

Repertoirekunde

Belcanto-Oper

für den 14.07.2022

Belcanto (von italienisch bel canto "schöner Gesang") bezeichnet in der Musik eine Gesangstechnik, eine Ästhetik und einen Gesangsstil, der in Italien Ende des 16. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der Monodie und der Oper entstand. Wichtige Elemente des Belcanto sind Weichheit des Tons, ausgeglichene Stimmregister über den gesamten Umfang der Stimme, das Legato, das *Messa di voce*, die *Appoggiaturen* und *Portamenti* sowie die Agilität der Stimme und in Folge die Ausschmückung des Gesangs durch Koloraturen, *Fiorituren* und *Triller*. Entscheidende Grundlage dafür sind eine gute Atemtechnik – der *canto sul fiato* – und die technisch korrekte Projektion der Stimme in den Raum.

Wir gebrauchen den Begriff Belcanto im Verständnis des Theaters und bezeichnen damit die Werke von Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante und des frühen Verdi. Im allgemeineren Sinne bezeichnet Belcanto die italienische Gesangkunst des 17. und 18. Jahrhunderts, insbesondere die Kunst der Kastraten.

Bis etwa 1840 war der Belcanto bestimmend für den Gesang vor allem in der italienischen Musik und in der Oper.

Der Begriff "Belcanto" wurde allgemein erst im 19. Jahrhundert. Er wurde zu dieser Zeit entweder nostalgisch verwendet in Erinnerung an bessere, frühere Zeiten mit höheren Gesangsstandards und größerer Gesangkunst (Rossinis Lob der hohen und unwiederbringlichen Kunst der Kastraten). Oder der Begriff wurde polemisch-abwertend gebraucht, zum Beispiel von Verfechtern der romantischen oder veristischen Oper (im Sinne von Verdi, Puccini und anderen) oder eines anderen Nationalstils (insbesondere eines deutschen Musikdramas mit schlichterem oder rein dramatischem Gesang).

Einen Höhepunkt erlebte der Belcanto mit Gioachino Rossini und allen seinen italienischen Zeitgenossen in den 1810er und 1820er Jahren, die eine betont virtuose Musik voller Koloraturen schrieben. Auf der anderen Seite sind für den romantischen Belcanto des frühen 19. Jahrhunderts aber auch besonders weiche und anmutige Melodien von einer großen Süße (*dolcezza*) kennzeichnend, die unter anderem durch eine raffinierte Verwendung von Vorhalten erreicht wird und auch durch eine manchmal terzen- und sexten-"selige" Begleitung (besonders in Duetten) und durch eine „süße“ Instrumentation, die viel mit Soloinstrumenten (wie Flöten) arbeitet. Der größte Meister solcher Arien war Vincenzo Bellini, der es verstand,

seine Melodien besonders lang und ausdrucksvoll auszuformen.

Bezüglich der Instrumentation wurde den italienischen Komponisten wie Rossini, Bellini und Donizetti oft vorgeworfen, dass sie das Orchester nur „wie eine große Harfe“ einsetzen würden (z. B. von Wagner). In Wirklichkeit wurde der Orchesterklang schon vor und erst recht mit Rossini und durch einen gewissen Einfluss deutscher und französischer Komponisten, wie z. B. Giovanni Simone Mayr, durch Bläser angereichert und dadurch gewichtiger und lauter. Dies betrifft besonders den Einsatz von Blechbläsern und Schlagwerk wie Trommeln, Becken und Pauke bei dramatischen Höhepunkten. Rossinis Instrumentalpartien sind außerdem oft von großer Virtuosität, besonders die Holzbläser. Trotzdem behielt man in Italien einen "Primat der Stimme" bei und bemühte sich daher, die Stimmen nicht zu überdecken. Daher schrieb man in Solonummern und Rezitativen eine möglichst durchsichtige Orchesterbegleitung, die eine relativ große Textverständlichkeit garantiert und einen sublimeren Gesang auch mit feinsten Nuancen, Schattierungen und pianissimo-Kultur nach den traditionellen Schönheitsidealen des Belcanto ermöglicht. Dies gilt auch noch - zumindest partiell - für den frühen Verdi.

Ab 1830 musste der immer mehr als maniert-artifiziell empfundene Canto fiorito nach und nach einem "natürlicheren", "realistischeren" Gesangsstil weichen, dabei wurden auch die Improvisationsmöglichkeiten der Sänger immer mehr eingeschränkt. Dies betrifft schon bei Bellini und noch mehr bei Donizetti vor allem die Partien der Männerstimmen, also Tenor- und Basslagen. Frauenrollen wurden in einer Übergangsphase noch bis in die 1850er Jahre mit Koloraturen versehen. Dies führte jedoch in Kombination mit dem Anspruch an gesteigerte Erregung, Lautstärke und Dramatik schon in Bellinis *Norma*, vor allem aber beim frühen Verdi, zu "hybriden" Gesangspartien im Fach des sogenannten soprano drammatico d'agilità (dramatischer Koloratursopran), die allerhöchste und durchaus gefährliche Anforderungen an die Sängerinnen stellen. Verdi wurde denn auch als "Attila der Stimmen" bezeichnet, und man warf ihm häufig vor, die Stimmen seiner Sängerinnen zu ruinieren.

Gioachino Rossini

(auch Gioacchino), geboren am 29. Februar 1792 in Pesaro, Kirchenstaat, heute Marken; gestorben am 13. November 1868 in Passy, Paris. Er gilt als einer der bedeutendsten Opernkomponisten des Belcanto; seine Opern *Il barbiere di Siviglia*, *L'italiana in Algeri* und *La Cenerentola* gehören weltweit zum Standardrepertoire der Opernhäuser.

In Venedig trat der zwanzigjährige Rossini mit der Uraufführung der Oper *La cambiale di matrimonio* am 3. November 1810 erstmals als Komponist an die Öffentlichkeit.

