

Städtischer
Musikverein
Gütersloh

*Festliches
Opernkonzert*

Samstag
17. März 2001
Stadthalle Gütersloh

Festliches Opernkonzert

Sakrale Szenen aus italienischen Opern

PROGRAMMFOLGE

GIUSEPPE VERDI

La forza del destino
Die Macht des Schicksals
Overtüre



II. Akt, Szene am Kloster vor der Kirche »Madonna degli Angeli«
Arie der Leonora und Chor der Mönche
»*Son giunta, grazie, o Dio*«

PIETRO MASCAGNI

Cavalleria rusticana
Sizilianische Bauernehre
Preludio



Scena e Preghiera
Santuzza und Chor



Intermezzo sinfonico

ARRIGO BOITO

Mefistofele
PROLOGO IN CIELO
Prolog im Himmel
Preludio e coro
Scherzo strumentale
Intermezzo drammatico
Salmodia Finale

❧ PAUSE ❧

GIUSEPPE VERDI

Nabucco
Sinfonia



Coro e Profezia
2. Szene: Die Ufer des Euphrat
Chor der Hebräer und Zacharias
»*Va, pensiero, sull' ali dorate*«
»*Oh, chi piange?*«

GIACOMO PUCCINI

Tosca
II. Akt, Arie der Tosca
»*Vissi d' arte*«



I. Akt, In der Kirche Sant' Andrea della valle
Chor der Messbuben und Mesner
Auftritt Scarpia
Duett Tosca Scarpia
Arie Scarpia und Te Deum

Ausführende:

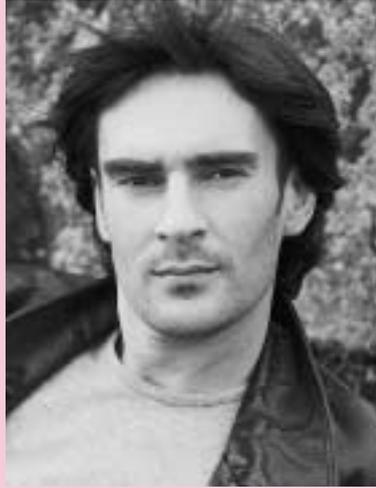
Barbara Dobranska, Sopran
Karl-Heinz Lehner, Bass
Tae Woon Jung (Sagristano)
Matthias Nenner (Spoleta)
Chor des Städtischen Musikvereins
Nordwestdeutsche Philharmonie
Leitung: Karl-Heinz Bloemeke



Barbara Dobrzańska

Die in Krakau geborene Sopranistin hat an einem Musiklyzeum ihr Abitur in der Geigenklasse gemacht und war, bevor sie mit einem Gesangsstudium an der Katowicer Musikhochschule begann, das sie mit Auszeichnung bestand, als Geigerin im Krakauer Opernorchester tätig. Ihre Gesangsstudien setzte sie bei Prof. Sylvia Geszty in Stuttgart fort und debütierte als Solistin 1992 am Musiktheater der Stadt Görlitz, wo sie bis 1995 blieb, um dann bis 2000 in Trier und danach in Dortmund zu singen.

Sie nahm mit Erfolg an mehreren internationalen Wettbewerben teil, wie sie auch parallel dazu ihre Technik durch Teilnahme an Meisterkursen verfeinerte. Sie wirkte bei Aufnahmen im polnischen Rundfunk und beim Deutschen Fernsehen in Leipzig und im Südwestfunk mit. Ihr Opern- und Operettenrepertoire reicht von Rollen in Beethovens *Fidelio* bis zur Straußschen *Fledermaus* und im Konzertbereich von Bachs *Matthäus-Passion* bis zu Szymanowskis *Stabat mater*.



Karl-Heinz Lehner

wurde 1967 in Eggenburg, Niederösterreich geboren und begann seine Sängerlaufbahn während der Gymnasialzeit als Sängerknabe im Stift Altenburg als Sopran- und Altolist. Nach dem Abitur absolvierte er ein Studium an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien bei Prof. Leopold Spiizer und im Fach Lied und Oratorium bei Kammer­sängerin Edith Mathis.

Sein erstes Engagement hatte der Bass von 1994–96 am Stadttheater Bremerhaven und im Anschluss daran ist er in Dortmund zu hören. Im vorigen Jahr erhielt er den Kulturförderpreis von NRW und nahm Gastengagements am Aalto Theater in Essen, am Staatstheater in Darmstadt und an der Volksoper Wien wahr. Sein Opernrepertoire umfasst nicht nur Rollen der klassischen und romantischen Opernliteratur, sondern auch solche in Werken von Boris Blacher, Leonhard Bernstein und Kurt Weill. Im kommenden Sommer wird er bei den Bregenzer Festspielen den Collin in *La Bohème* singen.

Den Vorschlag, für die Kaiserliche Oper in St. Petersburg eine neue Oper zu komponieren, nahm Verdi Ende 1860 gern an. Er schlug als stoffliche Vorlage Victor Hugos Schauspiel *Ruy Blas* vor. Diese wurde aber wegen ihrer unverkennbar revolutionären Tendenzen abgelehnt, woraufhin er das vielfach gespielte Drama *Don Alvar* oder *Die Macht des Schicksals* des spanischen Dichters Angel Pères de Saavedra vorschlug.

Petersburg akzeptierte und so beauftragte Verdi den Venezianer Maria Piave mit der Erarbeitung des Librettos. Bereits Ende 1861 konnte Verdi seinem Verleger Ricordi mitteilen, dass die Oper vollendet sei. Wenig später reiste er nach St. Petersburg, um an den Vorbereitungen der Uraufführung teilzunehmen.

