

PRIMA  
CLASSIC

A woman with red face paint and a brown shawl against a background of flames.

BELLINI  
NORMA  
REBEKA • DESHAYES • GANCI • MIMICA

---

JOHN FIORE  
ORQUESTA Y CORO DEL TEATRO REAL, MADRID

Executive producers: Edgardo Vertanessian and Marina Rebeka

Producers: Marina Rebeka, Anete Toča and John Fiore

Recording engineer: Edgardo Vertanessian

Recording assistant: Eduardo Rubio

Editing, mixing and mastering: Edgardo Vertanessian

Recorded at the Teatro Real, Madrid, Spain, in August 2022

*This is not a recording from a live performance.*

Artwork design: Tatyana Vlasova and Andrew Vlasov

Editorial consultant and booklet layout: Carlos Céster

Essay: Roger Parker

Essay translators: Pierre Élie Mamou (French), Susanne Lowien (German),

Andrea Friggi (Italian), Pedro Elías (Spanish)

Libretto translator: Mark Wiggins

*Marina Rebeka and Edgardo Vertanessian would like to thank:*

*Ksenia Shestakova, Peter Van Damme, and Andrew Martin Weber for their generous support in making this recording possible.*

*Joan Matabosch, Daniel López, Nuria Moreno, and all the staff at the Teatro Real for making us feel at home.*

*Gary Wrigley and Jeremy Commons for the extra material about Bellini, and Roger Parker for his support and availability throughout the recording.*

© 2019 Copyright of the works contained in this phonogram

by Casa Ricordi s.r.l. (Milan, Italy) (UK). All rights reserved.

Duplication, public performance, and broadcasting of this phonogram are prohibited.

© & © 2024 Prima Classic. All trademarks and logos are protected.

[www.primaclassic.com](http://www.primaclassic.com)

VINCENZO BELLINI (1801-1835)

# NORMA

*Tragedia lirica* in two acts

Libretto by Felice Romani



*Vincenzo Bellini, by Bernard Romain Julien (1802-1871).*

**Marina Rebeka**

*Norma, daughter of Oroveso, High-Priestess of the Druids*

**Karine Deshayes**

*Adalgisa, Priestess in the grove of the Irminsul statue*

**Luciano Ganci**

*Pollione, Roman proconsul in Gaul*

**Marko Mimica**

*Oroveso, Norma's father; chief of the Druids*

**Anta Jankovska**

*Clotilde, Norma's friend*

**Gustavo De Gennaro**

*Flavio, Pollione's companion*

*Druids, Bards, Gallic Priests, Warriors and Soldiers.*

*The scene is set in Gaul, in the sacred forest and in the temple of Irminsul.*

**Orquesta y Coro del Teatro Real, Madrid**

**John Fiore**

*conductor*

**Andrés Máspero**

*choirmaster*

VINCENZO BELLINI (1801-1835)

# NORMA

*Tragedia lirica* in two acts. Libretto by Felice Romani.

First performance: 26 December 1831. Teatro alla Scala, Milan.

## I

01 *SINFONIA* 5:38

## Atto primo

02 'Ite sul colle, o Druidi' (Oroveso, Druidi) [page 44] 8:22  
 03 'Svanir le voci' (Pollione, Flavio) [page 46] 3:00  
 04 'Meco all'altar di Venere' (Pollione, Flavio, Druidi) [page 48] 2:35  
 05 'Odi?... I suoi riti' (Flavio, Druidi, Pollione) [page 49] 1:34  
 06 'Me protegge, me difende' (Pollione, Flavio, Druidi) [page 50] 2:53  
 07 'Norma viene' (Druidi, Sacerdotesse, Guerrieri, Bardi, Eubagi, Sacrificatori) [page 52] 4:10  
 08 'Sediziose voci' (Norma, Oroveso, Druidi, Guerrieri) [page 52] 4:20  
 09 'Casta Diva' (Norma, Oroveso, Druidi, Guerrieri, Sacerdotesse) [page 54] 6:48  
 10 'Fine al rito' (Norma, Oroveso, Druidi, Guerrieri, Sacerdotesse) [page 55] 1:33  
 11 'Ah! bello a me ritorna' (Norma, Oroveso, Druidi, Guerrieri, Sacerdotesse) [page 55] 4:55  
 12 'Sgombra è la sacra selva' (Adalgisa) [page 57] 5:29  
 13 'Eccola! va, mi lascia' (Pollione, Adalgisa) [page 57] 1:35

14 'Va', crudele' (Pollione, Adalgisa) [page 59] 5:10  
 15 'Vieni in Roma' (Pollione, Adalgisa) [page 61] 3:43

## II

01 'Vanne, e li ceta entrambi' (Norma, Clotilde) [page 65] 4:31  
 02 'Adalgisa!' (Norma, Adalgisa) [page 67] 3:29  
 03 'Oh! rimembranza!' (Norma, Adalgisa) [page 69] 4:48  
 04 'Ah! sì, fa core e abbracciami' (Norma, Adalgisa) [page 71] 3:46  
 05 'Ma di... l'amato giovane' (Norma, Adalgisa, Pollione) [page 72] 2:59  
 06 'Oh! di qual sei tu vittima' (Norma, Adalgisa, Pollione) [page 74] 5:06  
 07 'Perfido! – Or basti' (Norma, Pollione, Adalgisa) [page 76] 1:29  
 08 'Vanne, sì: mi lascia, indegno' (Norma, Pollione, Adalgisa, Sacerdotesse, Druidi) [page 78] 2:43

## Atto secondo

09 *INTRODUZIONE* 4:56  
 10 'Dormono entrambi...' (Norma) [page 81] 4:49  
 11 'Olà!... Clotilde!' (Norma, Clotilde) [page 82] 0:49  
 12 'Me chiami, o Norma!...' (Adalgisa, Norma) [page 83] 2:41  
 13 'Deh! con te, con te li prendi...' (Norma, Adalgisa) [page 84] 3:30  
 14 'Mira, o Norma' (Adalgisa, Norma) [page 86] 3:38  
 15 'Cedi... deh! cedi' (Adalgisa, Norma) [page 87] 1:05  
 16 'Sì, fino all'ore estreme' (Norma, Adalgisa) [page 88] 2:01

### III

01	'Non parti?...'	(Guerrieri)	[page 89]	4:27
02	'Guerrieri! a voi venirne'	(Oroveso, Guerrieri)	[page 89]	1:43
03	'Ah! del Tebro al giogo indegno'	(Oroveso, Guerrieri)	[page 91]	2:41
04	'Ei tornerà...'	(Norma, Clotilde)	[page 92]	4:04
05	'Squilla il bronzo del Dio!'	(Sacerdotesse, Druidi, Oroveso, Norma)	[page 94]	1:45
06	'Guerra, guerra!'	(Norma, Oroveso, Druidi, Sacerdotesse)	[page 95]	1:50
07	'Né compì il rito, o Norma?'	(Oroveso, Norma, Clotilde, Druidi, Sacerdotesse, Pollione)	[page 96]	3:53
08	'In mia man alfin tu sei'	(Norma, Pollione)	[page 99]	5:32
09	'Gia mi pasco ne tuoi sguardi'	(Norma, Pollione)	[page 102]	2:21
10	'Dammi quel ferro!'	(Pollione, Norma, Oroveso, Druidi, Sacerdotesse)	[page 103]	3:34
11	'Qual cor tradisti, qual cor perdesti'	(Norma, Pollione, Oroveso, Druidi, Sacerdotesse)	[page 106]	4:58
12	'Norma!... deh! Norma! scolpati...'	(Oroveso, Druidi, Sacerdotesse, Norma, Pollione)	[page 108]	2:14
13	'Deh! non volerli vittime'	(Norma, Pollione, Druidi, Sacerdotesse, Oroveso)	[page 110]	4:36



photo: Tatyana Vlasova

Marina Rebeka  
*Norma*



photo: Aymeric Chénuel

Karine Deshayes  
*Adalgisa*



Luciano Ganci  
*Pollione*



Marko Mimica  
*Oroveso*

photo: Gemma Esposito



Anta Jankowska  
*Clotilde*



Gustavo De Gennaro  
*Flavio*

photo: Fabio Castaldi

Vincenzo Bellini: *Norma*



Orquesta Sinfónica de Madrid  
Coro Intermezzo



John Fiore  
*conductor*



## Marina Rebeka

Latvian soprano Marina Rebeka is one of the leading opera singers of our time. Since her international breakthrough at the Salzburg Festival in 2009 under the baton of Riccardo Muti, Rebeka has been a regular guest at the world's most prestigious concert halls and opera houses, including the Teatro alla Scala (Milan), the Opéra National de Paris, the Metropolitan Opera (New York), the Royal Opera House Covent Garden (London), the Bavarian State Opera (Munich), the Vienna State Opera and the Zurich Opera House. She collaborates with leading conductors, including Riccardo Muti, Zubin Mehta, Antonio Pappano, Valery Gergiev, Fabio Luisi, Yannick Nézet-Séguin and Daniele Gatti. The variety of her repertoire ranges from Baroque, through bel canto and Verdi, to Tchaikovsky and Britten. As an active and widely acclaimed concert performer, Rebeka has given recitals at many of the world's most prestigious venues, such as the Teatro alla Scala in Milan, the Großes Festspielhaus in Salzburg, the Zurich Opera House, and others.

Rebeka's discography includes releases with Deutsche Grammophon, Warner Classics (EMI), BR Klassik, and Naxos. She has recorded Rossini's *Petite messe solennelle*, Mozart arias, *Amor fatale* (an album of Rossini arias), Verdi's full opera *Luisa Miller*, and Mozart's *La clemenza di Tito*. On her own record label, Prima Classic, she has released the album *Spirito* (scenes and arias of dramatic bel canto), Verdi's opera *La traviata*, and her solo albums *Elle* (French opera arias) and *Credo* (a selection of sacred and spiritual music). Rebeka also sang the role of Imogene in the recording of Bellini's *Il pirata*, an album released by Prima Classic that received the 2022 International Classical Music Award (ICMA) for opera recording of the year. Also in 2022, she released her first piano recital album, *Voyage*.

In December 2016, Rebeka was granted the Order of the Three Stars, the highest award of the Republic of Latvia, for her cultural achievements. In the 2017/18 season, she was named the first-ever artist in residence by the Münchner Rundfunkorchester. In 2020, she received the International Classical Music Award (ICMA) for artist of the year and the Latvian Ministry of Culture Award for Excellence. In 2021, she was awarded the first-ever Premio alla Carriera 'Toti dal Monte'.

## Karine Deshayes

Considered as one of the best singers of her generation, three times awarded best 'Singer of the Year' at the Victoires de la Musique, Karine Deshayes first joined the troupe of the Lyon Opera before being invited by the more important opera houses. At the Paris Opera she successfully sang Mozart roles (Cherubino, Dorabella, Donna Elvira), Rossini roles (Angelina, Rosina, Elena), but also Poppea (*L'incoronazione di Poppea*), Romeo (*I Capuleti e i Montecchi*), Charlotte (*Werther*), Carmen and Urbain (*Les Huguenots*). She sang the title roles of Rossini's *Armida* (at the Montpellier Opera) and *Semiramide* (at the Saint-Étienne Opera), Gluck's *Alceste* at the Lyon Opera, Elvira (Malibran version of *Puritani*) at the Festival of Radio France and Montpellier, Marguerite (*Damnation de Faust*) at the Nice Opera and at the Paris Philharmonie.

Outside France, she sang at the Salzburg Festival (*Die Zauberflöte* under Riccardo Muti), the Théâtre Royal de la Monnaie in Brussels (Marie de l'Incarnation in *Dialogues des Carmélites*), the Liceu in Barcelona (the title role of Massenet's *Cendrillon*), the Teatro Real in Madrid (Adalgisa in *Norma*), in San Francisco (*La Cenerentola*) and at the Metropolitan Opera in New York (Siébel in *Faust*, Isolde in *Le Comte*

Ory, Nicklausse/La Muse in *Les Contes d'Hoffmann* under James Levine, and Stéphano in *Roméo et Juliette*).

More recently she sang Donna Elvira (*Don Giovanni*) at the Chorégies d'Orange, Charlotte (*Werther*) at the Toulouse Théâtre du Capitole, Adalgisa (*Norma*) at the Moscow Tchaikovsky Concert Hall, Elena (*La Donna del Lago*) and Balkis (Gounod's *La Reine de Saba*) at the Marseille Opera, Angelina (*Cenerentola*) at the Paris Théâtre des Champs Elysées, Liège Royal Opera and the Teatro Real in Madrid. She also had a huge success in the title role of Rossini's *Elisabetta Regina d'Inghilterra* at the Pesaro Festival, Giovanna Seymour (*Anna Bolena*) at the Zurich Opera House and in concert at the Paris Théâtre des Champs-Elysées, Valentine (*Les Huguenots*) at the Théâtre Royal de la Monnaie, in the title role of *Norma* at the Festival of Aix-en-Provence, and *Elisabetta Regina d'Inghilterra* in Marseille.

## Luciano Ganci

Tenor Luciano Ganci has been active since 2009, with debuts in Mozart's *Le nozze di Figaro* and Puccini's *Gianni Schicchi*, and then, in 2010, in the role of Alfredo in Verdi's *La traviata*. These performances were soon followed by two more Puccini debuts, as Rodolfo in *La Bohème* and Pinkerton in *Madama Butterfly*; afterwards he sung Oronte in *I Lombardi alla Prima Crociata* and Turiddu in *Cavalleria rusticana*. 2012 marked Ganci's international debut with *La traviata* in Salzburg. A few months later he made his debut in *L'amico Fritz*, in *Christus am Ölberge* by Beethoven, in Mozart's *Requiem* and in *Il trovatore*. Also in 2012, he recorded an album of music by Mascagni for the Chandos label. Since then more new roles have followed, in *Il corsaro*, *Attila*, and Verdi's

*Requiem* in 2013; Mario Cavaradossi in *Tosca*, Macduff in *Macbeth* and Beethoven's *Ninth Symphony* followed in 2014; Rodolfo in *Luisa Miller* by Verdi, Amenofi in Rossini's *Mosé* and Pollione in *Norma* in 2015; Carlo VII in *Giovanna d'Arco* in 2016, Gustavo III in *Un ballo in maschera*, in the title role of Verdi's *Stiffelio*, Puccini's *Messa di Gloria* and Don José in *Carmen* in 2017. The following year, he debuted as Malatestino in *Francesca da Rimini* by Zandonai, Edgardo in *Lucia di Lammermoor* by Donizetti and in the *Petite messe solennelle* by Rossini. In 2019 came the role of Don Alvaro in Verdi's *La forza del destino* and the title role of *Andrea Chénier*. In 2020, the role of Radamès in *Aida* and in 2021 the role of Maurizio di Sassonia in *Adriana Lecouvreur* at the Teatro Comunale di Bologna. He then sang at the opening Gala at the Teatro Ponchielli in Cremona, the Macerata Opera Festival inauguration as Radamès in *Aida* to celebrate 100 years of opera at the MOF, and debuted as Loris Ipanov in Giordano's *Fedora*, in a concert performance at the Concertgebouw in Amsterdam. Also in 2021, he debuted as Oberto in Catalani's *Edmea* at the Wexford Festival Opera and sang for his first time at the Wiener Staatsoper, in *Adriana Lecouvreur* and *Tosca*. In 2022 he debuted as Aroldo in the opera of the same name by Verdi in the theatres of Ravenna, Piacenza and Modena, and Roberto in *Le Villi* at the Halle aux Grains in Toulouse.

His concerts have brought him all over Italy, and to Germany, Switzerland, Spain, Greece, Malta, the Netherlands, Belgium, Russia, Ukraine, Hungary, Slovenia, the Czech Republic, Oman, Abu Dhabi, Kazakhstan, China, Japan, Korea, India and Canada.

## Marko Mimica

Croatian bass baritone Marko Mimica was born in 1987. After attending the Rossini Academy in 2014, interpreting Lord Sidney in *Il viaggio a Reims*, he returned to the Rossini Opera Festival in Pesaro in the summer of 2015 as the Podestà in *La gazza ladra* and in 2016 as Douglas in *La donna del lago*. Member of the ensemble at the Deutsche Oper in Berlin (2011-2016), his repertoire also includes Raimondo in *Lucia di Lammermoor*, Don Basilio in *Il barbiere di Siviglia*, Talbot in *Maria Stuarda*, Escamillo in *Carmen*, Frate Lorenzo in *I Capuleti e i Montecchi*, Celio in *L'amore delle tre melarance*, Colline in *La bohème*, Pistola in *Falstaff*, Banco in *Macbeth*, Oroveso in *Norma* and Ferrando in *Il trovatore*.

In past seasons he also sang as Frère Laurent in *Roméo et Juliette* for the Deutsche Oper in Berlin, the leading role in *Le nozze di Figaro* at the Teatro San Carlo in Naples, as Alfonso d'Este in *Lucrezia Borgia* in Bilbao and Valencia, Escamillo in *Carmen* and Banco in *Macbeth* at the Teatro Massimo in Palermo, Mustafà in *L'italiana in Algeri* at the Royal Opera House in Muscat in Oman, Oroveso in *Norma* at the Teatro Filarmonico in Verona, Lord Sidney in *Il viaggio a Reims* and Banco in *Macbeth* at the Teatro Regio in Turin.

He recently performed in *I puritani* and *Luisa Miller* in Barcelona, *Il barbiere di Siviglia* in Amsterdam, *La Favorite* in Palermo, *I Lombardi alla Prima Crociata* in Turin, *Le nozze di Figaro* in Palm Beach, Rossini's *Stabat Mater* at the Kennedy Center and Carnegie Hall of New York, *Aida* at the Arena in Verona, *La forza del destino* in Modena, Piacenza, Reggio Emilia and Berlin, *La Cenerentola* in Rome, *Lucia di Lammermoor* in Bilbao, *L'italiana in Algeri* in Florence, *Lucrezia Borgia* in Bergamo, *Paria* at the Barbican Hall in London, *Anna Bolena* in Liège.

Marko graduated from the Academy of Music in Zagreb, Croatia. He participated in the Young Singers Project of the Salzburger Festspiele in 2011 and was among the finalists of the Cardiff Singer of the World competition in 2013.

## Anta Jankovska

Anta Jankowska began her artistic career as a ballet dancer. In 1999, still being a student at the Riga Choreography School, she was hired by the Latvian National Opera Theatre. Later she moved to Italy and graduated *cum laude* from the Conservatorio Arrigo Boito of Parma, where she studied Vocal Arts under the guidance of Prof. Lucetta Bizzi and Prof. Carmen Santoro. During the studies, she also attended the Mirella Freni Universal Centre of Belcanto Academy. After graduation, she attended several prestigious Italian opera academies: Accademia del Belcanto Rodolfo Celletti in Martina Franca, which takes place in collaboration with the Festival della Valle d'Itria, Puccini Festival Opera Academy, and LTL Opera Studio (Tuscany), where she made her debut as Hanna Glawari.

Her stage debut was the role of fairy Farzana in Alfredo Casella's *La donna serpente* (conducted by Fabio Luisi and directed by Arturo Cirillo), which was performed in the 40th Festival della Valle d'Itria (Martina Franca, Italy, 2014). Currently Jankowska is the principal guest artist in the Latvian Operetta Theatre (Operetes Teātris).

## Gustavo De Gennaro

Gustavo De Gennaro holds a diploma in music and technology from the National University of Quilmes in Argentina. He has also studied at the Institute of Advanced Studies in Art at the Teatro Colón.

De Gennaro recently performed the roles of Romeo in Gounod's *Roméo et Juliette* with the Deutsche Oper am Rhein and Eléazar in *La Juive* in Konstanz, Germany, after the natural development of his voice and a subsequent change in his repertoire. At the beginning of his career, he interpreted *La Cenerentola* and Ligeti's *Le Grand Macabre* for the Teatro Colón in Buenos Aires. He also performed Don Ottavio and Ferrando at the Teatro Argentino de La Plata. De Gennaro made his Italian debut in the role of Count Almaviva in *Il barbiere di Siviglia* in Trento and repeated it at the Opéra Royal de Wallonie-Liège. In Spain, along with the Spanish National Orchestra, he recorded the operetta *Quien porfia mucho alcanza* conducted by Christophe Rousset. Also in Spain, he worked under Alan Curtis for the Teatro de la Zarzuela in the opera *Viento es la dicha de amor* and made his debut in *L'elisir d'amore* in San Sebastián and Zaragoza.

With Riccardo Muti, De Gennaro participated in the Luigi Cherubini Youth Orchestra's production of *I due Figaro* at Ravenna, Salzburg, Madrid and Buenos Aires. He also sang in Cherubini's *Chant sur la mort de Joseph Haydn* conducted by Muti at the closing of the Salzburger Pfingstfestspiele 2011.

## John Fiore

A seasoned conductor well-known among the international opera houses, John Fiore is praised for his musicality and his skilful expression on the podium. Fiore has been the Music Director of several leading opera companies including the Norwegian Opera and Ballet, where he served from 2009 to 2015 as the institution's first music director in the famous new opera house. He was also Music Director of the Deutsche Oper am Rhein (1999-2009), where he conducted in the company's two houses in the neighbouring cities of Düsseldorf and Duisburg. Concurrent with his appointment at the Deutsche Oper am Rhein, Fiore was General Music Director of the Düsseldorfer Symphoniker, leading full seasons of symphonic repertoire.

Some highlights of his life in music are his leading of the Metropolitan Opera's premiere production of Dvůrák's *Rusalka* (1993, revival in 1997), the very first staged performances of Berlioz's *Les Troyens* in Sydney in 1994, the first complete Wagner *Ring* cycle in Prague since the Second World War (in co-production with the Deutsche Oper am Rhein) in 2005, a festival at the Deutsche Oper am Rhein where he conducted five different Janáček operas back to back in five days; and concert performances of Schoenberg's *Gurrelieder* in Düsseldorf and his own full evening arrangement of music from Wagner's *Ring* in Prague and Oslo.

The professional career of John Fiore – scion of a New York musical family – took shape very early on. He began his professional career at the age of 14 as a pianist and répétiteur for the annual Wagner *Ring* Cycle at the Seattle Opera in 1975. Later he studied at the Eastman School of Music in Rochester (New York) and assisted Zubin Mehta, Daniel Barenboim, and Leonard Bernstein, following which he became

an assistant conductor in the three major American companies: San Francisco, Chicago, and New York City's Metropolitan Opera. His official conducting debut was in 1986 with Gounod's *Faust* at the San Francisco Opera, following which he made many debuts and formed continuing relationships – in North America, Europe and Australia – with the Metropolitan Opera, Bavarian State Opera, Semperoper Dresden, Deutsche Oper Berlin, the Royal Swedish Opera, the Grand Théâtre de Genève, and Opera Australia, among others. His international career soon developed in the symphonic field as well, leading over time to collaborations with the Sächsische Staatskapelle Dresden, the Bamberg Symphony Orchestra, the Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, the Boston Symphony Orchestra, and the Los Angeles Philharmonic, the Orchestre de la Suisse Romande and the Münchner Rundfunkorchester.

Mr. Fiore conducted a vast repertoire during his years as Music Director in Düsseldorf/Duisburg and Oslo, including all the major Wagner operas, major Strauss operas like *Salome*, *Elektra*, and *Die Frau ohne Schatten*, as well as such diverse works like Ravel's *L'Enfant et les Sortilèges*, Stravinsky's *Oedipus Rex* and Ligeti's *Le Grand Macabre*. Mr. Fiore continues to be a regular guest at many of the world's leading opera houses. In Europe, he has appeared at the Bayerische Staatsoper (*Un ballo in maschera*, *Aida*, *Nabucco*, *Der fliegende Holländer*, *Tosca*, *Carmen*), Semperoper Dresden (*Die Walküre*, *Les Troyens*, *Les Huguenots*, *Arabella*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Nabucco*, *Aida*, *La traviata*, *La Cenerentola*), Deutsche Oper Berlin (*Turandot*, *La Rondine*, *Parsifal*, *Die Meistersinger*), Rome Opera (*La traviata*, *Nabucco*), Teatro San Carlo (*Rusalka*), Zurich Opera (*Tristan und Isolde*, *La traviata*), Grand Théâtre de Genève (*Parsifal*, *Andrea Chénier*, *Nabucco*, *Falstaff*, *Norma*, *Carmen*), the National Theatre in Prague (*The Ring*, *Parsifal*, *La Fanciulla del West*, *Eugene Onegin*), and

The Royal Swedish Opera (*Andrea Chénier*, *Eugene Onegin*, *Iolanta*) among others. Mr. Fiore has also conducted diverse repertoire at the Cologne Opera, including *Der Rosenkavalier*, *Der fliegende Holländer*, and *Káťa Kabanova*, and has led numerous symphonic programs at the city's renowned Gürzenich Orchester.

In the United States, he has appeared frequently at the Metropolitan Opera, leading over one hundred performances of nearly a dozen operas, including *Rusalka*, *Aida*, *La traviata*, *Madama Butterfly*, *La Bohème*, *Un ballo in maschera*, *Carmen*, and *Tosca*. He has long enjoyed relationships with the Chicago Lyric, San Francisco, and Santa Fe Operas, and has been to the Houston Grand Opera to conduct *Tannhäuser*.

Since 2015, John Fiore has been enjoying a freelance career and lives in Geneva. He is a frequent guest conductor at many of the foremost opera houses in Europe and the United States, with which he enjoys enduring relationships.

