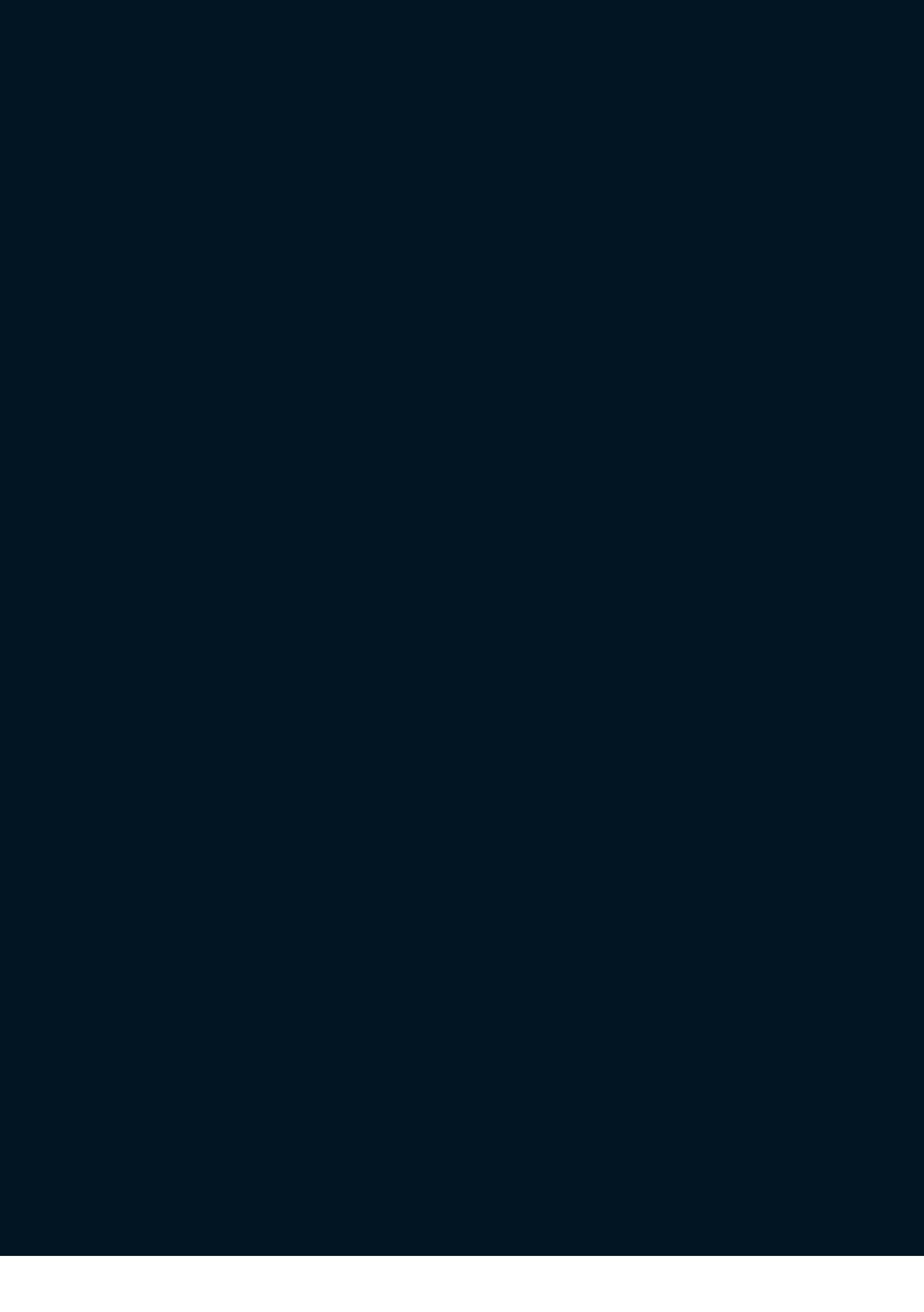


IL TROVATORE

GIUSEPPE VERDI





IL TROVATORE

GIUSEPPE VERDI

Dramma lirico in vier Teilen

Libretto von Salvatore Cammarano
und Leone Emanuele Bardare
nach *El trovador* von Antonio García Gutiérrez



COLLECTION
LA STRADA

Chopard proud partner of Soprano Anna Netrebko

CHOPARD BOUTIQUES BERLIN : Kurfürstendamm 186-187,
Tel. (030) 700 96 980 – KaDeWe, Tel. (030) 206 039 830

Chopard



5

MORBUS HYSTERICUS

Jan Dvořák

8

HERRLICH, PHANTASTISCH
UND MIT GEWALTIGEN SITUATIONEN!

Verdis Briefe an Salvatore Cammarano

20

AH! AHH!! – OPER ALS COMIC?

Jan Dvořák

24

OPER ALS KALEIDOSKOP
BEMERKUNGEN ZU EINEM BIZARREN WERK

Peter Ross

30

ZEITTAFEL

48

HANDLUNG

50

LIBRETTO

77

PRODUKTION

78

PREMIERENBESETZUNG

79

IMPRESSUM



MORBUS HYSTERICUS

Jan Dvořák

»Ich hätte Lust, mein Leben damit zuzubringen,
den Verrückten vertrauliche Bekenntnisse zu entlocken,
Verrückte sind die alleraufrichtigsten Menschen.«

ANDRÉ BRETON, *Surrealistisches Manifest*

PARIS, 1853

Im Jahr der Uraufführung von Giuseppe Verdis *Il trovatore* promovierte an der Pariser Sorbonne ein junger Mediziner, der zum Begründer der modernen Neurologie werden sollte: Jean-Martin Charcot. Durch die düsteren Schwärmereien der Romantik vorbereitet, war man damals zwar zuzugeben bereit, dass es in der menschlichen Seele Abgründe geben könnte, die sich der Selbsterkenntnis verschließen. Eine Seelenkunde im wissenschaftlichen Sinn aber gab es nicht.

Charcot beschrieb Dutzende von Nervenkrankheiten zum ersten Mal; besonders aber interessierte ihn die Hysterie. Reihenweise fielen seine Patientinnen am Hôpital de la Salpêtrière in Starrkrämpfe, Absencen und andere seltsame Zustände. Charcot behandelte sie öffentlich, mit Magnetismus, elektrischem Strom und Hypnose. Da man sexuelle Störungen für die Symptome verantwortlich machte, wurden die Patientinnen an bestimmten Druckpunkten des Unterleibs stimuliert. »Die Hysterie faszinierte Charcot«, schreibt der Romancier Per Olov Enquist, »weil er dort eine Mischung aus Chaos und Ordnung finden konnte, die ihm gerade als Aufklärer zusagte. In der Hysterie gab es, meinte er, ein gewisses System, einen geheimen Kode, der, wenn entschlüsselt, Anhaltspunkte für den Sinn des Lebens geben konnte: Diese Mischung aus Chaos und Ordnung besaß eine fast musikalische Form, war eine Komposition aus Andante, Allegro und Adagio.«

DAS ZEITALTER DER HYSTERIE

Tatsächlich wird das späte, prüde 19. Jahrhundert zugleich zu einem Zeitalter der sexuellen Hysterie – und die Musik zu ihrem bevorzugten Ausdrucksmittel. Vom klassischen Maß der Wiener Sinfonik führt eine stetig steigende Kurve der Erregung über Komponisten wie Beethoven, Berlioz oder Liszt bis zu den hysterischen Bühnenexzessen eines *Tristan* oder einer *Salome*.

Nur an Italien schienen die Kunstrevolutionen der Zeit vorbeizugehen. Man liebte die Oper und den schönen Gesang und misstraute den Ideen der Neuerer. Doch auch der bodenständige Bauernsohn Verdi suchte nach neuen Mitteln, wie er das immer nervösere Lebensgefühl seiner Zeit zum Ausdruck bringen konnte. Anders als der gleichaltrige Wagner fand er die Lösung nicht im Sprengen der Konvention, sondern in ihrer ultimativen Übersteigerung. Während der Deutsche den Schutz von Mythologie und Philosophie suchte, lieferte sich Verdi ungeschützt der Absurdität des Lebens aus. »Alles drängte in ihm zum Ausruf, zum Aufschrei, zur Kürze!«, mutmaßte Franz Werfel in seinem berühmten Verdi-Roman. »Wäre es möglich gewesen, hätte er Opern komponiert, deren Text nur Jubelrufe, Freudenlaute, Seufzer, Schmerz- und Racheschreie hätten sein müssen. Wozu Sätze aus vielen Worten, die doch niemand verstehen konnte, wenn Musik sie trug.«

EIN BIZARRES WERK

Einen Höhepunkt in dieser Hinsicht erreichte der Komponist mit seiner Oper *Il trovatore*. Die Verwechslungsgeschichte um eine Zigeunerin, die statt des Kindes ihres Todfeindes versehentlich ihr eigenes verbrennt, ist von einer kaum zu überbietenden Unsinnigkeit, die jede Erklärung im Ansatz ersterben lässt. Es gibt keine Entwicklung der Figuren, keine Kontinuität der Handlung, nicht die leiseste Spur von Plausibilität. Dabei war Verdi längst kein Anfänger mehr, sondern ein erfahrener Komponist von fast 40 Jahren, der mit Stücken wie *Macbeth* oder *Luisa Miller* schon Weltliteratur vertont hatte. Man muss daher von einer sehr bewussten Entscheidung ausgehen. Und tatsächlich wissen wir aus einem Brief an seinen Librettisten Cammarano, dass er gerade die »neue und bizarre Art« der spanischen Vorlage wollte und keine gepflegte Standarddramaturgie. Verdi war auf der Suche nach genau jenen extremen Theater-Effekten, die ihn musikalisch beflügeln – und sein populärstes Stück in ein Stück Surrealismus *avant la lettre* verwandeln sollten.

So treten im *Trovatore* archetypische Bilder der Schauerromantik fast ohne Zusammenhang auf: Spuk, Zigeuner, Ritter, eine Kindesverwechslung, Hexenverbrennungen, Nonnen, Duelle, Kerker, Gift und Dolch. Verdi treibt das Spiel mit den Opernklichées zu einem Punkt, wo der Verstand aufgibt und eine reine Gefühlslogik regiert, die keine Umwege mehr duldet. Wie auf einem Bild von Max Ernst oder René Magritte reagieren die Dinge nicht mehr miteinander, sondern prallen einfach zusammen: »Schönheit ist die zufällige Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Operationstisch.« Und auch die sprudelnden melodischen Erfindungen kennen keine allmählichen Entwicklungen, sondern rasen

atemlos von einem Höhepunkt zum nächsten; merkwürdige Pausen und Akzente zerreißen fast alle der frenetischen Melodiebögen. Es ist ein auskomponiertes Hyperventilieren, das in den Finale seine hysterischen Höhepunkte findet. »Alles Trieb, rein tierisch. Lust an der Erregung an sich, Lust, sich in einer so interessanten Lage zu sehen«, findet in Deutschland der Komponist Arnold Mendelssohn.

SUR-RÉALISME

Doch der *Trovatore* will kein klassisches Theater sein, kein realistisches und kein psychologisches. Auch mit geschichtlichen Vorgängen hat er nichts zu tun. Verdi scheint es um etwas ganz anderes zu gehen: um die rabiate Logik des Begehrens, um Liebe, Abhängigkeit, Sex und Tod. Um das »Es« – um mit Jean-Martin Charcots berühmtestem Schüler Sigmund Freud zu sprechen. Wie in einem Fiebertraum folgen leidenschaftliche und groteske Szenen, folgen tieftraurige Kavatinen und hüpfende Kabaletten aufeinander. Verkörpert ist diese Traumlogik vor allem in der Gestalt der Zigeunerin Azucena, die durch die Szene schweift wie eine hypnotisierte Hysterikerin durch Charcots Spital. Und tatsächlich war Azucena Verdis Lieblings- und heimliche Hauptfigur, nach der er sogar die ganze Oper nennen wollte. In ihr ist das traumatische Prinzip verwirklicht, das die ganze Handlung prägt. Die Zeit schreitet für Azucena nicht mehr voran, sondern verfängt sich in der ewigen Wiederkehr des Unbewältigten. Ähnliches gilt auch für Leonora, Manrico und Graf Luna. Immer wieder wird Luna von seiner Geliebten abgewiesen. »Di ragione ogni lume perdei!« – er habe das »Licht der Vernunft« verloren, ruft Graf Luna in der Mitte der Oper »mit Gesten und Lauten maßloser Wut« aus.

Es wundert nicht, dass sich so etwas nicht realistisch oder gar kritisch inszenieren lässt, ohne zur unfreiwilligen Parodie zu werden. Und wäre nicht die Überzeugungskraft von Verdis verhexten Walzern und Strettas, die gleißende Strahlkraft seiner vokalen Linien, dann wäre das Stück längst als uninszenierbar in den Archiven verschwunden.

So geistert aber Verdis »dramma lirico« seit Jahrzehnten als Phantom der Oper durch die Spielpläne. Es erinnert uns daran, dass es eine gespenstische Wahrheit des Theaters gibt, die nicht mit der Wahrheit unseres Alltags übereinstimmt und deshalb symbolisch gelesen sein will. Genau hier liegt die Chance und die leidenschaftliche Botschaft dieses poetischen Monstrums. André Breton: »Zwei denkbar weit voneinander entfernte Objekte vergleichen, oder sie, auf welche Weise auch immer, brusk und frappierend aneinanderhalten, bleibt der höchste Ehrgeiz der Poesie.«

HERRLICH, PHANTASTISCH UND MIT GEWALTIGEN SITUATIONEN!

Verdis Briefe an Salvatore Cammarano



BUSSETO, 2. JANUAR 1850

Caro Cammarano,

Der Stoff, den ich mir wünschen würde und den ich Euch vorschlage, ist *El Trovador*, spanisches Drama von Gutiérrez. Mir scheint es herrlich, phantastisch und mit gewaltigen Situationen. Ich möchte zwei Frauenrollen: Die Hauptpartie eine Zigeunerin, einzigartiger Charakter, und die ich zur Titelfigur der Oper machen würde. Aus der anderen würde ich eine zweite Hauptrolle machen. Entscheidet Ihr, Ihr seid nun mal der richtige Kerl dafür... aber macht rasch. Ich glaube, es wird nicht schwierig sein, das spanische Drama aufzutreiben...

Addio, addio
Euer Euch zugetaner G. Verdi

BUSSETO, 4. APRIL 1851

Ich habe Euren so außerordentlich lieben [Brief] vom 27. März erhalten und habe begriffen, was Ihr zu tun beabsichtigt. Ein Wort zu Euren Einwänden.

Die Szene der Einkleidung als Nonne muß erhalten bleiben (sie ist zu originell, als daß ich darauf verzichten könnte); man muß im Gegenteil allen Gewinn, alle nur möglichen Effekte aus ihr herausholen. Wenn Ihr nicht wollt, dass die Nonne freiwillig flieht, dann lasst doch den Troubadour mit viel Gefolge sie ohnmächtig entführen. Zwar gibt die Zigeunerin zu verstehen, daß Manrique nicht ihr Sohn ist, aber das sind Worte, die ihr während der Erzählung entschlüpft sind und die sie so rasch zurückzieht, daß der Troubadour, weit davon entfernt, so etwas zu denken, nicht daran glauben kann, dies sei die Wahrheit. Die Zigeunerin rettet sich und Manrique nicht, weil ihre Mutter ihr auf dem Scheiterhaufen zugerufen hat: »Vendicami.« [»Räche mich!«] Andernorts sagt sie: »Il feroce fantasma le braccia verso me tendendo urlò: Vendicami! ... E si lanciò fra le nubi nell'aria ripetendo: Vendicami! ...« [»Das wilde Phantom, den Arm nach mir streckend, rief: Räche mich! ... Es stürzte durch die Wolken der Luft, immer wiederholend: Räche mich! ...«] Die letzten Worte des Dramas sind: »Sei vendicata« [»Du bist gerächt«].

Ihr sagt mir kein Wort darüber, ob Euch das Drama gefällt. Ich habe es euch vorgeschlagen, weil es mir schöne dramatische Momente, vor allem aber insgesamt etwas Einmaliges, Originelles als Ganzes aufzuweisen schien. Wenn Ihr nicht meiner Meinung wart, warum habt Ihr mir kein anderes Sujet unterbreitet? Bei dieser Lage der Dinge ist es gut, wenn Dichter und Komponist dasselbe empfinden!

Was die Aufteilung der Nummer betrifft, so möchte ich Euch dieses sagen: Wenn man mir Poesie anbietet, die man in Musik setzen kann, dann ist mir jede Form, jede Aufteilung recht; mehr noch, je neuartiger und ausgefallener diese sind, um so glücklicher bin ich darüber. Wenn es in den Opern keine Kavatinen, keine

Duette, keine Terzette, keine Chöre, keine Finali etc. etc. gäbe und wenn die ganze Oper nur (ich möchte fast sagen) eine einzige Nummer wäre, dann würde ich das vernünftiger und richtiger finden. Deshalb sage ich Euch: Wenn man zu Beginn dieser Oper den Chor (alle Opern fangen mit einem Chor an) und Leonoras Kavatine vermeiden und gleich mit dem Gesang des Troubadours anfangen könnte, das wäre gut, denn diese so isolierten Nummern mit Szenenwechsel bei jeder Nummer haben mir mehr den Anschein von Konzert- als von Opernnummern. Wenn Ihr könnt, dann macht es. Mir gefällt auch nicht allzu sehr, daß Manrique im Duell verwundet wird. Im Übrigen macht, was Ihr für richtig haltet. Wenn man einen Cammarano hat, dann muß man es ja gut machen.

