Vorstellung Ponchiellis von musikalischer Dramatik weniger von den theoretischen Forderungen der Scapigliati nach Erneuerung des italienischen Operntheaters durch Abschaffung seiner Formelhaftigkeit geprägt als vielmehr durch den Einfluss der Spätformen der französischen Grand Opéra und des folgenden Drame lyrique auf die italienische Musik der sechziger und siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Ponchielli, aus Paderno Ossolario bei Cremona gebürtig und unter beschränktesten Verhältnissen aufgewachsen, stand Zeit seines Lebens den theoretischen Erläuterungen seiner Kollegen relativ verständnislos gegenüber; als einer der letzten italienischen Opernkomponisten nahm er eine unreflektierte Position zu der Opernästhetik seiner Zeit ein. Das von Arrigo Boito unter dem Anagramm «Tobia Gorrio» verfasste Textbuch der *Gioconda* hingegen sympathisiert mit den fortgeschrittensten literarischen Tendenzen der Zeit, nicht nur in der Wahl eines Dramas von Victor Hugo (*Angelo, tyran de Padoue*, Paris, Théâtre Français, 1835), dessen *Le roi s'amuse* bereits die Grundlage für Verdis *Rigoletto* geliefert hatte, sondern mehr noch in der Umgestaltung dieser Stoffgrundlage unter dem Einfluss der französischen Operndramaturgie Eugène Scribes und der Literatur der französischen Décadence. Die Verschiedenartigkeit der Standpunkte von Librettist und Komponist sollte in den häufigen Klagen Ponchiellis über dieses seinem Charakter so wenig gemässe Libretto ihren Niederschlag finden.

Angelo, tyran de Padoue spielt auf der venezianischen «terraferma», den Besitzungen der Republik Venedig auf dem Festland, im Jahre 1549; nach Hugos Worten «Francisco Donato étant doge». Venedig ist zwar in Hugos Drama als unterschwellige Bedrohung stets gegenwärtig; ihr sind, im Gegensatz zu Boitos Text, ausnahmslos alle Personen des Dramas wie einer finsternen Macht unterworfen. Dem in Padua geborenen und in Venedig aufgewachsenen Librettisten dürfte freilich das von Hugo gezeichnete mittelalterliche Padua als wenig individualisiertes Lokalkolorit erschienen sein. Hinzu kam der Umstand, dass die bei Hugo in drei «Journées» gegliederte Handlung mit ihrer Bevorzugung von Innenraum- und Nachtszenen kaum geeignet war, die Schaulust eines an die weiträumigen Bühnendekorationen der Grand Opéra gewöhnten Publikums zu befriedigen. Boitos Umarbeitung



Ponchielli, *La Gioconda*
Szenenillustration zur Aufführung in Wien, 1885

von Hugos Drama stellt im Ausmass der Änderungen wahrscheinlich einen einmaligen Fall innerhalb der Operngeschichte dar: Verändert wurden die Handlungszeit, alle Schauplätze, Namen und Konstellationen aller Personen, die Art der Auflösung des zentralen dramatischen Konfliktes und die Zahl der Akte; trotzdem ist eine Verwandtschaft zwischen Schauspiel und Libretto durchaus nicht zu leugnen.