Wegen Erkrankung der Primadonna mußte die Aufführung auf den Herbst 1862 verschoben werden. Das Werk fand geteilte Aufnahme: von den Anhängern der italienischen Oper bejubelt und von denen, die für die Einbürgerung deutscher Musik eintraten, insbesondere der Wagners, mit Skepsis beurteilt. Trotz seines Erfolges empfand Verdi zunehmend Unbehagen mit der vorliegenden Fassung, und so arbeitete er sie für die italienische Erstaufführung am 20. Februar 1869 an der Mailänder Scala gemeinsam mit dem Textdichter Antonio Ghislanzoni um, wobei vor allem der dritte Akt grundlegend geändert wurde. Für diese Aufführung komponierte er auch die breit angelegte Ouvertüre, in der die Hauptthemen der Oper vorkommen. Sie ersetzte das lediglich kurze Vorspiel der Urfassung.

Die Macht des Schicksals ist bis heute nicht unumstritten, und zwar wegen des Textbuches, das jene innere Geschlossenheit, Konzentration und stringente Entwicklung vermissen läßt, wie sie den Schöpfungen aus Verdis

reifer Zeit eigen sind. Nicht ohne Grund werden zum einen die Unlogik und Unwahrscheinlichkeit der Handlung beklagt, die oftmals reinen Zufällen unterliegt und zum anderen die auffällige Buntheit des szenischen Rahmens, in dem sich das Schicksal der Hauptgestalten vollzieht. Es darf festgestellt werden, dass der erfahrene Maestro offensichtliche Mängel immer dann akzeptierte und sich über den Vorwurf der Unwahrscheinlichkeit hinwegsetzte, wenn erregende Konstellationen es rechtfertigten. So gesehen, bot gerade dieser Stoff hinreißende Situationen mit menschlichen Irrungen und Leidenschaften, die der zufällig losgehende Schuß aus *Don Alvaros* Pistole in Gang setzte.

Unbestritten ist die hohe musikalische Qualität des Werkes. Wenn auch die Partitur noch deutlich in der Nachfolge des *Maskenball* mit großen Belcantoarien steht, kündigen sich in der *Macht des Schicksals* Gestaltungsprinzipien an, die für Verdis späteres Schaffen wichtig wurden. Es ist der Weg zum szenisch-musikalischen Drama mit Überwindung der Nummerngliederung. Beispielhaft dafür ist die große Szene im 2. Akt (»Son giunta, grazie, o Dio!«), wo Leonora auf der Suche nach Geborgenheit ein Franziskanerkloster erreicht, um dort ihre Schuld zu sühnen. Wie das Rezitativ mit arios-ausdruckhaften Momenten durchsetzt ist, so wird die Arie durch rezitatorische Einschübe aufgebrochen, wodurch die Grenzen musikalischer Textumsetzung fließend werden. Die verinnerlichte Sprache Leonoras, die unter den Klängen eines Leitmotivs, das das erregte und ängstliche Pochen ihres Herzens malt, wird von einem feierlich verhaltenen »Chor der Mönche« gestützt, ein Ausdrucksbereich des Sakralen, wie er in bislang beseelter Form in Verdis früheren Opern nicht erklang.

LEONORA

Son giunta!... grazie, o Dio!
Estremo asil quest'è per me!
Io tremo! La mia orrenda
storia è nota In quell'albergo,
e mio fratel narra!...

Se scoperta m'avesse! Cielo!
Ei disse, naviga vers'ocaso
Don Alvaro!
Né morto cadde quella notte in cui
lo, io del sangue di mio padre intrisa,
l'ho seguito, e il perdei!
Ed or mi lascia, mi fugge! ah! ohimè,
Non reggo a tant'ambascia!

Madre, pietosa Vergine,
Perdona al mio peccato,
M'aita quell'ingrato
Dal core a cancellar.
In queste solitudini
Espierò l'errore.
Pietà di me, Signore.
Deh, non m'abbandonar.

IL CORO DI FRATI

Venite, adoremus et procedamus ante Deum,
Ploremus coram Domino, qui fecit nos.

LEONARA

Ah! que'sublimi cantici...
Dell'organo i concenti,
Che come incenso ascendono
A Dio sui firmamenti,
Inspirano a quest'alma
Fede, conforto e calma!
Al santo asilo accorrasì...
E l'oserò a quest'ora?
Alcun potrà sorprendermi!
Oh, misera Leonora,
Tremi? Il pio frate accoglierli
No, non ricuserà.
Non mi lasciar, soccorrimi,
Pietà, Signor, pietà!
Deh! non m'abbandonar,
Pietà di me, Signor.

IL CORO DI FRATI

Ploremus coram Domino, qui fecit nos.

LEONORA

Ich bin am Ziel! Dank dir, o Gott!
Dies ist meine letzte Zuflucht!
Ich zittre! Meine furchtbare Geschichte
ist bekannt in jenem Wirtshaus,
mein Bruder hat sie erzählt!

Wenn er mich entdeckt hätte! Himmel!
Er sagte, Don Alvaro habe sich
nach Westen eingeschiff!
Er starb also nicht in jener Nacht, als ich,
vom Blut meines Vaters gerötet,
ihm folgte und ihn aus den Augen verlor!
Und jetzt verlässt er mich, er flieht mich!
Ach! nein, ich ertrage diese Qualen nicht!