PS – Man setzt mir nicht die Pistole auf die Brust, diese Oper zu schreiben, dennoch möchte ich gern anfangen; deshalb warte ich auf das Exposé und dann nach und nach auf den Text. Ich bin aufgefordert worden, für das S. Carlo zu schreiben, doch habe abschlägig geantwortet.

BUSSETO, 9. APRIL 1851

Lieber Cammarano,

Ich habe Euren Entwurf gelesen und Ihr, ein Mann von so viel überlegenem Talent und Charakter, werdet mir nicht übelnehmen, wenn ich, ein ganz Unwürdiger, mir die Freiheit nehme, Euch zu sagen, daß es besser ist, auf dieses Sujet zu verzichten, wenn es sich für unsere Bühnen nicht mit aller Neuheit und Wunderlichkeit des spanischen Dramas behandeln läßt.

Es scheint mir, wenn ich mich nicht täusche, daß verschiedene Situationen nicht mehr die Kraft und Eigenart haben wie früher und daß vor allem Azucena ihren seltsamen, neuartigen Charakter nicht behält; es scheint mir, daß die beiden großen Leidenschaften dieser Frau, *Kindes- und Mutterliebe*, nicht mehr in aller ihrer Kraft vorhanden sind. Zum Beispiel hätte ich es nicht gern, daß der Troubadour im Duell verwundet würde. Dieser arme Troubadour hat so wenig für sich; wenn wir ihm ein Stück Stärke nehmen, was bleibt ihm? Wie könnte er die hochgeborene Leonora interessieren? Es würde mir nicht gefallen, daß Azucena ihre Erzählung an die Zigeuner richtet und daß sie im Ensemble des dritten Aktes sagt: »Tuo figlio fu arso vivo etc. etc... mai o non v'era etc. etc.« [»Dein Sohn wurde lebend verbrannt usw. usw.... aber ich war nicht dabei usw. usw.«]; und schließlich möchte ich sie am Ende nicht irrsinnig haben.

Ich wünschte, daß Ihr die große Arie beibehaltet! Eleonora nimmt an dem Todesgesang und der Kanzone des Troubadours nicht teil – und dies scheint mir eine der besten Stellen für eine Arie zu sein. Wenn Ihr fürchtet, die Partie der Eleonora zu groß zu machen, laßt die Kavatine weg. Um mich besser auszudrücken, will ich Euch im Einzelnen erklären, wie ich mir diese Handlung denke:

1. TEIL – Prolog

1. Stück – Der Chor und die einleitende Erzählung gut.
Die Leonora-Kavatine streichen und ein großartiges

2. Terzett machen, das mit dem Rezitativ De Luna beginnt,
Kanzone des Troubadours, Szene der Leonora, Terzett
und Forderung usw. usw.

2. TEIL

Zigeuner, Azucena und der Troubadour,
der in der Schlacht verwundet ist.

3. Zigeuner singen einen fremdsprachigen phantastischen Chor.
Während sie trinken, stimmt Azucena ein düsteres Lied an;
die Zigeuner unterbrechen sie, weil es zu unheilschwer ist. »Funesta
come la storia che ne fu l'argomento!« – »Voi non la conoscete ...«
(Sarai vendicata!) [»Unheilvoll wie die Geschichte, die der
Anlaß war!« – »Ihr kennt sie nicht...« (Du wirst gerächt sein!)]
Diese Worte erschüttern den Troubadour, der bis dahin in
tiefen Gedanken versunken blieb. Der Morgen bricht an und
die Zigeuner zerstreuen sich im Gebirge, wobei sie allein
irgendeine Strophe ihres Chores wiederholen. Der Troubadour
bleibt allein mit der Mutter und bittet sie, ihm die Geschichte
zu erzählen, die ihn so sehr entsetzt. Erzählung usw. Duett
mit Alfonso in freien und neuen Formen.

4. Duett mit Alfonso. – Es scheint mir nicht richtig, daß Azucena
ihre Erzählung in Gegenwart der Zigeuner vorbringt, wobei
ihr ein paar Worte entschlüpfen, daß sie den Sohn des De Luna
geraubt, daß sie geschworen hat, ihre Mutter zu rächen.

5. Szene der Nonneneinkleidung usw. usw. und Finale.

3. TEIL

6. Chor und Romanze De Luna.

7. Ensemble. Der Dialog bzw. die Vernehmung im spanischen
Drama hebt den Charakter der Zigeunerin gut hervor.
Wenn sich andererseits Azucena als das entdeckt, was sie ist,
gibt sie sich sogleich dem Feind in die Hände und beraubt
sich der Mittel zur Rache. Es ist gut, daß Ferrando den Grafen
verdächtigt macht und daß der Graf, der sich De Luna nennt,

Azucena in Erregung bringt. Auf diese Art wird sie von Ferrando erkannt und verrät sich nicht selbst, außer etwa mit den Worten, die ihr entschlüpfen: »Taci, che se los a m'iccide!« [»Schweig, denn wenn er es weiß, tötet er mich!«] Sehr einfach und schön sind Azucenas Worte: »Dove vai? – Nol so: vissi sulle montagne: avea un figlio: m'abbandonò: vado a cercarlo...« [»Wohin gehst du? – Ich weiß es nicht: ich lebte im Gebirge: hatte einen Sohn: er verließ mich: ich gehe ihn suchen ...«]

8. Rezitativ der Leonora. Rezitativ und Traumerzählung
Manriques, darauf

9. Duett zwischen ihm und Leonora. Er entdeckt der Verlobten, daß er der Sohn einer Zigeunerin ist. Ruiz meldet, daß seine Mutter im Kerker ist. Er eilt, sie zu retten usw.

4. TEIL

10. Große Arie Leonoras, dazwischen Gesang der Sterbenden und Kanzone des Troubadours.

11. Duett Leonora – De Luna.

12. Die Azucena nicht irrsinnig werden lassen. Erschöpft von der Müdigkeit, vom Schmerz, vom Schrecken, vom Wachen, kann sie keine geordnete Rede führen. Ihre Sinne sind gelähmt, aber sie ist nicht von Sinnen. *Man muß die beiden großen Leidenschaften dieser Frau bis zuletzt fortdauern lassen:* die Liebe zu Manrique und den wilden Durst, die Mutter zu rächen. Wenn Manrique tot ist, wird ihr Rachegefühl gigantisch, und sie sagt in äußerster Erregung: »Si... egli era tuo fratello!... Stolto!... Sei vendicata, o madre!« [»Ja... er war dein Bruder!... Du Tor!... O Mutter, du bist gerächt!«]

Bitte verzeiht meine Kühnheit. Ich habe sicher unrecht, aber ich konnte nicht anders, Euch alles zu sagen, was ich empfand. Im Übrigen ist mein ursprünglicher Verdacht, daß Euch das Drama nicht zusagen würde, nun vielleicht bestätigt. Wenn es so ist, haben wir noch Zeit, an Abhilfe zu denken; lieber das, als etwas zu machen, was Euch nicht zusagt. Ich halte ein anderes Sujet bereit, einfach, einnehmend, und man kann sagen, fast fertig: wenn Ihr es wollt, schicke ich's Euch und wir denken nicht mehr an den *Trovatore*. Schreibt mir darüber ein Wort. Und wenn Ihr ein Sujet habt, sagt es mir. Addio. Addio, mein lieber Cammarano! Schreibt mir gleich und glaubt mir, daß ich Euch für das ganze Leben ergeben bin.

Herzlichst Euer.



Für den jungen Verdi, einen Opernkomponisten, der sich verpflichten musste, für Saison und Truppen zu schreiben, besaß das Wort »Kunst« (dessen scheinheilige Betonung er zeit seines Lebens hasste) nicht den romantischen Sinn von Auserwähltheit, Dachkammer-Idealismus, Sendung, Über-den-Menschen-stehn, diesen so papiernen Sinn, der ihr zum Unheil werden musste.

Kunst war ein Ding, das im Lebensgefühl des Menschen seinen Platz hat, weil es die höhere Lust befriedigt. Er selbst war eingeordnet in dieses Gefüge, dem er dienen musste, nicht anders als die Maler der stärksten Zeiten, die auch nicht malten, um das Problem des Lichts oder der Form zu lösen, sondern weil die Frommen Bilder für Aug und Herz brauchten. Verdi schrieb für Menschen, nicht für aufgewühlte Geister, für ganz bestimmte Menschen, die sich in den Theatersälen Italiens drängten.

FRANZ WERFEL, *Verdi – Roman der Oper*, 1924

Verdis gestische Musikdramatik zielt gerade aufs Individuelle und Konkrete. Die Stoffe spielen jeweils an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit – und sie meinen auch immer Gegenwart. Die Personen sind Individuen von unverwechselbarem Charakter, haben ihr eigenes Schicksal und gehen ihren eigenen Weg; und ihre Sprache ist klar – mag sie auch hie und da unter der Banalität und opernhaften Pathetik des ihnen auferlegten Librettos leiden. Die Zeichnung der Handelnden durch gestische Musikdramatik verdeutlicht nicht nur ihre Worte und Aktionen, sondern auch, was in den Personen vorgeht, die Linien ihrer bestimmten Gefühle in einer realen Situation – und modern ausgedrückt ließe sich zufügen: den inneren Drive und das Engagement.

Auch was verborgen oder kaum bewusst sich in den Handelnden bewegt, wird in solcher Dramatik erfasst und gestaltet; gleichwie Untertöne und nebensächliche Gesten oft die wahren Gefühle verraten – etwa zeigt die musikalische Zeichnung des von Rachegefühlen erfüllten Rigoletto, dass er die Vendetta bereits in der Phantasie realisiert. So aber wird die Geschichte der Personen dargestellt, nämlich wie ein Schritt zum nächsten führt. Die Charaktere der Personen, solche von wirklichen Menschen, bleiben sich jedoch identisch – und entwickeln sich zugleich. [...]

Also ermöglicht Verdis gestische Musikdramatik einen musikalischen Realismus, der den wirklichen Menschen in seiner wirklichen, nämlich sozialen Situation zeigt, der aber auch die innere Wirklichkeit des Menschen, seine falschen und wahren Gefühle – und seien sie rein triebhaft oder sonst unbewusst – sowohl zu durchleuchten vermag, als auch einführend ans Licht bringt; in ein Licht, das freilich musikalisch strahlt.

DIETER SCHNEBEL, *Die schwierige Wahrheit des Lebens – zu Verdis musikalischem Realismus*, 1979

Es ist alles andere als neu, blieb aber häufig sehr unbegründet: Verdis Oper ist romantisch, nämlich gegen-klassisch, nämlich gegen-antikisch – so viele Formen, Stoffe, Materialien sie auch aus Klassik und Antike adaptiert. Ihre Romantik ist das Pathos des Vielen und vielfach Durcheinandergeschüttelten, des im strengen klassischen Verstand: Stillosen. Ihr eigentliches poetisches Pendant hat sie nicht in Schiller und wohl auch keinem italienischen Dichter, sondern im deutschen Freiherrn von Eichendorff. Hier wie dort rekrutiert sich das neue Schöne aus dem buchstäblichen Durcheinander und Übereinander der poetischen respektive musikalischen Schichten, der Stilelemente und mythischen Bildern; aus dem, was Verdi in heutiger Perspektive sogar in die Nähe der Pop-Kunst rückt, die ihrerseits ja nur als letzter Nachfahr der Romantik ihr sehnsgütiges Wesen treibt.

ECKHARD HENSCHIED, *Verdi und die Gemütlichkeit*, 1992



Planche XVIII.

ATTITUDES PASSIONNELLES

MENACE



»Die Sexualität ist nicht als eine Triebkraft zu beschreiben, die der Macht von Natur aus widerspenstig, fremd und unfügsam gegenübersteht – einer Macht, die sich darin erschöpft, die Sexualität unterwerfen zu wollen, ohne sie gänzlich meistern zu können. Vielmehr erscheint sie als ein besonders dichter Durchgangspunkt für die Machtbeziehungen.«

MICHEL FOUCAULT,
Der Wille zum Wissen – Sexualität und Wahrheit 1





Planche XX.

ATTITUDES PASSIONNELLES

SUPPLICATION AMOUREUSE



Planche XXII.

ATTITUDES PASSIONNELLES

EXTASE (1876).



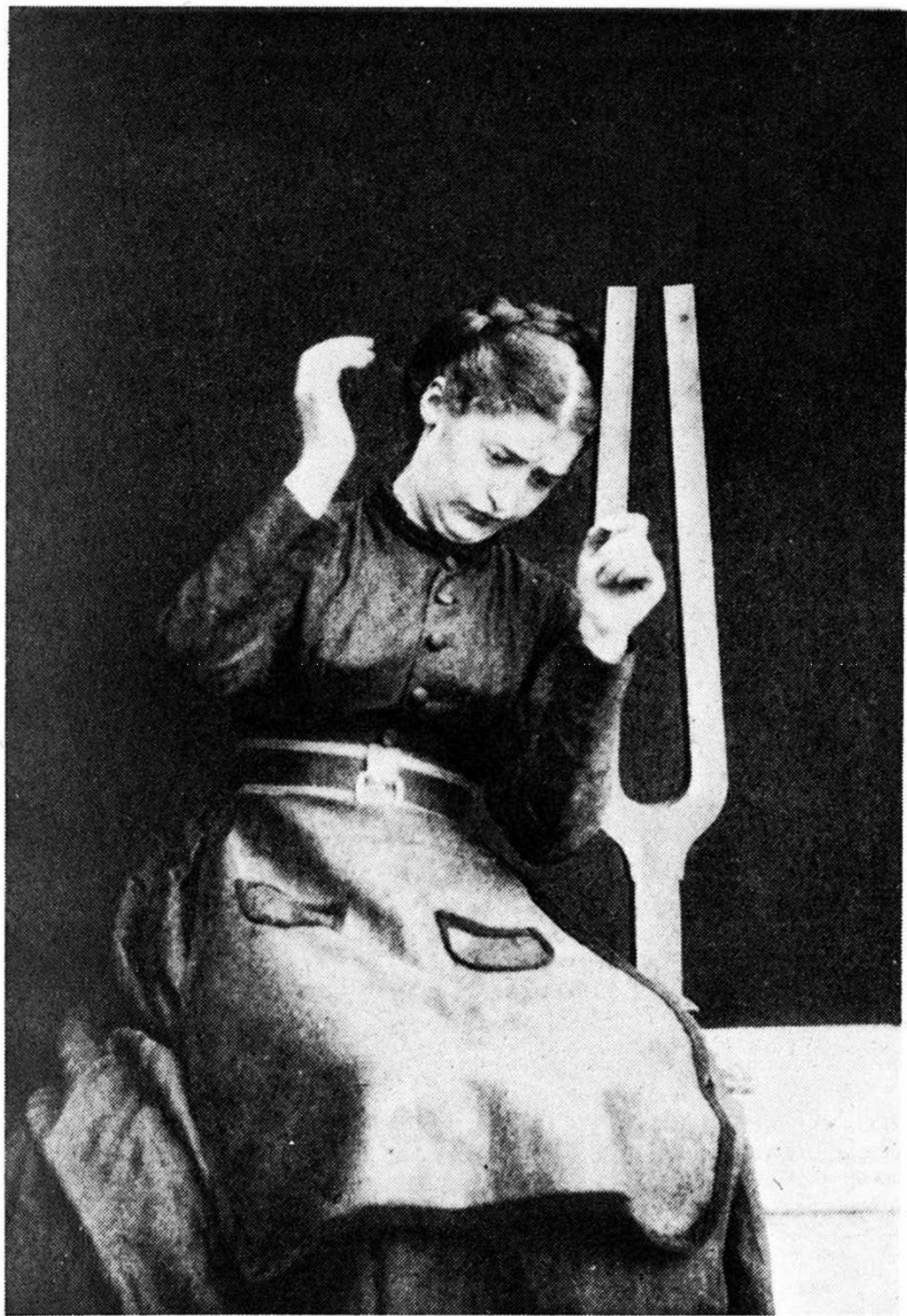
AH! AHH!! OPER ALS COMIC?

Jan Dvořák

Ist der *Troubadour* eine comicartige Oper? Und was hieße das musikalisch? Eine gängige Definition von Comic ist »sequentielle Kunst«. Eine Handlung wird in einzelne Bilder aufgelöst, die jeweils eine prägnante Situation schildern – mit oder ohne Zuhilfenahme von Text. Ist das nicht eine Definition, die sich auf den *Troubadour* übertragen ließe? Machen wir einen Versuch anhand der ersten Szene des Stücks. Schon im ersten E-Dur-Vorspiel wird mit grollendem Geschützlärm und Militärsignalen das Bild eines Heerlagers gemalt. Mit einem »All'erta – Aufgepasst!« springen wir in eine epische Erzählsituation. Wenn Ferrando vom alten Grafen Luna zu berichten beginnt, erklingt ein Arioso, das zunächst noch einen beschaulich-märchenhaften Charakter trägt. Schnitt: eine Hexe dringt abrupt in die Idylle ein; die Musik wechselt von Dur nach Moll. Das Tempo wird schneller, die neue Melodie ist von atemlosen Pausen durchsetzt, Betonungen, die sich kaum nach Syntax und Aussprache richten; melodia spezzata – sozusagen »zerbrochene« Melodie. Dazu die Verdi'sche »Orchestergitarre«: hum-ta-ta, hum-ta-ta ... Gegengeschnitten die ängstlichen Fragen der Soldaten. Schließlich wieder Rezitativisches, aber mit neuen Motiven – jedes einzelne wäre prägnant genug für eine ganze Arie. Dann folgt in rasantem Tempo der Chor der Krieger, der die spukende Hexe beschreibt. Auch hier wieder diese merkwürdig textunabhängigen Phrasierungen, die in ihrer unablässigen Wiederholung etwas fast Manisches haben. Wieder Schnitt, eine Glocke schlägt überraschend zwölf. Die Krieger schreien auf und zerstreuen sich zu der Orchesterversion ihres Liedes.