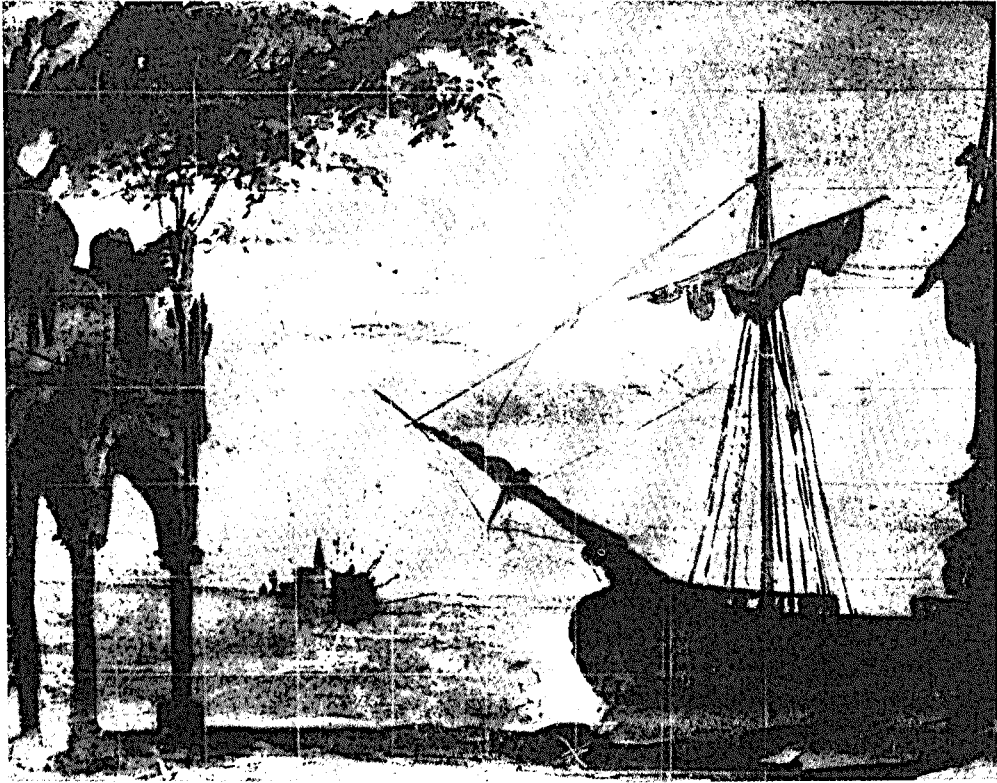
Während Hugos Drama auf die Vergegenwärtigung einer Epoche – wenn auch unter den Bedingungen der französischen Romantik auf dem Theater – abzielte, beherrschen in Boitos Libretto die intrikaten Personenkonstellationen alle übrigen Komponenten des Dramas. Luigi Baldacci machte in seinem Buch *Libretti d'opera* (Firenze 1974) auf die für einen Operntext neuartige Komplexität der Personenkonstellationen in *La Gioconda* aufmerksam: «Boito stellt uns vor eine Aufeinanderfolge von miteinander verknüpften Personenkonstellationen, die man niemals vorher gesehen hatte: Barnaba liebt (nicht wiedergeliebt) Gioconda, Gioconda liebt (nicht wiedergeliebt) Enzo, Enzo liebt (wiedergeliebt) Laura (die ihren Ehemann, Alvise, natürlich nicht liebt).»

Verglichen etwa mit dem Dreiecksmodell von Personenkonstellationen, das für die italienische Oper um die Mitte des 19. Jahrhunderts typisch war – die Liebe zwischen Sopran und Tenor wird durch die Intrigen des Baritons gefährdet –, zeichnete sich die französische Grand Opéra schon seit etwa 1831, d.h. von Anbeginn an, durch eine Vermehrung der Rollencharaktere aus, die eine grössere Ausdifferenzierung der Personencharakteristik erlaubte. Schon in Meyerbeers *Robert le Diable* (1831) erscheint die Verdoppelung der weiblichen Hauptpartien – Isabella und Alice – vorgezeichnet, die zu den charakteristischen Eigenschaften der *Gioconda*-Partitur gehört. Meyerbeers *Les Huguenots* (1836) und *Le Prophète* (1849) können denn als Musterbeispiele für eine musikalische Rollendramaturgie dienen, die abgestufte Lagen für die Sopranstimmen in Analogie zu deren dramaturgischer Funktion vorsah. Das Nebeneinander von Marguerite und Valentine – als Repräsentanten von dramaturgisch neutralerem Ziergesang und hochdramatischer Darstellung – in Meyerbeers *Huguenots* dürfte das Modell für die Rollencharakteristik von Gioconda und Laura gebildet haben. Eine in gleicher Weise von Meyerbeer ursprünglich vorgenommene Verdoppelung der Tenorpartien (Raimbaut und Robert in *Robert le Diable*) vermochte sich im italienischen Raum nicht durchzusetzen. Dagegen verweist die Altpartie der «Cieca», der Mutter Giocondas, auf die allmähliche Konsolidierung des Rollenfachs der

tiefen Frauenstimme; die Rolle der Fidès in Meyerbeers *Prophète*, nicht zufällig ebenfalls eine beherrschende Mutterrolle, dürfte Ponchielli als Vorbild für die tiefste Partie der dreifach abgestuften Lagenordnung der Frauenstimmen in der *Gioconda*-Partitur gedient haben.

