



1835 DEL



BELLINI
LA SONNAMBULA

1835

STADTTHEATER BERN – SPIELZEIT 1986/87

Operndirektion: Edgar Kelling. Redaktion: Dr. Peter Ross. Layout: Heinz Jost
Satz und Druck: Lobsiger & Sohn AG. Inserate: Publicitas AG

Somnambulismus ist im allgemeinen geistige Thätigkeit, durch Willensbestimmungen sich andeutend, während das Bewußtseyn im Schlafe erloschen ist. Die Willensäußerungen in diesem Zustande deuten aber gleichwohl auf ein Bewußtseyn zurück, das die Stelle des erloschenen vertritt, und von dem im wachenden Zustande in so fern geschieden ist, daß es nicht mit dem Wiederbewußtwerden nach dem Erwachen aus dem Schlafe durch Erinnerung in Verbindung steht, wohl aber auf das frühere einen Bezug hat, indem die in diesen Zustand Versetzten nur solche Handlungen vornehmen, für welche sie durch ihr früheres im Wachen geführtes Leben Fertigkeit erlangt haben.

Es tritt diese Eigenheit des Schlafwandels in einzelnen Individuen beiderlei Geschlechts, (doch weit häufiger des männlichen,) gewöhnlich nach Zurücklegung der ersten Kinderjahre hervor, besonders bei solchen, deren Einbildungskraft lebhaft ist, und die gewohnt sind, sich mit einer gefaßten Vorliebe eigenthätig und anhaltend mit etwas zu beschäftigen. In spätern Jahren kommen sie meist von selbst davon zurück. Dergleichen Personen richten sich, während fortdauernden Schlags, gewöhnlich mit verschlossenen Augen, doch auch mit offnen Augenlidern, aber ohne Gesichtseindrücke zu erhalten, von ihrem Lager auf, steigen von demselben, und unternehmen nun als wirkliche Schlafwandler gewisse, meist gewohnte Handlungen, unter diesen aber auch solche, zu denen sie wohl im Wachen eine Neigung treibt, die sie aber aus Furcht, oder aus Reflexion über die Gefahr, oder die Unschicklichkeit derselben unterlassen, z. B. Klettern auf zugängliche Bäume oder Dächer, Ausnehmen von Vogelneestern u. s. w. Dabei ist aber der Sinn auf das, was sie verrichten, so fest gerichtet, daß sie dasselbe mit einer Präcision verrichten, die sie gegen Schaden oder Mißgriffe verwahrt, die man wohl besorgen müßte, wenn der Zustand, in dem sie sich befinden, eine Schlaftrunkenheit, oder Verworrenheit der Sinne, unter sie überwältigendem Schlafe wär.

Der Somnambulismus hat in neuerer Zeit eine weit höhere Aufmerksamkeit erregt, indem durch ihn, aber nur weit scharfer ausgeprägt, und auf noch nicht ganz in klares Licht gestellte und wahrscheinlich nie darstellbare Beziehungen hindeutend, in denen der menschliche Geist, ohne seine individuelle Stellung in der Natur aufzugeben, doch auch mit einem universellen Leben steht, sich das Phänomen des animalischen Magnetismus in seinen höhern Graden darstellt.

MEDIZINISCHES REALWÖRTERBUCH
zum Handgebrauch practischer Ärzte und Wundärzte
und zu belehrender Nachweisung
für gebildete Personen aller Stände
Altenburg, Literatur-Comptoir, 1827

La Sonnambula

Melodramma in due atti

Libretto von Felice Romani – Musik von Vincenzo Bellini

Uraufführung: Mailand, Teatro Carcano, 6. März 1831

I

	ERSTES BILD	DORFPLATZ
1	<i>Introduzione e Coro</i> (Contadini e Contadine)	Aus der Ferne erklingen Gesänge der Dorfbewohner. Die Hochzeit des Gutsbesitzer _s Elvino mit Amina, Pflegetochter der Müllerin Teresa, steht bevor.
2	<i>Cavatina</i> (Lisa) «Tutto è gioia, tutto è festa»	Die Gastwirtin Lisa, die einst mit Elvino verlobt war, beklagt den Verlust ihres Geliebte _n und weist die Annäherungen des Bauern Alessio energisch zurück.
3	<i>Stretta dell'Introduzione</i> «In Elvezia non v'ha rosa»	Die Dorfbewohner bringen Amina ein Huldigungsständchen dar, während Lisa ihre Eifersucht über Elvinos neue Geliebte kaum verbergen kann.
4	<i>Recitativo e Cavatina</i> (Amina) «Come per me sereno»	Amina tritt mit Teresa vor das Haus und bedankt sich für die freundliche Anteilnahme der Landleute. In Erwartung Elvinos schweigt sie in Glücksgefühlen.
5	<i>Recitativo e Duetto</i> (Amina, Elvino) «Prendi, l'anel ti dono»	Elvino trifft verspätet ein, da er am Grab der Mutter den Segen für die Braut erbat. Ihren Ehering überreicht er Amina als Zeichen seiner Liebe.
6	<i>Recitativo e Cavatina</i> (Rodolfo) «Vi ravviso, o luoghi ameni»	Graf Rodolfo, der Sohn des verstorbenen Grundherrn, kehrt nach langer Abwesenheit in seine Heimat zurück. Er bleibt von den Landleuten zunächst unerkannt.
7	<i>Coro</i> (Contadini e Contadine) «A fosco cielo, a notte bruna»	Bei Sonnenuntergang ziehen sich die Dorfbewohner aus Angst vor einer nächtliche _n Spukerscheinung zurück. Rodolfo bezieht in Lisas Gasthaus Quartier.
8	<i>Scena e Duetto</i> (Amina, Elvino) «Son geloso del zefiro errante»	Bevor sie zärtlich Abschied nehmen, kann Amina ihren Bräutigam, der über Rodolfo _s galante Worte in Eifersucht geraten ist, nur mit Mühe besänftigen.
	ZWEITES BILD	ZIMMER IM GASTHAUS
9	<i>Recitativo e Duetto</i> (Amina, Rodolfo) «Oh! come lieto è il popolo»	Rodolfo _s Flirt mit Lisa wird durch die Erscheinung der schlafwandelnden Amina gestört. Sie wähnt sich mit Elvino am Altar und legt sich auf das Sofa nieder.
10	<i>Coro</i> (Contadini e Contadine) «Osservate: l'uscio è aperto»	Als die Landleute dem als Herrn des Dorfes erkannten Rodolfo ihre Aufwartung machen wollen, finden sie Amina schlafend in seinem Zimmer vor.
11	<i>Quintetto nel Finale I</i> «D'un pensiero, d'un accento»	Amina erwacht und ist verzweifelt über die peinliche Situation, die sie nicht verstehen kann. Elvino, den Lisa herbeigeht hat, beteuert sie ihre Unschuld.
12	<i>Stretta del Finale I</i> «Non più nozze»	Elvino klagt Amina des Treubruchs an und stösst sie von sich. Teresa legt ihr ein Schultertuch um, das Lisa in der Eile im Zimmer des Grafen zurückliess.

II

	ERSTES BILD	SCHATTIGES TAL
13	<i>Coro d'Introduzione</i> «Qui la selva è più folta ed ombrosa»	Die Dorfbewohner sind auf dem Weg zum Schloss des Grafen. Sie wollen Rodolfo bitten, über Aminos Aufenthalt in seinem Zimmer Aufklärung zu geben.
14	<i>Scena ed Aria</i> (Elvino) «Tutto è sciolto. Oh di funesto!»	Elvino schenkt Aminos Unschuldsbeteuerungen keinen Glauben. Er reisst ihr den Ehering seiner Mutter vom Finger und stürzt verzweifelt davon.
	ZWEITES BILD	DORFPLATZ
15	<i>Scena ed Aria</i> (Lisa) «De' lieti auguri a voi son grata»	Lisa stösst Alessio nochmals zurück und triumphiert, dass Elvino ihr nach den Geschehnissen wieder zugetan ist und sie zu heiraten beabsichtigt.
16	<i>Quartetto</i> (Lisa, Teresa, Elvino, Rodolfo) «Signor Conte, agli occhi miei»	Rodolfo klärt alle über den Somnambulismus auf und bestätigt Aminos Unschuld. Als Teresa Lisas Tuch vorweist, glaubt Elvino sich abermals getäuscht.
17	<i>Scena ed Aria finale</i> (Amina) «Ah! non credea mirarti»	Schlafwandelnd erscheint Amina. Ihre Traumworte sind ein Liebesbekenntnis zu Elvino, der seinen Irrtum erkennt und die Erwachende in die Arme schliesst.



Vincenzo Bellini (1801-1835)



*A. Galli A. Molinari G. Mazzoni G. Padoa F. Romani L. Henry G. St. Paulini
 G. Camelli G. Bellini*



Milano: presso Spinola e Langosta. Adiana, Stampanti di Milano. Stampo e Carl. Geographische Const. L. Margherita. 1831

Schweizer Idylle mit pathologischen Zügen

von Peter Ross

«Wie kommt es, dass die heutige Zeit für solche Musik so unfruchtbar ist? Liegt es vielleicht daran, dass die italienische Wesensart der Natur entfremdet ist, dass Schönheit und Ordnung der Schöpfung nicht mehr zu ihr sprechen, dass der siebenfache Strahl der himmlischen Iris oder die vielfältige Farbenharmonie, mit der sich die Natur im Frühling kleidet, nicht mehr ins Auge fallen?»

Felice Romani über *La sonnambula*, 1857*

Es war im Herbst des Jahres 1827, als Vincenzo Bellini Oper *Il pirata* einen sensationellen Uraufführungserfolg an der Mailänder Scala davontrug. Mit Felice Romani zur Seite, dem profiliertesten Textdichter Italiens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, konnte es Bellini gelingen, bereits mit seiner dritten Oper den entscheidenden Durchbruch zu erzielen. Gleichsam über Nacht war der junge, kaum 26jährige Sizilianer aus Catania zum Favoriten des Mailänder Publikums aufgestiegen – und er wusste sich diese Stellung zu bewahren, obwohl seine für die damalige Zeit ungemein sorgfältige und deshalb langsame Arbeitsweise es ihm nicht erlaubte, wie andere Komponisten jährlich zwei, drei oder gar vier Opern zu schreiben. Erst im Frühjahr 1829 folgte mit *La straniera* ein weiteres Werk, und abermals bewährte sich die Zusammenarbeit mit Romani, der dann bis zum späten Zerwürfnis über *Beatrice di Tenda* Bellinis ständiger Librettist bleiben sollte. Auch diese zweite für Mailand und die Scala komponierte Oper fand enthusiastische Aufnahme.

Schon vor der Premiere von *La straniera* war der Komponist, nachdem Rossini die ehrenvolle Aufgabe abgelehnt hatte, eine Scrittura mit der Direktion des neubauten Teatro Ducale in Parma eingegangen. Die Eröffnung des Theaters fand im Mai 1829 statt, und diesmal musste Bellini mit seiner übereilt hergestellten Partitur – *Zaira* nach Voltaires gleichlautender Tragödie – das schlimmste Fiasko seiner Laufbahn hinnehmen. Das Werk, aus dem er grosse Teile vor allem für seine nächste Oper übernahm, wurde zu seinen Lebzeiten nicht wieder aufgeführt und fiel fast völlig in Vergessenheit. Doch mit dem Shakespeare-Stoff *I Capuleti e i Montecchi*, seiner nunmehr sechsten Oper, vermochte Bellini wieder an die Scala-Erfolge anzuknüpfen. Die Aufführungen, die 1830 gegen Ende der Karnevalstagnation im Teatro La Fenice stattfanden, versetzten die venezianischen Zuschauer in einen wahren Begeisterungstau. Nach diesem Triumph konnte Bellini neben Saverio Mercadante und Giovanni Pacini einen Platz als führender Komponist der jüngeren Generation beanspruchen.

IL GRANDE CARTELLONE

Als Bellini am 12. April 1830 wieder in Mailand eintraf, trug er einen Vertrag bei sich, der ihn ein weiteres Mal nach Venedig verpflichtete. Er hatte ihn mit dem Impresario Giuseppe Crivelli abgeschlossen, der ausser der Scala auch das Teatro La Fenice leitete. Die Vertragsangelegenheit nahm allerdings einen unvorhergesehenen Verlauf. In Mailand, wo Crivellis Pachtvertrag auslief, hatte Duca Pompeo Litta¹ gemeinsam mit zwei Kaufleuten namens Marietti und Soresi einen ehrgeizigen Plan gefasst. Er beabsichtigte, die Direktion der Scala zu übernehmen und das Theater, nachdem es im Sommer und Herbst 1830 wegen der Renovation des Zuschauerraums geschlossen bleiben musste, zur Karnevalstagnation mit höchstem Glanz wiederzueröffnen. Weder Mühen noch Kosten wurden gescheut, um einen «grande cartellone» präsentieren zu können. Unter den verpflichteten Sängern befanden sich die berühmtesten Interpreten der Zeit wie die Sopranistin Giuditta Pasta und der Tenor Giovanni Battista Rubini, während Kompositionsaufträge an Donizetti und auch Bellini ergingen, der auf eine für ihn äusserst vorteilhafte Weise von Crivelli freigekauft wurde.

Der Plan schlug allerdings insoweit fehl, als Crivellis Pachtvertrag verlängert wurde, so dass sich Litta gezwungen sah, nach anderer Lösung Ausschau zu halten. Er fand sie im Teatro Carcano², einem im Südosten der Stadt nahe der Porta Romana gelegenen Gebäude. Als dritte grosse Opernbühne Mailands neben Scala und Teatro della Canobbiana war dieses Theater 1803 von Giuseppe Carcano gegründet und nach dem Modell der beiden anderen Opernhäuser errichtet worden. Später diente es neben Opernaufführungen den verschiedensten Anlässen, auch Schauspieltruppen gastierten dort, doch blieb ihm der Ruf einer ausgezeichneten Gesangsbühne erhalten. Im April 1829 war sogar Giuditta Pasta nach ihren Pariser Erfolgen erstmals in Mailand an diesem Theater aufgetreten. Alle Vorbereitungen Littas deuteten darauf hin, dass ihm daran lag, in der Karnevalssaison 1830/31 mit seinen Darbietungen am Teatro Carcano der Scala den Rang abzulaufen. Die Erwartungen in der Stadt waren entsprechend hoch gespannt, und sie strahlten selbst in ferne Operngegenden aus. So schrieb Mercadante, der zur Aufführung einer neuen Oper in Madrid weilte, an den Verleger Giovanni Ricordi: «Ich wäre zu zahlen bereit, wenn ich Zuschauer sein könnte bei diesem Theaterwettbewerb, der im kommenden Mailänder Karneval

TEATRO CARCANO, SPIELZEIT 1830/31 – IL GRANDE CARTELLONE

◀ Die neue Impresa des Teatro Carcano setzte alles daran, der Karnevalstagnation 1830/31 grössten Glanz zu verleihen. Sie vergab Kompositionsaufträge an Bellini und Donizetti, nahm den Librettisten Romani und den Choreographen Luigi Henry unter Vertrag und verpflichtete die vorzüglichsten Sänger der Zeit, Giuditta Pasta und Giovanni Battista Rubini. Wie erfolgreich die Spielzeit verlief, spiegelt sich in einem eigens den Künstlern des Teatro Carcano gewidmeten Kupferstich, der am 16. März in der Mailänder Theaterzeitschrift «L'Eco» wie folgt angekündigt wurde: «Wie ein Leitstern blickt die Königin des Gesanges aus den Wolken hervor, und neben ihr stehen, gleichfalls von Wolken umgeben, die vortrefflichsten unter den Tenören und Bässen. Das sind die uns liebgewordenen Bildnisse der Pasta, von Rubini und Galli. Die Komponisten Donizetti und Bellini, von Wolken auch sie eingehüllt, bilden den unteren Teil. Auch das Ballett wollte der Künstler, indem er die Porträts von Henry und Molinari darbot, zur Geltung bringen, und er tat gut daran, nur hätte er sie wirklich nicht über die Pasta stellen sollen. Zweifellos sind alle Porträts von grösster Ähnlichkeit, und gewiss würde ein Liebhaber guten Theaters viel versäumen, wenn er sich diesen Druck nicht erwürbe.»

zwischen den Musikern Bellini, Pacini und Donizetti sowie Rubini, der Pasta und der Pisaroni etc. stattfinden wird»³.

Tatsächlich sollte es Litta und seinen Partnern gelingen, die an der Scala gebotenen Leistungen weit in den Schatten zu stellen. Die Karnevalstagnone im Anschluss an die Renovation begann dort mit einer Inszenierung von *I Capuleti*, die Bellini selbst betreute («dallo stesso posto in scena» ist im Generalavis der Spielzeit vermerkt), deren Aufführungsqualität ihn aber keineswegs befriedigte⁴. Ausser mit vier Opern von Rossini, Pacini und Meyerbeer konnte die Direktion dann nur mit einer einzigen Uraufführung aufwarten, Pietro Generalis *Il romito di Provenza* nach einem Textbuch von Romani, die sich zum Desaster gestaltete und nach der ersten Vorstellung abgesetzt wurde. Das Teatro Carcano hingegen kündigte für den Spielplan zehn Opern an, darunter drei Erstaufführungen von Donizetti, Bellini und einem heute nicht mehr bekannten Luigi Maiocchi. Bellinis *Sonnambula* bildete den Abschluss der Spielzeit, während Donizettis *Anna Bolena* mit Giuditta Pasta in der Titelpartie und Rubini als Lord Percy am 26. Dezember 1830 die Stagnone eröffnete und zu einem überwältigenden Erfolg wurde, dessen Bedeutung für Donizetti kaum zu überschätzen ist. Denn im Gegensatz zum vier Jahre jüngeren Bellini war Donizettis Stellung zu diesem Zeitpunkt noch nicht gefestigt. 1822 war er an der Scala mit der Semiseria *Chiara e Serafina*, seiner übrigens ersten und einzigen Zusammenarbeit mit Felice Romani vor *Anna Bolena*, kläglich gescheitert. Nun kehrte er, nachdem bereits die Erfahrung von dreissig Opern hinter ihm lag, nach Mailand zurück und kam endlich zu dem lang ersehnten Durchbruch. Jedenfalls kann das Teatro Carcano den wohl seltenen Ruhm für sich in Anspruch nehmen, zwei so gewichtige Werke wie Bellinis *Sonnambula* und Donizettis *Bolena* innerhalb einer Stagnone zur ersten Aufführung gebracht zu haben.

ARKADIEN AM COMER SEE

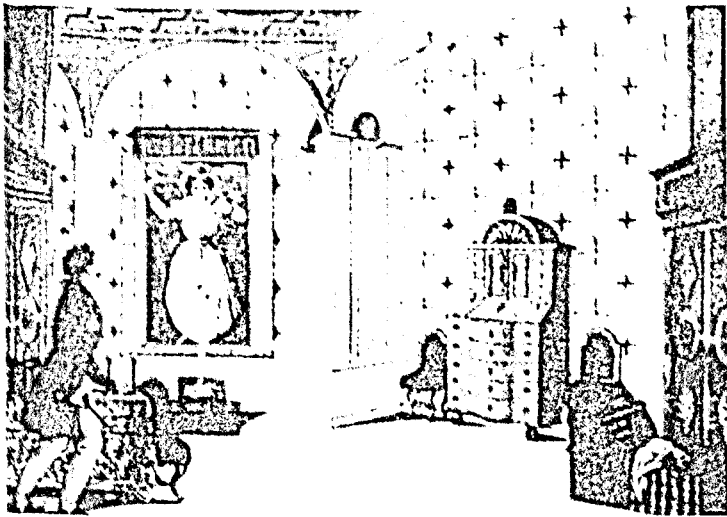
Schon während seines Aufenthaltes in Venedig stand es mit Bellinis Gesundheit nicht zum besten. Eine täglich bis zu vierzehn Stunden ausgedehnte Kompositionsarbeit brachte ihn an den Rand einer Erschöpfung, die das Auftreten einer mit hohem Fieber verbundenen Erkältung begünstigt haben dürfte. Auch ist die Annahme nicht abwegig, dass der Komponist sich schon damals jene Krankheit zuzog, die 1835 seinen vorzeitigen Tod herbeiführte. Erst in neuerer Zeit ist diese Krankheit, die fortan besonders während der Sommermonate mit Darmentzündungen in Erscheinung trat, mit grosser Wahrscheinlichkeit als chronische Amöbiase diagnostiziert worden⁵. Bellinis Gesundheitszustand zeigte auch bei seiner Rückkehr nach Mailand noch keine Besserung, für einige Tage scheint er selbst in Lebensgefahr geschwebt zu haben. In dieser Krise fand Bellini liebevolle Aufnahme und Pflege im Hause des Musikerehepaares Francesco und Marianna Pollini. Aus Dankbarkeit hat er später dem väterlichen Freund und seinerzeit hochangesehenen Komponisten und Musikpädagogen Pollini *La sonnambula* gewidmet.

Auf ärztliches Anraten verwendete Bellini den Sommer 1830 vorwiegend zur Erholung und verbrachte die meiste Zeit am Comer See, einer Gegend, die seit Beginn des Jahrhunderts bevorzugter Ort für Sommeraufenthalte der

Mailänder Oberschicht geworden war. Während Bellini gewöhnlich zu flüchtiger Frauenbekanntschaft neigte, verstrickte er sich 1828 in eine tiefe Liebesbeziehung zu der fast gleichaltrigen Giuditta Cantù, die mit dem reichen Mailänder Seidenfabrikanten Ferdinando Turina verheiratet war. Die Familie Turina-Cantù hatte sich für den Sommer nach Moltrasio, einem Ort am linken Seeufer wenige Meilen nördlich von Como, zurückgezogen, und als ihr Gast verlebte Bellini in dieser reizvollen Landschaft an der Seite der Geliebten seine wohl glücklichste Zeit. In einer ebenso detailreichen wie unzuverlässigen Biographie über Felice Romani, die seine Witwe Emilia Branca 1882 veröffentlichte, findet sich eine freizügig phantasievolle, poetisch verbrämte Schilderung von Bellinis arkadischem Lebensstil am Comer See: «Am Abend, wenn die Sonne mit glühenden Strahlen noch die Gipfel der umliegenden Berge vergoldete, fand Bellini Gefallen daran, es sich in einem Nachen bequem zu machen, auf den sanften Wellen des Sees hinauszurudern und sich dort in seinen Gedanken zärtlich einwiegen zu lassen. Verzückt vom bezaubernden Wesen dieser Ufer, Täler und Berge, deren Abhänge durch starken Anbau fruchtbar gemacht wurden, verzückt vom milden Klima, dem strahlendsten Himmel und der lieblichsten und immer lächelnden Natur, in welcher der Mensch frei aufatmet und die Unbill des Lebens – eingetaucht in unaussprechliche Ekstase – vergisst, konnte der begeisterte Jüngling hier fühlen, wie seine Seele sich über die himmlischen Sphären hinaus zum ewigen Ursprung aller Schönheit aufschwang und dort verweilte. An Samstagen machte er sich das Vergnügen, den arbeitenden Landmädchen zu folgen, wenn sie gemeinsam mit Booten aus den Spinnereien in ihre Häuser zurückkehrten und liebliche oder fröhliche Lieder anstimmten, und dann beseelte ihn die Ausstrahlungskraft der Melodien ebenso wie der Wunsch, sie zu bearbeiten. Der unverdorbenen Bräuche und ernsthaft-aufrichtigen Gefühle dieser Landleute war sich der Musiker längst bewusst. Die bezaubernden Stätten, die alle Poesie und Harmonie atmeten, lockten in seinem erregten Geist die sanftesten musikalischen Gedanken – wahre Idyllen – hervor, die er dann gleich in sein Notizbuch eintrug. So hatte er sich nach und nach eine kostbare Sammlung von ländlichen Motiven verschafft, die seine bewundernswerte Phantasie zur Verschönerung verzierte und die feine Empfindsamkeit seines Herzens geschmeidiger zu machen wusste»⁶.

In welchem Umfang volkstümliches Melodiengut tatsächlich in Bellinis *Sonnambula* eingeflossen ist, wie immer wieder behauptet wird, ohne dass es bisher schlüssig nachgewiesen wäre, muss dahingestellt bleiben. Hier helfen auch Emilia Brancas recht naive Ausschmückungen von Begebenheiten, die fünfzig Jahre zurücklagen und ihr allenfalls aus Erzählungen bekannt waren, kaum weiter. Ihre Schilderungen sind gewiss alles andere als eine historisch aussagekräftige Quelle, und dennoch dürfte sie die eigene Atmosphäre treffend eingefangen haben, die damals über der Landschaft des Comer Sees lag, den sensiblen Komponisten erfasste und dann einen Widerhall in seiner Oper *La sonnambula* fand.

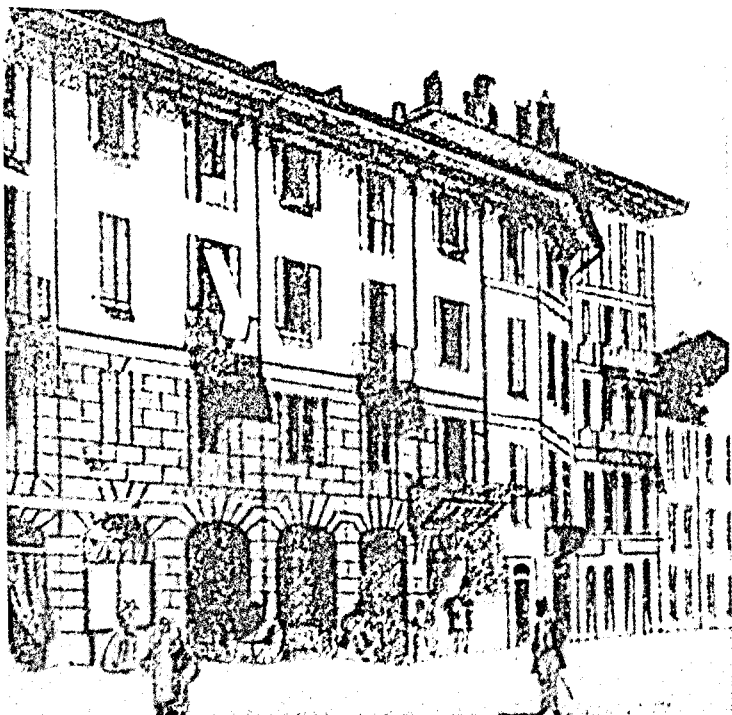
Ganz allein beschränkt auf Giuditta Turina und ihre Familie, vor allem Vater und Bruder, blieb Bellinis Gesellschaft freilich nicht. In Blevio auf der anderen Seite des schmalen Sees hatte sich Giuditta Pasta 1827 eine Villa eingerichtet, die zu ihrem ständigen Wohnsitz wurde und



LA SOMNAMBULE OU L'ARRIVÉE D'UN NOUVEAU SEIGNEUR
Das Szenenbild aus der Ballett-Pantomime von Scribe und Aumer (Paris, 1827) zeigt die Tänzerin Mimi Dupuis als schlafwandelnde Thérèse beim Einstieg in das Gastzimmer des Herrn von Saint-Rambert.

IL TEATRO CARCANO

Im Teatro Carcano wurden in der Spielzeit 1830/31 Donizettis *Anna Bolena* und Bellinis *La Sonnambula* uraufgeführt. Es war als drittes der grossen Mailänder Opernhäuser nach Teatro alla Scala und Teatro della Canobbiana 1803 von Giuseppe Carcano gegründet worden. Das alte Theater wurde 1913 abgerissen und umgehend durch einen Neubau an gleicher Stelle ersetzt.

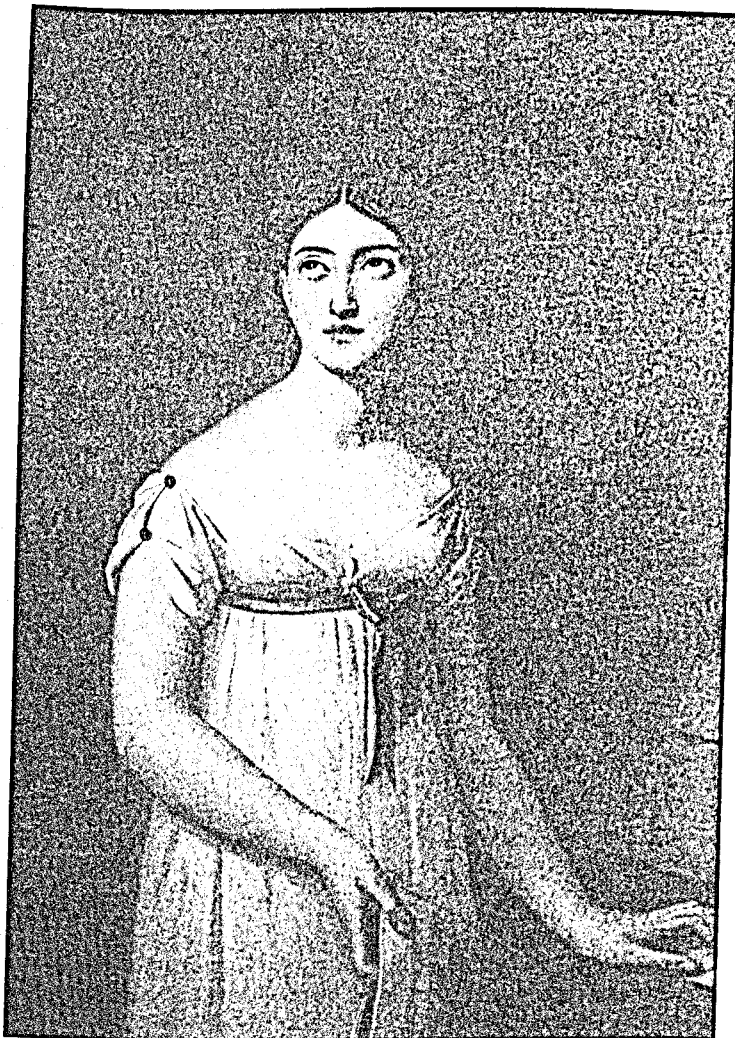


FELICE ROMANI

Der bedeutendste Librettist Italiens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, 1788 in Genua geboren, studierte in seiner Heimatstadt und Pisa Jura sowie Literatur und promovierte in beiden Fächern. Nach Reisen in Europa, die ihn nach Spanien, Frankreich, Deutschland und Griechenland führten, liess er sich 1813 in Mailand nieder. Mit zwei Textbüchern für Simon Mayr (*La rosa rossa e la rosa bianca*; *Medea in Corinto*) begann seine librettistische Laufbahn, die ihn zunächst mit Rossini (*Il Turco in Italia*; *Bianca e Faliero*), Meyerbeer (*Margherita d'Anjou*) und Pacini zusammenbrachte, bevor er 1827 ständiger Librettist Bellinis wurde. Zahlreiche Textbücher schrieb Romani auch für Donizetti (*Anna Bolena*; *L'Elisir d'amore*; *Lucrezia Borgia*) und Mercadante. 1834 siedelte er nach Turin über und zog sich 1844 nach seiner Verheiratung mit Emilia Branca an die ligurische Küste nach Moneglia zurück, wo er 1865 starb.



GIOVANNI BATTISTA RUBINI
 Der 1794 in Romano bei Bergamo geborene Tenor hatte bereits 1826 bei der Uraufführung von Bellinis zweiter Oper, *Bianca e Gernando*, mitgewirkt. Später wurde er der erste Darsteller von Gualtiero in *Il Pirata*, Elvino in *Sonnambula* und Arturo in *I Puritani*. Er debütierte 1814 in Pavia, wurde dann vom Impresario Barbaia unter Vertrag genommen und blieb bis 1831 in Neapel verpflichtet. Bis 1843 sang er dann vorwiegend in London und Paris, wo er in der Mitte der zwanziger Jahre am Théâtre-Italien stärksten Beifall gefunden hatte. Rubini starb 1854 auf seinem Landsitz bei Romano.



RUBINI UND PASTA IN DER KARIKATUR

GIUDITTA PASTA
 Die 1798 in Saronno bei Mailand geborene Sopranistin war eine von Bellini bevorzugte Interpretin. Eine Freundschaft verband sie seit dem Sommer 1830, als Bellini sie häufig am Comer See besuchte, wo sie in Blevio eine Villa besass. Er schrieb für sie die Rollen der Amina, Norma und Beatrice di Tenda, Donizetti die Titelpartie von *Anna Bolena*. Die Weltkarriere der Pasta begann 1821 am Théâtre-Italien in Paris und erstreckte sich mit hauptsächlichen Auftritten in London, Mailand, Neapel, Wien und Petersburg über rund fünfzehn Jahre. Sie starb 1865 in Blevio.

einem häufigen Treffpunkt von Musikern und Literaten. Zwischen ihr und Bellini war, zumal sie die Hauptpartie in seiner neuen Oper übernehmen sollte, bald ein freundschaftlich-inniger Kontakt entstanden. Nach dem Vertragsabschluss mit dem Teatro Carcano drängte die Zeit, wenigstens die Stoffwahl zu treffen, und so kam auch der Librettist Romani an den Comer See, damit in gemeinsamen Gesprächen eine geeignete Vorlage gefunden werden konnte. Offenbar war die Einigung, nach einem Brief Bellinis vom 15. Juli 1830 an den neapolitanischen Verleger Guglielmo Cottrau zu schliessen, sehr bald erfolgt: «*Hernani* gefällt mir durchaus, und er gefällt auch der Pasta und Romani wie allen anderen, die ihn gelesen haben: Anfang September werde ich mich an die Arbeit setzen»⁷. Die Wahl war also auf Victor Hugo gefallen und ein ganz aktuelles Bühnenstück, das erst wenige Monate zuvor – am 25. Februar 1830 in Paris – seine Uraufführung erlebt hatte. Und es handelte sich um ein brisantes Drama, denn bei der Premiere war es zur sogenannten «Bataille d’*Hernani*» gekommen mit lautstarken, sogar handgreiflichen Auseinandersetzungen zwischen einem konservativen, klassizistisch eingestellten Publikum und den jungen Verfechtern der Romantik, deren bühnenrevolutionäres Ideal Hugos Schauspiel programmatisch verkörperte.

VON HUGO ZU SCRIBE

Es gibt keine Hinweise, dass Romani oder Bellini sich in den folgenden Monaten mit dem ausgewählten Stoff beschäftigt hätten. Romani arbeitete in Mailand am Textbuch von *Anna Bolena*, während Bellini meist in Moltrasio blieb und sich nur im August für längere Zeit in Bergamo aufhielt, um die dortigen Aufführungen von *La straniera* zu überwachen. Nach Mailand kehrte er erst am 8. November zurück und teilte noch eine Woche darauf einem Turiner Freund mit, dass Romani «mit dem Libretto noch nicht beginnen konnte» und er selbst «noch keine Note» geschrieben habe⁸. Am 23. Dezember 1830 erschien dann in den Mailänder Zeitungen⁹ die Spielplanankündigung für das Teatro Carcano, und hier ist überraschend von *Ernani* keine Rede mehr, sondern *La sonnambula* als Bellinis neue Oper angegeben. Es muss demnach ein sehr plötzlicher Wechsel des Sujets erfolgt sein und sicherlich erst im Dezember, da nachweisbar noch an *Ernani* gearbeitet wurde. Francesco Florimo, Bellinis engster Freund seit der gemeinsamen Studienzeit in Neapel, berichtete später von einem Duett zwischen Elvira und Ernani, dessen Text ihm Bellini zusandte¹⁰, und bald darauf kamen umfangreichere Kompositionsskizzen zum Vorschein, die heute im Museo Belliniano in Catania aufbewahrt sind¹¹. Teile dieser Musik fanden später für *Norma* und in geringem Umfang auch für *La sonnambula* Verwendung¹².

In ihrer Romani-Biographie stellte es Emilia Branca so dar, als ob Bellini nach dem Erfolg von *Anna Bolena* tiefe Befürchtungen hegte, dass er mit einer Opera seria wie *Ernani* in unmittelbare Konkurrenz zu Donizetti geraten und unterliegen würde, weshalb er den erst abweisenden, dann nachgiebigen Librettisten beschworen habe, auf ein pastorales Drama auszuweichen. An dieser von Branca in einen wortreichen Dialog gekleideten Darstellung ist allenfalls zutreffend, dass Romani sich zunächst ablehnend ver-

hielt, da er mit Arbeiten überlastet war. Denn in der Karnevalstagnation schrieb er neben den Libretti für Donizetti und Bellini auch die Texte zu Luigi Riccis *Annibale in Torino*, mit dem die Spielzeit in Turin eröffnete, und zur schon erwähnten Oper *Il romito di Provenza* von Generali. In der Frühlingssaison folgten noch Cesare Pugnis *Il disertore svizzero* und Riccis *La neve*, beide übrigens nach Vorlagen Scribes für das Teatro della Canobbiana bestimmt. Brancas fiktiver Dialog hingegen, auf Anfang Januar datiert, entbehrt jeglicher Grundlage, da *La sonnambula* schliesslich schon drei Tage vor der Premiere von *Anna Bolena* öffentlich angekündigt worden war.

Bellini selbst hat als Gründe für den Verzicht auf *Ernani* Probleme mit der Zensur angeführt, und es besteht kein Anlass, an seiner Glaubwürdigkeit zu zweifeln. Am 3. Januar 1831 schrieb er an Perucchini: «Ihr wisst ja, dass ich nicht mehr *Ernani* komponiere, weil der Stoff einige Veränderungen durch die Polizeibehörde erdulden musste und Romani ihn daher aufgegeben hat, um sich keinen Schwierigkeiten auszusetzen. Jetzt schreibt er *La sonnambula* oder *I due fidanzati svizzeri*, und ich habe gerade gestern mit der Introduction begonnen»¹³. Jahre später kam Bellini in einem Schreiben an den Verleger Ricordi nochmals auf die Zensur zurück, wobei er sich freilich im Datum irrte, an dem er die Komposition begann: «Habe ich nicht *La sonnambula* vom 11. Januar bis 6. März komponiert? Aber das war ein Einzelfall, und ausserdem standen mir einige Ideen aus *Ernani* zur Verfügung, der verboten worden war»¹⁴. Angesichts der politischen Brisanz, die Hugos *Hernani* mit einem liebesabenteuernden Monarchen und schwererzückenden Verschwörern zweifellos besass, wären Eingriffe, wenn nicht das Verbot durch die österreichische Zensurbehörde durchaus denkbar gewesen. Hinzu kommt die Verschärfung des politischen Klimas im Sommer 1830. Die Julirevolution in Frankreich, die König Karl X. zur Abdankung zwang, führte auch in Italien zu verstärkten Protesten gegen die Fremdmächte. Wie es häufig während des 19. Jahrhunderts geschah, nahm auch in diesem Fall die politische Zensur in Italien Einfluss auf die Wahl eines Opernstoffes. An die Stelle von Hugos revolutionärem heroischen Drama trat die unverfängliche ländliche Idylle eines Scribe.

EINE BALLETPANTOMIME ALS VORLAGE

Eugène Scribe, ein in allen denkbaren Theatergattungen äusserst rühriger Autor, unterhielt in Paris mit Hilfe diverser Mitarbeiter eine wahre Textfabrik. Sie bot der italienischen Librettistik, die traditionell nach Frankreich orientiert war, ein ständiges, schier unerschöpfliches Reservoir an Opernstoffen, und auch *La sonnambula* stammte daraus. Als Quelle diente das von Scribe gemeinsam mit dem Choreographen Jean-Pierre Aumer verfasste Libretto zu einem dreiaktigen Ballett, das mit Musik von Ferdinand Hérold am 19. September 1827 in der Pariser Oper zur Aufführung kam. Der Titel lautete *La Sonnambule ou L’Arrivée du nouveau seigneur*, als Schauplatz der Handlung figurierte ein Dorf in der Provence zwischen Arles und Tarascon. Im übrigen war es für Scribe die erste Tätigkeit im Bereich des Balletts, und *La Sonnambule* gilt zugleich als frühestes Beispiel eines Ballett-Librettos, das von einem Schriftsteller verfasst und nicht vom Choreographen selbst

ingerichtet wurde¹⁵. Das Werk zeigte sich sehr erfolgreich, und mit seiner Würdigung im «Journal des Débats» – dies Stück «ist kein gewöhnliches Ballett, vielmehr ist es fast ein Drama, vollendet als Ganzes und reizend in seinen Details»¹⁶ – fand auch die Arbeit des Librettisten Anerkennung. Schon einige Jahre zuvor hatte Scribe gemeinsam mit Germain Delavigne eine «Comédie-Vaudeville» in zwei Akten geschrieben, die ebenfalls *La Somnambule* hiess und am 6. Dezember 1819 im Théâtre du Vaudeville erstmals auf die Bühne kam. In dieser Komödie bewahrt der Somnambulismus eine Frau, die zwischen zwei Männern steht, vor einer Mesalliance und führt sie noch im rechten Augenblick in die Arme des wahren Geliebten. Ein seichtes Salonstück, das in der Auvergne spielt, mit dem Pastoralmilieu des späteren Balletts atmosphärisch nichts gemein hat und dennoch dessen unmittelbare Vorlage abgibt: die Grundzüge der Handlung, einzelne Szenen wie die Abschliessung des Ehekontraktes vor dem Notar und das nächtliche Schlafwandeln im Zimmer des Gastes, selbst das dramaturgisch bedeutsame Requisit des Halstuches sind hier bereits vorhanden.

Wenn die genauere Bezeichnung des Balletts im Libretto mit «Ballet-pantomime» angegeben wird, handelt es sich auch hinsichtlich der späteren Oper durchaus um keine Nebensächlichkeit. Damit ist nämlich auf ein Genre verwiesen, das der Übermittlung konkreter Handlungsinhalte und den gestischen Elementen mehr Gewicht gibt als dem reinen Tanz. Romani erleichterte dies die Arbeit, weil ein dramatisches Geschehen vorlag, das bis ins Detail ausgestaltet war, und er im weiteren auf die verschiedentlich eingestreuten Dialoge zurückgreifen konnte, die dann auch teilweise wörtlich in das Textbuch übernommen wurden¹⁷. Bellini kam es entgegen, weil seine Musik in höherem Masse, als es bei anderen Komponisten seiner Zeit der Fall war, eine gestische Qualität in sich trug, die in vielen Momenten das Geheimnis ihrer suggestiven Wirkung ausmacht. Zu Kulminationspunkten dieser gestischen Qualität werden in erster Linie die grossen Auftritte der Protagonistin. Besonders in ihren Finalarien finden sich oft weitflächige Szenenabschnitte, die ausgesprochen pantomimischen Charakter annehmen. Auch der einleitende Szenenkomplex von Aminas «Ah! non credea mirarti» ist von derartigen Elementen durchsetzt, aber das in dieser Hinsicht eindrucksvollste Beispiel stellt Imogenes Finalarie in *Il pirata* dar. Ihrem Auftritt wird ein «Cantabile»-Orchestervorspiel unterlegt, das mit einer Ausdehnung von 26 Takten Eigengewicht im Rahmen der Finalnummer gewinnt, und allen szenischen Reaktionen, die in umfangreichen Anweisungen minutiös festgelegt sind und sich wie ein Regiebuch lesen, folgt der musikalische Ablauf in absolut kongruenter Weise. Im Grunde verfährt Bellini hier wie ein Ballettkomponist und schreibt «mimetische Musik»¹⁸. Das Orchestervorspiel ist nicht mehr und nicht weniger als ein Stück auskomponierter Pantomime.

IDEALISIERTE SZENERIE

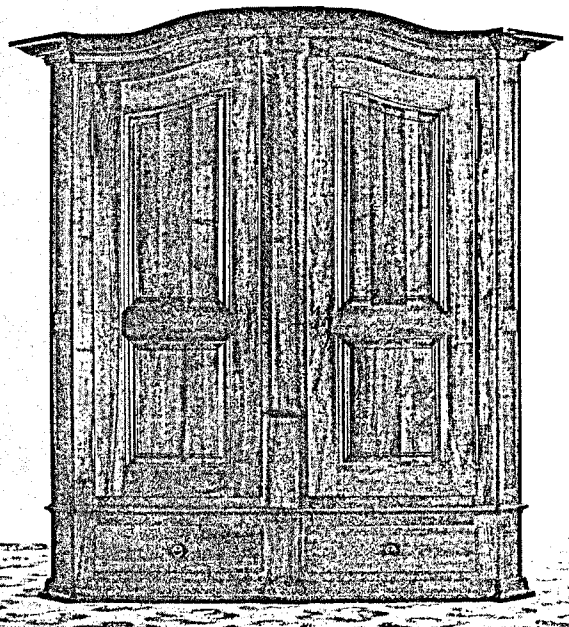
Es mögen verschiedene Gründe Romani bewogen haben, eine geographische Verlegung der Balletthandlung von der Provence in die Schweiz vorzunehmen. Vielleicht war es Bellinis Wunsch, gerade nach seinem Aufenthalt am Comer See und unabhängig davon, ob er dort tatsächlich volkstümliche Melodien aufgezeichnet hatte, ein ihm nicht

unvertrautes Kolorit im Libretto vorzufinden. Ausserdem bot, um im Bühnenbild den idyllischen Charakter der Handlung zu vergegenwärtigen, eine pittoreske Schweizer Berg- und Hügelandschaft gewiss weit attraktivere Möglichkeiten als das Flachland des Rhonebeckens in der Gegend von Arles. Im weiteren dürfte auch die literarische Tradition eine Rolle gespielt haben. Schon am Ende des 18. Jahrhunderts war die Schweiz mit Werken wie Grétrys *Guillaume Tell* (1791) und Cherubinis *Éliza ou Le voyage aux glaciers du Mont St. Bernard* (1794) in das Blickfeld getreten, um dann in der Romantik ein bevorzugtes Lokalkolorit abzugeben. Unmittelbar nach *La sonnambula* schrieb Romani selbst nach einem weiteren Vaudeville Scribes das Libretto zu Pugnys *Il disertore svizzero ossia La nostalgia*, dessen Handlung an einem See bei Bern spielt¹⁹. In jedem Fall war mit der Schweiz ein Schauplatz gefunden, der das Geschehen für das italienische Publikum nicht als allzu fremd und entrückt erscheinen liess, andererseits aber die notwendige Distanz dazwischenlegte, damit der idyllische Charakter gewahrt blieb und die Oper nicht als krud realistische Spiegelung eines Dorflebens verkannt werden konnte.

Die Distanzierung von der Realität ist das entscheidende Merkmal, mit dem sich die Oper von der Ballettvorlage abhebt. Während Romani das Handlungsgerüst und die Personenkonstellation²⁰ weitgehend übernahm, vermied er alles, was zu einer Konkretion der Szenerie hätte beitragen können. Bei Scribe wird der Handlungsort bis in die kleinsten Details in nahezu pedantischer und fast peinlich realistischer Weise festgelegt, wobei ein Ballett solcher Sichthilfen natürlich stärker bedarf als die Oper. Für die kokette Gertrude (Lisa) bezeichnend, ist über ihrer Tür ein Schild mit der Aufschrift «Veuve Gertrude, aux Nouveaux galants» angebracht, ein weiteres verweist auf La Mère Michaud (Aminas Adoptivtochter Teresa) als Müllerin, und wieder andere markieren die Wegrichtungen nach Arles, Tarascon und zum Schloss. Scribes Tendenz zu realistischer Präzision prägt auch das Erscheinungsbild der Personen, vorab des Monsieur de Saint-Rambert (Conte Rodolfo), der in Uniform eines Obersten auftritt und als junger, ebenso schöner wie galanter Offizier beschrieben wird. Sein ins Komische gewendetes Gegenbild, wiederum nach einer Vorlage Scribes, sollte er im Jahre darauf im grosstueckisch arroganten Sergeanten Belcore finden, der in Romanis Textbuch zu Donizettis *L'elisir d'amore* erscheint. Beiden ist trotz aller sonstigen Verschiedenheit gemeinsam, dass sie im Besitz einer wissensmässigen Überlegenheit gegenüber einer naiven Dorfbevölkerung, die im einen Fall an Geistererscheinungen und im anderen an die Wirksamkeit von Wundertränken glaubt, herablassendes Benehmen an den Tag legen. Scribe ging es offenbar beidemal darum, den Gegensatz von Stadt und Land, in gewisser Weise sogar als soziologischen Konflikt, zu thematisieren und den Einbruch von Zivilisation und Rationalität in einen engen, geistig retardierten, doch noch intakten Lebenskreis darzustellen.

All das lag Romani fern. Er klammerte sämtliche Details aus, begnügte sich, den Schauplatz mit wenigen Strichen zu umreissen, und verhinderte eine nähere geographische Identifikation des Handlungsortes: ein Dorf in der Schweiz, von Hügeln umgeben. Kaum mehr als dies ist dem Libretto zu entnehmen, bewusst bleibt alles im Vagen. Die Realität

Wenn so ein schöner Berner Barockschrank...



...Ihr sehnlichster Wunsch ist, dann laden wir Sie freundlich in unsere Wohnausstellung nach Worb ein, damit Sie sich so ein Prachtstück mal von der Nähe anschauen können.
Jeder Berner Barockschrank wird bei uns als Einzelstück angefertigt und ist ein-, zwei- oder dreitürig erhältlich – auf Wunsch gebeizt oder naturbelassen – in Eiche, Nuss- oder Kirschbaum.
Wir senden Ihnen auch gerne Unterlagen.

Möbelfabrik Worb
E. Schwaller AG
Telefon 031/83 05 55

Schwaller Möbel

 Häusermann

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



Ihr Fachmann für edle
Pelze mit Stil zeigt
Ihnen gerne seine
ausgewählte Kollektion.

MAX DÖSSEGGER

3011 Bern, Kochergasse 1
am Casinoplatz, 1. Etage
Telefon (031) 22 46 58

vormals
Paul Roth

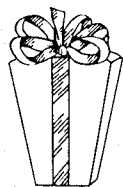
Le couturier de la fourrure

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
Snacks – Weine – Gurten-Bier – Giger-Café



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

**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

die Bank für
jedermann



**DEPOSITO CASSA
DER STADT BERN**

Vis-à-vis Hotel
Bellevue Palace

Garantie der
Burggemeinde Bern



Paolo Olmi, Musikalische Leitung

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 eine Aufführungsreihe von Donizettis «Anna Bolena» in Nizza. Im Februar 1986 unternahm er mit Mstislaw 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». Nach dem Dirigat der konzertanten Aufführungen von Ponchiellis «La Gioconda» im Mai 1986 im Berner Casino gab Paolo Olmi Konzerte in Montecarlo, Rom, Pesaro und Oslo und leitete Aufführungen von Giordanos «Andrea Chénier» in Cagliari. Im Juni 1987 folgt für Radio France nach «Le nozze di Figaro» auch Mozarts «Schauspieldirektor». In der Spielzeit 1987/88 wird Paolo Olmi mit Alexis Weissenberg und dem Polish Chamber Orchestra eine Tournee in Italien unternehmen und am Teatro dell'Opera di Roma Rossinis «Mosé» mit Ruggero Raimondi in der Titelpartie dirigieren.

Jun Märkl, Musikalische Leitung

Jun Märkl wurde 1959 in München geboren. Nachdem er bereits bei seinen Eltern Klavier- und Geigenunterricht erhalten hatte, nahm er 1978 nach dem Abitur ein Studium an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover auf. Seine Lehrer waren Karl Engel für Klavier und Lutz Köhler im Dirigieren. Von 1980 bis 1984 war Jun Märkl auch Mitglied der Jungen Deutschen Philharmonie. Nach seinem Diplomabschluss 1982 im Fach Dirigieren setzte er seine Studien bei Kees Bakels und Sergiu Celibidache fort. 1983 war er als Lehrassistent für Dirigieren an der Universität von Michigan und als musikalischer Leiter der Ann Arbor Comic Opera tätig. Im Jahre darauf wirkte er als Dirigent an der Toledo Opera in Ohio, war



Stipendiat des Boston Symphony Orchestra und nahm an Dirigierkursen bei Seiji Ozawa und Kurt Masur in Tanglewood teil. Nach einer Spielzeit als Solorepetitor und Kapellmeister am Stadttheater Luzern wurde Jun Märkl 1986 als Zweiter Kapellmeister nach Bern verpflichtet. Hier leitete er in dieser Spielzeit bereits Aufführungen von «Hoffmanns Erzählungen» und «Zauberflöte», «Csárdásfürstin» und «Wiener Blut».

Edgar Kelling, Inszenierung

Edgar Kelling stammt aus Kronstadt in Siebenbürgen, dem deutschsprachigen Teil Rumäniens, und wuchs in Wien auf. Nach Beendigung seiner Studien wurde er Schauspieler und Schauspielregisseur und war dann in Wien und an verschiedenen Theatern in Österreich und Deutschland tätig. Nach einer erfolgreichen Inszenierung der «Lustigen Witwe» anlässlich der Wiener Festwochen wandte sich Edgar Kelling zunehmend dem Musiktheater zu. Gastspiele führten ihn nach Deutschland, Österreich, Belgien, Spanien, Italien, Amerika und Portugal. Im Ausland trat Edgar Kelling besonders mit Inszenierungen der Opern von Richard Strauss und Wagner hervor. In der langen Reihe der Berner Produktionen sind alle Gat-



tungen des Musiktheaters vertreten. Ein besonderes Ereignis stellte 1983 die szenische Aufführung von Honeggers «Johanna auf dem Scheiterhaufen» dar. Zu diesem Anlass öffneten sich erstmals seit dem 18. Jahrhundert wieder die Pforten des Berner Münsters dem theatralischen Spiel. Seit 1962 lebt Edgar Kelling in der Schweiz und ist seit Beginn der Spielzeit 1981/82 Operndirektor am Stadttheater Bern. Im Herbst 1987 wird er mit Eva Lind in der Titelpartie Bellinis «Sonnambula» in Italien inszenieren.



Heinz Balthes, Bühnenbild

Heinz Balthes wurde 1937 in Ediger an der Mosel geboren. Von 1959 bis 1963 studierte er an der Kunstakademie Düsseldorf bei Theo Otto. Von 1963 bis 1967 wirkte er als Bühnenbildner an den Kammerspielen Düsseldorf und anschliessend während vier Jahren als Ausstattungsleiter an der Freien Volksbühne Berlin. Ab 1971 war er freischaffend und arbeitete als Gast für das Staatstheater am Gärtnerplatz in München, das Theater in der Josefstadt in Wien, das Theater an der Wien, das Thalia-Theater in Hamburg, die Deutsche Oper Berlin und das Staatstheater Braunschweig. Von 1974 bis 1977 war Heinz Balthes Bühnenbildner am Musiktheater im Revier Gelsenkirchen, seit 1977 ist er in gleicher Funktion am Badischen Staatstheater Karlsruhe tätig, wo er unter anderem die Bühnenbilder für den dortigen Händel-Zyklus entwarf. Gastengagements führten ihn daneben nach Wiesbaden, Dortmund, Düsseldorf, Krefeld, Oslo, Strassburg und an die Opéra von Paris, wo er zuletzt das Bühnenbild für Wagners «Der fliegende Holländer» entwarf. In dieser Spielzeit war Heinz Balthes nach «Hoffmanns Erzählungen» in Bern mit der «Fledermaus» am Opernhaus Zürich und «Schwanensee» in Basel auch an anderen Theatern der Schweiz tätig.

José-Manuel Vazquez, Kostüme

José-Manuel Vazquez stammt aus Lugo in Spanien. Nach seinem Architekturstudium an der «Escuela Superior de Arquitectura» in Madrid war er zunächst als Bühnenbildassistent von Heinz Balthes in Berlin tätig, später folgte dann eine kostümbildnerische Assistenten bei Renate Schmitzer. Daneben studierte er Romanistik und Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg. Während drei Jahren war José-Manuel Vazquez Kostümbildner bei dem «Internationalen Jugendspieltreffen» in Bayreuth. Als Kostümbildner wirkte er ausserdem für die Städtischen Bühnen Nürnberg, das Badische Staatstheater Karlsruhe, das Hessische Staatstheater Wiesbaden, das Opernhaus Zürich, das Internationale Festival Avignon, für die



Opernhäuser von Lyon, Strassburg und Montpellier sowie das Teatro de la Zarzuela und das Teatro Español in Madrid. In der laufenden Spielzeit war José-Manuel Vazquez nach «Hoffmanns Erzählungen» am Berner Stadttheater für Zürich mit «Fledermaus», Düsseldorf mit Haydns «La Fedeltà premiata» und Dortmund mit «Tosca» tätig. Seine nächsten Verpflichtungen sind Mozarts «Titus» und «Idomeneo» für die Opéra-Comique in Paris, «Die Entführung aus dem Serail» für Strassburg und Glucks «Iphigenie auf Tauris» für Karlsruhe.

Anton Knüsel, Chorleitung

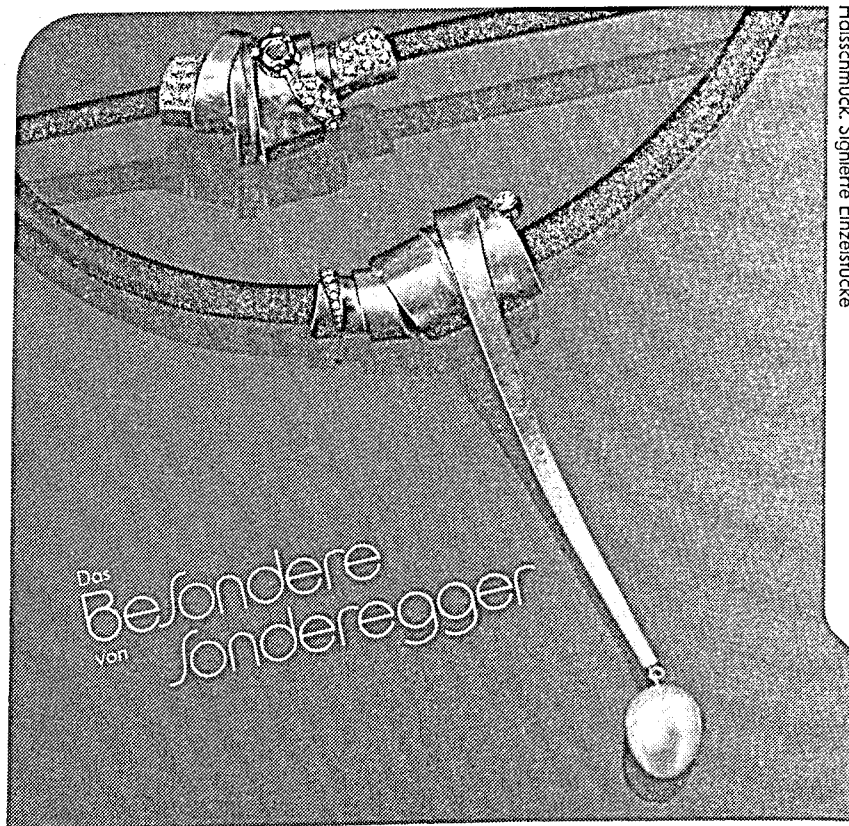
Anton Knüsel stammt aus Luzern. Sehr früh zeigte sich bei ihm eine musikalische Begabung, und bereits im Alter von 13 Jahren trat er öffentlich als Pianist im 3. Klavierkonzert von Beethoven auf. Nach dem Gymnasium besuchte er in seiner Heimatstadt die Kirchenmusikschule und das Konservatorium. Zur Vertiefung 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. 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 Choristenchors 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», Janáček's «Glagolithische Messe», Martins «Requiem» und kürzlich Edward Elgars Oratorium «The Dream of Gerontius» zur Aufführung.



Alfredo Zanazzo, Conte Rodolfo

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. Die Partie des Ramphis hat er inzwischen an der Metropolitan Opera in New York, den Staatsopern von Wien und München sowie in Macerata gesungen, und er wird die Rolle demnächst auch in Luxor übernehmen. Mit Verdis tragenden Basspartien wie Zaccaria, Massimiliano in «I Masnadieri», Sparafucile, Fiesco in «Simon Boccanegra», Pater Guardiano, König Philipp und Grossinquisitor gastierte Alfredo Zanazzo an der Mailänder Scala, in Turin, Bologna, Rom und Neapel, Marseille, Nizza, Barcelona, Brüssel, Hamburg, Edinburgh und San Diego. Nach seiner Mitwirkung als Alvisi bei den Berner konzertanten Aufführungen von «La Gioconda» debütierte er als Colline an der Pariser Oper und als Banco am Opernhaus Zürich, wo er in der nächsten Spielzeit auch in Rossinis «Wilhelm Tell» auftreten wird.





Halschmuck: Signierte Einzelstücke

Das
Besondere
von
Sonderregger

PHILIPS

Philips Classics Productions

*Auch Zuhause
Musik wie im Konzertsaal
dank perfekter Aufnahmetechnik*

**COMPACT DISC
LANGSPIELPLATTEN
MUSICASSETTEN**



EVA LIND

Soeben erschienen:

Felix Mendelssohn-Bartholdy: "Ein Sommernachtstraum"
Eva Lind, Sopran, Christine Cairns, Mezzosopran
Wiener Jeunesse-Chor, Wiener Philharmoniker, Dir.: André Previn
CD 420.161-2 DIGITAL-Recording LP 420.161-1 / MC 420.161-4

In Vorbereitung: (Mai 1987)

Johann Strauss: Walzer, (Frühlingsstimmen/Liebeslieder/
Dorfschwalben aus Oesterreich/Kaiserwalzer u.a.)
Eva Lind, Sopran, Wiener Volksooperchor, Wiener Volksooper-
orchester, Dir.: Franz Bauer-Theussl

polyGram

Unter dem Patronat des Berner Theatervereins

La Sonnambula

In italienischer Sprache

Oper in zwei Akten

Libretto von Felice Romani

Musik von Vincenzo Bellini

Musikalische Leitung

Paolo Olmi / Jun Märkl

Inszenierung

Edgar Kelling

Bühnenbild

Heinz Balthes

Kostüme

José-Manuel Vazquez

Chorleitung

Anton Knüsel

Il Conte Rodolfo

Alfredo Zanazzo / Louis Lebherz

Teresa, Müllerin

Sophia Bart

Amina, ihre Pflgetochter

Eva Lind / Susanna Rigacci

Elvino, Grundbesitzer

Mario Rodrigo

Lisa, Wirtin

Graciela de Gyldenfeldt

Alessio, Bauer

Rainer Weiss

Notar

Assen Toscheff

Chor des Stadttheaters Bern

Berner Symphonieorchester

Musikalische Einstudierung: Krassimira Hristova, Klaus Scheibenpflug. Leitung der Bühnenmusik: Ernst Hametner. Regieassistenz und Abendspielleitung: Jean-Marc Aubrey. Inspektion: Walter Vogel. Souffleuse: Gabriella Pécsváry.

Technische Leitung: Gino Fornasa, Technischer Leiter. Ali Sadigh-Behsadi, Bühneninspektor. Werner Hurni, Werkstättenleiter.

Bühnenmeister: Peter Maurer. Beleuchtung: Karl Morawec. Tontechnik: Paul Vasilescu. Maske: Sybille Dekumbis, Rainer Benkert. Requisiten: Tabea Bösch.

Malsaalvorstand: Wolfgang Hallberg. Cheftapezierer: Manfred Mälzer. Leitung der Kostümabteilung: Brigitte Lenz. Gewandmeisterin: Dagmar Schlenzka. Gewandmeister: Joseph Oberson. Chefmaskenbildner: Willi Wachter. Chefrequisiteur: Otto Juditzki.

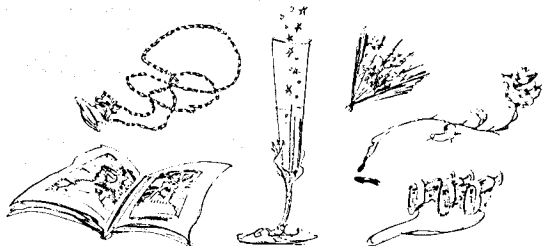
Pause nach dem 1. Akt

Premiere: Samstag, 4. April 1987

Aufführungsrechte: Musikverlag Ricordi & Co., Mailand

Aufnahmen auf Bild- und Tonträger während der Vorstellung sind nicht gestattet.

Bitte beachten Sie den Abendbesetzungszettel.



Logenplatz...

...für Ihre Finanzen.



3001 Bern, Bundesplatz 2/Marktgasse 49, Tel. 031/66 91 11

Das wertvolle Bild im gediegenen Rahmen!

Einrahmungen
Kunstglaserei
Glasmalerei

Reich + Co.
Gerechtigkeitsgasse 76,
3011 Bern, Telefon 031 22 09 97

COMPACT disc - Versand

DIGITAL AUDIO

Bequem und preisgünstig einkaufen:

Soeben erschienen:

Über 4000 klassische COMPACT-DISC's
im neuen Katalog

Gegen Fr. 1.- in Briefmarken erhalten Sie ihn bei:

BOLERO CD-Versand
Postfach 141
3072 Ostermundigen 1

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

DER MUSIK CLUB



Gran Teatro LA FENICE Venedig
La Boheme - Lohengrin
Die Zauberflöte
Beatrice di Tenda

LA SCALA Mailand
Madame Butterfly -
Le Nozze di Figaro -
La fille mal gardée -
I Capuleti e i Montecchi

ARENA di VERONA
La Traviata - Aida
Madame Butterfly
Der Nussknacker

Verlangen Sie die Prospekte

OUBOTER REISEN

3001 Bern
Spitalgasse 4
☎ 031/22 57 37

8022 Zürich
Pelikanplatz 15
☎ 01/211 36 11

Name _____

Adresse _____

STBE

Spielen
Gewinnen
Helfen



Lotterie

Elisabeth
Schüpbach
dipl. Kosmetikerin



hilft auch Ihnen, Ihre

Kosmetikprobleme

zu lösen.

Kornhausplatz 7 (5. Stock), Bern
Tel. 031 22 05 00

ADAMER

DIE GEWISSTHEIT,
dass es vom Goldschmied ist

NICOLAS ADAMER, GOLDSCHMIED
GOLD, SILBER UND PLATIN
KARL-SCHENK-PASSAGE
SPITALGASSE 1
BERN

Louis Lebherz, Conte Rodolfo



Louis Lebherz 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 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 Lebherz nach Italien, Griechenland, Frankreich, Grossbritannien, Irland, Kanada, Venezuela und Chile. 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, Hundung und Hagen. Mit einem Engagement an das Badische Staatstheater Karlsruhe kam Louis Lebherz 1984 nach Europa und 1985 an das Stadttheater Bern, wo er unter anderem als Rocco, Sarastro, Crespel und Ariodates in «Xerxes» auftrat. In der nächsten Spielzeit ist er an die Oper von Los Angeles verpflichtet und wird dort Rollen wie Colline in «La Bohème», Ramphis in «Aida» und den Inquisitor in Prokofieffs «Der feurige Engel» übernehmen. Als Gast kehrt er für Mozarts «Zauberflöte» an das Grand Théâtre de Genève zurück.

Sophia Bart, Teresa



Sophia Bart, aus Saugau in Baden-Württemberg gebürtig, studierte nach Besuch eines musischen Gymnasiums an der Karlsruher Musikhochschule Gesang bei Prof. Erika Margraf und Klavier bei Prof. Günter Reinhold. Ihre Studien schloss sie als Klavier- und Gesangspädagogin und mit dem Konzertdiplom für Oper, Lied und Oratorium ab. Neben einer ausgedehnten Tätigkeit als Konzertsängerin erweiterte sie ihre Ausbildung bei Hannes Rührath in Saarbrücken und besuchte Meisterkurse bei Giulietta Simionato und Sena Jurinac. 1982 war sie Preisträgerin im Fach Oper bei dem vom Verband Deutscher Musikerzieher und konzertierender Künstler (VDKM) veranstalteten Wettbewerb. 1983 wurde sie als Mezzosopran an das

Staatstheater Saarbrücken engagiert, wo sie unter anderem als Dafne in Jacopo Peris «Euridice», Ramiro in Mozarts «Gärtnerin der Liebe», Cordula in Lortzings «Hans Sachs» und in den Titelpartien von Rossinis «Cenerentola» und Humperdincks «Hänsel und Gretel» auftrat. Als Ensemblemitglied des Berner Stadttheaters seit Beginn dieser Spielzeit sang sie Niklaus und Muse in «Hoffmanns Erzählungen», die Zweite Dame in der «Zauberflöte» und Margret in «Wozzeck». Von der Spielzeit 1987/88 an ist Sophia Bart an der Volksoper Wien verpflichtet.

Eva Lind, Amina



Eva Lind wurde in Innsbruck geboren, wo sie auch das Konservatorium besuchte. Mit einem Vertrag, der bis 1988 reicht, wurde sie 1984 Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper. In Wien trat sie als Siebel in «Faust», Sophie in Massenets «Werther», Gianetta im «Liebestrank», Adele in «Fledermaus» und als Königin der Nacht auf. Mit dieser Rolle gastierte sie auch an der Deutschen Oper in West-Berlin, der Staatsoper in Ost-Berlin, in Zürich und Bern. 1985 wirkte sie an der Rossini-Gala in Versailles und am Wiener Opernball mit, ausserdem debütierte sie mit sensationellem Erfolg als Lucia di Lammermoor in Basel. 1986 gastierte sie als Adele in Stuttgart und wirkte als Blondchen in «Entführung aus dem Serail»

und italienische Sängerin in «Capriccio» bei den Salzburger Festspielen mit. Im Februar 1987 sang sie Donizettis Lucia mit Alberto Cupido als Partner in Monte Carlo. Im Sommer 1987 ist sie wieder für die Salzburger Festspiele verpflichtet. Im Juni 1987 stehen ein Liederabend mit Francisco Araiza in Hohenems und eine «Fledermaus»-Inszenierung von Johannes Schaaß in Amsterdam auf dem Programm. Im Oktober 1987 wird Eva Lind die Königin der Nacht in einer Inszenierung der «Zauberflöte» von Ponnelle für die Pariser Oper singen.

Susanna Rigacci, Amina



Die heute in Florenz lebende Sopranistin Susanna Rigacci ist italienisch-schwedischer Abstammung. Sie wurde in Stockholm geboren, wo ihr Vater Bruno Rigacci als Dirigent tätig war. Nach ihrem Gesangsstudium am Konservatorium von Florenz und weiterer Ausbildung bei Iris Adami-Corradetti beteiligte sie sich erfolgreich an verschiedenen Gesangswettbewerben. 1981 war sie Preisträgerin des Concorso Mattia Battistini von San Remo und debütierte dort anschliessend als Rosina im «Barbier von Sevilla». 1983 gewann sie den von der RAI vergebenen Maria-Callas-Preis, und 1985 wurde sie in Salzburg mit dem Sängerbildungspreis ausgezeichnet. Neben Rollen wie Rossinis Rosina, Donizettis Norina, Verdis

Gilda, Oscar und Nannetta schliesst ihr Repertoire zahlreiche Opern vom Barock bis zur Moderne ein, die weniger bekannt sind: Luigi Rossis «Orfeo», Pergolesis «Lo frate 'nnamorato», Cimarosas «Le astuzie femminili», Nino Rotas «Il cappello di paglia di Firenze» und Henzes «Englische Katze». Susanna Rigacci trat mit diesen Partien in Turin, Bologna, Parma, Verona, Venedig, Rom, Catania und Palermo sowie an der Mailänder Scala auf, wo sie 1985 debütierte. Gastverpflichtungen in Oper und Konzert führten sie ausserdem nach Portugal, Belgien, Irland, England, Schweden, Finnland, Polen und Österreich. Bellinis Amina sang Susanna Rigacci bereits 1984 in Catania.

Mario Rodrigo, Elvino



Der lyrische Tenor Mario Rodrigo kam in Barcelona zur Welt. Er wuchs in Argentinien auf und absolvierte sein Gesangsstudium am Teatro Colón in Buenos Aires. Zur Erweiterung seiner Ausbildung kam er 1969 nach Europa zurück, belegte Kurse bei Gina Cigna in Madrid, studierte an der Accademia di Santa Cecilia in Rom und besuchte das Mozarteum in Salzburg. Dort erarbeitete er mit Anton Dermota vor allem Mozartpartien. Beim Concurso Viñas in Barcelona wurde er 1975 ausgezeichnet, und im Jahre darauf war er Erster Preisträger am Mozarteum und 1977 nochmals beim Toti-dal-Monte-Gesangswettbewerb in Treviso. Mario Rodrigo debütierte als Don Ottavio an der Oper von Besançon und trat dann vorwiegend

in Frankreich auf und am Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel. Auf der iberischen Halbinsel gastierte er vor allem in Lissabon und Madrid sowie in Sevilla, Valencia und Bilbao. In Madrid war er 1981 Partner von Montserrat Caballé in Martin y Solers «L'arbore di Diana». Weitere Gastspiele führten ihn nach Italien und England. Zu den wichtigsten Partien seines Repertoires zählen neben Bellinis Elvino, den er bereits in Lissabon sang, Mozarts Ferrando und Belmonte, Rossinis Conte Almaviva und Don Ramiro in «La Cenerentola», Donizettis Edgardo, Nemorino und Ernesto in «Don Pasquale», Verdis Herzog von Mantua, Alfredo und Fenton sowie Puccinis Rodolfo und Rinuccio in «Gianni Schicchi» und Massenets Werther. In Basel wirkte Mario Rodrigo 1986 unter Leitung Nello Santis bei einer konzertanten Aufführung von Rossinis «Wilhelm Tell» mit.

Graciela de Gyldenfeldt, Lisa



Die argentinische Sopranistin Graciela de Gyldenfeldt wurde in Buenos Aires geboren. Sie studierte dort zunächst Klavier am Conservatorio Nacional de Música Carlos López Buchardo und wechselte dann zur Gesangsausbildung an das Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. 1980 erhielt sie ihr erstes europäisches Engagement an das Stadttheater Bern, wo sie unter anderem als Gilda, Zerlina, Martha und als Prinzessin Schwanhild in Rimsky-Korsakows «Märchen vom Zaren Saltan» auftrat und in der vergangenen Spielzeit als Pamina gastierte. Von 1982 bis 1986 gehörte Graciela de Gyldenfeldt zum Ensemble der Wiener Staatsoper, und sie wird dem Haus weiterhin als Gast verbunden bleiben. Seit 1984 führten sie

Gastverpflichtungen an Opernhäuser wie das Grand Théâtre de Genève, die Deutsche Oper in Berlin und das Teatro de la Zarzuela in Madrid. Sie wirkte bei den Oster- und Sommerfestspielen in Salzburg mit und sang 1985 und 1986 unter Leitung von Herbert von Karajan die Partie der Frasquita in «Carmen». Als Amelia in «Simon Boccanegra» wird sie demnächst in Österreich debütieren.

Rainer Weiss, Alessio



Rainer Weiss wurde 1958 in Bayreuth geboren, wo er schon während der Schulzeit bei den Richard-Wagner-Festspielen im Chor mitwirkte. Nach dem Abitur nahm er ein Gesangsstudium bei Raimund Grumbach an der Musikhochschule München auf, das er 1983 mit dem Staatsexamen abschloss. Anschliessend besuchte er die Meisterklassen von Brigitte Fassbaender in München und Dietrich Fischer-Dieskau in Berlin. 1985 erhielt er sein Meisterklassendiplom für die «Winterreise» von Franz Schubert. Während des Studiums sammelte er bereits erste Erfahrungen auf dem Konzertpodium und der Opernbühne, unter anderem beim Internationalen Jugendspieltreffen in Bayreuth. Sein offizielles Bühnendebüt erfolgte im Februar 1985 am

Staatstheater am Gärtnerplatz in München als Aberwin in «Goggoloto» von Michael Ende und Wilfried Hiller. Seit Beginn dieser Spielzeit ist Rainer Weiss Ensemblemitglied des Berner Stadttheaters und debütierte hier als Papageno.



Marktgasse 25, Bern

RENAULT



Edwin Lanz AG

älteste Renault-Vertretung
der Schweiz

Papiermühlestrasse 11
Bern, Telefon 42 22 11

wird verschleiert, und statt ihrer schafft der Librettist eine idealisierte Szenerie, in der sich eine verinnerlichte Atmosphäre von pastoraler Idyllik entfalten kann, deren Erfüllung dann den Versen und der Musik übertragen wird. Schon die Eröffnung der Oper belegt, dass die Vorstellungen von Dichter und Musiker in die gleiche Richtung zielen. Hier steht keine Sinfonia am Beginn, wie es damals die Regel wollte, der Donizetti in seiner artverwandten *Linda di Chamounix* noch 1842 folgte, und es kommt nicht einmal zu einem kürzeren Preludio. Die Musik setzt ohne Umschweife mit der Introduktionsnummer ein und strebt danach, in ihrem Klangbild – mit «suoni pastorali» und «voci lontane», wie es schon im Libretto heisst, und unter Ausnutzung von Echoeffekten (Banda sul palco) – unmittelbar eine ländliche Atmosphäre zu evozieren. Und selbst der Introduktionschor, gewöhnlich mit einem Achtzeiler bedacht, erscheint als solcher nicht im Libretto. Bellini bezog dessen Text, kurze Ausrufe («Viva Amina, evviva ancor!»), denen er endlose Repetitionen der Silbe «la» in rein lautmalischer Funktion hinzufügte, von späterer Stelle. So ist auch der Eröffnungsschor in die Natur einbezogen, äussert sich gleichsam in Naturlauten, und wenn es nicht gänzlich abwegig schiene, wäre hier eine Parallele zum Beginn von Wagners *Rheingold* und dem «Weia! Waga! Woge, du Welle!» zu vermerken, wobei beiden Stellen auch der schwebende 6/8-Takt – bei Wagner entsprechend der Szene ein ausgesprochener Barkarolenrhythmus – gemeinsam ist.

TRADITIONSLINIEN

Aufschlussreiche Hinweise auf die Traditionszusammenhänge, in die *La sonnambula* zu stellen ist, gab Romani selbst. Sie müssen angesichts eines Opernlibrettos verblüffen, wenn man sich nicht bewusst ist, dass es sich bei dessen Autor um einen äusserst belesenen, sehr gebildeten Literaten handelte. 1834 siedelte Romani von Mailand nach Turin über, war dann vorwiegend als Kritiker tätig und schrieb nur noch vereinzelt Libretti. In einer Aufführungsrezension von *La sonnambula* aus dem Jahre 1840 heisst es: «Ich weiss nicht, ob sich Italien in unseren Tagen eines Werkes rühmen kann, das in seiner Art von so erlesener und vollendeter Form ist. Es ist in der Musik, was *Aminta* in der Dichtkunst ist: eine edle und bewegende Hirtendichtung, schlicht und zugleich erhaben wie ein schönes Naturbild. Ideal und Wirklichkeit gehen hier eine Vereinigung ein; das Werk weist heitere und schwermütige Gedanken auf, Gefühlsregungen und Leidenschaften, die von der besonderen Beschaffenheit des Volkes und seiner Bräuche geprägt und so treffsicher in den Farben gemalt sind, dass sie keine noch so geringe Änderung in der Schattierung duldeten, ohne an Wirkung einzubüssen. Niemals trug ein Land reichere Frucht, murmelte sanfter ein Bach und gab es in der Liebe zartere Seufzer. Man könnte meinen, dass Bellini in die Schweiz gegangen sei, um sich dort an den süssen Gesängen der Gessnerschen Muse zu berauschen und diese dann mit dem Ebenmass der griechischen Melodie zu vermählen»²¹. Es ist bemerkenswert an dieser Textpassage, dass beide Bezüge, die Romani zur Oper herstellt, übereinstimmend auf den gleichen Stoffkreis verweisen, nämlich das Genre der Pastoralidylle und die damit verbundene idyllische Naturschilderung. Mit Torquato Tassos *Aminta* (1573)

spricht er das – neben Guarinis *Il pastor fido* – berühmteste Schäferspiel des späteren 16. Jahrhunderts an, und Salomon Gessner, der Zürcher Dichter und Maler²², gilt mit seinen Sammlungen kleiner Prosastücke bukolischen Charakters – *Idyllen* (1756) und *Neue Idyllen* (1772) – als Vollender der Pastoralidylle im Rokoko.

Darüberhinaus erwähnt Francesco Florimo in Zusammenhang mit *La sonnambula* noch den Namen Theokrits («Mit der *Sonnambula* wurde Bellini zum Theokrit und zum Gessner der Musik.»²³), und ihn zieht auch Romani selbst zum Vergleich heran, um seine Ideen von der Rollendarstellung Aminas zu verdeutlichen: «Die Sängerin sollte offenerzig, naiv, unschuldig sein und zugleich leidenschaftlich, gefühlvoll, zärtlich. Sie sollte einen Schrei für das Entzücken und den Schmerz besitzen, einen Ton für den tadelnden Vorwurf und die inständige Bitte. In jeder Bewegung, jedem Blick und Seufzer sollte ein gewisses Ideales und zugleich Reales sein, wie man es in manchen Gemälden Albanis sieht und in einigen Idyllen Theokrits spürt.»²⁴ Somit wird für *La sonnambula* eine vom Librettisten expressis verbis reflektierte, beeindruckende Traditionslinie innerhalb der Pastoralidylle sichtbar, die über Rokoko und Spätrenaissance bis zur griechischen Antike und den Ursprüngen bei Theokrit, der die Hirtendichtung zur eigenständigen Literaturgattung erhob, zurückführt. Nebenher bemerkt, wird an den Personennamen der Oper ein ansonsten schwer nachweisbarer Einfluss von Tassos *Aminta* greifbar. Bei der Anpassung an eine der Realität weitgehend entrückte arkadische Idylle wurden die bürgerlichen Namen Thérèse und Edmond zu Amina und Elvino. Während Amina ihren ungebräuchlichen Namen vom Hirten *Aminta* bezogen haben dürfte, könnte derjenige Elvino von Elpino, einer Nebenfigur des Pastoraldramas, abgeleitet sein²⁵.