Gibt es eine Entwicklung in dieser Szene? Nein, denn alles wird nur berichtet. Motive gibt es allerdings viele: Bei flüchtiger Zählung kommt man auf mindestens zehn verschiedene Melodien, die aufeinander folgen. Was sie verbindet, ist eine sequenzielle Logik: Schnitt, Gegensatz, Steigerung, Umbruch. Alles ist überzeichnet, karikiert. Peter Ross schreibt: »Die wohl entscheidende Charakteristik des *Troubadour*, die immer wieder Befremden erregte, besteht darin, dass er aufgrund seiner Struktur bei den Situationen und nicht bei den Personen anknüpft, das Tableau vor die Aktion stellt und statt eines durchlaufenden Handlungsfadens eine kaleidoskopische Bilderfolge bietet.« Verdi springt von Bild zu Bild und verwendet zudem vielfältige musikalische Zitate wie Signal, Zigeunerlied oder geistlichen Choral. Er arbeitet parataktisch, verarbeitet also nicht, sondern breitet seine Einfälle schillernd-kontrastierend aus. So kommt er zu einer fast experimentellen Form, die ganz allein der menschlichen Stimme und ihrem Ausdruck verpflichtet ist.

Eine Oper als Comic? Verdi komponiert zumindest etwas, das einer modernen Wahrnehmungsweise entgegenkommt, die vom Springen zwischen den unterschiedlichsten Inhalten geprägt ist. Die ältere Dramentheorie nannte dieses Ideal »Varietas«, also Vielfalt im Gegensatz zur klassischen Einheit von Ort, Zeit und Handlung. Uns, die wir mit Asterix und Donald aufgewachsen sind, wird es erlaubt sein, in den vielen ekstatischen Ahh's des *Troubadour* ein fernes Echo unserer Zeit zu hören.





OPER ALS KALEIDOSKOP

Bemerkungen zu einem bizarren Werk

Peter Ross

Um die Mitte der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts kam in Italien ein librettistischer Brauch auf, dem man im Glauben, dass es sich um eine reine Äußerlichkeit handelte, bisher geringe Aufmerksamkeit schenkte. Vermutlich war es sogar Cammarano selbst, der nach Vorbild von Dramatikern der Romantik wie Victor Hugo damit begann, die einzelnen Aufzüge der Oper mit schlagkräftigen Titeln zu versehen und sie dann meist mit »parte« und nicht mehr mit »atto« zu bezeichnen. Für das allerdings in seinem späteren Schaffen nicht durchgängig angewandte Verfahren sind *Lucia di Lammermoor* und *Belisario* frühe Beispiele. Demselben Prinzip folgen weiterhin alle vier Texte, die Cammarano für Verdi verfasste, und auch Temistocle Solera geht in *Nabucco* und *I Lombardi* auf die gleiche Weise vor. Was den *Troubadour* betrifft, so gliedert er sich in vier Aufzüge mit den folgenden Titeln: *Il duello* (*Das Duell*) – *La gitana* (*Die Zigeunerin*) – *Il figlio della zingara* (*Der Sohn der Zigeunerin*) – *Il supplizio* (*Die Hinrichtung*). Die Bezeichnungen sind aus dem Drama von García Gutiérrez übernommen, der seinen *Trovador* bezeichnenderweise in fünf »Jornadas« und nicht »actos« unterteilt.

Wenn im Gegensatz zur üblichen Akteinteilung die einzelnen Aufzüge einer Oper betitelt sind, dann darf man darin nicht ein Merkmal sehen, das unbedingt und von vornherein auf eine spezifische dramaturgische Struktur oder ein besonderes musikalisches Stilprinzip des betreffenden Werkes verweisen soll. Das zeigt bereits ein oberflächlicher Vergleich zwischen Opern beider Kategorien. Aber es ist nicht zu leugnen, dass die Titelgebung eine Eigenständigkeit und Selbstwertigkeit der einzelnen Teile gegenüber dem Ganzen betont und dass sich darin eine Tendenz zum Tableau-Charakter kundtut, die wiederum der dramatischen Idee von Werkgeschlossenheit und Kontinuität im Handlungsablauf entgegensteht. Beträgt man Verdis *Troubadour* unter diesem Aspekt und geht man davon aus, dass der Komponist das dramatische Konzept, das ihm das Libretto nahelegte, in vollem Umfang aufgriff, dann wird der eigenartige, ja bizarre Charakter dieses Werkes, das völlig disparat in seinem Umfeld steht, verständlich.

In der Tat fällt der *Troubadour* aus dem Entwicklungstrend, dessen Konturen sich von *Luisa Miller* und *Stiffelio* über *Rigoletto* bis *La traviata* immer schärfer abzeichnen, völlig heraus. Mit diesen Werken vollzieht sich eine Wendung zum persönlichen, verinnerlichten Drama. Text und Musik orientieren sich weniger an den äußeren Aktionen, als dass sie auf die Reaktionen und inneren Konflikte Bezug nehmen, die jene in den Menschen hervorrufen. Dies bedeutet eine Abkehr von den stilisierten Opernrollen und die Hinwendung zur prägnanten Persönlichkeitszeichnung, zur differenzierten Psychologisierung, die auch subtile Motivationen

fassbar macht und Reifeprozesse einschließt. Aus Figuren werden Charaktere, deren Schicksal unmittelbar anspricht, Anteilnahme weckt. Gegenteilig verhält es sich im *Troubadour*. Hier steht das äußere Geschehen im Vordergrund; Grundaffekte wie Liebe, Hass, Eifersucht und Rache beherrschen in plakativer Form das Drama und bemächtigen sich der Personen in einer Weise, dass sie gleichsam ihre Individualität einbüßen und Gefahr laufen, zu bloßen Affektrträgern zu schrumpfen und dadurch das Publikum zu distanzieren.

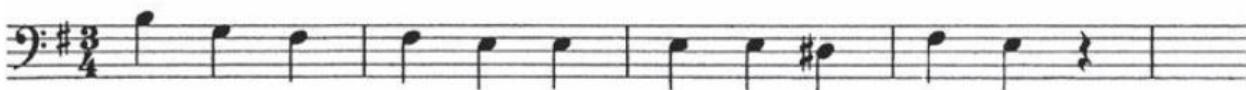
Dass sich im *Troubadour* die Personen den Situationen unterordnen, hängt mit dem ungewöhnlichen Grundriss des Werkes zusammen. Die Oper gliedert sich nicht nur in die mit Titeln versehenen Teile, sondern diese sind wiederum in je zwei selbstständige Bilder aufgespalten. Das einzelne Bild tritt als eigentliche Formeinheit der Oper auf und wird zur Grundlage der dramaturgischen Konstruktion. Damit ist für den *Troubadour* eine Technik der Aktionsdarstellung vorgegeben, die sich von derjenigen anderer Werke fundamental unterscheidet. Für einen kontinuierlich geführten Handlungsablauf ist eine derartige Werkgestalt nicht geeignet; sie begünstigt stattdessen eine Technik, die punktuell verfährt, indem sie die Handlung segmentartig zergliedert oder, anders gesagt, in Momentaufnahmen auflöst. Die wohl entscheidende Charakteristik des *Troubadour*, die immer wieder Befremden erregte, besteht darin, dass er augrund seiner Werkstruktur bei den Situationen und nicht bei den Personen anknüpft, das Tableau vor die Aktion stellt und statt eines durchlaufenden Handlungsfadens eine kaleidoskopische Bilderfolge bietet.

Weder der Stoff der Oper, noch die Anlage des Textbuches waren Verdi aufgedrängt worden. Fasziniert von der »völlig neuen und bizarren Art des spanischen Dramas«, hatte er selbst den Stoff ausgewählt, das Szenarium entworfen und seinen Librettisten aufgefordert, etwas Kühnes und Gewagtes zu schaffen. Gegenstand, Stil und Struktur des Werkes entsprachen mit Gewissheit Verdis Wünschen und Vorstellungen. Was er sich davon versprach, ist unschwer zu erkennen und lässt sich mit dem Wort *varietà* zusammenfassen. Darunter versteht Verdi die Farbigkeit des Sujets, den Kontrastreichtum an Personen und Aktionen, die Vielfalt von Situationen und den Wechsel von verschiedenartigen Schauplätzen. In einem Brief an Antonio Somma vom April 1853 kritisiert Verdi die »übermäßige Monotonie« und Beschränkung auf einen einzigen Handlungsstrang in manchen seiner frühen Opern. Er sieht demgegenüber Shakespeare als Ideal an, in dessen Werken sich *varietà* in hohem Maße vorfinde. Der Begriff *varietà* setzt sich in Verdis Denken fest und bleibt während vieler Jahre ein ästhetisches Schlüsselwort. Seine Wirksamkeit zeigt sich später vor allem an *Maskenball* und *Macht des Schicksals*, selbst noch bei *Aida*, und in dieser Beziehung führt eine direkte Linie vom *Troubadour* zu jenen Werken, als deren Vorboten er zu gelten hat.

So abwegig der Vergleich des *Troubadour* mit Werken Shakespeares scheinen mag, hinsichtlich der *varietà* ist er nicht von der Hand zu weisen. Mit Zigeuner- und Soldatenlager, Kloster, Schloss und Kerker bietet die Oper jedenfalls trotz ihres düstern Grundtons dem Komponisten eine breite Palette von Szenen mit starker optischer Ausstrahlung. Diese Schaubilder sind zwar klischeehaft, lassen sich aber wirkungsvoll in Musik umsetzen, und wenn Verdi nie mit einem Wort an der verworrenen Handlung Anstoß nahm, zeigt das, wieviel mehr ihm an der Bildträgigkeit des Dramas gelegen war. Aus diesem Grund ist im *Troubadour* auch

nicht der Akt, sondern das einzelne Bild die Formeinheit, und an ihm entzündet sich die Musik. Dabei spielt die Kürze der Bilder, die Knappheit, auf die sie zusammengeballt sind, ebenso eine Rolle wie die rasche, geradezu ungestüme Abfolge, die sich daraus ergibt, denn Verdi sucht beidem in seiner musikalischen Diktion gerecht zu werden. Eine energische, oft explosive Schlagkraft und ein schwungvolles, bisweilen gehetztes Vorwärtsdrängen sind Drama und Musik gleichermaßen eigen.

Diese Merkmale sind an der Melodiebildung besonders augenfällig und mit wenigen Beispielen aufzuzeigen. Verdis Prinzip besteht in der Hauptsache darin, eine melodische Grundgestalt mit zusätzlichen Ausdrucksmitteln stark zu durchsetzen und das rhythmische Grundmuster extrem zu modifizieren. Führt man etwa die erste Doppelphrase, mit welchem der Allegretto-Teil von Ferrandos *Racconto* (Erzählung) im ersten Bild einsetzt, auf die Grundgestalt zurück, ergibt sich folgende Melodielinie:



Die Verarbeitung beginnt damit, dass die Melodielinie aufgebrochen wird, indem die durchlaufenden Viertel durch die Einheit der Achtelnote ersetzt werden. Dies reißt die Melodieglieder auseinander, und es entsteht eine pausendurchsetzte Melodie, eine sogenannte *melodia spezzata*, die das rhythmische Modell der Phrase bildet. Am Ende der Halbphrase ist diesem Muster aber bereits entgegengewirkt. Statt des Hauptakzents im vorderen Halbvers »zin«(-gara), der auf den ersten Taktenschlag fällt, wird die unbetonte Endsilbe (zinga-)»ra« durch eine extreme Dehnung zur halben Note hervorgehoben. Damit tritt eine Verschiebung im Takt ein, das Hauptgewicht liegt nun auf der leichteren zweiten Schlagzeit.

Ferrando
Ab - biet - ta zin - ga - ra, fo - sca ve - gliar - da!

Auch der Beginn der zweiten Halbphrase stellt sich gegen das rhythmische Grundmuster. Hier ist der erste Taktenschlag durch die Anfangssilbe »fo«(-sca) ganz ausfüllt, und die Silbe wird zudem melismatisch in vier Sechszehntel aufgespalten. Bewusst durchbricht Verdi an dieser Stelle das übliche Prinzip, symmetrische, also gleichartig gebaute Phrasen aneinanderzureihen, denn die Nahtstelle, wo die Asymmetrien schroff aufeinandertreffen, verdankt die Phrase ihren besonderen rhythmischen Reiz. Als zusätzliches Ausdrucksmittel tritt daneben noch ein Schleifer auf, der die bereits mit einem Akzentzeichen versehene Anfangsnote hervorhebt, und ferner ein Staccato, das die melismatischen Sechszehntel stärker profiliert.

Im Hinblick auf die Bearbeitung des rhythmischen Grundmusters fällt die Vertonung des Verses, verglichen mit Verdis sonstigem Vorgehen, aus dem Rahmen. Weiterhin ist zu bemerken, dass sich die Vertonung auch gegen die Sprache stellt.

Das auf der zweiten Silbe betonte Wort *abbietta* verlangt nach einer auftaktigen Melodie, damit Sprachakzent und Taktschwerpunkt zusammenfallen können. Verdi aber setzt sich mit seiner abtaktigen Melodie darüber hinweg, sodass die unbetonte Silbe sinnwidrig auf dem schweren ersten Taktteil zu stehen kommt. Einer Vertonung gegen die Versakzente und den Wortsinn begegnet man recht selten bei Verdi, im *Troubadour* jedoch mit auffallender Häufigkeit. Ein extremes Beispiel dafür ist die folgende *Cabaletta* des Grafen im vierten Bild:

Graf Luna
Per me o-ra fa - ta - le

Hier liegt ein ausgesprochener Akzentfehler vor. Auf dem dritten Taktschlag steht statt des Wortakzents »o«(-ra) die unbetonte Silbe (o-)»ra«, was sich in diesem Fall besonders krass auswirkt, da die Note außerdem durch eine Doppelpunktierung und ein Akzentzeichen stark hervorgehoben ist. Im Übrigen ist auch diese Meliebildung mit ihrer Doppelpunktierung, die den Rhythmus fast aufs äußerste verschärft, sehr typisch für den *Troubadour*.

Melodien mit Spezzatur, also pausendurchsetzte Melodien wie in Ferrandos *Racconto*, treten im *Troubadour* ebenfalls öfter auf als in anderen Opern Verdis. Das Beispiel einer in kleine Partikel zerlegten Melodie findet sich als Eröffnungssolo Leonoras im *Concertato* des vierten Bildes:

Leonora
E deg - gio e pos - so cre - der-lo?

Die Pausen zerstückeln in diesem Fall einzelne Worte und stehen völlig quer zur Sprachstruktur (»E deg|gio e pos|so cre|derlo?«). Doch geschieht es hier nicht aus Nachlässigkeit gegenüber dem Text. Es handelt sich vielmehr um ein absichtlich und kunstvoll eingesetztes Ausdrucksmittel, das eine gewisse Sprachlosigkeit, einen Verlust an Sprachbeherrschung durch übermächtige Erregung, kennzeichnen soll. Leonoras fassungslose Freude, den totgeglaubten Manrico plötzlich vor sich zu sehen, äußert sich in unartikuliertem Stammeln. Die Spezzatur gegen den Sprachsinn verwendet Verdi noch zweimal in gleichartiger Situation, zuerst in Leonoras *Cabaletta* »Di tale amor che dirsi« (I, 2) und dann für ihr Cabalettathema »Vivrà!... contendere il giubilo« im Duett mit dem Grafen (IV, 1). Diese Art von Spezzatur ist geradezu ein Kennzeichen ihrer Figur.

Ein weiteres Modifikationsmittel, das sich gegen die Sprache und vor allem den Vers richtet, ist die Synkope. Während in der Regel die Vershebungen gegenüber den Senkungen sowohl durch eine stärkere Taktposition als auch durch einen größeren Notenwert hervorgehoben sind, wird bei der Synkopierung dem Versakzent ein Teil der Tondauer entzogen und auf die nachfolgende Senkung übertragen.



In Azucenas Melodie aus diesem Terzett (III, 1) werden Syncopierungen in der Mitte der Phrase vorgenommen. Nach dem rhythmischen Grundmuster hätten die Vershebungen auf der dritten Silbe, »po«(-veri) und der fünften Silbe (pove-)»ri«, jeweils den Wert von zwei Achteln und die nachfolgenden Senkungen den Wert von einer Achtelnote. Mit der Syncopierung geben die Versakzente jedoch die Hälfte ihres Notenwertes an die Senkungen ab, sodass diese nun durch die relativ längere Tondauer ausgezeichnet sind. Die beiden Mittel, mit denen Versilben musikalisch hervorgehoben werden, spalten sich auf. Die stärkere Taktposition bleibt bei den Hebungen, aber der größere Notenwert geht an die Senkungen über, die zudem ein Akzentzeichen erhalten. Durch diese Divergenz erzeugt die Synkope eine starke Spannung im Taktgefüge.

