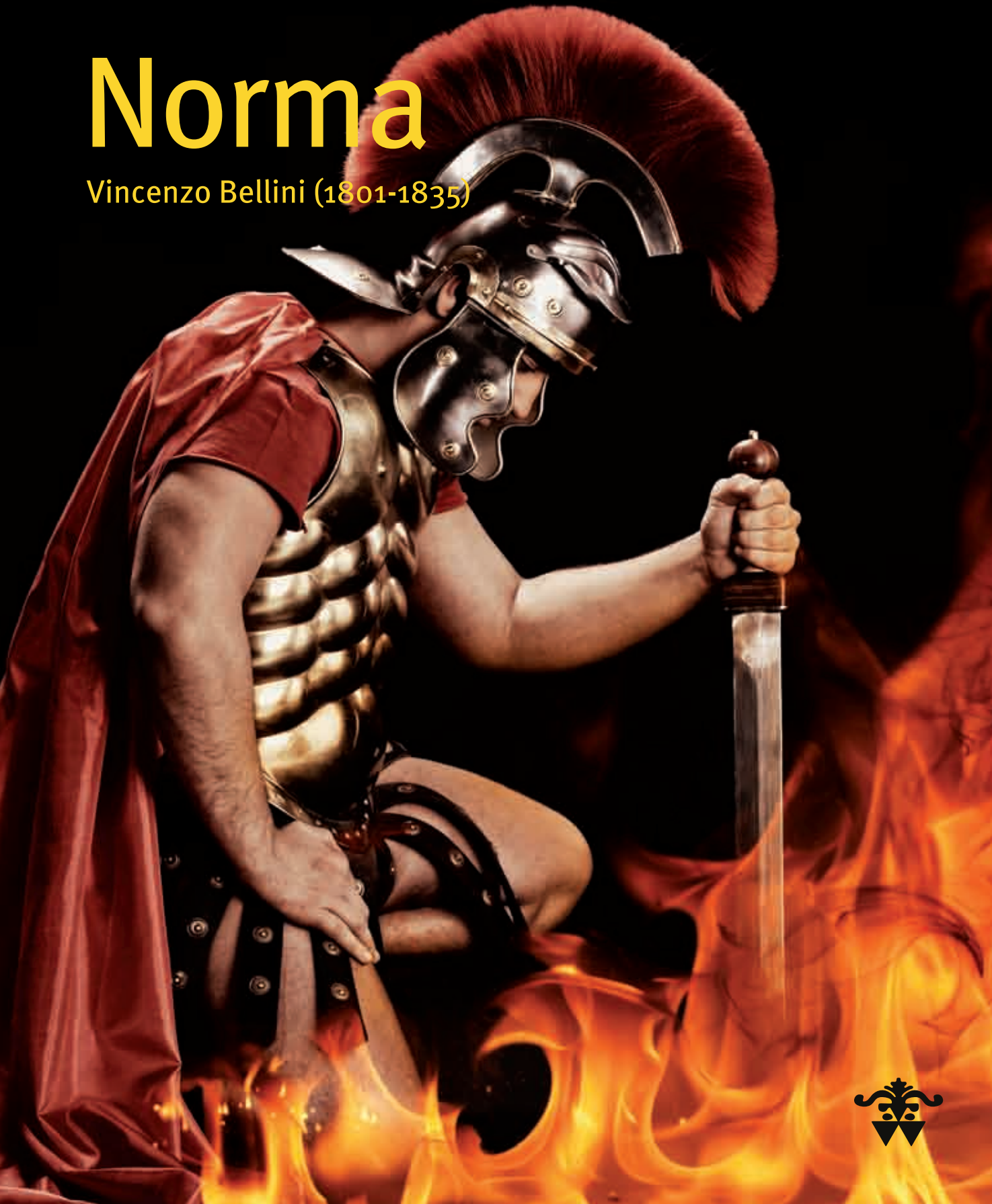


Norma

Vincenzo Bellini (1801-1835)



NORMA

Vicenzo Bellini (1801 - 1835)

TRAGEDIA LÍRICA EN DOS ACTOS. MÚSICA DE VICENZO BELLINI (1801-1835). LIBRETO DE FELICE ROMANI, BASADO EN LA OBRA *NORMA, OU L'INFANTICIDE* (1831) DE ALEXANDRE SOUMET. ESTRENADA EN EL TEATRO ALLA SCALA DE MILÁN EL 26 DE DICIEMBRE DE 1831. ESTRENADA EN EL TEATRO REAL DE MADRID EL 14 DE NOVIEMBRE DE 1851. NUEVA PRODUCCIÓN DEL TEATRO REAL, EN COPRODUCCIÓN CON EL PALAU DE LES ARTS DE VALENCIA Y LA ASOCIACIÓN BILBAÍNA DE AMIGOS DE LA ÓPERA (ABAO).

