La Fattucchiera
Melodramma lirico in due atti von Vincenc Cuyas de Borés,
Libretto von Felice Romani
(nach dem Roman von Arlincourt: "Ismalie, ou L'amour et la mort")
UA.: 17. Juni 1838 am Teatro Principal, Barcelona

Personen:
Ulrico, Kreuzritter - Baß, Ismalia, seine Tochter und verlobt mit Oscar - Sopran, Oscar, Kreuzritter - Tenor, Argea, seine ehemalige Geliebte, Zigeunerin und Wahrsagerin/Hexe - Mezzo/Sopran, Biondello - Edelmann und in Ismaila verliebt - Bariton, Una Strega/Hexe - Sopran; Volk, Höflinge, Ritter
Ort/Zeit: San Pari in der Normandie zur Zeit der Kreuzzüge, 12. Jahrhundert

Ein bestaunenswertes Werk eines Frühverstorbenen

Im vergangenen November 2001 gab es am Teatro Liceu in Barcelona ein bemerkenswertes Werk konzertant zu erleben - **"La Fattucchiera"** des früh verstorbenen mallorkinischen Komponisten Vincec Cuyas, von dem ganz sicher kaum jemand zuvor gehört hatte. Nicht so sehr die Tatsache, daß niemand Cuyas kennt, ist wichtig, sondern daß hier ein Werk ausgeraben wurde, das - soweit man das sagen kann - einigermaßen isoliert zwei Welten miteinander verbindet, nämlich Spanien und Italien. Und erst auf den zweiten Blick erschließt sich das Enigma dieses Komponisten.

Vincenc Cuyas de Boés wurde am 6.2.1816 auf Palma de Mallorca geboren und starb in Barcelona am 7. 3. 1839, also bereits mit 23 Jahren. Über seine Laufbahn ist nicht viel bekannt - der wie stets zuverlässige Opera Groves berichtet von einer medizinischen Laufbahn, die zugunsten von einer musikalischen Ausbildung in Barcelona bei Ramon Villanova abgebrochen wurde. Mit neunzehn erregte er bereits Aufmerksamkeit mit einer Sinfonie, die er den Schauspielerin Matilde Diaz widmete und die am Teatro Principal (auch Teatro de la Cruz) gegeben wurde (die Liebe hatte damals schon bunte Flügel). Der italienische Komponist Bellini war zu jener Zeit der wichtigste in Europa (wenngleich sich das so sagt, weil auch die Nachwirkung Rossinis eben noch nicht genügend untersucht worden ist) und beeinflußte mit seinem Stil natürlich auch den jungen spanischen Komponsiten Cuyas. Eine angefangene Oper "Ugo conte di Parigi (bereits auf ein Libretto von Romani) wurde zugunsten der einzigen fertigen Oper Cuxas', "La Fattuchiera", liegengelassen, die ebenfalls auf von Romani verfaßt wurde und die am 17. Junin1838 am Teatro Principal in Barcelona einen durchschlagenden Erfolg hatte. Besonders der Schluß, in dem die Heldin ihrem seit langem toten Geliebten in den Himmel folgt, während der Chor der Hexen sie in die Hölle schicken will, frenetisierte das Publikum und bescherte dem Komponisten zahllose Vorhänge. Über 20 Vorstellungen folgten in dieser und der nächsten Saison. Dennoch war dies das Ende, denn Cuxas erkrankte an Tuberkulose und starb am 7. März 1839, während - so der Bericht - im Theater gerade das Finale der Oper gegeben wurde. Ein letztes Werk, "Il sonnambulo" wurde nicht fertiggestellt. Cuyas fiel in Vergessenheit, bis ihn das Teatro Liceu nun wiederbelebte. Eine CD erscheint bei Almaviva.