Mit den in der Melodiebildung verwendeten Modifikationsmitteln ist natürlich nur ein einzelner Aspekt der Komposition angesprochen, doch handelt es sich um ein Moment, das den musikalischen Stil einer Oper entscheidend prägt. Der Troubadour unterscheidet sich von Verdis anderen Opern in diesem Zeitraum darin, dass die Modifikationsmittel sehr viel häufiger eingesetzt sind und mit weit größerer Schärfe, wobei der musikalische Effekt gelegentlich über die korrekte Sprachbehandlung gestellt wird. Der Grund dafür ist offensichtlich. Gegenüber den Werken der gleichen Periode wie *Luisa Miller*, *Stiffelio*, *Rigoletto* und *La traviata*, in denen sich die erwähnte »Wendung zum persönlichen, verinnerlichten Drama« vollzieht, entwickelt sich im Troubadour ein eigener Stil, weil seine andersartige Thematik und Bauweise danach verlangen. In melodisch-rhythmischer Hinsicht ist dieser Stil mit seiner urwüchsigen Impulsivität und ungehemmten Durchschlagskraft als ausgesprochen plakativ zu bezeichnen. Er erinnert an Verdis frühe Opern, und der Troubadour mutet deshalb wie ein Rückfall in vergangene Jahre an. Es scheint ein Werk, das überlebte Stilmittel wiederaufgreift und zudem in Übersteigerung darbietet.

Eine gewisse Affinität des Troubadour zu Verdis frühen Werken ist kaum bestrittbar und daran ist Cammaranos Libretto nicht unbeteiligt, dessen Zuschnitt hinsichtlich Einteilung und Aufbau der Nummern innerhalb der acht Bilder recht konventionell bleibt. Doch die Ähnlichkeit ist nur äußerlich und darf nicht über den grundlegenden Unterschied hinweg täuschen. Im Troubadour handelt es sich keineswegs um eine mit Selbstverständlichkeit auftretende Tonsprache, die unreflektiert bei beliebiger Textvorlage angewendet wird, sondern um ein mit Bedacht gewähltes Stilprinzip, das durch die Eigenart des Sujets motiviert ist und die seinem Bildcharakter angemessene Übersteigerung ins Plakative und Bizarre bewusst vornimmt. Wie sehr das Bildhafte und Kaleidoskopische den Charakter des Troubadour prägen, ist im Übrigen daran ablesbar, dass Verdi auf die Herstellung musikalischer Szenebezüge fast ganz verzichtet. Außer dem »Stride la vampa«-Thema, das im Schlussbild wiederkehrt, finden sich in dieser Oper keine Erinnerungs- oder Personenmotive, mit denen die Werkeinheit betont würde, wie es etwa im Rigoletto durch das Fluchmotiv geschieht. Die einzelnen Bilder stellen musikalisch völlig

isierte Einheiten dar. Überhaupt verzichtet Verdi weitgehend auf motivische Entfaltung und thematische Ausarbeitung. Themen werden aufgestellt, allenfalls wiederholt und dann durch andere abgelöst. Das fällt vor allem an den Ensembles auf und zumal an den Duetten. Hier erhebt Verdi zum Prinzip, dass der zweite Sänger, statt die Melodie des Partners aufzunehmen, wie es sonst bei Vorliegen gegensätzlicher Affekte recht üblich ist, mit einer eigenen Melodie antwortet. Dies gilt für Azucenas »Ma nell'alma dell'ingrato« (II, 1) als auch für Manricos Cabalettathema »Un momento può involarmi« (II, 1); es gilt ebenso für Lunas »Ah! dell'indegno rendere« (IV, 1) und sein Cabalettathema »Fra te che parli? ... volgimi« (IV, 1), wie im Duettino des Schlussbildes für Manricos »Riposa, o madre«. Außerdem verfügen beide Soli Azucenas in den Duetten mit Manrico noch über selbstständige zweite Melodien und zwar zu den Texten »No, soffirlo non poss'io« (II, 1) und »Ai nostri monti« (IV, 2). An Melodienreichtum kommt keine Oper Verdis dem *Troubadour* gleich. Er ist von verschwenderischer Melodik, die Themen folgen Schlag auf Schlag, sie jagen sich förmlich, und dies hat das ungemein heftige Vorwärtsdrängen zur Folge, das für ihn charakteristisch ist.

Der *Troubadour* ist ein »bizarres« Werk. Das Wort, das Verdi für die Vorlage wählte, lässt sich mit gleichem Recht auf die Oper selbst anwenden. Im plakativen Stil seiner Melodienbildung scheinbar rückwärts gerichtet, in seiner *varietà* auf die Zukunft weisend, sperrt sich der *Troubadour* mit seinen Anachronismen und Widersprüchen gegen die präzise Einordnung. Er ist eben ein singuläres Werk in Verdis Schaffen. Vom Publikum favorisiert, von der Forschung vielfach geschmäht, scheint auch seine Wertung problematisch. Man muss den *Troubadour* in seiner Eigengesetzlichkeit zu erfassen suchen, um ihm gerecht zu werden, und nicht fremde Maßstäbe anlegen, denn er folgt einer Ästhetik von besonderer Art.

ZEITTAFFEL

Constanze Köhn

- 1162** Mit der Krönung Alfons II. zum König von Aragón wird dessen Hof zum Zentrum der Troubadour-Lyrik, an dem er die renommiertesten Troubadours seiner Zeit versammelt.
- 1390** König Johann I. von Aragón gründet in Barcelona den Dichterverein *Consistorio de la Gaya Ciencia y las Cortes de Amor*, der das »Lob der Jungfrau, Liebe, Waffen und andere gute Gebräuche« pflegt. Die Troubadour-Tradition bleibt im Gegensatz zu Frankreich an den spanischen Höfen bis ins 14. Jahrhundert lebendig. Der im Dienste Enricos III. von Kastilien tätige Troubadour Macías regt Mariano José de Larra zu seiner gleichnamigen Tragödie an, die später Antonio García Gutiérrez u. a. als Vorlage für sein Drama dient.
- 1410** Der aragonische Herrscher Martin I. »el Humano«, stirbt im Mai kinderlos. Da der vom Gesetz vorgesehene Nachfolger Fadrique de Luna, der uneheliche Sohn seines bereits verstorbenen Sohnes, aufgrund seiner illegitimen Geburt nicht geeignet scheint, bleibt die Frage nach einem Thronfolger offen. Zwischen den sieben Prätendenten entbrennt ein zwei Jahre währender Bürgerkrieg. Unter den Anwärtern auf den Thron sind u. a. Fernando de Antequera, Infant von Kastilien, und Jaime de Urgel. Während Fernando die größeren politischen Verdienste vorweisen kann, verfügt Urgel aus dem Haus Barcelona über die bedeutendere Abstammung. Die Thronfolgestreitigkeiten bilden den politischen Hintergrund der Handlung des *Trovatore*.
- 1411** Fernando lässt seine Ansprüche durch eine Versammlung von Bischöfen und Rechtsgelehrten prüfen. Erzbischof García Hernandez von Saragossa, der am stärksten für Fernando eintritt, wird am 1. Juni durch die Urgelistas ermordet. Viele seiner Anhänger verabscheuen den Mord jedoch und wenden sich von Urgel ab.
- 1412** Am 27. Februar gewinnt Fernando de Antequera in der Schlacht von Murviedro die Vorherrschaft über Valencia, das zuvor auf der Seite Urgels stand. Die Streitigkeiten um die Thronfolge Martins I. werden am 24. Juni mit dem *Compromiso de Caspe* beigelegt, durch den Fernando de Antequera, der Bruder Heinrichs III. von Kastilien, zum König von Aragón bestimmt wird. Urgel akzeptiert die Entscheidung zunächst, setzt den Kampf dann jedoch fort.
- 1413** Die Revolte Urgels gelingt nicht, er unterliegt Fernando. Urgel wird bis zu seinem Lebensende inhaftiert.
- 1414** Fernando wird im Februar zum König von Aragón gekrönt. Während seiner Regentschaft bis 1416 bahnt er die Vereinigung von Kastilien und Aragón an, die 1479 verwirklicht wird.
- 1425** Die ersten, aus Nordwestindien stammenden Nomaden erreichen Spanien. Der aragonische König Alfonso V. stellt den »Zigeunern« unter »Graf Thomas von Kleinägypten« einen Geleitbrief aus, der sie von Zöllen und Steuern befreit, wie es damals bei Pilgern üblich ist.
- 1790** »Romantik« wird durch die Brüder Schlegel zum Sammelbegriff für künstlerische Strömungen, die sich dem Irrationalen, Übersinnlichen, Unheimlichen, Fragmentarischen und Erhabenen widmen.
- 1801** Salvatore Cammarano wird am 19. März in Neapel geboren.
- 1813** Antonio García Gutiérrez wird am 5. Juli in Chiclana de la Frontera in der Provinz Cádiz, Spanien, geboren. Nur wenige Monate später, am 9. oder 10. Oktober, erblickt Giuseppe Verdi

<p>in Roncole in der Provinz Parma, Italien, das Licht der Welt.</p> <p>1821 Victor Ducanges <i>Die Hexe oder das schottische Waisenkind</i> aus dem Jahr 1821 sowie das acht Jahre später entstandene Drama <i>Die Zigeunerin</i> von Eugène Scribes dienen García Gutiérrez als Quellen zur Beschreibung des Zigeunermilieus.</p> <p>1830 Victor Hugo veröffentlicht sein Drama <i>Hernani</i>, dessen phantastische Handlung Verdi 1844 zu seiner Oper <i>Ernani</i> inspiriert. Auch weitere Stoffe Hugos sind mit ihrer sprunghaften Dramatik und dem oftmals spanischen Kolorit exemplarisch besonders für die französische Romantik, die sich mit Vorliebe schauerlichen, phantastischen Motiven widmet. Verdis Opern <i>Il trovatore</i> sowie <i>La forza del destino</i> und <i>Don Carlo</i> sind ebenfalls von der romantischen Vorstellung Spaniens inspiriert.</p> <p>1835 Mit dem Libretto für Gaetano Donizettis <i>Lucia di Lammermoor</i> feiert Cammarano einen überwältigenden Erfolg. Es folgen sechs weitere Libretti für Donizetti sowie fünf für Servio Mercadante und vier für Verdi (<i>Alzira</i>, <i>La battaglia di Legnano</i>, <i>Luisa Miller</i>).</p> <p>1836 Am 1. März wird García Gutiérrez' <i>El trovador. Drama caballeresco en cinco jornadas, en prosa y en verso</i> am Teatro del Príncipe in Madrid mit großem Erfolg uraufgeführt. Die Premiere fällt in die Zeit der Karistenkriege, die um die Thronfolge Ferdinands VII. geführt werden und in Spanien einen gesellschaftlichen Wandel begründen. Das von einem Bürgerkrieg handelnde Drama wird vor diesem Hintergrund als politisch brisant gefeiert. Der große Erfolg</p>	<p>veranlasst den nur 22-Jährigen García Gutiérrez sein begonnenes Medizinstudium abzubrechen und sich fortan ganz der Literatur zu widmen. Sein Werk <i>Simón Bocanegra</i> (1843) wird ebenfalls zur Vorlage einer Oper Verdis.</p> <p>1839 Verdis erste Oper <i>Oberto</i> wird am 17. November in der Mailänder Scala uraufgeführt.</p> <p>1850 In einem Brief an seinen Librettisten Cammarano vom 2. Januar erwähnt Verdi erstmals sein Vorhaben, García Gutiérrez' Drama zu vertonen.</p> <p>1851 Am 11. März wird Verdis <i>Rigoletto</i>, das erste Stück seiner sog. »trilogia popolare«, in Venedig uraufgeführt. Nach der erfolgreichen Premiere, noch während er in Venedig verweilt, wendet er sich wegen des <i>Trovatore</i>-Opernvorhabens erneut an Cammarano. Gleichzeitig bietet er Alessandro Lanari, den Impresario des Teatro Comunale Bologna, die Uraufführung der Oper bereits für den Herbst des gleichen Jahres an. Cammarano aber beantwortet das Angebot Verdis zunächst nicht: »Ich bin schrecklich wütend auf Cammarano. [...] Er hat mir kein Wort über den <i>Trovatore</i> geschrieben: Gefällt er ihm, oder gefällt er ihm nicht?« (Verdi an Cesare De Sanctis, 29. März 1851).</p> <p>Doch auch nachdem Cammarano schließlich einwilligt, gestaltet sich die Zusammenarbeit schwierig. Immer neue Einwände führt er gegen den absurd Stoff an. Durch die Verzögerungen platzt der Vertrag mit Bologna. Verdis Begeisterung für das Opernprojekt ist jedoch ungebrochen; er verteidigt die »Originalität« und das »Außergewöhnliche« des Dramas.</p>	<p>Dies wünscht er auch in der Aufteilung der Nummern wiederzufinden: »Je neuartiger und ausgefallener diese sind, um so glücklicher bin ich darüber« (an Cammarano, 4. April 1851). Cammaranos Entwurf überzeugt Verdi nicht, sodass er selbst eine Skizze der Handlung erstellt. Private Probleme Verdis, weitere Kompositionsaufträge, ein Parisbesuch 1851/52 und ein Streit mit seinem Verleger Tito Ricordi verzögern die Arbeit an der Oper zusätzlich.</p> <p>1852 Im Februar erkrankt Cammarano und schlägt Verdi vor, das Libretto von einem anderen Librettisten vollenden zu lassen. Verdi erkennt den Ernst der Lage nicht und lehnt empört ab: »Dieser Vorschlag beleidigt und kränkt mich!« Obwohl die Oper noch nicht fertig gestellt ist, bespricht Verdi im Juni mit Vincenzo Jacobacci, dem Impresario des Teatro Apollo in Rom, Einzelheiten der Uraufführung, die an drei Bedingungen geknüpft wird, u. a. die Genehmigung des Librettos durch die Zensur. Am 17. Juli stirbt Cammarano überraschend in seiner Geburtstadt Neapel. Das unvollendete Libretto des <i>Trovatore</i> wird vom Dichter Leone Emanuele Bardare fertig gestellt. Am 14. Dezember schreibt Verdi dem Freund De Sanctis, dass die Oper abgeschlossen sei.</p> <p>1853 Am 19. Januar feiert die Oper <i>Il trovatore</i> am Teatro Apollo in Rom unter der Leitung von Emilio Angelini mit großem Erfolg Premiere. Die Hauptpartien werden von Carlo Baucardé (Manrico), Elena Rosina Penco (Leonora) sowie Emilia Goggi (Azucena) und Giovanni Guicciardi (Luna) gesungen. Noch im selben Jahr nimmt die Mailänder Scala <i>Il trovatore</i> in den Spielplan auf. Verdis</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p><i>La traviata</i>, die letzte Oper seiner »trilogia popolare«, wird im gleichen Jahr in Venedig uraufgeführt.</p>	<p>Staatsoper, verbleibt <i>Il trovatore</i> dort mit nur zweijähriger Unterbrechung (1898–1900) bis 1944 durchgehend im Programm.</p>	<p>1962 <i>Il trovatore</i> wird unter Herbert von Karajan erstmals bei den Salzburger Festspielen gegeben.</p>
<p>1854 Im Dezember gibt Verdi die Partitur für das Théâtre-Italien in Paris frei, nachdem mit Ludovici Graziani und Adelaide Borghi-Mamo geeignete Sänger für die Titelpartien gefunden sind. Die Oper wird in italienischer Sprache gegeben.</p>	<p>1870 Der französische Neurologe Jean-Martin Charcot beginnt seine Forschungen über Hysterie, die seinen Schüler Freud zur Begründung der Psychoanalyse führen.</p>	<p>1966 Der Regisseur und Chefdratatur Götz Friedrich inszeniert den <i>Trovatore</i> an der Komischen Oper in Ostberlin. In einem Programmheftartikel räumt er mit den Vorurteilen gegen die unglaubliche, verworrene Handlung auf und erklärt erstmals den historischen Hintergrund.</p>
<p>1855 Der Tenor Carlo Boucardé singt entgegen der ursprünglichen Partitur bei einer Aufführung des <i>Trovatore</i> in Florenz wahrscheinlich erstmals das hohe c in der Arie »Di quella pira«.</p>	<p>1883 Im Eröffnungsjahr der Metropolitan Opera New York wird <i>Il trovatore</i> als dritte Oper nach Gounods <i>Faust</i> und Donizettis <i>Lucia di Lammermoor</i> gespielt. Roberto Stagno und Giuseppe Kaschmann interpretieren Manrico und Luna.</p>	<p>2001 Im Verdi-Jahr 2001 wird <i>Il trovatore</i> unter Riccardo Muti an der Mailänder Scala gespielt.</p>
<p>1857 François-Louis Crosnier, der Direktor der Pariser Opéra, schlägt Verdi eine Produktion des <i>Trovatore</i> in französischer Sprache vor. In der Übersetzung von Emilien Pacini wird <i>Le Trouvère</i> erstmals am 12. Januar in der Opéra, Salle de la rue Le Peletier, in Paris aufgeführt. In den Titelrollen singen Pauline Gueymard (Léonore), Louis Gueymard (Manrique), Adelaide Borghi-Mamo (Azucena) und Marc Bonnehée (Luna). Für die französische Fassung nahm Verdi zahlreiche kleinere Veränderungen vor und fügte im III. Teil ein neukomponiertes Ballett ein, das von Lucien Petipa choreographiert wird. Am 24. März desselben Jahres wird <i>Der Troubadour</i> erstmals in deutscher Sprache an der Hofoper Berlin gespielt.</p>	<p>1884 Am 6. August stirbt García Gutiérrez in Madrid.</p>	<p>2013 Im Rahmen der Wiener Festwochen findet am 26. Mai die Premiere des <i>Trovatore</i> in der Inszenierung von Philipp Stölzl am Theater an der Wien statt. Am 29. November feiert <i>Il trovatore</i> in derselben Inszenierung mit Anna Netrebko, Plácido Domingo, Gaston Rivero und Marina Prudenskaya unter der musikalischen Leitung von Daniel Barenboim an der Staatsoper im Schiller Theater Premiere.</p>
<p>1859 <i>Il trovatore</i> feiert sowohl in Melbourne, als auch in Sydney Premiere.</p>	<p>1919 André Breton und Max Ernst erfinden den Surrealismus als eine Kunstrichtung, die ausgehend von deutscher Romantik und Freuds Forschung den Traum und das Unbewusste zur Quelle der Kunst erklärt.</p>	
<p>1862 Verdi reist erstmals in seinem Leben nach Spanien.</p>	<p>1924 Franz Werfels <i>Verdi – Roman der Oper</i> trägt zur Verdi-Renaissance in Deutschland bei, indem er den Komponisten als Jahrhundertkünstler präsentiert.</p>	
<p>1869 Nach der Erstaufführung an der Wiener Hofoper, der späteren Wiener</p>	<p>1925 Nachdem <i>Il trovatore</i> während der Blütezeit des Verismo an der Mailänder Scala nicht gespielt wurde, holt Arturo Toscanini die Oper auf die Bühne zurück. In der Premiere sind Rosa Raisa, Fanny Anitúa, Aureliano Pertile und Benvenuto Franci in den Hauptpartien zu hören.</p>	































IL TROVATORE

GIUSEPPE VERDI

Handlung

Im Spanien des 15. Jahrhunderts ist ein Thronfolgerstreit zwischen dem Infanten Ferdinand und dem Herzog von Urgel entbrannt. Graf Luna ist ein Parteigänger des Infantens, während Manrico die Truppen des aufständischen Urgel unterstützt. Beide lieben zudem die Hofdame Leonora. Was die jungen Widersacher nicht wissen können, ist, dass sie zugleich Brüder sind, weil Manrico vor 15 Jahren von einer Zigeunerin geraubt und als deren eigenes Kind aufgezogen wurde.