Director musical: **Roberto Abbado**

Director de escena: **Davide Livermore**

Escenografía: **GIÒ FORMA**

Figurinista: **Mariana Fracasso**

Iluminador: **Antonio Castro**

Vídeo: **D-WOK**

Director del coro: **Andrés Máspero**

Pollione: **Gregory Kunde** (20, 23, 26, 29 de octubre; 1, 4 de noviembre)

Roberto Aronica (21, 24, 28, 31 de octubre; 2 de noviembre)

Oroveso: **Roberto Tagliavini** (20, 23, 26, 29 de octubre; 1, 4 de noviembre)

Simón Orfila (21, 24, 28, 31 de octubre; 2 de noviembre)

Fernando Radó (30 de octubre)

Norma: **María Agresta** (20, 23, 26, 29 de octubre; 1, 4 de noviembre)

Angela Meade (21, 24, 28, 31 de octubre; 2 de noviembre)

Mariella Devia (30 de octubre)

Adalgisa: **Karine Deshayes** (20, 23, 26, 29 de octubre; 1, 4 de noviembre)

Verónica Simeoni (21, 24, 28, 31 de octubre; 2 de noviembre)

Ketevan Kemoklidze (30 de octubre)

Clotilde: **María Miró**

Flavio: **Antonio Lozano**

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

20, 21, 23, 24, 26, 28, 29, 30, 31 de octubre de 2016; 1, 2, 4 de noviembre de 2016

20:00 horas; domingos, 18:00 horas.

Salida a la venta al público 5 de julio de 2016

ARGUMENTO

Norma

Fernando Fraga

La acción se desarrolla en las Galias durante la ocupación romana hacia el año 50 antes de Cristo.

Acto I

Tras una obertura donde se adelantan algunos temas de la ópera, la primera escena tiene lugar en el bosque sagrado de los druidas, el pueblo galo sojuzgado por los romanos.

Bajo el mando de Oroveso, paladín de los druidas y padre de Norma, se reúnen los guerreros bajo el árbol de su dios Irminsul en una noche que será de luna llena. Todos están esperando la señal de rebelión contra el pesado yugo del invasor romano. La señal será dada por Norma, la suma sacerdotisa del templo.

Cuando el claro del bosque se queda vacío, aparece Pollione, el procónsul romano que tiene sojuzgados a los druidas. Viene acompañado del



centurión Flavio. Pollione ha mantenido durante años una relación secreta con Norma, producto de la cual han nacido dos hijos. Cansado ya de Norma, se ha enamorado de otra sacerdotisa más joven, Adalgisa. Aunque teme la ira de Norma si se descubre esta nueva pasión, es incapaz de dominarla y así se lo confía a su amigo y cómplice.

Unos golpes de gong anuncian que los druidas, tras la recolección del muérdago sagrado, van a realizar sus ceremonias sagradas que serán presididas por Norma. Se espera que por fin esta, tras consultar a la luna, les dé la orden de levantarse contra el invasor.

Pero Norma, tras la invocación a la casta divinidad, les dice que aún no ha llegado el tiempo propicio. En un aparte, recuerda su amor por Pollione que llena por completo su existencia. Calma a su pueblo con la profecía de que Roma acabará siendo destruida por sus propios vicios.

Cuando el lugar queda de nuevo completamente vacío, precedida por una breve pero expresiva introducción orquestal, aparece Adalgisa y se arrodilla al pie del altar. Está confusa y desorientada pues ama a Pollione a pesar de que su estado de virgen destinado al culto de Irminsul, le impide esa pasión que se complica además por tratarse de un enemigo de su pueblo. En tal situación la sorprende Pollione. La joven es incapaz de resistirse a las apasionadas declaraciones de amor del procónsul y se deja vencer tras breves vacilaciones, accediendo a seguirle a Roma donde el procónsul ha sido llamado.

En la siguiente escena, en el lugar más recóndito del bosque en el que Norma ha ocultado

a sus hijos, confía ésta a su confidente Clotilde las sensaciones contrastadas que los niños le producen: los ama y al mismo tiempo los odia.