Mutter, barmherzige Jungfrau,
vergib mir meine Sünde,
hilf mir, diesen Treulosen
aus meinem Herzen zu verbannen.
In dieser Einsamkeit
will ich den Fehltritt büßen.
Herr, erbarme dich mein,
verlass mich nicht!

CHOR DER MÖNCHE

Venite, adoremus et procedamus ante Deum,
ploremus coram Domino, qui fecit nos.

LEONORA

Dieser erhabene Gesang,
die Klänge der Orgel,
die wie Weihrauch emporsteigen
zu Gottes Firmament,
hauch auch meiner Seele
Glauben, Trost und Frieden ein!
Ich will zum heiligen Orte eilen.
Und darf ich es zu dieser Stunde wagen?
Es könnte mich jemand entdecken!
Elende Leonora,
zitterst du? Der fromme Mönch kann mir die
Aufnahme nicht, er kann sie nicht verweigern.
Verlass mich nicht, hilf mir,
erbarme dich, mein Gott, erbarme dich!
Nein, lass mich nicht allein,
mein Gott, erbarme dich mein.

CHOR DER MÖNCHE

Ploremus coram Domino, qui fecit nos.

Es gibt nicht wenige Autoren,
deren Ruhm auf einem einzi-
gen Werk beruht; seltener ist,
dass es sich dabei um das erste ih-
rer Laufbahn handelt. So war es bei
Mascagni, dessen *Cavalleria rusti-
cana* ihm einen führenden Platz in
der Opernrichtung sicherte, die
»Verismus« genannt wird. Er steht in
der Musik für den Ende des 19.
Jhds. Theater, Literatur und Malerei
beherrschenden »Naturalismus«.
Alles sollte wahrhaftig sein, erlebt,
vordergründig, aus dem Alltag ge-
griffen.

Unter diesem Zeichen stand auch
der Wettbewerb, den der Mailänder
Verlag Sonzogno für einaktige Opern-
werke ausgeschrieben hatte. Mit
seinem Werk *Cavalleria rusticana* ge-
wann Mascagni gegen 70 Konkur-
renten einen ersten Preis, ein Wettbe-
werb, an dem auch Leoncavallo teilnahm.

Er konnte jedoch mit dem *Bajazzo*
keinen Preis gewinnen, denn er hatte
zwei Akte. Aber die tief beeindruckte
Jury empfahl das Werk dennoch zur
Aufführung. War am 17. Mai 1890
die Uraufführung der *Cavalleria rusti-
cana* im Teatro Costanzi in Rom trium-
phal, so war ihr unmittelbar anbre-
chender Weltruhm auch in der
Kopplung mit Leoncavallos *Bajazzo*
unaufhaltsam.

CORO

Regina coeli laetare. Alleluja!
Quia quem meruisti portare.
Alleluja!
Resurrexit sicut dixit. Alleluja!

SANTUZZA e CORO

Innegiamo,
Il Signor non è morto,
Ei fulgente
Ha dischiuso l'avel,
Innegiamo
Al Signore risorto,
Oggi asceso
Alla gloria del Ciel!

CORO

Alleluja!

Das einaktige Werk, deren zwei
Bilder durch das berühmte »Inter-
mezzo« verbunden sind, spielt in ei-
nem sizilianischen Dorf Ende des 19.
Jahrhunderts am Ostersonntag eines
beliebigen Jahres. Das auf dem gleich-
namigen Volksschauspiel des ita-
lienischen Dramatikers Giovanni Verga
basierende Textbuch ist für eine veris-
tische Oper deshalb best geeignet,
weil es das leidenschaftsgeladene Mi-
lieu und die darin agierenden Charak-
tere ausgezeichnet getroffen hat.

Der den Hörer unweigerlich ergrei-
fende dramatische Atem der Partitur re-
flektiert die unversöhnten Gegensätze
der Handlung: Ehre und Schande,
Verrat und Blutrache, naive Frömmigkeit
und Lebensfreude, Messe und Duell
sind Extreme des Geschehens vor der
Kulisse von Wirtshaus und Kirche – alle
diese Elemente sind in grellem Kontrast
nebeneinander gesetzt.

Den plakathaften Charakter des
Geschehens spiegelt die Musik in der
Verkettung von Frühlingslied und
Liebesklage, von Ständchen und
schlagerartigem Belcanto, von Orgel-
klang und Choral wider. Die Sing-
stimmen sind ebenso glänzend be-
handelt wie das Orchester. Beinahe
fragt man sich, woher der junge
Komponist eine solche Meisterschaft
erwerben konnte.

CHOR

Regina coeli laetare. Halleluja!
Quia quem meruisti portare.
Halleluja!
Resurrexit sicut dixit. Halleluja!

SANTUZZA und CHOR

Lasst uns preisen den Herrn,
der auferstanden,
der uns heut
seinem Grabe entstieg!
Lasst uns preisen den Herrn,
der in Banden
sich erkämpfte
den glorreichen Sieg!

CHOR

Halleluja!

Dass Arrigo Boito dem deutschen Publikum weniger bekannt ist als Bizet oder Mascagni liegt sicher nicht daran, weil auch er wie jene nur eine bedeutende Oper, *Mefistofele*, geschrieben hat, als vielmehr daran, dass diese viel seltener als *Carmen* oder *Cavalleria rusticana* aufgeführt wird. Die Premiere von *Mefistofele* an der Mailänder Scala erfolgte 1868 mit gespannter Erwartung, denn vorher hatte Boito die Öffentlichkeit mit reichlichen Angaben zu seiner Oper versorgt, besonders mit Erklärungen über seine ästhetischen Ideen, die er, der idealistische Poet in diesem Werk verwirklicht sah.