1. TEIL – *Das Duell*

Graf Luna bewacht jede Nacht eifersüchtig den Balkon seiner Angebeteten. Ferrando, ein Hauptmann des Grafen, erzählt seinen Soldaten derweil Schauriges aus der Geschichte des Hauses Luna. Der alte Graf hatte nämlich zwei Söhne, von denen der jüngere von einer Zigeunerin verhext wurde, die man deswegen auf dem Scheiterhaufen hinrichtete. Die Tochter dieser Zigeunerin habe anschließend aus Rache den verhexten Jungen entführt und verbrannt. Der jetzige Graf – also der Bruder des entführten Kindes – habe seinem Vater schwören müssen, sein Leben lang nach der Mörderin zu suchen. Und noch jetzt spuke der Geist der alten Zigeunerin im Schloss. Tiefe Nacht. Inez will ihre Herrin Leonora an ihre höfischen Pflichten erinnern. Doch diese gesteht ihr, dass sie noch Manrico erwartet. Sie habe sich in den jungen Mann verliebt, als er ein Turnier gewann, ihn dann aber aus den Augen verloren. Jetzt sei er aus dem Krieg zurückgekommen und bringe ihr nächtliche Ständchen. Schon erklingt aus dem Dunkel Gesang. Ekstatisch eilt Leonora ihrem Troubadour entgegen, fällt aber in der Dunkelheit Luna in die Arme. Als Manrico zornig erscheint, erkennt der Graf in ihm nicht nur seinen Nebenbuhler, sondern auch seinen politischen Feind im Bürgerkrieg. Ein Duell auf Leben und Tod findet statt, aber der siegreiche Manrico bringt es letztlich nicht über sich, den Grafen zu töten.

2. TEIL – *Die Zigeunerin*

Morgendämmerung. Irgendwo fernab haust eine Schar von Zigeunern. Die alte Azucena wird seit langem durch die Erinnerungen vom Flammentod ihrer Mutter gequält. Sie erzählt ihrem verwundeten Sohn Manrico, wie sie damals den Sohn des Grafen entführt habe, dann aber ihr eigenes Kind ins Feuer geworfen habe, weil sie durch den Tod ihrer Mutter verwirrt war. Manrico folgert entsetzt, dass er demnach nicht der Sohn Azucenas sein könne, aber diese versteht es, ihn mit Ausflügen abzulenken. Ein Bote kommt: Manrico solle die Verteidigung der Festung Castellor übernehmen. Leonora hingegen werde in ein Kloster eintreten, weil sie ihren Geliebten seit dem Duell für Tod hält. Manrico ist außer sich und eilt gegen den Widerstand seiner Mutter fort. Graf Luna lauert vor dem Kloster. Dort will er Leonora entführen, die sich auf ihre Einkleidung vorbereitet. Ein unübersichtlicher Kampf entbrennt, als auch Manrico mit seinen Truppen eintrifft. Schließlich gelingt es Manrico, Leonora nach Castellor zu entführen.

3. TEIL – *Der Sohn der Zigeunerin*

Luna belagert mit seinen Truppen die Festung Castellor, die von Manrico verteidigt wird. Vor den Mauern treibt sich Azucena auf der Suche nach ihrem Sohn herum. Sie wird als Spionin aufgegriffen und vor Luna geführt. Doch Ferrando erkennt in der Zigeunerin die Frau, die damals den jüngeren Bruder des Grafen entführt und verbrannt habe. Azucena wird gefoltert und zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt. Manrico und Leonora bereiten eine Nothochzeit auf der Burg vor, als unerwartet die Nachricht von Azucenas Verurteilung eintrifft. Manrico beschließt, seine Mutter zu retten.

4. TEIL – *Die Hinrichtung*

Manricos Befreiungsschlag missglückt. Er selbst ist nun mit seiner Mutter eingekerkert; weithin hört man seine traurigen Lieder. Leonora, die entkommen konnte, will ihn befreien. Sie erscheint beim Grafen Luna und bittet ihn, Manrico zu begnadigen. Als er ablehnt, bietet sie sich selbst als Preis für Manricos Leben an. Der Graf gibt sofort nach, weil er hofft, endlich am Ziel seiner Wünsche zu sein. Doch heimlich betreibt Leonora ihren Selbstmord, um der Leidenschaft des Grafen zu entgehen. Im Gefängnis wird die sterbende Azucena von düsteren Visionen gequält. Manrico gelingt es; sie zu besänftigen; beide träumen von der alten Heimat. Schon stark geschwächt erscheint Leonora im Kerker und will Manrico zur Flucht überreden. Weil sie aber nicht mitfliehen will, glaubt Manrico, dass sie ihn betrogen habe. Erst als sie in seinen Armen stirbt, begreift er, dass sie sich für ihn geopfert hat. Luna, der die Szene beobachtet hat, will nun kurzen Prozess machen und lässt seinen Nebenbuhler hinrichten. Erst als dieser tot ist, verrät ihm Azucena, dass er seine Bruder getötet habe. Sie hat nun ihre Mutter gerächt. Der Graf bleibt fassungslos zurück.

IL TROVATORE

GIUSEPPE VERDI

Libretto

Salvatore Cammarano und Leone Emanuele Bardare,
nach dem Drama *El trovador* von Antonio García Gutiérrez

PERSONEN

GRAF VON LUNA (*Bariton*)
LEONORA, Hofdame (*Sopran*)
AZUCENA, eine Zigeunerin (*Mezzosopran*)
MANRICO, der Troubadour (*Tenor*)
FERRANDO, Hauptmann (*Bass*)
INEZ, Leonoras Vertraute (*Sopran*)
RUIZ, Soldat im Gefolge Manricos (*Tenor*)
EIN ALTER ZIGEUNER (*Bass*)
EIN BOTE (*Tenor*)

Vertraute Leonoras und Nonnen, Gefolgsleute des Grafen,
Männer in Waffen, Zigeuner und Zigeunerinnen

Die Handlung spielt zum Teil in der Biskaya,
zum Teil in Aragonien des 15. Jahrhunderts

ERSTER TEIL**Das Duell****ERSTES BILD**

Vorhalle im Palaste Aliaferia mit einer Seitentür, welche über Stufen zu den Gemächern des Grafen Luna führt. Es ist Nacht. Eine brennende Ampel von der Decke erhellt matt den Raum. Ferrando, Krieger und Diener stehen, sitzen und liegen schlaftrunken und schlafend umher. Einige Bewaffnete gehen im Hintergrunde Wache haltend auf und ab.

NR. 1**INTRODUKTION****FERRANDO**

Aufgepasst! Aufgepasst!
Den Grafen müsst ihr wachend erwarten!
Bisweilen verbringt er ganze Nächte
vor dem Balkon seiner Angebeteten.

DIENER

Die Eifersucht nährt giftige
Schlangen in seiner Brust.

FERRANDO

Den Troubadour, der hier nachts
in den Gärten Liebeslieder singt,
fürchtet er als Rivalen.

KRIEGER und DIENER

Um von unsfern schweren Lidern
den Schlaf zu vertreiben,
erzähle uns die wahre Geschichte von Garcia,
dem Bruder unseres Grafen.

FERRANDO

Ich will sie euch erzählen:
Versammelt euch um mich!

KRIEGER sich nähernd

Uns auch!

DIENER ebenso

Hört zu! Hört!

FERRANDO

Als glücklicher Vater zweier Söhne
lebte der gute Graf von Luna.
Eine treue Amme schließt
an der Wiege des jüngeren.
Eines schönen Morgens schlägt sie die Augen auf;
und wen entdeckt sie neben dem Kind?

KRIEGER und DIENER

Wen? Sag... Wen nur?

FERRANDO

Eine böse Zigeunerin, ein finstres Weib!
Mit allen Anzeichen einer Hexe!
Auf den Knaben schaut sie mit grausigen,
blutunterlaufenen Augen.
Von Entsetzen wurde die Amme gepackt,
sie stieß einen Schrei aus,
und schneller, als der Mund es sagen kann,
eilten die Diener in das Zimmer
und unter Drohungen, Schreien und Schlägen
verjagten sie die Frevlerin.

KRIEGER und DIENER

Gerechter Zorn war das,
die verrückte Alte forderte ihn heraus.

FERRANDO

Sie behauptete,
sie habe nur die Zukunft des Jungen lesen wollen.
Lügnerin! Ein schlechtes Fieber
zerstörte die Gesundheit des armen Kindes.
Bleich, ermattet und erschöpft
zitterte es abends,
tagsüber weinte es jämmerlich –
es war verhext worden!

Die Krieger und Diener erschaudern.

FERRANDO

Die alte Hexe wurde gefangen genommen,
und zum Scheiterhaufen verurteilt.
Doch ihre verfluchte Tochter blieb am Leben,
Vollstreckerin einer furchtbaren Rache.

Sie beging ein scheußliches Verbrechen!
 Der Knabe verschwand
 und man fand die Glut eines Feuers,
 genau an der Stelle,
 an der die Hexe verbrannt wurde...
 Darin lagen, oh weh! die Knochen eines Kindes,
 die, halb verbrannt, noch immer rauchten!

KRIEGER und DIENER

Ha, Frevlerin! Welch verbrecherisches Weib!
 Entsetzen flösst sie uns ein!
 Und der Vater?

FERRANDO

Er lebte wenige und traurige Tage:
 Doch ein unbekanntes Gefühl
 des Herzens ließ ihn ahnen,
 dass sein Sohn nicht tot sei.
 Und als er im Sterben lag, begehrte er,
 dass unser Herr ihm schwor, die Suche
 nie aufzugeben... Ach! Es war vergebens!

KRIEGER

Und von jener dort gab's keine
 weitere Kunde mehr?

FERRANDO

Keine Kunde!
 Oh, wenn ich sie nur eines Tages entdeckte!

DIENER

Könntest du sie denn erkennen?

FERRANDO

Trotz all der vergangenen Jahre...
 Ja, ich könnte es!

KRIEGER

Es wäre an der Zeit,
 sie ihrer Mutter in die Hölle folgen zu lassen.

FERRANDO

In die Hölle?
 Manche denken, dass die verlorene Seele
 der frevelhaften Hexe noch auf der Erde lebt
 und sich bei verfinstertem Himmel
 in verschiedenen Formen zeigt.

ALLE mit Entsetzen

Wie wahr! Wie wahr!
 Am Rand der Dächer hat sie einer gesehen!
 Mal verwandelt sie sich in einen Wiedehopf,
 dann in eine Eule!
 Gelegentlich in einen Raben, öfter in einen Kauz,
 der beim Morgengrauen pfeilschnell davonfliegt.

FERRANDO

Vor Angst starb ein Diener des Grafen,
 der die Zigeunerin auf die Stirn geschlagen hatte.
 Er starb vor Angst!

Alle erbleichen, von abergläubischer Furcht ergriffen.

DIENER

O weh! Er starb!

FERRANDO

Sie erschien ihm als Uhu
 in der völligen Stille seines Zimmers!

ALLE

Als Uhu! Als Uhu!

FERRANDO

Mit leuchtenden Augen schaute sie,
 dann erschreckte sie den Himmel
 mit einem unheilvollen Schrei.

ALLE

Schaute sie!

FERRANDO

Gerade als es Mitternacht schlug... Ah!

Es schlägt Mitternacht.

ALLE

Ah! Sie sei verflucht, die Hexe der Hölle! Ah!

Die Diener eilen zur Tür, die Krieger begeben sich rasch auf ihre Posten.

ZWEITES BILD

Die Gärten des Palastes. Rechts führt eine Marmortreppe zu den Gemächern. Dichte Wolken verbergen den Mond. Leonora und Inez gehen spazieren.

NR. 2**SZENE UND CAVATINE****INEZ**

Was verweilst du noch? Es ist spät, komm!
Du hörtest, dass die Prinzessin
nach dir gefragt hat!

LEONORA

Eine weitere Nacht,
in der ich ihn nicht sehe!

INEZ

Du nährst eine gefährliche Flammel
Oh, wie nur und wo hat sich
der erste Funke in dir entzündet?

LEONORA

Beim Turnier. Ich sah ihn:
In dunklem Gewand und Helm,
dunkel auch der wappenlose Schild,
ein unbekannter Ritter,
der den Lorbeer errang.
Den Kranz drückte ich ihm aufs Haar.
Inzwischen begann der Bürgerkrieg...
Ich sah ihn nie mehr!
Als verginge das Bild von einem goldenen Traum!
Eine lange Zeit verstrich... doch dann...

INEZ

Was geschah?

LEONORA

Höre denn!
Still war die milde Nacht,
und auf dem sternklaren Himmel
zeigte der Mond sein silbernes Antlitz.
Da schwebten Klänge durch die Luft,
die bis dahin so still gewesen war...
Sanft und klagend waren
die Akkorde einer Laute zu hören,

und ein Troubadour

sang seine melancholischen Verse.
Es waren bittende, demütige Verse,
als flehte ein Mensch zu Gott;
darinnen kam immer wieder
ein Name vor... mein Name!

Ich lief auf den Balkon...

Er war es, er selbst war es!

Eine Freude erlebte ich,
wie sonst wohl nur Engel sie kennen!
Dem Herzen, dem ekstatischen Blick
erschien die Erde wie ein Himmel!

INEZ

Was du erzählst, erfüllt meine Seele
mit großer Unruhe! Ich habe Angst.

LEONORA

Vergebens!

INEZ

Unklar und doch traurig ist die Ahnung,
die mir durch diesen rätselhaften Mann entsteht!
Versuche, ihn zu vergessen.

LEONORA

Was sagst du? Genug!

INEZ

Höre auf den Rat der Freundin!

LEONORA

Ihn vergessen! Ah! Du sagst etwas,
das meine Seele nicht versteht.

Von dieser Liebe,
die sich kaum in Worte fassen lässt,
von dieser Liebe, die nur ich begreife,
ist das Herz berauscht!

Mein Schicksal kann sich nur erfüllen,
wenn er mir nahe ist...

Wenn ich nicht für ihn leben kann,
dann sterbe ich für ihn!

INEZ

Möge es nie bereuen müssen,
wer einmal so geliebt hat!

LEONORA

Ja ich werde für ihn sterben!

Sie verschwinden in ihren Gemächern.

NR.3**SZENE, ROMANZE UND TERZETT**

Der Graf kommt in einen Mantel gehüllt von hinten.

GRAF

Still ist die Nacht! In tiefem Schlaf
wird sicher die Prinzessin liegen.
Doch ihre Hofdame wacht –
Oh! Leonora, du bist wach:
Das sagt mir der zitternde Strahl dort am Balkon
der nächtlichen Lampe.
Ah! Die Flamme der Liebe
verbrennt mir jede Faser!
Sehen muss ich dich,
du musst mich erhören! Ich komme.
Für uns ist das Höchste dieser Augenblick.
Blind vor Liebe stürzt er auf die Treppe zu.
Es erklingt eine Laute; er bleibt stehen.
Der Troubadour! Ich bebe!

MANRICO zwischen den Büschen

Auf Erden verlassen,
im Krieg ein böses Geschick,
da kann nur ein einziges Herz
dem Troubadour Hoffnung geben!

GRAF

Oh, diese Worte! Ich zittere!

MANRICO

Doch wenn er dieses Herz besitzt,
so schön in seinem keuschen Glauben...

GRAF

Oh, diese Worte!

MANRICO

Dann ist er größer als jeder König ...

GRAF

O Eifersucht!

MANRICO

Dann ist er größer als jeder König:
der Troubadour!

GRAF

Ich täusche mich nicht ... Sie kommt herab!
Der Graf hält sich in seinen Mantel.

LEONORA

Mein Liebster!