Al escuchar que alguien se acerca, Clotilde se lleva los niños con ella. Es Adalgisa que viene a pedir consejo a Norma en su complicada situación personal y religiosa. El encendido relato que hace Adalgisa del encuentro con Pollione despierta los mismos recuerdos que antaño vivió la propia Norma.

Adalgisa, tras la confesión, espera cualquier negativa reacción, pero Norma, comprensiva, la libera de los sagrados votos. Pero es en ese instante cuando aparece Pollione. Comprendiendo que el amor de Adalgisa está destinado al mismo hombre que ella ama, el furor de Norma no tiene límites y, cuando se escucha a lo lejos el gong sagrado que convoca a los druidas, la sacerdotisa declara abierta la insurrección. Es la guerra entre los druidas y los romanos.

Acto II

Norma, en un estado mental cercano a la demencia, quiere matar a sus hijos para así vengarse de Pollione y evitar que los niños en Roma acaben esclavos de cualquier matrona. No obstante tan repentina y cruel decisión no puede llevarla a término. Sus sentimientos maternos se lo impiden. Toma de improviso otra determinación. Llama a Adalgisa y le pide que se vaya con Pollione y que cuide de sus hijos como si fueran de ella misma. Sin embargo, Adalgisa, a la cual los acontecimientos le han hecho cambiar de opinión, prefiere ser ella misma la que renuncie al hombre amado. Aún más: intentará convencer a Pollione para que vuelva con Norma.

Entretanto, Oroveso y los guerreros druidas comentan la marcha de Pollione sospechando que quizás el nuevo procónsul que lo sustituya sea aún peor que él.

Norma está ilusionada por la embajada que se ha propuesto la generosa Adalgisa y que Pollione vuelva definitivamente con ella. Pero Clotilde la informa que Pollione ha entrado en el templo con la intención de raptar a Adalgisa. La ira de Norma explota. Con fuerza golpea el escudo sagrado que supone el llamamiento del pueblo druida al comienzo de las hostilidades.

Reunido este al completo con Oroveso a la cabeza, ante ellos en conducido Pollione que ha sido hecho prisionero en el templo al intentar apoderarse de Adalgisa. Norma intenta clavarle un puñal pero no puede. Aleja a todos para hablar en privado con el procónsul.

Solos los dos, Norma quiere de cualquier forma recuperar el amor de Pollione, pero éste se burla de ella, no teme sus amenazas y sobre todola rechaza. Incluso se ofrece a inmolarse en lugar de Adalgisa, si este ha de ser el destino de la joven.

Norma convoca a todo su pueblo y ante el asombro general confiesa su culpa. Es ella la que ha traicionado sus votos entregándose a un enemigo de su pueblo. Tal acto de generosidad y nobleza emociona a Pollione que ve entonces renacer el amor perdido por Norma.

Antes de ser quemada viva, castigo que supone el delito cometido, Norma confía a su emocionado padre el cuidado de sus hijos. Luego, tomando a Pollione de la mano se arrojacon él a la hoguera.



NORMA “LA LUZ SE HA HECHO MÚSICA”

Arturo Reverter

Punto de referencia

Durante mucho tiempo la ópera *Norma* se asoció especialmente a la famosa cavatina *Casta diva*, página sin duda maestra que ocultó muchas de las calidades que alberga la partitura. Tiene lógica, considerando la memoria selectiva del público, amigo de símbolos, de puntos de referencia, de faros representativos, y, por supuesto, la inmarcesible y diáfana belleza del aria, que supone la primera intervención de la sacerdotisa druida. El canto, sencillo, se encuentra envuelto en una melodía serena, casi desnuda, en donde la ornamentación se integra como esencial elemento expresivo. La estructura es binaria.

En la segunda parte, levemente contrastante, el coro apoya las afirmaciones de la solista, cuyas ágiles vocalizaciones no le hacen perder su compostura. “No es tiempo aún para la guerra”, sentencia. Esta vendrá más tarde, como sabemos, impulsada por la propia protagonista. Nada hay en esta escena lunar que recuerde a la tragedia de Alexandre Soumet en la que la ópera se basa. Tratada como una pieza de antología por todas las divas, la verdad es que, con independencia de la belleza de su trazado melódico y de lo elegante de sus figuraciones, pierde toda significación dramática extraída del contexto en el que se encuentra, en ese momento preciso de la narración en el que se ventilan asuntos de suma importancia: el conflicto latente entre los galos (druidas) y romanos,





entre el procónsul Pollione y Norma, entre ésta y sus creencias, con la presencia del dios Irminsul.