GATTUNGSFRAGEN

Über dem Pastoralmilieu darf nicht in Vergessenheit geraten, dass mit Aminas Somnambulismus und den ersten Verwirrungen, die er auslöst, ein bedrohlicher Schatten über der Szene liegt. Der Umstand, dass die Protagonistin mit einer Verhaltensabnormalität behaftet ist, prägt den Charakter der Oper nicht weniger als die arkadische Atmosphäre. Gewissermassen handelt es sich bei *La sonnambula* um ein Idyll mit pathologischen Zügen, und mit dieser eigentümlichen Brechung steht das Werk zwischen den Gattungen der *Seria* und *Buffa*. *La sonnambula* ist dem Genre der *Opera semiseria* zugehörig, auch wenn diesbezüglich verbindliche Bezeichnungen fehlen²⁶. Mit ihren beiden Wesensmerkmalen – dem «Swiss pastoral setting» und der «slightly deranged heroine», wie Joyce Green span es nannte – ist *La sonnambula* gegen beide Seiten offen. Die Verbindung zur *Buffa* besteht vor allem im glücklichen Ausgang der Handlung und dem dörflichen Milieu, das immer Domäne der Komödie war und erst mit dem Verismus zum Schauplatz tragischen Geschehens wurde. Die Affinität zur *Seria* ist mit dem Defekt der Heroine gegeben, wobei der Somnambulismus als harmloseres Gegenstück erscheint zu der abgründigen Bewusstseinsstörung des Wahnsinns, der sich dem *Buffa*-Genre entzieht, aber zumal in der Romantik Inbegriff des *Seria*-Charakters war²⁷.

Milano 7: Febbo 1831:

Mio caro Nicardi

A norma del vostro foglio ho consegnato a vostro fratello il primo atto mercantile di due cartine ed un dritto: ~~frammento~~ ~~del~~ ~~che~~ ~~fra~~ una mezz' ora o un' ora passerò del ~~vo~~ negozio, ove vi prego di farvi trovare il contratto d'ipotesi in carta bollata: di girare ~~per~~ ~~le~~ ~~part~~ ~~te~~ in generale; ma dovete avere quello, ~~che~~ ~~si~~ ~~può~~ ~~ad~~ ~~alcun~~ ~~vendere~~ ~~lo~~ ~~quarto~~ ~~regime~~ l'approvazione delle tre parti cioè Voi, Lorenzi ed io. — Vi saluto e sono

Vostro fedelissimo
Luigi Bellini

Die Wurzeln der Semiseria reichen in das Rokoko zurück, als Gattung ist sie der Tradition des Rührstücks (comédie larmoyante; commedia lagrimosa) verhaftet. Ihre Entwicklung begann, als der Opera buffa wie in Piccinnis *La buona figliuola* (1760) sentimentale Züge beigemischt wurden, wobei Sentimentalität allerdings dem ursprünglichen Sinne nach als Empfindsamkeit zu verstehen ist. Der Begriff «empfindsam» entstand als Wortprägung Lessings bezeichnenderweise in Verbindung mit der Übersetzung eines Modebuches jener Jahre, Laurence Sternes *A Sentimental Journey through France and Italy* (1768). Bei Sterne findet sich mit der Episode des liebeswahnsinnigen Landmädchens Maria (in *Tristram Shandy* und der *Empfindsamen Reise*) auch schon jener Topos vor, der die spätere Semiseria prägen sollte. Mit seiner unnachahmlichen Mischung von Ernst und Humor, die in einer empfindsamen Lebenshaltung zusammenlaufen, dürfte Sterne im übrigen zu den direkten literarischen Wegbereitern der Semiseria zählen.

Echte Ausprägungen des neuen Genres lagen zumindest gegen Ende des 18. Jahrhunderts vor, zum Prototyp der Semiseria-Gattung wurde Paisiellos *Nina ossia La pazza per amore* (1789). Schon Francesco Florimo wies auf diese Oper als Modell für Bellinis *Sonnambula* hin²⁸. Im Unterschied zur Gattung selbst verfestigte sich der Begriff «semiserio» offenbar erst um 1815 und trat dann auch in den Libretti regelmässig in Erscheinung, etwa zu Paërs *Agnese* (1809) und auch *Griselda* (1798) oder Rossinis *Torvaldo e Dorliska* (1815). In einigen Librettoausgaben dieser Opern lautet die Bezeichnung übereinstimmend «Melodramma semiserio»²⁹. Zu den hervorragendsten Beispielen der Opera semiseria zählen neben Bellinis *Sonnambula* Rossinis *La gazza ladra* (1817) und Donizettis *Linda di Chamounix* (1842). Im weiteren fallen vor allem Rossinis *Matilde di Shabran* (1821) und Donizettis *Il furioso all'isola di S. Domingo* (1833) in den Bereich dieser Zwischengattung, die terminologisch immer etwas Vages behielt. Später wurden in Italien auch Donizettis *La fille du régiment* (1840) und Flotows *Martha* (1847) dem Begriff untergeordnet³⁰.

Das Erscheinungsbild der Semiseria wird wesentlich von ihrer Neigung zur Sentimentalität bestimmt, deren Ziel in einer unmittelbaren Gefühlsdarstellung liegt, auf die sich als spontane Reaktion Ergriffenheit einstellt. Ihr Grundton ist, was in besonderem Masse für Bellinis *Sonnambula* gilt, von elegischer Natur. In den Figuren der Semiseria, die stärker verinnerlicht sind als in der Buffa und meist subtiler

gezeichnet, herrschen schwermütige Gefühlsregungen vor. Im Unterschied zur Buffa führt der Weg zum «lieto fine» über schwere Bedrängnisse, mitunter tiefes Unglück und sogar lebensbedrohende Gefahr. In *La gazza ladra*, deren Libretto eine angeblich wahre Begebenheit aufgreift, die mit einer Hinrichtung endete, wird die Vollstreckung der Todesstrafe am Dienstmädchen Ninnetta erst im letzten Augenblick abgewendet, nachdem durch einen Zufall der wahre Dieb, nämlich eine Elster, erkannt worden ist. Die Semiseria trägt die Möglichkeit der Katastrophe in sich, doch wird die auftretende Gefährdung durch eine plakativen, irgendwie genüssliche, gleichsam biedermeierliche Art der Darstellung verharmlost. Die Szenenanweisung zu Aminos zweitem Auftritt als Schlafwandlerin, in unzähligen Illustrationen immer wieder beschworener szenischer Kulminationspunkt der Oper, ist ein treffendes Beispiel dafür: «Man sieht Amina aus dem Fenster der Mühle steigen. Sie wandert im Schlaf am Rande des Daches. Das unter ihr rasch kreisende Mühlrad droht sie zu zerschmettern, wenn sie fehltritt. Alle wenden sich entsetzt zu ihr um. Elvino wird von Rodolfo zurückgehalten.»

Wie anders stellt sich die Nachwandlerszene der Lady Macbeth in der tragischen Oper dar, mit der die Semiseria ansonsten eine Vorliebe für die Zurschaustellung krankhafter Zustände teilt. Fast immer tritt das pathologische Verhalten bei der weiblichen Hauptrolle auf und äussert sich als Liebeswahnsinn mit tiefen und lang anhaltenden Sinnesverwirrungen. Urbild der «pazza per amore» ist Paisiellos Nina, die nach dem vermeintlichen Tod des Geliebten den Verstand verliert und nach seiner Rückkehr nur allmählich die Klarheit ihres Geistes wiedererlangt. Auch bei Donizettis Linda führt, indem sie der Vater zurückstösst und zugleich die Nachricht eintrifft, dass ihr adeliger Geliebter standesgemäss heiraten wird, ein Liebesverlust zum Ausbruch der Krankheit. Seltener tritt der Wahnsinn bei einem Mann auf wie in Paërs *Agnese* (mit einer Irrenanstalt als Schauplatz), wo Agneses Vater den Verstand verliert, nachdem sie ihn mit einem Liebhaber verlassen hat, oder in Donizettis *Il furioso* (nach einer Episode in Cervantes' *Don Quijote*), wo Cardenio nach dem Treubruch seiner Frau gemütskrank wird. In der *Seria* liegt die Ursache von Bewusstseinsstörungen häufiger in Schuldgefühlen (Imogene, Lucia, Lady Macbeth), während in der Semiseria pathologische Zustände durchgehend als Folge von Liebesgefühlen auftreten und wie im Falle von Aminos zärtlichen Schlafwandlerphantasien von einer empfindsamen Seele zeugen.

◀ Milano 7. Febjo 1831

BRIEF BELLINIS AN SEINEN VERLEGER GIOVANNI RICORDI

Mio caro Ricordi

A norma del vostro foglio ho consegnato a vostro fratello il primo atto mancante di due cavatine ed un duetto: frattanto fra un mezz'ora o un'ora passerò dal vostro negozio, ove vi prego di farmi trovare il contratto disteso in carta bollata: di già sapete i patti in generale; ma dovete unire quello, che non si può ad alcuno vendere lo spartito senza l'approvazione delle tre parti, cioè Voi, Soresi ed io. – Vi saluto e sono vostro aff. mo Vinc. Bellini

Mailand, 7. Februar 1831

Mein lieber Ricordi

gemäss Ihrer Mitteilung habe ich Ihrem Bruder den ersten Akt, dem noch zwei Cavatinen und ein Duett fehlen, übergeben: zwischen einer halben oder ganzen Stunde werde ich in Ihrem Büro vorbeikommen, und ich bitte Sie, dass ich dort den auf Stempelpapier ausgefertigten Vertrag vorfinde. Ihr kennt ja schon die allgemeinen Vertragsbedingungen, nur müsst Ihr noch folgendes hinzufügen, dass man ohne Zustimmung der drei Parteien – Sie, Soresi und ich – die Partitur an niemanden verkaufen darf. – Ich grüsse Sie als Ihr ergebener

Vinc. Bellini

LA
SONNAMBULA

MELODRAMMA

DI
FELICE ROMANI

DA RAPPRESENTARSI

NEL TEATRO CARCANO

LA QUARESIMA DEL 1831

MILANO
PER ANTONIO FONTANA

M.DCCC.XXXI

La Sonnambula, Titelblatt

PERSONAGGI

Il CONTE RODOLFO, Signore del Villaggio,
Signor MARIANI LUCIANO.
TERESA, Molinara,
Signora BAILLOU-HILARET FELICITA.
AMINA, Orfanella raccolta da Teresa, fidanzata ad
Signora PASTA GIUDITTA
Prima Cantatrice di Camera di S. M. I. R. A., ec.
ELVINO, ricco possidente del Villaggio,
Signor RUBINI GIO. BATTISTA
Cantante di Camera di S. M. I. R. A.
LISA, Ostessa amante di Elvino,
Signora TACCANI ELISA.
ALESSIO, Contadino, amante di Lisa,
Signor BIONDI LORENZO.
Un NOTARO
Signor CRIPPA ANTONIO.

CORI e COMPARSE
CONTADINI e CONTADINE

La Scena è in un villaggio della Svizzera

MUSICA DEL SIG. MAESTRO VINCENZO BELLINI

Le Scene sono nuove, d'invenzione e d'esecuzione
del sig. ALESSANDRO SANQUIRICO

La Sonnambula, Besetzungliste

LIBRETTO DER URAUFFÜHRUNG

La Sonnambula, Orchesterliste

La Sonnambula, Leitungsfunktionen

Maestro al Cembalo
Sig. SCHIRA FRANCESCO.
Primo Violino, Direttore d'Orchestra
Sig. ZAMBONI PETRINI NICOLA.
Altro primo Violino in sostituzione
Sig. FERRARA BERNARDO.
Primo Violino pei Balli
Sig. MANZONI CAMILLO.
Primo Violino de' Secondi
Sig. GROSSONI LUIGI.
Prima Viola
Sig. LAVELLI ALESSANDRO.
Altra Prima Viola in sostituzione
Sig. BUSSOLA GIOVANNI.
Primo Violoncello al Cembalo
Sig. BUSSI TOMMASO.
Altro primo Violoncello in sostituzione
Sig. SETTI GIACOMO.
Primo Contrabbasso al Cembalo
Sig. RONCHETTI FABIANO.
Altro primo Contrabbasso in sostituzione
Sig. BIANCHI URBANO.
Primo Corno da Caccia Altro primo Corno
Sig. BERGONZI BENEDETTO — Sig. GELMI CIPRIANO.
Primi Clarinetti a perfetta vicenda
Sig. CAVALLINI POMPEO — TAVEGGIA ALESSANDRO.
Primi Flauti a perfetta vicenda
Sig. PIZZI FRANCESCO — PAGANI LUIGI.
Primi Oboe a perfetta vicenda
Sig. DAELLI PAOLO EMILIO — PIGHI CARLO.
Primi Fagotti a perfetta vicenda
Sig. CANTÙ ANTONIO — SPOTTI CESARE.
Prime Trombe a perfetta vicenda
Sig. VIGANÒ GIUSEPPE — SICCARZ GIOVANNI.
Primo Trombone Altro primo Trombone
Sig. BERNARDI LUIGI — Sig. GOLDINI GIOVANNI.
Suonatrice d'Arpa
Signora VERGANI TERESA.

Editore e Proprietario della Musica
Signor GIOVANNI RICORDI
Maestro de' Cori
Signor SALVIONI CARLO
Direttore dei Cori
Signor GRANATELLI GIULIO CESARE
Macchinista
Signor PAVESI GIUSEPPE
Attrezzista
Signor FORNARI GIUSEPPE
Direttori del Vestiario
Signor MONDINI GIOVANNI — Signora CERVI ROSA
Assistente alla Sartoria
Signor VIGLEZZI GIUSEPPE SETTIMO
Capi Sarti da Uomo
Signori GIACOMO COLOMBO — GIONCADA ANTONIO
Capi Sarti da Donna
Signori FORESTI GIUSEPPE — VALSECCHI GAETANO
Parrucchiere
Signor BASSANO GRAZIADEI
Capi Illuminatori
Signori BRIANI DOMENICO — PALEARI GAETANO

La Sonnambula, Orchesterliste

La Sonnambula, Leitungsfunktionen

COMPAGNIA DI CANTO

DONNE

signore

PASTA GIUDITTA, Prima Cantatrice di Camera
di S. M. I. R. A., ec.

ROSER LINA

EKERLIN FANNY

ORLANDI ELISA

MARTINET EUGENIA-HUMBERTA

LAROCHE ENRICHETTA

TACCANI ELISA

HAZON MARIANNA

BAILLOU-HILARET FELICITA

FERRETTI AMALIA

PIOMBANTI FAUSTINA

LEGA GIUSEPPINA

TENORI

signori

RUBINI GIO. BATTISTA, Can-
tante di Camera di S. M. I. R. A.

VALENCIA LEANDRO

CERVATI PAOLO

MUSATTI GIOACHIMO

ZAMBAITI ALESSANDRO

CRIPPA ANTONIO

BASSI

signori

GALLI FILIPPO

FREZZOLINI GIUSEPPE

MARIANI LUCIANO

SCHOBER GIOVANNI

BAROILHET PAOLO

BIONDI LORENZO

LODETTI FRANCESCO

POETA ADDETTO AL TEATRO

Signor COMINAZZI PIETRO

Sängerensemble des Teatro Carcano, Spielzeit 1830/31

COMPAGNIA DI BALLO

Inventore e Compositore de' Balli

Signor HENRY LUIGI

Primi Ballerini Serj

Sig. MATTIS — Signora HASENHUT — Sig. SOFFRA

Primi Ballerini per le Parti Serie

Signori MOLINARI NICOLA — TRIGAMBI PIETRO

Signore PEZZOLI FRANCESCA — BENCINI-MOLINARI GIUDITTA

CASATI CAROLINA - MURATORI GAETANA - TERZANI CATERINA

Signor CASATI TOMASO

Primi Ballerini per le Parti Comiche

Signori ALLEVA ANTONIO — VIENNA CARLO

Altri Primi Ballerini di mezzo carattere
per le Parti, Passi e Ballabili

Signori

Signore

Bondoni Pietro

Ardemagni Luigia

Baranzoni Giovanni

Bondoui-Schiroti

Brianza Giacomo

Braghieri Rosalbina

Bencini Francesco

Braschi Eugenia

Caldi Fedele

Caccianiga Rachele

Diani Prospero

Novellau Luigia

Fontana Giuseppe

Pompei Maria, e Nipote

Franzini Giovanni

Pollastrì Enrichetta

Rubini Pietro

Pizzi Amalia

Rumolo Raffaele

Romani Giuseppina

Spina Giuseppe

Scanagatti Carolina

Villa Francesco

Turpini Virginia

Viganò Edoardo

Ubicini Carlotta

Ballerini di Concerto

N. 8 Coppie.

Ballettensemble des Teatro Carcano, Spielzeit 1830/31

LIBRETTO DER URAUFFÜHRUNG

Das nach *La Sonnambula* aufgeführte Ballett

Besetzungszettel des Balletts

I FURORI DELL'AMORE

BALLO PANTOMIMICO

DI GENERE ROMANTICO

IN CINQUE ATTI

D'INVENZIONE E COMPOSIZIONE

DEL SIGNOR

LUIGI HENRY

PERSONAGGI

LORD BELTON

Signor Diani Prospero.

RICCARDO, Inglese nemico di Belton

Signor Casati Tomaso.

UN INGLESE confidente di Riccardo

Signor Rubini Pietro.

LEONZIO, giovine pittore spagnuolo

Signor Molinari Nicola.

PEDRILLO, servo di Leonzio

Signor Trigambi Pietro.

TRE NOBILI Svizzeri

Signori Franzini Gio., Villa Fran., Fontana Gius.

UN SOLITARIO

Signor Bondoni Pietro.

UN CASTELLANO

Signor Vienna Carlo.

LADY BELFORD

Signora Casati Carolina.

CLARISSA, figlia di lady Belford

Signora Bencini-Molinari Giuditta.

LARA, madre di Leonzio

Signora Pezzoli Francesca.

ANNA, amica di Clarissa

Signora Muratori Gaetana.

DUE NOBILI Svizzere

Signore Turpini Virginia, Scanagatti Carolina.

La Scena è in Svizzera in un Castello appartenente
a lord Belton.

MUSICA PARTE DEL MAESTRO PANIZZA GIACOMO
E PARTE DI ROSSINI E BENEDICT

Le scene sono nuove, d'invenzione e d'esecuzione
del sig. ALESSANDRO SANQUIRICO

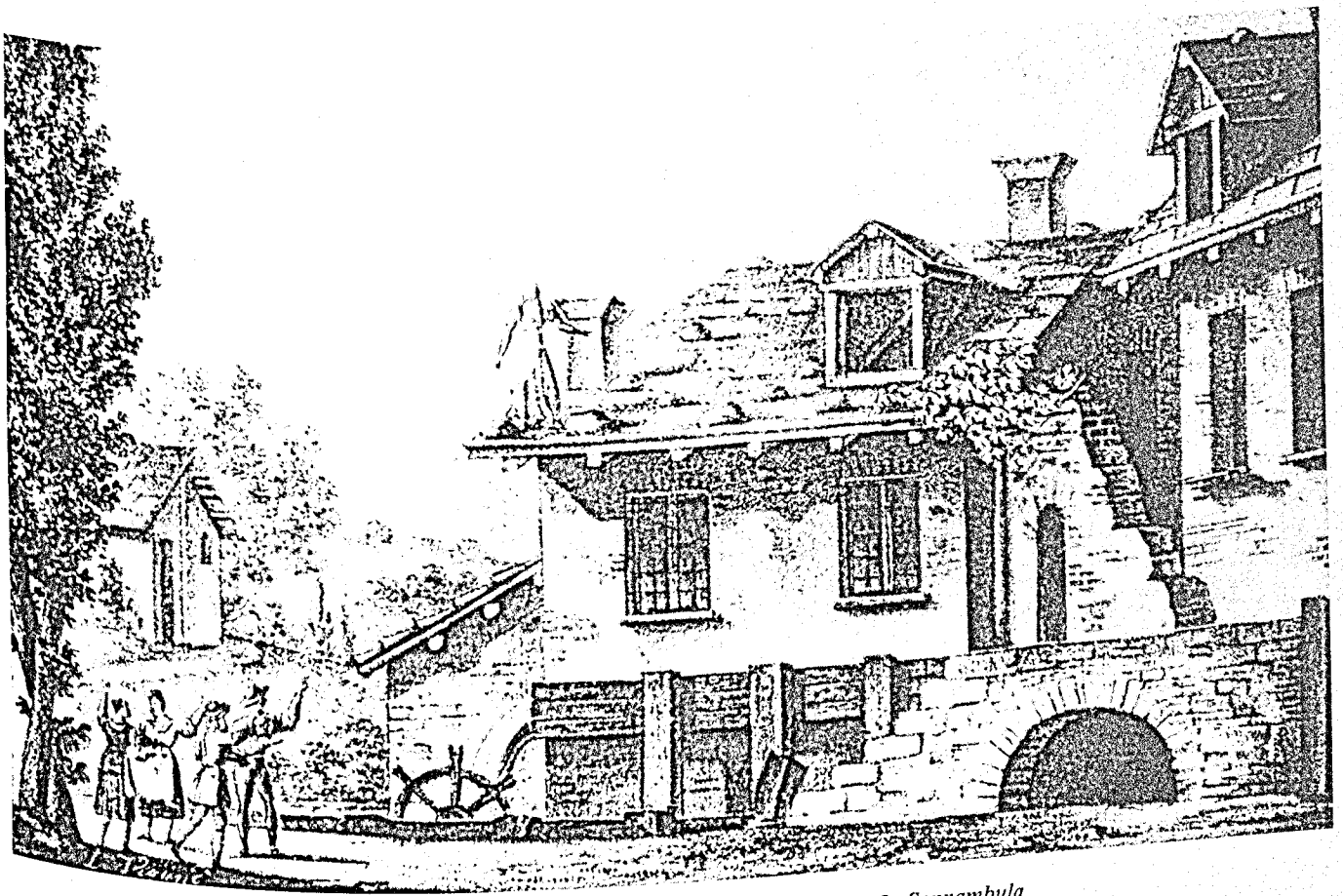
Die empfindsame Grundhaltung der Semiseria bekundet sich in einer weiteren und zwar auf die Personenkonstellation bezogenen Vorliebe. Entsprechend ihrem sentimentalsten Charakter stellt die Semiseria fast immer Frauenrollen in den Mittelpunkt der Handlung und bevorzugt dabei Konfliktsituationen, die aus dem Standesunterschied zwischen einem einfachen, mittellosen Mädchen und ihrem vornehmen, oft adeligen Liebhaber folgen. Diese Konstellation liegt mit Cechina und dem Marchese della Conchiglia schon in *La buona figliuola* vor, nur dass sich die arme Waise am Ende problem-lösend als Baronessa entpuppt. Später findet sie mit dem Paar Ninnetta-Giannetto in *La gazza ladra*, Donizettis Linda-Visconte di Sirval und letztlich auch Amina-Elvino eine Fortsetzung. Den Standesunterschied vertritt in *La sonnambula* der Gegensatz in den ökonomischen Verhältnissen, was hinreichend betont wird, wenn Amina vor dem Notar als Gegenleistung zu Elvinos grosszügig offeriertem Grundbesitz, Haus und allem Gut, einschliesslich des guten Namens, einzig ihr Herz anzubieten vermag, das allerdings freudig akzeptiert wird (Elvino: «Ah! tutto è il core!»).

Die Rolle Aminas fügt sich in das Schema der Semiseria nahtlos ein. Sie ist ein mittelloses Mädchen und führt ein einfaches Leben in natürlicher Unschuld, was ihr einen rührenden Anstrich gibt, und ihr Status bleibt trotz aller liebevollen Zuwendung seitens ihrer Pflegemutter Teresa derjenige einer Waise, was Mitgefühl erregt. Dass dieser Rollenmechanismus für die Semiseria grundlegend ist, zeigt sich im Vergleich der *Sonnambula* mit Donizettis *L'elisir d'amore*, einer ausgewiesenen Buffa, bei der man freilich den sentimentalsten Einschlag zu unterschätzen geneigt ist. Die Werke, beide nach Textbüchern Romanis und Vorlagen Scribes, lassen beachtliche Gemeinsamkeiten erkennen. Sie reichen mit dem Schauplatz im dörflichen Milieu über Handlungsmotive wie den Einbruch eines Fremden (Rodolfo-Dulcamara) in eine hermetisch geschlossene Welt en miniature und den erwähnten Aberglauben (Geistererscheinung-Wundertrank) bis zu einer Personenkonstellation, in der das soziale Gefälle einen entscheidenden Faktor verkörpert. Nur sind die Rollen vertauscht. Amina avanciert zur reichen Gutsbesitzerin Adina, Elvino verarmt zum Bauernburschen Nemorino, und mit dem Wechsel in der sozialen Attraktivität tritt auch die unabdingbare geschlechtliche Verschiebung in der Nebenrolle ein: Elvinos Anbeterin Lisa verwandelt sich in Adinas Liebesanwärter Belcore. Gerade aber dieser Wechsel in der Definition der Geschlechtsrolle begründet den Unterschied zwischen Buffa und Semiseria. So sehr der in seiner Unschuld etwas naiv, gar tölpelhaft wirkende Nemorino auch tiefere Anteilnahme finden mag, eignet er sich doch in der Rolle des Mannes weit weniger als das arme Waisenmädchen Amina, vorbehaltloses und ungehemmtes Mitgefühl zu erregen.

Ein ungetrübter, bis zu Übermut und selbst klamauk gesteigerter Buffogeist, wie er bei Rossini noch selbstverständlich waltet, ist in *L'elisir d'amore* freilich nicht mehr vorhanden. Wohl gibt es noch die reine Komik und authentische Buffafiguren wie Dulcamara und Belcore, doch die Hauptpersonen, das nur schwer und unter äusserer Einwirkung zueinander findende Liebespaar Adina und Nemorino, zeigen Gebrochenheit, vor allem auf männlicher Seite. Komisch wirkt gewiss die Situation, wenn Nemorino seinen

Liebeskummer unwissentlich im Alkohol ersüft und der vermeintliche Wundertrank ironischerweise doch noch seine Wirkung tut. Aber seine elegische Romanze in b-Moll («Una furtiva lagrima») und mehr noch sein Eröffnungssolo im Concertato des ersten Finales («Adina, credimi, te ne scongiuro»), ein verzweifelt flehendes in f-Moll, zeigen Verdüsterungen, die einer Buffa schlecht anstehen und dem empfindsamen Charakter der Semiseria viel näher kommen. Wenn trotz ähnlicher Stoffanlage Bellinis *Sonnambula* eine völlig andere Behandlung zeigt, dann dürfte dies mit dem tief melancholischen Grundzug seines Wesens zusammenhängen, der ihn in seinem Oeuvre nie in den Bereich der Buffa vorstossen liess, während dieser bei den anderen Komponisten seiner Zeit einen erheblichen Anteil des Schaffens ausmachte³¹.

Das idyllische Ambiente der Oper, ihr «lieto fine» und das Bewusstsein, dass es sich um eine Semiseria handelt, sollten nicht dazu verleiten, wie Francesco Degrada einen «ironischen Vorbehalt» oder ein «Spiel zwischen den theatralischen Ebenen in der vergnüglichen Kontraposition, im witzigen Zusammenprall zwischen Sein und Schein (Verhalten) der «Städter» und der unschuldigen, etwas «schweren» Naivität der «Landleute» zu vermuten³². Was für die Ballettvorlage und sicherlich *L'elisir d'amore* zutrifft, kommt für *La sonnambula* schwerlich in Frage. Eigentliche Komik oder gar ironische Distanzierung ist ihr wesentlich fremd. Für Komik könnte die musikalische Charakterzeichnung des Conte gelten, etwa in seiner Tändelei mit Lisa oder im zweiten Akt, wenn er über das Wesen des Somnambulismus aufklärt. Doch was im einen Fall eher die Arroganz des Rationalisten aufdeckt, als dass ein echter Buffa-Tonfall zustandekäme, erklärt sich im anderen aus einer schlichten Brüchigkeit der Rolle. Conte Rodolfo ist eine schillernde Figur, als Vaterimago Verkörperung von Autorität und zugleich doch Typus des Don Giovanni³³, womit eine merkwürdige Ambivalenz gegeben ist, die plausibel erscheinen lässt, dass der Komponist in der Zeichnung dieser Gestalt verunsichert wurde. Charlotte Greenspan hingegen sieht als konstitutives Element des Komischen in *La sonnambula* den Chor an³⁴. Er übernehme als Kollektiv die Rolle, die ansonsten Einzelpersonen wie Dienern zukäme, wofür Bonifacio in Bellinis Erstling *Adelson e Salvini* Beispielsweise ist, der im übrigen neapolitanischen Dialekt spricht. Eigentliche und zumindest beabsichtigte Komik dürfte aber auch beim Chor kaum vorzufinden sein. Natürlich ist die Situation an sich komisch, wenn die Dorfbevölkerung spät abends in das Gastzimmer des Grafen vordringt, um dem als Herrn des Dorfes erkannten Edelmann die Honneurs zu machen, statt seiner aber Amina im Bett vorfindet. Die musikalische Sprache ist jedoch nicht ohne weiteres als buffaesk zu deklarieren. Der typische Staccato-Chor im Sottovoce mit lang aufgebauter Spannung und plötzlicher Entladung im Fortissimo bei Entdeckung Aminas (ein echter, das Concertato bestens vorbereitender «colpo di scena») ist nach dem Idiom der Zeit nicht an die Buffa gebunden, er begegnet noch bei Verdi durchgehend in der Seria. Vielmehr ist hier ein feinerer Unterschied zu treffen. Die Situation hat etwas Sonderbares, nicht unbedingt Komisches an sich. Sie ist, wie schon der Text aussagt («È bizzarra l'avventura.»), der Kategorie des Bizarren zuzuweisen. Und das Bizarre findet, wobei nur an *Un ballo in maschera* zu denken ist, durchaus einen Platz sogar in der tragischen Oper.



Alessandro Sanquiricos Bühnenbild zur Uraufführung von *La Sonnambula*

Die Finalszene von *La Sonnambula* in einer Lithographie von P. Oggioni, 1835



«FAR PIANGERE CANTANDO»

Als Bellini im November 1830 vom Comer See nach Mailand zurückkehrte, wurde er als Gast in das Haus der Gräfin Appiani aufgenommen. Giuseppina Appiani, rund vier Jahre älter als Bellini, bewohnte einen Palazzo im Borgo Monforte und war berühmt für ihren erlesenen Salon, in dem auch Donizetti und später der junge Verdi, der ihr zeit lebens eng verbunden blieb, verkehrten. An diesem Ort entstand Bellinis *Sonnambula*, wobei die näheren Umstände und der Verlauf der kompositorischen Arbeit fast völlig im Dunkeln liegen. Wie dem bereits erwähnten Schreiben an Perucchini zu entnehmen ist, hatte Bellini am 2. Januar 1831 mit dem Introduktionschor begonnen. Zwei weitere Briefe vom 7. Februar belegen darüberhinaus, dass der erste Akt nach einem guten Monat vollendet war. Seinen Verleger Ricordi bat Bellini an diesem Tag, nach Vorlage des ersten Teils der Oper den Vertrag aufzusetzen³⁵, und dem Turiner Freund Lamperi teilte er mit: «Ich habe den ersten Akt fertig, und wenn der Librettist mir Text gibt, werde ich morgen vielleicht mit dem zweiten anfangen»³⁶. Für die Fertigstellung der Partitur blieben, selbst wenn Bellini noch bis zu den letzten Tagen vor der Premiere daran gearbeitet haben sollte, nur knapp vier Wochen. Und in diese Zeit fiel ausserdem die Probenarbeit, die offenbar sehr stürmisch verlief. Emilia Branca berichtet, dass Romani von Aminos Schlusscabaletta («Ah! non giunge uman pensiero») insgesamt zehn Fassungen ausarbeitete und dass Bellini trotzdem noch bei der Generalprobe auf Änderungen drang und sich nur durch die Primadonna Pasta beschwichtigen liess³⁷.