GRAF beiseite

Was tun?

LEONORA

Die Stunde ist später als sonst;
die Schläge meines Herzens
zählten die Augenblicke! Doch jetzt führt dich
die barmherzige Liebe in diese Arme.

MANRICO noch zwischen den Büschen

Ungetreue!

Der Mond scheint zwischen den Wolken hervor; man sieht eine Person, deren Gesicht sich hinter einem Visier verbirgt.

LEONORA

Welche Stimme!

Sie erkennt die beiden und wirft sich vor Manrico nieder.

Ah! Im Dunkeln ließ ich mich täuschen!

Zu Manrico, in großer Erregung

Ich glaubte an dich das Wort
zu richten und nicht an ihn,
an dich, nach dem allein
meine Seele fragt, den sie ersehnt.
Ich liebe dich, das schwöre ich, ich liebe dich
mit einer gewaltigen, ewigen Liebe!

GRAF

Das wagst du?

MANRICO Leonora aufrichtend

Ah! Nichts mehr begehre ich!

GRAF

Ich lodere vor Wut!

LEONORA

Ich liebe dich!

MANRICO

Ah! Nichts mehr begehre ich!

GRAF

So du kein Feigling bist, entdecke dich!

LEONORA

O weh!

GRAF

Offenbare deinen Namen!

LEONORA *leise zu Manrico*

Ach, um der Barmherzigkeit willen!

MANRICO *das Visier hebend*

So wisse, dass ich Manrico bin!

GRAF

Du! Wie?

Wahnsinniger, Verwegener!

Gefolgsmann des Urgel, zum Tode

verurteilt, du wagst dich

in die Nähe dieser königlichen Tore?

MANRICO

Was zauderst du?

Rasch, rufe die Wachen

und überantworte

den Rivalen dem Henker.

GRAF

Dein letzter Augenblick

ist noch viel näher,

Unsinniger! Folge mir...!

LEONORA

Graf!

GRAFAls Opfer meines Zornes
sollst du fallen!**LEONORA**

O Himmel! Halte ein!

GRAF

Folge mir!

MANRICO

Gehen wir!

LEONORA *für sich*

Was soll ich tun?

GRAF

Folge mir!

MANRICO

Gehen wir!

LEONORA *für sich*

Ein einziger Schrei von mir, und er ist verloren!

zum Grafen

Höre mich an!

GRAF

Nein!

Die Lohe eifersüchtiger,
unerwiderter Liebe wütet in mir!*zu Manrico*Dein Blut, du Schurke, ist noch zu wenig,
ihre Flammen zu löschen!*zu Leonora*Du Wahnsinnige wagtest,
ihm »Ich liebe dich« zu sagen!

Er kann nicht länger leben...

Du hat ein Wort gesagt,
das ihn zum Tode verdammt!**LEONORA**Einen Augenblick nur lass den Verstand
deine Wut bezähmen!Ich, nur ich allein, bin der Quell
eines solchen Feuers!

Treffe also deine Wut die Sünderin,

der du dein Leid verdankst...
Stoße dein Schwert durch mein Herz,
das dich nicht lieben kann.

MANRICO

Hohl ist der Zorn des Hochmütigen,
er wird fallen, von mir durchbohrt.
Den Sterblichen, der in dir die Liebe weckte,
macht eben diese Liebe unbesiegbar!

zum Grafen

Dein Schicksal ist bereits beschlossen,
deine Todesstunde hat geschlagen!
Ihr Herz und dein Leben sind Gaben,
die mir das Schicksal aufbewahrte.

Die beiden Widersacher entfernen sich mit gezogenen Schwertern. Leonora sinkt ohnmächtig zu Boden.

ZWEITER TEIL**Die Zigeunerin****ERSTES BILD**

Eine verfallene Hütte am Fuße eines Berges in der Biskaya. Im Hintergrund lodert ein großes Feuer. Der Morgen dämmert. Azucena sitzt am Feuer. Manrico hat sich neben ihr auf einem Lager ausgestreckt und in seinen Mantel gehüllt. Zu seinen Füßen liegt sein Helm, in den Händen hält er sein Schwert, das er unverwandt anstarrt. Eine Zigeunergruppe lagert ringsumher.

NR. 4**CHOR DER ZIGEUNER UND CANZONE****CHOR**

Seht! Das gewaltige Himmelsgewölbe
legt sein dunkles Nachtgewand ab;
wie eine Witwe, die sich am Ende doch
ihrer schwarzen Kleider entledigt.
Sie ergreifen ihre Werkzeuge.
Ans Werk, ans Werk! Schlage, mein Hammer!
Wer verschönt die Tage des Zigeuners?
Das Zigeunermädchen!

zu den Frauen, mit der Arbeit innehaltend
Schenk mir ein: Stärke und Mut
schöpfen Körper und Seele aus dem Trinken.
Die Frauen schenken Wein in Holzbecher ein.
O schau nur, schau! Ein Sonnenstrahl
glänzt lebhaft auf unserm Glas!
Ans Werk! Ans Werk!
Wer verschönt die Tage des Zigeuners?
Das Zigeunermädchen!

AZUCENA

Während sie singt, scharen sich die Zigeuner um sie.
Es lodern die Flammen! Die ungezähmte Menge
stürmt zu dem Feuer, fröhlichen Angesichts!
Freudenschreie ertönen ringsumher.
Von Scherben umgeben, naht ein Weib!
Unheimlich spielt auf den schrecklichen Gesichtern
die düstere Flamme, die zum Himmel schlägt!
Es lodern die Flammen! Schwarz gekleidet
naht das Opfer – in Lumpen und barfuß!
Ein grausiger Todesschrei entringt sich ihr;
das Echo wiederholt ihn, von Klippe zu Klippe!

CHOR

Traurig ist dein Lied!

AZUCENA

Nicht weniger traurig
als die unheilvolle Geschichte,
um die es darin geht.
Sie wendet ihr Haupt zu Manrico und murmelt leise.
Räche mich! Räche mich!

MANRICO für sich

Immer diese rätselhaften Worte!

EIN ZIGEUNER

Kameraden, der Tag schreitet vor;
auf, auf, wir wollen uns Brot verdienen!
Steigen wir also zum nächsten Dorf hinab!

CHOR

Werkzeuge und Säcke schnell zusammenpackend
und ungeordnet den Abhang hinuntergehend
Lasst uns gehen!
Wer verschönt die Tage des Zigeuners?
Das Zigeunermädchen!

NR. 5**SZENE UND ERZÄHLUNG****MANRICO** *sich erhebend*

Jetzt sind wir allein. Komm
und erzähle mir die unselige Geschichte.

AZUCENA

Auch du kennst sie nicht, nicht einmal du?
Doch, mein Kleiner, der Ehrgeiz
lenkte deine Schritte weit weg.
Um das bittere Ende deiner Großmutter
geht es in dieser Geschichte... Sie wurde
von einem hochmütigen Grafen
der Zauberei bezichtigt,
beschuldigt, sie habe seinen kleinen Sohn verhext.
Verbrannt hat man sie dort,
wo jetzt das Feuer lodert!

MANRICO

weicht mit Schaudern vor dem Feuer zurück.
O weh! Die Unselige!

AZUCENA

In Ketten führte man sie
in ihr furchtbare Schicksal;
weinend folgte ich ihr,
den Sohn in meinen Armen:
Endlich wollte ich mir einen Weg
zu ihr erzwingen, doch vergebens.
Umsonst versuchte die Ärmste
stehenzubleiben, um mich zu segnen!
Unter wüstem Fluchen
stachen sie die schändlichen Schergen
mit ihren Waffen
und trieben sie so zum Scheiterhaufen! –
Da rief sie mit gebrochener Stimme:
»Räche mich!«
Dieses Wort klingt wie ein
dauerndes Echo in meinem Herzen.

MANRICO

Hast du sie gerächt?

AZUCENA

Es gelang mir, den Sohn des Grafen zu rauben;
ich nahm ihn mit mir...
Die Flammen waren schon bereit...

MANRICO *mit Schaudern*

Die Flammen? O Himmel! Und dann...?

AZUCENA

Er weinte bitterlich,
ich fühlte, wie mir das Herz zerriss, zerbrach!
Da plötzlich erschien dem verstörten Geist
wie im Traum die unheilvolle Vision
erschreckender Gestalten!
Die Schergen! Und die Hinrichtung!
Das aschfahle Gesicht der Mutter...
barfuß, in Lumpen!

Der Schrei! Der Schrei!

Ich höre den bekannten Schrei:
»Räche mich!«
Die verkrampte Hand strecke ich aus...
Ich packe das Opfer,
schleudere, stoße es ins Feuer!
Da weicht die tödliche Vision,
es flieht die schreckliche Szene.
Einzig die Flammen schlagen hoch
und verschlingen ihre Beute!
Ich schaue mich um
und sehe vor mir
den Sohn des frevelhaften Grafen!

MANRICO

O weh! Was sagst du?

AZUCENA

Meinen Sohn, ich verbrannte meinen eigenen Sohn!

MANRICO

O weh! Wie entsetzlich!

AZUCENA

Ah! Meinen Sohn! Meinen Sohn!
Ich verbrannte meinen eigenen Sohn!

MANRICO

Entsetzlich! Ah! Wie entsetzlich!

AZUCENA

Und wieder fühle ich,
wie sich mir die Haare sträuben!

*Azucena fällt erschöpft auf ihren Sitz zurück;
Manrico verstummt vor Entsetzen und Fassungslosigkeit.
Augenblicke des Schweigens.*

NR. 6

SZENE UND DUETT

MANRICO

Ich bin nicht dein Sohn?
Und wer bin ich, wer bin ich dann?

AZUCENA

Du bist mein Sohn!

MANRICO

Doch du sagtest...

AZUCENA

Ach, vielleicht! Was willst du?
Wenn sich in meinen Gedanken
das finstere Geschehen zeigt,
dann gibt mein verdüsterter Geist
meinen Lippen dumme Worte ein.
Eine Mutter, war ich nicht immer
eine liebende Mutter?

MANRICO

Wie könnte ich das leugnen?

AZUCENA

Verdankst du es nicht mir,
dass du noch lebst?
Als sie mir sagten,
du wärst in der Schlacht gefallen,
kam ich nicht nach Pelilla des Nachts,
dich zu bestatten?
Entdeckte ich nicht den schwachen Atem
des Lebens, das dich floh? Hielt ich ihn nicht
in deiner Brust mit mütterlicher Liebe?
Und welche Mühen nahm ich auf mich,
um deine Wunden zu heilen...!

MANRICO mit Stolz

Die ich an jenem verhängnisvollen Tag empfing,
alle in meine Brust!
Unter tausend Versprengten
war nur noch ich es, der dem Feind die Stirne bot!...
Der üble Luna machte mich nieder
mit seiner Schar; ich fiel,
und fiel doch als Held.

AZUCENA

So dankte der Schurke
dir den Tag, als du ihn
im Zweikampf schontest!
Welch seltsames Mitleid fühltest du da für ihn?

MANRICO

O Mutter! Ich weiß es mir selbst nicht zu sagen!

AZUCENA

Seltene Barmherzigkeit! Seltene Barmherzigkeit!

MANRICO

Schlecht hielt er sich gegen den heftigen Angriff,
er lag bereits am Boden:
Über ihm blitzte der Hieb,
der ihn durchbohren sollte.
Da hinderte eine rätselhafte Kraft
diese Hand, sich hinabzusenken!
Eine scharfe Kälte durchfuhr
plötzlich meine Sehnen,
indessen ein Ruf vom Himmel
kam und mir sagte: Verletze ihn nicht!

AZUCENA

Doch in der Seele des Undankbaren
sprach der Himmel nichts dergleichen!
Oh! Wenn das Schicksal dich noch einmal
mit dem Verdammten kämpfen lässt,
dann vollende, mein Sohn – wie ein Gott
vollende dann mein Gebot!
Bis ans Heft lass diese Klinge
in das Herz des Schurken fahren!

MANRICO

Ja, das schwöre ich! Diese Klinge
wird in das Herz des Schurken dringen!
In der Ferne hört man langen Hörnerklang.

Der Bote, den Ruiz mir schickt!
Mag sein ...
Auch er stößt in sein Horn.

AZUCENA
in sich versunken, ohne zu merken, was um sie vorgeht
»Räche mich!«

MANRICO zu dem Boten
Komm her.
Geht der Krieg weiter?

BOTE
Dieses Blatt wird es dir sagen.

MANRICO liest
»Wir haben Castellar genommen;
auf Geheiß des Fürsten
sollst du die Verteidigung überwachen.
Wenn du dies erhältst, eile dich,
hierher zu kommen.
Heute Abend will Leonora,
die man mit der falschen Nachricht
von deinem Tod getäuscht hat,
im nahen Kloster vom Kreuz
den Schleier nehmen!«
O gerechter Himmel!

AZUCENA
Was gibt es?

MANRICO zu dem Boten
Steige rasch den Hang hinab
und rüste mir ein Pferd!

BOTE
Ich eile.

AZUCENA dazwischentreten
Manrico!

MANRICO zu dem Boten
Die Zeit drängt!
Rasch, erwarte mich am Fuß des Hügels!
Der Bote stürzt davon.

AZUCENA
Und was hoffst du? Und was willst du?

MANRICO für sich
Sie verlieren? O welches Leid!
Diesen Engel verlieren?

AZUCENA
Er ist außer sich!

MANRICO nimmt den Helm und seinen Mantel.
Lebe wohl!

AZUCENA
Nein ... bleib ... höre ...

MANRICO
Lass mich!

AZUCENA gebieterisch
Du bleibst! Ich bin's, die mit dir spricht!
Du bist noch geschwächt
und willst dich auf diesem wilden Weg gefährden!
Willst du im Irrsinn, dass die Wunden
deiner Brust wieder aufbrechen!
Nein, das kann ich nicht zulassen,
dein Blut ist mein Blut!
Jeden Tropfen, den du verlierst,
drückst du aus meinem Herzen heraus!

MANRICO
In einem Augenblick kann mir
mein Liebstes genommen werden, meine Hoffnung!
Nein, weder Himmel noch Erde haben die Kraft,
mich aufzuhalten!

AZUCENA
Wahnsinniger!

MANRICO
Ach Mutter! Geh mir aus dem Weg.
Auch für dich wäre es von Übel, wenn ich bliebe!
Zu deinen Füßen sähest du dann
den Sohn, den sein Schmerz getötet hat!

AZUCENA
Nein, ich kann es nicht zulassen ...

MANRICO

Auch für dich wäre es von Übel, wenn ich bliebe!

AZUCENA

Höre mich an! Höre mich doch!

MANRICO

Lass mich, lass mich, lebe wohl!

AZUCENA

Ah! Bleib, höre mich!

Ich bin's, die mit dir spricht!

Manrico entfernt sich, Azucena versucht vergeblich ihn zurückzuhalten.

ZWEITES BILD

*Kreuzgang eines Klosters. Im Hintergrund Bäume.
Es ist Nacht. Der Graf, Ferrando und einige Gefolgsleute nähern sich vorsichtig, in ihre Mäntel gehüllt.*

NR.7**SZENE UND ARIE****GRAF**

Alles ist menschenleer,
der gewohnte Gesang
klingt noch nicht in der Luft.
Ich komme rechtzeitig!

FERRANDO

Ein wagemutiges Werk, o Herr, begehst du.

GRAF

So wagemutig, wie es die irrsinnige Liebe
und der verletzte Stolz von mir verlangen.
Der Rivale fiel, und damit schien
auch jedes Hindernis meiner Begierden gefallen;
doch jetzt hat sich ein neues,
stärkeres erhoben: Der Altar!
O nein, nie wird Leonora einem anderen gehören!
Leonora gehört mir!
Das Licht ihres Lächelns
bezwinge das Strahlen der Sterne!
Der Glanz ihres schönen Gesichts

entzündet in mir neuen Mut.

Ah! Die Liebe, die Liebe, deren Funken
zu meinen Gunsten brennen!

Möge der Strahl eines ihrer Blicke
den Sturm in meinem Innern zur Ruhe bringen!
Man hört eine Glocke.

Welcher Ton! O Himmel!

FERRANDO

Die nahe Glocke kündigt die Feier an!

GRAF

Ah! Bevor sie den Altar erreicht,
wird sie entführt!

FERRANDO

Sei auf der Hut!

GRAF

Schweig! Das will ich nicht hören! Geht!
Versteckt euch im Schatten jener Buchen!
Ferrando und Gefolge entfernen sich.
Ah! Schon bald wird sie mir gehören.
Ein Feuer verzehrt mich ganz und gar.
Er blickt ängstlich und vorsichtig nach der Seite,
von wo Leonora kommen muss.

FERRANDO und GEFOLGE

mit gedämpften Stimmen
Es sei gewagt! Lasst uns gehen
und uns im Schatten verbergen,
im Geheimen, ja! Ruhe!
Wir entsprechen seinem Willen!

GRAF

Für mich, o Schicksalsstunde,
beschleunige jeden Augenblick;
die Freude, die mich erwartet,
ist keine sterbliche Freude!
Nein, nein, das ist sie nicht!
Vergebens widersetzt sich
ein rivalisierender Gott meiner Liebe;
jetzt aber, meine Geliebte,
kann auch kein Gott
dich mir mehr rauben!

Der Graf verschwindet langsam und versteckt sich mit seinem Gefolge. Man hört die Stimmen der Nonnen im Innern.

NR.8

ZWEITES FINALE

CHOR DER NONNEN hinter der Szene

Ach! Wenn ein Irrtum dich beschwert,
o Tochter Evas,
dann wirst du, dem Tode nahe, sehen,
dass alles irdische Hoffen
ein Schatten war, ein Traum,
oder nichts als der Schatten eines Traums!