El acompañamiento elegíaco, de trazo arpeggiado, muy propio de Bellini, no es especialmente original, pero es de gran belleza y da pie a la voz para encaramarse a un canto de extrema pureza, adaptado como un guante al momento dramático y que Guido Pannain describe admirablemente: “De la voz de Norma, como bañada por un mar plateado de luna, surge una invocación de paz. Es un canto dulce y ligero, un vuelo sin batir de alas. El canto se descarga de toda materia, deviene todo espíritu en la serenidad de la contemplación. Alrededor de un punto central se curva, reúne su fuerza de expansión, se alarga en espirales y se eleva. Ningún temblor. Es una calma extendida y serena, cuya vida emocional está concentrada en su interior. Es la segura precisión de un dibujo que vibra y se resuelve en la música. Esta armonía de sonidos centelleantes, de una suavidad indecible, se traduce en movimientos compuestos de una continuidad melódica perfecta. Es una arquitectura animada que fuerza a la admiración. Se siente esta voluntad de comunicar la palpitación de una vida escondida en su ingenua y poderosa intimidad, el deseo trepidante de decir cosas nunca dichas. *Casta diva* es una melodía esculpida en el mármol de Paros, inundada de un torrente de claro de luna. Pero la luz se ha hecho música.” Una descripción sin duda literaria y algo pasada de moda pero muy bella y ajustada.

Un aria, pues, esencialmente ambigua, cerrada por una elegante cadencia a la que corona una escala cromática descendente. *La cabaletta*

subsiguiente, en la que el conflicto de Norma se hace patente, con esa contradicción deber-amor, es una página soberbia que precisa de toda la habilidad para la coloratura de la intérprete. Aquí encontramos una de las varias autocitas de Bellini: la música proviene de una melodía ya utilizada en *Bianca e Fernando* de 1828 (*Contenta appien quest'alma*) y de una obra prácticamente inédita, salvo algunos números, de 1829, *Zaira* (*Lieto ci mira adesso*). En *Norma* se colorea, gracias a las escalas cromáticas, de un patetismo muy atractivo.

Antecedentes

Debemos ahora, tras este pórtico poético, husmear en los antecedentes que condujeron al logro de esta tragedia musical. Y hay que remontarse al momento en el que Bellini conoció al libretista Felice Romani, nacido en Génova en 1788, a través del compositor Saverio Mercadante, que se lo presentó al poco de que el músico catanés se instalara en Milán. Enseguida se estableció entre ellos una mutua corriente de simpatía y comprensión. El literato, que gozaba de inmenso prestigio entre la clase operística, había escrito excelentes libretos para Rossini (*Aureliano in Palmira*, *Il turco in Italia*, *Bianca e Faliero*), y los escribía y escribiría para Donizetti (*Parisina d'Este*, *Anna Bolena*, *L'elisir d'amore*, *Lucrecia Borgia*) y Verdi (*Un giorno di regno*) y colaboraría con el propio Bellini nada menos que en otras seis óperas. Hombre de gusto y amplia y refinada cultura, amante de lo clásico, el libretista fue muy valioso para el joven compositor, inexperto y todavía en buena parte algo pueblerino, que con él



aprendió a servir las nuevas exigencias dramáticas de principios del XIX, en las que se manifestaba ya el melodrama italiano romántico en todo su vigor.

La primera noticia que tenemos acerca de la idea de escribir una ópera sobre el asunto de *Norma* aparece en una carta de Bellini al compositor y empresario turinés Alessandro Lamperi

fecha el 23 de julio de 1831: “He elegido ya el tema de mi nueva obra. Es una tragedia de Alexandre Soumet titulada *Norma ou L’infanticide*, que se representa en estos momentos en París con éxito estrepitoso.” Naturalmente, el músico seguía una sugerencia de Romani, perfecto conocedor de la literatura de la época. Él mismo había

trazado un libreto, *La sacerdotessa d'Irminsul*, para una ópera de Pacini estrenada en Trieste en 1817 y en la que figuraban rasgos que luego ampliaría.

Soumet había logrado combinar muy hábilmente elementos de distintas fuentes anteriores: *Les Martyrs*, poema de Chateaubriand (1809), que relata ya los amores de un procónsul romano y una virgen (y que serviría de base a la ópera de Donizetti); el antiguo mito de Medea, perteneciente a la cultura griega, tratado posteriormente por numerosos escritores, entre ellos Corneille, y por músicos como Charpentier (1693) y Cherubini (1797), en el que se encuentra el episodio de la duda entre la venganza y el amor materno, y, por último, el ancestral culto romano a Vesta, diosa de la conservación doméstica y colectiva, para cuyo servicio se empleaban vírgenes amenazadas de muerte si rompían su voto de castidad. Aspectos tratados igualmente por otros operistas como Spontini, en su *Vestale* (1807), o Mayr, en su *Medea in Corinto* (1813). En su libreto, hecho deprisa y a salto de mata, como casi todo lo que escribía, Romani cambió, sobre todo para contraer la larguísima acción en cinco actos, pero también para dulcificarla, bastantes cosas de la tragedia de Soumet -que, entre paréntesis, había sido colibretista de *Le siège de Corinthe* de Rossini (1926), reconstrucción de la ópera italiana *Mao-metto II* (1820)-. Eliminó, por ejemplo, la fuga y posterior locura de la protagonista, que en la obra teatral, antes de despeñarse a lo Tosca, mataba a uno de sus dos hijos -de los tenidos con Pollione-. Los versos de Romani, escritos tras muchas conversaciones con Bellini, no son especialmente originales y siguen las convenciones de la época

-mucho endecasílabo-, pero el libreto posee, elevándose por encima de la mediocridad habitual de este tipo de trabajos, una sólida estructura y plantea con claridad las situaciones dramáticas, consiguiendo la conveniente y sencilla grandeza pedida por algunos pasajes y por las características del lenguaje del compositor siciliano.

Importancia musical y dramática

Rossini, en algunas de sus óperas serias había planteado ya, sin perder la compostura clásica y sin abandonar las más puras leyes belcantistas, aplicar la vocalidad y el ritmo musical a una nueva expresión conectada con el sentimiento romántico. La melodía y su ornamento entraban a formar parte esencial de este nuevo lenguaje. Donizetti y Bellini, sobre todo este último, como puente hasta Verdi -en quien se encuentra encerrada toda la evolución de la ópera italiana del ochocientos-, siguieron esta senda, que alcanza rara perfección en ciertas obras, poseedoras de un equilibrio dramático y musical de altos vuelos. Quizá sea *Norma* uno de los mejores exponentes de este arte fronterizo. La obra se divide en dos actos y ofrece una estructura interna que hubo de causar en su tiempo -de ahí la actitud de algunos oyentes del estreno- sorpresa. La sucesión de números, el aire unitario, con necesarios y bien empleados contrastes, la fluidez de todo el discurso, la entraña melódica (que, en definitiva, fue y en buena medida es lo que atrae a muchos auditores) y el inesperado final del primer acto, ocupado por un terceto Norma-Pollione-Adalgisa en vez de por un gran conjunto, un amplio *concertato*, como era preceptivo, produjeron alguna perplejidad.

Tanto Romani como Bellini estaban de acuerdo en que ese final, dada la situación dramática -Norma acaba de enterarse de que su amante, con el que ha tenido dos hijos, es precisamente el hombre que pretende a Adalgisa-, el terceto, en el que cada personaje expresa sus sentimientos, era absolutamente idóneo y dramáticamente lógico y verosímil. En realidad la definición del fragmento es compleja, ya que a lo que puede considerarse trío propiamente dicho ha de unirse el dúo previo entre las dos mujeres, que forma parte del mismo bloque según precisa indicación de Bellini, que indica un solo y único segmento en el autógrafo: “*Scena e tercetto finale*”. El dúo era, como apuntaba en una carta, un fragmento que

abría el terceto. Percibía pues tanto la continuidad como la distinción. De ahí que la forma del dueto, bastante original, haya que ponerla en conexión con el cierre a tres.

La conversación entre Norma y Adalgisa viene estructurada en dos secciones, una en fa menor sobre dos estrofas, iniciada por un recitativo, un andante, que abre la flauta en una melodía muy expresiva, y, luego de un corto pasaje de unión, una *cabaletta*. Dramáticamente este dúo -que, por tanto, puede estimarse en opinión de Bruno Gallotta como un largo y articulado *tempo d'attacco*- prepara el momento culminante: la entrada a escena de Pollione, un *cantabile* seguido