"La Fattucchiera" fällt stilistisch zwischen alle Stühle und geschichtlich in die Zeit der Revolutionen auf dem europäischen Kontinent und in Spanien, das zu lange von den Habsburgern und Bourbonen regiert wurde, dadurch aber auch dem italienischen Einfluß in der Musik/Kultur ausgesetzt war (Königin Cristina). Die anfänglich höfische Unterhaltung der "Zarzuela" (nach dem Schloß La Zarzuela benannt) wandelte sich zu einem Sprachrohr für das Bürgertum und

dann für die emporstrebende Unterschicht, die hier ihren Ausdruck und ihre berechtigte Kritik am Adel und der politischen Führung fand. Diese Klasse jedoch bevorzugte die italienisch orientierte Oper und damit den Geschmack des führenden Teils Europas. Italenische Truppen (Piermarini) machten Rossini und andere bekannt. Scarlatti und andere hatten Spuren hinterlassen, Rossini und nun Bellini waren die Ideale am Opernhimmel, Donizetti, Mercadante und Pacini folgten. Insofern ist es nicht verwunderlich daß sich ein junger Komponist wie Cuyas am herrschenden Idiom der Zeit orientierte, wenngleich die Formel "catalanischer Bellini" sicher falsch ist, denn "La Fattucciera" ist keine Bellini-Kopie, sondern schließt, wie die Werke vieler "Beute-Italiener" (also vieler auf den Grundlagen der italienischen Komposition ausgebildeter Ausländer wie später Gomes, Zaijc oder auch Chubadjian/vergl. Orpheus 3/02), eben die Aufnahme vieler Strömungen und Idiome ein, die dann ein solches Werk wie die "Fattucchiera" so verwirrend machen, weil eine klare Zuordnung nichtmöglich und die enge Verhaftung auch mit der populären Zarzuela unübersehbar ist.

Schauerromantik als Ausdruck von Lebensangst

Das Libretto Romanis (wie kam ein Unbekannter an einen so renommierten Librettisten? Das ganze Umfeld Cuyas' ist unklar) beruht auf dem in jenen Jahren ungemein populären Roman Arlincourts, **"Ismalie, our l' amour et la mort"**, einem typischen Schauerroman der Romantik in der Folge einer Shelley ("Frankenstein") oder Lewis ("The monk"), in denen düstere Ruinen/Friedhöfe den Hintergrund für übernatürliche Vorgänge und brutale Konflikte bilden. Dabei ist die Ansiedlung in der tiefen Historie (in diesem Fall im Kreuzrittertum) ebenso zwingend wie das Auftreten von Geistern und Bösewichtern auf der Jagd nach der reinen Jungfrau. Daß diese Konstruktionen einem tiefen Bedürfnis des getriebenen Unterbewußtseins entspringen, ist einem modernen Auge ebenso klar wie die Zusammenhänge zwischen Gewalt und Sexualität, die das Theater (oder die Literatur) jener Zeit vorführt und domestiziert als Reaktion auf die zunehmend bedrückende, oft politisch aussichtslose Gegenwart (auch hier bietet sich ein Vergleich zu Heute an). Daß im Falle Romanis nun auch noch Tassos "Gerusalemme liberata" als Stichwortgeber bemüht wird, fügt dem Stück weitere Farbe hinzu. Der Stoff selbst war bereits von Mercadante 1832 als "Ismalia, ossia morte ed amore" vertont worden *(was gäbe man darum, auch diese Oper zu hören)*, 1838 dann noch einmal von Cancer mit demselben Titel. Für Cuyas änderte sein Freund und Kollege Josep Llausas i Mata (1817 - 1885) Romanis Vorlage entsprechend.

Die Oper hatte ihren verdienten Erfolg, weil sie effektvoll spannende Unterhaltung mit großen Ideen von Menschlichkeit und weitgehend wirkungsvoller Komposition verband. Unterhaltend war das Sujet des Kreuzritters, der seiner Zigeuner-Geliebten auf seine Seele versprach, sich nie von ihr zu trennen und damit das Schließen einer tödlichen Wunde bewirkte. Diesem "unreinen" *Motiv der erzwungenen Treue* steht die *reine Treue* zu seiner späteren Verlobten Ismaila gegenüber, der er bis zum Ende seines Lebens (und das bereits am Ende des ersten Aktes) nicht seine Liebe gestehen kann, denn als er das tut, muß er sterben, da die Wunde wieder aufbricht. Seine ehemalige Mätresse ist inzwischen zur Hexerei übergewechselt und zur lokalen Wahrsagerin aufgestiegen. Unerkannt beeinflußt sie Ismaila mit ihren dunklen Gaben und sucht deren Tod. Soweit der relativ rationale Teil des Ganzen. Ab Akt 2 wird es übernatürlich, denn nun erscheint der Tote selbst, um die Sache in die Hand zu nehmen, und am Ende siegt die Liebe zwischen dem "reinen" Paar, weil die Himmlischen Heerscharen mit einer "Aura" Schutz und Erlösung in einer vereinten Himmelfahrt bieten,