GRAF hinter den Bäumen versteckt

Nein, nein, nicht einmal ein Gott
kann dich mir mehr rauben.

FERRANDO und GEFOLGE

hinter den Bäumen versteckt
Nur Mut! Es sei gewagt!
Lasst uns gehen und uns im Schatten verbergen,
im Geheimen, ja!

CHOR DER NONNEN hinter der Szene

Komm! Der Schleier verhüllt dich
vor jedem menschlichen Blick!
Weltliches Fühlen und Denken
leben nicht an diesem Ort.
Wende dich dem Himmel zu,
und der Himmel öffnet sich dir.

Leonora tritt mit Inez und dem weiblichen Gefolge auf.

LEONORA

Was weint ihr?

INEZ

Ah! Du wirst uns jetzt für immer verlassen!

LEONORA

O liebste Freundinnen,
ein Lächeln, eine Hoffnung, eine Blume,
all das hat die Erde nicht mehr für mich!
An Ihn wende ich mich,

der den Gequälten
die einzige Stütze ist,
und nach den Tagen der Buße
gehöre ich eines Tages vielleicht zu den Erwählten,
die mit dem, was sie verloren,
wieder vereinigt werden!
Trocknet die Tränen
und führt mich zum Altar!

GRAF bricht plötzlich hervor.
Nein! Niemals!

INEZ und NONNEN

Der Graf!

LEONORA

Gerechter Himmel!

GRAF

Für dich ist der Altar nur zur Hochzeit da.

INEZ und NONNEN

Welche Verwegenheit!

LEONORA

Wahnsinniger! Was willst du hier?

GRAF stürzt sich auf Leonora.

Dich zur Meinen machen!

Manrico erscheint.

ALLE

Ah!

LEONORA mit größter Freude

Darf ich, kann ich das glauben?
Ich sehe dich an meiner Seite!
Ist das ein ekstatischer Traum,
ein übermenschlicher Zauber!
So plötzliche und große Freude
kann mein überraschtes Herz nicht ertragen!
Bist du vom Himmel gekommen,
oder bin ich mit dir im Himmel?

GRAF

Die Toten können also
das ewige Reich des Todes verlassen!

MANRICO

Weder war ich im Himmel,
noch auf dem schaurigen Pfad hinüber zur Hölle.

GRAF

Mir zum Verderben
lässt die Hölle ihre Beute los!

MANRICO

Es ist wahr, infame Scherben
führen tödliche Hiebe!

GRAF

Doch wenn noch nicht die Fäden
deiner Tage gerissen sind,
wenn du noch lebst und leben willst,
dann fliehe von hier, fliehe vor mir.

MANRICO

Unwiderstehliche Gewalt
haben die Wellen des Flusses.
Doch die Bösen macht Gott zuschanden,
und dieser Gott kam mir zur Hilfe, ja!

FERRANDO und GEFOLGE DES GRAFEN

zum Grafen
Du streitest gegen das Schicksal,
das ihn verteidigt, o ja!

Ruiz tritt mit Bewaffneten auf.

RUIZ und GEFOLGE DES MANRICO

Es lebe Urgel!

MANRICO

Meine tapferen Krieger!

RUIZ

Komm!

MANRICO zu Leonora
Geliebte, folge mir!

GRAF stellt sich ihnen entgegen.

Was wagst du?

LEONORA

Ah!

MANRICO zum Grafen

Halt ein!

GRAF zieht sein Schwert.

Du willst sie mir nehmen? Nein!

RUIZ und KRIEGER umzingeln den Grafen.

Du fantasierst!

Der Graf wird von Ruiz und seinen Männern entwaffnet.

FERRANDO und ANHÄNGER

Was tun, Herr?

GRAF mit Gesten und Lauten maßloser Wut

Ich habe allen Verstand verloren!

INEZ und NONNEN zu Leonora

O ja, der Himmel hat sich deiner erbarmt!

LEONORA

Ich bin entsetzt!

MANRICO zum Grafen

Dein Leben werde dir eine Tortur!

RUIZ und GEFOLGE DES MANRICO

Komm, das Schicksal lächelt dir ...

FERRANDO und GEFOLGE DES GRAFEN

Gib auf! Aufgeben ist jetzt keine Schande!

LEONORA

Bist du vom Himmel gekommen,

oder bin ich mit dir im Himmel?

Mit dir? Im Himmel mit dir?

INEZ und NONNEN

... hat sich deiner erbarmt!

MANRICO, RUIZ und ANHÄNGER

Komm, so komm doch!

GRAF

Die Furien habe ich im Herzen!

FERRANDO und ANHÄNGER DES GRAFEN

Gib auf! Ach, gib auf, gib auf!

*Manrico zieht Leonora mit sich weg,
der Graf wird zurückgedrängt.*

Die Frauen ziehen sich ins Kloster zurück.

ALLE

Jetzt soll der Angriff auf Castellor
nicht länger hinausgezögert werden,
nein, nicht länger!

FERRANDO

Ja, mutige Freunde; der Hauptmann befiehlt,
bei Anbruch des neuen Tages
die Burg von allen Seiten anzugreifen.
Dass dort viel Beute auf uns wartet,
ist nicht Hoffnung, sondern gewiss.
Wenn wir siegen, gehört alles uns.

SOLDATEN

Zum Tanze lädst du uns ein!
Auf, lasst die Kriegstrompete ertönen,
den Ruf zu Waffen und Kampf und Attacke!
Dass unser Banner morgen
auf der Höhe jener Zinnen wehe!
Nein, niemals lächelte der Sieg
hoffnungsvoller als jetzt uns an!
Beute und Ruhm erwarten uns,
Beute und Ehre in reichem Maße.

Sie zerstreuen sich.

Der Graf tritt auf seinem Zelt heraus.

DRITTER TEIL**Der Sohn der Zigeunerin****ERSTES BILD**

*Ein Militärlager. Zur Rechten das Zelt des Grafen Luna,
auf dem die Fahne des Oberbefehlshabers weht.*

*In der Ferne die Türme von Castellor. Überall bewaffnete
Soldaten, einige spielen, andere reinigen ihre Waffen,
wieder andere schlendern hin und her; dann tritt
Ferrando aus dem Zelt des Grafen.*

NR.9**EINLEITUNGSCHOR****EINIGE SOLDATEN**

Noch spielen wir mit den Würfeln,
doch bald schon gilt es ein anderes Spiel.

ANDERE

Diese Klinge, vom Blut befreit,
wird bald wieder vom Blut bespritzt!

Weitere Soldaten kommen an.

EINIGE SOLDATEN

Die geforderte Verstärkung!

ANDERE

Sie wirken tapfer!

NR.10**SZENE UND TERZETT****GRAF**

Im Arme meines Rivalen!
Dieser Gedanke folgt mir wie ein Dämon,
der mir nachstellt, überall hin!
Im Arme meines Rivalen!
Doch wenn der Morgen dämmert, eile ich,
dann eile ich, euch voneinander zu trennen.
O Leonora!
Man hört Lärm. Ferrando tritt auf.
Was ist?

FERRANDO

Beim Lager trieb sich
eine Zigeunerin herum;
überrascht von unseren Spähern,
ergriff sie die Flucht; in der Befürchtung,

das finstere Weib sei eine Spionin,
folgten sie ihr.

GRAF

Und wurde sie ergriffen?

FERRANDO

Sie ist gefangen.

GRAF

Hast du sie gesehen?

FERRANDO

Nein. Der Anführer der Truppe
berichtete mir das Geschehene.

Der Lärm hat sich genähert.

GRAF

Da ist sie!

Azucena wird zum Grafen geführt.

SOLDATEN

Vorwärts, Hexe, vorwärts!
Vorwärts! Vorwärts!

AZUCENA

Hilfe! Lasst mich! Ihr Grausamen!
Was Böses hätte ich getan?

GRAF

Sie soll näherkommen!
Antworte und hüte dich, zu lügen!

AZUCENA

So frage!

GRAF

Wohin wolltest du?

AZUCENA

Ich weiß nicht.

GRAF

Wie?

AZUCENA

Eine Zigeunerin pflegt ohne Plan
durchs Land zu streifen;
der Himmel ist ihr Dach,
die Welt ihre Heimat.

GRAF

Und woher kommst du?

AZUCENA

Aus der Biskaya, deren öde Berge
bisher mir Unterschlupf gewährten.

GRAF für sich

Aus der Biskaya!

FERRANDO für sich

Welch Zufall! Oh, welch ein Verdacht!

AZUCENA

Arm war ich, als ich dort lebte,
doch zufrieden mit meinem Los,
die einzige Hoffnung war ein Sohn.
Er ließ mich allein, vergaß mich, der Undankbare!
Jetzt irre ich Verlassene umher,
und suche nach diesem Sohn,
nach diesem Sohn, der meinem Herzen
schon viel Pein bereitet hat!
Die Liebe, die ich für ihn empfinde,
hat noch keine Mutter auf Erden empfunden!

FERRANDO für sich

Dieses Gesicht!

GRAF

Sag, lebstest du
lange in diesen Bergen?

AZUCENA

Lange, ja.

GRAF

Erinnerst du dich eines Knaben,
den Sohn eines Grafen,
der vor fünfzehn Jahren aus dem Schloss geraubt
und ins Gebirge verschleppt wurde?

AZUCENA

Und du bist ... sprich?

GRAF

Der Bruder des Geraubten!

AZUCENA *für sich*

Ah!

FERRANDO*für sich, nachdem er das Entsetzen Azucenas bemerkt,
was diese schlecht verbergen kann*

Ja!

GRAF

Hörtest du nie von dieser Geschichte?

AZUCENAIch! Nein! Erlaube, dass ich
die Spur meines Sohnes suche.**FERRANDO**

Du bleibst, du Schurkin!

AZUCENA *für sich*

Weh mir!

FERRANDO *zum Grafen*Hier siehst du sie, die das infame
schreckliche Werk einst beging.**GRAF**

Weiter.

FERRANDO

Sie ist es!

AZUCENA

Schweig still!

FERRANDO

Sie ist es, die das Kind verbrannte!

GRAF

Ah, Schändliche!

SOLDATEN

Sie ist es!

AZUCENA

Er lügt!

GRAF

Jetzt wirst du deinem Schicksal nicht entkommen!

AZUCENA

Wehel

GRAF

Zieht die Knoten fester an!

*Die Soldaten führen seinen Befehl aus.***AZUCENA**

O Gott! O Gott!

SOLDATEN

Schrei nur!

AZUCENA *verzweifelt*Und du, Manrico, mein Sohn,
kommst nicht?
Stehst deiner armen Mutter nicht bei?**GRAF**

Manricos Mutter?

FERRANDO

Erbebe!

GRAF

O Schicksal! In meiner Gewalt!

FERRANDO

Erbebe! Erbebe!

GRAF

O Schicksal!

AZUCENA

Ah! Wehe!

Lockert, ihr Barbaren,
mir die bitteren Banden.

Diese grausame Tortur
ist ein langsames Sterben!
Eines verschlagenen Vaters
noch üblerer Sohn, erzittere!
Die Elenden nämlich haben einen Gott,
und dieser Gott wird dich strafen!

GRAF

Dein Spross, du schändliche Zigeunerin,
er, dieser Verräter?
Mit deiner Hinrichtung
treffe ich ihn mitten ins Herz!
Eine Freude erfüllt meine Brust,
die sich nicht sagen lässt!
Ah, durch mich wird der Asche
des Bruders endlich die Rache zuteil!

FERRANDO und SOLDATEN

Bald schon wirst du sehen,
wie der furchtbare Scheiterhaufen sich erhebt,
doch nicht nur irdisches Feuer
wird deine Folter sein!
Die Flammen der Hölle
sollen dir ein ewiger Scheiterhaufen sein!
Dort wird deine Seele
schmachten und brennen!

Auf ein Zeichen des Grafen zerren die Soldaten Azucena weg.

ZWEITES BILD

Saal neben der Kapelle auf Castellor; im Hintergrund ein Balkon. Manrico, Leonora und Ruiz.

NR. 11**SZENE UND ARIE****LEONORA**

Was ist das für ein Waffenlärm,
den ich soeben hörte?

MANRICO

Groß ist die Gefahr:
Umsonst wär's, das zu verhehlen!
Bei Anbruch des neuen Tages
wird man uns angreifen!

LEONORA

O wehe! Was sagst du?

MANRICO

Doch wir werden über
unsere Feinde siegen.

Gleich sind wir an Kühnheit,
Waffen und Mut.

zu Ruiz

Du gehst! Die kriegerischen Werke
übertrage ich dir
bei meiner kurzen Abwesenheit.
Dass es an nichts fehle!

Ruiz geht ab.

LEONORA

So ein finstres Licht
beleuchtet unsere Vermählung!

MANRICO

Die düsteren Vorzeichen,
ach! verjage sie, Geliebte! Ach!

LEONORA

Und kann ich das?

MANRICO

Die Liebe, die höchste Liebe
muss in solchen Augenblicken zum Herzen sprechen.
Ach! Ja, du meine Liebste,
mit dir zusammen, du meine Gefährtin,
wird noch unerschrockener meine Seele,
der Arm noch stärker sein.

Doch wenn auf den Seiten
meines Schicksals geschrieben steht,
dass ich zu den Opfern gehören soll,
vom feindlichen Eisen durchbohrt,
dann wird mein Denken auch
im letzten Atemzug noch bei dir sein,
und nur, um dir in den Himmel voranzugehen,
wird mir der Tod erscheinen.

Man hört die Orgel der nahen Kapelle.

LEONORA und MANRICO

Die reine Welle der mystischen Klänge
steigt in das Herz hinab!
Komm, der Tempel öffnet uns
die Freude keuscher Liebe!

Ruiz stürzt herein.

RUIZ

Manrico?

MANRICO

Was?

RUIZ

Die Zigeunerin... komm... sieh' sie in Banden...

MANRICO

O Gott!

RUIZ

Von der Hand der Barbaren
ist schon der Scheiterhaufen entzündet...

MANRICO nähert sich dem Balkon.

O Himmel! Meine Glieder zittern,
eine Wolke bedeckt meinen Blick!

LEONORA

Du zitterst?

MANRICO

Wie auch nicht!
Wisse, ich bin...

LEONORA

Wer nun?

MANRICO

Ihr Sohn!

LEONORA

Ah!

MANRICO

Ah, ihr Schurken! Der schreckliche Anblick
nimmt mir fast den Atem!
Rufe die Unseren! Eile,
Ruiz! Geh, geh... Eile, fliege!
Ruiz eilt davon.

Das grässliche Feuer des Scheiterhaufens
verzehrt, versengt mir jede Faser!
Ruchlose, löscht es aus, oder ich werde es
bald mit eurem Blut auslöschen!
Ich war ihr Sohn, bevor ich dich liebte,
dein Leiden vermag nicht, mich zu halten...
Unglückliche Mutter, ich eile, dich zu retten,
wenigstens aber eile ich, um mit dir zu sterben!

LEONORA

Diese furchtbaren Schläge ertrage ich nicht mehr!
Wie viel besser wäre es, zu sterben!

Ruiz kommt mit Soldaten zurück.

RUIZ und SOLDATEN

Zu den Waffen! Zu den Waffen!
Wir sind hier, bereit, mit dir zu kämpfen,
bereit mit dir zu sterben!

Manrico geht eilig ab, gefolgt von Ruiz und den Soldaten, während man hinter der Szene den Lärm von Waffen und Kriegsgeräten hört.

VIERTER AKT**Die Hinrichtung****ERSTES BILD**

Ein Flügel im Palastes Aliaferia, in einer Ecke ein Turm, dessen Fenster mit Eisengittern gesichert sind.
Finsterste Nacht. Zwei in Mäntel gehüllte Personen treten auf: Leonora und Ruiz.

NR.12

SZENE, ARIE UND MISERERE**RUIZ mit gedämpfter Stimme**

Da sind wir, das ist der Turm,
 wo die Staatsgefangenen schmachten.
 Ah! Hierher wurde der Unselige gebracht!

LEONORA

Geh... lass mich.
 Ängstige dich nicht um mich.

Mag sein, dass ich ihn retten kann.

Ruiz entfernt sich.

Um mich ängstigen?... Ich schütze mich
 sicher und schnell.

Ihr Blick richtet sich auf ein Juwel an ihrer rechten Hand.

In dieser finsternen Nacht
 bin ich nahe bei dir, und du weißt es nicht!
 Sanfte Lüfte, die ihr um mich her atmet,
 ach, zeigt Erbarmen und tragt meine Seufzer zu ihm.
 Auf den rosigen Schwingen der Liebe
 schwebe, mein schmerzlicher Seufzer;
 und tröste den beschwerten Geist
 des elenden Gefangenen.
 Als Hoffnungsschimmer
 schwebe in jenen Raum,
 erwecke ihm die Erinnerung
 an die Liebesträume!
 Doch, ach! Sag nichts Unbedachtes
 von den Schmerzen, den Schmerzen meines Herzens!

Die Totenglocke läutet.

MÖNCHE im Innern

Erbarme dich einer Seele, die schon
 dem Abschied ohne Wiederkehr so nahe ist!
 Erbarme dich ihrer, gütiger Gott,
 dass sie nicht Beute der höllischen Wohnstatt sei!

LEONORA

Dieser Ton, diese feierlichen,
 unheilvollen Gebete,
 erfüllen die Luft
 mit düsterem Entsetzen!
 Der Kummer,
 der mich überfällt,
 nimmt den Lippen den Atem,
 und es stockt das Herz!

MANRICO vom Turm

Ah! Wie langsam kommt
 doch immer der Tod
 zu dem, der sterben will!
 Lebe wohl, lebe wohl, Leonora, lebe wohl!

LEONORA

O Himmel! Mir vergehen die Sinne!

MÖNCHE

Erbarme dich...

LEONORA

Über dem furchtbaren Turm,
 ach! als schwiebte der Tod dort
 mit schwarzen Schwingen!
 Ach! vielleicht öffnen sich
 diese Türen erst,
 wenn sein Leichnam
 schon erkaltet ist!

MÖNCHE

Erbarme dich...

MANRICO

Mit meinem Blute bezahlte ich
 die Liebe, die ich dir gab!
 Vergiss mich nicht, vergiss mich nicht,
 Leonora, lebe wohl! Leonora, lebe wohl!

LEONORA

Dich, dich vergessen!

MÖNCH

Erbarme dich...

LEONORA

Dich, dich vergessen!

Du wirst sehen, dass es auf Erden
keine Liebe gibt, die stärker ist als die meine:
Sie siegte über das Schicksal in rauem Kampf,
sie wird selbst den Tod besiegen.
Entweder werde ich um den Preis meines Lebens
dein Leben retten,
oder ich steige auf immer
mit dir vereint ins Grab!

Leonora zieht sich zurück.

Der Graf tritt nebst einigem Gefolge heraus.

NR.13**SZENE UND DUETT****GRAF** zum *Gefolge*

Habt ihr gehört?
Beim Morgengrauen das Beil dem Sohn,
den Scheiterhaufen der Mutter.
Die Gefolgsleute gehen in den Turm.
Vielleicht missbrauche ich die Fülle der Macht,
die der Fürst mir übertrug!
Dazu hast du mich gebracht,
du unheilvolle Frau!
Wo mag sie sein?
Castellor ist zurück gewonnen,
doch keine Kunde kommt von ihr;
umsonst war alles, alles Forschen!
Ach! Wo bist du, Grausame?

LEONORA tritt hervor.

Vor dir!

GRAF

Welche Stimme! Wie! Du bist es, Frau?

LEONORA

Wie du siehst.

GRAF

Warum bist du gekommen?

LEONORADas fragst du, wo er
vor seiner letzten Stunde steht?**GRAF**

Was wagst du?

LEONORA

O ja, für ihn erflehe ich Erbarmen.

GRAF

Was? Du fantasierst!

LEONORA

Erbarmen!

GRAF

Ach! Ich soll Mitleid mit dem Rivalen fühlen?

LEONORA

Gebe ein gnädiger Gott es dir ein!

GRAF

Mein einziger Gott ist die Rache.

LEONORA

Erbarmen! Erbarmen! Um Mitleid flehe ich!

GRAF

Geh! Geh!

LEONORA wirft sich verzweifelt zu seinen Füßen.
Schau die bitteren Tränen,
die sich zu deinen Füßen als Strom ergießen;
Ist es nicht genug, wenn ich weine?
So töte mich, trinke mein Blut!
Tritt meinen Leichnam mit Füßen,
doch rette den Troubadour!

GRAF

Ah! Könnte ich doch dem Elenden
nur ein noch ärgeres Ende bereiten!
Unter tausend grausamen Qualen
soll er hundert Tode sterben.

LEONORA

Töte mich!

GRAF

Je mehr du ihn liebst, desto schrecklicher
entbrennt mein Zorn!

LEONORA

Tritt meinen Leichnam mit Füßen,
doch rette den Troubadour.

Töte mich!

Der Graf will gehen; Leonora klammert sich an ihn.

Graf!

GRAF

Genug!

LEONORA

Gnade!

GRAF

Es gibt keinen Preis, sie zu erringen.

Scher' dich weg!

LEONORA

Es gibt einen, nur einen,
und ich biete ihn dir!

GRAF

Erkläre dich, welcher Preis, sag?

LEONORA

streckt ihm schmerzerfüllt die rechte Hand entgegen.
Mich selbst!

GRAF

Himmel! Was hast du gesagt?

LEONORA

Und ich halte mein Versprechen.

GRAF

Ist das ein Traum?

LEONORA

Öffne mir den Weg durch diese Mauer,
auf dass er mich höre; wenn das Opfer entkommt,
bin ich dein.

GRAF

Schwöre es.

LEONORA

Ich schwöre bei Gott,
der meine ganze Seele sieht!

GRAF eilt zum Ausgang des Turmes.

Heda!

Ein Wächter zeigt sich. Während der Graf ihm etwas ins Ohr flüstert, nimmt Leonora das in dem Ring enthaltene Gift.

LEONORA für sich

Du wirst mich haben, doch kalt, entseelt, die Hülle!

GRAF kehrt zu Leonora zurück.

Er wird leben.

LEONORA für sich

Er wird leben! Der Jubel
raubt mir die Worte, o Herr!
Doch mit seinem raschen Schlagen
dankt es dir mein Herz!
Unerstrocken, voller Freude
erwarte ich jetzt mein Ende,
Sterbend kann ich ihm sagen,
Durch mich bist du gerettet!

GRAF

Was redest du da mit dir? Sag' es mir,
sag mir noch einmal das Wort,
oder was ich bis jetzt hörte,
bleibt mir ein bloßer Wahn.

LEONORA für sich

Er wird leben!

GRAF

Du mein! Du mein! Sag es noch einmal,
erfreue mein zweifelndes Herz...
Ah! Kaum kann ich es glauben,
auch wenn ich es von dir höre!

LEONORA für sich

Er wird leben! Der Jubel
raubt mir die Worte, Herr!
Sterbend kann ich ihm sagen:
Durch mich bist du gerettet!
Wir wollen gehen...

GRAF

Du hast es geschworen!

LEONORA

Wir wollen gehen.

GRAF

Denke daran!

LEONORA

Heilig ist mir mein Schwur!

Sie gehen in den Turm.

ZWEITES BILD

Schauerlicher Kerker, in einem Winkel ein vergittertes Fenster. Azucena liegt auf einer rohen Decke; Manrico sitzt neben ihr.

NR.14**LETZTES FINALE****MANRICO**

Mutter, schlafst du nicht?

AZUCENA

Ich rief den Schlaf schon viele Male,
doch er flieht meine Augen! Ich bete.

MANRICO

Die kalte Luft wird
deinen Gliedern schädlich sein?

AZUCENA

Nein, ich will nur
diesem lebenden Grab entfliehen,
denn ich fühle, wie ich hier erstickt!

MANRICO

Fliehen!

AZUCENA erhebt sich.

Sei nicht traurig:
Mir können die Ungeheuer
keine Qualen zufügen!

MANRICO

Ach, wie das?

AZUCENA

Siehst du? Mit seinem finsternen Zeichen
hat mich der Finger des Todes
schon auf der Stirn gezeichnet!

MANRICO

Ach!

AZUCENA

Sie werden einen stummen, kalten
Leichnam finden! Ein Skelett!

MANRICO

Genug!

AZUCENA

Hörst du nicht?
Es kommen Leute...
Das sind die Henker...
Sie wollen mich zum Scheiterhaufen schleppen!
Verteidige deine Mutter!

MANRICO

Niemand, beruhige dich.

AZUCENA ohne auf Manrico zu achten
Der Scheiterhaufen...

MANRICO

Niemand, der hierher käme!

AZUCENA

Der Scheiterhaufen! Entsetzliches Wort!

MANRICO

O Mutter! Mutter!

AZUCENA

Eines Tages führte die wütende Menge
deine Großmutter zum Scheiterhaufen!

Schau nur, die grässliche Lohe!

Sie greift schon nach ihr!

Das brennende Haar

sendet schon Funken gen Himmel!

Sieh nur die Augen

aus den Höhlen quellen!

Ach, wer nimmt mir

diese grausigen Bilder?

Sie fällt, von Krämpfen geschüttelt, in die Arme Manricos.

MANRICO

Wenn du mich noch liebst,
wenn die Stimme des Sohnes
noch in der Brust einer Mutter Macht hat,
dann suche im Schlaf Vergessen zu finden,
Ruhe und Stille von den Schrecken der Seele.
Er führt sie zu ihrem Lager zurück.

AZUCENA

Ja, die Müdigkeit drückt mich nieder, o Sohn...

Um der Ruhe willen schließe ich die Lider,
doch wenn man die furchtbaren Flammen
des Scheiterhaufens sieht, dann wecke mich auf.

MANRICO

Ruhe, o Mutter, Gott möge deinem Schlummer
weniger traurige Bilder senden.

AZUCENA *schon halb schlafend*

Wir werden in unsere Berge zurückkehren,
den alten Frieden dort genießen!
Du singst zu deiner Laute,
ich ruhe in stillem Schlaf.

MANRICO

Ruhe, o Mutter. Demütig und still richte ich
den Geist zum Himmel empor.

Sie schläft ein. Die Tür öffnet sich und Leonora tritt ein.

MANRICO

Wie? Ist das ein Trug
des schwachen Lichts?

LEONORA

Ich bin es, Manrico!

MANRICO

Oh, meine Leonora!
O gütiger Gott, so große Freude
gewährst du mir, bevor ich sterbe?

LEONORA

Du wirst nicht sterben.

Ich bin gekommen, dich zu retten!

MANRICO

Wie? Mich zu retten? Ist das wahr?

LEONORA

Lebe wohl! Vermeide alles Zaudern!

Eile dich! Geh!

Sie weist ihn zur Tür.

MANRICO

Und du kommst nicht?

LEONORA

Ich muss bleiben.

MANRICO

Bleiben?

LEONORA

Auf, fliehe!

MANRICO

Nein!

LEONORA *versucht ihn zum Ausgang zu ziehen.*

Wehe, wenn du zauderst!

MANRICO

Nein!

LEONORA

Dein Leben!

MANRICO

Es ist mir nichts!

LEONORA

Hinfort, hinfort!

MANRICO

Nein!

LEONORA

Dein Leben!

MANRICO

Es ist mir nichts!

Nun schau mir, Geliebte,
in die Augen!

Von wem hast du es?

Und um welchen Preis?

Du sprichst nicht?

Grässlicher Gedanke!

Von meinem Rivalen? Ich begreife! Ich begreife!

Die Elende hat die Liebe verkauft!

Ein Herz verkauft, das mir zugeschworen war!

LEONORA

Oh, wie der Zorn dich verbendet!

Oh, wie ungerecht und grausam bist du mit mir!

Gib nach! Fliehe! Sonst bist du verloren!

Nicht einmal der Himmel kann dich retten!

AZUCENA im Schlaf

Ah!

Wir werden in unsere Berge zurückkehren...

LEONORA

Oh, fliehe, fliehe. Sonst bist du verloren!

Nicht einmal der Himmel kann dich retten...

Leonora fällt Manrico zu Füßen.

MANRICO

Scher' dich weg!

LEONORA

Weise mich nicht zurück!

Schau nur! Schwach und
niedergedrückt sinke ich hin.**MANRICO**

Geh! Ich verachte dich! Ich verfluche dich!

LEONORA

Ah, genug, genug!

Nicht mich verwünschen,
sondern für mich zu Gott beten
heißt es in dieser Stunde!**MANRICO**

Ein Schauer fällt in meine Brust!

LEONORA fällt vornüber.

Manrico!

MANRICO

Geliebte, sage mir... erzähle...

LEONORA

Ich habe den Tod in der Brust!

MANRICO

Den Tod!

LEONORAAh, viel rascher als gedacht
war die Kraft des Giftes!**MANRICO**

Welch ein Schlag!

LEONORAFühle... die Hand ist kalt,
fasst sich an die Brust
doch hier... hier brennt ein schreckliches Feuer!**MANRICO**

Was hast du getan? O Himmel!

LEONORABevor ich mit dem andern lebte,
wollte ich als die Deine sterben.

MANRICO

Und ich Wahnsinniger wagte,
diesem Engel zu fluchen!

LEONORA

Ich kann nicht mehr!

MANRICO

Ach, Unglückliche!

Der Graf tritt ein und bleibt auf der Schwelle stehen.

LEONORA

Das ist der Augenblick...
Ich sterbe, Manrico.
Deine Gnade, Vater im Himmel,
erflehe ich nun!
drückt Manrico die Hand zum Zeichen des Abschieds

MANRICO

Himmel!

GRAF für sich

Ah! Sie wollte mich täuschen und für ihn sterben!

LEONORA

Manrico!

MANRICO

Leonora!

LEONORA

Lebe wohl, ich sterbe!

MANRICO

Ach, die Unglückliche!

GRAF für sich

Ah, sterben!

Leonora stirbt.

GRAF zu den Wachen

Bringt ihn zum Schafott!

MANRICO geht mit den Wachen ab.

Mutter! O Mutter, lebe wohl!

AZUCENA erwacht.

Manrico! Wo ist mein Sohn?

GRAF

Seinem Tod eilt er entgegen!

AZUCENA

Ah! Halte ein! Höre mich an!

GRAF zerrt sie zum Fenster hinüber.

Siehst du?

AZUCENA

Himmel!

GRAF

Er ist tot!

AZUCENA

Er war dein Bruder!

GRAF

Er! Welches Entsetzen!

AZUCENA

Du bist gerächt, o Mutter!

Sie fällt vor dem Fenster zu Boden.

GRAF

Und ich lebe noch!





PRODUKTION

MUSIKALISCHE LEITUNG

Daniel Barenboim

REGIE

Philipp Stölzl

CO-REGIE | CHOREOGRAPHIE

Mara Kurotschka

BÜHnenbild

Conrad Moritz Reinhardt | Philipp Stölzl

KOSTÜME

Ursula Kudrna

VIDEO

fettFilm (Momme Hinrichs | Torge Møller)

LICHT

Olaf Freese

CHOR

Martin Wright

DRAMATURGIE

Jan Dvořák

PREMIERENBESETZUNG

GRAF LUNA

Plácido Domingo

LEONORA

Anna Netrebko

MANRICO

Gaston Rivero

AZUCENA

Marina Prudenskaya

FERRANDO

Adrian Sâmpetrean

INEZ

Anna Lapkovskaja

RUIZ

Florian Hoffmann

EIN ALTER ZIGEUNER

Wolfgang Biebuyck

EIN BOTE

Stefan Livland

TÄNZER

Eric Dunlap | Alexander Fend | Gernot Frischling | Katerina Gevetzi

Leah Katz | Kate Sandell | Kira Senkpiel | Filippo Serra

STAATSKAPELLE BERLIN

STAATSOPERNCHOR

PREMIERE

29. November 2013

SCHILLER THEATER

IMPRESSUM

HERAUSGEBER

Staatsoper Unter den Linden | Bismarckstraße 110 | 10625 Berlin

INTENDANT

Jürgen Flimm

GENERALMUSIKDIREKTOR

Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR

Ronny Unganz

REDAKTION

Jens Schroth

(Mitarbeit: Constanze Köhn | Annika Schulte)

TEXTNACHWEISE

JAN DVOŘÁK: *Morbus Hystericus | Ah! Ahh! Oper als Comic*, Beiträge für das Programm der Wiener Festwochen zur Neuinszenierung von Philipp Stölzl, Wien 2013.

GIUSEPPE VERDI: *Briefe an Salvatore Cammarano*, aus: ATTILA CSAMPALI, DIETMAR HOLLAND: »Der Troubadour«. Texte, Materialien, Kommentare, Reinbeck bei Hamburg 1986 | FRANZ WERFEL: *Verdi – Roman der Oper*, Frankfurt a. M. 1992. | DIETER SCHNEBEL: *Die schwierige Wahrheit des Lebens*, aus: *Musik-Konzepte Bd. 10: Giuseppe Verdi*, München 1979. | ECKHARD HENSCHIED: *Verdi und die Gemütlichkeit*, aus ders.: *Verdi ist der Mozart Wagners*, Stuttgart 1992. | MICHEL FOUCAULT: *Der Wille zum Wissen – Sexualität und Wahrheit I*, Frankfurt a. M. 1987. | PETER ROSS: *Oper als Kaleidoskop*, aus: ATTILA CSAMPALI, DIETMAR HOLLAND: »Der Troubadour«. Texte, Materialien, Kommentare, Reinbeck bei Hamburg 1986. | Die Handlung wurde von JAN DVOŘÁK für die Inszenierung von PHILIPP STÖLZL am Theater an der Wien (Wiener Festwochen) geschrieben. Die Zeittafel wurde von CONSTANZE KÖHN für dieses Programmheft verfasst. Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

BILDNACHWEISE

LEWIS CARROLL: *Die Alice-Romane*, Stuttgart 2010. | GEORGES DIDI-HUBERMAN: *Die Erfindung der Hysterie: Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, Paderborn 1997. | MATTHIAS BAUS fotografierte bei der Klavierhauptprobe am 20. November 2013 im Schiller Theater Berlin.

GESTALTUNG BOROS

DRUCK Druckerei Conrad

PAPIER LuxoArt Samt (FSC-zertifiziert)

Redaktionsschluss: 21. November 2013

URAUFFÜHRUNG

19. Januar 1853

Teatro Apollo, Rom

BERLINER

ERSTAUFFÜHRUNG

24. März 1857

Königliche Schauspiele (Hofoper)

Unter den Linden, Berlin

PREMIERE

DER NEUINSZENIERUNG

26. Mai 2013

Theater an der Wien, Wien

BERLINER PREMIERE

DER NEUINSZENIERUNG

29. November 2013

Staatsoper im Schiller Theater, Berlin

Eine Koproduktion

der Staatsoper Unten den Linden

mit den Wiener Festwochen