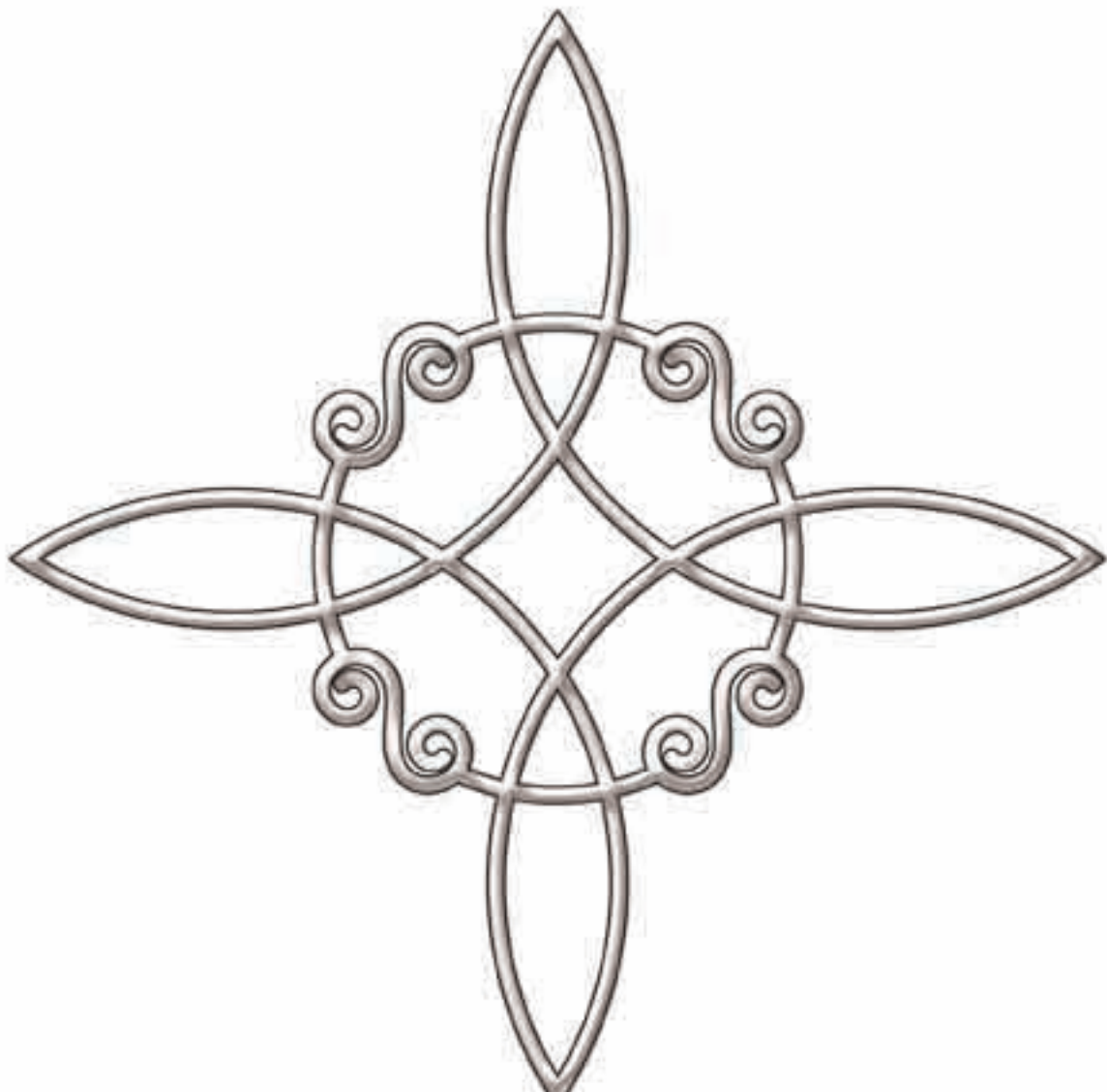
de una *stretta* donde florece un magnífico contrapunto entre las tres voces. Sólo de esta manera queda clara desde un punto de vista dramático, con lenguaje plenamente romántico, la almendra de la obra, lo que determina la inevitable y trágica sucesión de acontecimientos: en ese instante Norma se entera, por Adalgisa, de la traición de Pollione. Por eso la entrada de este personaje, que habrá de provocar una impresionante reacción en la sacerdotisa, es tan importante. Y Bellini, con ayuda de su libretista, la resuelve de la mejor manera. Lo que revela personalidad para defender una propuesta en ese tiempo casi revolucionaria

y para mantener una tensión dramática en el momento adecuado.