### **Orquesta Sinfónica de Madrid**

*Resident orchestra of the Teatro Real*

The orchestra was founded in 1903 and made its first appearance in the Teatro Real of Madrid on February 7, 1904 under the direction of Alonso Cordelás. The following year saw the commencement of a productive, three-decade-long working partnership with Enrique Fernández Arbós as principal conductor, during which period leading figures such as Richard Strauss and Igor Stravinsky also conducted the orchestra. In 1935, Sergei Prokofiev travelled to Madrid for the world première of his Second Violin Concerto, with the OSM being directed by Fernández Arbós and with Robert Soetens as soloist. Following Arbós' death, the

position of principal conductor passed to other Spanish musicians such as Conrado del Campo, José María Campo, Enrique Jordá and Vicente Spiteri. In 1981, following an agreement with the Spanish Ministry of Culture, the OSM became the permanent orchestra for all the productions of the Teatro de la Zarzuela, additionally making a return to its role of providing purely symphonic music, with an annual series of concerts in the Auditorio Nacional de Música in Madrid, an arrangement which continues to this day. As well as working with all of the leading Spanish conductors, the OSM has been directed by world-renowned figures such as Peter Maag, Kurt Sanderling, Krzysztof Penderecki, Mstislav Rostropovich, Semyon Bychkov, Pinchas Steinberg, Armin Jordan, Peter Schneider, James Conlon, Hartmut Haenchen, Thomas Hengelbrock and Jeffrey Tate. Since 1997 – and through contracts signed with the Fundación del Teatro Lírico and currently extending to 2026 – the OSM has been acting as the house orchestra (Orquesta Titular) of the Teatro Real, and has had as Chief Conductors, Luis Antonio García Navarro (1999-2002), Jesús López Cobos (2002-2010), with Ivor Bolton presently in the post, with Pablo Heras-Casado and Nicola Luisotti as Principal Guest Conductors. The Teatro Real, and thus with the Orquesta Sinfónica de Madrid, was the recipient of the Best Opera Company prize at the 2020/21 International Opera Awards. Amongst the orchestra's many recordings feature the zarzuelas and Spanish operas made for Auvidis, the complete Mendelssohn symphonies with Peter Maag, for Arts Music, and the première recordings of Albéniz's *Merlin* and *Henry Clifford*, conducted by José de Eusebio and issued by Decca. An increasing number of performances from the Teatro Real are being made available both on CD and on DVD.

## Coro Intermezzo

*Resident chorus of the Teatro Real*

The Coro Intermezzo has been the Teatro Real's resident chorus since September 2010, with recent incumbents as Director being Andrés Máspero and José Luis Basso. It has sung for conductors such as Ivor Bolton (*Jenůfa*), Riccardo Muti (Verdi *Messa da Requiem*), Simon Rattle (Beethoven Symphony No.9), Jesús López Cobos (*Simon Boccanegra*), Pedro Halffter (*Cyrano de Bergerac*), Titus Engel (*Brokeback Mountain*), Pablo Heras-Casado (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*), James Conlon (*I vespri siciliani*), Hartmut Haenchen (*Lady Macbeth of Mtsensk*), Sylvain Cambreing (*Saint François d'Assise*), Teodor Currentzis (*Macbeth*), Semyon Bychkov (*Parsifal*), Michel Plasson (*Roméo et Juliette*), Plácido Domingo (*Goyescas*), Roberto Abbado (*Norma*), Evelino Pidó (*Ipuritani*), David Afkham (*Bomarzo*), Christophe Rousset (*La clemenza di Tito*) and Marco Armiliato (*Madama Butterfly*). Stage directors for whom the chorus has worked include Alex Ollé, Robert Carsen, Emilio Sagi, Alain Platel, Peter Sellars, Lluís Pasqual, Dmitri Tcherniakov, Pierre Audi, Krzysztof Warlikowski, David McVicar, Romeo Castellucci, Willy Decker, Barrie Kosky, Davide Livermore, Deborah Warner, Michael Haneke, Bob Wilson, Christof Loy, Laurent Pelly, and Hugo de Ana. World premiere productions which have involved the Coro Intermezzo include *La página en blanco* (Pilar Jurado), *The perfect American* (Philip Glass), *Brokeback Mountain* (Charles Wuorinen) and *El público* (Mauricio Sotelo) as well as the dance production of *C(h)oeurs*. Since 2011 the Coro Intermezzo has held the quality certificate ISO 9001. In 2018 it was nominated in the Best Chorus category of the International Opera Awards, at which *Billy Budd* – which involved Intermezzo – was awarded the Best New Production prize, and the DVD of which went on to receive a Diapason d'Or.



## *Norma* begins afresh

Roger Parker

By way of a preface, one might rehearse briefly the *Norma* story. By the time of its premiere, at Milan's Teatro alla Scala on 26 December 1831, Bellini was somewhere near the height of his Italian career, having had considerable success in both Naples and – perhaps a greater, more challenging task – also having caught the imagination of the Milanese. As usual his librettist was Felice Romani, and as usual Romani had chosen to base his opera on a recently premiered French drama, in this case the *Norma* of Alexandre Soumet (first performed in April 1831 at Paris's Théâtre de l'Odéon). By the standards of the day, the genesis of the opera was unusually prolonged: Bellini had finished the Sinfonia and a Coro in the Introduzione by 7 September; rehearsals started (at least with the singers) in early December. The first performance was the major event of the Milanese operatic calendar. But it failed at first to ignite. As so often with premieres at this period, the singers were exhausted from their intensive rehearsals; the absence of a grand *concertato finale* at the mid point of the drama may have disconcerted the public; the tenor (Domenico Donzelli) was the evident star of the show but had relatively little to do in comparison with the Norma of Giuditta Pasta, who was widely reported to be past her prime; and so on. However, as the run of performance continued, the singers rallied and the individual qualities of the opera became more appreciated. Its run of 24 performances in the season signified a decided success.

This achievement only continued with future revivals, the unusually demanding title role becoming one against which many an aspiring soprano wished to measure herself. What is more, the opera became the commonly-acknowledged masterpiece of a composer whose influence spread more widely across Europe than did that of any other Italian of his generation. We are endlessly schooled about the Bellinian traces in Chopin, of course; and we all know of famous Verdian arias ('Quando le sere, al placido', or 'Pace, pace, mio Dio') in which the composer seems ever to reach for a Bellinian melodic contour. Less often mentioned is that Wagner's *Lohengrin* is in so many ways a love-letter to Bellinian ways; or that, as late as August 1872, Cosima Wagner's diary noted her husband opinion that 'Bellini wrote melodies lovelier than one's dreams'; or, even later, that hearing Bellini had stimulated the 'Überschwänglichkeit' of *Tristan und Isolde* Act Two. Perhaps not coincidentally, *Norma* is one of the very few Italian operas that remained robustly in the repertory during the late nineteenth and early twentieth centuries, times that were generally very hard for serious Italian opera. Again, a roster of star sopranos, from Lilli Lehmann to Rosa Ponselle and beyond, brought the opera intact into modern times.



As if in despite of this continuing, unbroken career, a new critical edition of *Norma* is featured in this recording. Is it necessary? After all, Bellini's most often-performed opera has, as we have seen, stood the test of time for nearly two centuries; and it has made its way in the world largely without the help of musicologists. The 'traditional' performing materials, supplied for those two centuries mostly by the publisher Ricordi, have assisted at the birth of countless imaginings of

the opera – some good, some less so, but all with reasonable access to the material traces Bellini left of the work when he died. To repeat the question: do we need a new edition?

There are many possible answers. One, commonly advanced by promoters of such editions, is to suggest that ‘traditional’ scores routinely report travesties of the composer’s intentions. For a few of Italian operas of the nineteenth century that might indeed be the case: for Rossini’s *Il viaggio a Reims*, for example, or Donizetti’s *Maria Stuarda*, the discovery of a long-lost autograph or other materials has resulted in new editions that unveil what is in important senses a new work, worthy of separate aesthetic attention. This level of difference is, though, a rarity, and *Norma* cannot boast it. However, there is also a less dramatic answer to my question, one that may ultimately prove more convincing in the case of most critical editions. It concerns the fact that, although we may feel that an opera as familiar as *Norma* has ‘always’ been with us, performance traditions in fact change quite radically with changing times and technologies. Recordings have now been with us long enough to demonstrate this very clearly: no one today would dream of performing *Norma* in the manner in which it was routinely interpreted 100 years ago. Our attitudes to tempi have changed (expressive slowing-down is still very much in fashion, but expressive speeding-up is usually frowned upon); our tolerance for wide vibrato (both in instruments and, particularly, in solo voices) is far greater; our taste in string slurs has become much more restrained; our expectations of orchestral discipline are much higher; our approach to operatic acting and to interpretation of operatic scene directions is enormously different; and so on and on. All this might be familiar. But what is sometimes less well understood is that the ‘traditional’ score of *Norma* is in many senses a reflection of performance tastes of a century ago. Although the score clearly derived from sources close to

Bellini’s time, it found its final, printed form in the early part of the twentieth century, and was fashioned according to the traditions of those years. In this sense, another look at the materials – one that regards from a new perspective editorial decisions that seemed natural 100 years ago – was long overdue. But, and this is important, while any new edition will certainly reinstate countless small performance directions that Bellini wrote, this should not be regarded as a prescriptive move, nor thought to produce a text that must be followed in all future performances of the work: such editorial revisions should, rather, be regarded as just one further way of configuring an ever-mutable score, in the process allowing performers to make further, above all better informed, choices about how they might interpret the work.

What has been said above could apply to virtually all famous Italian operatic works of the nineteenth century, but there is a sense in which Bellini has peculiar individual ‘baggage’ to contend with. One aspect of this, and it is something that began very early in his reception, was his reputation as a ‘Romantic’ composer, someone whose inspiration came directly from the poetic passions before him and was thus unmediated by ‘science’ or ‘theory’. This clearly chimes with a continuing preference among critics and other arbiters of taste for original thoughts (what the English poet Percy Shelley called the ‘undisciplined overflowing of the soul’) over later revisions; and a linking of this preference to the lingering influence of Romantic ideas about organicism. But against this is the notion, again well aired in Bellini’s time and for long after, of a composer who clearly took exceptional time and pains with his operas, thus rubbing against the grain of a tradition that more often resembled eighteenth-century fecundity and reliance on generic convention. Here the comparison with his greatest contemporary Donizetti is (and was) obvious, and is something that Bellini himself actively encour-

aged, even though it purposefully ignored Donizetti's own brand of 'Romanticism', not to mention his continual experimentation with the stock operatic forms.

However, as soon as one looks in detail at Bellini's autograph score of *Norma*, the handwritten document that the composer left to posterity, these past preconceptions come into startling focus. It is indeed evident on every page that Bellini took great pains with the compositional process; but to imagine this intensive labour as the gradual discovery and honing of a first inspiration cannot be sustained. On the contrary, the score shows every evidence that Bellini was continually undecided about the final shape of his score, both in terms of small details and in terms of larger structural matters. In the end, far from being able to judge the score a record of what German musicologists used to call the '*Fassung letzter Hand*' – a composer's last will and testament, a coherent artistic vision – we can be sure that this autograph score offers us merely one stage in the opera's compositional history; and the consequence of this discovery is that there are several other versions of the opera which have an equal claim to 'authenticity'.



So: while the present edition certainly offers performers a careful reconstruction of what – at our best guess – might be Bellini's last thoughts on his opera, there is every evidence that these last thoughts would never have been regarded by him as in any way final or definitive. Far from it: one of the most startling aspects of the various revisions the opera underwent at his hands is the manner in which, both in small details and in large structural matters, he seemed to oscillate back and forth between competing versions. Often one can guess that this changing

back and forth had much to do with the opera's immediate reception: with positive or negative comments from the public or the burgeoning musical press. It thus becomes a major task of the critical edition to make available various quite radically different versions of *Norma*. This particularly involves the recovery of a version performed at La Scala at the world premiere on 26 December 1831, which is close to that of the first printed Ricordi vocal score and in many ways makes equal musical sense (in the eyes of some, better musical sense) in comparison with the one that is more usually performed today.

Perhaps the easiest way to lay out the various options is to consider four key moments of the opera in which particularly important revisions took place in the period between the first performance and Bellini's death less than four years later:

#### 'CASTA DIVA'

In the autograph, Norma's famous *preghiera* is written in G major, a key that would make extreme demands on most sopranos who sing the role and that is surprising given what we know of the voice of the role's creator, Giuditta Pasta. In the autograph, the transition measures to G major give every indication of themselves being a revision; and what's more, these measures are lightly crossed through, which *might* indicate that Bellini at some point decided to effect a move (or a move back?) to F major. In this recording Marina Rebeka sings the aria in G major.

#### THE ACT I TERZETTO 'OH! DI QUAL SEI TU VITTIMA'

There is evidence from the autograph that Bellini originally composed an entire strophe of the Terzetto for Adalgisa, with interjections from Norma. The first Ricordi vocal score has this strophe, and it arguably makes more musical sense to have an individual reaction from Adalgisa

at this crucial point in the drama, where the dramatic attention is primarily on her. Why the strophe was cut remains a mystery and in this recording it is reinstated.

#### AN ALTERNATIVE ENDING TO THE ACT ONE STRETTA

The final part of the Act One finale clearly underwent significant change, probably after the first performance; the first Ricordi vocal score and various manuscript sources have a different version of the last part of the number, with an altered disposition of the vocal parts, some variations in the melodic material and no choral intervention. This recording features the version with chorus.

#### ALTERNATIVE ENDING TO THE CORO 'GUERRA, GUERRA' IN ACT TWO

This part of the finale also underwent significant change after the first performance; again, the first Ricordi vocal score and some manuscript sources have a different, probably earlier version, with altered text for the vocal parts and a significantly different orchestral ending. An added complication is that the version in the autograph is not in Bellini's hand but that of a copyist. Although, again, the version in the autograph is likely to be Bellini's last thought on the matter, the alternative ending, with the return of music from the Sinfonia, opens up a vital new colour in the opera's final number, and this is the version used in the present recording.



**O**ne final thought about the changing face of *Norma* over its 200-year history concerns the types of singer involved. It is absolutely

plain that twentieth- and twenty-first-century performances of the opera have had a tendency to alter the musical fabric of the opera in two important casting traditions. One concerns Pollione. The original Pollione, Domenico Donzelli, was a singer who, in the highest register, made use of what he called a 'falsetto' (we today would probably call it a *voix mixte*); an example is the high C in his opening aria, which is clearly meant to be delivered in a different vocal production, and certainly not the 'do di petto' routinely delivered by modern tenors. In modern terms, following the example of Donzelli means casting a 'Rossinian' tenor in the role rather than a 'Verdian' one, and the decision of course involves a great deal more than simply one high note in one aria. A further casting issue, arguably much more important, concerns Adalgisa. The role was written for Giulia Grisi (who later created Elvira in *I puritani*) and – although she sometimes sings below Norma in ensembles – she was emphatically a soprano rather than a mezzo, and (as befits her character in the opera) had a lighter, more youthful voice than the Norma of Giuditta Pasta. To cast the role as a mezzo (as is still common today) is usually only possible by omitting Adalgisa's highest notes, and (often) by transposing entire numbers down a tone. This tradition has, of course, given us many wonderful monuments in the recorded history of the opera, and certainly brings *Norma* into a more active dialogue with some other great soprano-mezzo operas of the period (perhaps *Aida* in particular). But there is nevertheless an alternative choice, following the example of Grisi, and one that will bring the opera into conversation with an alternative set of two-soprano (rather than soprano-mezzo) works.



One conclusion from all this information about the various options within *Norma* is inescapable: that those who seek to insist on a single, ‘composer-approved’ version of the opera – a version that should always be performed, under whatever circumstances – do so in the face of very considerable historical evidence to the contrary. Indeed, it is far nearer the spirit in which Bellini’s opera was created to think of the work as a series of possibilities, the score acting as a blueprint that can serve to stimulate the alchemy between composer, scene director, performers and audience: the alchemy that gives rise to theatrical experience. Those involved in productions, the present one included, may decide to follow some of the alternative paths this critical edition allows; or they may prefer to stay with more ‘traditional’ readings; or they may invent variations of their own, perhaps deriving them from historical models, perhaps not. And whatever we think of these experiments, we can be sure that Bellini never considered this or any other of his operas as having a ‘definitive’ state: a fixed condition that must always be respected, no matter what the changes in performance conditions or cultural context. It is better to think of each work as simply suspended, awaiting new revivals, new performers to reanimate new creative energies. If we follow this model, then Bellini’s *Norma*, albeit agonized over in a prolonged manner nearly 200 years ago, can today continue to surprise us, making us think again, begin afresh.

---



*‘Forêt des Druides’, Act One.*

*Set design for the Paris premiere at the Théâtre-Italien.*

*Design by Domenico Ferri.*

## Norma toujours renouvelée

Roger Parker

En guise de préface, rappelons brièvement l'histoire de *Norma*. À l'époque de la première au Teatro alla Scala de Milan, concrètement le 26 décembre 1831, la carrière italienne de Bellini approchait de son apogée ; le compositeur avait en effet remporté un succès considérable à Naples et – ce qui était peut-être plus important et difficile à obtenir étant donnée l'exigence du public – également captivé l'imagination des Milanais. Comme de coutume, son librettiste était Felice Romani, qui, comme de coutume, avait choisi de baser son livret sur un drame français récemment créé (en avril 1831 au Théâtre de l'Odéon à Paris) : *Norma* d'Alexandre Soumet. Selon les normes de l'époque, la composition de l'opéra fut exceptionnellement longue : Bellini termina la *Sinfonia* et un chœur de l'*Introduzione* le 7 septembre ; les répétitions commencèrent (du moins avec les chanteurs) au début du mois de décembre. La première représentation fut l'événement majeur de la saison lyrique milanaise, mais ne reçut pas un accueil enthousiaste. Comme c'était souvent le cas pour les premières à cette époque, les chanteurs étaient épuisés par les répétitions intensives. D'autre part, l'absence d'un grand *concertato finale* au centre du drame a pu déconcerter le public et en outre, le ténor (Domenico Donzelli), vedette évidente du spectacle, avait un rôle bien moins important que celui de Giuditta Pasta (Norma), « qui avait dépassé la fleur de l'âge » selon de nombreux commentaires ; et ainsi de suite. Cependant, au fil des représentations, les chanteurs, s'unissant, permirent au public d'apprécier

davantage les qualités spécifiques de l'œuvre. La série de 24 représentations au cours de la même saison témoigne de son incontestable succès.

Ce succès fut confirmé par toutes reprises, et le rôle-titre, particulièrement exigeant, devint un défi que de nombreuses sopranos en herbe souhaitèrent relever. Qui plus est, l'opéra devint le chef-d'œuvre amplement reconnu d'un compositeur dont l'influence s'étendait plus largement à travers l'Europe que celle de tout autre Italien de sa génération. On nous parle sans cesse des traces belliniennes chez Chopin, à juste titre, et nous connaissons tous des arias célèbres de Verdi (« Quando le sere, al placido », ou « Pace, pace, mio Dio ») dans lesquelles le compositeur semble toujours chercher un contour mélodique bellinien. Mais on mentionne moins souvent que *Lohengrin* de Wagner est, à bien des égards, une déclaration d'amour à l'écriture bellinienne ; ou, que « Bellini écrivait des mélodies plus belles que nos rêves », opinion annotée un peu plus tard, en août 1872, par son épouse, Cosima, dans son journal ; ou, encore plus tard, que le fait d'entendre Bellini avait stimulé la « *Überschwänglichkeit* » [exubérance] du deuxième acte de *Tristan et Isolde*. Ce n'est donc peut-être pas une coïncidence si *Norma* est l'un des très rares opéras italiens à être resté solidement ancré dans le répertoire de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle, une époque généralement très difficile pour l'*opera seria* venant d'Italie. Qui plus est, une série de sopranos étoiles, de Lilli Lehmann à Rosa Ponselle et au-delà, nous a transmis l'opéra en le conservant intact jusqu'à aujourd'hui.



Malgré cette carrière continue, ininterrompue, notre enregistrement utilise une nouvelle édition critique de *Norma*. Est-elle nécessaire ? Après tout, l'opéra le plus souvent joué de Bellini a, nous l'avons vu,

résisté à l'épreuve du temps pendant près de deux siècles ; et en faisant son chemin dans le monde en grande partie sans l'aide des musicologues. Les matériels d'orchestre « traditionnels », fournis pendant ces deux siècles principalement par l'éditeur Ricordi, ont favorisé la naissance d'innombrables imaginations de l'opéra – certaines bonnes, d'autres moins – ayant toutes un accès raisonnable aux traces matérielles de l'œuvre que Bellini a laissées à sa mort. Répétons la question : avons-nous besoin d'une nouvelle édition ?

Il y a plusieurs réponses possibles. L'une d'entre elles, couramment proposée par les promoteurs de ces éditions, suggère que les partitions « traditionnelles » répètent systématiquement des détournements des intentions du compositeur. Cela peut effectivement être le cas de certains opéras italiens du XIX<sup>e</sup> siècle – *Il viaggio a Reims* de Rossini, ou *Maria Stuarda* de Donizetti, par exemple – dont la découverte d'un autographe perdu depuis longtemps ou d'autres documents a donné lieu à de nouvelles éditions qui dévoilent, dans une large mesure, une nouvelle œuvre digne d'une attention esthétique distincte. Mais ce niveau de différence est rare, et ne concerne pas *Norma*. Cependant, il existe aussi une réponse moins catégorique à ma question, une réponse qui pourrait finalement s'avérer plus convaincante dans le cas de la plupart des éditions critiques. Bien que nous puissions avoir l'impression qu'un opéra aussi familier que *Norma* a « toujours » été avec nous, les traditions d'interprétation changent en fait assez radicalement avec l'évolution des époques et des technologies. Notre connaissance actuelle des enregistrements, est suffisamment longue pour le démontrer très clairement : personne aujourd'hui ne songerait à interpréter *Norma* de la manière dont elle l'était habituellement il y a 100 ans. Notre attitude à l'égard des tempi a changé (le *ral-lentando* expressif est encore très à la mode, mais l'*accelerando* expressif est généralement désapprouvé) ; notre tolérance à l'égard d'un vibrato

ample (à la fois pour les instruments et, en particulier, pour les voix solistes) est bien plus grande ; notre goût pour les liaisons d'expression aux cordes est devenu beaucoup plus modéré ; nos attentes en ce qui concerne la discipline orchestrale sont bien plus hautes ; notre approche des prestations dramatiques des solistes et de l'interprétation des directions de scènes est extrêmement différente, et ainsi de suite. Tout cela peut sembler familier. Par contre, nous concevons parfois moins que la partition « traditionnelle » de *Norma* est à bien des égards un reflet des goûts du siècle passé concernant l'interprétation. Bien qu'elle provienne clairement de sources proches de l'époque de Bellini, la partition n'a trouvé sa forme finale, imprimée, qu'au début du vingtième siècle, et fut réalisée selon les traditions de ces années-là. On attendait donc, depuis longtemps, un autre regard sur les documents qui envisagerait sous une nouvelle perspective des décisions éditoriales qui semblaient naturelles il y a 100 ans. Mais – c'est important – toute nouvelle édition rétablissant certainement les innombrables petites indications d'exécution voulues par Bellini, ne devra pas pour autant être considérée comme une prescription, ni comme un texte devant être suivi pour toutes les futures exécutions de l'œuvre : de telles révisions éditoriales devraient plutôt être considérées comme une façon supplémentaire de configurer une partition toujours mutable, permettant ainsi aux interprètes de faire d'autres choix – surtout mieux informés – quant à la façon d'interpréter cet opéra.

Cela pourrait s'appliquer à pratiquement tous les opéras italiens célèbres du XIX<sup>e</sup> siècle mais, en un sens, Bellini possède un « bagage » particulier : entre autres, sa réputation immédiate de compositeur « romantique », dont l'inspiration provient directement de ses passions poétiques et qui n'était donc pas médiatisé par la « science » ou par la « théorie ». Ce qui fait clairement écho à la préférence constante des critiques et autres arbitres du goût pour les pensées originales (« débordement

indiscipliné de l'âme » selon le poète anglais Percy Shelley) par rapport aux révisions ultérieures ; et correspond au lien entre cette préférence et l'influence persistante des idées romantiques sur l'organicisme. Mais cela s'oppose à l'idée, amplement répandue à l'époque de Bellini, et bien plus tard, d'un compositeur qui prenait manifestement un temps et un soin exceptionnels pour écrire ses opéras, allant ainsi à l'encontre d'une tradition ressemblant le plus souvent à la fécondité du XVIII<sup>e</sup> siècle et à la confiance dans la convention générique. Dans ce sens, la comparaison avec son plus grand contemporain Donizetti est (et était) évidente, et fut favorisée par Bellini qui cependant a, intentionnellement, ignoré le propre « romantisme » de Donizetti, sans mentionner son expérimentation continue des formes opératiques traditionnelles.

Mais, dès que l'on examine en détail la partition autographe de *Norma*, le document manuscrit que Bellini a laissé à la postérité, ces idées préconçues du passé prennent un relief saisissant. Il est en effet évident, à chaque page, que Bellini prenait grand soin du processus de composition, mais on ne peut imaginer que ce travail intensif soit le fruit de la découverte et du perfectionnement graduel d'une première inspiration. Au contraire, la partition révèle toutes les preuves de l'indécision continuelle de Bellini quant à la forme finale de la partition, tant au niveau des petits détails qu'à celui des grandes questions structurelles. En fin de compte, loin de pouvoir considérer la partition comme un enregistrement de ce que les musicologues allemands avaient l'habitude d'appeler « *Fassung letzter Hand* » – les dernières volontés et le testament d'un compositeur, une vision artistique cohérente –, nous pouvons être sûrs que cette partition autographe ne nous offre qu'une étape de l'histoire de la composition de l'opéra ; et la conséquence de cette découverte est qu'il existe plusieurs autres versions de l'opéra pouvant prétendre à la même « authenticité ».