In den folgenden Jahren schrieb Rossini mehrere Opern, die jedoch noch nicht sonderlich bekannt wurden. Erst mit der Opera seria *Tancredi* hatte er im Februar 1813 seinen ersten durchschlagenden Erfolg. Die Uraufführung erfolgte in Venedig am Teatro La Fenice, mit der Altistin Adelaide Malanotte in der Titelrolle; ihre Auftrittsarie "Di tanti palpiti" wurde so berühmt, dass sie sogar von den Gondolieri gesungen wurde, und Niccolò Paganini schrieb darüber Variationen (Op. 13) für Violine und Orchester. Nur wenige Monate später, am 22. Mai 1813, erlebte auch Rossinis Opera buffa *L'italiana in Algeri* einen rauschenden Erfolg, ebenfalls in Venedig, aber am Teatro San Benedetto.

Nach einigen weiteren Opernkompositionen für verschiedene Opernhäuser in Italien wurde Rossini 1815 Leiter der beiden Opernhäuser in Neapel, dem Teatro San Carlo und dem Teatro del Fondo. Das Teatro San Carlo gehörte neben der Mailänder Scala zu den beiden führenden Opernhäusern Italiens, und so boten sich ihm einmalige Möglichkeiten: Es verfügte über ein ungewöhnlich gutes Orchester, und das Sängersenemble bestand aus lauter Virtuosen, wie der Primadonna Isabella Colbran, außerdem die Tenöre Andrea Nozzari, Manuel Garcia, Giovanni David, und der Bass Michele Benedetti. Für dieses außergewöhnliche Ensemble komponierte Rossini eine Reihe von Opere serie, die zu seinen am besten ausgearbeiteten und einfallsreichsten Partituren gehören: *Elisabetta regina d'Inghilterra* (1815), *Otello* (1816), *Armida* (1817), *Mosè in Egitto* (1818), *Ricciardo e Zoraide* (1818), *Ermione* (1819), *La donna del lago* (1819) und *Maometto II* (1820).

Obwohl er vertraglich verpflichtet war, für jedes der beiden neapolitanischen Häuser eine Oper pro Jahr zu schreiben, konnte Rossini daneben auch für andere Städte tätig sein. So komponierte er für die Karnevalssaison 1816 im Teatro Argentina in Rom seinen *Barbiere di Siviglia*. Die Uraufführung war ein komplettes Fiasko, aber schon die zweite Aufführung erhielt großen Beifall, und in derselben Nacht machte das Publikum einen Fackelzug zu Rossinis Ehren zu seiner Herberge und weckte ihn aus dem Schlaf. Der *Barbiere* wurde später und bis heute zu seiner beliebtesten Oper. Auch die Uraufführung der *Cenerentola* im Karneval 1817 im römischen Teatro Valle war zunächst kein Erfolg, erst durch spätere Aufführungen wurde das Werk beliebt. Einige Monate später war Rossini an der Mailänder Scala, wo die Premiere von *La gazza ladra* am 31. Mai 1817 bejubelt wurde.

In Neapel begann Rossini eine Liebschaft mit Isabella Colbran, der Primadonna seiner neapolitanischen Opern, die er schließlich am 16. März 1822 in Castenaso bei Bologna heiratete, wo Colbran eine Villa besaß. Die Hochzeit fand im kleinsten

Kreise in der kleinen Kirche Vergine del Pilar statt. Kurz darauf reiste das Ehepaar Rossini und die beiden Tenöre Giovanni David und Andrea Nozzari nach Wien, wo Barbaja eine Rossini-Saison am Kärntnertheater organisiert hatte. Für diese Tournee hatte Rossini die Opera seria *Zelmira* komponiert, und es wurden außerdem unter anderem seine *Elisabetta, regina d'Inghilterra* und *Ricciardo e Zoraide* gegeben. Es war ein triumphaler Erfolg und ganz Wien lag im berühmten "Rossini-Taumel".

Rossini und seine Frau kehrten im Spätsommer desselben Jahres zurück nach Italien, wo seine letzte für die Colbran und Italien geschriebene Oper *Semiramide* am 3. Februar 1823 ihre Uraufführung am La Fenice in Venedig erlebte. Die Oper wurde allein bis zum 17. März, dem Tag ihrer Abreise, 28 Mal wiederholt, und wurde eine seiner beliebtesten Opern.

Ende 1823 ging das Ehepaar Rossini zunächst nach Paris, und einen Monat später für fünf Monate nach London, wo sich die feine Gesellschaft um sie riss. Im Januar 1824 wurde am King's Theatre seine *Zelmira* aufgeführt. Es war kein Erfolg, aber Rossini wurde mit 7000 Pfund großzügig entlohnt.

Ab August des Jahres 1824 waren sie in Paris, wo Rossini den Posten des Leiters der italienischen Oper (Théâtre-Italien) annahm. Zwei Jahre später wurde er königlicher Hofkomponist und Generalinspekteur des Gesangs in Frankreich. Schon 1825 hatte Rossini zu den Krönungsfeierlichkeiten Karls X. die Oper *Il viaggio a Reims* komponiert, mit einem ungeheuren Staraufgebot an Sängern, zu denen unter anderem Giuditta Pasta, Laure Cinti-Damoreau, Ester Mombelli, Domenico Donzelli und Nicholas-Prosper Levasseur gehörten. Große Teile dieses unwiederholbaren Werkes verwendete er einige Jahre später für seine einzige komische Oper in französischer Sprache *Le comte Ory* (1828). Zuvor hatte er für die Pariser Oper zwei seiner neapolitanischen Seria-Opern zu französischen Grand Opéras umgearbeitet: So wurde aus *Maometto II* (von 1820) *Le siège de Corinthe* (1826), und aus *Mosé in Egitto* (von 1818) *Moïse et Pharaon* (1827). 1829 wurde Rossinis *Guillaume Tell* aufgeführt. Auch diese gehörte zum Genre der Grand Opéra. Es sollte die letzte Oper seines Lebens sein.

Für Rossini bot Paris kontinuierliche Gourmetfreuden, die sich in seiner Leibesfülle widerspiegelten.

Das Jahr 1830 brachte für Rossini den Verlust seiner Ämter, da der französische König im Verlauf der Julirevolution abdanken musste. Es gelang Rossini jedoch, gerichtlich eine lebenslange Rente durchzusetzen.

Von seiner Frau Isabella Colbran lebte Rossini de facto seit 1830 getrennt; sie lebte

zusammen mit seinem Vater in Castenaso und Bologna; dieser beschwerte sich häufig über sie in zahlreichen Briefen an Gioachino. Eine offizielle Trennung von Isabella erfolgte 1837. Zu dieser Zeit war er bereits mit seiner neuen Lebensgefährtin, der Französin Olympe Pélissier, zusammen, die er 1832 kennengelernt hatte. Nach dem Tode Isabellas 1845 heiratete er Olympe am 16. August; diese Ehe hielt bis zu seinem Tode. 1839 war auch Rossinis Vater gestorben.

Von 1836 bis 1848 wirkte Rossini in Bologna als Direktor des Musiklyzeums. Er war auch weiterhin zumindest sporadisch als Komponist tätig, widmete sich aber mehr der geistlichen und der Kammermusik. In dieser Zeit entstand sein berühmtes *Stabat Mater*, das seine Uraufführung 1842 erlebte, am 7. Januar in Paris, in der Salle Ventadour des Théâtre-Italien, und am 13. März in Bologna unter Leitung von Gaetano Donizetti.

Wegen politischer Unruhen in Bologna floh Rossini 1848 nach Florenz.

Nach seinem Rückzug von der Bühne litt Rossini häufig an Depressionen; er litt außerdem an den Folgen einer Gonorrhoe, die er sich schon in jungen Jahren zugezogen hatte. Eine allgemeine Besserung zumindest seines seelischen Zustandes trat ab 1855 ein, nach seiner Rückkehr nach Paris (Passy), die von seiner Frau Olympe initiiert worden war. Ab 1858 gaben sie sogar jeden Samstagabend Soireen, bei denen auch musiziert wurde, und zu denen die Einladungen begehrte waren.

Rossini war dann bis zu seinem Tod auch ein leidenschaftlicher Koch, was zu vielen Rezepten "à la Rossini" führte.

Ab 1858 entstanden auch zahlreiche, heute meist unbekanntere Werke, die sogenannten *Péchés de vieillesse*, die "Alterssünden", die Rossini in 13 Bänden und zwei Supplements sammelte. Darunter sind allein über 100 Klavierstücke, die für ihren Witz bekannt sind. Unter anderem heißen die Stücke "Gefolterter Walzer", "Asthmatische Etüde", "Chromatischer Drehteller" oder "Fehlgeburt einer Polka-Mazurka". Zu den bekannten und großen Werken nach seiner Zeit als Opernkomponist zählt die *Petite Messe solennelle* (1863), die trotz ihres Namens („kleine Messe“) ein neunzigminütiges Werk ist.

Rossini war bekannt für seinen humorvollen, liebenswerten Charakter. Er war außerdem ein sehr hilfsbereiter Mensch, der jüngere Kollegen (und Konkurrenten) selbstlos unterstützte, so gut er konnte. Das gilt z. B. für Vincenzo Bellini, dem er 1834 einen Auftrag an der Pariser Opéra vermittelte, und danach bei der Arbeit an der Oper *I puritani* mit vielen guten Ratschlägen beistand. Ähnliches gilt auch für Gaetano Donizetti und selbst für Carl Maria von Weber, der sich zwar öffentlich nicht besonders wohlwollend über Rossinis Musik geäußert hatte, dem er aber 1826

aus Hochachtung vor seinem Genie und aus Mitleid wegen seiner tödlichen Schwindsucht, Empfehlungsschreiben zu einflussreichen Bekannten nach London mitgab.

Rossini starb am 13. November 1868 an den Folgen einer Darmoperation. Er wurde zunächst auf dem Pariser Friedhof Père-Lachaise beigesetzt, bevor man seine Gebeine 1887 in die Kirche Santa Croce in Florenz überführte.

Die Opern

Insgesamt hat Rossini bis 1829 in knapp zwei Jahrzehnten 39 Opern verfasst, die halb Europa in einen wahren Rossini-Rausch versetzten. Die meisten entstanden, wie damals üblich, unter enormem Zeitdruck und in unglaublich kurzer Zeit. Rossini selber erzählte Hiller (1854), dass *Semiramide* (1823) "...die einzige meiner italienischen Opern" war, "...die ich in Ruhe schreiben konnte; mein Vertrag erlaubte mir vierzig Tage", aber er lieferte die Partitur schon nach 33 Tagen ab. Für die Niederschrift des *Barbiere di Siviglia* brauchte er nur 13 Tage, wie er selbst 1860 Richard Wagner berichtete.

Der einundzwanzigjährige Rossini stieg ab 1813 mit *Tancredi* und *L'Italiana in Algeri* innerhalb kurzer Zeit zum führenden und allgemein anerkannten Opernkomponisten Italiens auf, als Meister in allen Sparten der italienischen Oper (Opera seria, Opera buffa und Opera semiseria) und in der französischen Grand Opéra. Für seine Leistungen auf diesem Gebiet wurde er bereits zu Lebzeiten wie nur ganz wenige andere Komponisten als Genie verehrt und gefeiert.

Stilistisch war Rossini ein Komponist des Übergangs vom spätklassischen oder -klassizistischen Stil zur romantischen italienischen Oper, und er war während seiner Schaffenszeit die treibende Kraft bei diesem Stilwandel. Typisch für Rossini ist ein reich verzierter Gesang, eine schmelzende, bereits zur Romantik tendierende Melodik, eine farbige und für ihre Zeit manchmal ungewöhnliche Harmonik, ein fantasievoll-brillanter Orchestersatz mit oft virtuos eingesetzten Solo-Bläsern, effektvoller und oft rauschhafter Einsatz eines Orchester-(oder Tutti-)Crescendos. Alle italienischen Opernkomponisten seiner und der etwas jüngeren Generation folgten seinem Beispiel und komponierten bis etwa 1830 (und teilweise darüber hinaus) in einem "Rossini-Stil", das gilt besonders für Giovanni Pacini, Saverio Mercadante, und auch Gaetano Donizetti in seiner frühen Phase; selbst der deutsche Giacomo Meyerbeer durchlebte in seinen sechs italienischen Opern eine Phase des "Rossinismus".

In seinen für Neapel komponierten Werken – beginnend mit *Elisabetta, regina*

d'Inghilterra (1815) – verzichtete Rossini auf die traditionellen Secco-Rezitative, das heißt, der Orchestersatz dieser Werke ist durchkomponiert. Dies war in der italienischen Oper der Zeit noch keineswegs üblich und erst recht nicht selbstverständlich, sondern wurde unter dem Einfluss der französischen Oper nach Gluck (*Orfeo ed Euridice* und andere Opern) und Spontini (*La vestale*) speziell im französisch beherrschten Neapel so durchgesetzt; ein weiteres Vorbild für Rossini war in dieser Hinsicht Giovanni Simone Mayrs Oper *Medea in Corinto*, die 1813 ebenfalls für das Teatro San Carlo entstanden war. In der Orchestrierung wurde Rossini wegen seiner reichen Verwendung von Holz- und Blechbläsern oft ein deutscher Einfluss vorgeworfen, und in der Tat erzählte der Komponist selber 1860 in seinem Gespräch mit Wagner, dass er als Jugendlicher Partituren von Haydns *Schöpfung* und Mozarts *Le nozze di Figaro*, sowie der *Zauberflöte*, eifrig studiert und kopiert habe; er habe dabei "...mehr gelernt als in allen Unterrichtsstunden des Bologneser Konservatoriums".

Bei Rossini kommen dazu noch weitere romantische Elemente – Melodik, Harmonik, und auch Dramatik – in Opern wie *Otello*, *La donna del lago*, *Mosè in Egitto*, *Ricciardo e Zoraide*, *Zelmira* und *Semiramide*, die einen stark zukunftsweisenden Charakter und Einfluss hatten. Hier nimmt er oft stilistische Entwicklungen von Bellini, Donizetti und selbst Verdi vorweg.

Rossini hatte auch einen starken Einfluss auf die Entwicklung der französischen Oper, insbesondere auf Komponisten wie Daniel Auber, Meyerbeer, Jacques Halévy, Ferdinand Hérold und Adolphe Adam.

Zum verzierten Gesang bei Rossini

Entscheidend zum Verständnis dieses Komponisten ist seine Verwurzelung in der Tradition des italienischen Belcanto, eines Gesangsstils, der im Barock begründet und ursprünglich vor allem durch Kastraten geprägt wurde. Dazu gehörte neben technisch perfekt ausgebildeten Stimmen vor allem ein verzierter Gesang mit vielen Koloraturen, der *canto fiorito*.

Der Belcanto war zu seiner Zeit in Italien der die Oper beherrschende Stil, und die meisten Sänger, wie Angelica Catalani, Isabella Colbran, Manuel Garcia, Giovanni David, verzierten selber ihre Gesangslinien, was auch von den Komponisten mitberücksichtigt wurde (wie im Barock).

Laut Stendhal soll der letzte große Kastrat Giovanni Battista Velluti in Rossinis Oper *Aureliano in Palmira* (1813–1814) in der Partie des Arsace seine eigene Verzierungskunst so sehr übertrieben haben, dass der Komponist sich in der Folge entschieden haben soll, alle Ornamente und Koloraturen seiner Musik selber zu

notieren, angeblich weil er sie nicht mehr der Willkür der Sänger überlassen wollte. (Stendhal: *Vie de Rossini*. Paris 1824 und Michel Levy Frères, Paris 1854. Deutsche Neuausgabe: Rossini. Aus dem Französischen von Barbara Brumm. Athenäum, Frankfurt am Main 1988)

Obwohl Stendhal in seiner Biographie allgemein sehr zum Fabulieren neigte und diese Geschichte etwas zweifelhaft ist, da Rossini schon zuvor seine Partien stark verziert niedergeschrieben hatte, enthält sie jedoch den wahren Kern, dass er ungewöhnlich genaue Vorgaben machte. Dies führte zu einem stark bis sehr stark ornamentierten Gesang von einem oft rauschhaften Effekt, der an die Sänger der Hauptrollen die allerhöchsten Anforderungen stellt, und zwar nicht nur in den hohen (weiblichen) Sopranen, sondern in allen Stimmlagen, auch Alt, Tenor und Bass, und nicht nur in Soloarien, sondern auch in Duetten und anderen Ensembles. Besonders für die italienische Sängerin Marietta Marcolini, die über eine sehr koloraturreiche Altstimme verfügte, komponierte Rossini mehrere solcher hochvirtuoser Rollen.

Koloraturen spielten traditionell eine besondere Rolle vor allem in der Opera seria, sie gehörten zur Charakterisierung von hochstehenden, aristokratischen und königlichen Figuren und von mythologischen Helden und Göttern. Schon Monteverdi bestimmte Anfang des 17. Jahrhunderts den *canto di garbo*, also den "anmutigen" Koloraturgesang für überirdische Götterfiguren. Entsprechend charakterisiert auch Rossini – wie vor und neben ihm schon andere Komponisten (wie Nicolini, Mayr, Pucitta usw.) – die in der klassizistischen Oper beliebten Ritter und Helden oft schon bei ihrem ersten Auftritt mit prunkenden Koloraturen. In der Praxis handelt es sich dabei entweder um Tenorpartien, wie z. B. Rinaldo in *Armida* oder die Titelfigur in *Otello*, oder auch für *contralto musico*, d. h. für weibliche Alte und Mezzosopranen, die als Ersatz für die seltenen Kastraten in männlichen Heldenrollen auftraten: z. B. die Titelpartie des *Tancredi*, Arsace in *Aureliano in Palmira*, oder Arsace in *Semiramide*.

Traditionell wurden sehr virtuose Koloraturen außerdem vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert besonders in Momenten von Erregung oder Wut eingesetzt, berühmtestes Beispiel ist die zweite Arie der Königin der Nacht in Mozarts *Zauberflöte*. Bei Rossini spielen solche Gefühle z. B. eine große Rolle in der Oper *Otello*, sowohl in Arien des Protagonisten als auch in Ensembles. Ein typischer Einsatz für virtuose Koloraturen sind auch Momente der Freude, bei Rossini z. B. im Rondò finale der Elena in *La donna del lago*; weichere, anmutig-liebliche Ornamente auch in Liebesarien und -duetten (z. B. in *Armida*). Rossini setzte die Koloratur also in seinen Seria-Opern ganz ähnlich ein, wie vor und neben ihm viele andere Komponisten, allerdings hatte er eine Vorliebe für einen besonders virtuosen

Gesang, wie in *Bianca e Falliero* oder *Semiramide*.

Rossini komponierte auch schlichtere romantische Gesänge, vor allem in den Partien der Desdemona in *Otello*, der Elena in *La donna del Lago*, der *Zelmira*, in *Ricciardo e Zoraide*, oder des Titelhelden in *Mosè in Egitto*. In dem Zusammenhang ist auch *Guillaume Tell* zu erwähnen, der allerdings in der französischen Tradition steht und stilistisch aus Rossinis Werk etwas herausfällt. Erwähnenswert sind in dem Kontext auch beinahe Verdi-hafte Chor- und Ensemblepassagen wie in *Mosè*.

Nach dem extremen Feuerwerk an Virtuosität der Rossini-Ära war es geradezu vorprogrammiert, dass jüngere italienische Komponisten wie vor allem Vincenzo Bellini und Donizetti begannen, den Gesang ab Ende der 1820er Jahre endgültig zu entschlacken und schlichter zu gestalten; dies gilt für alle Stimmlagen, aber besonders in den Männerstimmen, die nach 1830 kaum noch Ornamente zu singen hatten. Frauenrollen waren oft noch bis zum frühen Verdi bis etwa 1855 verziert, aber nicht (oder selten) so stark wie bei Rossini.

Dies alles führte bereits ab 1830–1840 zu einer Veränderung der Gesangskunst, basierend auf einem anderen Verständnis des romantischen Operndramas, im Sinne eines größeren Realismus und heftiger Gefühle, die direkt, im Extremfall auch beinahe geschrien, geäußert werden. Eine Entwicklung, die sich im Verismo noch extremer fortsetzte.

In Frankreich war die Situation zumindest in den Frauenstimmen durch Rossinis Einfluss beinahe umgekehrt: Seit seinen für Paris geschriebenen Opern wurden auch von Komponisten wie Auber, Meyerbeer, Halévy, Adam, bis zu Gounod, Delibes und Offenbach Koloratursopranen und sogar -Mezzosopranen eingesetzt, obwohl es in der traditionellen französischen Oper von Lully bis Anfang des 19. Jahrhunderts gar keinen Koloraturgesang gegeben hatte. Es zeichnete sich außerdem eine Tendenz ab, Koloratursopranen in der Opéra-comique (Auber) oder in einem fröhlichen oder witzigen Kontext zu verwenden (Meyerbeer: der Page Urbain in *Les Huguenots*, Offenbach: die Puppe Olympia in *Les contes d'Hoffmann*). Dies wurde auch in der deutschen (bzw. Wiener) Operette übernommen (z. B. Johann Strauss (Sohn): Adele in *Die Fledermaus*, oder der *Frühlingsstimmenwalzer*).

Die Folge all dieser Entwicklungen war, dass man Rossinis Opern, vor allem seine Seria-Opern mit ihren oft extremen Koloraturen, immer weniger verstand (teilweise bis heute). Es gab außerdem immer weniger Sänger, vor allem in den männlichen Tenor und Bass-Rollen, die den enormen Anforderungen an Agilität und Geläufigkeit, aber auch an Nuancen und Weichheit des Gesangs, gewachsen waren. Abgesehen von der Begeisterung für Verdi ab mindestens 1850, gab es ab spätestens 1880 oder 1890 so gut wie keine Tenöre und Bässe mehr, die Rossinis

Seria-Rollen angemessen hätten singen können. Dies ist besonders ein Problem in den für Neapel geschriebenen Seria-Opern, für die Rossini ein Ensemble aus absoluten Spitzensängern zur Verfügung stand, mit mindestens zwei oder drei Koloratur-Tenören (urspr. Giovanni David, Andrea Nozzari, Manuel Garcia, Giovanni Battista Rubini u. a.) und mindestens einem Koloraturbassisten (ursprg. Michele Benedetti u. a.).

Selbst die Besetzung der Frauenrollen wurde zu einem Problem, da es schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts kaum noch (oder gar keine) Koloratur-Mezzosopranen und -Altstimmen gab, weshalb man z. B. die Partie der Rosina im *Barbier von Sevilla* – zu dieser Zeit eigentlich die einzige Oper, die überhaupt noch im Repertoire war – dann ausschließlich mit hohen Koloratursopranen besetzte, die die Partie natürlich nach oben legen mussten (dies galt noch bis in die 1980er Jahre). Vor allem die Partien für Isabella Colbran wären nicht mehr zu besetzen gewesen, weil sie einen ausdrucksvollen und stellenweise sogar dramatischen Koloraturgesang erfordern, wie es ihn um und nach 1900 nicht mehr gab. Die hohen Koloratursopranen des frühen zwanzigsten Jahrhunderts waren zwar oft hochvirtuos, aber sie beschränkten sich normalerweise auf eine Art kokettes „Gezwitscher“, und sangen völlig ohne Ausdruck. Dies Alles führte dazu, dass man Koloraturgesang des Belcanto grundsätzlich für oberflächlich oder "komisch" hielt und verachtete.

Ein Meilenstein war daher eine Aufführung von Rossinis *Armida* beim Maggio Musicale 1952 in Florenz mit Maria Callas, die eigentlich nur kurzfristig einsprang, aber diese Rolle mit Ausdruck, und mit romantischen sowie dramatischen Akzenten interpretierte; gleichzeitig war die Ausführung der Männerrollen allerdings ein großes Problem (wenn nicht ein Fiasko), besonders der sieben (!) Partien für Koloraturtenöre (die allerdings zum Teil von der gleichen Person gesungen werden können).

Eine eigentliche Rossini-Renaissance begann jedoch erst um 1960, sowohl durch die "Wiederentdeckung" des Koloratur-Mezzosoprans und -Alts, durch Sängerinnen wie Teresa Berganza und Giulietta Simionato, die Partien wie die Rosina im *Barbiere* oder in *L'italiana in Algeri* wieder in der Originallage sangen (dies hatte in den 1920ern allerdings mit etwas spezieller Technik auch die Spanierin Conchita Supervia gemacht). Ein besonderer Glanzpunkt in der Wiederbelebung der Rossini-Oper waren die Aufführung und Einspielung von Rossinis *Semiramide* mit Joan Sutherland und Marilyn Horne unter dem Dirigat von Richard Bonyngé Mitte der 1960er Jahre.

Eine wirklich befriedigende Situation ergab sich allerdings erst ab ca. 1980, als auch Tenöre auftauchten, die den akrobatischen Schwierigkeiten der Rossini-Partien wieder besser gewachsen waren: Ernesto Palacio, Raúl Giménez, Rockwell Blake,

José Carreras, Chris Merritt, Bruce Ford, William Matteuzzi, John Aler, Jeffrey Kunde und Juan Diego Flórez; außerdem Baritone und Bässe wie Samuel Ramey, Ferruccio Furlanetto, Alastair Miles, Ildebrando d'Arcangelo. Um den Rossini-Gesang verdient gemacht haben sich außerdem virtuose Sängerinnen wie: Montserrat Caballé, Cecilia Gasdia, June Anderson, Lella Cuberli, Katia Ricciarelli, Edita Gruberová, Sumi Jo, Renée Fleming im Sopranfach; die Mezzosoprane Agnes Baltsa, Huguette Tourangeau, Frederica von Stade, Cecilia Bartoli, Vesselina Kasarova, Jennifer Larmore, Joyce DiDonato und Vivica Genaux; sowie die Altistinnen Lucia Valentini-Terrani, Bernadette Manca di Nisso, Ewa Podles, Daniela Barcellona.

Trotz der beschriebenen Rossini-Renaissance stehen nach wie vor nur wenige Opern Rossinis wegen aufführungstechnischer Probleme, und manchmal auch wegen gewisser Vorbehalte von Rossini als einem ausschließlichen Meister der komischen Oper, auf dem Spielplan vieler Opernhäuser.

1828 unternahm Heinrich Heine eine Reise nach Italien. Im 3. Teil seiner *Reisebilder* schreibt Heine über Gioacchino Rossini.

"Dem armen geknechteten Italien ist ja das Sprechen verboten, und es darf nur durch Musik die Gefühle seines Herzens kundgeben. All sein Groll gegen fremde Herrschaft, seine Begeisterung für die Freiheit, sein Wahnsinn über das Gefühl der Ohnmacht, seine Wehmut bei der Erinnerung an vergangene Herrlichkeit, dabei sein leises Hoffen, sein Lauschen, sein Lechzen nach Hilfe, alles dies verkappt sich in jene Melodien, die von grotesker Liebestrunkenheit zu elegischer Weichheit herabgleiten, und in jene Pantomimen, die von schmeichelnden Karessen zu drohendem Ingrimm überschnappen." (Heinrich Heine, *Sämtliche Werke*, hg. von Hans Kaufmann, Bd.5, München 1964, S.207 f.)

Italien war infolge der nach-napoleonischen Friedensordnung in Europa, wie sie auf dem Wiener Kongress 1815 ausgehandelt worden war, politisch gespalten in den von Habsburg regierten Nordteil mit Lombardei und Venetien sowie in das faktisch den ganzen Süden umspannende, von den Bourbonen verwaltete Königreich beider Sizilien. Hinzu kamen als weitere Staatsgebilde das Königreich Piemont-Sardinien, das Großherzogtum der Toscana sowie die päpstlichen Staaten.

Es entstand die italienische Nationalbewegung im 19. Jahrhundert, bezeichnet als *Risorgimento*.

"Da Rossini praktisch an allen Theatern gespielt wurde, entwickelte sich gleichzeitig zu den lokalen Traditionen ein latentes musikalisches Nationalgefühl. Der aus Sizilien stammende Bellini hatte in Mailand seine größten Erfolge, der Lombarde

Donizetti eroberte die Bühnen von Rom und Neapel, ehe Verdi zum Nationalhelden aufstieg und sein Name das Akronym für den ersten König wurde: Vittorio Emanuele, *Re d'Italia*. Das ist ein geschichtlich abgesichertes Indiz dafür, dass die romantische Oper in Italien eine auch politisch bestimmte Kunstform war. Die plärrend martialischen Märsche und patriotischen Chöre tauchen nicht erst bei Verdi auf, sondern schon bei Rossini... Was dem Nachgeborenen als stilistische Unverträglichkeit vorkommen mag, bot den Komponisten die Möglichkeit einer durch alle Gesellschaftsschichten gehenden Akzeptanz. So muss die Spannung zwischen Sentimentalität und Vulgarismus in der italienischen Oper der ersten Jahrhunderthälfte auch als politischer Sprengsatz gehört werden."

Ulrich Schreiber - Opernführer für Fortgeschrittene, Bd.2, Das 19. Jahrhundert, Bärenreiter, Kassel etc. 2013, S.227

In der Deutung Heines "wurden aus dem Rossinischen Rankenwerk 'staatsgefährliche Triller und revolutionärrische Koloraturen'. In seiner *Italiana in Algeri* hatte Rossini das sogar im Rondo der Isabella ausdrücklich auskomponiert. Gestärkt vom kriegerischen Marsch der zur Flucht aus der islamischen Gefangenschaft bereiten italienischen Sklaven, wäscht Isabella ihrem Geliebten Lindoro symbolisch den Kopf und fordert ihm Pflichtgefühl wie Vaterlandsliebe ab: 'Pensa alla patria' (Denk an dein Vaterland und gehe furchtlos die Straße des Ruhms). ...

Schon Stendhal ... hatte in seiner Biographie *Vie de Rossini* (Paris 1824) Isabellas Rondo als Signal eines in Italien aufflackernden Patriotismus gedeutet. Einen Schritt weiter ging 1839 Balzac in seiner Novelle *Massimilla Doni*. Sie enthält eine ausführliche Analyse von Rossinis *Mosè in Egitto*, wobei der von Moses geführte Auszug der Israeliten aus Ägypten in einen symbolischen Bezug zur Besetzung großer Teile Italiens durch das habsburgische Österreich gesetzt wird." Ebenda S.180 f.

"Musikästhetisch aber bezieht Rossini, dessen rhythmischer Elan das Eisenbahnzeitalter vorwegnimmt, eine Gegenposition zur mächtig aufblühenden romantischen Opernbewegung. Er begegnet ihr, die in seinen Werken wenig Spuren hinterlassen hat, als der letzte Klassizist. Für ihn ist Klarheit das oberste Gebot: Einfachheit in den melodischen Verläufen und ihrem harmonischen Gerüst. Zusammengehalten werden diese Abläufe meist durch ein obstinates rhythmisches Motiv, das fast immer mit punktierten Notenwerten aufwartet und in seiner auf wenige Takte beschränkten Form oftmals wiederholt wird. ..."

Ebenda S.184

"Dass Rossini primär für seine Darsteller komponierte ... ist in romantischer Zeit ein

klassizistischer Zug zurück ins Opernitalien des 18. Jahrhunderts. So erklärt sich die große Zahl an Änderungen, die er für Neuproduktionen seiner Opern vornahm."
Ebenda S.185

Rossini "recycelte" Arien, ganze Szenen und Ouvertüren. Mit quasi austauschbaren Versatzstücken schrieb er seine Opern, da immer unter Zeitdruck, übernahm er Früheres, ließ bei sich selbst. War ein Werk nicht erfolgreich, wurde es für den nächsten Operauftrag geplündert. Es gibt keine Originalfassungen der Opern. Jede Oper wurde, wenn sie in anderen Städten mit anderen Sängern aufgeführt wurde, neu eingerichtet, umgeschrieben, abgeändert. Immer handelt es sich um *work in progress*, nicht um Entgültiges "letzter Hand".

"So enthält sein berühmtestes Werk, *Il Barbiere di Siviglia*, mindestens zehn Selbstanleihen: aus drei komischen und drei ernsten Opern sowie drei Kantaten. In diesem Zusammenhang gehören auch zwei Orchesterstücke: die Gewittermusik im 2. Akt (aus *La Pietra del Paragone* und *L'Occasione fa il ladro*) und die Ouvertüre, die über *Elisabetta, Regina d'Inghilterra* diesen Weg von *Aureliano in Palmira* genommen hatte. ... aus den 'Kofferstücken' des Settecento wurden bei ihm Opern von der Stange, fast schon vom Fließband."
Ebenda S.186

"So wenig Rossini insgesamt der romantischen Bewegung zuzuordnen ist, ihr bis auf pastorale Szenen in *La Donna del Lago* oder *Guillaume Tell* sogar strikt entgegensteht, so sehr gewinnt er für die Nachgeborenen einen heimlichen, manchmal schon unheimlichen Aktualitätsbezug zu seiner Zeit. Das gilt kaum für seine ernsten Opern, für die komischen aber in einem Maße, das Dank dem Erscheinen kritischer Editionen durch die Rossini-Stiftung seit dem Ende der sechziger Jahre ... auch bühnenpraktisch evident geworden ist. Die aus der Commedia dell'arte entlehnten Effekte in seinen Opern zeigen nämlich halb zerstörte Menschen auf der Bühne, Typen oder Stimmtypen, die kaum einer individuellen Entwicklung und schon gar keines metaphysischen Drangs fähig sind. Sie stammen zwar aus der Operntradition des 18. Jahrhunderts, ragen aber schon weit ins 19. Jahrhundert hinein. Denn was sich in Rossinis Typenkomik abspielt, ist nicht nur ein klassizistischer, teilweise durch Ironie geschärfter Rückgriff auf die alte Stegreifkomödie, sondern zugleich auch deren Übertragung in die Mechanik der industriellen Revolution. So haben diese Bühnenfiguren in der Grauzone ihres Schwankens zwischen eigentlichem und uneigentlichem Ausdruck ein doppeltes Gesicht. Einmal handelt es sich um die, über die die gesellschaftliche und auch musikalische Entwicklung mit dem romantischen Menschenbild hinweggegangen ist. Zum anderen um jene, deren theatralische Puppenhaftigkeit und Außensteuerung

schon den modernen Fließbandmenschen vorwegnehmen in der ganzen Schärfe seiner Außensteuerung. Und das eine ist immer mit dem anderen verbunden. Da hören wir nicht mehr wie in Mozarts *Figaro* die Humansprache von Menschen, die mit dem Recht auf Selbstachtung einen Beitrag zur Individuationsgeschichte der ganzen Menschheit leisten. Vielmehr erleben wir, etwa im *Barbier von Sevilla*, Stimmtypen, die wie später Charlie Chaplin im Film *Moderne Zeiten* in einer von ihnen zwar gestarteten, aber längst zu einer Selbststeuerung übergegangenen Bewegungsmechanik zappelnd gefangen sind. Basilios Verleumdungsarie ist das klassische Beispiel für diese Wirkung ohne Ursache. Sie zeigt auch, dass Rossinis Mechanik des orchestralen Crescendos, die dünne, in ihrem geschliffenen Klassizismus zum Ausrutschen glatte Oberflächigkeit (nicht: Oberflächlichkeit) seines harmonischen Satzes und die von ihm geforderte Kehlkopfkrobatik Belege für den menschlichen Zustand der Selbstentfremdung sind. Dahinter tun sich boshafte Miniaturen auf, und die Musik erweist sich - so wäre Heines Rossini-Bild über das Revolutionsjahr 1830 hinaus fortzuschreiben - als eine Kuli-Sprache, die das attackiert, was sie als gefällige und gefallene Ware anbietet."

Ebenda S.187 f.

"Zwar war es immer schon ein Mittel der 'Buffa' gewesen, durch Wiederholung von knappen Partikeln komische Wirkungen zu erzielen, aber Rossini perfektioniert dieses Prinzip bis hin zu einem Prozess der Teilchenbeschleunigung. In dem sind auch die Personen nur noch als Atome wahrzunehmen, bestenfalls als Vollzugsorgane einer exogenen Verlaufsrichtung größter Hektik. Auf dem Theater ist die Szene von umwerfender Komik, zugleich aber bleibt sie eingebettet in die Ironie des Gesamtwerks. Die Mechanisierung des Ablaufs und der an ihm Beteiligten zu funktionierenden Rädchen in einem Uhrwerk reduziert die Menschen zu Marionetten, die an unsichtbaren dramaturgischen Fäden hängen... Die europäische Geistesgeschichte kennt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein ambivalentes Verhältnis zur Marionette. Dass Jacques Offenbach E.T.A. Hoffmann sich in die Puppe Olympia verlieben lässt, war durchaus im Sinn des realen Dichters und seines Verhältnisses zu diesem Kunstmenschen zu verstehen. Die philosophisch tiefste Auslegung hat diese Faszination 1810 in Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* gefunden, wo hinter dem Urbild der Puppe als einem fremdgesteuerten Wesen zugleich der Mythos eines von keinem Sündenfall der Reflexion verblassten Zustands aufscheint. Rossini hat wie kein anderer Komponist seiner Zeit dieses künstliche Paradies verwirklicht: in seinen komischen Opern."

Ebenda S.199 f.

Repertoirekunde

Hörliste für den 21.07.2022

Gioachino Rossini

1.) *Il Viaggio a Reims*

Die letzte seiner italienischen Opern schrieb Rossini schon in Frankreich. Zur Krönung Karls X. von Frankreich wurde die Oper 1825 im Théâtre-Italien uraufgeführt.

Das Libretto nimmt Bezug auf die Krönungsfeierlichkeit. Auf der Reise zur Königskrönung nach Reims trifft sich eine illustre Gesellschaft. Doch man kann nicht weiterreisen, da es keine Pferde gibt. Man muss in der Herberge bleiben. Hier folgt ein "Gran pezzo concertato" für 14 Solisten. Man arrangiert sich schließlich zu einer privaten Feier für den König.

Die Oper wurde in einer Star-Besetzung uraufgeführt und dann nicht mehr. Das Werk galt lange als verloren bis auf jene 5 von insgesamt 9 Nummern, die Rossini in seiner Opéra comique *Le Comte Ory* (1828) verwendete.

In den 1970er Jahren wurde die Oper aus verstreuten Quellen akribisch rekonstruiert und beim Festival in Pesaro 1984 von Claudio Abbado wiederaufgeführt.

Einen Höhepunkt bildet als Abschluss des ersten Bildes ein "Gran pezzo concertato a 14 voci" (Nr. 7), ein Stück für 14 Stimmen, das mit einer langen A-cappella-Einleitung beginnt.

Filarmonica Gioachino Rossini Orchestra, Dirigent: Christopher Franklin, Wiener Großer Musikvereinsaal

Ruth Iniesta (Corinna), Anna Goryachova (Marchesa Melibea), Marina Monzó (Contessa di Folleville), Carmen Romeu (Madama Cortese), Xabier Anduaga (Cavalier Belfiore), Juan Diego Flórez (Conte di Libenskof), Simone Alberghini (Lord Sidney), Roberto Lorenzi (Don Profondo), Paolo Bordogna (Barone di Trombonok), Gurgun Baveyan (Don Alvaro), Laura Olivia Spengel (Delia, Maddalena), Daniele Antonangeli (Don Prudenzio), Óscar Oré (Don Luigino, Zefirino, Gelsomino), Lorika Ismajli Hainzl (Modestina), Stefano Marchisio (Antonio)

<https://www.youtube.com/watch?v=JPiv-TO2EuI>

2.) *Guglielmo Tell*

4. Akt, Finale, "Tutto cangia, il ciel s'abbella"

Sherrill Milnes, Elizabeth Connell, Della Jones, Luciano Pavarotti, Nicolai Ghiaurov, Mirella Freni, Ambrosian Opera Chorus, National Philharmonic Orchestra, Riccardo Chailly, Decca Music Group Limited, 1980

Rossinis letzte Oper *Guillaume Tell*, komponiert als Grand Opéra für Paris. Rossini bot alle Kräfte auf und schuf etwas Neues, