

Deutsche Rossini Gesellschaft e.V.

Sitz Stuttgart VR 5969 *

Korrespondenzadresse: Deutsche Rossini Gesellschaft, Wuhrweg 28, CH-4450 Sissach

Tel/Fax: 0041/61/971'53'08, e-Mail: rmueller@dial.eunet.ch

Internet:

Mitteilungsblatt Nr. 11 (Mai 1998)

DRG-Mitgliederprogramm im Rahmen von *ROSSINI in Wildbad*

DONNERSTAG, 23. JULI 1998

König-Karls-Bad, 20 Uhr

Frauenleben und -liebe in Rossinis Salonstücken

vorgetragen von Annette Stricker (Mezzosopran) und Burkhard Kerhing (Klavier)

Dieses Konzert wird von der DRG selbst organisiert und finanziert und mit einer Spende des Fördervereins Kurtheater Wildbad (FKW) gefördert.

Unterstützen Sie unsere Konzerttätigkeit durch Ihre Präsenz!

Hotel Bären, im Anschluss an das Konzert

Gemütlicher Empfang unter dem Patronat des FKW

Konzertbesucher können den Eintritt inkl. kleine Konsumation zu DM 5.-- beim Reise- und Verkehrsbüro Bad Wildbad buchen.

Wir freuen uns auf die Anwesenheit möglichst vieler Mitglieder!

FREITAG, 24. JULI 1998

Badhotel, 18.45 Uhr

Einführungsvortrag zum Festkonzert von R. Müller

Kursaal, 20 Uhr

Festkonzert - Messa di Gloria

Mercadante: Ouvertüre über Motive aus Rossinis *Stabat Mater* für großes Orchester (1843);

Rossini: *Tantum ergo*, für zwei Tenöre, Baß und Orchester (1847); Ouvertüre zu *Le siège de Corinthe* (1826); *Messa di Gloria*, für Soli Chor und Orchester (1821)

William Matteuzzi u.a.; I Virtuosi di Praga, Tschechischer Kammerchor. Dirigent: Herbert Handt

SAMSTAG, 25. JULI 1998

SommerBergHotel, 16 Uhr

Öffentliches DRG-Programm und Rahmenprogramm RiW

RiW lädt zu einem Glas Sekt ein, das SommerBergHotel offeriert die Kanapees.

● „Der *Fidelio*-Librettist Treitschke und Rossini“, Vortrag von Prof. Dr. B.-R. Kern

● Einführungsvortrag zu *Matilde di Shabran* von R. Müller

● Musikalisches Umrahmung

Kursaal, 20 Uhr

Oper - *Matilde di Shabran*

Beachten Sie die Sonderangebote für DRG-Mitglieder

15% Ermässigung auf die Karten der Kategorie I und II

beim DRG-Konzert vom 23.7. sowie bei den Festival-Aufführungen vom

22.7. (*Matilde di Shabran*), 24.7. (*Festkonzert*) und 25.7. (*Matilde di Shabran*).

Alle Karten und Zusatzeintritt für Empfang im Hotel Bären unter dem Stichwort „Deutsche Rossini Gesellschaft“ bestellen bei: RVW, Pf 100326, 75314 Bad Wildbad Tel 07081/10'284, Fax -290

Mitteilungen des Vorstandes

Gegenseitige Mitgliedschaft mit Förderverein Kurtheater Wildbad

Die Geschichte der DRG ist eng mit dem Förderverein Kurtheater Wildbad e.V. (FKW) verbunden, ist doch deren Gründung auf die Aktivitäten des Fördervereins zurückzuführen. Um für den Erhalt des alten Kurtheaters auch einen Bedarfsnachweis zu führen, wurde 1988 das Festival ROSSINI in Wildbad ins Leben gerufen. Diesem wurde schon im Jahr darauf die Deutsche Rossini Gesellschaft zur Seite gestellt. Wenn sich die DRG seither von Wildbad in mancher Hinsicht emanzipiert hat, so ist die Gründungsstätte doch ihr wichtigstes Standbein geblieben. Der Erhalt von Theaterbauten ist kein satzungsmässiges Ziel der DRG - das Bewusstsein aber, dass in einem hoffentlich bald wiedererblühten Wildbader Kurtheater Rossini weiterhin eine bedeutende Rolle spielen wird, hat den DRG-Vorstand nicht zögern lassen, die gegenseitige Freimitgliedschaft mit dem FKW einzugehen. Bereits hat der Förderverein die DRG mit einer bedeutenden Spende unterstützt, welche in dem Sinn nach Wildbad zurückfließt,

als sie für die dortigen Projekte in Zusammenarbeit mit ROSSINI in Wildbad eingesetzt werden. Das von der DRG organisierte Recital mit Annette Stricker, welches am 23. Juli 1998 im König-Karls-Bad stattfindet, steht auch unter dem Patronat des FKW, ist es doch eine Veranstaltung, die ideal in den künftigen Rahmen der Kurtheater-Aktivitäten passen würde. Mit der Rettung und Beispielbarmachung des Kurtheaters wird nicht zuletzt der DRG ein würdiger Rahmen für die Präsentation von Rossinis kammermusikalischem Schaffen zur Verfügung stehen. Das Kurtheater Wildbad - erbaut 1868 im Todesjahr des Komponisten - ist dazu prädestiniert, das weniger bekannte Erbe seines Spätwerks zu beherbergen.

Ein Zuwachs der Einzelmitgliedschaft ist ein direkte Unterstützung dieses Ziels. Interessenten schreiben an: Förderverein Kurtheater Wildbad e.V., Postfach 10 02 08, 75313 Bad Wildbad, Tel 07081/17010, Fax 1701414 (Dr. E. Peterson, Vorsitzender).

In unserer Gesellschaft begrüßen wir als neue Mitglieder:

oooooooooooooooooooooooooooooooooooo	oooooooooooooooooooooooooooooooooooo
oooooooooooooooooooooooooooooooooooo	oooooooooooooooooooooooooooooooooooo
oooooooooooooooooooooooooooooooooooo	oooooooooooooooooooooooooooooooooooo
oooooooooooooooooooooooooooooooooooo	oooooooooooooooooooooooooooooooooooo
oooooooooooooooooooooooooooooooooooo	oooooooooooooooooooooooooooooooooooo
oooooooooooooooooooooooooooooooooooo	oooooooooooooooooooooooooooooooooooo
oooooooooooooooooooooooooooooooooooo	oooooooooooooooooooooooooooooooooooo
oooooooooooooooooooooooooooooooooooo	oooooooooooooooooooooooooooooooooooo

Förderverein Kurtheater Wildbad e.V., Bad Wildbad

Mitgliedernachrichten

Rossini goes America

Eine besondere Art von Rossini-Förderung hat uns Bariton Dietmar Vollmert mitgeteilt: Bei sieben gemeinsamen Auftritten mit den Wallace State Choirs (Hanceville, Alabama) in Mississippi, Oklahoma, New Mexico und Texas sang das DRG-Mitglied mit den jungen, ausgezeichnet singenden College-Studenten die 'Preghiera' aus Mosè ('Dal tuo stellato soglio'). „Vorher“, so sein Bericht, „durfte ich dem jeweiligen High-School-Kirchen- oder Konzertsaalpublikum Informationen zu Rossini und seinem Werk geben, natürlich in Englisch, was interessant für die Adressaten, aber auch anstrengend für den Erzähler war...“. Wir danken Herrn Vollmert für den Rossini-Sondereinsatz in der Neuen Welt und hoffen, dass er viele neue DRG-Mitglieder gewonnen hat!

(Zum Engagement der Mitglieder Vollmert und Schroth in Kriftel siehe auch *Rossini-Daten*)

Rossini-Daten

Noch gültige Daten der letzten Mitteilungsblätter: *Le comte Ory*, Florenz, Mai (siehe Nr. 9); *L'occasione fa il ladro, L'italiana in Algeri*, Dresden, Mai/Juni (Nr. 9 und 10); *L'italiana in Algeri*, Wien, Mai/Juni (Nr. 9); *Soirée Musicale*, Putbus, Juni (Nr. 10); *Matilde di Shabran, Il viaggio a Reims*, Bad Wildbad, ROSSINI in Wildbad, Juli (Nr. 10); *Otello*, Wien, August (Nr. 10); *Otello, La Cenerentola, Isabella*, Pesaro, Rossini Opera Festival, August (Nr. 10); *Il turco in Italia*, Neapel, November (Nr. 9).

Garsington **Garsington Opera Company** **LA PIETRA DEL PARAGONE**
8, 13, 19, 23, 26. Juni, 1, 4. Juli 1998

Dir: Charles Peebles, Insz: Stefano Vizioli; mit Patricia Bardon, Steven Page, Charles Workman, Paolo Rumetz, Riccardo Novaro, Margaret Preece, Julie Unwin, Anthony Marber.

Garsington Opera Ltd, Garsington Manor, GB - Oxford OX44 9DH, Tel 0044/1865/36'16'36, Fax 36'15'45.

Köln **Philharmonie** **MESSA PER ROSSINI**
14. Mai 1998 (diverse Komponisten, u.a. Verdi)

Dir: Celso Antunes; mit Simone Sauphanor, Cornelia Wulkopf, Lawrence Bakst, Bruno Caproni, Andreas Hörl; Oratorienchor Brühl, Concertchor Concordia Hürth; Philharmonisches Orchester Südwestfalen.

Oratorienchor Brühl, 1. Vorsitzender Engelbert Pinggen, Brauweilerweg 10, 50321 Brühl, Tel 02232/22215.

Kriftel **Rat- und Bürgerhaus** **GIOACHINO ROSSINI**
27. Mai 1998 **Gesprächskonzert**

Mit Gabriela Bausch (Sopran), Dietmar Vollmert (Bariton) und Gerhard Schroth (Referat und Klavier).

Musikforum Kriftel, Hr. Dietmar Vollmert, Lindenstr. 64, 65830 Kriftel, Tel/Fax 06192/4'59'77.

San Sebastián **Victoria Eugenia Theatre** **LA CENERENTOLA**
15, 17, 19. August 1998

Dir: Stefano Ranzani; mit Maite Arrubarrena, Simone Alaimo, William Matteuzzi, Marcin Bronikowski, Maria José Martos, Marina Rodríguez. *Quincena Musical, Teatro Victoria Eugenia, Reina Regente, E-20003 San Sebastián, Tel 0034/9/43481238, Fax 43430702, Internet: www.donsnsn.es.*

Paris **Palais Garnier** **LA CENERENTOLA**
16, 19, 22, 24, 27(nm), 29. September, 2, 5, 8. Oktober 1998

Dir: Bruno Campanella, Insz: Jérôme Savary; mit Rockwell Blake, Simon Keentyside, Enzo Dara, Jeanette Fischer, Anna Steiger, Sonia Ganassi, Sorian Coliban. *Opéra National de Paris, Place de l'Opéra, F-75009 Paris, Tel 0033/1/47'42'57'50, Fax 47'66'50'10.*

Besançon **Eglise Ste-Madeleine** **STABAT MATER**
20. September 1998 + Tadolini: 5 Stücke für ein *Stabat*

Dir: Christoph Sperring; Das neue Orchester Köln.

Wien **Staatsoper** **GUILLAUME TELL**
24, 31. Oktober, 4, 7, 11. November 1998, 1, 5, 8, 11. Mai 1999

Dir: Fabio Luisi, Insz: David Pountney; mit Thomas Hampson, Wojtek Smilek, Walter Fink, Giuseppe Sabbatini, Nancy Gustafson, Mihaela Ungureanu, Dawn Kotoski, Egils Silins. *Österr.*

Bundestheaterverband/ Bundestheaterkassen, Hanuschgasse 3, A-1090 Wien, Tel 0043/1/514'44'3318; Internet: www.oetbthv.gv.at.

Genf **Grand Théâtre** **SEMIRAMIDE**
30. Oktober, 2, 5, 8, 10, 13. November 1998

Dir: Gianluigi Gelmetti, Insz: Hugo de Ana; mit Juan Diego Flores.

Grand Théâtre, 11 Boulevard du Théâtre, CH-1211 Genève, Tel 0041/22/418'30'00, Fax: 418'30'01.

Paris **Théâtre des Champs-Élysées** **ZELMIRA**
10, 12, 15, 17. Februar 1999

Dir: Maurizio Benini, Insz: Yannis Kokkos; mit Mariella Devia, Paul Austin Kelly, Charles Workman, Sonia Ganassi, Lorenzo Regazzo, René Schirrer, Étienne Lescroart, Jérôme Varnier. *Théâtre des Champs-Élysées, 15 avenue Montaigne, F-75008 Paris, Tel 0033/1/49'52'50'50.*

Pesaro: Isabella - Teen-Opera von Azio Corghi

Zur Ankündigung dieses Titel im letzten Mitteilungsblatt stellte ein Mitglied die berechtigte Frage, was denn unter einer „Teen-Oper“ zu verstehen sei. Wir wissen es auch nicht so genau, denn das ROF verrät im offiziellen Programm auch nicht mehr. Dem Vernehmen nach handelt es sich um ein zeitgenössisches Arrangement des Turiner Komponisten Azio Corghi (Herausgeber der kritischen Edition von *L'italiana in Algeri*), basierend auf Rossinis *Italiana*, welches sich speziell an Teenager richten soll. Ob damit die heutige Jugend für die Oper sensibilisiert werden kann, wird sich weisen. Wegen fehlenden Mitteln der

coproduzierenden Theatern wird das mehrfach verschobene, aufwendige Projekt jetzt vorerst konzertant uraufgeführt. (Pesaro, Auditorium Pedrotti, 9, 12, und 15. August 1998).

Rückblicke

Die Mitgliederversammlung in Braunschweig

Der Frühling war angekündigt. Lag es daran oder an dem vielversprechenden Programm, das rund 30 Mitglieder zur Jahreshauptversammlung am Wochenende des 28. März 1998 lockte. Sie kamen auch nicht allein. Viele waren von ihren Lebenspartnern, einige von ihnen sogar von ihren Kindern begleitet.

Die meisten werden das Wochenende in Braunschweig lange geplant haben. Die kurzfristige Schönwetterankündigung war also nicht der Grund. Vielmehr hatten die ortsansässigen Mitglieder viel Mühe auf die Ausgestaltung eines umfangreichen und breit gefächerten Programmes verwandt.

Gleich Freitag Abend ging's mit einem Paukenschlag los. Die Generalprobe zur Premiere des *Barbier von Sevilla* stand auf dem Programm. Pünktlich um 19.00 Uhr hatten sich die meisten Tagungsteilnehmer mit großen Erwartungen im Theater eingefunden. Nach der Probe traf man sich im „Mephisto“, einer wohlbekannten Szenekneipe.

Theaterluft macht durstig. Nach einem ersten Aufatmen erhob sich eine heiße Diskussion über die erlebte Aufführung.

Als besonders problematisch und mit großer Skepsis wurde die Inszenierung aufgenommen, die auch hier teils am Stück vorbeizielte. Die Regisseure scheinen sich mit dem Grundgedanken des Stückes, den Absichten des Komponisten und Inhalten der Vorlage auch bei dieser Einstudierung wenig beschäftigt zu haben. Nach Rossinis Titulierung handelt es sich bei dem *Barbier* um eine Komödie, bei der nicht nur Schenkelklopfen angesagt ist. Beau-marchais' Darstellung vom Selbstbehauptungswillen der bürgerlichen Mittelschicht ist neben dem Spaß das Hauptanliegen auch des Rossini'schen *Barbiers*. Das meist sinnlose Geklapper der zahlreichen Bühnenklappen ließ Gedanken an diese Facette des Stückes gar nicht erst aufkommen.

Der Abend endete mit freudiger Bekundung der Mitglieder, sich getroffen zu haben, wobei die nicht ganz befriedigende Theaterprobe nicht zuletzt wegen der Bekanntheit des Stückes verschmerzt wurde.

Eine Stadtführung, die Braunschweig näherbringen sollte, war der Auftakt des samstäglichem Veranstaltungszyklus. Stolz auf ihre Heimatstadt, machte eine freundliche Führerin die zahlreichen Teilnehmer auf einem Rundgang über Dom- und Burgplatz sowie Bereiche der städtischen Keimzelle mit der Historie Braunschweigs bekannt.

Mit Erstaunen dürften die meisten vernommen haben, dass der Tatendrang Heinrichs des Löwen über Niedersachsen hinaus bis nach Bayern reichte, als er dort die Metropole München gründete.

Visavis des Opernhauses steht seit kurzem ein Studiotheater. In dem hübschen Dachrestaurant mit schönem Ausblick auf die Schlossparkanlage, traf man sich nach dem Streifzug durch die Stadt zum Mittagessen. Hier wurden erste Erwartungen auf die nachmittägliche Vortragsveranstaltung geweckt. Umrahmt von einem musikalischen Beiprogramm, lockte diese öffentliche, zentrale Veranstaltung der Rossini Gesellschaft zahlreiche Zuhörer und die Presse an. Referenten waren die Braunschweiger Mitglieder Achim Lange, Prof. Dr. Dr. Claus-Artur Scheier und Prof. Dr. Reiner Fricke.

Es war schon erstaunlich, nachzuerleben, welche große Begeisterung die Theaterfreunde im letzten Jahrhundert unserem Lieblingskomponisten entgegenbrachten. Allerdings dürfte diese kaum größer gewesen sein, als die von Hrn. Lange, der mit großer Akribie die Aufführungsgeschichte von Rossiniopern am Braunschweiger Theater eruiert hatte. Seiner profunden und lebendigen Darstellung wurde herzlich Beifall gezollt.

Dieser übertrug sich auch auf den nachfolgenden Vortrag. Hr. Prof. Scheier stellte das Werk Rossinis in den geistigen Kontext des 19. Jahrhunderts. Überwältigend war die Breite und Tiefe der Darstellung und des aufgefächerten Wissens. Gerne bekennt der Berichterstatter seinen Wunsch, die Vorträge nochmals nachlesen zu mögen. Denn das Vorgetragene war zu detailreich, um alles in einem „geistigen Köfferchen“ nach Hause tragen zu können.

Information bedeutet viel, wenn es gelingen soll, die Öffentlichkeit für eigene Anliegen zu interessieren. So erwies sich die Präsentation des Multimediaprojekts „Rossini“ durch Hrn. Prof. Fricke als sinnvolle Ergänzung der Vorträge. In seinem Institut wurde eine computergestützte Informationssäule entwickelt, von der als Werbeträger alle Informationen, von den verfügbaren Eintrittskarten bis zu Inhalt und Szenenausschnitten, akustisch und optisch abgerufen werden können. Diese mit dem Thema „Rossini“ entwickelte Installation wird an wichtigen Plätzen Braunschweigs aufgestellt und erprobt. In der Pause und nach der Veranstaltung war

das Gerät lebhaften Testversuchen ausgesetzt.

Es bedeutete einen herben Abstieg in die Prosa des Alltäglichen, anschließend die Jahreshauptversammlung absolvieren zu müssen. Der Ablauf der Regularien war gut vorbereitet. Die Berichte des Vorstandes und des Kassensführers waren trotz geraffter Darstellung umfassend und aussagefähig. Die folgende Diskussion unterstrich die Einmütigkeit der Ansichten von Mitglieder und Vorstand. Alles wäre wie eine gut geprobte Theaterinszenierung abgelaufen, wenn nicht, wie so häufig, der Teufel auch an diesem Abend im Detail gesteckt hätte. Eine gewichtige und umfängliche Diskussion über Abstimmungsverfahren verlängerte die Veranstaltung beträchtlich, und stellte die im Tagungshotel „Deutsches Haus“ wartenden Begleitung auf eine harte Geduldsprobe.

Und erschöpft war man danach auch, so dass nach einem harmonischen Abendessen anschließend niemand mehr Lust verspürte, den vorgesehenen Streifzug durch das Braunschwieger Kneipenleben zu unternehmen.

Der nachfolgende Sonntag brachte den Höhepunkt, was das Rahmenprogramm anbetrifft.

Zunächst gab es morgens Gelegenheit, die Gemäldesammlung des Herzog Anton Ulrich Museums unter der kundigen Führung von Hrn. Prof. Scheier zu besuchen. Sicherlich war es die Veranstaltungsfülle der vorangegangenen Tage, die hier die Zahl der Teilnehmer beschränkte.

Das Theater hatte mittags, vielleicht da die Mähr vom kochenden Komponisten nicht totzuschlagen ist, ein Essen à la Rossini organisiert. Mit

der anschließenden Aufführung der *Petite messe solennelle* wollte man wohl den Eindruck eines besonderen „Events“ vermitteln. Ob dieses Vorhaben gelang, darf trefflich bezweifelt werden. Denn der ernste nachdenkliche Rahmen einer kirchlichen Messmusik passt kaum zur Fröhlichkeit eines „Familientreffens“, auch wenn man mediterranes Lebensgefühl unterstellt.

Darum verwundert es auch nicht, wenn den Kritiker der „Braunschweiger Zeitung“ erst beim „Agnus Dei“ Gefühle der Nachdenklichkeit beschlichen. Es entsprach deshalb einer gewissen Folgerichtigkeit, wenn die Regie den Dessertgang des Dinners mit dem Abspielen des „Prélude religieux“ zusätzlich zu versüßen vermochte.

Dass diese Afterdinnerstunde dennoch zu einem kleinen Erlebnis wurde, ist dem vorbildlichen Wirken der Musiker zu danken. Das enge räumliche Zusammensein mit den Künstlern bescherte den Zuhörern zudem ein selten zu erlebendes Gefühl des „Dabeigewesen zu sein“.

Und der Frühling? Der hatte sich im Laufe des Wochenendes tatsächlich eingestellt und wärmte so manchen beim Abschiedskaffee auf der Gartenterrasse vor dem Opernhaus.

Viele fuhren nach diesem Ereignis heim, manche bereiteten sich auf den Premierenabend des *Barbier von Sevilla* vor. Die meisten verabschiedeten sich mit dem Wunsch auf ein baldiges Wiedersehen in Bad Wildbad zum 10jährigen Jubiläum des Rossini-Festivals.

Dieter Kalinka

„Rossini in Paris“ - Table Ronde in Leipzig - Nachlese

Kurz nach Redaktionsschluss des letzten Mitteilungsblattes hat uns noch ein Bericht unseres Mitglieds Rudolf Binder zu dem Rossini-Wochenende in Leipzig erreicht. Wir möchten ihn unseren Lesern nicht vorenthalten.

„Rossini in Paris“ hieß das Thema des 2. Symposiums, zu dem der Vorstand vom 7. bis 19. Oktober 1997 nach Leipzig eingeladen hatte. Zum angekündigten „attraktiven Wochenende“ reisten die Teilnehmer mit hohen Erwartungen an. Die begeisterte Resonanz bewies am Ende, daß das Versprechen mehr als eingelöst wurde.

Nach der Begrüßung durch den 1. Vorsitzenden Prof. Dr. Bernd-Rüdiger Kern im schönen Saal des Gästehauses der Universität Leipzig sprach Dr. Christian Sprang (Mainz) über die „Rechtliche Auseinandersetzung um das *Stabat Mater*“. Ein hochinteressantes Thema und zugleich eine anregende Hinführung zum musikalischen Höhepunkt des ersten Tages, der Aufführung des *Stabat Mater* in der Urfassung von Rossini/Tadolini aus dem Jahre 1832/33.

Musikalisch vorbereitet wurden die Rossinisten dann im Kleinen Saal des Gewandhauses durch die Mezzosopranistin Annette Stricker, am Klavier begleitet von Christoph Ullrich, mit Kompositionen aus Rossini „Alterssünden“ sowie der Kantate für Solostimme und Klavier mit dem Titel *Giovanna d'Arco*.

Dann endlich die Urfassung des *Stabat Mater*, die gegenüber der zehnteiligen Endfassung aus dreizehn Nummern besteht, hier freilich wegen dem noch nicht aufgefundenen Finale mit zwölf Stücken auskommen mußte: die sechs Nummern, die von Rossini erklärtermaßen schon in der ersten Fassung

vorhanden waren, und aus jenen sechs Stücken von Tadolini, die im Aulagnier-Klavierauszug erhalten sind. Mangels Orchesterstimmen der Tadolini-Stücke wurde ein Klavierauszug von Reto Müller zusammengestellt, dessen Gliederung in seinem Programmheftbeitrag in hervorragender Weise dargestellt ist.

Für diese Erstaufführung hatte die DRG die Solisten kurzfristig gewonnen: Claire Singher (Sopran), Annette Stricker (Mezzosopran), Stefan Dörr (Tenor), Hans-Georg Dechange (Baß) und der Chor des „Gesangstudios Prof. Mario Callas“, begleitet von Berthold Mann-Vetter am Flügel, wurden ihrer künstlerischen Aufgabe in überzeugender Weise gerecht. Von keiner Routine und Gewohnheit verstellt, brachten sie eine unvergleichlich packende Interpretation zu Gehör. Auch - oder gerade - für die an Rossinis Endfassung gewöhnten Ohren ein beeindruckendes Erlebnis!

Der zweite Tag gehörte ganz den wissenschaftlichen Betrachtungen über das Leben und Schaffen des großen Genies Rossini. Neueste Erkenntnisse und Forschungsergebnisse aus den verschiedensten Bereichen forderten die ganze Aufmerksamkeit der Zuhörer. Die Hauptthemen: „Der Krankheitsverlauf bei Rossini“ (Prof. Dr. Peter Volk, Hannover), „Olympe Pélissier“ (Jean-Marie Bruson, Paris), „Rossinis Opern in Paris unter Gattungsgesichtspunkten“ (Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring, Marburg), „*Péchés de Vieillesse*“ (Ralf Rohmann M.A., Marburg), „*Stabat Mater* - Eine Werkanalyse“ (Prof. Dr. Gerhard Rienäcker, Berlin), „Die Rossinirezeption in der französischen Literatur“ (Prof. Dr. Edward Reichel, Dresden).

Am Abend dann Premiere von *La Cenerentola* in der Oper Leipzig (Musikalische Leitung: Johannes Wildner; Inszenierung: Uwe Wand). Die ebenso gelungene wie farbenprächtige Aufführung überzeugte nicht zuletzt dank der vollendeten Präsenz des Gewandhausorchesters.

Ein weiterer musikalischer Höhepunkt folgte am Sonntag: Das Abschlußkonzert im Alten Senatsaal der Universität Leipzig stand unter dem interessanten Motto „*Péchés de Vieillesse* - Komponieren als Hobby, oder sein Bestes überhaupt?“. Annette Stricker (Mezzosopran), Antoine Godor (Baß-Bariton) und Maria Ehkre-Urbanovic am Klavier gaben eine überzeugende Darbietung von vier *Péchés* im Vergleich mit früheren Meisterwerken Rossinis. Reto Müller führte als Moderator durch das von Antoine Godor zusammengestellte Programm.

Fazit: Das dreitägige Symposium „Rossini in Paris“ war in jeder Hinsicht eine mehr als gelungene Veranstaltung. Es wurde allen Erwartungen und Anforderungen gerecht, nicht zuletzt dank der ausgezeichneten Vorbereitung der beiden Vorsitzenden, Prof. Dr. Bernd-Rüdiger Kern und Reto Müller. Letzterer bewies erneut, daß er ein exzellenter Rossini-Kenner ist und nicht umsonst gelegentlich auch als „Rossini-Papst“ bezeichnet wird.

Zum Ende bleibt deshalb nochmals ein ganz herzliches Dankeschön, verbunden mit der Bitte, auch in Zukunft mehr vom Leben und Schaffen des von uns allen geschätzten und verehrten Meisters Gioacchino Rossini transparent zu machen.

Rudolf Binder

Rezensionen

Rossini auf der Reeperbahn

‘Die Liebesprobe’ als Bearbeitung von *La pietra del paragone*? Skeptizismus war angebracht, denn diese komplexe Werk von auslandender Proportion ist alles andere als eine simple Farce. Rossinis ungestümes Genie hat hier Material geliefert, das für zwei Opern reichen würde und eigentlich in ein grosses Theater wie die Scala (für die es 1812 komponiert wurde) gehört. Aber lieber ein ehrlich deklarierte Bearbeitung als die überheblichen Verfälschungen, die man sonst überall vorfindet. Und siehe da: die Produktion des kleine Allee-Theater in Hamburg Altona erwies sich als authentischer als mancher vollmundig angekündigter ‘grosser Wurf’. In der Inszenierung von Johannes Zametzer wurde nichts herumgedeutelt, verzehrt oder entstellt, sondern schlicht und einfach die Handlung des Librettos wiedergegeben. Ein einfaches Bühnenbild suggerierte den Schauplatz der Handlung, den Schlossgarten des Grafen Asdrubale. Die Kleidungen (wie das Bühnenbild von Andrea Kleber) stammten zwar aus der Jetztzeit, waren aber geschmackvoll und wollten auch gar nicht eine ‘Modernisierung’ aufzwingen (ein ‘Ausrutscher’ war höchstens der Kampfanzug Clarices im zweiten Akt; ihren Soldatenauftritt hätte man freundlicher gestalten können). Die deutsche Übersetzung war so originalgetreu und adäquat, dass ich die italienische Vorlage jederzeit wiedererkannte. Auch nach der Aufführung im Gespräch mit der Bearbeiterin Barbara

Hass wurde klar, dass die Freude am Werk und der Glaube an seine Qualität wegleitend war und nicht die falsche Präntion und der übliche Zwang heutigen Regietheaters, etwas neues schaffen zu müssen. Die Reduzierung auf erste und zweite Geigen, Bratsche, Kontrabass, Klarinette und Flöte von Dirigent Malte Kroidl war so geniös, dass sie das eigentliche Orchester überhaupt nicht vermissen liess, ebensowenig die Hinweglassung des Chores. Gespielt wurde nach der Revision nach dem Autograph von Luigi Ferrari, jene Fassung, die die Fondazione Rossini für die künftige 'edizione critica' der Opern heranziehen wird. Die Kürzungen waren behutsam und respektierten durchwegs das Gesamtgefüge dieses Meisterwerkes. Das Ensemble - extra für diese Produktion zusammengesucht - bewegte sich auf ausgewogenem und hohem Niveau. Besonders hervorzuheben ist der schöne Mezzo von Sun-Jung Kim, die freilich als einzige nicht deutschsprachige ein bisschen exotisch wirkte. Die übrigen Interpreten waren der Reihe nach: Peter Floch (Asdrubale), Judith Bauer (Baronessa), Frauke Thalacker (Fulvia), Sven Erdmann (Giocondo), Christoph Wendel (Macrobio), Hubert Wild (Pacuvio). Sandra Kiefer begleitete die Handlung als Amor, ohne eigentlich im Zentrum zu stehen.

Mit einem Rossini-Menü konnte man sich den Abend noch doppelt angenehm gestalten: vor der Oper, während der Pause und nach der Aufführung wurden die Gänge eines feinen Menüs im Nebensaal serviert.

Im Zentrum Hamburgs, im St. Pauli-Theater gastierte gleichzeitig eine englische Theatertruppe mit dem Stück 'William Tell', welches Gioachino Rossini, seinen *Tell* und die Schweizer in bester slapstick-Manier auf die Schippe nahm. Der Hauptdarsteller und 'artistic director' der 'Natural Theatre Company' aus Bath, Ralph Oswick war ein köstlicher Rossini, welcher endlich das Geheimnis seines frühzeitigen Rückzugs von der Opernbühne lüftete. In der Tat wird im Verlaufe der Handlung die Ouvertüre zu 'William Tell' mit dem Publikum einstudiert, welches, in zwei Gruppen aufgeteilt, die einzelnen Passagen singen muss. Rossinis rhetorische Frage nach diesem Ohrenschaus: „Do you understand now, *why* I left my career?“. Während dem Abend liessen die sechs Darsteller (drei Männer, zwei Frauen) Gag auf Gag folgen, indem sie sich auf die vielfältigste Art verwandelten und auch musizierten. Trotz der Gründlichkeit und Tiefe, mit welcher wir heute Rossini begegnen, bietet er immer noch den Anlass zu ungezwungener, zwerchfellerschütternder Situationskomik im besten Sinne.

Reto Müller (Besuchte Aufführungen: 27. und 28. Januar 1998)

La gazza ladra in Venedig

Wer jemals im Fenice war, wird dieses Traumbild eines der schönsten Theaterräume nie vergessen. Die Ruine ist vollständig eingerüstet, wie weit die Wiederherstellung gediehen ist, kann man von außen nicht beurteilen. Vielleicht erleben wir noch die Eröffnung (vorgesehen für September 1999; Anm. d.R.). Gespielt wird inzwischen im Palafenice, einem Zelt auf der Parkhausinsel Tronchetto. Es ist wohl die bestmögliche Lösung, die Akustik für das Orchester ist relativ gut, wenn auch die Zeltwände kaum eine Resonanz hergeben. Schwieriger ist es für die Sänger über die Rampe zu kommen. Für den Dirigenten ist die Balance diffizil.

Rossinis „Diebische Elster“ wurde 1817 an der Scala uraufgeführt. Es ist eine bittere

Geschichte wie das Dienstmädchen Ninetta in den falschen Verdacht gerät, das Silberbesteck des Gutsherrn gestohlen zu haben, zudem ist sie auch noch in die Liebe mit dem Sohn der Herrschaften, Giannetto, verbunden. Ihr Vater wird als Deserteur verfolgt und der Bürgermeister stellt dem hübschen Mädchen nach. Aus allen diesen Gründen und auf Grund des Kriegerrechts wird sie zum Tod verurteilt und erst im allerletzten Augenblick entdeckt Pippo die wirkliche Schuldige, die diebische Elster und die Geschichte endet glücklich.

Nicht nur die herrliche, weltbekannte Ouvertüre, sondern das ganze Werk bietet drei Stunden wunderbare rossinische Musik. Es wurde Michael Hampes Kölner Produktion von 1984

übernommen (davon gibt es ein Video mit der unvergeßlichen Ileana Cotrubas). Die zweckdienliche Regie wurde von Florian Malte Leibrecht erneuert, die gesamte Ausstattung stammt von Mauro Pagano, die Bühne erinnert immer wieder an Gemälde mit ländlichen Szenen vom Ende des 18. Jahrhunderts. Mit den schönen Kostümen und der ausgezeichneten Beleuchtung ergibt sich ein bemerkenswerter ästhetischer Eindruck.

Mit sicherer Hand leitete Giancarlo Andretta die Aufführung und verstand es, die nicht ganz einfache Akustik zu meistern. Viele dankbare Aufgaben hat der Chor, die er gut einlöste. Das Ensemble war insgesamt sehr homogen, auch in den Nebenrollen gab es keine Ausfälle.

Cinzia Forte als Ninetta war im Spiel und im Singen sehr lieb und anrührend, allerdings wagte sie sich nicht „aufs Eis“, d.h. sie vermied alle hohen Spitzentöne. Ihr geliebter Giannetto wurde durch Simon Edwards verkörpert. Er verfügte über eine für Rossini gut geeignete Stimme. Am Ende der ersten Arie verließ ihn etwas die Kraft, dann aber ging es wieder gut weiter.

Gegenpol und Bösewicht der Handlung ist der Bürgermeister, dargestellt durch Lorenzo Regazzo. Ihm eine Karriere vorzusagen fällt leicht, denn er hat eine, vom ersten Ton an auffallend wohlklingende,

ausgeglichene, volle, ausdrucksstarke Stimme und ist bereits ein sehr guter Darsteller. Dazu besitzt er eine bemerkenswerte Koloraturläufigkeit. Einen in jeder Hinsicht guten Eindruck machte Marina Rodriguez Cusi in der Hosenrolle des Pippo. Relativ bekannt ist Natale de Carolis, hier als Ninettas Vater Fernando, er bewältigte seine Aufgabe recht gut (wobei die Inszenierung seine große Arie im zweiten Akt unterschlug, wohl um einen zusätzlichen Szenenwechsel zu vermeiden, Anm. d. R.). Positive Ergänzungen kamen von den Gutsherrschaften, den Eltern

Giannettos Franco Vasallo/Fabrizio und Lidia Tirendi/Lucia, sowie von Luigi Petroni als Wanderhändler Isacco, eine Charakterrolle. Köstlich war der schußlige, hilflose Gefängniswärter Antonio mit Enrico Cosutta.

Im ganzen eine erfreuliche, recht schöne Vorstellung. Der italienische Beifall glich so ziemlich dem englischen: ein paar stärkere Klatscher, einige mehr oder weniger starke Bravos (hauptsächlich für Regazzo) und das war es.

Martin Robert Botz (Besuchte Aufführung: 27. Januar 1998)

Klamauk im Sperrmüll - Die Hamburger Cenerentola

Über die Hamburger *Cenerentola* hatte man schon gleich nach der Premiere nichts Gutes gehört. Das läßt sich nach der besuchten Vorstellung am 7. März 1998 weithin bestätigen. Über Bühnenbild und Regie gibt die Überschrift erschöpfend Auskunft. Viel mehr ist beim besten Willen darüber kaum zu sagen. Zwar muß man heute nicht lange suchen, um ähnlich einfalllose Inszenierungen zu sehen - der Düsseldorfer *Don Pasquale* z.B. wäre hier vorrangig zu erwähnen - , aber ärgerlich bleibt es doch. Zwei recht gelungene Szenen sollen indessen nicht verschwiegen werden: Die Kellerszene mit einem sinnvollen Einsatz der Hydraulik und die Gewitterszene, die das im Inneren Angelinas tobende Gewitter ausdeutet.

Leider läßt sich über den Dirigenten David Robertson und das Orchester auch nicht viel Besseres berichten. Manchmal klang es schon sehr merkwürdig aus dem Graben. Ich kann mich nicht erinnern, jemals so viele unsaubere Intonationen, insbesondere bei den Hörnern in der Kellerszene, aber auch sonst, gehört zu haben.

Daß der Abend letztlich doch in positiver Erinnerung blieb, ist allein den Sängern zu verdanken, allen voran Rockwell Blake und Enzo Dara. So viel Tenorarie habe ich auch lange nicht mehr gehört und so gut gesungen gleichfalls nicht. Gegenüber der gefeierten Carmen Oprisanu in der Titelrolle bleiben leichte Vorbehalte: Eine wirklich große Stimme hat sie nicht, und alles wirkt eine Spur zu brav und bieder. Sie ist und bleibt ein Aschenputtel, selbst im Ballkleid. Recht beachtlich fand ich noch den Alidoro von Stefano Rinaldi Miliani. Hingegen zeichnete sich der Dandini des Angel Odena durch eine rauhe, zum Gurgeln neigende Stimme aus. Das Duett zwischen ihm und Don Magnifico wurde dadurch glatt verschenkt. Die Schwestern waren rollendeckend besetzt.

Positiv anzumerken ist noch, daß die Oper recht komplett gegeben wurde: die Tenorarie ohne Striche, Alidoros nachkomponierte große Arie und alle drei Solonummern des Don Magnifico, woran ich mich auch kaum erinnern kann.

Bernd-Rüdiger Kern

Eine sehr erfreuliche *Cenerentola* bot sich dagegen am Stadttheater **Bern**, wo Eliseda Dumitru, bekannt als Eduardo in der Jahrhundert-Erstaufführung von *Eduardo e Cristina*, mit ihrer eher kleinen Stimme ein einfaches, allürenloses Aschenputtel bot. Die restliche Besetzung bot gutes Stadttheater-Niveau. Hervorragend, brillant und federnd das Dirigat von Miguel Gomes Martinez. Die Inszenierung von Hausherr Eike Gramss war in bester Tradition, die Ausstattung von Hans Brosch an der Grenze zum Kitsch, aber eigentlich ganz ordentlich. Gespielt wurde die kritische Fassung von Alberto Zedda, mit der grossen Alidoro-Szene, allen drei Magnifico-Auftritten sowie der fast nie gehörten Clorinda-Arie, welche durch

ihrem Settecento-Maniersimus deutlich verrät, dass sie nicht von Rossini stammt, aber dramaturgisch bestens passt und stürmischen Applaus auslöste.

Reto Müller (Besuchte Aufführung: 25. April 1998)

Rossinis Papst-Kantate in Rom

Musikgenuss vom Feinsten ohne den Störfaktor 'Regie' versprach und hielt die Darbietung der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom unter der Leitung von Sir Neville Marriner. In seinem angestammten Repertoire - der Wiener Klassik - brillierte der Altmeister mit Haydns *Miracle-Symphonie*, welche unter seiner Stabführung und dank dem warmen, kompakten Klang und der Präzision des Orchesters der Santa Cecilia eine schiere Freude war. Anlass zur Fahrt nach Rom war aber Rossinis *Cantata in Onore del Sommo Pontefice Pio IX* von 1846. In dieser letzten Kantate Rossinis wird der Hoffnungsträger der italienischen Risorgimento-Bewegung, Papst Pius IX., in allegorischer Weise gefeiert. Rossini unterzog Stücke aus

drei seiner Opern einer Revision, und fügt sie so aneinander, dass ein musikdramaturgisch packendes Ganzes daraus entstand. Bernd-Rüdiger Kern hat auf den Umstand hingewiesen, dass Rossini für diese 'Glaubens'-Kantate Opern herangezogen hat, in denen der Kampf für das Christentum den Hintergrund bildet: nämlich die Kreuzritteroper *Armida* und *Ricciardo e Zoraide* sowie *Le siège de Corinthe*. Höhepunkt und krönender Abschluss des Werks ist die 'Fahnenweihe' aus der letztgenannten Oper.

Die vier Gesangspartien waren hervorragend besetzt: Mariella Devia, die führende italienische Sopranistin (demnächst in Pesaro als Desdemona zu hören), Simone Alberghini (Bass), der junge, nicht mehr aufstrebende sondern schon als der heutige Rossini-Tenor etablierte Juan Diego Flores und sein immer noch überzeugender Mentor und Lehrer Ernesto Palacio (ebenfalls Tenor). Neben dem bereits erwähnten Orchester konnte auch die Klangpracht des Chores der Accademia genossen werden. Ist das Werk selbst bereits als grosses Schaustück angelegt, überhöhte es Marriner noch zusätzlich mit packenden Crescendi, herausgearbeiteten Einzelstimmen (nicht nur bei den solistischen Bläsern, sondern auch mit einer hervorragenden Differenzierung der einzelnen Streichergruppen), bühnenechtem Bandaeffekt (Harmoniemusik hinter den Kulissen). Diese Interpretation fügte sich nahtlos an Neville Marriners bisherigen Einspielungen von rossinischen Vokalwerken - die er in seiner Karriere viel zu spät entdeckt hat -, nämlich *Il turco in Italia*, *Messa di Gloria*, *Messe solennelle* und *Messa di Milano*.

Reto Müller (besuchte Aufführungen: 23. und 24. März 1998)

Licht und Schatten: Der Barbier von Sevilla in Frankfurt und Braunschweig

„Um eine Beziehung menschlicher zu gestalten, gibt es nichts Besseres, als miteinander Spaghetti zu essen. Das ist so unästhetisch und sogar lächerlich, daß es uns zugleich verletzlich und verständnisvoll macht“, meint der französische Schriftsteller Michel Rio (*La Mort (Une enquête de Francis Malone)*, Paris, Ed. du Seuil 1998, S. 98). Ob Uwe Schwarz, der Regisseur des Braunschweiger *Barbiers*, seine Darsteller deshalb zu einem typisch italienischen Essen versammelt, bevor es losgeht? Während der Ouvertüre (ich hasse bebilderte Ouvertüren!) gibt es Spaghetti, zum zweiten Finale Käse, Obst und Espresso, nur in die Pause müssen die Armen hungrig gehen.

Die Inszenierung bereitet kein ungetrübtes Vergnügen. Die Spielfläche ist (na, was wohl?) eine schiefe Ebene mit vielen Falltüren für die Auftritte und Abgänge, auf Wäscheleinen hängen Bettlaken (bekannt von Dario Fo und anderen), die sich bei

Bedarf zur Seite und nach oben kurbeln lassen

(Bühnenbild und Kostüme: Susanne Dieringer). Die Grundidee war offenbar, ein ironisch gebrochenes Klischeebild italienischer Lebensart auf die Bühne zu bringen; deshalb das Mittagessen mit reichlich Vino rosso, Fiorillos original italienische Flüche, die (wohl geschmuggelten) Zigaretten-Stangen, die Figaro unter seiner Jacke trägt, und anderes mehr.

Aus zwei Gründen ergibt sich kein schlüssiges Konzept: Erstens kennt der Regisseur den Unterschied zwischen Komik und Lächerlichkeit nicht. Wenn man Almaviva als Pizzabäcker mit Käppi und Schürze, Bartolo mit goldenem Lorbeerkranz und einer Art Toga (die allerdings beim Waschen sehr eingegangen sein muß) auftreten läßt, ist das bloß albern und führt dazu, daß der Zuschauer rasch das Interesse an den Figuren verliert.

Zweitens ist das Konzept 'Postkarten-Italien' nicht durchgehalten, damit es nur ja recht spaßig

wird, erschöpft (in jeder Hinsicht) die Regie das Gag-Potential der einzelnen Situationen und holt ihre Witze von überallher. Mit Fiorillo (Henryk Böhm) als Tische rückendem, Kurbeln drehendem

Kalfaktor ist die Tendenz zur Durchbrechung der Theaterillusion angedeutete, die aber auch nicht weiter verfolgt wird. Almaviva als Soldaten in eine Art römische Legionärsuniform mit Helm, Brustpanzer und Röchchen zu stecken und ihm einen Kasten Bier als Marschverpflegung mitzugeben, ist einer jener Einfälle, die Fritz Kortner wohl ein grimmiges „Gaggen Sie mich am A...“ entlockt hätte: Der Witz (wenn man es denn so nennen will) ist dramaturgisch absolut funktionslos, es gibt nur einen billigen Lacher.

Natürlich läuft sich solche Lustigkeit schnell tot (der erste Akt ist mir noch nie so lang vorgekommen) und wird oft lästig: Wenn Rosina „Contro un cor che accende amore“ singt, will man nicht sehen, wie Bartolo mit einer Hängematte kämpft (und verliert). Im übrigen ist es durch all das Gerenne und Geturne auf der Bühne lauter, als ein Dirigent sich bieten lassen sollte.

Im allgemeinen wird deutsch gesungen (die oft antiquierte Textfassung von Günther Rennert paßt zur Inszenierung wie die Faust aufs Auge); einige Nummern im italienischen Original zu lassen (z.B. Almavivas Streit mit den Musikanten und Figaros Cavatine), ist ein hübscher Einfall. In den Rezitativen sind u.a. alle Anspielungen auf die Oper *L'inutile precauzione* getilgt; vermutlich erschien dieser Witz zu subtil.