während die Vertreterin der dunklen Macht kapituliert und ihr Leben mit dem Freitod beendet. Daneben speieln sich unwichtige Kleinscharmützel zwischen einem weiteren erfolglosen Liebhaber und einem besorgten Vater ab.

Es wäre zu einfach, bei Cuyas die italienischen Vorlagen oder Vergleiche mit Bellini oder Donizetti suchen zu wollen. Seine Instrumentation folgt dem damals in Spanien bekannten Modell, und seine melodischen Einfälle und harmonischen Konstruktionen enthalten natürlich die gültigen Formeln seiner Zeit. Dennoch besitzt das Werk originelle Elemente, die von anderen, zeitgenössischen Parametern abweichen: kühne Harmonien, eine enge Beziehung zwischen Text und Musik ohne sich den Konventionen der Epoche zu beugen und vor allem ein klar erkennbarer, individueller Stil als Markenzeichen dieses jungen Komponisten.

Musik als Entsprechung der Handlung:

Denn musikalisch ist das Werk für uns heute faszinierend. Der Komponist konnte auf ein großes Orchester von rund 60 Musikern zurückgreifen, was für damalige Vor-Wagnerzeiten enorm war. In seinem erleuchtenden Aufsatz im Programmheft zur Aufführung in Barcelona geht der spanische Musikwissenschaftler Frances Cortez im Detail auf die musikalischen Strukturen des Werkes ein. Allein schon die Ouvertüre ist eine Ansammlung von thematischen Bündelungen, das Teile der Oper vorausnimmt, etwa das Finale. Die erste Szene wirkt wie ein Prolog, in dem die Zigeunerin Argea die Mächte des Bösen beschwört, um die Wunde Oscars zu schließen und er sich schwören muß, nie zu einer anderen "ich liebe dich" zu sagen. Wenn ja, denn droht ihm ewiges Verderben und der rasche Tod, da dann die Wunde wieder aufbricht. Die nächste Szene zeigt Oscar neue Geliebte Ismalia (nach Beendigung des Kreuzzuges) mit ihrer ersten Arie zum Chor ihrer Damen - bereits die ersten Worte "Sempre pensoso e torbido" beschreiben die nervöse Stimmung, der die nachfolgenden Oktavsprünge und ungeheuer schweren Koloraturen als eben Ausdruck dieser Unsicherheit zuarbeiten. Die Choreinwürfe erinnern an die Zarzuela und an: Bellini. Das nachfolgende Duett zwischen dem Vater Ulrico und Graf Oscar ist eher in der traditionellen Gangart. Ein kriegerchor unterbricht sie, was Oscar die Gelegenheit zu einer feurigen Cabaletta gibt, in der er Argeas Fluch widerstehen will. Nach einer konventionellen Volksszene allgemeiner Freude angesichts der nahen Hochzeit gibt es die spannende Begegnung zwischen den beiden Frauen. Verdis Ulrica gleich malt Argea unter neuem Namen Ismalia die Schrecken der Hölle aus, sollte Oscar sein Versprechen brechen: "Destarti, abborrirti dovrei", dabei in kontrollierten Schrecken verfallend. Spannung kommt auf - auch musikalisch - als Oscar sene Braut holen will und Argea entdeckt. Der entsprechenden Passage aus "Norma" gleich entspinnt sich ein leidenschaftliches Terzett. Eine packende Stretta Oscars ist angesagt, als er in der Erregung die fatalen Worte "Io t' amo" ausspricht und sterbend zu boden fällt. Der **zweite Akt** beginnt mit einem düsteren Gesang der Landleute vor dem Mausoleum Oscars im Garten des Ruinen-Schlosses San Pari. Diese Passage geriet zu einem überbordenden Erfolg und entsprach so ganz dem romantischen Lebensgefühl der Zeit. Zudem ist von einer spektralen Figur die Rede, die nachts ihre Runden zieht (natürlich Oscar als Geist). Ismalia tritt auf und singt sehnsuchtsvoll, zu ihrer Überraschung antwortet der Geist, Argei titt hinzu, und es entspinnt sich wieder ein Trio, das zu den schönsten musikalischen (wenngleich nicht unbedingt dramaturgischen Einfällen Romanis) gehört. Die Eröffnung des Trios ist eine einschmeichelde Cabaletta Argeas "Non fugir", dann folgt Ismalias Antwort mit vielen, sich überstürzenden Koloraturen und harmonischen Variationen. Jedem Solisten wird innerhalb des zentralen Abschnitts der Trio-Struktur genügen