Bellini opinaba que si la música no tiene nada que añadir al texto es mejor que calle, pues en tal caso el recitado es el camino adecuado para la expresión del mensaje dramático. La misma entonación de la palabra, el ritmo de la frase, la jerarquización de los acentos y de las respiraciones proveen a la desnuda exposición semántico-morfológico-sintáctica del discurso de una connotación expresiva que la música inevitablemente modifica, tal y como resume Carlo Parmentola al tratar el crucial problema de la correspondencia

entre música y palabra, tan fundamental. El compositor de Catania hacía suyos, más o menos inconscientemente, ciertos presupuestos del teatro de Monteverdi y los aplicó en sus óperas, particularmente en *Norma* y en *I puritani*, llevando a la práctica la fórmula histórica de *recitar cantando*. Y la melodía, tan singular y bella, resulta un

elemento esencial en esta disposición, aunque no el único. Lippman destaca que el *ars melodica* belliniana se integra en una estructura ya definida en la que el recitativo y el arioso adquieren la misma importancia que el aria, tal y como se preveía ya en la ópera de Gluck, en cuya estela forzoso es situar al siciliano. Ello conduce sin duda a una



indiscutible unidad formal, al establecimiento de bloques sólidamente contruidos y excelentemente amalgamados.

En el primer acto, por ejemplo, la obertura, la *cavatina* de Pollione y el coro de druidas constituyen unidad por afinidad temática y por utilización del mismo metro. Casta diva, con su serena y astral melodía, supone un contraste necesario. La *cabaletta* subsiguiente nos introduce de nuevo en la realidad y nos ilustra, con la recuperación de los ritmos marciales, acerca de la naturaleza humana, profundamente femenina, de Norma. Su presencia será ya -desde el principio del segundo acto hasta el final de la ópera, con la excepción de la intervención de Oroveso con los druidas (*Ah del tebro!*)- una constante. Sus reacciones y estados de ánimo son servidos admirablemente por una música en la que rezuma el sentimiento trágico. En contra de lo que se pudiera creer en un examen superficial, el ritmo global de la acción de la ópera es bastante más rápido que el de cualquiera de las de Rossini e incluso de Donizetti. No es *Norma*, como se ha dicho en ocasiones, la apoteosis del canto; al menos no es sólo eso, porque detrás de ese canto, e indisolublemente unido a él, existe un flujo melódico, una trascendencia dramática, una adecuación entre la palabra y la música, unidas de acuerdo con las reglas del teatro del ochocientos y, a la vez, abiertas a la expresión romántica del sentimiento.

Bellini no era un gran instrumentador y armónicamente no se planteaba excesivos problemas. Su técnica era sencilla, pero era la que necesitaba, ya que con ella podía encauzar su sentimiento dramático-musical. Más de una vez se

ha planteado la supuesta pobreza instrumental de *Norma*, de la que el propio músico era en cierto modo consciente. En una carta a Florimo y en relación con este tema y la más afortunada y variada instrumentación de *Puritanos*, manifestaba: “¿Crees de verdad que hubiera podido recurrir a la misma instrumentación de *Puritani*? Te engañas: en ciertas partes quizá, pero en general sería imposible por la naturaleza plana y discursiva de las cantilenas, que no admiten otro tipo de instrumentación. Lo he pensado muy bien.”

Debemos detenernos en algunos otros instantes de la obra, mencionados por el autor en su comunicación a Florimo tras el estreno: él los consideraba logrados. Y nosotros también. Ya hemos hablado de la esencial *cavatina* de presentación de Norma y del final del acto I. Hemos de referirnos, bien que brevemente, al punto culminante del acto II, el himno de guerra en versos decasílabos construido sobre palabras pronunciadas poco antes por la sacerdotisa: *Guerra, strage, sterminio!*. La mujer, despechada, declara la guerra al invasor romano. Para ella es una venganza personal, pero el coro, como señala agudamente Gallotta, “con su proceder homorrítmico, vehemente, sin respiro, potente y obsesivo, se convierte en una verdadera colectividad patriótica, capaz algunos años más tarde de inflamar las plateas lombardas contra los austríacos.” Bellini lo definió como un *Allegro feroce*. La tranquila y hierática conclusión, extraída del episodio en sol mayor de la obertura, fue eliminada después de la tercera edición, aunque pasado el tiempo se recuperó y se ofrece habitualmente en las modernas versiones. En este himno de guerra, subraya Gallotta, se detecta





una auténtica explosión de vitalidad tribal, más eficaz aún por la manera circular en la que Bellini trata el texto respecto a las divisiones de las estrofas. Las exclamaciones de Norma sobre el inicio de cada dístico -palabras *guerra, sangue, vendetta* y *strage*- dan un toque de histérica furia.

Por otra parte, el final de la obra es de construcción casi perfecta en su ascensión hacia el trágico desenlace. Es cuando Norma, ante la sorpresa

general, confiesa ser la virgen quebrantadora de los votos -*Olà, ministri, sacerdoti, accorrette!*- y pide serenamente ser inmolada en la pira, lo que da ocasión a Bellini para crear una de sus más bellas melodías: *Qual cor tradisti*. El cierre, iniciado también por la sacerdotisa (*Padre, tu piangi*) y organizado a partir de un motivo de cinco notas, se resuelve, aquí sí, en un gran concertante que llega a las más altas regiones expresivas. La sucesión de

acordes de séptima disminuida en el momento en el que Norma se declara culpable revela la buena mano y la inspiración armónica de Bellini en este punto, que se completa con la caída sobre la dominante de do mayor de las palabras *Son io*. Un ominoso silencio contribuye a señalar magistralmente la dramaticidad del momento y a subrayar el estupor de los asistentes ante tal declaración. La quietud, una atmósfera inmóvil se adueña de todo. Y luego el sol mayor del largo conclusivo donde las voces se van sumando paulatinamente hasta reunirse en un fastuoso *crescendo*, una progresión cromática envuelta en volutas lentas y dilatadas muy propia del estilo belliniano. Un *cantabile* que lleva a la ópera a una verdadera “cátesis final” (Gallotta). En este cierre de Norma

se reconoce una de las cualidades mayores del compositor, lo que Piovetti ha llamado la vocalidad, esencia de “toda música que, independientemente de su registro y de su extensión, da la impresión de ser creada para ser cantada por una voz humana.” Esta vocalidad, subraya Pierre Brunel, gana a la orquesta, como si ella fuera la fuente de todo perdón. Y piensa uno que va a surgir de este crisol, que bien pudiera engullir a los hombres y a los dioses, el espíritu de la música tal y como Nietzsche lo había imaginado.

Personajes y voces

El papel estelar fue escrito ex profeso para Giuditta Pasta, una soprano que podríamos calificar de dramática de agilidad, de voz amplia,



graves sólidos y coloratura fácil e intensa. Una soprano encajable en ciertos aspectos dentro de lo que en la época se denominaba *limitato*. María Malibrán, de medios similares, fue otra destacada intérprete de la parte. Ambas habían iniciado su carrera como mezzosopranos o contraltos de agilidad. Al lado de estas poderosas cantantes se situó enseguida Giulia Grisi, primera Adalgisa y primera Elvira de *Puritanos*, que era una soprano lírica *sfogato*. Poseía, según Panofka, “el vigor dramático de la Malibrán y la Pasta”. Fue la primera de una larga serie de sopranos que abordaron Norma desde un instrumento más claro y menos robusto. Para mantener el adecuado contraste con el personaje de Adalgisa, que, como se ha dicho estrenó Grisi y que era por tanto más lírica que Norma, con el tiempo se fueron cambiando las tornas y la protagonista empezó a ser servida por sopranos a secas mientras que la novicia fue terreno ya de las mezos. Es la costumbre que sigue rigiendo hoy y que contradice sin duda los dictados de Bellini. Y plantea no pocos problemas a las dos intérpretes.

La parte de Pollione fue escrita asimismo para un cantante concreto, el tenor Domenico Donzelli, que poseía una voz de carácter baritonal –el llamado *baritenore*–, no infrecuente en la época. De centro amplio y graves consistentes, era, en cambio, poco hábil en las agilidades, de ahí que su parte no las contenga apenas. En las notas agudas y sobreagudas, do 4, si bemol 3, la 3, estaba plenamente justificado, de acuerdo con la costumbre de la época, su emisión en falsete o falsete reforzado. Hoy no se canta así, lo que determina una dificultad evidente, pues no hay instrumentos capaces de atacar con amplitud baritonal en centro y graves y de proyectarse con facilidad arriba. Es un tenor heroico que ha de cantar, sin embargo, *dolce* en muchos pasajes amorosos. Vincenzo Negrini, bajo de amplia voz y buena escuela de canto, fue Oroveso, jefe de los druidas y, a la postre, padre de Norma. Exige un buen bajo cantante.