Die musikalische Qualität läßt sich nicht unabhängig von der Größe und den Möglichkeiten des Hauses beurteilen. Dirigent Anton Zapf bevorzugt breite Tempi, wodurch manches ungewohnt behäbig klingt. Vorzügliche Figur machen Morten Frank Larsen als Figaro und Rainer Zaun als (vielleicht etwas zu jugendlich wirkender) Bartolo; Anna Manasiantis als Rosina bleibt etwas blaß, und Salvatore Champagne läßt als Almaviva tenoralen Glanz weitgehend vermissen. Die ungewohnt jugendliche Marzeline sieht aus, als schwänze sie einen anderen Beruf, aber Miriam Sharoni singt ihre Arie achtbar, was man von Renatus Mészár als Basilio leider nicht sagen kann.

(Besuchte Aufführung: 29. März 1998)

Daß es auch anders geht, bewies im Februar die Oper Frankfurt mit der Wiederaufnahme von Peter Mussbachs fünfeinhalb Jahre alter *Barbier-*

Inszenierung. Hier wird die herrlich überdrehte Komik nie zum Klamauk; über weite Strecken wird hochvirtuoser Slapstick gespielt (z.B. wenn Figaro, unter einem blauen Tuch verborgen, als lebender

Beistelltisch Bartolo und Basilio belauscht), aber Mussbach zeigt auch die bedrohliche Nähe zum Wahnsinn und Tod, ohne die keine echte Komik möglich ist: Das Quintett

wird so zur grotesken Begräbnisszene, vier hoffman-neske Gestalten, die Figaro als eine Art Doubles zugeordnet sind, legen den todkranken Basilio auf einen Klavierdeckel, den Trauerzug (der damit endet, daß der lästige Kerl aus dem Fenster gekippt wird) bilden Bartolo, der den Rasierpinsel als Weihwedel benutzt, und Rosina, die grangebeugt an seinem Arm hängt. Der Abgrund von Gewalt und Unterdrückung, der hinter der Beziehung Bartolo - Rosina liegt, wird im ersten Akt wunderbar diskret angedeutete: Rosina spielt kleinmädchenhaft mit einem Ball; nach Bartolos Strafpredigt („A un dottor della mia sorte“) setzt sie sich brav auf seinen Schoß, als sie seine joviale Aufforderung, ihre Lügen einzugestehen, verstockt ablehnt, hebt er mit einem Finger ihr Kinn - diese simple Geste wirkt unglaublich bedrohlich. Und das Schönste: Alles, was auf der Bühne passiert, folgt genau dem Zeitmaß der Musik.

Urs Häberli, der die Wiederaufnahme (mit einem völlig neuen Ensemble) betreute, verdient höchstes Lob: Jedes Detail stimmt, und die Inszenierung ist genauso packend und lebendig wie 1992. - Der Dirigentin Catherine Rückwandt möchte man gelegentlich „Piano, piano“ zurufen, in der doppelten Bedeutung 'leise' und 'langsam': Das Andante maestoso der Ouvertüre geht sie so schnell an, daß zum Allegro con brio praktisch keine Steigerung erkennbar ist. Obwohl Dalibor Jenis (Figaro) weiß Gott eine große Stimme hat, deckt ihn das Orchester gelegentlich zu. Aber, zum Teufel, es ist kleinlich und ungerecht, so zu argumentieren: Selten ist mir die *Barbier-*Musik so unter die Haut gegangen; es klingt einfach hinreißend, und mit der Differenziertheit kann man es auch übertreiben.

Aus dem hochklassigen Ensemble ragt Rannveig Braga (Rosina) vor allem deshalb heraus, weil sie die kühnsten und brilliantesten Auszierungen singt (freilich variieren auch die anderen virtuos und stilsicher - in Braunschweig werden die Freiräume, die die Belcanto-Tradition den Sängern läßt, überhaupt nicht genutzt). Dalibor Jenis als Figaro beeindruckt durch Stimme und Bühnenpräsenz gleichermaßen, Bodo Schwanbeck als Bartolo (1992 hatte Enzo Dara die Rolle gesungen) zieht sich achtbar aus der Affäre. Gunnar Gudbjörnson (Almaviva) macht seine Sache so gut, daß ich gern auch „Cessa di più resistere“ von ihm gehört hätte (warum wird die eigentlich immer gestrichen?). Basilio ist bei Stanislaw Schwets,

Berta (wie sie hier richtig[er] heißt) bei Elsie
Maurer in guten Händen.
Fazit: na also, es geht doch...

Albert Gier

L'italiana in Algeri im Palais Garnier

Absurdes Theater ist keine Erfindung unserer Zeit. Rossini hat das schon vor fast 200 Jahren gekonnt, denn Handlung und besonders das erste Finale dieses Werkes sind bestes Beispiel dafür.

Die neue Pariser Produktion ist von jener Ponnelle's total verschieden. Hier ist sie modern und dennoch spritzig und sehr vergnüglich: Regie Andrei Serban, Bühne und Kostüm Marina Draghici. Die Eunuchen haben auch hier riesige Plastikbäuche, dann aber sind die Piraten body-building-gestylt mit riesigem Oberkörper und dementsprechendem Bizeps (natürlich auch aus Plastik), die italienischen Sklaven in Trikoloren-Unterwäsche und schließlich bei der Befreiung als Mafiosi. Der anfängliche Untergang des italienischen Schiffes ist à la Titanic. Der verliebte Lindoro schwebt in der Arie des 2. Aktes wirklich auf einer Wolke empor - und vieles andere mehr - wie schon gesagt, alles sehr vergnüglich. Es ist mehr zum Schmunzeln und nicht zum lauten Herauslachen. Die Aufführungen werden gestürmt und sind total ausverkauft.

Bruno Campanella dirigiert Rossinis geniale Musik - der Komponist war erst 21 Jahre alt! - sehr stilvoll. Besonders zu loben sind die zahlreichen Soli, die die Instrumentalisten zu spielen haben.

Leider hatte Samuel Ramey die ganze Serie abgesagt, aber dennoch hatte man in Paris ein sehr schönes und gut ausgewogenes Ensemble zusammengestellt.

Als tyrannischer Macho, dem alles mißlingt, ist der Mustafa von Simone Alaimo dargestellt. Sängerrisch hat er mit seiner sonoren, beweglichen Stimme viel zu bieten, ebenso darstellerisch. Damit hilft er den Verlust Ramey's zu verkraften. Die Isabella wurde von Jennifer Larmore mit dunklem Timbre und voller Stimme eindrucksvoll gesungen und erweckte beim Publikum große Begeisterung. Eine echte Belcanto-Stimme, die problemlos die gewaltigen Herausforderungen meistern kann, hat Bruce Ford für den Lindoro, zudem bietet er ein schönes, farbiges Timbre und ist sehr spielfreudig. So eine Art „Kasperl“ der ganzen Geschichte ist der Taddeo. Mit seinem Stimmcharakter ist für solche Rollen Alessandro Corbelli in jeder Hinsicht gerade richtig.

Da auch die Nebenrollen mit Jeanette Fischer/ Elvira, Maria José Trullu/ Zulma und Anthony Smith/ Haly rundum passend verkörpert wurden, was das Vergnügen an der Vorstellung ungetrübt. Große Zustimmung des Publikums für den heiteren, unbeschwerten Abend.

Martin Robert Botz (Besuchte Aufführung: 28. April 1998)

CD-Besprechungen

Il turco in Italia

Die neue Ausgabe des *Turco in Italia* ordnet sich an der Spitze der erhältlichen Einspielungen ein, sowohl bezüglich der musikologischen Wahl wie auch der Interpretation.

Die Aufnahme basiert auf der kritischen Edition der Fondazione Rossini, herausgegeben von Margret Bent. Es wird die vollständige Version der Erstaufführung gespielt (Mailand 1814), mit Ergänzung einer Szene für Geronio und einiger Variationen für Fiorilla, geschrieben von Rossini anlässlich der Römer Wiederaufnahme von 1815. Die beiden nicht von Rossini komponierten Nummern wurden also beibehalten: die Kavatine des Geronio (nötig

für das Verständnis der Handlung) und die Arie des Albazar (von Rossini 1815 gestrichen).

Von Riccardo Chailly liegt bereits eine Studioaufnahme aus dem Jahr 1981 mit Ramey und Caballé vor. In dieser ersten Einspielung schien er vor allem darauf bedacht zu sein „rossinisch“ zu erscheinen, indem er die Orchestereffekte systematisch betonte, mit viel Glanz aber wenig Theatersinn. Mit der neuen Aufnahme legt er eine vertiefte, der dramatischen Situation gerechter werdende Lesart vor. Ausgezeichnet die Leistung von Orchester und Chor des Teatro alla Scala.

Die Besetzung ist hervorragend und ohne Abstriche. Die Titelrolle ist mit Michele Pertusi besetzt, der korrekt und mit glanzvoller Stimme singt und einen jungen, impulsiven Selim zeichnet. Die wahren Helden sind aber die beiden Ehepartner (Fiorilla und Geronio), interpretiert von Cecilia Bartoli und Alessandro Corbelli. Die Römische Sängerin entledigt sich gut der hohen Tessitur, prunkt mit blendenden Koloraturen und schöpft vor allem ihre grosse Ausdrucksfähigkeit aus, um die unterschiedlichsten Situationen, in welcher Fiorilla befindet, auf das Beste zu zeichnen. Man könnte die schläure und reifere Figur, wie sie von Maria Callas charakterisiert wird, vorziehen (sofern man die Kürzungen akzeptiert), aber die offenerherzigere Cecilia Bartoli ist ebenso überzeugend und vielleicht noch facettenreicher. Corbelli charakterisierte prachtvoll seine Rolle, er unterstreicht jeden Ton ohne je zu übertreiben.

Gut auch Roberto De Candia (Dichter), auch wenn die Akzentuierung der Phrasierung manchmal gekünstelt erscheint - kein gravierender Fehler, aber doch deutlich im Vergleich zur

ausserordentlichen Natürlichkeit von Corbellis Vortrag.

Narciso, der Liebhaber, wird von Ramón Vargas interpretiert. Die für Giovanni David geschriebene Rolle verlangt vor allem stimmliche Qualitäten. Vargas kommt damit glänzend zurecht, sowohl in den lyrischen Momenten wie auch in den akrobatischen Koloraturen, welche die Arie im zweiten Akt verlangt („Tu seconda il mio disegno“).

Der Begleittext von Philip Gossett (auch künstlerischer Berater der Aufnahme) vermittelt trotz seinem notwendigerweise beschränkten Umfang eine aussergewöhnliche Menge an Informationen, und eignet sich dank seiner Verständlichkeit für das breite Publikum wie auch für Rossini-Spezialisten. Ausgezeichnet die Anzahl und Verteilung der Tracks (über 30 pro CD).

2 CD (78'28", 62'13") 458 924-2 (Decca Record Company Ltd. London), Aufnahme 07/1997, Conservatorio G. Verdi Mailand. Begleittext und Libretto e/f/d/i.

Giovanni Christen
(Übersetzung aus dem Italienischen von Reto Müller)

Gioachino Rossini: Michele Pertusi - Recital

Während es im letzten Jahrhundert für jeden Star zum 'Muss' gehörte, neben der Präsenz auf der Bühne auch in den Salons für private und halbprivate Auftritte zur Verfügung zu stehen, kommt heute kein Opernstar mehr darum herum, per Recital auf den CD-Markt zu drängen, und das unabhängig von qualitativen Ansprüchen. War die Rossini-Renaissance der 80er-Jahre mit bedeutenden, charaktervollen Stimmen gesegnet (Blake, Gasdia, Horne, Merritt, Ramey...), herrscht in den 90er-Jahren ein deprimierendes Mittelmass vor. So positiv und liebenswürdig uns heute ein Michele Pertusi als *der* Rossini-Bass heutiger Tage präsentiert wird, so sehr muss seine stimmliche Ausstrahlung und Autorität vermisst werden. Das macht sein bei Mondo Musica erschienenes Recital mit Liedern von Rossini schmerzlich hörbar. Seine eigentlich schöne Stimme paart sich mit einer Flacheit des Ausdrucks und Eintönigkeit, denen auch das von der Firma hervorgehobene '20-Bits-Digital-Recording' „für eine ausserordentliche Natürlichkeit des Tons“ keine Abhilfe schaffen kann.

Viel mehr als die Stimme lässt die Begleitung aufhorchen. Nicht der von Rossini vorgesehene Flügel ist in den 18 Stücken aus den *Soirées musicales* und den *Péchés de Vieillesse* zu hören, sondern eine luftig-frische Instrumentierung von Holzbläsern und Streichern. Abgesehen davon, dass ein 21köpfiges Orchester (das ergibt sich aus der Namensliste im Booklet) eine Salonaufführung dieser für den Salon geschriebenen Stücke kaum zulässt, klingt das neu und interessant und steht in einem gewissen Sinn in der Tradition unzähliger Bearbeitungen - wenn Opernpartituren serienmässig auf Kammerfassungen reduziert wurden, wieso sollte man nicht Kammermusik auf Orchestergrösse erweitern?? Da fragt man sich dann spontan, woher die Bearbeitung stammt. Historisch? Zeitgenössisch?? (In letzterem Fall wäre sogar ein Kompliment angebracht.) Der Begleittext schweigt sich darüber aus. Kein Hinweis im Booklet, nicht einmal zwischen den Zeilen. Nur auf dem Umschlag steht, unter der Auflistung der Stücke, „Elaborazione di Francesco Tasini“. Wer ist Francesco Tasini? Der Cembalist, er ist im Booklet konzentriert spielend abgebildet. Worin besteht die 'Elaborazione'? Wir wissen es nicht. Wir vermuten nur, dass von ihm die Orchesterfassung stammt. Seriös ist das auf jeden Fall nicht. Dem unwissenden Musikfreund wird suggeriert, dass die Musik in der vorliegenden Form von Rossini stammt. Und der Kenner, der bereit ist, sich mit einer solchen

Bearbeitung auseinanderzusetzen, wird die erwartete Hintergrundinformation vorenthalten. Was hier in bester Aufmachung und modernster Qualität geboten wird, hat den fahlen Geruch des Etikettenschwindels.

1 CD (73'38") MM 90061 (Mondo Musica Verlags GmbH, München), Aufnahme 06/1997, Lesignano (Parma), Begleittext i/e von Giovanni Fontechiari. Ohne Liedtexte.

Reto Müller

Moïse et Pharaon - endlich in der Originalfassung auf CD

In der französischen Version ist *Moses* von der Rossini-Renaissance eher stiefmütterlich behandelt worden, während die neapolitanische Fassung (*Mosè in Egitto*) und die italienische Rückübersetzung (*Mosè*) eine gewisse Verbreitung fanden. Nur zwei szenische Revivals fanden statt: 1983 an der Oper Paris und erst letztes Jahr beim Rossini Opera Festival in Pesaro. Bei der bisherigen, unterbelichteten CD- und Video-Politik des ROF ist nicht mit einer raschen CD-Verbreitung seiner ungekürzten und sogar mit dem *Cantique* ergänzten Fassung zu rechnen. Deshalb kommt jetzt die Live-Aufnahme von Paris sehr gelegen, welche zwar allein durch die Beanspruchung von nur zwei CD's deutlich macht, dass diese Aufführung einige Kürzungen aufweist, dafür aber als Gewinn über ein paar ausserordentliche Rossini-Stimmen der 80er-Jahre verfügt. Allen voran Samuel Ramey als imposanter und stimmprächtiger Moïse. Cecilia Gasdia, in der Blüte ihrer Jugend und unübertroffen musikalisch, ist als Hebräer-Mädchen Anai einfach hinreissend, ihre grosse Arie im vierten Akt, „quelle horrible destinée“ allein rechtfertigt diese CD. Shirley Verrett ist eine nicht über jeden belcantistischen Verdacht erhabene Königin Sinaide, aber von einer Statur, wie wir sie heute auf den Bühnen vermissen. Keith Lewis liegt die Partie des französischen Nourrit-Tenors als Amenophis ausgezeichnet. Über die nasale, unausstehliche Präsenz von Jean Philippe Lafont als Pharaon sehen wir grosszügig hinweg und loben dafür die kleineren Rollen wie die Marie von Magali Damonte und den Oziride von Fernand Dumont. Zügig, packend und durchsichtig das Dirigat von Georges Prêtre. Die technische Qualität dieser offenbar von einer Radio-Übertragung stammenden Aufnahme ist nicht exzellent und weist sogar an einer Stelle eine deutliche Störung auf; unwichtig, angesichts der historischen und musikalischen Bedeutung der Aufnahme. Als Appendix gibt es noch die wunderschöne Szene zwischen Anai und Amenophis aus dem vierten Akt, mit einer gereiften aber nicht minder berückenden Gasdia und einem adäquaten Jean-Luc Viala; es handelt sich dabei um den Ausschnitt der konzertanten Aufführung in Saint-Denis (Paris) unter Alberto Zedda von 1991.

Die beiden CD's sind in einer platzsparenden Doppelhülle erhältlich, das beigelegte Faltblatt listet die 2 x 22 Tracks übersichtlich auf und macht auf die Kürzungen aufmerksam. Als Libretto wird der Opera Guide Nr. 36 der English National Opera empfohlen.

2 CD (75'23", 73'00") LCD 228-2 (Legato, Lyric Distribution, New York), Aufnahme vom 1. Oktober 1983, Salle Garnier Paris.

Reto Müller

Buchbesprechung

Zu Guillaume Tell nichts Neues

In seine Überblicksdarstellung *Schiller in Italy. Schiller's Reception in Italy: 19th and 20th Centuries* (California Studies in German and European Romanticism and in the Age of Goethe, 3) New York etc.: Peter Lang 1997, 163 S., hat der amerikanische Literaturwissenschaftler EDMUND KOSTKA auch ein Kapitel über „Rossini's *Guglielmo Tell*“ (S. 27-33) aufgenommen. – Warum?

Die (unreflektierte) Verwendung des italienischen statt des französischen Originaltitels ist symptomatisch für das Fehlen einer klaren Frageperspektive. K. setzt fälschlich voraus, Schillers Drama wäre die einzige Quelle des Librettos gewesen (das Vorwort der Erstausgabe nennt daneben eine Erzählung Florians, vgl. die – von K. nicht berücksichtigten – Studien von U. Weisstein, *Der Apfel fiel recht weit vom Stamme: Rossinis Guillaume Tell, eine musikalische Schweizerreise*, in: Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung, hrsg. von A. Gier, Heidelberg 1986,

S. 147-184, speziell S. 160; A. Gerhard, „*Sortire dalle vie comuni*“. *Wie Rossini einem Akademiker den Guillaume Tell verdarb*, ebd., S. 185-219, speziell S. 186; dort, S. 187f., 194f. und passim auch zur bei K. ungenau dargestellten Entstehungsgeschichte des Librettos). Der Text des *Guillaume Tell* wird weder analysiert noch mit Schillers Drama verglichen, statt dessen reiht K. allgemein bekannte Anekdoten aneinander. Fazit: ein Buch, das in der Bibliothek jedes Rossini-Liebhabers fehlen darf.

Albert Gier

Anm. d. R.: Das neueste «*Bollettino del Centro Rossiniano di Studi*» (1997) enthält einen Beitrag über die literarischen Quellen von Rossinis *Guillaume Tell* (Andrea Baggioli, *Le fonti letterarie del Guillaume Tell di Rossini*). Damit sollte der Irrtum „Tell = Schiller“ (ähnlich wie „Otello = Shakespeare“) endgültig der Vergangenheit angehören.

Rossini-Beiträge

Wie reich wurde Rossini in London?

Auf Einladung des Impresarios des Londoner King's Theatre, Giovan Battista Benelli, kam Rossini zusammen mit seiner Frau Isabella Colbran am 13. Dezember 1823 nach London und blieb dort als gefeierter Dirigent seiner Opern, als umworbener Gesangslehrer und amüsanter Gesellschafter bis zum 26. Juli 1824, das heisst 7½ Monate. Die beiden bezogen Quartier im Zentrum der Stadt, Regent Street N° 90 (Nash Quadrant), in Gehweite zum Opernhaus am Haymarket.

Wie sah England damals aus? Wellingtons und der Alliierten Sieg über Napoleon waren ein Wendepunkt in der Geschichte des Inselreiches. England hatte weder innere noch äussere Feinde zu fürchten. 200 Millionen Menschen, 26% der Weltbevölkerung, lebten unter der britischen Krone. Damals entstand die Nationalhymne, die den Geist Englands, sein Vertrauen in die Zukunft, aber auch seine Arroganz zum Ausdruck brachte: „God save the King“ und „Rule Britannia“. Unter Georg IV. (1820-1830) begannen liberale Wirtschaftsreformen, Zollermässigungen, Aufhebung des Importverbots für Getreide usw. Obwohl damals etwa 1% der Weltbevölkerung die britischen Inseln bewohnte, ging von England dank Mechanisierung und Technisierung der Produktion weltweit eine wirtschaftliche Revolution aus. 1818 wurde der Sovereign = 1£ teilbar in 20 Shilling, eingeführt. Die übliche Werteinheit 1 Guinea war 1£ und ein Shilling.

Als Rossini 1823 nach London kam, erlebte er ein England im steilen Wirtschaftsaufschwung. Der Komponist war kein Unbekannter in London, da doch die meisten seiner Opern seit 1818 in England zu hören waren. Wie überall hatte er Freunde und Bewunderer seiner Werke wie auch einflussreiche Gegner. Gleich nach seiner Ankunft, d.h. nach Genesung von den Strapazen einer stürmischen Überfahrt von Calais nach Dover, empfing ihn König Georg IV. festlich, beide sangen zusammen - der König mit seiner dürrtigen Bass-Stimme. Der Hof - die führenden Familien - zog nach. Wo immer Rossini hinkam, wurde er umworben und vom Gesellschaftsleben okkupiert, als Unterhalter geschätzt, als Pianist mit Gesangseinlagen bewundert und als Gesangslehrer von den Damen und auch Herren der Gesellschaft begehrt, so dass er, um sich dieses Andrangs zu erwehren, höchste Gage ansetzen musste.

Daneben war Rossini verpflichtet, von den im Repertoire des Kings Theatre 1824 vorgesehenen 12 Opern acht seiner eigenen Werke selbst zu dirigieren und eine oder zwei Opern für das Theater zu schreiben. Hier soll nicht näher auf das aus der Literatur bekannte Diarium über Rossinis Aufenthalt in England eingegangen werden, sondern seine Einkünfte den Lebenshaltungskosten Londons im Jahr 1824 gegenübergestellt werden. Nur jene Einkünfte werden festgehalten, die aus der einschlägigen Literatur als sicher oder ziemlich sicher aufscheinen. Phantasiebeiträge bleiben unerwähnt, wie auch jene nutzlose, ja irreführende Rechnung des heutigen Wertes der damaligen Gagen.

1) Bezüge für die Saison 1823/24 am Kings Theatre London

Gioachino Rossini, Komponist		£ 1000
Isabella Colbran, Sängerin		£ 1500
Carlo Coccia, Komponist		£ 500
Giuditta Pasta, Giuseppe De Begnis, Sänger	je	£ 1450
Manuel Garcia, Sänger		£ 1000
[u.s.w]		

Für die bestellte Oper dürften noch zusätzliche £ 240 stipuliert worden sein; auf diesen Betrag musste Rossini jedoch verzichten, weil er sein Opernprojekt aufgab, möglicherweise den Bankrott Benellis vorausahnend.

Gravierende Fehlbesetzungen wie Colbran, deren nachlassende Stimme nach einem Ersatz rief, zwangen Benelli, auf die überzogenen Forderungen von Angelica Catalani einzugehen, um einen erfolgreichen Abschluss der Rossini-Saison zu gewährleisten.

2) Wie Ferdinand Hiller in seinen *Plaudereien mit Rossini* festhält, gab der Komponist 60 Soiréen, d.h. er gestaltete den musikalischen Teil eines gesellschaftlichen Abends am Klavier mit Musik aus seinen Werken und sang dazu. Als Remuneration erhielt er pro Abend £ 50, d.h. für 60 Abende die Summe von £ 3000.

3) Lord Derwent hielt in seinem Buch *Rossini and some forgotten nightingales* (London 1934) fest, dass der Komponist für seinen Auftritt bei der Kings Grand Music Party von Mitgliedern des Parlaments einen Betrag von £ 2000 erhielt.

4) Für die Erteilung von Gesangsunterricht, d.h. Gesangsstunden, setzte Rossini ein Honorar von £ 100 fest, erhielt aber auch £ 200. In einem berichtenswerten Fall sogar £ 300 über Aktien, die er gewinnbringend veräußerte. Normalerweise wurde ein Gesangslehrer damals für einen solchen Unterricht £ 1 entlohnt. Das Singen für Damen der Gesellschaft war in Mode gekommen, und wie bereits erwähnt, konnte sich Rossini der vielen an ihn gerichteten Unterrichtswünsche kaum erwehren. Dazu sein Kommentar: „100 Pfund für jede Lektion würde mich nicht für Qualen entschädigt haben, die ich beim Anhören der falschen Stimmen dieser Ladies litt“. Einige Namen seiner Eleven: Lady Holland, Sir Charles Morgan, Herzog von Wellington, Henry de Ross, Herzog Leopold von Sachsen Coburg, die Familien Nicholson, Philipps, Chambers, Dickens, Melville u.s.w. .

5) Er gab Sonderkonzerte wie jene vom 14. Mai und 9. Juni 1824 - bei letzterem wurde Rossinis einzige bekannte Komposition aus seinem Aufenthalt in London aufgeführt, *Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron*, bei welchem Anlass Rossini von den acht vorgesehenen Gesangspartien die Tenorrolle sang. Laut der Leipziger «Allgemeinen Musikalischen Zeitung» brachten die beiden Konzerte umgerechnet 40'000 Francs ein (rund £ 1600).

Rossinis geplante Londoner Oper *Ugo re d'Italia*, dortselbst begonnen aber nie fertiggestellt, ist spurlos verschwunden. Ob Rossini die fertiggestellten Teile von ihm vernichtet, in andere Werke eingebracht oder durch einen Brand in Paris zerstört wurden, bleibt unbeantwortet. Hiller gegenüber hielt Rossini über seine beträchtlichen Einnahmen in London fest: „Ausgenommen während meines Aufenthaltes in England habe ich nie durch meine Kunst genug eingenommen, um mir etwas zurücklegen zu können. Und in London habe ich nicht als Componist sondern als Accompagnateur Geld gemacht“.

Wenn man seinen Einkünften in London die damaligen Lebenshaltungskosten in der britischen Hauptstadt gegenüberstellt, kann man Rossinis Bemerkung „in London habe ich Geld gemacht“ nur bestätigen.

Eine besser situierte Familie mit einem Bediensteten brauchte zum Leben im Jahre 1824 in London pro Jahr ca. £ 250 Darin enthalten:

Ausgaben für Lebensmittel	£ 134
Ausgaben für Bekleidung	£ 36
Ausgaben für Miete (damals gab es wenig Eigentumswohnungen)	£ 25
Ausgaben für Lohn des Bediensteten	£ 16

Ein Butler kam im Jahr auf 50 Guineas (= £ 52 ½) und ein Arbeiter in der Landwirtschaft verdiente im Jahr ca. £ 25.

So versteht man auch, wenn ein Zeitgenosse Rossinis, Gabriele Rossetti, in einem Brief berichtet „Rossini werde England mit einem Schiff voller Gold verlassen“.

Nur fünf Jahre nach seinem Londoner Aufenthalt sollte Rossini, erst 37jährig, seine rasante Karriere abschliessen. Mag nicht seine wohl situierte finanzielle Situation etwas dazu beigetragen haben, dass er so frühzeitig mit dem Komponieren von Opern aufhörte?

Günter R. Gruber

Matilde di Shabran

Nachdem Gioachino Rossini bis 1819 Jahr drei bis vier Opern pro Jahr komponierte, entstand ab 1820 jährlich nur noch ein Werk. Aber zumindest für die Übergangsphase zu diesem neuen Schaffensabschnitt kann noch keineswegs von einer geringeren Arbeitsbelastung gesprochen werden: Die beiden Werke von 1820 und 1821 entstanden unter grossem Zeitdruck Schlag auf Schlag. Mit *Maometto II* schrieb Rossini für Neapel eines seiner innovativsten Werke und, wie immer, wenn er neue, unkonventionelle Wege sucht, verlangsamte sich sein Arbeitstempo deutlich: die Oper konnte statt am 19. November erst am 3. Dezember 1820 in Szene gehen. Zu diesem Zeitpunkt sollte er aber bereits in Rom sein, um die Eröffnungsoper für die Karnevalssaison 1820/21 am Teatro Apollo zu komponieren. Um keine Konventionalstrafe zu riskieren, lässt er sich kurzerhand krankschreiben und trifft so spät in Rom ein, dass der Impresario gezwungen ist, die Saison am 26. Dezember statt mit der grossartig angekündigten Neuigkeit mit der älteren *Cenerentola* zu eröffnen. Immerhin bekommt er von Rossini für diese Gelegenheit eine neue grosse Arie für die Rolle des Alidoro, massgeschneidert auf den ausgezeichneten Bassisten Carlo Moncada.

Rossini hätte das vom Impresario bereits mit dem Titel *Matilde* angekündigte Libretto aus Neapel mitbringen sollen, doch der dortige unbekannt Dichter legte ihm bei seiner Abreise nur den erste Akt vor, welcher Rossini zudem nicht zu befriedigen schien und auch bei der Zensur kaum Gnade gefunden hätte. In seiner Not wandte er sich in Rom an seinen *Cenerentola*-Dichter Jacopo Ferretti, welcher ihm, selber unter grossem Arbeitsdruck, aus einer eigenen, halb fertigen Vorlage ein neues Libretto zusammenschusterte. Es handelte sich um eine Bearbeitung des Themas „Schönheit und Eisenherz“ welche eigentlich den Titel ‘Corradino’ erhalten sollte; weil Rossinis neue Oper aber schon lange mit dem Titel ‘Matilde’ angekündigt wurde, machte Ferretti aus der weiblichen Hauptfigur Isabella Shabran kurzum eine ‘Matilde di Shabran’ und erhob sie zur Titelheldin. Trotz des Zeitdrucks wich Rossini nicht von seinem Weg ab und widmete sich intensiv den grossen Ensemblenummern, die er in seiner künstlerischen Entwicklung fortlaufend stärker gewichtet. Jene Stücke, die ihm weniger wichtig erschienen, liess er von seinem Freund Giovanni Pacini komponieren (im zweiten Akt die Introduction, ein Terzett und die Hälfte eines Duetts), oder er entnahm

sie aus seiner Neapolitaner Oper *Ricciardo e Zoraide*, welche in Rom unbekannt war (ein Chor im ersten und die Tenorarie im zweiten Akt). *Matilde di Shabran* ging endlich am 24. Februar 1821 in Szene, als letzte Oper des Karnevals und nur wenige Tage vor dessen Abschluss, an welchem die Theater geschlossen werden mussten. Hatte schon im Vorfeld der Premiere eine Auseinandersetzung zwischen Ferretti und Rossini stattgefunden (schliesslich geschlichtet von dem *Barbiere*-Librettisten Sterbini), so verfolgte auch jetzt das Pech diese 'halbernte' Oper: der erste Geiger wurde vom Schlag getroffen, der Hornist, welche einige sehr virtuose Passagen zu spielen hatte, wurde krank. Rossinis Freund Niccolò Paganini, der 'Teufelsgeiger', welcher während der Komposition ständig in Rossinis Gegenwart war, ersetzte beide, indem er das Orchester als erster Geiger leitete und erst noch die Hornpartie auf seinem Instrument improvisierte. Die Oper stiess auf geteiltes Echo, u.a. wurde Rossini vorgeworfen, dass er bei der Komposition nicht an die römische Sängertuppe sondern vielmehr an die neapolitanische dachte, welche die Oper wiederaufnehmen sollte. Möglicherweise aus diesem Grund, vielleicht auch wegen der fremden Mithilfe, aber wahrscheinlich vor allem, weil die verspätete Ablieferung der Musik so kurz vor Saisonende geringere Einnahmen verursachte, weigerte sich der Impresario, dem Komponisten die vereinbarte Summe auszubezahlen. Rossini setzte seine Interessen durch, indem er kurzerhand die Partitur und die Stimmen einzog und die Theaterbehörde um Hilfe anrief. So endete eine desaströse römische Theatersaison, deren 'Inconvenienze' weitestgehend auf Rossinis verlangsamte, meditativerere Schöpfungsweise zurückzuführen ist, welche sich ab dieser Zeit bis zum Ende seiner Karriere keine zehn Jahre später einstellte. Es sollte seine letzte Oper für Rom gewesen sein, und seine drittletzte für Italien.

Zurück in Neapel, um seinen Pflichten als Musikdirektor der königlichen Theater nachzukommen, richtete Rossini die Oper wie vorgesehen für das Teatro del Fondo ein. Des Zeitdrucks enthoben, kümmerte er sich um jene

Stücke, die er in der ersten Phase als weniger wichtig erachtete und eliminierte die Stücke von Pacini: Er setzte anstelle des Duets Edoardo-Matilde einen Frauenchor (in Rom hatte ihm nur ein Männerchor zur Verfügung gestanden), schrieb für Isidoro zu Beginn des zweiten Aktes eine neue, eigenen Introduction und strich das Terzett Raimondo-Edoardo-Corradino von Pacini, indem er die vorangehende Bassarie des Raimondo für den Contralto des Edoardo transponierte und mit einer Cabaletta versah. Dadurch wurde Raimondo zu dem was er dramaturgisch in der Tat ist, nämlich ein Comprimario (in Rom wollte der Komponist den jungen aber grossartigen Carlo Moncada nicht leer ausgehen lassen), während die Hosenrolle des Edoardo (jetzt mit der Comelli besetzt) deutlich an Gewicht gewann. Im ersten Akt strich er den Chor aus *Ricciardo e Zoraide* ersatzlos, während er die Arie des Corradino im zweiten Akt, ebenfalls aus *Ricciardo*, nicht etwa durch eine neue Arie, sondern durch ein Duett Corradino-Edoardo ersetzte. Die Partie des Buffos Isidoro schrieb er in neapolitanischen Dialekt um, wie es am Teatro del Fondo üblich war. Aus dem selben Grund wurden auch viele der secco-Recitative neu geschrieben. In dieser Form ging die Oper am 11. November 1821 unter dem Titel *Bellezza e cuor di ferro* in Szene.

Aber noch ein drittes Mal sollte Rossini die Oper einrichten. Sie gehörte zu den Werken, mit welcher sich der italienische Komponist und die Neapolitaner Gesangsvirtuosen 1822 am Wiener Kärntnertheater präsentieren sollten. Bei dieser Gelegenheit wurde die Partie des Isidoro wieder auf italienisch rückübersetzt, und der Tenorist Giovanni David, Publikumsliebling der Wiener, bekam nun wieder eine Soloarie, die ihm in Neapel vorenthalten wurde. Dieses Mal entnahm sie Rossini seiner Oper *Ermione* (*Ricciardo* wurde in Wien ebenfalls gespielt, also konnte er nicht wie in Rom dessen Arie wiederverwenden). *Corradino*, wie die Oper hier genannt wurde, erhielt nicht den grossen Erfolg wie die übrigen Gastoper, allen voran der Renner *Zelmira*, namentlich weil das Werk den Wienern viel zu lang schien: Man beklagte, erst nach Mitternacht nach Hause zu kommen.

Rossini kürzte die Oper nach der Premiere vom 7. Mai 1822 drastisch, um dem Publikum entgegen zu kommen; worin die Kürzungen genau bestanden haben, kann heute nicht mehr nachvollzogen werden und ist auch insofern nicht relevant, als sie als Zugeständnis ans Publikum kaum Rossinis wirkliche künstlerische Absichten widerspiegeln. Das selbe kann wohl über die Tenorarie gegen Schluss der Oper gesagt werden. Dafür spricht die unkonventionelle Neapolitaner Lösung mit dem Duett statt einer Arie: die Tenorhauptpartie ohne Solonummer gelassen zu haben (notabene interpretiert von Giovanni David, der sonst in allen Opern konventionelle Bravourarien erhielt), muss einen konkreten dramaturgischen Kalkül des Komponisten zuzuschreiben sein, die Rückkehr zu einer alten, plagiierten Bravourarie jedoch ein simples Zugeständnis an Publikum und Sänger. Hingegen darf die re-Italianisierung der Buffa-Partie ganz im Sinne Rossinis gewesen sein, denn für die Dilaketfassung bestand kein Grund ausser die spezifische neapolitanische Tradition, die nur in Neapel selbst Sinn machte.

Das ist denn auch die Version, welche die Deutsche Rossini Gesellschaft für das Festival *ROSSINI IN WILDBAD* erarbeitet hat: Wiener Fassung in dem Sinne, dass der Text dem italienischsprachigen Wiener Libretto folgt, jedoch unter Beibehaltung des Nummernablaufs der Neapolitaner Fassung. Alle Indizien sprechen dafür, dass dies die von Rossini eigentlich gewollte Form war, jedoch verbreitete sich die Oper aus theaterpraktischen Gründen in der ursprünglichen Römer Fassung, d.h. mit den Nummern von Pacini, wobei anstelle der Tenorarie des *Ricciardo* oft jene aus *Ermione* trat. In dieser Form hielt sie sich sehr lange in den Spielplänen, länger als mancher *Semiseria* und länger als die übrigen *Semiserie*, zu denen *Matilde* oft gezählt wurde. Die letzte Aufführung wurde noch 1892 in Florenz registriert, während die modernen Revivals 1974 in Genua und 1981 in Paris (Römer Fassung) sowie 1996 in Pesaro (Neapolitaner Fassung) stattfanden; die Wiener Fassung steht ab 15. Juli 1998 in Bad Wildbad bevor.

Gattungsspezifische Betrachtungen stehen einer Annäherung an diese hybride und schwer einzuordnen Oper im Weg. Der Begriff

‘*semiseria*’ kann durchaus stehen gelassen werden, weil mit der Figur des Dichters Isidoro ein tragendes komisches Element in eine im übrigen mehr grotesk-verzerrte als ernste Handlung eingeführt wird, sollte aber im übrigen nicht mit den üblichen Topoi dieser Gattung in Verbindung gebracht werden. In Zentrum steht nicht Matilde, wie der Titel vermuten lassen könnte (und dessen Herkunft oben erklärt wurde), sondern Corradino und dessen Wandlung vom verschlossenen, kriegsbesessenen Frauenhasser zum Liebenden. Ihm steht als plakative Moralfigur Edoardo entgegen, der zu seinen Gefühlen steht und dem verstockten Corradino durch seine ostentative Vaterliebe ein gehörige Lektion erteilt. Nicht von ungefähr handelt es sich um eine Contralto-Hosenrolle. Ihr gesteht der Rossini in der zweiten Fassung zwei grosse Soloarien zu, und er opfert sogar die eitle Arie des Tenors, um diesen im Moment seiner ‘Bekehrung’ mit seinem Gegenspieler im Duett zu vereinigen. Dass Rossini der Tenorhauptrolle keine einzige Solonummer belässt, macht dramaturgisch durchaus Sinn: seine Wandlung findet unter den Einfluss von Matilde, Edoardo und Isidoro statt und mithin in Ensemblenummern. Deshalb dominieren diese Nummern auch die ganze Oper und entsprechen Rossinis Entwicklung der grossangelegten Ensembles, vorgezeichnet in *Maometto II* und ihren Höhepunkt in *Semiramide* und in *Il viaggio a Reims* erreichend. Dramaturgisch problematisch ist, dass der ‘colpo di scena’ (der vermeintlich Verrat Matildens) nicht gegen Ende des ersten, sondern erst im zweiten Akt stattfindet und dadurch eine rasche Lösung für das glückliche Ende ‘an den Haaren herbei gezogen’ werden musste. Diese Schwächen widerspiegeln sich deutlich in dem Umstand, dass sich alle wesentlichen Änderungen zwischen der Römer und den Folgeversionen auf den zweiten Akt beschränken. Insgesamt wusste Rossini aber aus dem Libretto Ferrettis durchaus einen sinnigen musikdramaturgischen Ablauf zu machen, der mit so grossartigen Ensemblenummern wie der Introduktion, dem Quartett, des Quintetts, des Finales im ersten und dem Sextett des zweiten Aktes seine tragenden Höhepunkte fin-

det, denen an Erfindungsreichtum die „kleineren“ Nummern wie Isidoros Auftritt, die beiden virtuosen Arien Edoardos, die Duette Matilde-Aliprando und Edoardo-Corradino und schliesslich das Schlussrondo Matildens in nichts nachstehen. Die melodische Erfindungskraft, vor allem auch in vielen, meisterhaften langsamen Mittelsätzen und die packende rhythmische Prägnanz zeigen des

Maestro auf dem Höhepunkt seiner Reife. Die äusserst starke Kolorierung und der fast rücksichtslose Einsatz von den tiefsten bis zu den höchsten Lagen in allen Solopartien erweist sich hier keineswegs als selbstgefälligen Ziergesang, sondern mehr denn je als eigentliches künstlerisches Ausdrucksmittel Rossinis.

Reto Müller (Eine leicht erweiterte Fassung dieses Textes erscheint in der Juni-Nummer des *Orpheus*)

Protokoll der Mitgliederversammlung der Deutschen Rossini Gesellschaft e.V.

Samstag, den 28. März 1998 um 17.00 Uhr im Hotel Deutsches Haus in Braunschweig. Es sind 31 Mitglieder erschienen. Fr. Rosemarie Teufel (Beisitzerin) erklärt sich an Stelle der entschuldigenden Fr. Bettina Albrot (Schriftführerin) bereit, das Protokoll zu führen. Hr. Prof. Bernd-Rüdiger Kern (1. Vorsitzender) eröffnet die Jahreshauptversammlung. Es wird festgestellt, daß zur Sitzung ordnungsgemäß und fristgerecht geladen wurde. Die Beschlußfähigkeit wird festgestellt und die Tagesordnung genehmigt.

[Anzeige Sommerberghotel]

TOP 1) Genehmigung des Protokolls vom 1.3.97

Gegen das im Mitteilungsblatt Nr. 8 (Mai '97) abgedruckte Protokoll der Mitgliederversammlung vom 1.3.97 in Wiesbaden werden keine Einwände geäußert. Es gilt somit als genehmigt.

TOP 2) Jahresbericht der Vorsitzenden

Hr. Reto Müller (2. Vorsitzender) verliest des Jahresbericht über die Vereins- und Vorstandstätigkeiten. Außerplanmäßig wird das Wort an Festivalleiter Hr. Jochen Schönleber (*ROSSINI in Wildbad*) erteilt, welcher sich für die gute Zusammenarbeit zur Jahrhundertstaufführung von *Eduardo e Cristina* bedankt und auf das kommende Festival (10jähriges Jubiläum) hinweist.

TOP 3) Kassenbericht des Schatzmeisters

Hr. Alfred Heierling verliest den Kassenbericht. Die Kassenbücher liegen vor und können eingesehen werden. Auf entsprechende Frage teilt er mit, daß Spendenbescheinigungen generell angefordert werden müssen.

TOP 4) Bericht der Kassenprüfer

Hr. Manfred Zieger verliest den von ihm und dem weiteren Rechnungsprüfer Hr. Heinz Müller unterzeichneten Kassenprüfungsbericht. Die Kassenprüfung fand durch Hr. Müller am 9.3.98 in Mannheim und durch Hr. Zieger am 27.3.98 in Braunschweig statt. Es haben sich keine Beanstandungen ergeben. Hr. Manfred Zieger stellt den Antrag auf Entlastung des Vorstandes. Der Antrag wird einstimmig angenommen.

TOP 5) Wahl des Vorstandes und TOP 6) Wahl der Rechnungsprüfer

Die Versammlung beruft Fr. Prof. Astrid Fricke als Wahlleiterin und Hr. Manfred Zieger als Protokollführer in den Wahlausschuß. Zu TOP 5 und 6 siehe separates Protokoll des Wahlausschusses. [folgt hier in Kursivschrift:].

Entsprechend § 8(5) des Satzung der DRG waren der gesamte Vorstand und die Rechnungsprüfer in geheimer Abstimmung neu zu wählen. Als Wahlleiterin stellte sich Frau Prof. Fricke zur Verfügung. Die Mitgliederversammlung beschloß, den engeren Vorstand (Vorsitzender, stellvertretender Vorsitzender, Schriftführer, Schatzmeister) en bloc, und die Beisitzer in Einzelabstimmung zu wählen. Es kandidierten: Für den 1. Vorsitzenden: Prof. Dr. Bernd-Rüdiger Kern, stellvertretender Vorsitzender: Reto Müller, Schriftführer: Rosemarie Teufel, Schatzmeister: Alfred Heierling. Für die Beisitzer: Dr. Martina Grempler, Guido J. Joerg M.A., Dr. Alf Lebrecht, Dr. Eckhard Peterson.

Das Ergebnis der Wahl für den engeren Vorstand: Abgegebene Stimmzettel 29, gültig 28, ungültig 1. Ja-Stimmen 26, Enthaltungen 2. Damit ist der engere Vorstand gewählt.

Das Ergebnis der Wahl für die Beisitzer: Abgegebene Stimmen 29, gültig 29. Dr. Martina Grempler: Ja-Stimmen 28, Nein-Stimmen 1. Guido J. Joerg M.A.: Ja-Stimmen 16, Nein-Stimmen 9, Enthaltungen 4. Dr. Alf Lebrecht: Ja-Stimmen 28, Nein-Stimmen 1, Dr. Eckhard Peterson: Ja-Stimmen 28, Nein-Stimmen 1. Damit sind alle 4 Kandidatinnen/Kandidaten gewählt.

Für die Wahl der Rechnungsprüfer wurde von der Mitgliederversammlung en-bloc-Wahl beschlossen. Es kandidierten Dipl.-Ing. Heinz Müller und Manfred Zieger.

Das Wahlergebnis: Abgegebene Stimmen 28, gültig 28. Ja-Stimmen 27, Enthaltungen 1. Damit sind die Rechnungsprüfer gewählt.

gezeichnet: Astrid Fricke, Wahlleiterin, Manfred Zieger, Protokollführer.

TOP 7) Verschiedenes

Zur Deckung der musikalischen Umrahmung beim öffentlichen Programm wird der Hut von Prof. Scheier herumgereicht. Es kommen Spenden von DM 198.-- zusammen.

Die Teilnehmer der Großen Mitgliederumfrage (vgl. Mitteilungsblatt Nr. 10, Jan. '98) nehmen an der Verlosung einer CD 'Le nozze di Teti e di Peleo' teil. Fr. Karin Walter zieht den Namen Antoine Godor als Gewinner.

gezeichnet: *Bernd-Rüdiger Kern*, 1. Vorsitzender, *Rosemarie Teufel*, Schriftführerin