Erst gegen Ende der Spielzeit, schon in der Fastenzeit, fand am 6. März 1831 die Uraufführung von *La Sonnambula* statt. Neben Giuditta Pasta als Amina und Rubini als Elvino wirkten in den zwei weiteren Hauptrollen Luciano Mariani als Conte Rodolfo und Elisa Taccani als Lisa mit, während die Partie der Pflegemutter Teresa von Felicita Baillou-Hilaret übernommen wurde, die in der Spielzeit darauf an die Scala wechselte. Gemeinsam mit Bellinis Oper wurde die Ballettpantomime *I furori dell'amore* gegeben. Sie spielte ebenfalls in der Schweiz und stammte von dem französischen Choreographen Louis Henry, der die Ballettkompanie des Teatro Carcano in dieser Spielzeit leitete. Die Bühnenbilder zu beiden Werken waren von Alessandro Sanquirico entworfen worden. Er war von 1806 bis 1832 an der Scala tätig und gilt als bedeutendster Bühnenbildner Italiens im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Der Premierabend beschied dem Werk einen uneingeschränkten Erfolg. Komponist und Darsteller wurden umjubelt und mit Applaus überschüttet. Noch unter dem unmittelbaren Eindruck der Vorstellung schrieb der Rezensent der Theaterzeitung «L'Echo»: «Für einen derartigen Beifall gibt es kaum Parallelen. Der Komponist und die Sänger wurden wohl zwölf, fünfzehn oder zwanzig Mal auf die Bühne gerufen»³⁸. Bellini selbst berichtete Lamperi am Tage nach der Premiere: «Hier hast Du die beglückende Nachricht vom Aufsehen erregenden Erfolg, den meine Oper gestern Abend im Carcano hatte. Über die Musik sage ich nichts, da Du es in den Zeitungen gedruckt sehen wirst: ich versichere Dir nur, dass Rubini und die Pasta zwei Engel sind und das gesamte Publikum fast bis zum Wahnsinn begeistert haben»³⁹. An der Premiere war auch der junge russische

Komponist Michail Glinka zugegen, der sich später erinnerte: «Endlich ereignete sich am Ende des Karnevals, was alle erwartet hatten: Bellinis *La Sonnambula*. Obgleich sie spät gegeben wurde, und trotz der Neider und Übelwollenden machte die Oper einen tiefen Eindruck. In den wenigen Vorstellungen, bevor die Theater ihre Tore schlossen, sangen Pasta und Rubini mit sichtbarer Begeisterung, um ihren Lieblingsdirigenten [sic] zu unterstützen; im zweiten Akt weinten selbst die Sänger und trugen ihre Zuhörer mit sich, so dass während der lustigen Karnevalzeit dauernd in den Logen und auch im Parkett Tränen weggewischt werden mussten. Bei einer Umarmung von Schteritsch in der Loge des Botschafters vergoss auch ich Tränen der Rührung und Begeisterung»⁴⁰.

Augenscheinlich war es Bellini gelungen, sein opernästhetisches Credo, das er später in die simple Formel «far piangere cantando» (mit Gesang zum Weinen bringen) kleidete, mit *La sonnambula* zu verwirklichen⁴¹. Und diese Wirkung der Oper hielt an. Nach dem Besuch einer Pariser Aufführung schrieb der Komponist an Florimo: «Ich teile Dir sogleich die Neuigkeit mit, dass die *Sonnambula* gestern Abend im Théâtre-Italien wahre Begeisterungstürme entfesselte. Rubini und Grisi haben mit solcher Leidenschaft und so viel Feuer gesungen, dass es unter der riesigen Zuhörerschaft niemanden gab, der nicht Tränen vergoss oder tief ergriffen war. Besonders das Finale des ersten Aktes, Largo wie Stretta, war von magischer Wirkung. Mittendrin konnte sich das Publikum nicht mehr zurückhalten; es schien, als ob die Nerven aller elektrisiert wären. Stell Dir nur das Toben am Aktschluss vor! Der zweite Akt gefiel nicht weniger, und auch er rührte alle zu Tränen»⁴². Es war Bellinis erklärtes Ziel, mit seiner Musik eine unmittelbare Gefühlsansprache zu erreichen, spontane Rührung beim Zuhörer zu erzeugen. Dies Ziel zu erreichen, war ihm in einem Masse vergönnt wie wohl keinem anderen Opernkomponisten vor oder nach ihm.

ANMERKUNGEN

* Zitiert nach Emilia Branca, *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo*, Torino 1882, S. 190. Die Übersetzung wurde wie bei allen übrigen Zitaten aus dem Italienischen vom Verfasser dieses Beitrags vorgenommen.

¹ Pompeo Litta stammte aus einer alteingesessenen Adelsfamilie, die seit jeher für ihren Kunstsinn und die Förderung der Musik bekannt war. Vermutlich seit Eröffnung der Scala im Jahre 1778, zumindest aber seit 1795 war die Familie im Besitz mehrerer der vornehmsten Logen im Zentrum des ersten Ranges, so dass sie zu den einflussreichsten «palchettisti» (Logeninhabern) zählte. Vgl. Pompeo Cambiasi, *La Scala 1778-1889. Note storiche e statistiche*, 4^a ed., Milano (o.J.), S. 344.

² Vgl. Beniamino Gutierrez, *Il Teatro Carcano (1803-1914)*, 2^a ed., Milano 1916.

³ Brief vom 9. November 1830, zitiert nach Santo Palermo, *Saverio Mercadante - biografia, epistolario*, Fasano di Puglia 1985, S. 9.

⁴ Bellini gab am 3. Januar 1831 seinem venezianischen Freund Giovanni Battista Perucchini folgenden Bericht: «Man hätte meine arme Oper nicht schlechter aufführen können. Obwohl sie einigen Eindruck machte und das Publikum mich auf der Bühne wünschte, war ich so erbost, dass ich nicht hinausgehen wollte»; zitiert nach Luisa Cambi, *Vincenzo Bellini. Epistolario*, Milano 1943, S. 264.

⁵ Der Krankheit und Todesursache Bellinis widmet Herbert Weinstock, *Vincenzo Bellini. His Life and His Operas*, London 1972, ausführliche Darlegungen. Sein Standardwerk liegt seit kurzem auch in einer deutschen Ausgabe der Edition Kunzelmann, Adliswil 1985, vor (zur Todesursache besonders Anhang K).

⁶ Branca, S. 161 f.

⁷ Cambi, S. 256.

⁸ Brief Bellinis an Alessandro Lamperi vom 17. November 1830; mitgeteilt in Franco Schlitzer, *Mondo teatrale dell'Ottocento*, Napoli 1954, S. 12.

⁹ Vgl. Gutierrez, S. 70.

¹⁰ Francesco Florimo, *Vincenzo Bellini. Biografia ed aneddoti*, Napoli 1883, S. 26.

¹¹ Eine Auflistung der Skizzen gibt Friedrich Lippmann, *Vincenzo Bellini und die italienische opera seria seiner Zeit*, Analecta Musicologica, Band 6, Köln und Wien 1969, S. 382 ff. Eine ausführliche Besprechung der Skizzen, auch einer mutmasslichen Sinfonia zu *Ernani*, findet sich bei Weinstock, 1985, S. 318-24.

¹² Es handelt sich vor allem um die Melodie für den Chor «In Elvezia non v'ha rosa».

¹³ Cambi, S. 265.

¹⁴ Cambi, S. 409.

¹⁵ Vgl. Gunhild Schüller, *Aumer: La Sonnambule ou L'Arrivée du nouveau seigneur*, Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, München und Zürich 1986, Band 1, S. 125 ff.

¹⁶ Zitiert nach Schüller, S. 127.

¹⁷ Ein detaillierter Vergleich zwischen den beiden Libretti - Ballett und Oper - findet sich bei Franca Cella, *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Vincenzo Bellini*, Contributi dell'istituto di filologia moderna, Serie francese, vol. V, Milano 1968, S. 449-573 (*La sonnambula*, S. 498-514) und Charlotte Joyce Greenspan, *The Operas of Vincenzo Bellini*, University of California, Berkeley, Ph.D. 1977, Ann Arbor, Michigan 1981 (*La sonnambula*: S. 201-31).

¹⁸ Greenspan (S. 205 ff.) weist darauf hin, dass der «mimetische» Charakter von Auftritts- und Personenmotiven in *La sonnambula* (Notar, Conte Rodolfo) mit der Stoffvorlage eines Ballet-pantomime zusammenhängt und im weiteren auch Bellinis Verwendung von Erinnerungsmotiven bereits durch das Ballett-Libretto angeregt wurde.

¹⁹ Mario Rinaldi, *Felice Romani. Dal melodramma classico al melodramma romantico*, Roma 1965, S. 253 ff.

²⁰ Es entfällt die für das Ballett und auch die Opera buffa typische Verdoppelung des «edlen» Liebespaares (Edmond, Thérèse) durch das mit Komik gezeichnete Dienerpaaar (Olivier, Merceline), das ohne Umschweife einer rein sinnlichen Beziehung nachgeht. In der Oper ist stattdessen durch die Einführung des Bauern Alessio, dessen Liebe von Lisa zurückgewiesen wird, eine Gegenspannung zu Elvino und Amina aufgebaut.

²¹ Rezension in der *Gazzetta Piemontese*, 2. Mai 1840, Nr. 101 (zitiert nach Rinaldi, S. 250).

²² In der bildenden Kunst trat Salomon Gessner vor allem mit Landschaftsradiierungen hervor.

²³ Florimo, S. 24.

²⁴ Rinaldi, S. 250.

²⁵ Siehe das Programmheft des Teatro alla Scala, *La sonnambula*, Stagione 1985/86, S. 13.

²⁶ Im Libretto (ebenso in der Erstaussage des Klavierauszugs) trägt *La sonnambula* die schlichte Bezeichnung «Melodramma», was wenig über den Charakter der Oper besagt. Romani verwendete den Begriff umstandslos über Gattungsgrenzen hinweg, auch *Il pirata*, *La straniera* und selbst *L'elisir d'amore* wird er zuteil.

²⁷ Vgl. Sieghart Döhring, *Die Wahnsinnsszene*, Die «Couleur locale» in der Oper des 19. Jahrhunderts (Hrsg. H. Becker), Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 42, Regensburg 1976, S. 279-314.

²⁸ Florimo, S. 25.

²⁹ Vorliegende Libretti: *L'Agnese di Finzenry*, Firenze, Teatro dei Signori accademici infuocati, 1814 (Quaresima); *Griselda ossia La virtù al cimento*, Milano, Teatro alla Scala, 1815 (Quaresima); *Torvaldo e Dorliska*, Milano, Teatro alla Scala, 1818 (autunno). In Cambiasis Scala-Statistik wird die Gattungsbezeichnung «semiserio» erstmals im Sommer 1814 für Paërs *Agnese* verwendet (S. 260).

³⁰ Unter den neueren Opern, die nach 1850 an der Scala aufgeführt wurden, sind bei Cambiasi nur wenige als Semiseria bezeichnet: Meyerbeers *Dinorah*, Littas *Il violino di Cremona* (UA, 1882) und Samaras *Flora mirabilis*. Als später Ableger der Semiseria und typischer Vertreter des Rührstücks hat zweifellos auch Mascagnis *L'amico Fritz* (1891) zu gelten, der freilich wie Verdis *Falstaff* (1893) als Commedia lirica bezeichnet wird.

³¹ Unter Donizettis dreissig Opern bis zu *Anna Bolena* gehört immerhin ein gutes Drittel zur Gattung der Buffa und ein halbes Dutzend zur Semiseria. An Cambiasis Ausführungsstatistik der Scala ist der rasche Niedergang der Buffa, die Anfang des 19. Jahrhunderts noch absolut dominierte, ablesbar. Sie büsste bereits im zweiten Jahrzehnt (auch durch das neue Genre der Semiseria) merklich ein und trat im dritten gänzlich hinter die Seria zurück. Ab der vierziger Jahre war sie mit Ausnahme der wenigen älteren komischen Opern, die wie Rossinis *Barbiere di Siviglia* Repertoirewerke wurden, praktisch bedeutungslos.

³² Francesco Degrada, *Prolegomena zur Lektüre der Sonnambula*, Musik-Konzepte 46, edition text + kritik (Hrsg. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn), München 1985, S. 17-46. Der Aufsatz erschien in italienischer Sprache erstmals in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino 1977, S. 319-350.

³³ Auf das Don-Giovannihafte bei Rodolfo machte Franca Cella (S. 500) aufmerksam, während Luigi Baldacci (*Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze 1974) den Autoritätscharakter an Vatersstelle betonte. Eine Brüchigkeit der Figur, die selbst im endgültigen Libretto nicht verdeckt wurde, resultiert daraus, dass Romani den Conte Rodolfo als Folge eines jugendlichen Fehltritts zu Aminas Vater machen wollte. Näheres zum Handlungsmotiv der Vaterschaft Rodolfos, das Bellini verweigerte, bei Branca (S. 162 f.), Weinstock 1985 (S. 400 und 403) und Degrada (S. 25-27).

³⁴ Greenspan, S. 214-222.

³⁵ Siehe Seite 12 dieses Programmheftes.

³⁶ Cambi, S. 267.

³⁷ Emilia Branca (S. 163 f.) teilt zwei weitere Textversionen der Finalcabaletta mit.

³⁸ Cambi, S. 269.

³⁹ Cambi, S. 268.

⁴⁰ Zitiert nach Weinstock, 1985, S. 122.

⁴¹ Die Formel «far piangere cantando» findet sich in einem auch ansonsten für Bellinis Opernästhetik aufschlussreichen Brief, den er im Mai 1834 an Carlo Pepoli, den Librettisten von *I Puritani*, sandte (Cambi, S. 399 f.).

⁴² Cambi, S. 461 f. - Im übrigen spricht Bellini hier bereits von abwärtsigen Transpositionen für die Partie Elvinos, die später Tradition wurden.

Somnambulismus.

Im Allgemeinen verunglücken, im Verhältniß zu ihrer Zahl und ihren gefährlichen Gängen, sehr wenige Nachtwandler. Doch geschieht es mitunter, daß sie in den Abgrund stürzen, an dessen Rand sie wandeln. So sah man vor einigen Jahren ein junges Mädchen in Dresden mehrere Nächte hinter einander gleich einer Kage über dem Giebel und auf dem jähen Dache eines hohen Hauses wandeln, was denn auch die Angehörigen, wie die Polizei, geschehen ließen, ohne die mindeste Vorkehrung oder Rettungsanstalt zu treffen, ungeachtet eine ungeheure zu dem seltenen Schauspiel zusammengeströmte Volksmenge jeden Augenblick den zerschmetternden Sturz der Unglücklichen erwartete. Am ängstlichsten war es mit anzusehen, wenn die Nachtwandlerin bis an den Rand des Daches herabstieg und sich vorwärts blickte, als ob sie auf die Straße herabblicken wollte. Sie gieng jedoch nicht weiter vor, als die Erhaltung des Gleichgewichts gestattete, und kehrte mehrere Abende hinter einander zur rechten Zeit und ohne Schaden durch das Dachfensterchen, wodurch sie herausgestiegen war, zurück in ihre Schlafkammer. Das gefürchtete Unglück blieb jedoch nicht aus. Eines Tages, wie sie eben durch das Dachfensterchen zurücksteigen will, schrickt sie zurück, und erwacht, und stürzt rücklings auf die Straße — zerschmettert.

Prof. Friedr. Fischer

1859.

NACHWEISE

Illustrationen: Johann Friedrich Pierer und Ludwig Choulant, *Medizinisches Realwörterbuch zum Handgebrauch practischer Ärzte und Wundärzte und zu belehrender Nachweisung für gebildete Personen aller Stände*, Altenburg 1827 [Seite 1] – *L'Opera. Rassegna internazionale del teatro lirico*, Anno I, N. 1, Milano 1965 [Seite 3] – William Weaver, *The Golden Century of Italian Opera*, London 1980 [Seiten 4, 8 (Pasta) und 17 (Oggioni)] – *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Band 1, München und Zürich 1986 [Seite 7 (Ballettszene)] – Beniamino Gutierrez, *Il Teatro Carcano 1803–1914*, Milano 1916 [Seite 7 (Teatro Carcano)] – Alberto Basso, *Storia del Teatro Regio di Torino, Il Teatro della Città*, Vol. II, Torino 1976 [Seite 7 (Romani)] – Giuseppe Pugliesi e Roman Vlad, *I Puritani ritrovati*, Manduria 1986 [Seite 8 (Rubini)] – *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Vol. II, Fifth Edition, London 1954 [Seite 8 (Karikaturen)] – Werner Oehlmann, *Vincenzo Bellini*, Zürich 1974 [Seite 12] – Libretto der Uraufführung aus der Sammlung P. Ross [Seiten 14 und 15] – Hellmuth Christian Wolff, *Oper. Szene und Darstellung von 1600 bis 1900. Musikgeschichte in Bildern* [Hrsg. Heinrich Bessler und Max Schneider], Band IV, Lieferung I [Seite 17 (Sanquirico)] – Friedrich Fischer, *Der Somnambulismus. Das Schlafwandeln und die Vision*, 1. Band, Basel 1839 [Seite 20] – H.S. Holland und W.S. Rockstro, *Jenny Lind. Ihre Laufbahn als Künstlerin 1820–1851*, Leipzig 1891 [Umschlagseite 4] – J. Rigbie Turner, *Four Centuries of Opera. Manuscripts and Printed Editions in the Pierpont Morgan Library*, New York 1983 [Innenteil] – Das Titelblatt gestaltete Heinz Jost. – Texte: *Schweizer Idylle mit pathologischen Zügen* und die synoptische Tabelle (Nummernabfolge-Handlung) von Peter Ross für dieses Programmheft.