**D**onc, si la présente édition offre assurément aux interprètes une reconstitution minutieuse de ce qui pourrait être – à notre avis – les dernières pensées de Bellini concernant son opéra, tout porte à croire qu'il ne les auraient jamais considérées comme définitives. Bien au contraire : l'un des aspects les plus surprenants des diverses révisions faites par le compositeur est la façon dont – qu'il s'agisse de petits détails ou de grandes questions structurelles – il semble osciller entre des versions rivales. Nous pouvons souvent deviner que ce va-et-vient dépendait beaucoup de la réception immédiate de l'opéra, des commentaires positifs ou négatifs du public ou de la presse musicale naissante. L'une des principales tâches de l'édition critique consiste donc à publier diverses versions radicalement différentes de *Norma*. Cela implique notamment la récupération de la version jouée à la Scala lors de la première mondiale le 26 décembre 1831, proche de la première partition vocale Ricordi imprimée, et dont le sens musical est, à bien des égards, égal (ou supérieur, selon certains) à celui de la version la plus habituellement jouée aujourd'hui.

La façon la plus simple de présenter les différentes options consiste peut-être à considérer quatre moments clés de l'opéra où des révisions particulièrement importantes ont eu lieu entre la première représentation et la mort de Bellini, près de quatre ans plus tard :

#### « CASTA DIVA »

Dans l'autographe, la célèbre *preghiera* de Norma est écrite en sol majeur, tonalité extrêmement exigeante pour la plupart des sopranos interprétant le personnage et qui est surprenante compte tenu de ce que nous savons de la voix de la créatrice du rôle, Giuditta Pasta. Dans l'autographe, les mesures de transition vers sol majeur indiquent sans aucun doute qu'il s'agit d'une révision ; de plus, ces mesures sont légèrement barrées, ce qui *pourrait* indiquer que Bellini a décidé à un moment donné de transposer

(ou de revenir ?) vers fa majeur. Dans cet enregistrement, Marina Rebeka chante l'aria en sol majeur.

 PREMIER ACTE : TERZETTO « OH! DI QUAL SEI TU VITTIMA »

L'autographe prouve que Bellini a composé à l'origine une strophe entière du *Terzetto* pour Adalgisa avec des interjections de Norma. La première partition vocale imprimée par Ricordi comporte cette strophe, et il est sans doute plus logique, d'un point de vue musical, d'avoir une réaction individuelle d'Adalgisa à ce moment crucial alors que l'attention dramatique est centrée principalement sur elle. La raison pour laquelle la strophe a été coupée reste un mystère, et dans cet enregistrement elle est réintégrée.

 PREMIER ACTE : FINALE ALTERNATIF DANS LA STRETTA

La dernière partie du *finale* de l'Acte 1<sup>er</sup> a manifestement subi des modifications importantes, probablement après la première représentation ; la première partition vocale imprimée par Ricordi et plusieurs sources manuscrites présentent une version différente de la dernière partie du numéro, avec une disposition modifiée des parties vocales, quelques variations dans le matériel mélodique et sans intervention du chœur. Cet enregistrement présente la version avec chœur.

 DEUXIÈME ACTE : FIN ALTERNATIVE DU CHŒUR « GUERRA, GUERRA »

Cette partie du *finale* a manifestement subi des modifications importantes, probablement après la première représentation ; la première partition vocale Ricordi et plusieurs sources manuscrites présentent une version différente, sans doute antérieure, avec un texte modifié pour les parties vocales et une fin orchestrale sensiblement différente. Une complication

supplémentaire est due à la version dans l'autographe, qui n'est pas de la main de Bellini mais de celle d'un copiste. Encore une fois, bien que la version dans l'autographe reflète probablement la dernière pensée de Bellini, le *finale* alternatif, avec le retour de la musique de la *Sinfonia*, crée une nouvelle couleur vitale dans le dernier numéro de l'opéra, et c'est cette version que nous avons enregistrée.



Une dernière réflexion sur les changements affectant *Norma* au cours de ses 200 ans d'histoire concerne les types d'interprètes vocaux. Il est tout à fait évident que les représentations de l'opéra aux xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles ont eu tendance à modifier le matériel musical de l'opéra dans deux traditions de distribution importantes. L'une concerne Pollione. Le Pollione original, Domenico Donzelli, était un chanteur qui, dans le registre le plus aigu, utilisait ce qu'il appelait un *falseto* (nous l'appellerions aujourd'hui une voix mixte) ; par exemple, le do aigu de son aria d'ouverture est clairement destiné à être prononcé dans une production vocale différente, et ce n'est certainement pas le *do di petto* couramment chanté par les ténors actuels. En termes modernes, suivre l'exemple de Donzelli signifierait confier le rôle à un ténor « rossinien » plutôt qu'à un ténor « verdien », et la décision implique bien sûr beaucoup plus qu'une simple note aiguë dans une aria. Un autre problème de distribution, sans doute beaucoup plus important, concerne Adalgisa. Le rôle a été écrit pour Giulia Grisi (qui allait créer Elvira dans *I puritani*) : clairement soprano plutôt que mezzo – bien qu'elle chante parfois dans un registre plus grave que celui de Norma dans les ensembles –, elle avait (comme il convient à son personnage dans l'opéra) une voix plus légère et plus jeune que la Norma de Giuditta Pasta. Confier le rôle à une mezzo (comme cela est

encore courant aujourd'hui) n'est généralement possible qu'en omettant les notes les plus aiguës d'Adalgisa et (souvent) en transposant des numéros entiers un ton plus bas. Cette tradition nous a, bien sûr, donné de nombreux monuments merveilleux dans l'histoire enregistrée de l'opéra, et favorise un dialogue bien plus actif entre *Norma* et d'autres grands opéras de l'époque pour soprano et mezzo (peut-être *Aida* en particulier). Mais il y a néanmoins un choix alternatif, suivant l'exemple de Grisi, et qui permettra à l'opéra d'établir un lien avec un ensemble alternatif d'œuvres pour deux sopranos (plutôt que soprano et mezzo).



Une conclusion s'impose après avoir considéré toutes ces informations sur les différentes options de *Norma* : ceux qui préconisent avec insistance une version unique de l'opéra « approuvée par le compositeur » – une version qui devrait toujours être jouée, quelles que soient les circonstances – le font en dépit de preuves historiques considérables du contraire. Il est en effet beaucoup plus proche de l'esprit dans lequel l'opéra de Bellini a été créé de penser l'œuvre comme une série de possibilités, la partition agissant comme un plan pouvant servir à stimuler l'alchimie entre le compositeur, le metteur en scène, les interprètes et le public : l'alchimie qui donne naissance à l'expérience théâtrale. Ceux qui participent aux productions – y compris la nôtre – peuvent soit décider de suivre certaines des voies alternatives que cette édition critique permet, soit préférer s'en tenir à des lectures plus « traditionnelles » ; ou encore, inventer leurs propres variations dérivant, ou non, des modèles historiques. Et quoi que nous pensions de ces expériences, nous pouvons être sûrs que Bellini n'a jamais considéré cette œuvre, ou aucun autre de ses opéras, comme ayant un état « définitif » : une condition fixe qui devant

toujours être respectée, quels que soient les changements affectant les conditions d'exécution ou le contexte culturel. Il est préférable de considérer chaque œuvre comme simplement suspendue, attendant de nouvelles reviviscences, de nouveaux interprètes pour ranimer de nouvelles énergies créatrices. Si nous suivons ce modèle, la *Norma* de Bellini, malgré une longue agonie de près de 200 ans, peut aujourd'hui continuer à nous surprendre, à nous faire réfléchir à nouveau, à se renouveler.

---

## *Norma* fängt noch einmal von vorne an

Roger Parker

Zur Einleitung sollte man vielleicht kurz die Geschichte der Oper *Norma* erzählen. Als sie am 26. Dezember 1831 an der Mailänder Scala uraufgeführt wurde, befand sich Bellini auf dem Höhepunkt seiner Karriere in Italien. Er hatte sowohl in Neapel beachtliche Erfolge gefeiert als auch – was vielleicht die größere und schwierigere Aufgabe war – die Aufmerksamkeit des Mailänder Publikums auf sich gezogen. Er arbeitete wieder mit dem Librettisten Felice Romani zusammen, und wie gewöhnlich wählte dieser als Grundlage für seine Oper ein kurz zuvor uraufgeführtes französisches Drama, in diesem Fall *Norma* von Alexandre Soumet (uraufgeführt im April 1831 im Pariser Théâtre de l'Odéon). Die Entstehung der Oper zog sich für damalige Verhältnisse ungewöhnlich lange hin: Bellini hatte die *Sinfonia* und einen *Coro* in der *Introduzione* bereits am 7. September fertiggestellt; die Proben begannen (jedenfalls mit den Sängern) Anfang Dezember. Die Uraufführung war das wichtigste Ereignis des Mailänder Opernkalenders. Doch der Funke sprang zunächst nicht über. Wie so oft bei Uraufführungen in dieser Zeit waren die Sänger von den intensiven Proben erschöpft; das Fehlen eines großen konzertanten Finales in der Mitte des Dramas könnte das Publikum irritiert haben; der Tenor (Domenico Donzelli) war zwar eindeutig der Star der Aufführung, hatte aber im Vergleich zur *Norma* von Giuditta Pasta, von der es allgemein hieß, sie habe ihre besten Jahre hinter sich, relativ

wenig zu tun, etc. Doch je länger die Oper lief, desto mehr fanden die Sängerinnen und Sänger zueinander, und die individuellen Qualitäten des Werkes wurden stärker gewürdigt. Mit 24 Aufführungen in dieser Saison war sie ein voller Erfolg.

Dieser Erfolg setzte sich bei späteren Wiederaufführungen fort, und die ungewöhnlich anspruchsvolle Titelrolle wurde zu einem Maßstab, an dem sich viele aufstrebende Sopranistinnen maßen. Außerdem entwickelte sich die Oper zum allgemein anerkannten Meisterwerk eines Komponisten, dessen Einfluss in Europa größer war als der irgendeines anderen Italieners seiner Generation. Wir alle kennen selbstverständlich die Spuren Bellinis bei Chopin, und wir alle sind mit berühmten Verdi-Arien vertraut («Quando le sere, al placido» oder «Pace, pace, mio Dio»), in denen der Komponist immer wieder nach einer melodischen Kontur à la Bellini zu streben scheint. Weniger oft wird erwähnt, dass Wagners *Lohengrin* in vielerlei Hinsicht ein Liebesbrief an Bellinis Stil ist; oder dass Cosima Wagner noch im August 1872 in ihrem Tagebuch die Meinung ihres Mannes festhielt, Bellini schreibe Melodien, die schöner seien als die eigenen Träume; oder, noch später, dass das Hören von Bellini die »Überschwänglichkeit« des zweiten Akts von *Tristan und Isolde* inspiriert habe. Vielleicht ist es kein Zufall, dass *Norma* eine der wenigen italienischen Opern ist, die sich im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert im Repertoire halten konnten – eine Zeit, die für die ernsthafte italienische Oper im Allgemeinen sehr schwierig war. Auch hier sorgte eine Reihe von Star-Sopranistinnen, von Lilli Lehmann bis Rosa Ponselle und weiteren, dafür, dass die Oper bis in die Neuzeit Bestand hatte.



**T**rotz dieser kontinuierlichen, ununterbrochenen Entwicklung wird mit dieser Aufnahme eine neue kritische Ausgabe von *Norma* vorgelegt. Ist das notwendig? Immerhin hat sich Bellinis meistgespielte Oper, wie sich gezeigt hat, fast zwei Jahrhunderte lang bewährt; und sie hat ihren Weg in die Welt weitgehend ohne die Hilfe von Musikwissenschaftlern zurückgelegt. Das »traditionelle« Aufführungsmaterial, das in diesen zwei Jahrhunderten vor allem vom Verlag Ricordi angeboten wurde, hat zur Entstehung unzähliger Ideen über die Oper beigetragen – manche gut, manche weniger, aber alle mit einem vernünftigen Zugang zu den materiellen Zeugnissen des Werkes, die Bellini bei seinem Tod hinterließ. Um die Frage zu wiederholen: Ist eine neue Ausgabe nötig?

Es gibt viele mögliche Antworten. Eine, die häufig von den Befürwortern solcher Ausgaben vorgebracht wird, ist die Behauptung, dass »traditionelle« Partituren regelmäßig Zerrbilder der Absichten des Komponisten wiedergeben. Auf einige wenige italienische Opern des 19. Jahrhunderts mag das tatsächlich zutreffen: Bei Rossinis *Il viaggio a Reims* zum Beispiel oder Donizettis *Maria Stuarda* hat die Entdeckung eines lange verschollenen Autographs oder anderer Materialien zu neuen Ausgaben geführt, die ein in wesentlichen Aspekten neues Werk offenbaren, das eine eigene ästhetische Betrachtung wert ist. Ein so großer Unterschied ist jedoch eine Seltenheit, und in Hinblick auf *Norma* ist dies nicht der Fall. Es gibt jedoch auch eine weniger dramatische Antwort auf meine Frage, die sich im Falle der meisten kritischen Ausgaben letztlich als überzeugender herausstellen könnte. Sie betrifft die Tatsache, dass wir zwar das Gefühl haben, dass eine so vertraute Oper wie *Norma* uns »schon immer« präsent war, dass sich aber die Aufführungstraditionen in Wirklichkeit mit dem Wandel der Zeit und der Technologien radikal verändern. Mittlerweile gibt es schon über einen so langen Zeitraum hinweg Aufnahmen, dass dies sehr deutlich wird: Niemand würde heute im Traum

darin denken, *Norma* so aufzuführen, wie sie vor 100 Jahren üblicherweise interpretiert wurde. Unsere Einstellung zu Tempi hat sich geändert (expressives Langsamerwerden ist immer noch sehr in Mode, aber expressives Beschleunigen ist in der Regel verpönt); unsere Toleranz für ein großes Vibrato (sowohl bei Instrumenten als auch insbesondere bei Solostimmen) ist viel ausgeprägter; unsere Vorliebe für Legatobögen in den Streichern ist wesentlich zurückhaltender geworden; unsere Erwartungen an die Orchesterdisziplin sind viel höher; unser Anspruch an schauspielerische Leistungen und die Interpretation von Opernszenenanweisungen hat sich enorm verändert, und so weiter. All das mag vertraut klingen. Allerdings wird manchmal weniger berücksichtigt, dass die »traditionelle« *Norma*-Partitur in vielerlei Hinsicht den Aufführungsgeschmack von vor einem Jahrhundert widerspiegelt. Obwohl die Partitur eindeutig auf Quellen aus Bellinis Zeit zurückgeht, fand sie ihre endgültige, gedruckte Form in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und wurde entsprechend den Traditionen jener Zeit eingerichtet. In diesem Sinne war ein erneuter Blick auf das Material – einer, der redaktionelle Entscheidungen, die vor 100 Jahren selbstverständlich erschienen, aus einer neuen Perspektive betrachtet – längst überfällig. Aber, was wichtig ist, während jede neue Ausgabe sicherlich zahllose kleine Aufführungsanweisungen aus Bellinis Hand wieder einbeziehen wird, sollte dies nicht als starre Anweisung betrachtet werden, oder als ein Text, der bei allen zukünftigen Aufführungen des Werkes befolgt werden muss: Derartige redaktionelle Überarbeitungen sollten vielmehr als weitere Möglichkeit angesehen werden, eine immer veränderliche Partitur zu gestalten, die es den Interpreten erlaubt, weitere und vor allem fundiertere Entscheidungen darüber zu treffen, wie sie das Werk interpretieren möchten.

Das oben gesagte trifft eigentlich auf so gut wie alle berühmten italienischen Opern des 19. Jahrhunderts zu, aber in gewisser Weise hat

Bellini noch ein besonderes »Päckchen« zu tragen. Ein Aspekt, der sich bereits recht früh in seiner Rezeptionsgeschichte zeigte, war sein Ruf als »romantischer« Komponist, dessen Inspiration sich direkt aus den poetischen Leidenschaften in seinem Blick speiste und nicht durch »Wissenschaft« oder »Theorie« beeinflusst war. Das resonierte eindeutig mit der andauernden Bevorzugung des ursprünglichen Gedankens vor späteren Bearbeitungen (der englische Dichter Percy Shelley bezeichnet dies als »uneingeschränktes Überborden der Seele«) durch Kritiker und weitere Schiedsrichter des guten Geschmacks; diese Präferenz stand auch in Zusammenhang mit dem nachwirkenden Einfluss romantischer Vorstellungen über den Organizismus. Aber dagegen richtete sich die zu Bellinis Zeit und noch lange danach weit verbreitete Vorstellung von einem Komponisten, der seinen Opern außerordentlich viel Zeit und Mühe widmete und damit der Tradition widersprach, die eher in der Vielschreiberei und im Rückgriff auf gängige Konventionen des 18. Jahrhunderts verwurzelt war. Der Vergleich mit seinem größten Zeitgenossen Donizetti ist (und war) hier naheliegend. Auch Bellini selbst forderte ihn aktiv ein, auch wenn er Donizettis ganz eigene Art von »Romantik« absichtlich ignorierte, abgesehen von seinem ständigen Experimentieren mit etablierten Opernformen.

Wenn man jedoch Bellinis autographe *Norma*-Partitur, das handschriftliche Dokument, das der Komponist der Nachwelt hinterlassen hat, im Detail betrachtet, werden diese Vorurteile der Vergangenheit in erschreckender Weise offensichtlich. Auf jeder Seite wird deutlich, dass Bellini große Sorgfalt auf den Kompositionsprozess verwendet hat; diese intensive Arbeit jedoch als allmähliche Entdeckung und Verfeinerung einer ursprünglichen Inspiration zu betrachten, ist nicht haltbar. Im Gegenteil, in der Partitur finden sich zahlreiche Hinweise darauf, dass Bellini sowohl in kleinen Details als auch in größeren strukturellen

Fragen hinsichtlich der endgültigen Form seiner Partitur immer wieder unentschlossen war. Letztendlich kann man die Partitur nicht als Zeugnis dessen betrachten, was deutsche Musikwissenschaftler als »Fassung letzter Hand« bezeichneten – den letzten Willen eines Komponisten, eine kohärente künstlerische Vision –, sondern man kann sicher sein, dass diese autographe Partitur nur eine Etappe in der Kompositionsgeschichte der Oper darstellt. Die Konsequenz dieser Entdeckung besteht darin, den anderen existierenden Fassungen der Oper den gleichen Anspruch auf »Authentizität« zuzugestehen.



Während die vorliegende Ausgabe den Interpreten eine sorgfältige Rekonstruktion dessen bietet, was – nach unserer bestmöglichen Einschätzung – Bellinis letzter Wille zu dieser Oper sein könnte, deutet alles darauf hin, dass diese letzten Gedanken für ihn keineswegs als endgültig oder definitiv galten. Ganz im Gegenteil: Einer der verblüffendsten Aspekte der verschiedenen Überarbeitungen der Oper durch ihn besteht darin, dass er sowohl in kleinen Details als auch in großen strukturellen Fragen zwischen konkurrierenden Versionen hin- und herzuschwanken schien.

Man kann vermuten, dass dieses Hin und Her viel mit der unmittelbaren Rezeption der Oper zu tun hatte: mit positiven oder negativen Reaktionen des Publikums oder der aufkommenden musikalischen Fachpresse. Daher besteht eine wichtige Aufgabe der kritischen Edition darin, verschiedene, ganz unterschiedliche Fassungen von *Norma* zugänglich zu machen. Dabei geht es vor allem um die Wiederherstellung der am 26. Dezember 1831 in der Scala uraufgeführten Fassung, die derjenigen der ersten gedruckten Ricordi-Vokalpartitur sehr nahe kommt und in

vielerlei Hinsicht musikalisch gleichwertig (in den Augen mancher sogar besser) ist als die heute üblicherweise aufgeführte Version.

Am einfachsten lassen sich die verschiedenen Möglichkeiten anhand von vier Schlüsselstellen der Oper darstellen, an denen Bellini in der Zeit zwischen der Uraufführung und seinem Tod knapp vier Jahre später besonders maßgebliche Änderungen vornahm:

#### »CASTA DIVA«

Im Autograph steht die berühmte *preghiera* der Norma in G-Dur, einer Tonart, die für die meisten Sopranistinnen, die diese Rolle singen, extrem anspruchsvoll ist. Auch angesichts dessen, was man über die Stimme der Sängerin der Uraufführung, Giuditta Pasta, weiß, ist diese Tonart überraschend. Im Autograph deuten die Überleitungstakte nach G-Dur darauf hin, dass es sich um eine Überarbeitung handelt; außerdem sind diese Takte schwach durchgestrichen, was darauf hindeuten könnte, dass Bellini irgendwann beschloss, nach F-Dur zu modulieren (oder in diese Tonart zurückzukehren?). In der vorliegenden Aufnahme singt Marina Rebeka die Arie in G-Dur.

#### TERZETT AUS DEM I. AKT »OH! DI QUAL SEI TU VITTIMA«

Aus dem Autograph geht hervor, dass Bellini ursprünglich eine ganze Strophe des Terzetts für Adalgisa komponierte, mit Einwüfen der Norma. Die erste Ricordi-Vokalpartitur enthält diese Strophe, und es ist wohl musikalisch sinnvoller, an diesem entscheidenden Punkt der Handlung, an dem die dramatische Aufmerksamkeit in erster Linie auf ihr liegt, eine individuelle Reaktion von Adalgisa zu haben. Warum diese Strophe gestrichen wurde, ist ein Rätsel; in unserer Aufnahme wurde sie wieder eingefügt.

#### EIN ALTERNATIVER SCHLUSS FÜR DIE STRETTA IM ERSTEN AKT

Der letzte Teil des Finales im ersten Akt wurde offensichtlich in erheblichem Maße überarbeitet, vermutlich nach der Uraufführung; die erste Ricordi-Vokalpartitur und verschiedene handschriftliche Quellen weisen eine andere Version des letzten Teils der Nummer auf, mit einer veränderten Besetzung der Gesangsstimmen, einigen Abweichungen im melodischen Material und ohne den Einsatz des Chors. Auf der vorliegenden Aufnahme ist die Fassung mit Chor zu hören.

#### EIN ALTERNATIVER SCHLUSS FÜR DEN CHOR »GUERRA, GUERRA« IM ZWEITEN AKT

Dieser Teil des Finales wurde offensichtlich in erheblichem Maße überarbeitet, vermutlich nach der Uraufführung; die erste Ricordi-Vokalpartitur und verschiedene handschriftliche Quellen enthalten eine andere, wahrscheinlich frühere Fassung mit geändertem Text in den Gesangspartien und einem deutlich abweichenden Orchesterschluss. Eine zusätzliche Komplikation besteht darin, dass die Fassung im Autograph nicht von Bellinis Hand stammt, sondern von der eines Kopisten. Obwohl die autographe Fassung wahrscheinlich Bellinis Endfassung darstellt, ermöglicht der alternative Schluss mit der Wiederaufnahme der Musik aus der *Sinfonia* eine entscheidende neue Farbe im Finale der Oper, und diese Fassung wurde für die vorliegende Aufnahme gewählt.



**E**in letzter Gedanke zum Wandel der *Norma* im Laufe ihrer 200-jährigen Geschichte betrifft die Stimmfächer der mitwirkenden Sänger. Es ist völlig offensichtlich, dass bei Aufführungen der Oper im

20. und 21. Jahrhundert die Tendenz besteht, die musikalische Struktur der Oper in zwei wichtigen Besetzungstraditionen zu verändern. Die eine betrifft Pollione. Der ursprüngliche Pollione, Domenico Donzelli, war ein Sänger, der in der höchsten Lage das sogenannte »Falsett« verwendete (wir würden es heute wahrscheinlich als *voix mixte* bezeichnen); ein Beispiel dafür ist das hohe C in seiner Eröffnungsarie, das eindeutig mit einer anderen Tongebung vorgetragen werden sollte, ganz sicher nicht mit dem »do di petto«, das moderne Tenöre routinemäßig verwenden. Dem Beispiel Donzellis zu folgen bedeutet aus heutiger Sicht, die Rolle mit einem »Rossini-Tenor« und nicht mit einem »Verdi-Tenor« zu besetzen, und diese Entscheidung impliziert natürlich sehr viel mehr als nur einen einzigen Spitzenton in einer Arie. Ein weiteres Besetzungsproblem, das wohl weitaus bedeutsamer ist, betrifft die Adalgisa. Diese Rolle wurde für Giulia Grisi geschrieben (die später die Elvira in *Ipuritani* uraufführte), und obwohl sie in Ensembleszenen manchmal tiefer als Norma singt, war sie eindeutig ein Sopran und kein Mezzo und hatte (wie es ihrer Rolle in der Oper entspricht) eine leichtere, jugendlichere Stimme als die Norma von Giuditta Pasta. Die Rolle mit einem Mezzosopran zu besetzen (wie es heute noch immer üblich ist), ist in der Regel nur möglich, wenn man die Spitzentöne der Adalgisa weglässt und (oft) ganze Nummern um einen Ton nach unten transponiert. Diese Tradition hat uns viele wunderbare Tondokumentationen in der Diskographie der Oper verschafft und stellt *Norma* in einen lebhaften Diskurs mit einigen anderen bedeutenden Sopran-Mezzo-Opern der Epoche (vor allem *Aida*). Dennoch gibt es eine Alternative, wenn man sich am Beispiel von Grisi orientiert und die Oper mit anderen Werken für zwei Soprane (und nicht für Sopran und Mezzo) in Beziehung setzt.