Die fünfeinhalbstündige Aufführung, die er selbst dirigierte, fiel hingegen durch. Boito war von diesem Mißerfolg so entmutigt – und das zuletzt nicht deshalb, weil ihn sein Freund Verdi des »Wagnerismus« und »Futurismus« beschuldigte – dass er einen großen Teil der Partitur verbrannte. Er ließ sich jedoch überreden, den verbliebenen Rest für eine Aufführung in Bologna (1875) zu überarbeiten. Dieser Fassung war nun ein mitreißender Erfolg beschieden. Es folgten Aufführungen an allen wichtigen Bühnen der Welt, um schließlich 1881 an die Mailänder Scala heimzukehren. Trotzdem konnte Boito das anfängliche Fiasko nicht verdrängen und begann, zurückgezogen zu leben. Auch dirigierte er nicht mehr und verlegte sich auf die Verfassung von Librettos, wie *La Gioconda* von Ponchielli. Nach Versöhnung mit dem von ihm kritisierten Volksidol Verdi schrieb er nach geglückter Überarbeitung von Francesco Maria Piaves *Simone Boccanegra* die als absolut mustergültig zu bezeichnenden Libretti für *Othello* und *Falstaff*. Die größte Bedeutung der häufig verarbeiteten Legende um Doktor Faust erlangte zweifellos die Fassung Goethes und es

ist verständlich, dass dessen zweiteiliges Werk eine starke Anziehungskraft auch auf Opernkomponisten ausübte.

Zwei Werke sind hervorzuheben, die auf Goethes Dichtung fußen: Gounods *Faust* und Boitos neun Jahre jüngerer *Mefistofele*. Mit seiner Vertonung des dramatischeren und prägnanteren Faust I läßt Gounods Oper darüber im Unklaren, welches Schicksal letztendlich Faust und Mephistopheles erfahren werden; eben deshalb ist dieses Werk in Deutschland unter dem Titel »Margarethe« bekannt. Boito hingegen hat sein Werk nicht allein deshalb *Mefistofele* benannt, um es von Gounods Oper zu unterscheiden, als vielmehr die Geschichte in seinem 4. Akt und einem Epilog fortzusetzen, die auf Faust II basiert.

»Ohne diese Fortsetzung wäre das Drama unerfüllt«, schreibt er und setzt fort: »Der Ausgangspunkt für dieses dramatische Gedicht ist ein Abkommen zwischen Gott und dem Teufel; würde die Handlung mit dem Tode Gretchens enden, dann wird dieses Abkommen nicht weitergeführt. Um dieses dualistische Ringen zu vollenden, muß es bis zum Tode Fausts weiterverfolgt werden, ist er doch die Seele des Abkommens.«

Boito hat also die metaphysischen Probleme begriffen. Mit dem Text geht er so respektvoll um, dass darunter die Partitur leidet – er ist zu sehr Denker, zu wenig Vollblutmusiker. Neben schönen, inspirierten Szenen erhält der »Prolog im Himmel« universelle Anerkennung, der »uns sofort in einen grenzenlosen Raum versetzt«, bemerkt G.B.Shaw 1889. Für ihn ist das gesamte »Werk ein seltenes Beispiel dafür, was mit einer Oper geleistet werden kann, von einem Mann ohne angeborene musikalische Gaben, aber mit zehnmal soviel Geschmack und Kultur wie ein Musiker von nur gewöhnlicher Außergewöhnlichkeit.«

PROLOGO IN CIELO

PRELUDIO E CORO

LE FALANGE CELESTI

Ave, Signor degli angeli e dei santi
e dei volanti cherubini d'or!
Dall'eterna armonia dell'Universo
nel glauco spazio immerso
emana un verso di supremo amor;
e s'erge a Te per l'aure azzurre e cave
in suon soave.
Ave! Ave! Ave!

SCHERZO STRUMENTALE

MEFISTOFELE

Ave, Signor!
Perdona se il mio gergo
si lascia un po' da tergo
le superne teodie del paradiso;
perdona se il mio viso
non porta il raggio
che inghirlanda i crini
degli alti cherubini;
perdona se dicendo
io coro rischio
di buscar qualche fischio.
Il Dio piccin della piccina terra
ognor traligna ed erra;
e, al par di grillo saltellante, a caso,
spinge fra gli asti il naso,
poi con tenace fatuità superba
fa il suo trillo nell'erba.
Boriosa polve! tracotato atomo!
fantasima dell'uomo!
E tale il fa quell'ebra illusione
ch'egli chiama: Ragion.
Ah!... Si! Maestro divino, in buio fondo
crolla il padron del mondo.
E non mi dà più il cuor, tant'è fiaccato,
di tentarlo al mal.

INTERMEZZO DRAMMATICO

CHORUS MYSTICUS

T'è noto Faust?

MEFISTOFELE

Il più bizzarro pazzo ch'io mi conosca,
in curiosa forma ei ti serve da senno.
Inassopita bramosia di saper
il fa tapino ed anelante;
egli vorrebbe quasi trasumanar,
e nulla scienza al cupo
suo delirio è confine.

PROLOG IM HIMMEL

VORSPIEL UND CHOR

DIE HIMMLISCHEN HEERSCHAFTEN

Heil, Herr der Engel, Herr der Heiligen.
Herr der goldbeflügelten Cherubim!
Aus der ewigen Harmonie des Alls
aus der meerblauen Leere des Raumes
dringt eine Hymne der Liebe, steigt auf
zu dir durch den azurinen Ather
in sanften Klängen.
Heil! Heil! Heil!