Im Vergleich dazu erinnert die Konstellation Tenor – Held, Bariton – Gegenspieler und Bass – (meist väterliche) Autorität durchaus an die italienische Opernkonvention des 19. Jahrhunderts; mit dem gewichtigen Unterschied freilich, dass Vatergestalten in den Opern Verdis immer auch als normgebende moralische Instanz charakterisiert worden waren, während Alvise als kaltblütiger Mörder seiner Gattin erscheint. Im Gegensatz zu Hugos Gestalt des Podestà Angelo, der selbst der latenten Bedrohung durch das Spitzelsystem der Republik Venedig ausgesetzt ist, konzipierte Boito Lauras Ehemann, Alvise Badoero, als Mitglied des «Consiglio dei Dieci» («Rat der Zehn»), der höchsten Exekutive der Republik; der Spitzel Barnaba erstattet ihm im I. Akt Rapport und wird im III. Akt dafür verantwortlich gemacht, dass Enzo unerkannt in sein Haus eindringen konnte. Barnaba, Hugos wesentlich komplexerem Homodei nachempfunden, dessen Zurückweisung durch Catarina, die Gattin Angelos, seine Untaten immerhin mit einem Schatten von Rechtfertigung umgibt, wurde von Boito auf das Format eines konventionellen Opernschurken reduziert; ihm fehlen sowohl Jagos allumfassende Verneinung des Guten als auch Scarpias Charme.

Die Modelle der Rollencharakteristik lassen bereits das Ausmass erkennen, in dem Boitos und Ponchiellis Werk von Normensystem und szenischen Konventionen der französischen Grand Opéra determiniert war; eine Untersuchung der Szenenräume und Bildvorstellungen wird diesen Einfluss noch stärker hervortreten lassen. Er müsste überraschen, konnte man nicht den überwältigenden Erfolg, den Meyerbeers Grand Opéra (mit einer historischen Verspätung von rund 30 Jahren) sowie das Drame lyrique Gounods und später Massenets im umbertinischen Italien errangen. Die Aufführungsstatistik des Teatro La Fenice in Venedig etwa verzeichnete in den Jahren 1870 bis 1890 auf den ersten Plätzen Gounods *Faust*, *Les Huguenots*, *Hamlet* (Ambroise Thomas', nicht Faccios Oper!), Wagners *Lohengrin*, Meyerbeers *Africaine* – und erst an sechster Stelle ein italienisches Werk, Boitos *Mefistofele*. Die Vorherrschaft der französischen Grand Opéra auf italienischen Bühnen wurde von der fortschrittlichen Kritik als Hebung des allgemeinen musikalisch-dramatischen Niveaus gepriesen. Boito selbst hatte den Erfolg der Opern Meyer-



La Gioconda, Bühnenbildentwürfe von Pietro Bertoja
«Notte. Un brigantino» (2. Akt) – «Il Canal Orfano» (4. Akt)

beers in einer Kritik des «Figaro» (18.2.1864) enthusiastisch begrüsst:

«Die ernste Kunst schlägt ihre Basis mitten unter uns auf, grosse Musikstücke und ernsthafte Schöpfungen werden zum alltäglichen Schaustück für unser Publikum, und sicherlich wird daraus eine tiefgreifende Belehrung entspringen [...]. Seit sechs oder sieben Jahren nämlich hat sich unser Publikum in seinem Musikverständnis ganz ausserordentlich fortentwickelt. Man erinnert sich nämlich noch an jene Zeiten, zu denen die Massen in unser Theater strömten, nur um den Sonnenaufgang im *Propheten* oder die Schatten in *Robert der Teufel* zu sehen, während sie den Rest der Aufführung verschliefen oder verschwatzen. Dann aber, ganz allmählich, von Abend zu Abend, spitzten sie die Ohren und erkannten, dass der Münsteraner Sonnenaufgang Schönheiten besass und eine Wahrheit, die nicht von dem elektrischen Apparat herührt [...], und schliesslich wurde Meyerbeer verstanden. Wie die Ziegeln der Mauern von Jericho stürzten daraufhin Hunderte von italienischen Opern in sich zusammen: ein grosser Teil der Opern Bellinis, ein noch grösserer der Opern Donizettis, fast alle von Rossini (mit Ausnahme der beiden, die ewig wunderbar und jung bleiben werden) und einige von Verdi.»

Dass ähnliche Urteile zu der bekannten Entfremdung zwischen Boito und Verdi führen mussten, ist einsichtig. Doch nachdem einerseits die Opern der Scapigliatura selbst – allen voran Boitos *Mefistofele* bei seinem Fiasko 1868 an der Mailänder Scala – nicht die erhoffte künstlerische Erneuerung gebracht hatten, andererseits aber das Theater Verdis sich – vor allem seit *Don Carlos* (Paris 1867) – den Einflüssen der Grand Opéra gegenüber als offener erwiesen hatte, änderte sich das ästhetische Credo Boitos überraschend schnell. Bereits in seinem offenen Brief an den italienischen Unterrichtsminister Broglio (21.5.1868) verteidigte Boito voller Ironie die Grösse der Verdischen Theaterästhetik gegen die musikalische Ignoranz des Ministers, der in einem berühmten Brief an Rossini geschrieben hatte: «Und was haben wir in der Zeit nach Rossini, also in den vergangenen vierzig Jahren, erhalten? Vier Opern von Meyerbeer, und...»