Eine Schlussfolgerung ergibt sich zwangsläufig aus all diesen Informationen über die verschiedenen Möglichkeiten der Aufführung von *Norma*: Diejenigen, die auf einer einzigen, vom Komponisten »anerkannten« Version der Oper bestehen wollen – einer Version, die immer und unter allen Umständen aufgeführt werden sollte –, ignorieren die zahlreichen historischen Beweise für das Gegenteil. In der Tat kommt es dem Geist, in dem Bellinis Oper entstanden ist, weitaus näher, das Werk als eine Reihe von Möglichkeiten zu betrachten, wobei die Partitur als Katalysator für die Alchemie zwischen Komponist, Regisseur, Darstellern und Publikum dient: jene Alchemie, die ein echtes Bühnenerlebnis entstehen lässt. Wer an der Inszenierung beteiligt ist, so auch bei der vorliegenden, kann beschließen, einige der alternativen Wege zu beschreiten, die diese kritische Ausgabe eröffnet; man kann sich aber auch an »traditionellere« Lesarten halten; oder man kann eigene Variationen entwickeln, die sich an historischen Vorbildern orientieren – oder eben nicht. Und was auch immer man von diesen Experimenten halten mag, man kann sicher sein, dass Bellini weder diese noch irgendeine andere seiner Opern als »endgültigen« Zustand betrachtet hat: einen starren Zustand, der immer zu respektieren ist, unabhängig von den Veränderungen der Aufführungsbedingungen oder des kulturellen Kontextes. Es ist besser, bei allen seinen Werken davon auszugehen, dass sie in der Schwebe sind und auf Wiederaufführungen und neue Interpreten warten, um frische kreative Energie freizusetzen. Wenn wir diesem Denkansatz folgen, dann kann Bellinis *Norma*, auch wenn man sich seit fast 200 Jahren den Kopf über sie zerbricht, uns auch heute noch überraschen, uns zum Nachdenken anregen und von vorne beginnen lassen.

## Un nuovo inizio per *Norma*

Roger Parker

Quasi come una prefazione, si potrebbe qui brevemente ripercorrere la storia di *Norma*. Al momento della prima, al Teatro alla Scala di Milano il 26 dicembre 1831, Bellini era quasi all'apice della sua carriera italiana, avendo ottenuto un notevole successo a Napoli e – compito forse assai più impegnativo – avendo catturato l'immaginazione persino dei milanesi. Come di consueto il suo librettista era Felice Romani, e come di consueto Romani aveva scelto di basare la sua opera su un dramma francese da poco messo in scena, in questo caso la *Norma* di Alexandre Soumet (rappresentata per la prima volta nell'aprile del 1831 al Théâtre de l'Odéon di Parigi). Per gli standard dell'epoca, la genesi dell'opera fu insolitamente lunga: Bellini aveva terminato la sinfonia e un coro dell'Introduzione il 7 settembre; le prove cominciarono (almeno con i cantanti) all'inizio di dicembre. La prima rappresentazione fu l'evento principale del calendario operistico milanese, ma il successo non fu immediato. Come spesso accadeva per le prime di questo periodo, i cantanti erano esausti per le intense prove; l'assenza di un grande finale concertato a metà del dramma doveva aver sconcertato il pubblico; il tenore (Domenico Donzelli) era evidentemente il protagonista dello spettacolo, ma aveva un ruolo relativamente meno impegnativo rispetto alla *Norma* di Giuditta Pasta, che, a quanto si dice, non doveva essere più nel fiore della sua carriera; e così via. Tuttavia, con il proseguire delle rappresentazioni, i cantanti si ripresero e le qualità dell'opera furono

sempre più apprezzate. La 24 rappresentazioni durante la stagione decretarono un deciso successo.

Questo successo proseguì anche con le seguenti riprese dell'opera. Il ruolo della protagonista, insolitamente impegnativo, divenne un punto di riferimento per molti aspiranti soprani con cui misurarsi. Inoltre l'opera venne decretata il capolavoro universalmente riconosciuto di un compositore la cui influenza si diffuse in Europa più di quella di qualsiasi altro italiano della sua generazione. Ci ricordiamo ancora tutti molto bene dai libri di scuola di come tracce belliniane siano riscontrabili in Chopin; e tutti conosciamo le famose arie verdiane («Quando le sere, al placido», o «Pace, pace, mio Dio») in cui il compositore sembra quasi carezzare un contorno melodico belliniano. Quello che viene meno spesso ricordato è che il Lohengrin di Wagner è per molti versi una lettera d'amore ai modi belliniani; o che, ancora nell'agosto del 1872, il diario di Cosima Wagner annotava l'opinione di suo marito secondo cui «Bellini scriveva melodie più belle dei sogni»; o, anni dopo, che l'ascolto di Bellini avesse ispirato la «*Überschwänglichkeit*» del secondo atto di *Tristan und Isolde*. Non è forse un caso che *Norma* sia una delle pochissime opere italiane rimaste stabilmente in repertorio fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, in tempi generalmente difficili per l'opera seria italiana. Anche in questo caso, una schiera di soprani di spicco, da Lilli Lehmann a Rosa Ponselle assieme a molti altri, ci ha tramandato l'opera intatta fino ai nostri giorni.



Nonostante questa continua, ininterrotta tradizione, in questa registrazione viene utilizzata una nuova edizione critica di *Norma*. Era proprio necessario? Dopo tutto, l'opera più rappresentata di Bellini, come abbiamo visto, ha resistito alla prova del tempo per quasi due secoli

e si è fatta strada nel mondo in gran parte senza l'aiuto di musicologi. I materiali esecutivi «tradizionali», forniti per questi due secoli principalmente dall'editore Ricordi, hanno assistito alla nascita di innumerevoli esecuzioni dell'opera – alcune buone, altre meno buone, ma tutte con un ragionevole accesso alle tracce materiali che Bellini lasciò dell'opera alla sua morte. Per ripetere la domanda: abbiamo davvero bisogno di una nuova edizione?

Molte sono le risposte possibili. Una, comunemente avanzata da chi è a favore di tali edizioni, è quella di riportare che le partiture «tradizionali» spesso contengono travisamenti della volontà del compositore. Per alcune opere italiane dell'Ottocento, questo potrebbe essere il caso: per *Il viaggio a Reims* di Rossini, ad esempio, o per *Maria Stuarda* di Donizetti, la scoperta di un autografo a lungo perduto o di altri materiali ha portato a nuove edizioni che hanno svelato quella che, in molti sensi, una nuova opera, degna di un'attenzione estetica a parte. Questo livello di differenza è però raro e *Norma* non può vantarlo. C'è tuttavia anche una risposta meno eclatante alla mia domanda, che alla fine potrebbe rivelarsi più convincente nel caso della maggior parte delle edizioni critiche. Si tratta del fatto che, sebbene si possa pensare che un'opera familiare come *Norma* sia stata «sempre» con noi, le tradizioni esecutive in realtà sono cambiate radicalmente con il mutare dei tempi e delle tecnologie. Le registrazioni esistono ormai da abbastanza tempo per dimostrarlo chiaramente: nessuno oggi si sognerebbe di eseguire *Norma* nel modo in cui veniva interpretata abitualmente 100 anni fa. Il nostro atteggiamento nei confronti dei tempi è cambiato (un rallentando per motivi espressivi è ancora molto di moda, ma un accelerando per motivi espressivi è spesso accolto con severi sguardi di disapprovazione); la nostra tolleranza per un ampio vibrato (sia per gli strumenti sia, in particolare, per le voci dei soliste) è molto maggiore; il nostro gusto per le legature nella parte

degli archi è divenuto molto più sobrio; le nostre aspettative nei confronti della disciplina orchestrale sono molto più elevate; il nostro approccio alla recitazione operistica e alla messa in scena è enormemente diverso; e così via. Tutto questo potrebbe risultare familiare. Quello che a volte è meno compreso è che la partitura «tradizionale» di *Norma* è in molti sensi un riflesso dei gusti esecutivi di un secolo fa. Sebbene la partitura derivi chiaramente da fonti prossime all'epoca di Bellini, essa ha trovato la sua forma definitiva, a stampa, nella prima parte del Novecento ed è stata modellata secondo le tradizioni di quegli anni. In questo senso, un nuovo sguardo ai materiali – che consideri da una nuova prospettiva decisioni editoriali che sembravano naturali 100 anni fa – era atteso da tempo. Ma, e questo è importante, mentre qualsiasi nuova edizione certamente ripristinerà innumerevoli piccole indicazioni esecutive scritte da Bellini, il risultato non dovrebbe essere considerato come un'operazione prescrittiva, intesa a produrre un testo che debba essere seguito in tutte le future esecuzioni dell'opera: tali revisioni editoriali dovrebbero piuttosto essere considerate solo come un modo più completo di presentare una partitura sempre mutevole, con lo scopo di consentire agli esecutori di compiere scelte ulteriori, e soprattutto meglio informate, su come eseguire l'opera.

Quanto detto sopra potrebbe essere applicato praticamente a tutte le celebri opere italiane dell'Ottocento, tuttavia, in un certo senso, Bellini ha peculiarità tutte sue su cui riflettere. Una di queste, che ha avuto inizio molto presto, è la sua reputazione di compositore «romantico», la cui ispirazione proveniva direttamente dalle passioni poetiche che gli scaturivano e che non era quindi mediata dalla «scienza» o dalla «teoria». Questo si accorda chiaramente con una certa preferenza che ancora sopravvive da parte dei critici e degli altri *arbitri elegantiae* per il pensiero originale (ciò che il poeta inglese Percy Shelley chiamava «l'indisciplinato traboccare dell'anima») rispetto alle revisioni successive e collega questa

preferenza alla ancora persistente influenza delle idee romantiche rispetto a una visione più organicista. A tutto questo si contrappone l'idea, anche questa già nell'aria all'epoca di Bellini e che durò anche per molto dopo, di un compositore che evidentemente dedicava tempo e cure inusuali alle sue opere, andando così controcorrente rispetto a una tradizione che spesso ricordava la prolificità settecentesca e l'impegno di convenzioni preconfezionate. Il paragone con il suo più grande contemporaneo Donizetti è (ed era) ovvio ed è qualcosa che Bellini stesso incoraggiò attivamente, anche se tale paragone ignorò deliberatamente l'accezione donizettiana di «romanticismo», per non parlare della sua continua sperimentazione con le forme operistiche tradizionali.

Tuttavia, non appena si osserva nel dettaglio la partitura autografa di *Norma*, il documento manoscritto che il compositore ha lasciato alla posterità, questi preconcetti del passato vengono messi sorprendentemente a fuoco. È infatti evidente in ogni pagina la cura che Bellini ha effuso nel processo compositivo; ma immaginare questo intenso lavoro come una graduale scoperta e un affinamento di una prima ispirazione non è sostenibile. Al contrario, la partitura mostra con ogni evidenza che Bellini fosse continuamente indeciso sulla forma finale, sia in termini di piccoli dettagli, sia su questioni strutturali più ampie. Alla fine, lungi dal poter giudicare la partitura come un documento di quella che i musicologi tedeschi chiamavano la «*Fassung letzter Hand*» – la volontà ultima e il testamento del compositore, una visione artistica coerente –, possiamo essere certi che questa partitura autografa ci offre solo uno stadio della storia compositiva dell'opera; e la conseguenza di questa scoperta è che esistono diverse altre versioni dell'opera che hanno la stessa pretesa di «autenticità».



**P**ertanto: mentre la presente edizione offre certamente agli interpreti un'accurata ricostruzione di quelli che – nella migliore delle ipotesi – potrebbero essere gli ultimi pensieri di Bellini sulla sua opera, è evidente che questi ultimi pensieri non sarebbero mai stati da lui considerati in alcun modo definitivi o finali. Ben lungi: uno degli aspetti più sorprendenti delle varie revisioni che l'opera ha subito per mano di Bellini è il modo in cui, sia nei piccoli dettagli che nelle grandi questioni strutturali, egli sembrava oscillare avanti e indietro tra versioni alternative. Spesso si può intuire che questo alternarsi di versioni avesse a che fare con l'immediata ricezione dell'opera: con i commenti positivi o negativi del pubblico o della nascente stampa musicale. Diventa pertanto uno dei compiti principali dell'edizione critica rendere disponibili le varie versioni di *Norma* che si rivelano radicalmente divergenti fra loro. Questo comporta, in particolare, la ricostruzione della versione eseguita alla Scala in prima assoluta il 26 dicembre 1831, che si avvicina al canto e piano pubblicato da Ricordi e che per molti versi ha lo stesso senso musicale (per alcuni persino un migliore senso musicale) rispetto a quella oggi più comunemente eseguita.

Forse il modo più semplice per illustrare le varie opzioni è quello di considerare quattro punti chiave su cui si sono focalizzate alcune revisioni particolarmente importanti nel periodo tra la prima rappresentazione e la morte di Bellini, avvenuta meno di quattro anni dopo:

#### «CASTA DIVA»

Nell'autografo, la famosa preghiera di Norma è scritta in sol maggiore, una tonalità che richiederebbe un impegno non da poco per la maggior parte dei soprani che cantano il ruolo e che ci sorprende se si considera ciò che sappiamo della voce della prima interprete, Giuditta Pasta. Nell'autografo, le misure di transizione verso sol maggiore hanno tutte

le caratteristiche di essere una revisione; inoltre, queste misure sono leggermente scarabocchiate, il che potrebbe indicare che Bellini a un certo punto decise di passare (o di tornare?) a fa maggiore. In questa registrazione Marina Rebeka canta l'aria in sol maggiore.

 IL TERZETTO DELL'ATTO PRIMO «OH! DI QUAL SEI TU VITTIMA»

L'autografo dimostra che Bellini aveva originariamente composto un'intera strofa del terzetto per Adalgisa, con interventi di Norma. La prima partitura canto e piano Ricordi ha questa strofa; avere una reazione individuale di Adalgisa in questo punto cruciale del dramma, dove l'attenzione drammatica è principalmente focalizzata su di lei, ha probabilmente più senso musicale. Il motivo per cui la strofa fu tagliata rimane un mistero e in questa registrazione è stata ripristinata.

 UN FINALE ALTERNATIVO PER LA STRETTA DEL PRIMO ATTO

La parte finale del primo atto ha chiaramente subito modifiche, probabilmente dopo la prima esecuzione; il canto e piano Ricordi e varie fonti manoscritte riportano una versione differente dell'ultima parte del numero, con una disposizione alterata delle parti vocali, alcune differenze nel materiale melodico e nessun intervento del coro. Questa registrazione presenta la versione col coro.

 FINALE ALTERNATIVO DEL CORO «GUERRA, GUERRA»  
NEL SECONDO ATTO

La parte finale del primo atto ha chiaramente subito modifiche, probabilmente dopo la prima esecuzione; il canto e piano Ricordi e varie fonti manoscritte riportano una versione differente, probabilmente precedente, con un testo cambiato per le parti vocali e un finale orchestrale signifi-

cativamente diverso. Un'ulteriore complicazione è che la versione autografa non è di mano di Bellini ma di un copista. Anche se, ancora una volta, la versione dell'autografo rispecchia probabilmente l'ultima volontà di Bellini sulla questione, il finale alternativo, con il ritorno della musica della sinfonia, introduce un nuovo colore vitale nel numero finale dell'opera e questa è la versione utilizzata nella presente registrazione.



Un'ultima riflessione sui cambiamenti di *Norma* nel corso dei suoi 200 anni di storia riguarda la tipologia di cantanti impiegati. È assolutamente evidente che le rappresentazioni dell'opera nel Novecento e nel XXI secolo hanno avuto la tendenza ad alterare il tessuto musicale dell'opera in due importanti tradizioni sulla scelta delle voci. Una riguarda Pollione. Il Pollione originale, Domenico Donzelli, era un cantante che, nel registro più acuto, faceva uso di quello che lui chiamava «falsetto» (quello che noi oggi probabilmente chiameremmo *voix mixte*); ne è un esempio il do acuto della sua aria iniziale, che è chiaramente pensato per essere emesso con una tecnica vocale diversa, certamente non il «do di petto» abitualmente cantato dai tenori moderni. In termini moderni, seguire l'esempio di Donzelli significa affidare il ruolo a un tenore «ros-siniano» piuttosto che a uno «verdiano» e la decisione ha ovviamente implicazioni ben più profonde di un semplice acuto in un'aria. Un'altra questione riguardante la scelta delle voci, probabilmente anche più significativa, riguarda Adalgisa. Il ruolo fu scritto per Giulia Grisi (che in seguito fu la prima Elvira ne *I puritani*) e – sebbene a volte canti più in basso rispetto a Norma nei numeri di insieme – era decisamente un soprano piuttosto che un mezzo, e (come si addice al suo personaggio nell'opera) aveva una voce più leggera e giovanile rispetto alla Norma di

Giuditta Pasta. È possibile utilizzare un mezzo (come comune oggi) solo omettendo le note più alte di Adalgisa e (spesso) trasponendo interi numeri un tono più in basso. Questa tradizione ci ha naturalmente regalato molti splendidi monumenti nella storia discografica dell'opera e certamente ci porta a paragonare *Norma* con alcune altre grandi opere del tempo in cui le protagoniste sono soprano e mezzo-soprano (forse *Aida*, in particolare). Esiste comunque un'altra opzione, sull'esempio della Grisi, che colloca l'opera a fianco di altre dominate da due soprani (piuttosto che da un soprano e un mezzo-soprano).



**D**a tutte queste informazioni sulle varie opzioni all'interno di *Norma* una conclusione è inevitabile: chi cerca di insistere su di un'unica versione «approvata dal compositore» dell'opera – una versione che dovrebbe essere sempre eseguita, in qualsiasi circostanza – lo fa a fronte a considerevoli evidenze storiche del contrario. È molto più vicino allo spirito in cui l'opera di Bellini fu stata creata pensare all'opera come a una serie di possibilità, con una partitura simile ad una traccia atta a stimolare l'alchimia tra compositore, direttore di scena, interpreti e pubblico: quella alchimia che dà vita all'esperienza teatrale. Coloro che si occupano di produzioni, compresa la presente, può decidere di seguire alcuni dei percorsi alternativi che questa edizione critica consente; oppure può preferire di rimanere su versioni più «tradizionali»; o ancora può inventare varianti proprie, magari ricavandole da modelli storici o non. E qualunque cosa pensiamo di questi esperimenti, possiamo essere certi che Bellini non ha mai considerato questa o altre sue opere come aventi una versione «definitiva»: una condizione fissa che debba essere sempre rispettata, indipendentemente dai cambiamenti delle condizioni performative o del

contesto culturale. È meglio pensare a ogni opera come semplicemente sospesa, in attesa di nuove riprese, di nuovi interpreti che la rianimino con nuova energia creativa. Se seguiamo questo modello, allora la *Norma* di Bellini, sebbene rimaneggiata più e più volte quasi 200 anni fa, può ancora oggi continuare a sorprenderci, a farci pensare ancora, come in un nuovo inizio.

---

## *Norma*, siempre rehaciéndose

Roger Parker

A modo de prefacio, recordemos brevemente la historia de *Norma*. En el momento de su estreno en el Teatro alla Scala de Milán, el 26 de diciembre de 1831, la carrera italiana de Bellini se acercaba a su apogeo; el compositor había alcanzado un éxito considerable en Nápoles y, lo que es quizá más importante y difícil de conseguir –dada la exigencia del público–, también cautivado la imaginación de los milaneses. Como de costumbre, su libretista fue Felice Romani, quien, como de costumbre, había elegido basar su libreto en un drama francés recién estrenado (abril de 1831 en el Théâtre de l'Odéon de París): *Norma* de Alexandre Soumet. Para los estándares de la época, la composición de la ópera fue excepcionalmente larga: Bellini terminó la *Sinfonia* y un coro de la *Introduzione* el 7 de septiembre; los ensayos comenzaron (al menos con los cantantes) a principios de diciembre. La primera representación, el gran acontecimiento de la temporada operística milanesa, no fue sin embargo recibida con entusiasmo. Como ocurría a menudo con los estrenos de la época, los cantantes estaban agotados por los intensos ensayos. Por otra parte, la ausencia de un gran *concertato finale* en medio del drama pudo confundir al público; el tenor (Domenico Donzelli), la estrella obvia del espectáculo, tenía un papel mucho menos importante que Giuditta Pasta (*Norma*), que ya no estaba en la flor de la juventud, según numerosos comentarios, etc. Sin embargo, a lo largo de las representaciones, los cantantes, que fueron compenetrándose, permitieron al

público apreciar mejor las cualidades específicas de la obra. La serie de 24 representaciones en la misma temporada da fe de su éxito.

Este éxito se confirmó en todas las reposiciones, y el papel principal, particularmente exigente, se convirtió en un reto que muchas sopranos en ciernes desearon aceptar. Es más, la ópera se convirtió en la obra maestra ampliamente reconocida de un compositor cuya influencia se extendía por Europa más que la de cualquier otro italiano de su generación. Se nos habla constantemente de las huellas bellinianas en Chopin, con razón, y todos conocemos famosas arias verdianas («Quando le sere, al placido», o «Pace, pace, mio Dio») en las que el compositor parece buscar siempre un contorno melódico belliniano. Pero se menciona con menos frecuencia que *Lohengrin* de Wagner es en muchos aspectos una declaración de amor a la escritura de Bellini; o que «Bellini escribió melodías más bellas que nuestros sueños», opinión anotada poco después, en agosto de 1872, por su esposa, Cosima, en su diario; o, aún más tarde, que escuchar a Bellini había estimulado la «*Überschwänglichkeit*» [exuberancia] del segundo acto de *Tristán e Isolda*. Tal vez no sea casualidad, pues, que *Norma* sea una de las pocas óperas italianas que permaneció firmemente en el repertorio de finales del siglo XIX y principios del XX, una época generalmente muy difícil para la *opera seria* proveniente de Italia. Y además, una serie de sopranos estelares, de Lilli Lehmann a Rosa Ponselle y más allá, nos han transmitido la ópera, manteniéndola intacta hasta nuestros días.



A pesar de su carrera continua, ininterrumpida, esta grabación utiliza una nueva edición crítica de *Norma*. ¿Es necesaria? Al fin y al cabo, la ópera más representada de Bellini ha resistido, como hemos visto, la prueba del tiempo durante casi dos siglos; y abriéndose camino en el

mundo, en buena medida, sin la ayuda de los musicólogos. Los materiales orquestales «tradicionales», proporcionados a lo largo de esos dos siglos principalmente por el editor Ricordi, han favorecido el nacimiento de innumerables imaginaciones de la ópera –algunas buenas, otras no tanto–, todas ellas con un acceso razonable a las huellas materiales de la obra que Bellini dejó tras su muerte. Repitamos la pregunta: ¿necesitamos una nueva edición?

Hay muchas respuestas posibles. Una de ellas, comúnmente propuesta por los promotores de estas ediciones, sugiere que las partituras «tradicionales» repiten sistemáticamente unas distorsiones de las intenciones del compositor. Este podría ser el caso de algunas óperas italianas del siglo XIX –por ejemplo, *Il viaggio a Reims* de Rossini, o *Maria Stuarda* de Donizetti– en las que el descubrimiento de un autógrafo perdido tiempo atrás o de otro material ha dado lugar a nuevas ediciones que revelan, en gran medida, una nueva obra digna de una atención estética diferenciada. Pero este nivel de diferencia es poco frecuente y no afecta a *Norma*. Aún así, también existe una respuesta menos categórica a mi pregunta, respuesta que en última instancia puede resultar más convincente en el caso de la mayoría de las ediciones críticas. Aunque tengamos la sensación de que una ópera tan familiar como *Norma* «siempre» estuvo con nosotros, las tradiciones interpretativas cambian de forma bastante radical con la evolución del tiempo y la tecnología. Nuestro conocimiento actual de las grabaciones es lo suficientemente amplio como para demostrarlo muy claramente: a nadie se le ocurriría hoy día interpretar *Norma* tal como lo era habitualmente hace 100 años. Nuestra actitud para con los *tempi* ha cambiado (el *rallentando* expresivo sigue estando muy de moda, pero el *accelerando* expresivo está generalmente mal visto); nuestra tolerancia hacia el vibrato amplio (tanto para los instrumentos como, en particular, para las voces solistas) es mucho mayor; nuestro gusto por

los ligados expresivos de las cuerdas se ha vuelto mucho más moderado; nuestras expectativas de disciplina orquestal son mucho más altas; nuestro enfoque de la interpretación dramática de los solistas y la interpretación de las indicaciones escénicas es muy diferente, etc. Todo esto puede sonar familiar, pero a veces no está tan claro que la partitura «tradicional» de *Norma* sea en muchos sentidos un reflejo de los gustos interpretativos del siglo pasado. Aunque se deriva claramente de fuentes cercanas a la época de Bellini, la partitura sólo encontró su forma impresa definitiva a principios del siglo XX, y fue realizada siguiendo las tradiciones de aquellos años. En este sentido, hace tiempo que se necesitaba una visión diferente del material orquestal, considerando desde una perspectiva nueva las decisiones editoriales que parecían naturales hace 100 años. Pero, y esto es importante, toda nueva edición que restablezca de forma segura las innumerables pequeñas indicaciones interpretativas apuntadas por Bellini no habría de considerarse como una prescripción, ni como un texto que deba seguirse en todas las futuras representaciones de la obra: más bien, estas revisiones editoriales deben verse como una forma más de configurar una partitura siempre mutable, que permite a los intérpretes tomar otras decisiones –y sobre todo, mejor informadas– en cuanto a las posibles interpretaciones de esta ópera.

Lo que se dijo arriba podría aplicarse prácticamente a cualquier ópera italiana famosa del siglo XIX, pero en cierto sentido Bellini tiene un «bagaje» particular: entre otras cosas, su precoz reputación de compositor «romántico», o sea alguien cuya inspiración procede directamente de las pasiones poéticas que lleva dentro y que, por tanto, no está mediado por la «ciencia» o la «teoría». Lo que concuerda claramente con una preferencia persistente de los críticos y otros árbitros del gusto por los pensamientos originales («desbordamiento ingobernable del alma», según el poeta inglés Percy Shelley) frente a las revisiones posteriores;

y corresponde al vínculo entre esta preferencia y la influencia persistente de las ideas románticas acerca del organicismo. Pero esto se opone a la noción, muy extendida en la época de Bellini, y mucho más tarde, de un compositor que claramente se tomaba un tiempo y un cuidado excepcionales a la hora de escribir sus óperas, yendo así en contra de una tradición que la mayoría de las veces se asemeja a la fecundidad del siglo XVIII y a la confianza en la convención genérica. En este sentido, la comparación con su más notable contemporáneo Donizetti es (y fue) obvia, y fue favorecida por Bellini quien, sin embargo, ignoró intencionadamente el propio «romanticismo» de Donizetti, por no mencionar su continua experimentación con las formas operísticas tradicionales.

Pero cuando se examina en detalle la partitura autógrafa de *Norma*, el documento manuscrito que Bellini legó a la posteridad, estas ideas preconcebidas del pasado adquieren un relieve sorprendente. De hecho, en cada página, queda claro que Bellini puso gran esmero en el proceso compositivo, pero uno no puede imaginar que este intenso trabajo fuera el resultado del descubrimiento gradual y el refinamiento de una primera inspiración. Al contrario, la partitura revela todas las pruebas de la continua indecisión de Bellini con respecto a la forma final de la partitura, tanto en los pequeños detalles como en las grandes cuestiones estructurales. En definitiva, lejos de poder considerar la partitura como un documento definitivo –los musicólogos alemanes solían llamarlo «*Fassung letzter Hand*», o sea, el testamento y la última voluntad de un compositor, una visión artística coherente–, podemos estar seguros de que esta partitura autógrafa sólo nos ofrece una etapa en la historia compositiva de la ópera; y la consecuencia de este descubrimiento es que existen varias otras versiones de la ópera que pueden reclamar la misma «autenticidad».



**A** sí pues, aunque la presente edición ofrece ciertamente a los intérpretes una cuidadosa reconstrucción de lo que –creemos– pueden ser las últimas decisiones de Bellini en cuanto a su ópera, todo indica que nunca las habría considerado definitivas. Al contrario: uno de los aspectos más sorprendentes de las diversas revisiones realizadas por el compositor es la forma en que –ya se trate de pequeños detalles o de grandes cuestiones estructurales– parecía oscilar entre versiones rivales. Podemos adivinar a menudo que este ir y venir dependía mucho de la recepción inmediata de la ópera, de los comentarios positivos o negativos del público o de la naciente prensa musical. Una de las principales tareas de la edición crítica consiste, por tanto, en publicar varias versiones radicalmente diferentes de *Norma*. Esto incluye la recuperación de la versión interpretada en La Scala en el estreno mundial del 26 de diciembre de 1831, cercana a la primera partitura vocal impresa por Ricordi, y cuyo sentido musical iguala en muchos aspectos (o mejora, según algunos) el de la versión más comúnmente interpretada en la actualidad.

Quizá la forma más sencilla de presentar las distintas opciones sea la de considerar cuatro momentos clave de la ópera en los que se produjeron revisiones especialmente importantes entre la primera representación y la muerte de Bellini, casi cuatro años después:

#### «CASTA DIVA»

En el autógrafo, la famosa *preghiera* de Norma está escrita en sol mayor, tonalidad extremadamente exigente para la mayoría de las sopranos que interpretan el personaje y que resulta sorprendente dado lo que sabemos de la voz de la creadora del papel, Giuditta Pasta. En el autógrafo, los compases de transición a sol mayor dan todos los indicios de que se trata de una revisión; además, estos compases están ligeramente tachados, lo que *podría* indicar que Bellini decidió en algún momento transponer (¿o

volver?) hacia fa mayor. En esta grabación, Marina Rebeka canta el aria en sol mayor.

 ACTO I: TERZETTO «OH, DI QUAL SEI TU VITTIMA»

El autógrafo demuestra que Bellini compuso originalmente una estrofa entera del *Terzetto* para Adalgisa con interjecciones de Norma. La primera partitura vocal publicada por Ricordi incluye esta estrofa, y probablemente tiene más sentido musical escuchar una reacción individual de Adalgisa en este momento crucial del drama, cuando el foco dramático se centra principalmente en ella. El porqué de la eliminación de esta estrofa sigue siendo un misterio y en esta grabación se ha vuelto a incluir.

 ACTO I: FINAL ALTERNATIVO EN LA STRETTA

La última parte del final del Acto I sufrió obviamente cambios significativos, probablemente después de la primera representación; la primera partitura vocal publicada por Ricordi y diversas fuentes manuscritas presentan una versión diferente de la última parte del número, con una disposición modificada de las partes vocales, algunas variaciones en el material melódico y sin intervención del coro. Esta grabación presenta la versión con coro.

 ACTO II: FINAL ALTERNATIVO DEL CORO «GUERRA, GUERRA»

Esta parte del final ha sufrido evidentemente cambios significativos, probablemente después de la primera representación; la primera partitura vocal publicada por Ricordi y varias fuentes manuscritas presentan una versión diferente, probablemente anterior, con un texto modificado para las partes vocales y un final orquestal sustancialmente diferente. Una complicación adicional se debe a la versión autógrafa, que no es de Bellini sino de un copista. Una vez más, aunque la versión autógrafa refleja pro-

bablemente el último pensamiento de Bellini, el final alternativo, con el regreso de la música de la *Sinfonia*, crea un nuevo color vital en el último número de la ópera, y es esta versión la que hemos grabado.



Una última reflexión sobre los cambios que afectaron a *Norma* a lo largo de sus 200 años de historia se refiere a los tipos de intérpretes implicados. Está muy claro que las representaciones de ópera de los siglos XX y XXI han tendido a alterar el material musical de la ópera en dos importantes tradiciones de reparto. Una se refiere a Pollione. El Pollione original, Domenico Donzelli, era un cantante que utilizaba en el registro más agudo lo que él llamaba «*falsetto*» (hoy lo llamaríamos voz mixta); por ejemplo el do agudo de su aria de apertura, claramente destinado a ser emitido en una producción vocal diferente, y ciertamente no el do de pecho habitualmente cantado por los tenores actuales. En términos modernos, seguir el ejemplo de Donzelli significa dar el papel a un tenor «rossiniano» en lugar de uno «verdiano», y la decisión implica, por supuesto, mucho más que una única nota aguda en un aria. Otro problema de reparto, probablemente mucho más importante, afecta a Adalgisa. El papel fue escrito para Giulia Grisi (que sería la primera Elvira de *I puritani*): claramente una soprano más que una mezzo –aunque a veces canta en un registro más grave que el de Norma en los *ensembles*– tenía (como corresponde a su personaje en la ópera) una voz más ligera y joven que la Norma de Giuditta Pasta. Confiar el papel a una mezzo (como sigue siendo habitual hoy en día) sólo suele ser posible omitiendo las notas más agudas de Adalgisa y (a menudo) transponiendo números enteros un tono más grave. Esta tradición, por supuesto, nos ha dado muchos monumentos maravillosos en la historia grabada de la ópera, y

fomenta un diálogo mucho más activo entre *Norma* y otras grandes óperas de la época para soprano y mezzo (quizás *Aida* en particular). No obstante, existe una opción alternativa, siguiendo el ejemplo de Grisi, que hará dialogar *Norma* con un conjunto alternativo de obras protagonizadas por dos sopranos (en lugar de soprano y mezzo).



Toda esta información sobre las diferentes opciones interpretativas nos lleva a una e ineludible conclusión: quienes siguen insistiendo en una única versión de la ópera «aprobada por el compositor» —una versión que debería representarse siempre, sean cuales sean las circunstancias— lo hacen a pesar de las considerables pruebas históricas que demuestran lo contrario. En efecto, es mucho más cercano al espíritu con el que se creó la ópera de Bellini pensar en la obra como una serie de posibilidades, con la partitura actuando como un plano que puede utilizarse para estimular la alquimia entre el compositor, el director, los intérpretes y el público: la alquimia que da lugar a la experiencia teatral. Quienes intervienen en las producciones —incluida ésta— pueden decidir seguir algunos de los caminos alternativos que esta edición crítica permite, o preferir atenerse a lecturas más «tradicionales»; o inventar sus propias variaciones, que pueden derivar o no de modelos históricos. Sea lo que pensemos acerca de estos experimentos, Bellini, con toda seguridad, nunca consideró que ésta o cualquier otra de sus óperas tuviera un estado «definitivo»: una condición fija que debe respetarse siempre, sean cuales sean los cambios en las condiciones de representación o en el contexto cultural. Es mejor considerar que cada obra es simplemente suspendida, a la espera de nuevas reposiciones, de nuevos intérpretes que reaviven nuevas energías creativas. Si seguimos este modelo, la *Norma* de Bellini, a pesar

de una larga agonía de casi 200 años, puede hoy seguir sorprendiéndonos, haciéndonos reflexionar, rehaciéndose.

---





VINCENZO BELLINI (1801-1835)

# NORMA

*Tragedia lirica* in two acts. Libretto by Felice Romani.

First performance: 26 December 1831. Teatro alla Scala, Milan.

## ORIGINAL CAST

Norma, *daughter of Oroveso, High-Priestess of the Druids*: Giuditta Pasta

Adalgisa, *Priestess in the grove of the Irminsul statue*: Giulia Grisi

Pollione, *Roman proconsul in Gaul*: Domenico Donzelli

Oroveso, *Norma's father, chief of the Druids*: Vincenzo Negrini

Clotilde, *Norma's friend*: Marietta Sacchi

Flavio, *Pollione's companion*: Lorenzo Lombardi

*Druids, Bards, Gallic Priests, Warriors and Soldiers.*

*The scene is set in Gaul, in the sacred forest and in the temple of Irminsul,  
under the Roman occupation.*

I

01 SINFONIA

## Atto Primo

### Scena 1

*Foresta sacra de' Druidi. In mezzo, la quercia d'Irmisul, al piè della quale vedesi la pietra druidica che serve d'altare. Colli in distanza sparsi di selve. È notte; lontani fuochi trapelano dai boschi.*

*(Al suono di marcia religiosa diffilano le schiere de' Galli, indi la processione de' Druidi. Per ultimo Oroveso coi maggiori Sacerdoti.)*

02 OROVESO

Ite sul colle, o Druidi,  
ite a spiar ne' cieli  
quando il suo disco argenteo  
la nuova luna sveli;  
ed il primier sorriso  
del virginal suo viso  
tre volte annunzi il mistico  
bronzo sacerdotale.

### DRUIDI

Il sacro vischio a mietere  
Norma verrà?

SINFONIA

## Act One

### Scene 1

*A forest sacred to the Druids. At its centre is the oak tree of Irmisul, at the foot of which is to be seen the Druidic stone which serves as an altar. The hills behind are covered in woods. Night-time sees far off fires emerging through the trees.*

*(To the sound of a religious march, the Gaulish warriors troop in, behind them processing the Druids. Oroveso and the High Priests enter last.)*

OROVESO

Head, o Druids, up into the hills,  
go there to look closely at the heavens,  
when the new moon will unveil  
its silver sickle;  
and may the initial smile  
from its virginal visage  
be announced by three strikes  
of the priestly bell.

### DRUIDS

Will it be Norma  
to collect the sacred mistletoe?

OROVESO

Sì, Norma, sì, verrà.

DRUIDI

Verrà? verrà?

Dell'aura tua profetica,  
terribil Dio, l'informa:  
sensi, o Irminsul, le ispira  
d'odio ai Romani e d'ira,  
sensi che questa infrangano  
pace per noi mortal, sì.

OROVESO

Sì: parlerà terribile  
da queste quercie antiche:  
sgombre farà le Gallie  
dall'Aquile nemiche,  
e del suo scudo il suono:  
pari al fragor del tuono,

OROVESO, DRUIDI

nella città de' Cesari  
tremendo echeggerà.

DRUIDI

E del suo scudo il suono, *ecc.*

OROVESO

Pari al fragor del tuono, *ecc.*

OROVESO

Yes, it will be Norma.

DRUIDS

She, she will come?

O God of awe, let her be pervaded  
by your prophetic breath:  
fill her, o Irminsul, with notions  
of loathing and of anger for the Romans,  
notions which will sunder the peace  
which is insufferable for us.

OROVESO

Yes, he will utter words of dread,  
by these hardy oak trees:  
from the enemies' eagles  
will Gaul be freed,  
and his shield will reverberate  
as with the sound of thunder,

OROVESO, DRUIDS

in the city of the Caesars,  
with a blare of terror.

DRUIDS

And his shield will reverberate, *etc.*

OROVESO

As with the sound of thunder, *etc.*

*(Tutti s'avviano nell'interno della foresta.)*

OROVESO, DRUIDI

*(di dentro, perdendosi)*

Luna, t'affretta a sorgere!

Norma all'altar verrà.

O Luna, t'affretta!

Scena 2

*Escono da un lato Flavio e Pollione guardinghi e ravvolti nelle loro toghe.*

03 POLLIONE

Svanir le voci

e dell'orrenda selva

libero è il varco.

FLAVIO

In quella selva è morte:

Norma tel disse.

POLLIONE

Profferisti un nome

che il cor m'agghiaccia.

FLAVIO

Oh! che di' tu? L'amante!

La madre de' tuoi figli...

*(They all head off in the direction of the forest depths.)*

OROVESO, DRUIDS

*(from within, their voices dying away)*

O moon, make haste to rise!

Norma makes her way to the altar.

O moon, make haste!

Scene 2

*Approaching from one side, Flavio and Pollione make a cautious entrance, enfolded in their togas.*

POLLIONE

The voices fade away into the distance,

and through these hideous woods

there is now a way through.

FLAVIO

There is death in these woods:

that is what Norma told you.

POLLIONE

You have spoken a name

which terrifies my heart.

FLAVIO

What is this you are saying: your lover,

the mother of your children...

POLLIONE

A me non puoi far tu rampogna,  
ch'io mertar non senta.  
Ma nel mio core è spenta la prima fiamma,  
e un Dio la spense,  
un Dio nemico al mio riposo:  
ai piè mi veggo l'abisso aperto,  
e in lui m'avvento io stesso.

FLAVIO

Altra ameresti tu?

POLLIONE

Parla sommessamente.  
Un'altra, sì... Adalgisa...  
tu la vedrai,  
fior d'innocenza e riso  
di candore e d'amor. Ministra al tempio  
di questo Dio di sangue, ella v'appare  
come raggio di stella in ciel turbato.

FLAVIO

Misero amico!... e amato  
sei tu del pari?

POLLIONE

Io ne ho fidanzata.

POLLIONE

Any of the reproaches you can send my way,  
I feel I well merit them all.  
But that first passion lies dead in my heart;  
it is a god which has snuffed it out,  
a god hostile to my ease:  
I observe an abyss yawning open,  
and I may hurl myself into it.

FLAVIO

Could it be another that you love?

POLLIONE

Speak in whispers.  
Another one? Yes, there is... Adalgisa...  
You will see her:  
the flower of innocence and laughter,  
of purity and love. A priestess at the temple  
of that god of bloodlust; there she is as  
a beam of a star in a perturbed sky.

FLAVIO

Wretched friend! And is your love  
returned in kind?

POLLIONE

I believe it is.

FLAVIO

E l'ira

non temi tu di Norma?

POLLIONE

Atroce, orrenda,

me la presenta il mio rimorso estremo...

Un sogno...

FLAVIO

Ah! narra...

POLLIONE

In rammentarlo io tremo.

o4 Meco all'altar di Venere  
era Adalgisa in Roma,  
cinta di bende candide,  
sparsa di fior la chioma.  
Udia d'Imene i cantici,  
vedea fumar gl'incensi,  
eran rapiti i sensi  
di voluttade e amor.  
Quando fra noi terribile  
viene a locarsi un'ombra:  
l'ampio mantel druidico  
come un vapor l'ingombra:  
cade sull'ara il folgore,  
d'un vel si copre il giorno,

FLAVIO

And do you not fear

the anger of Norma?

POLLIONE

Frightful and dreadful is how

my extreme remorse pictures it...

a dream...

FLAVIO

Ah! Recount it to me...

POLLIONE

Just in remembering it I shudder.

With me, at the altar of Venus  
in Rome, stood Adalgisa,  
bedecked with a white headband,  
flowers threading her hair.  
I heard the hymns to Hymen,  
I saw the incense rising,  
my senses were entranced  
by sensuality and love.  
Whereon between us,  
arose a chilling shadow:  
she became wrapped up as in a cloud  
by a broad cloak of a Druid.  
Lightning flashed upon the altar,  
the daylight was covered by a veil,

muto si spande intorno  
un sepolcrale orror.  
Più l'adorata Vergine  
io non mi trovo accanto;  
n'odo da lunge un gemito,  
misto de' figli al pianto...  
ed una voce orribile  
echeggia in fondo al tempio:  
«Norma così fa scempio  
d'amante traditor...»

*(Squilla il sacro bronzo. Trombe di dentro.)*

05 FLAVIO  
Odi?  
I suoi riti a compiere  
Norma dal tempio move.

DRUIDI *(di dentro)*  
Sorta la luna, o Druidi;  
ite, profani, altrove,

FLAVIO  
vieni...

POLLIONE  
Mi lascia.

FLAVIO  
Ah! m'ascolta...

silently, all around became encased  
in sepulchral terror.  
At my side I no longer found  
my beloved maiden.  
In the distance sobbing was to be heard,  
mingled with my children's tears...  
and a grim voice  
was resonating in the temple:  
'Such is the way in which Norma  
brings ruin upon her faithless lover...'

*(The sacred bell resounds. From within blare trumpets.)*

FLAVIO  
Have you heard that?  
Norma now makes her way  
towards the temple to carry out her rituals.

DRUIDS *(from far off)*  
The moon has now risen, o Druids,  
so, lay people, be off with you,

FLAVIO  
come...

POLLIONE  
Leave me be.

FLAVIO  
No! Listen to me.

POLLIONE  
Barbari...

FLAVIO  
fuggiam...

POLLIONE  
Io vi preverrò.

FLAVIO  
Vieni, fuggiam...  
scoprire alcun ti può.

POLLIONE  
Traman congiure i barbari...  
ma io li preverrò...

FLAVIO  
Ah! vieni... fuggiam...  
sorprendere alcun ti può.

DRUIDI (*di dentro*)  
Ite, profani, altrove.

o6 POLLIONE  
Me protegge, me difende  
un poter maggior di loro.  
È il pensier di lei che adoro;  
è l'amor che m'infiammò.

POLLIONE  
Barbarians...

FLAVIO  
let's get on our way.

POLLIONE  
I will prevent you.

FLAVIO  
Come on, let's be going...  
someone might recognize you.

POLLIONE  
The barbarians are hatching plots...  
but I will forestall them...

FLAVIO  
Oh, do come on, let's be going...  
someone might catch you.

DRUIDS (*from far off*)  
Lay people, be off with you.

POLLIONE  
I am protected and defended  
by a power greater than that they possess.  
It is the thought of the one whom I adore;  
and the love which burns in me.

Di quel Dio che a me contende  
quella vergine celeste,  
arderò le rie foreste,  
l'empio altare abatterò.

FLAVIO  
Vieni, vieni,

DRUIDI (*di dentro*)  
Sorta la luna, o Druidi,  
ite, profani, altrove.

POLLIONE  
Traman congiure i barbari...

FLAVIO  
scoprire alcun ti può,  
vieni, fuggiam.

POLLIONE  
Ma io li preverrò...  
Me protegge, me difende, *ecc.*

(*Partono rapidamente.*)

I shall set fire to the hideous forests  
of that god who contends with me  
for that sublime maiden,  
I will knock down his odious altar.

FLAVIO  
Come, come on...

DRUIDS (*from far off*)  
The moon has now risen, o Druids,  
so, lay people, be off with you.

POLLIONE  
The barbarians are hatching plots...

FLAVIO  
Someone might recognize you.  
Come on, let's be going...

POLLIONE  
But I will forestall them...  
I am protected and defended, *etc.*

(*They swiftly make their exits.*)

Scena 3

*Druidi dal fondo, Sacerdotesse, Guerrieri, Bardi, Eubagi, Sacrificatori,  
e in mezzo a tutti Oroveso.*

07 DRUIDI, SACERDOTESSE, GUERRIERI, BARDI, EUBAGI,  
SACRIFICATORI

Norma viene: le cinge la chioma  
la verbenà ai misteri sacratà;  
in sua man come luna falcata  
l'aurea falce diffonde splendor.  
Ella viene, e la stella  
di Roma  
sbigottita si copre di un velo;  
Irmisul corre i campi del cielo  
qual cometa foriera d'orror.

Scena 4

*Norma in mezzo alle sue ministre. Ha sciolti i capelli, la fronte circondata di  
una corona di verbenà, ed armata la mano d'una falce d'oro. Si colloca sulla  
pietra druidica, e volge gli occhi d'intorno come ispirata.*

08 NORMA

Sediziose voci,  
voci di guerra avvi chi alzar si attenda  
presso all'ara del Dio?  
V'ha chi presume  
dettar responsi alla veggente Norma,  
e di Roma affrettar il fato arcano? ...

Scene 3

*Emerging from the back of the stage are Druids, Priestesses, Warriors, Bards,  
Sages and Sacrificing priests, all surrounding Oroveso.*

DRUIDS, PRIESTESSES, WARRIORS, BARDS, SAGES,  
SACRIFICING PRIESTS

Norma approaches: the holy herb sacred  
to the mysteries encircles her hair;  
in her hand, like a crescent moon,  
the gold sickle scatters its lustre.  
She is approaching and, shocked,  
Rome's fate  
is covered by a veil;  
like a blazing star foretelling a calamity  
Irmisul races across the heavenly fields.

Scene 4

*Norma is seen amongst her companions. Her hair is now untied, her brow  
garlanded with vervain, and held in her hand is the golden sickle. She places  
herself on the Druidic stone, and looks fixedly around her as if being under  
guidance.*

NORMA

Are there some here who dare to raise  
rebellious voices, cries of war  
close to our God's altar?  
Is there one who presumes  
to make reply to the seer Norma,  
and to hasten Rome's mysterious fate? ...

Ei non dipende, no, non dipende  
da potere umano.

OROVESO

E fino a quando oppressi  
ne vorrai tu?  
Contaminate assai non fur  
le patrie selve e i templi aviti  
dall'Aquile latine?  
Omai di Brenno  
oziosa non può starsi la spada.

DRUIDI, GUERRIERI

Si brandisca una volta.

NORMA

E infranta cada!  
Infranta, sì, se alcun di voi snudarla  
anzi tempo pretende. Ancor non sono  
della nostra vendetta i dì maturi:  
delle sicambre scuri  
sono i pili romani ancor più forti.

OROVESO, DRUIDI, GUERRIERI

E che t'annunzia il Dio?  
parla: quai sorti?

NORMA

Io ne' volumi arcani leggo del cielo: in pagine di morte della superba

That does not depend upon  
Any human agency.

OROVESO

And for how long do you desire us to  
remain oppressed?  
The forests of our homeland  
and our ancestors' temples, have they not been sullied enough  
by Latin eagles?  
The sword of Brennus  
can no longer stay inactive.

DRUIDS, WARRIORS

Let it be well brandished.

NORMA

And let it fall down in pieces!  
Indeed, in pieces, if any one of you dares  
to draw it out prematurely. The time  
for our vengeance has yet to come:  
the Roman lances remain stronger still  
than the axes of the Sicumbri.

OROVESO, DRUIDS, WARRIORS

And what has our God declared?  
Speak: what tidings are there?

NORMA

I am reading the mysterious books of the heavens: in the pages about

Roma è scritto il nome... ella un giorno morrà; ma non per voi. Morrà  
pei vizi suoi; qual consunta morrà. L'ora aspettate, l'ora fatal che  
compia il gran decreto. Pace v'intimo... e il sacro vischio io mieto.

*(Falcia il vischio: le Sacerdotesse lo raccolgono in canestri di vimini. Norma  
si avvanza e stende le braccia al cielo. La luna splende in tutta la sua luce.  
Tutti si prostrano.)*

09 NORMA

Casta Diva, che inargenti  
queste sacre antiche piante,  
a noi volgi il bel sembiante  
senza nube e senza vel.

OROVESO, DRUIDI, GUERRIERI, SACERDOTESSE  
Casta Diva, che inargenti, *ecc.*

NORMA

Tempra, o Diva,  
tempra tu de' cori ardenti,  
tempra ancor lo zelo audace,  
spargi in terra, ah, quella pace  
che regnar tu fai nel ciel.