Raum für eigenen Ausdruck gegeben - eine ganz bemerkenswerte Komposition. Als Argea vorschlägt, die Liebenden sollten sich zur nahen Abtei begeben, um dort Erlösung zu finden, wandelt sich das Ganze zu einer vorwärtsdrängenden, optimistischen Musik, eine mutige, feurige Melodie, mit der Oscar die Szene beschließt ("Vieni a me, ecco omai l'ora"), die einen ohren betäubenden Beifall bei der Uraufführung nach sich zog. Ein Ortswechsel bringt uns in die Abtei, wo Argea und ihre Begleiterinnen eine Art Hexensabbat abhalten - eine Komposition, die später in das Repertoire vieler katalanischer Chorgesellschaften aufgenommen und - sogar mit Meyerbeer verglichen - zu Recht berühmt wurde. Eine klassische *preghiera* Ismalias setzt die Gegenstimmung: "Sgombra i mei dubbi, o cielo" und leitet zu einer positiven, beruhigten Atmosphäre über, unterstützt durch eine kurze instrumentale Passage gedämpter Streicher. Nun muß Ismalia alles an Emotionen und Agilität zeigen - ein Feuerwerk an sich überschlagenden Koloraturen zur Begleitung von Obeoen und Trompeten. Oscars Stimme ist zu hören, nur scheinbar von einem himmlischen Chor begleitet, denn in Wirklichkeit lauern die Hexen nahe bei. Als er seinen Ring auf ihren Finger steckt, wird die bis dahin düstere Abtei von übernatürlichem Licht erhellt und ein Stein verwandelt sich zum Altar, an dem die Liebenden ihre ewige Treue schwören wollen. Ein Sturm kommt auf. Vergebens bemüht ihre Zauberkräfte, um die beiden zu vernichten, denn eine spektrale Aura hüllt sie ein. Die Ritter, angeführt von Blondello (der nur eine begleitende Funktion als nicht erwählte Alternative für Ismalias Liebe zu Oscar in diesem Stück hat) und Vater Ulrico dringen in die Abtei herein. Oscar ist durch Ismalias Liebe erlöst, sie fällt tot zu Boden, Argea stürzt sich angesichts ihres Fehlschlags über die oppportun zur Hand befindliche Klippe in den Tod - es gibt keine Finalarie für den Tenor und kein Ensemblenach dem Duett der beiden Liebenden. Nur die dramatische Handlung, die schiere Verzweiflung führt zum abschließenden Chor und Argeas letzten Aufschrei: **Selbstmord und Erlösung** - die beiden großen romatischen Themen - bilden die Klimax dieser bedeutenden Oper. - Geerd Heinsen -

(Dem Artikel liegt der Aufsatz von Frances Cortez im Programmheft zur Aufführung am Teatro Liceo zugrunde.)



Elena Mosuc, Romanian super-star, a Lucia to grace both our stages and our shelves in the years to come