Von den Libretti, die Boito in den auf die grosse Enttäuschung der *Mefistofele*-Premiere folgenden Jahren für andere Komponisten schrieb, überleben – neben den beiden grossen Shakespeare-Libretti für Verdi – allein *La Gioconda* und allenfalls *Ero e Leandro*, das Boito zuerst für sich selbst verfasste, um es dann Giovanni Bottesini (Turin 1879) und Luigi Mancinelli (Norwich 1896 / Madrid 1897) zur Vertonung zu überlassen. Mehr noch als in den für

Verdi verfassten Libretti spiegelt sich im Libretto der *Gioconda* das ästhetische Credo der Mailänder Scapigliatura. Vorahnungen der europäischen Décadence, auch Verweise auf Boitos späteres Libretto für seinen unvollendeten *Nerone* (Libretto publiziert 1901; Uraufführung der Oper posthum 1924) durchziehen den Text und lassen ihn als direkten Vorläufer der italienischen Opernlibrettistik des Fin de siècle erscheinen.

Die Schauplätze der vier Akte von *La Gioconda*, angesiedelt in einem gleichsam «touristischen» Venedig, dessen wesentliche Monumente den Hintergrund der Handlung bilden, spiegeln nicht nur die in der Grand Opéra entwickelten Raumvorstellungen mit der abgestuften Gliederung des Bühnenraumes in mehrere bespielbare und auch musikalisch gegenwärtige Ebenen, sondern verraten auch ein spezifisch «dekadentes» Verhältnis zu der Stadt und ihrer Rolle während des 19. Jahrhunderts. Schon Victor Hugo hatte eine der mächtigsten Perioden der venezianischen Geschichte verknüpft mit einer spezifisch dem 19. Jahrhundert zugehörigen Vision von Venedigs zerfallener Grösse und Macht. Durch Verlegung der Handlungszeit in das Seicento vermochte Boito das Bild des Niedergangs der Seerepublik Venedig konsistenter zu gestalten – ein Bild von Verfall und Erinnerungsträchtigkeit, das nicht zuletzt auch gegen Ende des 19. Jahrhunderts in der europäischen Literatur (Nietzsche, Platen, Thomas Mann, d'Annunzio) durch den Tod Richard Wagners im venezianischen Palazzo Vendramin-Calergi neue Nahrung erfuhr.

Das nächtliche Fest mit seinen ausgedehnten Dialogen zwischen Angelo und Tisbe, das den Hintergrund der «Ière Journée» in Hugos Drama bildet, weicht in Boitos Libretto der Situation eines traditionellen venezianischen Volksfestes: der «Regata», die freilich keineswegs an einem «splendido meriggio di primavera» («leuchtenden Frühlingsmittag») stattfindet, sondern jeweils am ersten Sonntag im September.

Boito wählte den Hof des Dogenpalastes zum Schauplatz – äusserlich legitimiert durch die Notwendigkeit, Alvise aus einem Regierungsgebäude auftreten zu lassen, zugleich aber als Konsequenz seines auf wenige Monumente konzentrierten Bildes der Stadt. Auch die «bocca dei leoni», die dem I. Akt – ganz in der Tradition der Aktüberschriften bei Victor Hugo – den Namen geben sollte, konnte somit in das Blickfeld der Zuschauer gerückt werden. Als Quasi-Briefkasten für anonyme Denunziationen ermöglichte sie, Barnabas Monolog gleichsam als Anrede an den stummen, steinernen Mund der Inquisition zu gestalten. Im Gegensatz zu Hugos Akt mit dem Titel «La clef» – ein Schlüssel,