OROVESO, DRUIDI, GUERRIERI, SACERDOTESSE  
Diva, spargi in terra quella pace  
che regnar tu fai nel ciel.

death is inscribed the name of the over-proud Rome... a day will come  
and she will die; but not at your hand. She will be slain by her own  
vices, she will be devoured. Await that moment, the deadly hour for  
accomplishing this ordinance. To you I command peace, I will pluck the  
sacred mistletoe.

*(She cuts down the mistletoe: the Priestesses gather it up in baskets woven  
from reeds. Norma steps forward and extends her arms heavenwards. The  
moon gleams with clearness. They all bow down.)*

NORMA

Chaste goddess, who tinges with silver  
these ancient sacred woods,  
turn towards us your precious visage,  
with neither mist nor shadow.

OROVESO, DRUIDS, WARRIORS, PRIESTESSES  
Chaste goddess, who tinges with silver, *etc.*

NORMA

Curb, o goddess,  
moderate the reckless zeal  
of those brazen hearts,  
on Earth scatter around that peace  
which you make reign in Heaven.

OROVESO, DRUIDS, WARRIORS, PRIESTESSES  
Goddess, on Earth scatter around that peace  
which you make reign in Heaven.

IO NORMA

Fine al rito;  
e il sacro bosco  
sia disgombro de profani.  
Quando il Nume irat, fosco  
chiegga il sangue de' Romani  
dal druidico delubro  
la mia voce tuonerà.

OROVESO, DRUIDI, GUERRIERI, SACERDOTESSE

Tuoni; e un sol  
del popol empio  
non isfugga al giusto scempio;  
e primier del popol empio  
il Proconsole cadrà...

NORMA

Cadrà...  
punirlo io posso...  
(Ma... punirlo il cor non sa.)

II (Ah! bello a me ritorna  
del fido amor primiero;  
e contro il mondo intiero  
difesa a te sarò.  
Ah! bello a me ritorna  
del raggio tuo sereno;  
e vita nel tuo seno,  
e patria, e cielo avrò.)

NORMA

The ritual has concluded;  
let the sacred wood  
be emptied of lay people.  
When our enraged and insulted God  
demands Roman blood to be spilt,  
my voice will ring out  
from within the Druidic temple.

OROVESO, DRUIDS, WARRIORS, PRIESTESSES

Let it ring out; and not a single one  
of the ungodly  
will evade their just punishment;  
and the first in line to be brought down  
and die will be the Proconsul...

NORMA

He will be brought down...  
I can indeed punish him...  
Although... my heart indicates otherwise.)

(Oh! Give me back all the beauty  
of your first faithful love,  
and I will act as your shield  
against the whole world.  
Oh! Give me back all the beauty  
of your countenance so calm,  
and in your heart I will find  
a life, a home, and heaven.)

OROVESO, DRUIDI, GUERRIERI, SACERDOTESSE

Sei lento, sì, sei lento,  
o giorno di vendetta;  
ma irato il Dio t'affretta  
che il Tebro condannò.

NORMA

(Ah! bello a me ritorna, *ecc.*)

OROVESO, DRUIDI, GUERRIERI, SACERDOTESSE

Ma irato, sì, il Dio t'affretta  
che il Tebro condannò.

NORMA

(Ah! riedi ancora  
qual eri allora,  
quando il cor  
ti diedi allora...  
ah, riedi a me.)

OROVESO, DRUIDI, GUERRIERI, SACERDOTESSE

O giorno, il Dio t'affretta,  
che il Tebro condannò.

*(Norma parte, e tutti la seguono in ordine.)*

OROVESO, DRUIDS, WARRIORS, PRIESTESSES

You are lagging, yes, you are slow,  
o day of revenge;  
but all speed to the enraged God  
who has condemned the Tiber.

NORMA

(Oh! Give me back all the beauty, *etc.*)

OROVESO, DRUIDS, WARRIORS, PRIESTESSES

But all speed to the enraged God, yes,  
who has condemned the Tiber.

NORMA

(Ah, come back  
as you were then,  
when I gave you  
my heart...  
ah, come back to me.)

OROVESO, DRUIDS, WARRIORS, PRIESTESSES

O day, all speed to the enraged God  
who has condemned the Tiber.

*(Exit Norma, and all follow her in line.)*

Scena 5

*Entra Adalgisa.*

12 ADALGISA

Sgombra è la sacra selva,  
compiuto è il rito...  
Sospirar non vista alfin poss'io, qui...  
dove a me s'offerse  
la prima volta quel fatal Romano,  
che mi rende rubella al tempio,  
al Dio...  
Fosse l'ultima almen!  
Vano desio!  
Irresistibil forza  
qui mi trascina... e di quel caro aspetto  
il cor si pasce...  
e di sua cara voce  
l'aura che spira mi ripete il suono.  
(*Corre a prostrarsi sulla pietra d'Irminsul.*)  
Deh! proteggimi, o Dio!  
perduta io son,  
gran Dio, abbi pietà,  
perduta io son.

Scena 6

*Entrano Flavio e Pollione.*

13 POLLIONE (*a Flavio*)  
Eccola! va', mi lascia,

Scene 5

*Enter Adalgisa.*

ADALGISA

The sacred forest has now emptied,  
the ritual concluded...  
I can, at last, sigh unseen...  
there where the first glimpse  
of that fateful Roman was offered me,  
turning me into a rebel to both temple  
and God...  
if only that were the last time!  
Useless desire!  
An overwhelming force  
drags me here... and my heart is nourished  
by that charming sight...  
and the air circling me  
repeats the sound of his dear voice.  
(*She runs to throw herself down at the stone of Irminsul.*)  
Alas, protect me, o God!  
for I am lost,  
great God, take pity on me,  
for I am lost.

Scene 6

*Enter Flavio and Pollione.*

POLLIONE (*to Flavio*)  
There she is! Go! Leave me now,

ragion non odo.

*(Flavio parte.)*

ADALGISA *(vedendo Pollione, sbigottita)*  
Oh!... tu qui!!

POLLIONE  
Che veggo!...  
Piangevi tu?

ADALGISA  
Pregava. Ah! t'allontana,  
pregar mi lascia, pregar mi lascia.

POLLIONE  
Un Dio tu preghi atroce...  
cru dele, avverso al tuo desire e al mio.  
O mia diletta! il Dio  
che invocar devi, è Amore...

ADALGISA *(si allontana da lui)*  
Amor!... deh! taci...  
ch'io più non t'oda.

POLLIONE  
E vuoi fuggirmi?  
e dove fuggir vuoi tu ch'io non ti segua?

I am no longer open to reason.

*(Flavio departs.)*

ADALGISA *(stunned at seeing Pollione)*  
Oh! You, here!!

POLLIONE  
What am I seeing?  
Were you crying?

ADALGISA  
I was praying. Ah! Go hence,  
let me be at prayer.

POLLIONE  
You pray to a cruel and unspeakable god...  
hostile to your good, and mine too.  
O my beloved! The god  
you must invoke is Love...

ADALGISA *(distancing herself from him)*  
Love! Alas, be silent...  
I won't hear another word.

POLLIONE  
You are shunning me?  
And to where can you go where I am unable to follow?

ADALGISA

Al tempio, ai sacri altari  
che sposar giurai.

POLLIONE

Gli altari!... e il nostro amor?

ADALGISA

Io l'obbliai.

14 POLLIONE

Va, crudele; al Dio spietato  
offri in dono il sangue mio.  
Tutto, ah! tutto ei sia versato,  
ma lasciarti non poss'io,  
no, no, ah! non poss'io, no, nol posso:  
sol promessa al Dio tu fosti...  
ma il tuo core a me si diede...  
Ah! non sai quel che mi costi  
perch'io mai rinunzi a te.

ADALGISA

Ah tu pure, ah! tu non sai  
quanto costi a me dolente!  
All'altare che oltraggiai  
lieta andava  
ed innocente...  
Il pensiero al cielo ergea,  
e il mio Dio

ADALGISA

To the temple, its sacred altars  
which I have sworn to espouse.

POLLIONE

To the altar! And our love?

ADALGISA

Ah, I have forgotten it.

POLLIONE

Go then, cruel one, offer up my blood  
in sacrifice to your unforgiving god.  
All – yes all – of it might be shed,  
yet I could not give you up...  
no, no, no, I could not:  
you were only promised to your God...  
but your heart was given to me...  
Ah, you know not what abandoning you  
would ever cost me.

ADALGISA

But, you, too; ah, you have no idea  
what pain you have cost me!  
At one time, I made my way,  
virtuous and content to the altar  
which I have now offended...  
my thoughts were raised up to the Heavens,  
and in the Heavens my God

vedeva in ciel!  
Or per me spergiura e rea  
cielo e Dio ricopre un vel.

POLLIONE  
Ciel più puro, e Dei migliori  
t'offro in Roma, ov'io mi reco.

ADALGISA (*colpita*)  
Parti!... forse!!

POLLIONE  
Ai nuovi albori...

ADALGISA  
Parti!... ed io?...

POLLIONE  
Tu vieni meco.  
De' tuoi riti è Amor più santo...  
a lui cedi, ah! cedi a me.

ADALGISA (*più commossa*)  
Ah! non dirlo...

POLLIONE  
Il dirò tanto  
che ascoltato io sia da te.

considered them!  
For me, now, deceitful and guilty,  
the Heavens and God are covered by a veil.

POLLIONE  
I offer you Rome, whither I am bound,  
a purer sky and a more propitious god.

ADALGISA (*horrified*)  
So, you are leaving?

POLLIONE  
At daybreak...

ADALGISA  
You go... and me?

POLLIONE  
You will come with me.  
Love is more sacred than your rites...  
yield to Love, yield to me.

ADALGISA (*even more agitated*)  
Ah, do not say so...

POLLIONE  
I will say so until  
I am listened to by you.

ADALGISA  
Deh! mi lascia!

POLLIONE  
Ah! deh cedi!  
ah! vieni.

ADALGISA  
Ah! non posso.  
Mi proteggi, o giusto ciel!

POLLIONE  
Abbandonarmi così potresti!  
Adalgisa! Adalgisa!

15 Vieni in Roma, ah! vieni, o cara...  
dov'è amore e gioia, e vita:  
inebbriam nostr'alme a gara  
del contento a cui ne invita...  
Voce in cor parlar  
non senti,  
che promette eterno ben?  
Ah! dà fede a' dolci accenti...  
sposo tuo  
mi stringi al sen.

ADALGISA  
(Ciel! così parlar  
l'ascolto...

ADALGISA  
Alas, leave me!

POLLIONE  
No, yield to me!  
Yield to me!

ADALGISA  
But I can't.  
Come to my aid, o just Heaven!

POLLIONE  
Could you give me up like that?  
O Adalgisa, Adalgisa!

Come to Rome, o come, my dear one...  
where you will find love and joy and life:  
our hearts will compete in their exhilaration  
of the pleasure to which we are invited.  
Do you not sense a voice  
speaking in your heart  
which promises eternal happiness?  
Ah! Believe in my sweet words,  
and hold me, as your husband  
to your heart.

ADALGISA  
(Heavens! And I hear him  
speaking to me in this way...

sempre, ovunque, al tempio istesso...  
con quegli occhi, con quel volto,  
fin sull'ara il veggo impresso...  
Ei trionfa del mio pianto,  
del mio duol vittoria ottien...  
Ciel! mi togli  
al dolce incanto,  
o l'error perdona almen.)

POLLIONE  
Ah! vieni.

ADALGISA  
Deh! pietà...

POLLIONE  
Ah! deh! vieni, o cara.

ADALGISA  
Ah! mai.

POLLIONE  
Crudel! e puoi lasciarmi?

ADALGISA  
Ah! per pietà, mi lascia.

POLLIONE  
Così, così scordarmi!

always, everywhere, in the temple itself...  
with his eyes, with that gaze,  
that I see appearing even on the altar,  
he vanquishes my tears,  
he conquers my sorrow...  
Heavens, wrest me  
from this sweet enchantment  
or at least pardon my wrongdoing.)

POLLIONE  
Ah come!

ADALGISA  
Oh, take pity...

POLLIONE  
Ah, come, o dear one.

ADALGISA  
Ah, never.

POLLIONE  
Cruel one! And are you able to leave me?

ADALGISA  
Take pity, let me be.

POLLIONE  
Setting me aside just like that!

ADALGISA

Ah! per pietà, mi lascia.

POLLIONE

Adalgisa! e vuoi lasciarmi?...

ADALGISA

Io... Ah!...

Ah! non posso... seguirti voglio...

POLLIONE

Qui, domani, all'ora istessa,  
verrai tu?

ADALGISA

Ne fo promessa.

POLLIONE

Giura.

ADALGISA

Giuro.

POLLIONE

Oh! mio contento!  
Ti rammenta...

ADALGISA

Ah! mi rammento...

ADALGISA

Take pity, let me be.

POLLIONE

Adalgisa! Are you leaving me?

ADALGISA

I... oh...

I can't... I want to follow you...

POLLIONE

Here, tomorrow, the same time.  
Will you come?

ADALGISA

I promise.

POLLIONE

Swear!

ADALGISA

I swear!

POLLIONE

Oh, joy!  
You will remember...

ADALGISA

Oh yes, I will remember...

Al mio Dio sarò spergiura,  
ma fedel a te sarò.

POLLIONE

L'amor tuo mi rassicura,  
e il tuo Dio sfidar saprò.

ADALGISA

Sì, fedel a te sarò.

*(Partono.)*

to my God I will be faithless,  
but true to you.

POLLIONE

Your love imbues me with courage,  
and I will be able to defy your god.

ADALGISA

Yes, I will be true to you.

*(They leave.)*

II

---

Scena 7

*Abitazione di Norma. Norma, Clotilde e due piccoli fanciulli.*

OI NORMA (*a Clotilde*)

Vanne, e li cela entrambi.

Oltre l'usato

io tremo d'abbracciarli...

CLOTILDE

E qual ti turba

strano timor, che i figli tuoi rigetti?

NORMA

Non so... diversi affetti

strazian quest'alma.

Amo in un punto ed odio

i figli miei...

Soffro in vederli, e soffro

s'io non li veggo. Non provato mai

sento un diletto ed un dolore insieme

d'esser lor madre.

CLOTILDE

E madre sei?...

NORMA

Nol fossi!

Scene 7

*The home of Norma. Norma, Clotilde and her two young children.*

NORMA (*to Clotilde*)

Get going, hide the pair of them.

I am even more scared

than usual to embrace them...

CLOTILDE

What has frightened you so oddly that

you repel your own children?

NORMA

I don't know... contrary emotions

trouble my heart.

I love my children, yet at the same time,

hate them...

It pains me to see them, and to not see them.

I feel a pain as well as a joy,

in being their mother,

never experienced before.

CLOTILDE

And you are their mother?

NORMA

Ah, if only I wasn't...

CLOTILDE

Qual rio contrasto!

NORMA

Imaginar non puossi, o mia Clotilde!... richiamato al Tebro  
è Pollione.

CLOTILDE

E teco ei parte?

NORMA

Ei tace il suo pensiero. Oh!...  
s'ei fuggir tentasse...  
e qui lasciarmi?... se obbliar potesse  
questi suoi figli!...

CLOTILDE

E il credi tu?...

NORMA

Non l'oso. È troppo tormentoso,  
troppo orrendo è un tal dubbio.  
Alcun s'avanza. Va'... li cela.

*(Clotilde parte coi fanciulli.)*

CLOTILDE

What terrible heartache!

NORMA

You just can't imagine it, my dear Clotilde! Pollione has been called  
back to the banks of the Tiber.

CLOTILDE

And he is leaving with you?

NORMA

He hides his thoughts. Oh,  
if he were intending to flee...  
and leave me here... if he were able  
to forget his own children!

CLOTILDE

Do you think he will do that?...

NORMA

I dare not contemplate it. Such a doubt  
is too painful, too horrible.  
Someone is coming. Quick... hide them.

*(Clotilde leaves, taking the children with her.)*

Scena 8

*Entra Adalgisa.*

02 NORMA  
Adalgisa!

ADALGISA  
(Alma, costanza.)

NORMA  
T'inoltra, o giovinetta, t'inoltra?  
E perché tremi?  
Udii che grave  
a me segreto palesar tu voglia?

ADALGISA  
È ver. Ma, deh! ti spoglia  
della celeste austerità  
che splende negli occhi tuoi...  
Dammi coraggio, ond'io  
senza alcun velo ti palesi il core.

*(Si prostra.)*

NORMA *(la solleva)*  
M'abbraccia, e parla.  
Che t'affligge?

Scene 8

*Enter Adalgisa.*

NORMA  
Adalgisa!

ADALGISA  
(Courage, my heart.)

NORMA  
Approach, dear child, approach me.  
But why are you trembling?  
I have been informed that you were wanting  
to divulge a great secret to me?

ADALGISA  
That is true. But, please, shed yourself  
of that heavenly austerity  
burning in your eyes.  
Provide me with the courage  
that will allow me to unburden my heart.

*(She prostrates herself.)*

NORMA *(lifting her up)*  
Come, embrace me, and speak.  
What ails you?

ADALGISA

Amore...

Non t'irritar... Lunga stagion pugnai  
per soffocarlo... ogni mia forza ei vinse...  
ogni rimorso. Ah! tu non sai pur dianzi  
qual giuramento io fea!...  
fuggir dal tempio...  
tradir l'altare a cui son io legata...  
abbandonar la patria...

NORMA

Ah! sventurata!

Del tuo primier mattino  
già turbato è il sereno?...  
E come, e quando nacque tal fiamma in te?

ADALGISA

Da un solo sguardo,  
da un sol sospiro, nella sacra selva,  
a piè dell'ara  
ov'io pregavo al Dio.  
Tremar... sul labbro mio  
si arrestò la preghiera:  
e, tutta assorta  
in quel leggiadro aspetto,  
un altro cielo mirar credetti,  
un altro cielo in lui.

ADALGISA

Love...

Oh, do not get angry. I have fought long  
to smother it... It has overcome all my efforts...  
all my remorse. Ah, you just don't know what oath  
I have only now sworn!  
To take flight from the temple...  
to betray the altar to which I am attached...  
to leave my mother country...

NORMA

Ah, what misfortune!

Is the calm of the morning of your life  
already vexed? How, and when,  
did this love first enflame you?

ADALGISA

By a single look,  
by one single glance, in the sacred wood,  
at the foot of the altar  
where I was in prayer to God.  
I trembled... on my lips  
the prayer stumbled  
and wholly succumbing  
to his charming sight,  
I believed I was watching  
another heaven, another heaven in him.

03 NORMA  
(Oh! rimembranza!  
Io fui così rapita  
al sol mirarlo in volto.)

ADALGISA  
Ma... non m'ascolti tu?

NORMA  
Segui, t'ascolto.

ADALGISA  
Sola, furtiva, al tempio  
io l'aspettai sovente;  
ed ogni dì più fervida  
crebbe la fiamma ardente.

NORMA  
(Io stessa arsi così.)

ADALGISA  
Vieni, ei dicea, concedi  
ch'io mi ti prostri ai piedi;

NORMA  
(Oh! rimembranza!  
Io fui così sedotta.)

NORMA  
(How that brings memories back!  
That's how I was taken,  
merely on espying his face.)

ADALGISA  
But, are you not listening to me?

NORMA  
Carry on, I am listening.

ADALGISA  
I often waited, alone and stealthily,  
for him at the temple;  
and each day my growing passion  
became more fervent.

NORMA  
(That's how I became enflamed.)

ADALGISA  
'Come', he would tell me, 'let me  
prostrate myself before you,'

NORMA  
(Such memories,  
I became captivated like that.)

ADALGISA

lascia che l'aura io spiri  
dei dolci tuoi sospiri,  
del tuo bel crin le anella,  
dammi poter baciare.

NORMA

(Oh! cari accenti!  
Così li proferia...  
così trovava del mio cor la via.)

ADALGISA

Dolci qual arpa armonica  
m'eran le sue parole;  
negli occhi suoi sorridere  
vedea più bello un sole.

NORMA

(L'incanto suo fu il mio.)

ADALGISA

Io fui perduta, e il sono;

NORMA

Ah! tergi il pianto:

ADALGISA

d'uopo ho del tuo perdono.

ADALGISA

'let me inhale the air  
of your sweet sighs,  
permit me to embrace the curls  
on your lovely locks.'

NORMA

(Oh, touching words!  
This was the way he talked...  
this is how he found the way to my heart.)

ADALGISA

His promises seemed to be as sweet  
as those from a melodious harp;  
in his eyes I thought to see smiling  
a yet lovelier sun.

NORMA

(Her enchantment was like mine.)

ADALGISA

I was lost and I continue to be so;

NORMA

Ah, dry your tears:

ADALGISA

I am in need of your forgiveness.

NORMA  
avrò pietade.

ADALGISA  
Deh! tu mi reggi e guida,

NORMA  
Ah! tergi il pianto.

ADALGISA  
me rassicura, o sgrida,  
salvami da me stessa,  
salvami dal mio cor.

NORMA  
Ah! tergi il pianto:  
te non lega eterno nodo all'ara.

ADALGISA  
Ah! ripeti, o ciel, ripeti  
sì lusinghieri accenti.

NORMA  
Ah! sì!

04 Ah! sì, fa core e abbracciami.  
Perdono e ti compiangio.  
Dai voti tuoi ti libero,  
i tuoi legami io frango.

NORMA  
expect clemency from me.

ADALGISA  
I beg of you, advise me, guide me,

NORMA  
Ah, dry your tears.

ADALGISA  
either comfort me or reproach me,  
rescue me from my own self,  
save me from my heart.

NORMA  
Ah, dry your tears:  
you are not tethered eternally to the altar.

ADALGISA  
Ah, repeat, Heavens, repeat,  
these words full of charm.

NORMA  
Ah, yes!

Ah, yes, cheer up and embrace me.  
I pardon you, I feel sorry for you.  
I release you from your vows,  
I sever your bonds,

Al caro oggetto unita  
vivrai, sì, felice ancor.

ADALGISA

Ripeti, o ciel, ripetimi  
sì lusinghieri accenti,  
per te, per te s'acquetano  
i lunghi miei tormenti.  
Tu rendi a me la vita,  
se non è colpa amor.

NORMA

Vivrai felice ancor.

Ah! sì, fa core, e abbracciami, *ecc.*  
Al caro oggetto unita, *ecc.*  
Ah! sì! ah! felice ancor.

ADALGISA

Ripeti ancora sì cari accenti, *ecc.*  
Ah! sì! ah! non è colpa amor.

05 NORMA

Ma di'... l'amato giovane  
quale fra noi si noma?

ADALGISA

Culla non ebbe in Gallia...  
Roma gli è patria...

close to the man you love,  
you will live in happiness, for ever.

ADALGISA

Ah, repeat, Heavens, repeat,  
these words full of charm,  
thanks to you my long suffering  
is subsiding.  
You have brought life back to me,  
if my love is not a sin.

NORMA

Vivrai felice ancor.

Ah! sì, fa core, e abbracciami, *ecc.*  
Al caro oggetto unita, *ecc.*  
Ah! sì! ah! felice ancor.

ADALGISA

Ripeti ancora sì cari accenti, *ecc.*  
Ah! sì! ah! non è colpa amor.

NORMA

Tell me... the young man with whom you are in love,  
which of us is he?

ADALGISA

His birthplace was not in Gaul...  
Rome is his fatherland...

NORMA  
Roma!  
Ed è? prosegui...

Scena 9  
*Entra Pollione.*

ADALGISA  
Il mira.

NORMA  
Ei! Pollion!...

ADALGISA  
Qual ira?

NORMA  
Costui, costui dicesti?...  
Ben io compresi?

ADALGISA  
Ah! sì...

POLLIONE (*inoltrandosi ad Adalgisa*)  
Misera te! che festi?

ADALGISA (*smarrita*)  
Io!...

NORMA  
Rome?  
And he is... carry on...

Scene 9  
*Enter Pollione.*

ADALGISA  
Now you see him.

NORMA  
Him – Pollione!

ADALGISA  
What anger is this?

NORMA  
This one, this one, you say?  
Do I understand correctly?

ADALGISA  
Oh, yes...

POLLIONE (*advancing towards Adalgisa*)  
Wretch, what have you done?

ADALGISA (*muddled*)  
I...

NORMA (*a Pollione*)

Tremi tu? e per chi?

E per chi tu tremi?

*(Pollione è confuso, e Norma fremente.)*

Oh! non tremare, o perfido,

no, non tremar per lei...

Essa non è colpevole,

il malfattor tu sei...

Trema per te, fellow...

pei figli tuoi...

Ah! Trema per me, fellow, per me.

ADALGISA (*tremante*)

Che ascolto!!...

*(a Norma)*

Ah! Deh! parla...

*(a Pollione)*

Taci!... t'arretti!... ahimè!

*(Si copre il volto colle mani. Norma l'afferra per un braccio, e la costringe a mirar Pollione; egli la segue.)*

o6 NORMA

Oh! di qual sei tu vittima

crudo, funesto inganno!

Pria che costui conoscere

t'era il morir men danno.

NORMA (*to Pollione*)

Do you tremble? And for whom?

For whom do you tremble?

*(Pollione is confused, Norma, incensed.)*

Oh, do not tremble, treacherous man,

tremble not on her account...

she is not at fault,

the wrongdoer is you...

tremble for yourself, perfidious one...

for your children...

Ah, tremble for me, perfidious one, for me.

ADALGISA (*shaking*)

What do I hear!!...

*(to Norma)*

Oh, speak, please...

*(to Pollione)*

You say nothing! You back off! Alas!

*(She covers her face with her hands. Seizing an arm, Norma compels her to look at Pollione; he stares back.)*

NORMA

Oh, of what a cruel and an infamous

deception have you been a victim!

Much better would it have been for you

to die than to have known this man.

Fonte d'eterne lagrime  
egli a te pur dischiuse;  
come il mio cor deluse,  
l'empio il tuo cor tradì.

ADALGISA

Oh! qual mistero orribile!

NORMA

Oh! Di qual sei tu vittima!

ADALGISA

Trema il mio cor di chiedere,  
trema d'udire il vero...  
Tutta comprendo, o misera,  
tutta la mia sventura...  
essa non ha misura,  
s'ei m'ingannò così.

NORMA

Pria che costui conoscere, *ecc.*

POLLIONE

Norma! de' tuoi rimproveri  
segno non farmi adesso.  
Deh! a questa afflitta vergine  
sia respirar concesso...  
Cupra a quell'alma ingenua,  
cupra nostr'onte un velo...

For you he has opened up  
a fount of eternal tears;  
just as my heart was failed by him,  
so that foul man has betrayed yours.

ADALGISA

Oh, what a horrific riddle!

NORMA

Oh, of what you have been a victim!

ADALGISA

My heart trembles in asking,  
and in knowing the truth...  
Now, alas for me, I understand it all,  
all my misfortune...  
it will be measureless,  
if he has tricked me in this way.

NORMA

Better than knowing this man, *etc.*

POLLIONE

Norma, now is not the moment  
to pursue me with your reproaches.  
Do not strike down senseless  
this poor, benighted girl...  
let a veil hide our shame  
from her innocent heart

Giudichi solo il cielo  
qual più di noi fallì.

NORMA

Pria che costui conoscere  
t'era il morir men danno.  
Empio e tant'osi?

ADALGISA

Oh! qual mistero orribile!  
Trema il mio cor di chiedere, *ecc.*

NORMA

Fonte, ah, fonte d'eterno lagrime, *ecc.*

ADALGISA

Tutta, ah, tutta comprendo, o misera, *ecc.*

POLLIONE

Deh! questa afflitta  
deh! fa' che respiri...  
sa il ciel, ah! chi di noi fallì.

07 NORMA  
Perfido!

POLLIONE (*per allontanarsi*)  
Or basti.

let only Heaven be the judge  
of which of us has sinned the more.

NORMA

Much better would it have been for you  
to die than to have known this man.  
How dare you carry on like this?

ADALGISA

Oh, what a horrific riddle!  
My heart trembles in asking, *etc.*

NORMA

A fount, yes, a fount of eternal tears, *etc.*

ADALGISA

All of it, alas for me, I understand it all, *etc.*

POLLIONE

I beg of you, do not render senseless  
this poor, benighted girl...  
which of us has erred is known by Heaven.

NORMA

Faithless one!

POLLIONE (*making his way to leave*)  
That is enough.

NORMA

Fermati.

POLLIONE (*afferra Adalgisa*)

Vieni...

ADALGISA (*dividendosi da lui*)

Mi lascia, scostati...

Sposo sei tu infedele!

POLLIONE

Qual io mi fossi obbligo...

ADALGISA

Mi lascia. Scostati.

POLLIONE (*con tutto il fuoco*)

L'amante tuo son io.

ADALGISA

Va' traditor!

POLLIONE

È mio destino amarti,

destino costei lasciar.

NORMA (*reprimendo il furore*)

Ebben: lo compi... e parti.

NORMA

Stop.

POLLIONE (*grabbing hold of Adalgisa*)

Come...

ADALGISA (*wresting herself away*)

Leave me alone, go away.

An unfaithful husband is what you are.

POLLIONE

If I have been that, I have forgotten it...

ADALGISA

Leave me alone. Go away.

POLLIONE (*with immense fervour*)

I am your lover.

ADALGISA

Away, traitor!

POLLIONE

My destiny is to love you,

and to leave her.

NORMA (*equally fervently*)

Well then: execute that fate... and go.

*(ad Adalgisa)*

Seguilo.

ADALGISA *(supplichevole)*

Ah! no, giammai, pria spirar.

o8 NORMA *(fissando Pollione)*

Vanne, sì: mi lascia,

indegno;

figli obblia, promesse,

onore...

Maledetto dal mio sdegno

non godrai

d'un empio amore.

Vanne, sì: mi lascia,

indegno, *ecc.*

Te sull'onde, e te sui venti

seguiranno mie furie ardenti;

mia vendetta e notte e giorno

ruggirà d'intorno a te.

POLLIONE *(disperatamente)*

Fremi pure, e angoscia eterna

pur m'impredichi il tuo furore!

Quest'amor che mi governa

è di te, di me maggiore, *ecc.*

*(to Adalgisa)*

Follow him.

ADALGISA *(beseechingly)*

Ah! No, never. Better to die than that.

NORMA *(staring directly at Pollione)*

Get you gone: leave me alone,

worthless one;

forget your children, promises,

your honour...

damned by my wrath

you will find no pleasure

in your wicked love.

Get you gone: leave me alone,

worthless one, *etc.*

You on the waves, and you on the winds

will follow my burning fury;

my vengeance, night and day,

will thunder and rage around you.

POLLIONE *(despairingly)*

Tremble then, and call down upon me

an eternal anguish with your anger!

This love which is controlling me

is greater than you, or than me, *etc.*

ADALGISA (*supplichevole a Norma*)

Ah! non fia, non fia ch'io costi

al tuo core sì rio dolore...

Ah! sian frapposti e mari e monti

fra me sempre e il traditore...

Ah!

NORMA

Maledetto, dal mio sdegno

non godrai

d'un empio amore, *ecc.*

ADALGISA

Soffocar saprò i lamenti,

divorare i miei tormenti;

morirò perché ritorno

faccia il crudo ai figli, a te.

POLLIONE

Dio non v'ha che mali inventi

de' miei mali, ah! più cocenti...

Maledetto io fui quel giorno

che il destin m'offerse a te, *ecc.*

*(Squillano i sacri bronzi del Tempio. Norma è chiamata ai riti.)*

SACERDOTESSE, DRUIDI (*dall'interno*)

Norma all'ara! In tuon feroce

ADALGISA (*imploring Norma*)

Ah, I do not wish ever to be the cause

of such dreadful pain to your heart...

let seas and mountains be interposed

ever between me and this traitor...

Ah!

NORMA

Damned by my wrath,

you will find no pleasure

in your wicked love, *etc.*

ADALGISA

I will choke back my lamenting,

bury my torments;

I will die so that this cruel man

shall return to his children, and to you.

POLLIONE

No god has come up with worse suffering

than is being meted out to me.

I was damned the day

when fate placed you on my path, *etc.*

*(The sacred bells of the temple ring out. Norma is being summoned to the rituals.)*

PRIESTESSES, DRUIDS (*from within*)

Norma to the altar! Full of rage the voice

d'Irminsul tuonò la voce,  
Norma, Norma al sacro altar!

NORMA

Ah! suon di morte!...  
Ah! va', per te qui pronta ell'è, *ecc.*

ADALGISA

Ah! suon di morte s'intima a te,  
va', per te qui pronta ell'è, *ecc.*

POLLIONE

Ah! qual suon!...  
Sì, la sprezzo, sì, ma prima  
mi cadrà il tuo Nume al piè, *ecc.*

*(Norma respinge d'un braccio Pollione e gli accenna di uscire. Pollione si allontana furente.)*

of Irminsul calls out.  
Norma, Norma to the holy altar!

NORMA

Ah! The knell of death!  
Be gone, for it is preparing for you, *etc.*

ADALGISA

Ah, the death knell is summoning you,  
be gone, for it is preparing for you, *etc.*

POLLIONE

Ah, that sound!  
But for it I have only scorn, but first,  
your god must be made to yield to me.

*(Norma thrusts Pollione away, and directs him to depart. Pollione, livid, rushes out.)*

## Atto Secondo

### Scena I

*Interno dell'abitazione di Norma. Da una parte un letto romano coperto di pelle d'orso. I figli di Norma sono addormentati.*

*(Compare Norma con una lampada e un pugnale alla mano. Siede, e posa la lampada sopra una tavola. È pallida, contraffatta.)*

09 *INTRODUZIONE*

10 *NORMA*

Dormono entrambi... non vedrà  
la mano che li percuote. Non pentirti,  
o core; viver non ponno.  
Qui supplizio, e in Roma  
obbrobrio avrian, peggior supplizio assai...  
Schiavi d'una matrigna. Ah! no: giammai.  
*(Sorge risoluta.)*  
Muoianno, sì.  
*(Fa un passo e si ferma.)*  
Non posso avvicinarmi:  
un gel mi prende, e in fronte  
mi si solleva il crin... I figli uccido!...  
Teneri figli... essi pur dianzi  
delizia mia... essi nel cui sorriso  
il perdono del ciel mirar credei...  
ed io li svenerò!!!!... Di che son rei?

## Act Two

### Scene I

*Within the home of Norma: a bed in the Roman style is to be seen on one side, covered with bearskins. Asleep upon it are Norma's children.*

*(Norma enters with a lamp and a knife in her hands. She sits, placing the lamp upon a table. She looks pale, and makes her way over to the children.)*

*OVERTURE*

*NORMA*

Both of them are sleeping... they won't see the hand striking at them.  
No remorse,  
o my heart; they cannot live.  
They will suffer torture here, disgrace in Rome, a much worse torment  
than here...  
Slaves for a stepmother. Ah, no: never!  
*(Now resolved, she stands up.)*  
Yes, they must die.  
*(She steps forward, then halts.)*  
I cannot get any nearer;  
I am seized by cold; my hair is standing  
on end... kill my children!  
My tender children... until just now they  
were the joys of my life... I seemed to see the pardon of Heaven in their  
smiles...  
and I will kill them!!!!... What is their guilt?

*(risoluta)*

Di Pollion son figli:

ecco il delitto.

Essi per me son morti: muoian per lui:

e non sia pena che la sua somigli.

Feriam...

*(S'incammina verso il letto, alza il pugnale.)*

Ah no!...

*(Al grido i fanciulli si svegliano.)*

Son miei figli!... Miei figli!

*(Norma li abbraccia piangendo amaramente.)*

II Olà!... Clotilde!

Scena 2

*Entra Clotilde.*

NORMA

Vola...

Adalgisa a me guida.

CLOTILDE

Ella qui presso

solitaria si aggira, e prega, e plora.

NORMA

Va.

*(Clotilde parte.)*

S'emendi il mio fallo... e poi... si mora.

*(now resolved again)*

They are Pollione's children:

therein their crime.

For me, they are dead; let them die for him:

and let not anguish be great than his.

Strike...

*(She makes to the bed, with the knife aloft.)*

Ah no!

*(With this shout the children awake.)*

They are my sons... my own children!

*(Norma embraces them, crying bitterly.)*

Hey there! Clotilde!

Scene 2

*Enter Clotilde.*

NORMA

Fly, and bring

Adalgisa hither.

CLOTILDE

She is very near here,

wandering around by herself, praying and weeping.

NORMA

Go.

*(Clotilde leaves.)*

May I put my sin right, and then... I will die.

Scena 3

12 ADALGISA (*entrando, con timore*)

Me chiami, o Norma!...

(*sbigottita*)

Qual ti copre il volto

tristo pallor?

NORMA

Pallor di morte. Io tutta

l'onta mia ti rivelo.

Una preghiera sola

odi, e l'adempì, se pietà pur merta

il presente mio duol... e il duol futuro.

ADALGISA

Tutto, tutto io prometto.

NORMA

Il giura.

ADALGISA

Il giuro.

NORMA

Odi. Purgar quest'aura contaminata

dalla mia presenza ho risoluto;

né trar meco io posso

questi infelici... a te li affido...

Scene 3

ADALGISA (*entering, with fear*)

You summoned me, o Norma!

(*stunned*)

But, why is your face

covered with a sad paleness.

NORMA

This is the pallor of death. I am about to disclose to you the fullness of my shame.

Listen to the one plea,

and grant it, if deserving of pity

is my present grief... and that to come.

ADALGISA

I promise you anything. Anything.

NORMA

Swear it.

ADALGISA

I swear it.

NORMA

Then, listen. I have made up my mind

to purge this soiled air of my presence.

But I cannot take with me

these unfortunate little ones... to you do I entrust them...

ADALGISA

Oh ciel!

A me gli affidi?...

NORMA

Nel romano campo  
guidali a lui, che nominar non oso.

ADALGISA

Oh! che mai chiedi?

NORMA

Sposo!... ti sia men crudo...  
Io gli perdono, e moro.

ADALGISA

Sposo!... Ah! mai...

NORMA

Pei figli suoi t'imploro.

13 Deh! con te, con te li prendi...  
li sostieni, li difendi...  
non ti chiedo onori e fasci;  
a' tuoi figli  
ei fian serbati:  
prego sol che i miei non lasci  
schiavi, abbiatti, abbandonati...  
Basti a te che disprezzata,

ADALGISA

O Heavens!

You are entrusting them to me?...

NORMA

Shepherd them into the Roman camp,  
to the man whose name I dare not mention.

ADALGISA

Oh, what are you asking?

NORMA

That for you he may be less cruel a husband...  
I pardon him, and, now, I die.

ADALGISA

A husband! But, no, never...

NORMA

For the sake of his children, I beg of you.

Please! Take them along with you...  
succour and support them.  
I ask not for honours and fame for them;  
may that be the prerogative  
of your own children:  
only that mine are not forced to suffer  
slavery, wretchedness or abandon.  
It is enough that I was disregarded in your favour,

che tradita io fui per te.  
Adalgisa, deh! ti mova  
tanto strazio del mio cor.

ADALGISA

Norma! ah! ancora amata,  
madre ancora sarai per me.  
Tienti i figli. Ah! non fia mai  
ch'io mi tolga a queste arene.

NORMA

Tu giurasti...

ADALGISA

Sì, giurai...  
ma il tuo bene, il sol tuo bene.  
Vado al campo,  
ed all'ingrato  
tutti io reco i tuoi lamenti.  
La pietà che m'hai destato  
parlerà sublimi accenti...  
Spera, ah, spera... amor, natura  
ridestarsi in lui vedrai...  
del suo cor son io sicura...  
Norma ancor vi regnerà, *ecc.*

NORMA

Ch'io lo preghi? Ah! no: giammai.

betrayed for your sake.  
I beg you, Adalgisa, let the violent torment  
of my heart move you.

ADALGISA

Norma, through me, once more you will  
be beloved a mother.  
Hold onto your children. Do not oblige me  
to take my leave from here.

NORMA

You swore...

ADALGISA

Yes, I swore...  
but for your wellbeing, only that.  
I will proceed to the camp,  
and to that ingrate  
I will repeat all your complaints.  
The pity which you have in me awakened  
will inspire imposing words...  
wait, oh, just wait... you will see love  
and nature return in him...  
of his heart I am certain...  
Norma shall reign therein once more, *etc.*

NORMA

Am I to beseech him? Ah, no: never.

ADALGISA

Norma, ti piega.

NORMA

No, più non t'odo. Parti... va...

ADALGISA

Ah! no: giammai! Ah! no.

14 Mira, o Norma, a' tuoi ginocchi  
questi cari tuoi pargoletti.  
Ah! pietade di lor ti tocchi,  
ah! se non hai di te pietà.

NORMA

Ah! perché la mia costanza  
vuoi scemar con molli affetti?  
Più lusinghe, ah! più speranza,  
presso a morte un cor non ha.

ADALGISA

Mira questi cari pargoletti,  
questi cari, ah! li vedi, ah!

NORMA

Ah! perché la vuoi scemar, ah!  
Ah! perché la mia costanza, *ecc.*

ADALGISA

Norma, give way.

NORMA

I no longer hear you. Leave... go...

ADALGISA

Ah, no: never! Ah, no.

Behold, o Norma, at your knees,  
your darling little children.  
Ah, do take pity on them,  
if you have no pity for yourself.

NORMA

Ah, why do you wish to diminish  
my resolve with soft emotions?  
A heart approaching its death  
is not open to cajolement or to hope.

ADALGISA

Behold these darling children,  
these dear ones, ah, just look at them!

NORMA

Ah, why do you wish to diminish it?  
Ah, diminish my resolve, *etc.*

ADALGISA

Mira, o Norma, a' tuoi ginocchi, *ecc.*

15 Cedi... deh! cedi!

NORMA

Ah! lasciami... Ei t'ama.

ADALGISA

Ei già sen pente.

NORMA

E tu?...

ADALGISA

L'amai... quest'anima  
sol l'amistade or sente.

NORMA

O giovinetta!...  
E vuoi...?

ADALGISA

Renderti i dritti tuoi,  
o teco al cielo, agli uomini  
giuro celarmi ognor.

NORMA

Sì... hai vinto... Abbracciami.

ADALGISA

Behold, o Norma, at your knees, *etc.*

Yield... please, give way!

NORMA

Ah, leave me... He loves you.

ADALGISA

Already he repents.

NORMA

And you?

ADALGISA

I loved him... But from now on  
my heart feels nothing but friendship.

NORMA

O my dear young girl!  
And what about you?

ADALGISA

To render back to you your rights,  
Or, I swear, to hide with you for ever,  
from Heaven and from men.

NORMA

Yes... You have succeeded. Embrace me.

Trovo un'amica ancor.

- 16 NORMA, ADALGISA  
Sì, fino all'ore estreme  
compagna tua m'avrai;  
per ricovrarci insieme  
ampia è la terra assai.  
Teco del fato all'onte  
ferma opporrò la fronte,  
finché il tuo core a batter  
io senta sul mio cor.  
(*Partono.*)

I find a friend again in you.

NORMA, ADALGISA  
Yes, until our final hour,  
you will have me as a friend;  
the earth is sufficiently large  
to provide us with shelter together.  
With you I shall cope determinedly  
with the shame of my destiny,  
as long as I am feeling the beating of your heart  
alongside mine.  
(*They depart.*)

III

Scena 4

*Luogo solitario presso il bosco dei Druidi, cinto da burroni e da caverne. In fondo un lago attraversato da un ponte di pietra.*

O1 GUERRIERI

Non partì?...

Finora è al campo.

Tutto il dice: i ferì carmì,  
il fragor, il suon dell'armi,  
dell'insegne il ventilar.

Attendiam: un breve inciampo  
non ci turbi, non ci arresti;  
e in silenzio il cor s'appresti  
la grand'opra a consumar.

Scena 5

O2 OROVESO (*entrando*)

Guerrieri! a voi venirne  
credea foriero d'avvenir migliore.

Il generoso ardore,  
l'ira che in sen vi bolle  
io credea secondar;  
ma il Dio non volle.

GUERRIERI

Come? Le nostre selve

Scene 4

*Secluded place not far from wood of the Druids, encircled by gullies and caverns. A lake, spanned by a stone bridge, is to be seen in the background.*

WARRIORS

Has he not left yet?

He is in the camp, for the moment.

Everything confirms it: the warlike chants,  
the uproar, the sound of arms,  
the ensigns flapping in the breeze.

Let us wait: a brief hindrance  
isn't going to trouble us, or to stop us;  
in the silence, let our hearts get prepared  
to accomplish our important endeavour.

Scene 5

OROVESO (*making his entrance*)

Warriors! I had hoped to come  
and announce much better news.

Your fulsome ardour,  
the anger seething in your breasts,  
I wanted to aid them:  
but the God does not wish it so.

WARRIORS

How? Has the reviled Proconsul

l'abborrito Proconsole non lascia?  
Non riede al Tebro?

OROVESO

Ma più temuto e fiero  
latino condottiero  
a Pollion succede.

GUERRIERI

E Norma il sa? Di pace  
è consigliera ancor?

OROVESO

Invan di Norma  
la mente investigai.

GUERRIERI

E che far pensi?

OROVESO

Al fato  
piegar la fronte, separarci, e nullo  
lasciar sospetto del fallito intento.

GUERRIERI

E finger sempre?

OROVESO

Cruda legge! il sento.

still not left our forests?  
Is he not on the way to the Tiber?

OROVESO

But a yet more cruel and redoubtable  
Latin leader  
will be succeeding Pollione.

WARRIORS

Is Norma aware of this? Is she  
continuing to counsel peace?

OROVESO

Mine was a vain effort  
to probe Norma's thinking.

WARRIORS

What do you intend to do now?

OROVESO

Bow before Fate,  
we split up, letting none  
be suspicious of this failed plan.

WARRIORS

Are we always to dissimulate?

OROVESO

It is a cruel order. I feel it too.

03 *(con ferocia)*

Ah! del Tebro al giogo indegno  
fremo io pure, all'armi anelo;  
ma nemico è sempre il cielo,  
ma consiglio è simular.

GUERRIERI

Ah sì, fingiamo,  
se il finger giovì;  
ma il furor in sen si covi.

OROVESO

Divoriam in cor  
lo sdegno,  
tal che Roma  
estinto il creda;  
di verrà, sì,  
che desto ei rieda  
più tremendo a divampar.  
Simuliamo, sì,  
ma consiglio è il simular.

GUERRIERI

Guai per Roma allor che il segno  
dia dell'armi il sacro altar!  
Sì, ma fingiam,  
se il finger giovì;  
ma il furore in sen si covi.

*(fiercely)*

My anger rises also at being under  
the Roman yoke; I yearn for the battle.  
But Heaven is ever hostile,  
it advises us to this pretence.

WARRIORS

Yes, we shall dissimulate,  
if this will benefit us;  
but how rage is brooding within our breasts.

OROVESO

Let us hide our indignation  
within our hearts,  
in order that Rome believes  
it to be quashed.  
The day will arrive  
when it will be reawakened  
and will burn with yet more fury.  
We pretend, yes,  
for now we ought to pretend.

WARRIORS

Woe betide Rome when the sacred altar  
gives us the signal for arms!  
Yes, we shall dissimulate,  
if this will benefit us;  
but how rage is brooding within our breasts.

OROVESO

Dì verrà  
che desto ei rieda  
più tremendo a divampar.

GUERRIERI

Guai per Roma allor che il segno  
dia dell'armi il sacro altar.

OROVESO, GUERRIERI

Ma fingiamo, è consiglio il simular,  
sì, fingiamo.  
(*Partono.*)

Scena 6

*Tempio d'Irminsul. Ara da un lato.*

04 NORMA

Ei tornerà... Sì...  
mia fidanzata è posta in Adalgisa: ei tornerà pentito,  
supplichevole, amante. Oh! a tal pensiero  
sparisce il nuvol nero che mi premea la fronte,  
e il Sol m'arride, come del primo amore ai dì felici.  
(*Entra Clotilde.*)  
Clotilde!

CLOTILDE

O Norma!... Uopo è d'ardir.

OROVESO

The day will arrive  
when it will be reawakened  
and will burn with yet more fury.

WARRIORS

Woe betide Rome when the sacred altar  
gives us the signal for arms.

OROVESO, WARRIORS

Let us dissimulate, that is the best plan,  
yes, let us dissimulate.  
(*They leave.*)

Scena 6

*The temple of Irminsul, with its altar at one side.*

NORMA

He will be back... yes...  
I have placed my confidence in Adalgisa: he will be back,  
chastened, beseeching and loving. Oh! With such a thought  
the black cloud that oppressed me disperses  
and the sun smiles down upon me as in the happy days of our first love.  
(*Clotilde enters.*)  
Clotilde!

CLOTILDE

O Norma! You must be brave.

NORMA  
Che dici?

CLOTILDE  
Lassa!

NORMA  
Favella, favella.

CLOTILDE  
Indarno  
parlò Adalgisa, e pianse.

NORMA  
Ed io fidarmi  
di lei dovea? Di mano uscirmi, e bella  
del suo dolore, presentarsi all'empio  
ella tramava.

CLOTILDE  
Ella ritorna al tempio.  
Triste, dolente implora  
di profferir suoi voti.

NORMA  
Ed egli?

CLOTILDE  
Ed egli rapirla giura anco all'altar del Nume.

NORMA  
What is this?

CLOTILDE  
Oh, poor you!

NORMA  
Come on, talk.

CLOTILDE  
It has been in vain  
that Adalgisa spoke and wept.

NORMA  
And why did I have to put my trust  
in her? I let her escape from me,  
and she plotted to present herself  
to the traitor, now beautified by her grief.

CLOTILDE  
She is returning to the temple  
grieved, in woe, begging you  
to allow her to offer her vows.

NORMA  
And him?

CLOTILDE  
And he has sworn to snatch her away, even from the altar of our God.

NORMA

Troppo il fellon presume.  
Lo previen mia vendetta,  
e qui di sangue... sangue roman...  
scorreran torrenti.

*(Norma corre all'ara, e batte tre volte lo scudo d'Irmisul. Trombe di dentro.)*

05 SACERDOTESSE, DRUIDI *(di dentro)*  
Squilla il bronzo del Dio!

Scena 7

*Accorrono da varie parti Oroveso, i Druidi, i Bardi e le Ministre. Norma si colloca sull'altare.*

OROVESO, DRUIDI, SACERDOTESSE

Norma! che fu? Percosso lo scudo d'Irmisul, quali alla terra decreti intima?

NORMA

Guerra,  
strage, sterminio.

OROVESO, DRUIDI, SACERDOTESSE

A noi pur dianzi pace  
s'imponea pel tuo labbro!

NORMA

This rogue goes too far.  
My vengeance will beat him to it,  
and blood... Roman blood...  
will be flowing here in torrents.

*(Norma hastens to the altar, and beats the shield of Irmisul three times. From within sound trumpets.)*

PRIESTESSES, DRUIDS *(in the background)*  
The bell of God is being rung!