MEPHISTOPHELES

Heil, Herr!
Verzeih, wenn meine Redeweise
den Himmelsklängen
nicht ganz angemessen;
verzeih auch, dass mich nicht
jener Schein umstrahlt,
wie er die Lockenpracht
der Cherubim schmückt.
Verzeih, wenn meine Worte
ein Ärgernis
und Widerspruch erregen
Der kleine Gott der kleinen Welt
kommt ständig mehr vom Wege ab und irrt
und springt und hüpfet den Grillen gleich, wie
durch Zufall, steckt seine Nase in die Sterne,
und fällt vor Stolz und zäher Einfalt
mit seinem Zirpen doch ins Gras.
Eitles Staubkorn! Hochmutiges Atom!
Bleiches Trugbild eines Menschen!
Zu diesem macht ihn jene trunk'ne Illusion,
die er Verstand nennt, Verstand.
Ach ja, Herrgott und Meister, in dunkle Tiefen
stürzt der Herr der Welt;
und ich habe nicht mehr den Mut, da er so
müde ist, ihn noch zum Bösen zu führen.

MYSTISCHER CHOR

Kennst du den Faust?

MEPHISTOPHELES

Ich kenne ihn, den sonderbarsten Toren,
fürwahr, er dient euch auf besond're Weise!
Unendlich ist sein Wissensdurst,
er ein elender, armer Mensch,
er möchte gar sein Mischentum überwinden,
und auch Gelehrsamkeit setzt
seinem Wahne keine Grenze.

lo mi sobbarco ad aescarlo
per modo ch'ei si trovi nelle mie reti;
vuoi tu farne scommessa?

CHORUS MYSTICUS

E sia.

MEFISTOFELE

Sia! vecchio Padre,
a un rude gioco t'avventurasti.
Ei morderà nel dolce pomo de' vizi
e sovre il Re del ciel avrò vittorial!

LE FALANGI CELESTI

Sanctus! Sanctus! Sanctus!

MEFISTOFELE

Di tratto in tratto
m'è piacevol cosa vedere il Vecchio
e dal guastarmi seco molto mi guardo:
è bello udir l'Eterno col diavolo parlar
si umanamente.

SALMODIA FINALE

LE PENITENTI

Ave, Maria, gratia plena!
Odi la pia prece serena.

FALANGI CELESTI

Oriam per quei morienti.
Ave, Maria, gratia plena!

LE PENITENTI

Il pentimento
la grime spande.
Di queste blande
turbe il lamento
accolga il ciel.

FALANGI CELESTI

Oriamo per quelle
di morienti ignave
anime schiave.
Sì, per quell'anime schiave preghiam.

CHERUBINI

Siam nimbi volanti dai limbi,
nei santi splendori vaganti,
siam cori di bimbi, d'amori.

TUTTI

Odi la pia, prece serena.
Ave! Ave! Ave!
Ave, Signor degli angeli e dei santi,
e dei volanti cherubini d'or.
Dall'eterna armonia,
nel glauco spazio immerso
e s'erge a Te per l'aure azzurre e cave
in suon soave.

Ave! Ave! Ave!

Ich werde es auf mich nehmen, ihn zu lenken,
mit meinen Netzen ihm umgarnen;
willst du die Wette wagen?

MYSTISCHER CHOR

Die Wette gilt.

MEPHISTOPHELES

Die Wette gilt! Alter Vater,
du hast ein hartes Spiel gewagt.
Er wird des Lasters süßen Apfel kosten,
und mir der Sieg, du Himmelskönig!

DIE HIMMLISCHEN HEERSCHAFTEN

Heilig! Heilig! Heilig!

MEPHISTOPHELES

Von Zeit zu Zeit
seh ich den Alten gern.
und hüte mich, mit ihm zu brechen;
es ist gar hübsch von einem großen Herrn, so
menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen.

BÜSSERINNEN

Ave, Maria, du Gnadenreiche!
Erhör unser frommes Gebet.

DIE HIMMLISCHEN HEERSCHAREN

Wir wollen beten für die Sterbenden,
Ave, Maria, du Gnadenreiche!

BÜSSERINNEN

Der Büsser
vergiesst seine Tränen.
Möge der Himmel
die Klagen
der Sünder erhören.

DIE HIMMLISCHEN HEERSCHREN

Lass uns beten
für die verzagten, verblendeten
Seelen der Sterbenden.
Ja, für diese Seelen wollen wir beten.

CHERUBIM

Wir sind fliegende Wolken des limbus,
schweifen umher im heiligen Glanz,
wir sind ein Chor zierlicher Knaben.

ALLE

Erhör unser frommes Gebet!
Ave! Ave! Ave!
Heil, Herr der Engel, Herr der Heiligen,
der goldbeflügelten Cherubim!
Aus der ewigen Harmonie des Alls
aus der meerblauen Leere des Raumes
dringt eine Hymne der Liebe
steigt auf zu dir durch den azurenen Äther
in sanften Klängen.
Heil! Heil! Heil!

Die Premiere des *Nabucco* am
9. März 1842 wurde für
Verdi zum Triumph und war,
wie er selbst bekannte, entscheidend
für seine künstlerische Laufbahn.

Mit diesem Werk hat er erstmalig
den Typus von Musiktheater zu realisieren
begonnen, der der damaligen,
internationalen Entwicklung und auch
seinen eigenen Vorstellungen ent-
sprach. Diese Entwicklung hin zu einem
Musikdrama wurde damals manchmal –
jedoch völlig falsch – als
Nachahmung Wagnersche Auffas-
sung und Schöpfungsweise bezeich-
net, was darauf beruhte, die alten
Merkmale der Oper, nämlich die An-
einanderreihung von »Nummern« mit
Vorherrschaft der Arien und sprechge-
sanglich behandelten Rezitativen zu-
gunsten einer psychologisierenden
und dramatischen Gestaltungsweise
abzulösen.

Nabucco ist Verdis dritte Oper.
Hatte er erfolgreich an der Mailänder
Scala mit *Oberto* (1839) debütiert,
fiel er ein Jahr später mit dem Lustspiel
Un giorno di regno (König für einen
Tag) vollständig durch. Die erbar-
mungslose Ablehnung seines Werkes
und der fast zeitgleiche Verlust seiner
beiden Kinder und seiner Frau
Margherita brachte ihn an den Rand
der Verzweiflung und Selbstaufgabe:
»Vom Unglück gebeugt, durch den
Mißerfolg verbittert, redete ich mir
ein, daß in der Kunst kein Trost für
mich sei und faßte den Entschluß, nie
wieder eine Note zu komponieren«,
so erinnerte er sich später an diese Zeit.

Der von Verdis Fähigkeiten über-
zeugte Leiter der Scala, Bartolomeo
Merille, drängte ihm in dieser krisen-
haften Situation ein Libretto auf,
welches vorher Otto Nicolai zuge-
dacht war, der es jedoch für sein Schaffen
ungeeignet fand *Nabucco* von Ter-
mistocle Solera. In seiner autobiogra-
phischen Darstellung erzählt Verdi,
dass er trotz seiner Abneigung für

eine neuerliche Opernarbeit das Heft
mit nach Hause nahm und es daheim
auf den Tisch warf, wobei das
Manuskript sich im Fallen öffnete,
„und ohne daß ich wußte wie, hefte-
ten sich meine Augen auf die Seite,
die offen vor mir lag und jener Vers
lag vor mir: *Va' pensiero, sull'ali do-
rate* (Zieht, Gedanken auf goldenen
Flügeln). »Von diesem Vers war Verdi so
fasziniert, dass er dem Zureden
Merellis nachgab. Soleras Textbuch mit
seinen kraftvollen Situationen löste in
Verdi schlagartig musikalische Kräfte
aus, und wo das Libretto ihm die musi-
kalische Gestaltungsfähigkeit versagt,
da veranlaßt der Komponist Änderun-
gen, eine Praxis, die später für Verdis
Umgang mit Librettisten charakteristisch
werden sollte.

Ein wesentlicher Grund für den tri-
umphalen Erfolg dieses Werkes be-
steht neben der Musik darin, dass es
beim Publikum auf eine äußerst emp-
fängliche Stimmungslage traf. Viele
Provinzen Italiens standen unter öster-
reichischer Gewalt mit bedrückenden
Herrschaftsverhältnissen. So identi-
fizierten sich die italienischen Patri-
oten mit dem ebenfalls unter
Fremdherrschaft leidenden hebräi-
schen Volk. Zum Bitt- und Kampflied
wurde jenes berühmte Chorlied:
»*Va' pensiero*«, das auch – fast 60
Jahre später – beim Begräbnis des
Maestro erklang.

Verdis Melodien, Harmonien und
Rhythmen knüpfen bei *Nabucco* noch
deutlich bei Donizetti an, und wenn
die Instrumentation auch etwas
lärmendes an sich hat, die Ouvertüre
nur ein Potpourri der Melodien dieser
Oper ist und das Blech scharfe Ak-
zente setzt, ist sie Ausdruck des
Komponisten Vitalität. Das Meister-
stück der Partitur ist der Gefangen-
chor aus dem 3. Akt, dessen sehnsüch-
tige Melodie voll tiefer Innerlichkeit
auch Verdis Befreiung aus seiner
depressiven Notlage bezeugt.

Scena seconda

coro e profezia

Le sponde dell'Eufrate

EBREI

Va, pensiero, sull'ali dorate;
Va, ti posa sui clivi, sui colli.
Ove olezzano tepide e molli
L'aure dolci del suolo natal!
Del Giordano le rive saluta.
Di Sionne le torri atterrate.
Oh, mia patria sì bella e perduta!
Oh, membranza sì cara e fata!
Arpa d'or dei fatidici vati,
Perché muta dal salice pendi?
Le memorie nel petto raccendi.
Ci favella del tempo che fu!
O simile di Solima ai fati
Traggi un suono di crudo lamento.
O t'ispiri il Signore un concerto
Che ne infonda al patire virtù!

ZACCARIA

Oh, chi piange? Di femmine imbelli
Chi solleva lamenti all'Eterno?
Oh, sorgete, angosciati fratelli,
Sul mio labbro favella il Signor!
Del futuro nel buio discerno
Ecco rotta l'indegna catena!

Piomba già sulla perfida arena
Del leone di Giuda il furor!

EBREI

Oh, futuro!

ZACHARIAS

A posare sui crani, sull'ossa
Qui verranno le iene, i serpenti;
Fra la polve dall'aure commossa
Un silenzio fatal regnerà!
Solo il gufo suoi tristi lamenti
Spiegherà quando viene la sera
Niuna pietra ove sorse l'altera
Babilonia allo stranio dirà.

EBREI

Oh, qual foco nel veglio balena!
Sul suo labbro favella il Signor!
Sì, fia rotta l'indegna catena,
Già si scuote di Giuda il valor!

Zweite Scene

Chor und Prophezeiung

Die Ufer des Euphrat

HEBRÄER

Zieht, Gedanken, auf goldenen Flügeln,
Zieht, Gedanken, ihr dürft nicht verweilen!
Lasst euch nieder auf sonnigen Hügeln,
Dort, wo Zions Türme blicken ins Tal!
Um die Ufer des Jordans zu grüßen,
Zu den teuren Gestaden zu eilen,
Zur verlorenen Heimat, der süßen,
Zieht, Gedanken, lindert der Knechtschaf Qual!
Warum hängst du so stumm an der Weide,
Goldne Harfe der göttlichen Seher?
Spende Trost, süßen Trost uns im Leide
Und erzähle von glorreicher Zeit!
Singe, Harfe, in Tönen der Klage
Von dem Schicksal geschlagner Hebräer.
Als Verkündin des Ew'gen uns sage:
»Bald wird Juda vom Joch des Tyrannen befreit!«

ZACHARIAS

Welche Klage muss ich vernehmen?
Nur den Weibern geziemen die Zähnen!
Teure Brüder, lasst des Zagens uns schämen
Hört, was Gott euch verkündet durch mich:
Judas Volk soll sich tapfer jetzt wehren,
Aus der Not, aus der Schmach wird der Herr
es erretten!
Bald zerbrochen sind unwürd'ge Ketten,
Wie ein mutiger Löwe wehrt sich Israel!

HEBRÄER

Auf zum Streite!

ZACHARIAS

Unser Pfeil wird die Feinde erreichen,
Wenn den Kampf sie verwegem sollten wagen!
Auf dem Schlachtfeld dann sucht unter Leichen
Die Hyäne ihr blutiges Mahl!
Und als einziges Zeichen der Klagen
Tönt am Abend der Laut einer Eule.
Ja, es kündet dem Fremdling keine Säule,
Wo der Tempel stand, der einst diente Gott
Baal!

HEBRÄER

Seht, Erleuchtung des Priesters Züge verkündet,
Seine Zunge redet im Geiste des Herrn!
Unser Schwert wird der Feinde sich erwehren.
Es leuchte aufs neu Davids Stern!

Lange Zeit war es üblich, von Giacomo Puccini nur mit größter Herablassung zu reden. Wer für *La Bohème*, *Tosca* oder gar für *Madame Butterfly* das Wort ergriff, setzte seinen Ruf aufs Spiel. Namentlich in den sogenannten »gebildeten« Kreisen war dies der Fall. Auch die Musikforschung hat lange kaum Notiz von dem Komponisten genommen, dessen Werke die Opernhäuser in aller Welt füllten.

Die Erklärung für diese auffallende Ignoranz mag man darin finden, dass Puccini als Tageserscheinung aufgefasst wurde, ohne Nachleben, Schöpfer einer, »vergänglichen Kunst wie schlechter Journalismus, wie minderwertige Literatur« so der italienische Musikschriftsteller Torrefrana – stellvertretend für viele italienische Kritiker – 1912. Kitsch und Kolportage – das waren die beiden Hauptargumente gegen Puccini.

Die Dauerhaftigkeit von Puccinis Werk kam vielleicht unerwartet – aber sie ist Faktum. Sie ist Beweis für eine starke künstlerische Kraft, die diesem Werk innewohnt. Worin diese künstlerische Kraft – so u.a. seine enorme dramatische Begabung, sein Klangsinn, Instrumentationsvielfalt, die Fähigkeit, psychologische Stimmungen auszudrücken – besteht, ist heute unbestritten. Man ist sich darüber im klaren, dass Puccini die letzte große Erscheinung im Reich der italienischen Oper ist.

»Ich denke an *Tosca*. Ich beschwöre Sie, die nötigen Schritte zu unternehmen, um die Einwilligung Sardous zu erwirken ... ich sehe in *Tosca* die Oper, wie ich sie mir vorstelle: ohne übermäßigen Umfang, dafür von dekorativer Bühnenwirkung und mit musikalischen Möglichkeiten im Überfluss,« so schrieb im Mai 1889 Puccini an Ricordi. Puccini hatte damals die gefeierte Schauspielerin Sarah Bernhardt als *Tosca* in Mailand gesehen »und hatte davon

einen betäubenden Eindruck empfangen.« In den folgenden Jahren war jedoch von diesem Projekt nicht mehr die Rede. In der Phase der Vollendung seiner *Bohème* beschäftigte sich Puccini mit anderen Opernplänen, die aber keine Verwirklichung fanden. 1895 interessierte er sich erneut für den Stoff und mußte erfahren, dass Ricordi diesen an Alberto Franchetti zur Vertonung gegeben hatte. Infolge einer geschickt geführten Intrige verzichtete Franchetti und Puccini erhielt den Vertrag für seine nächste Oper.

Die Librettofrage erwies sich nicht so schwierig wie bei *La Bohème*, weil zum einen dort die auf dem Roman »Scènes de la vie de bohème« von Henri Murger lose verknüpfte Episoden zu einem Drama geführt werden mußten, und zum anderen ja das fertige Opernbuch Illicas vorlag. Wie bei jener Oper zog Puccini für die endgültige Textierung Luigi Giacosa hinzu.

Die Umarbeitung von Victorien Sardous gleichnamigen Roman wurde zu einem wirkungsvollen Textbuch. Wilde Leidenschaften, Tod und Liebe, Grausamkeiten und niedrigste Instinkte werden durchaus glaubhaft in Szene gesetzt. *La Bohème* sei ein Stück Poesie und kein Drama, *Tosca* ein Drama und keine Poesie, behauptet Giacosa, selbst begabter Dichter und Theaterschriftsteller.