La Gioconda, Figurinen von Alfredo Edel
Gioconda (3. Akt) - Enzo (3. Akt) - Barnaba (1. und 3. Akt) - Laura (2. Akt)

der Angelo von Tisbe abgebettelt wird und Rodolfo (= Enzo) den Weg zum Schlafzimmer der Geliebten öffnen wird – benützte Boito den I. Akt zur Versinnlichung der Beziehung zwischen den beiden zentralen Frauengestalten der Oper; die Rettung der Mutter Tisbes (= Giocondas) durch Catarina (= Laura) wird bei Hugo nur als Vorgeschichte erzählt, bei Boito dagegen plastisch vorgeführt. Der Verrat Homodeis (= Barnabas) an den beiden Frauen erhält jedoch bei Hugo eine zusätzliche Begründung dadurch, dass dieser von Catarina als Liebhaber abgewiesen wurde. Die Verschiebung des zentralen Liebeskonfliktes von der adeligen Gattin eines Würdenträgers der Republik Venedig auf die Strassensängerin Gioconda verband sich bei Boito mit einer intensiven Idealisierung dieser Gestalt. Im Gegensatz zu Hugos Tisbe ist sie als treu Liebende charakterisiert, unter bewusster Ausklammerung aller Konnotationen, die etwa das venezianische Settecento – wie man aus Casanovas Memoiren ersehen kann – mit ihrem Beruf verbunden hätte. Die Idealisierung Giocondas besass weitreichende Auswirkungen auf die psychologische Stringenz der Gestaltung Enzos und Barnabas. Enzos heroische Rhetorik am Ende des II. Aktes musste ebenso hohl und papieren geraten wie Barnabas schurkischer Schlusssauftritt mit dem «unterdrückten Wutschrei» «Ah!!!», der die Schlussschreie der veristischen Oper ebenso vorwegzunehmen scheint wie jenen Tenor Puccinis, der «Son vil!» («Ich bin böse!») von sich selber verkündet.

Das Schlusstableau des I. Aktes mit der Furlana, die in der ersten Fassung der Oper noch gesungen und getanzt wurde, während Ponchielli für die Fassung von 1880 den Chor entfernte, und dem Einzug der Menge in den Markusdom, aus dessen Innerem Orgelklang und Chöre ertönen, während ein Barnabotto auf der Schwelle der Kirche die Gläubigen zum Gebet ruft, verweist direkt auf die Tradition der Grand Opéra, die Gliederung grosser Handlungsräume auch musikalisch sinnfällig werden zu lassen. Seit der ersten Orgel auf der Opernbühne in Meyerbeers *Robert le Diable* (1831) hatte sich für Aufzüge dieser Art eine feste musikalische Tradition etabliert. Für die szenische Situation in *La Gioconda* liegen übrigens auch entsprechende Szenen aus *Rienzi* und *Lohengrin* als mögliche Vorbilder nahe. Wie genau Boito bemüht war, in der Zusammensetzung der Volksmenge, die ja auf dem Weg über die standardisierten Kostüme auch optisch sinnfällig zu differenzieren war, die soziale Realität der venezianischen Stadtbevölkerung im Seicento zu treffen, ist an der Gruppe der «Barnabotti» abzulesen: verarmte Mitglieder des alten Stadtadels, trugen sie – jedenfalls im Settecento – diesen Spitz-

namen, weil ihre bevorzugte Wohngegend um die Kirche S. Barnaba herum lag. Die Titel der II. Akte bei Hugo («Le Crucifix») und Boito («Il Rosario») entsprechen einander und benennen denjenigen Gegenstand, der die liebende Frau dazu bewegen wird, gegen die Macht der eigenen Instinkte die Nebenbuhlerin aus Dankbarkeit für den der Mutter gewährten Schutz zu retten.

Gänzlich verschieden ist jedoch der szenische Rahmen der Handlung: Während Catarina und Rodolfo (= Enzo) sich im Schlafzimmer Catarinas treffen und damit eine Situation vorwegnehmen, die in d'Annunzios Tragödien *Francesca da Rimini* und *Parisina* zur Peripetie führt, wählte Boito, ange-regt wahrscheinlich durch den ausserordentlichen Erfolg der Schiffsszene in Meyerbeers *Africaine* (1865), ein «Seestück» zum Hintergrund der Eifersuchtshandlung.

Die «riva deserta d'isola disabitata nelle acque di Fusina» ist – nicht zuletzt wegen des Marienaltars im Vordergrund – wohl mit der kleinen Insel zu identifizieren, die die verfallene Klosterkirche S. Giorgio in Alga trägt. Als Ankerplatz für Enzos Brigantino «Hécate» eignete sich eine unbewohnte Insel am Canale di Fusina – Fortsetzung innerhalb der Lagune der 1431 geschaffenen Fossa dei malcontenti, die das Wasser des Flusses Brenta teilweise in die Lagune umleitet und somit einen schiffbaren Kanal zwischen den Patriziervillen auf dem Festland und der Stadt schuf – vor allem deshalb, weil einzig dort – in strategisch günstiger Nähe sowohl zu Lauras (Cà d'Oro) als auch zu Giocondas (Giudecca) Haus – die für ein seegängiges Segelschiff nötige Wassertiefe garantiert war. Andererseits liess der Canale di Fusina keine Fluchtmöglichkeit im Falle einer Entdeckung. An Alvise Badoero verraten und von venezianischen Kriegsschiffen umzingelt, blieb Enzo nur der Ausweg durch den Canale di S. Marco – und damit vorbei an der Seestreitmacht der Republik – oder die Zerstörung des eigenen Schiffes. Der Aktschluss in den Flammen des untergehenden Schiffes, beeinflusst wahrscheinlich durch das Ende von Richard Wagners *Rienzi* mit dem brennend zusammenstürzenden Kapitol – Boito übersetzte während der Arbeit an *La Gioconda* gerade Wagners Oper ins Italienische –, findet somit eine überzeugendere dramaturgische Rechtfertigung. Gleichwohl kann die Rhetorik von Enzos Schlussworten nicht verbergen, dass seine Gestalt am schwersten an der Hypothek der gegenüber Hugo geänderten Handlungsführung trägt.

Weiter noch entfernen sich Schauspiel und Libretto im III. Akt voneinander, nicht zuletzt wegen der Notwendigkeit eines Balletts im Rahmen der Grand Opéra, aber auch durch die erneute

Verkettung der Handlungsfäden im Gespräch zwischen Barnaba und Gioconda. Während in Hugos Drama *Homodei* im III. Akt durch die Hand Rodolfos stirbt, bildet in Boitos Text die erotische Spannung zwischen Barnaba und Gioconda geradezu den Motor der Aktion; die Rettung der durch Giocondas Schlaftrunk betäubten Laura ist sein Werk – bezahlt mit der Hingabe Giocondas.

Aus dem Vergleich der Fassungen von 1876 und 1880 geht hervor, dass der III. Akt anlässlich der Uraufführung des Werkes noch eine grundlegend andere Struktur besass. Die Initiative zur Verschmelzung des entscheidenden Dialogs zwischen Gioconda und Barnaba mit dem Concertato-Finale des III. Aktes ging von Ponchielli aus, der in einem Brief an seinen Verleger Giulio Ricordi schon fünf Wochen nach der Premiere seine Gründe darlegte: «Ich suche immer noch nach einer neuen, sanglichen Melodie, die das Rezitativ des III. Aktes grundieren soll, denn ich glaube, dass diese Szene niemals Applaus hervorrufen wird. Freilich, in einem Sprechdrama schon. In einer Oper aber möchte die grosse Masse des Publikums, das Publikum in allen Theatern eher Gesang, die Melodie hören, während das Hauptelement hier gerade im Rezitativ besteht» (13. Mai 1876).

Auf Ponchiellis Vorschlag antwortete Boito mit der Einbeziehung der Dialoge zwischen Gioconda, Barnaba und der «Cieca» in den Zusammenhang des Concertato, das auf diese Weise bereits Handlungselemente inkorporierte; in seinem späteren Libretto für Verdis *Otello* (1887) sollte Boito diesen neuen Typ von dramaturgischer Funktionalisierung eines eigentlich kontemplativen Formteils der Oper noch weiter fortbilden. Auch Ponchiellis Entscheidung, die Enthüllung der vermeintlichen Leiche Lauras nicht durch einen weiteren, der Tradition nach schnelleren Abschnitt des Finales (*Stretta*) zu kommentieren, sondern den szenischen Effekt als Aktabschluss mit einer Melodiegeste des vollen Orchesters zu kombinieren, sollte die weitere Geschichte der italienischen Oper tiefgreifend beeinflussen: Der Effekt einer – zumeist in der Weise eines veräusserlichten Leitmotivs auf die Handlung zurückbezogenen – Orchestermelodie als Schlusssteigerung zusammen mit einem «colpo di scena» findet sich in Opern Catalanis, in Puccinis *Le Villi* (1884) und Mascagnis *Cavalleria rusticana* (1890); sein Echo durchzieht aber auch Puccinis *Edgar*, *Manon Lescaut*, *La Bohème*, *Tosca* und *Madama Butterfly*, um in der Apotheose des *Turandot*-Finales einen letzten, schon von Puccini in seinen Skizzen festgelegten Nachklang zu erfahren.

Die Lokalisierung von Alvises Fest in der Cà d'Oro, dem zwischen 1421 und 1440 erbauten Palazzo der Familie Contarini am Canale Grande,

der heute allgemein als das wichtigste Zeugnis der gotischen Profanarchitektur – mit dem für Venedig typischen byzantinischen Einschlag – angesehen wird, muss als eine wiederum «touristische» Idee Boitos interpretiert werden. Wohl wäre ein weniger prominenter Palazzo am Canale Grande als Schauplatz ausreichend gewesen, doch manifestiert sich in der Wahl der typischen Monumente der Stadt wohl auch der Wunsch, dem Publikum allbekannte, wiedererkennbare Bilder der venezianischen Architektur vorzusetzen.

Der Titel, den Boito für den IV. Akt des Werkes wählte, «Il Canal Orfano», muss als Anspielung auf den Text von Hugos Drama und zugleich als literarischer Kunstgriff verstanden werden. Obzwar nämlich das Bühnenbild des IV. Aktes sich dem Blick weit öffnet und hinter dem Bacino di S. Marco von Giocondas Haus auf der Giudecca aus die Piazzetta mit Dogenpalast, Markusdom und der Front der Biblioteca Marciana erkennen lässt, bleibt der Canal Orfano selbst unsichtbar. (Er liegt hinter der Giudecca und verbindet die Inseln S. Servolo und Sacca Sèssola.) Der Ausblick definiert zugleich die Position von Giocondas Haus; nur vom südlichen Ende der Giudecca, südlich der Kirche Il Redentore, böte sich der beschriebene Blick in die Piazzetta. Die Rolle des Canal Orfano, im Dramentext immer wieder als Sigel für die Art benützt, in der sich die Republik Venedig ihrer unliebsamen Bürger zu entledigen pflegte, wurde von Victor Hugo selbst in einer Anmerkung genauer definiert. Er zitiert in einem Nachwort die «Statuti dell'Inquisizione di Stato» vom 12. Juni 1454, deren 16. Paragraph lautet: «Wenn es für unsere Regierung notwendig scheinen sollte, einen Bürger zu töten, so soll man dieses niemals öffentlich durchführen, sondern ihn des Nachts im Canal Orfano ertränken.» Die Ertränkte im Rahmen der Handlung von Boitos *Gioconda* ist Giocondas Mutter; wie der Titel mit seinen düsteren Implikationen über dem tragischen Ausgang des IV. Aktes steht, so klingt die Gefahr während des ganzen Aktes in den Stimmen der Gondolieri («Nel Canal Orfano ci son de' morti.») immer wieder von ferne durch. Nach dem Dialog zwischen Gioconda und den Sängern, die die bewusstlose Laura hereintragen, beginnt mit Giocondas grosser Arie «Suicidio!» eines der ausgedehntesten Selbstmordrituale der ganzen Operngeschichte. Wiederholt wurde darauf aufmerksam gemacht, dass Puccini – Schüler Ponchiellis am Mailänder Konservatorium – das Begleitmodell zu Beginn dieser Arie für Des Grieux' Arie im III. Akt von *Manon Lescaut* («Guardate, pazzo son, guardate...») übernahm. Auch im weiteren Verlauf der Arie gelangen Ponchielli Lösungen, die sich weit von dem relativen Schematismus der zweistrophigen

Anlage entfernen, der etwa noch Enzos «Cielo e mar» prägt. Enzos Auftritt reisst Gioconda aus ihren Gedanken, die um das ungewisse Schicksal ihrer Mutter und um die Phiole mit dem ursprünglich Laura zgedachten Gift kreisen. Als er erfährt, dass Gioconda sich der – von ihm für tot gehaltenen – Laura bemächtigte, zieht er seinen Dolch, um Gioconda zu töten; Giocondas Schrei «Oh gioia! M'uccide!» («Oh Freude! Er tötet mich!») erscheint paradigmatisch für die Frühphase gleichsam importierter *Décadence* in der italienischen Literatur des *Fin de siècle*. Wie Mario Praz und Alberto Arbasino darlegen konnten, vollzog sich die Absorption der französischen und englischen Literatur im umbertinischen Italien mit Akzentverschiebungen, die auf Kosten direkter Erotik vor allem deren sadomasochistische Komponente betonten. Die für die italienische Oper des *Fin de Siècle* allgemein typische Verbindung von Liebesszenen und Todesverlangen – noch Puccini sollte Jahrzehnte später selbst-ironisch von seinem «*istinto neroniano*» sprechen – fand wohl in Arrigo Boito ihren ersten Librettisten. Nicht uninteressant ist, dass sein für sich selbst verfasstes Libretto *Nerone* (publiziert 1901) eine beinahe identische Szene enthält:

NERONE Che vuoi?	NERO Was verlangst du?
ASTERIA Morir distrutta dell'amor tuo.	ASTERIA Sterben – zerstört von deiner Liebe.
NERONE <i>abbracciandola ardentemente:</i> Vieni!	NERO <i>sie feurig umarmend:</i> Komm!
ASTERIA Sbranami tutta!	ASTERIA Zerfleische mich ganz!
NERONE Feroce imene!	NERO Wilde Hochzeit!
ASTERIA <i>baciandolo:</i> A te.	ASTERIA <i>ihn küssend:</i> Für dich.
NERONE Sì...	NERO Ja...
<i>Avvinti addossati all'altare di Bacco.</i>	<i>Umschlungen stehen sie an den Bacchus-Altar gelehnt.</i>
ASTERIA Fa ch'io muoia.	ASTERIA Bring mich zu Tode.
<i>Asteria tiene ancora in mano il pugnaleto che aveva offerta a Nerone e di nascosto se lo appunta sul cuore.</i>	<i>Asteria hält in ihrer Hand noch den kleinen Dolch, den sie Nero angeboten hatte, und zielt damit heimlich auf ihr Herz.</i>
NERONE Le labbra...	NERO Deine Lippen...
ASTERIA A te.	ASTERIA Für dich.
<i>Lo avvince tenacemente col braccio disarmato.</i>	<i>Sie umarmt ihn hartnäckig mit dem unbewaffneten Arm.</i>

ASTERIA
Morir nel bacio!
*Nerone l'abbraccia sempre
più stretto mentr'essa si
sprofonda il pugnale nel
cuore.*
ASTERIA
Ah! Gioia!
*e rimane inerte nell'amplesso
di Nerone.*

ASTERIA
Im Kusse sterben!
*Nero umfasst sie immer
enger, während sie sich den
Dolch ins Herz stösst.*
ASTERIA
Ah! Welche Lust!
*und bleibt leblos in Neros
Armen.*

Im Gegensatz zu Boitos späterem Libretto und zu Hugos Schauspiel erwacht freilich Laura auf der Giudecca genau im rechten Moment. Enzos Wut und verwandelt sich in Rührung und Dankbarkeit, und in beinahe unziemlicher Eile scheiden die Liebenden in einer bereitgestellten Gondel. Nach Lauras Gift und Enzos Dolch verbleibt Gioconda nun noch ein zweiter, eigener Dolch, mit dem sie sich in dem Moment ersticht, als Barnaba sie umarmen will. Dieser bleibt mit ihrer Leiche allein und schreit ihr ins Ohr:

<i>Ier tua madre m'ha offeso!</i>	<i>Gestern hat deine Mutter mich beleidigt!</i>
<i>Io l'ho affogata!</i>	<i>Ich habe sie ertränkt!</i>
<i>Non ode più!!</i>	<i>Sie hört nicht mehr!!</i>
<i>Ah!!!</i>	<i>Ha!!!</i>

Dass Ponchiellis Charakterisierungskunst gegenüber solch rabenschwarzer Pappmaché-Dramatik gelegentlich unterliegen musste, kann auch denjenigen nicht verwundern, der dem Librettisten Boito einen allgemein gesteigerten Kunstcharakter seiner Dichtungen zugute halten mag. Nicht zuletzt dieser Kunstcharakter war es wohl, der bewirkte, dass Ponchielli mehrfach im Laufe des Kompositionsprozesses einfache Lösungen verwarf und sich für musikalische Innovationen entschied. Wie sorgfältig der Komponist bei der Ausarbeitung seiner Musik vorgeht, beweisen die 800 (!) Seiten musikalischer Skizzen, die die New Yorker Pierpont Morgan Library für *La Gioconda* aufbewahrt. Die Abbildung auf Seite 19 zeigt die verschiedenen Ansätze Ponchiellis, das KopftHEMA für die Arie der Cieca aus dem I. Akt («*Voce di donna o d'angelo*») zu erfinden. Die endgültige Lösung wurde auf diesem Blatt noch nicht erreicht, und der Komponist verwarf die abgebildeten fünf Varianten des Themenkopfes und neun Lösungen für dessen Fortführung. Die minutiöse Arbeitsweise Ponchiellis – des «Handwerkers» im Gegensatz zu dem Intellektuellen Boito – bedeutete wahrscheinlich die Voraussetzung für das Gelingen eines Einzelwerkes in einer Übergangszeit schwankender opernästhetischer Normen; exterritorial zu Verdis Spätwerk, repräsentiert *La Gioconda* das Modell der Grand Opéra aus dem Geiste der Mailänder Scapigliatura.



PONCHIELLI-KARIKATUR VON «VESPA» (VESPASIANO BIGNAMI)
«WENN ER AM KLAVIER SITZT UND KOMPONIERT, SCHWEBT ER IN DEN WOLKEN...»