Scene 7

*From different directions Oroveso, the Druids, Bards and Priestesses all come rushing. Norma has placed herself at the altar.*

OROVESO, DRUIDS, PRIESTESSES

Norma, what is going on? What orders does the struck shield of Irmisul ordain for the Earth?

NORMA

War,  
carnage, slaughter.

OROVESO, DRUIDS, PRIESTESSES

Peace, was not long ago being counselled,  
however, from your own mouth!

NORMA

Ed ira adesso,  
stragi, furore e morti.  
Il cantico di guerra alzate, o forti.

o6 NORMA

Guerra, guerra!  
Sangue, sangue!  
Strage, strage! vendetta!  
Sangue, sangue!

OROVESO, DRUIDI, SACERDOTESSE

Guerra, guerra! Le galliche selve  
quante han quercie producon guerrier;  
qual sul greggi fameliche belve,  
sui Romani  
van essi a cader.  
Strage, strage, sterminio, vendetta!  
Già comincia, si compie,  
si affretta.  
Come biade da falci mietute  
son di Roma le schiere cadute.  
Tronchi i vanni, recisi gli artigli,  
abbattuta ecco l'aquila al suol.

A mirare il trionfo de' figli  
viene il Dio sovra un raggio di sol, *ecc.*

NORMA

And now it is rage,  
bloodshed, fury and death.  
O men of war, raise your voices.

NORMA

War, war!  
Blood, blood!  
Carnage, carnage! Vengeance!  
Blood, blood!

OROVESO, DRUIDS, PRIESTESSES

To battle, war! The Gaulish forests  
provide as many warriors as oak trees;  
like famished beasts falling upon the flocks  
these fighters  
will sweep down upon the Romans.  
Carnage, slaughter and vengeance!  
It is beginning, being carried out,  
now, in haste.  
Like wheat scythed by sickles,  
the Roman troops are cut down.  
Its wings are clipped, its claws drawn,  
Behold the eagle crashing to the ground.

Our God is arriving on a ray of the sun  
To contemplate the triumph of his sons, *etc.*

07 OROVESO

Né compì il rito, o Norma?  
né la vittima accenni?

NORMA

Ella fia pronta.  
Non mai l'altar tremendo  
di vittime mancò... Ma qual tumulto?

Scena 8

CLOTILDE (*entrando, frettolosa*)

Al nostro tempio insulto  
fece un Romano: nella sacra chiostra  
delle vergini alunne egli fu colto.

OROVESO, DRUIDI, SACERDOTESSE

Un Romano?

NORMA

(Che ascolto?  
Se mai foss'egli?...)

OROVESO, DRUIDI, SACERDOTESSE

A noi vien tratto.

NORMA

(È desso!)

OROVESO

Now, will you not fulfil the rite, Norma?  
Will you not show us who the victim is?

NORMA

She will be ready.  
Our dread altar has never been lacking  
in victims... But, this uproar, what is it?

Scene 8

CLOTILDE (*entering, in a rush*)

A Roman has violated  
our temple: he was seized  
in the sacred cloister of the virgins.

OROVESO, DRUIDS, PRIESTESSES

A Roman?

NORMA

(What can this be?  
Were it to be him?...)

OROVESO, DRUIDS, PRIESTESSES

Drag him this way.

NORMA

(It is him!)

Scena 9

*Entra Pollione, condotto da due guerrieri.*

OROVESO, DRUIDI, SACERDOTESSE  
È Pollion!

NORMA  
(Son vendicata adesso.)

OROVESO (*a Pollione*)  
Sacrilego nemico! e che ti spinse  
a violar queste temute soglie,  
a sfidar l'ira d'Irminsul?

POLLIONE (*con fierezza*)  
Ferisci;  
ma non interrogarmi.

NORMA (*svelandosi*)  
Io ferir deggio.  
Scostatevi.

POLLIONE  
Chi veggio?  
Norma!

NORMA  
Sì, Norma.

Scene 9

*Enter Pollione, driven in front of two warriors.*

OROVESO, DRUIDS, PRIESTESSES  
It is Pollione!

NORMA  
(Now I am avenged.)

OROVESO (*to Pollione*)  
Profaning enemy! what brought you  
to defile our much-feared threshold,  
and to defy the wrath of Irminsul?

POLLIONE (*con fierezza*)  
Strike me down!  
but interrogate me not.

NORMA (*revealing herself*)  
It is I who must strike you down.  
Move away.

POLLIONE  
Whom do I see?  
It is Norma!

NORMA  
Yes, it is I.

OROVESO, DRUIDI, SACERDOTESSE

Il sacro ferro impugna,  
vendica il Dio.

NORMA (*prende il pugnale dalle mani di Oroveso*)

Sì, feriam...

(*Si arresta.*)

OROVESO, DRUIDI, SACERDOTESSE

Tu tremi?

NORMA

(Ah! non poss'io.)

OROVESO, DRUIDI, SACERDOTESSE

Che fia?... Perché t'arresti?

NORMA

(Poss'io sentir pietà?)

OROVESO, DRUIDI, SACERDOTESSE

Ferisci.

NORMA

Io deggio interrogarlo...

investigar qual sia l'insidiata o complice ministra che il profan persuase  
a fallo estremo. Ite per poco.

OROVESO, DRUIDS, PRIESTESSES

Grasp this sacred dagger,  
avenge our God.

NORMA (*taking it from the hands of Oroveso*)

Yes, let us strike him.

(*She halts.*)

OROVESO, DRUIDS, PRIESTESSES

You are shaking?

NORMA

(Oh, I cannot do this.)

OROVESO, DRUIDS, PRIESTESSES

What is happening?... Why have you halted?

NORMA

(Is it possible that I am feeling merciful?)

OROVESO, DRUIDS, PRIESTESSES

Strike him down.

NORMA

I am obliged to interrogate him...

to learn which has been the priestess who was threatened or complicit,  
who convinced this infidel to his heinous crime. Retire for a short time.

OROVESO, DRUIDI, SACERDOTESSE (*allontanandosi*)  
(Che far pensa?)

POLLIONE  
(Io fremo.)

Scena 10

o8 NORMA  
In mia man alfin tu sei;  
niun potria spezzar tuoi nodi.  
Io lo posso.

POLLIONE  
Tu nol dei.

NORMA  
Io lo voglio.

POLLIONE  
E come?

NORMA  
M'odi.  
Pel tuo Dio, pei figli tuoi,  
giurar dei, che d'ora in poi  
Adalgisa fuggirai,  
all'altar non la torrai...  
E la vita io ti perdono

OROVESO, DRUIDS, PRIESTESSES (*in going*)  
(What is she planning?)

POLLIONE  
(I tremble.)

Scene 10

NORMA  
Here you are, at last in my power;  
no one can snap your bonds.  
I alone can do this.

POLLIONE  
You must not do this!

NORMA  
But I wish to.

POLLIONE  
And how?

NORMA  
Hear me.  
By your god, by your sons,  
you must swear that from henceforth  
you will avoid Adalgisa,  
You will not tear her away from her altar...  
Only then shall I pardon your life,

e mai più ti rivedrò.  
Giura.

POLLIONE  
No: sì vil non sono.

NORMA (*con furore represso*)  
Giura, giura!

POLLIONE (*con forza*)  
Ah! pria morrei!

NORMA  
Non sai tu che il mio furore  
passa il tuo?

POLLIONE  
Ch'ei piombi attendo.

NORMA  
Non sai tu che ai figli in core  
questo ferro...

POLLIONE (*con grido*)  
Oh Dio! che intendo!...

NORMA (*con pianto lacerante*)  
Sì, sovr'essi alzai la punta...  
Vedi... vedi a che son giunta!

and I will never see you again, ever.  
Swear it.

POLLIONE  
No: I am not such a coward.

NORMA (*checking her anger*)  
Swear it, I say, swear it!

POLLIONE (*emphatically*)  
I shall die first!

NORMA  
Are you not aware that my wrath  
is fiercer than is yours?

POLLIONE  
I only await it striking me.

NORMA  
Do you not know that into the hearts  
of your children this dagger...

POLLIONE (*with a yell*)  
O God! What am I hearing!...

NORMA (*with a tormented cry*)  
Yes, over them I raised this blade...  
you see... what point I reached!

Non ferii... ma tosto... adesso  
consumar potrei l'eccesso...  
Un istante... e d'esser madre  
mi poss'io dimenticare.

POLLIONE

Ah! crudele! in sen del padre  
il pugnol tu dei vibrar.  
A me il porgi.

NORMA

A te!

POLLIONE

Che spento cada io solo!

NORMA

Solo!... Tutti.  
I Romani a cento a cento  
fian mietuti, fian distrutti...  
E Adalgisa...

POLLIONE

Ahimè!

NORMA

Infedele a' suoi voti...

I did not strike... but soon... now  
I might be able to surrender to such excess...  
just one moment... and I could forget  
that I was a mother.

POLLIONE

Ah, cruel one! it is in the breast of their father  
that you must cast that dagger.  
Pass it to me.

NORMA

To you?

POLLIONE

So that I am the only one to die!

NORMA

You alone! Let all the Romans,  
in their hundreds, be mown down,  
let them be wiped out...  
and Adalgisa...

POLLIONE

Alas!

NORMA

Faithless one, she, to her promises...

POLLIONE

Ebben, crudele?

NORMA

Adalgisa fia punita;  
nelle fiamme perirà.

POLLIONE

Ah! ti prendi la mia vita,  
ma di lei, di lei pietà.

NORMA

Pregghi alfine! indegno! è tardi.  
Nel suo cor ti vo' ferire, sì.

09 NORMA

Già mi pasco ne' tuoi sguardi,  
del tuo duol, del suo morire.  
Posso alfine, io posso farti  
infelice al par di me.

POLLIONE

Ah! t'appaghi il mio terrore;  
al tuo piè son io piangente...  
In me sfoga il tuo furore,  
ma risparmia un'innocente:  
basti, basti a vendicarti  
ch'io mi sveni innanzi a te.

POLLIONE

Well, then, cruel woman?

NORMA

Let Adalgisa be punished,  
let her be consumed by the flames.

POLLIONE

Ah, take my life,  
but on her, on her, have mercy.

NORMA

Finally, you are pleading! Vile one! Too late.  
I shall strike at you through her heart.

NORMA

I am already relishing your looks,  
for your grief, for her death.  
I can finally, I can, make you  
as despairing as I am.

POLLIONE

Ah! Let just my terror satisfy you;  
at your feet I prostrate myself...  
gratify your rage on me alone,  
but spare one who is innocent:  
let it suffice for you to be avenged  
by seeing me killing myself before you.

NORMA

Nel suo cor ti vo' ferire.

POLLIONE

Ah! t'appaghi il mio terrore.

NORMA

No, nel suo cor ti vo' ferire.

POLLIONE

No, crudel!

In me sfoga il tuo furore,  
ma risparmi un'innocente.

NORMA

Già mi pasco ne' tuoi sguardi, *ecc.*

POLLIONE

Ah! crudele!

Basti, basti il mio dolore,  
ch'io mi sveni innanzi a te, *ecc.*

10 Dammi quel ferro.

NORMA

Che osi? Scostati.

POLLIONE

Il ferro, il ferro!

NORMA

I shall strike at you through her heart.

POLLIONE

Ah! Let my dread satiate you.

NORMA

No, I shall strike at you through her heart.

POLLIONE

No, cruel woman!

Gratify your rage on me alone,  
but spare one who is innocent.

NORMA

I am already relishing your looks, *etc.*

POLLIONE

Ah, cruel woman!

Let it suffice for you to be avenged  
by seeing me killing myself before you, *etc.*

Hand me the dagger.

NORMA

What are you up to? Stand back.

POLLIONE

The dagger, the dagger!

NORMA

Olà, ministri, sacerdoti, accorrete.

Scena II

*Tutti entrano in scena.*

NORMA

All'ira vostra

nuova vittima io svelo.

Una spergiura sacerdotessa

i sacri voti infranse,

tradi la patria,

e il Dio degli avi offese.

OROVESO, DRUIDI, SACERDOTESSE

Oh! delitto! oh! furor! La fa palese.

NORMA

Sì, preparate il rogo.

POLLIONE (*a Norma*)

Ancor ti prego... Norma, pietà.

OROVESO, DRUIDI, SACERDOTESSE

La svela.

NORMA

Udite. (Io rea l'innocente accusar  
del fallo mio?)

NORMA

Hey, attendants, priests, hasten hither.

Scene II

*They all make their way onto the stage.*

NORMA

For your wrath

I am revealing a new victim.

An oath-breaking priestess,

sunderer of her sacred vows,

betrayed of her own land,

and offender of the god of your ancestors.

OROVESO, DRUIDS, PRIESTESSES

O evilness! O fury! Unmask her.

NORMA

Yes, make ready the pyre.

POLLIONE (*to Norma*)

Once more I beseech you... Norma, have mercy.

OROVESO, DRUIDS, PRIESTESSES

Reveal her.

NORMA

Hearken. (I, the offender, am I going to accuse the innocent one  
of my own crime?)

OROVESO, DRUIDI, SACERDOTESSE

Parla: chi è dessa?

POLLIONE (*a Norma*)

Ah! non lo dir.

NORMA

Son io.

OROVESO, DRUIDI, SACERDOTESSE

Tu!... Norma!...

NORMA

Io stessa. Il rogo ergete.

OROVESO, DRUIDI, SACERDOTESSE

(D'orrore io gelo.)

POLLIONE

(Mi manca il cor.)

OROVESO, DRUIDI, SACERDOTESSE

Tu delinquente!

POLLIONE

Non le credete.

NORMA

Norma non mente.

OROVESO, DRUIDS, PRIESTESSES

Speak: who is she?

POLLIONE (*to Norma*)

Ah, do not tell them.

NORMA

It is me.

OROVESO, DRUIDS, PRIESTESSES

You... Norma!

NORMA

I myself. Raise the pyre.

OROVESO, DRUIDS, PRIESTESSES

(I am immobilised with horror.)

POLLIONE

(I am left speechless.)

OROVESO, DRUIDS, PRIESTESSES

You? An offender?

POLLIONE

Do not believe her.

NORMA

Norma does not lie.

OROVESO

Oh! mio rossor!

DRUIDI, SACERDOTESSE

Oh! quale orror!

II NORMA (*a Pollione*)

Qual cor tradisti,  
qual cor perdesti  
quest'ora orrenda ti manifesti.  
Da me fuggire tentasti invano;  
crudel Romano, tu sei con me.  
Un nume, un fato di te più forte  
ci vuole uniti in vita e in morte.  
Sul rogo istesso che mi divora,  
sotterra ancora sarò con te.

POLLIONE (*a Norma*)

Ah! troppo tardi t'ho conosciuta,  
sublime donna, io t'ho perduta...

NORMA

Qual cor tradisti, quest'ora orrenda, *ecc.*

POLLIONE

Col mio rimorso è amor rinato,  
più disperato, furente egli è.  
Moriame insieme, ah! sì, moriamo;  
l'estremo accento sarà ch'io t'amo.

OROVESO

Oh! My shame!

DRUIDS, PRIESTESSES

Oh! What horror!

NORMA (*to Pollione*)

Let this dire moment make you understand  
what a heart you betrayed,  
a heart you have lost.  
Vainly did you attempt to flee from me;  
cruel Roman, you are with me.  
A god, a destiny stronger than you demands  
that we be united in life and in death.  
On the same pyre which is to consume me,  
and in the earth too, I will be with you.

POLLIONE (*to Norma*)

Ah, I have come to know you too late,  
glorious woman, I have lost you...

NORMA

What a heart you betrayed, let this dire moment, *etc.*

POLLIONE

Love is reborn with my remorse,  
more desolate, raging yet more.  
Let us die together, ah!, yes, let us die;  
my final words will be that I love you.

Ma tu morendo, non m'abborrire,  
pria di morire perdona a me.

OROVESO, DRUIDI, SACERDOTESSE

Oh! in te ritorna, ci rassicura;  
canuto padre te ne scongiura:  
di' che deliri,  
di' che tu menti,  
che stolti accenti uscir da te.  
Il Dio severo che qui t'intende  
se stassi muto,  
se il tuon sospende,  
indizio è questo, indizio espresso  
che tanto eccesso punir non de'.

NORMA (*ai Sacerdoti*)

Io son la rea...

POLLIONE (*accostandosi a Norma*)

Non m'abborrire.

NORMA (*a Pollione*)

Qual cor perdesti,  
quest'ora orrenda tel dica.

POLLIONE

Moriamo insieme.

Ah! sì, moriam.

Ah! perdona. Ah! t'ho perduta!

But in dying, you must not hate me,  
before you die, pardon me.

OROVESO, DRUIDS, PRIESTESSES

Oh, return to your senses, dispel our fears;  
your aged father implores you:  
say that you were delirious,  
say that you were lying,  
that these were words of folly from you.  
If the severe God who has heard you  
here remains silent,  
if he has held back his thunder,  
then this is the sign, the clear sign,  
that he must not punish such a crime.

NORMA (*to the Priests*)

I am the guilty one...

POLLIONE (*moving towards Norma*)

Do not reject me.

NORMA (*to Pollione*)

Let this dire moment confirm to you  
the heart you have lost.

POLLIONE

Let us die together.

ah!, yes, let us die.

Ah, forgive me, I have lost you.

NORMA

Sì, e per sempre.

Quest'ora orrenda tel dica.

POLLIONE

Sublime donna,

perdona! perdon!

NORMA

Crudel! per sempre,

ah sì, crudel.

POLLIONE

Io t'ho perduta, sublime donna.

Che feci, o ciel!

12 OROVESO, DRUIDI, SACERDOTESSE

Norma!... deh! Norma, scolpati!...

Taci?... ne ascolti appena?

NORMA (*a Pollione, che solo sente le sue parole; scuotendosi*)

Cielo! e i miei figli?

POLLIONE

Ahi! miseri! oh pena!

NORMA (*volgendosi a Pollione*)

I nostri figli?

NORMA

Yes, and for ever more.

Let this dire moment confirm to you, *etc.*

POLLIONE

Glorious woman,

pardon me, pardon me!

NORMA

Cruel man! For ever,

ah, yes, cruel man.

POLLIONE

I have lost you, glorious woman.

What, o Heavens, have I done!

OROVESO, DRUIDS, PRIESTESSES

Norma! Acquit yourself, Norma!

Silence from you... are you not even listening?

NORMA (*to Pollione, the only one to hear the following exchanges; in great agitation*)

Heavens! And my sons?

POLLIONE

Ah! The misfortunate ones! Oh, the pain of it!

NORMA (*facing Pollione*)

And our children?

POLLIONE

Oh pena!

*(Norma, come colpita da un'idea, s'incammina verso il padre. Pollione in tutta questa scena osserverà con agitazione i movimenti di Norma e Oroveso.)*

OROVESO, DRUIDI, SACERDOTESSE

Norma, sei rea?

Parla!

NORMA

Sì, oltre ogni umana idea.

OROVESO, DRUIDI, SACERDOTESSE

Empia!

NORMA *(ad Oroveso)*

Tu m'odi.

OROVESO

Scostati.

NORMA *(a stento trascinandolo in disparte)*

Deh! m'odi!

OROVESO

Oh! mio dolor!

POLLIONE

Oh, the pain of it!

*(As if being taken by an idea Norma approaches her father. Pollione is frantic in all of this scene whilst he observes what is going on between Norma and Oroveso.)*

OROVESO, DRUIDS, PRIESTESSES

Norma, are you guilty?

Speak to us!

NORMA

Yes, beyond any human conception.

OROVESO, DRUIDS, PRIESTESSES

Criminal!

NORMA *(to Oroveso)*

Listen to me.

OROVESO

Move away.

NORMA *(managing to pull him aside with her)*

I beg you, listen to me.

OROVESO

Oh, my anguish!

NORMA (*piano ad Oroveso*)  
Son madre...

OROVESO (*colpito*)  
Madre!

NORMA  
Acquetati...  
Clotilde... ha i figli miei...  
tu li raccogli... e ai barbari  
l'invola insiem con lei...

OROVESO  
No, giammai, va, lasciami.

NORMA  
Ah! padre!... un prego ancor.  
(*S'inginocchia.*)

OROVESO  
Oh! mio dolor!

DRUIDI, SACERDOTESSE  
Oh! qual orror!...

13 NORMA (*sempre piano ad Oroveso*)  
Deh! non volerli vittime  
del mio fatale errore...  
Deh! non troncar sul fiore

NORMA (*stilly to Oroveso*)  
I am a mother...

Oroveso (*dazed*)  
A mother!

NORMA  
Calm yourself...  
Clotilde... she is looking after my children...  
fetch them... and protect her  
from the barbarians along with them.

OROVESO  
No, never, away, leave me be!

NORMA  
Ah, father!... a plea one more time.  
(*She kneels before him.*)

OROVESO  
Oh, my anguish!

DRUIDS, PRIESTESSES  
Oh! What awfulness!

NORMA (*continuing softly to Oroveso*)  
I beg you, do not turn them into victims  
of my disastrous error...  
I beg you, do not cut them down

quell'innocente età.  
Pensa che son tuo sangue...  
abbi di lor pietade,  
ah! padre, abbi di lor pietà.

POLLIONE  
Commosso è già, sì, l'è già.

DRUIDI, SACERDOTESSE  
Piange!... prega!...  
che mai spera?  
Qui respinta è la preghiera.  
Le si spogli  
il crin del serto:  
le si copra di squallor.

NORMA  
Padre! tu piangi!

OROVESO  
Oppresso è il core.

NORMA  
Piangi e perdona.

OROVESO  
Ha vinto amor,  
oh ciel! ah! sì!

in the flower of their innocent lives.  
Consider that they are of your blood...  
take pity on them,  
ah, my father, take pity on them.

POLLIONE  
He is moved, indeed, he is.

DRUIDS, PRIESTESSES  
She weeps! She prays!  
What ever is she hoping for?  
Here the prayer is rejected.  
Let the wreath be removed  
from around her hair,  
let her be covered in shame.

NORMA  
Father, are you crying?

OROVESO  
My heart is broken.

NORMA  
Weep and give your pardon.

OROVESO  
Love has overcome,  
O Heavens, ah, yes!

POLLIONE

Oh ciel! ah! sì!

NORMA

Ah! tu perdoni.

Quel pianto il dice,

Io più non chiedo, io son felice.

OROVESO

Oh duol! Figlia!...

NORMA

Ah! più non chiedo, ah, no,

Contenta il rogo io ascenderò.

POLLIONE

Ah! più non chiedo.

Contento il rogo io ascenderò.

OROVESO

Ah! consolarm'io mai ah! non potrò.

DRUIDI, SACERDOTESSE

Sì, piange...

che mai spera?

Qui respinta è la preghiera.

Le si spogli

il crin del serto:

sia coperta di squallor.

POLLIONE

O Heavens, ah, yes!

NORMA

You give your pardon,

your weeping shows it.

Nothing more do I ask for, I am content.

OROVESO

Oh grief, my daughter....

NORMA

Nothing more do I ask for,

I will climb onto the pyre content.

POLLIONE

Nothing more do I ask for,

I will climb onto the pyre content.

OROVESO

Never will I be able to console myself, ah.

DRUIDS, PRIESTESSES

She weeps...

whatever is she hoping for?

Here the prayer is rejected.

Let the wreath be removed

from around her hair,

let her be covered in shame.

POLLIONE

Più non chiedo, oh ciel! *ecc.*

NORMA

Padre, ah padre!

OROVESO

Ah! cessa, infelice...

NORMA

Tu mel prometti?...

OROVESO

Io tel prometto, ah! sì!

NORMA

Ah! tu perdoni. Quel pianto il dice, *ecc.*

OROVESO

Ah sì! Oh duol! Figlia! *ecc.*

POLLIONE

Ah sì! Oh ciel! *ecc.*

*(I Druidi coprono d'un velo nero la Sacerdotessa.)*

DRUIDI, SACERDOTESSE

Vanne al rogo;

POLLIONE

I ask for nothing more, o Heavens, *etc.*

NORMA

Father, o my father!

OROVESO

Be still, o unhappy one...

NORMA

You promise me this, ah, yes!

OROVESO

I promise you this, ah, yes!

NORMA

You give your pardon. Your weeping shows it, *etc.*

OROVESO

Ah yes! O grief! My daughter! *etc.*

POLLIONE

Ah yes! O Heavens! *etc.*

*(The Druids cover the Priestess with a black veil.)*

DRUIDS, PRIESTESSES

Go you to the pyre,

ed il tuo scempio  
purghi l'ara  
e lavi il tempio,  
maledetta estinta ancor!

OROVESO  
Va', infelice!

NORMA  
Padre!... addio.  
(*S'incammina.*)

POLLIONE  
Il tuo rogo, o Norma, è il mio.  
Là più santo incomincia  
eterno amor.

NORMA (*volgendosi ancora una volta*)  
Padre!... addio!...

OROVESO (*la guarda*)  
Addio!  
Sgorga o pianto;  
sei permesso a un genitor.

and by your obliteration  
let the altar be purged  
and the temple cleansed.  
Be you damnable even in death!

OROVESO  
Go, unfortunate one!

NORMA  
My father! Farewell.  
(*She begins to walk.*)

POLLIONE  
Your pyre, o Norma, is mine too,  
there, more sacred,  
will commence eternal love.

NORMA (*turning round once again*)  
My father! Farewell!

OROVESO (*looking at her*)  
Farewell!  
Flow, oh tears;  
to a father, you are allowed.



Prima  
CLASSIC