Mit *Tosca* gelang Puccini die Abkehr von der »tragédie larmoyante«. Der hier betont kraftvolle Stil wird seinen Höhepunkt in der *Turandot* finden. Die Grand Opéra *Tosca* ist in dunkle, düstere Farben eingetaucht, wie es das mit dreifachen fff geforderte, wuchtige, fast brutale Scarpia-Motiv – eine Ouvertüre ersetzend – sinnfällig belegt, der den unheilvollen Ausgang des Stückes andeutende Einfall, der als bestimmendes Leitmotiv das ganze Werk durchzieht.

Aus aufführungsdramaturgischen Gründen wird die Arie der Tosca »Vissi d'arte« aus dem II. Akt der großen Szenenfolge aus dem I. Akt vorangestellt.

Im Verlauf des II. Aktes wird Toscas Geliebter, der Maler Cavaradossi nach Folterung zur Hinrichtung abgeführt. In tiefer Verzweiflung fragt sie den gefürchteten Polizeichef Scarpia nach dem Preis, um Cavaradossis

Leben zu retten. Zynisch gibt er ihr zu verstehen, dass sie selbst der Preis sei. Scarpia um Gnade bittend, offenbart sie mit dieser Arie ihre religiöse Ehrfurcht und bittet Scarpia um Gnade.

TOSCA

Vissi d'arte, vissi d'amore,
non feci mai male ad anima viva!
Con man furtilva
quante miserie conobbi, aiutai.
Sempre con fe'sincera
la mia preghiera
ai santi tabernacoli sali,
sempre con fe'sincera
diedi fiori agli altar.
Nell'ora del dolore
perché, perché, Signore,
perché me ne rimunerì così?
Diedi gioielli
della Madonna al manto,
e diedi il canto
agli astri, al ciel, che ne ridean piu belli.
Nell'ora del dolor
perché, perché, Signor,
perché me ne rimunerì così?

TOSCA

Nur der Schönheit weicht ich mein Leben,
einzig meiner Kunst in Liebe ergeben!
Mit offenen Händen gab ich für Arme
barmherzige Spenden . . .
Immer mit echter Demut
ging ich zur Kirche
und sandte mein Gebet empor zu Gott,
und mit der gleichen Demut
weiht ich Blumen dem Altar!
Nun richtet eine Stunde
den Glauben mir zugrunde.
Warum, mein Gott,
suchst du mich heim so schwer?
Meine Juwelen hab ich der Kirche gegeben,
mit meinem Singen wollt ich
der Menschen Herzen zu dir wenden.
Warum, mein Gott und Herr,
warum
suchst du mich heim so schwer?



Der Librettotext des zur Aufführung kommenden 2. Teils aus dem 1. Akt ist so umfangreich, dass er hier nicht wiedergegeben werden kann. Deshalb sei hier nur eine kurze Inhaltsangabe des gesamten Aktes gegeben.

Das Innere der Kirche Sant' Andrea della Valle.

Angelotti, der ehemalige Konsul der Republik Neapel, wurde nach deren Sturz vom gefürchteten Polizeichef Scarpia eingekerkert. Er konnte fliehen und verbarg sich in der Kirche. Sein Freund, der Maler Cavaradossi, arbeitet an einem Maria Magdalena-Bild, deren Gesichtszüge der Schwester Angelottis, der Marchesa Atavani ähneln. Die Sängerin Tosca ist die Geliebte des Malers und wird beim Anblick des Gemäldes rasend eifersüch-

tig. Cavaradossi kann sie beruhigen und man verabredet für den Abend ein Stelldichein.

Ein Kanonenschuss auf der Engelsburg verkündet die Entdeckung der Flucht Angelottis und Cavaradossi weist seinem Freund den Weg zu seinem Landhaus.

Es geht das Gerücht um, dass Napoleon vernichtend geschlagen sei und Geistliche und Chorknaben versammeln sich, um dieses Ereignis mit einem Te Deum zu feiern (Auftritt Mesner und Chor Meßdiener). Scarpia erscheint, um eine Spur des Flüchtlings zu finden (Auftritt Scarpia mit Agent Spoleta.) Er läßt alle Winkel durchsuchen, wobei ein Fächer der Marchesa und ein Korb mit Speisen gefunden werden.

Scarpia wird klar, dass sich Angelotti in der Kirche aufgehalten hatte. Tosca kehrt zurück, um dem Geliebten mitzuteilen, dass sie am Abend aus Anlass des militärischen Sieges vor der Königin zu singen habe. Berechnend fordert Scarpia Toscas Eifersucht heraus, indem er ihr den Aufgefundenen Fächer der Marchesa zeigt (Duett Tosca/Scarpia).

Argwöhnisch eilt sie, heimlich gefolgt von Scarpias Agent Spoleta gefolgt, zur Villa Caravadossis, um ihren Geliebten mit der Marchesa zu überraschen. Das »Te Deum« setzt ein (Chor und Arie des Scarpia »Va Tosca«) In seine feierlichen Klänge mischt sich der brutale Gesang Scarpias, der seinen beiden Zielen nahe scheint: den flüchtigen Feind zu fangen und die seit langem begehrte Tosca zu besitzen.

Günter Waegner unter Verwendung von Texten zu CD-Einspielungen: Wolfgang Marggraf (Macht des Schicksals), Dieter Rexroth (Nabucco), Marco Carner (Toska), Monika Lichtenfeld (Cavalleria), Lucy Cross (Mestifole) und Kurt Pahlen, Opernführer der Welt.

VORANZEIGE

Wolfgang Amadeus Mozart

Requiem

Samstag, 25. November 2001
Stadthalle Gütersloh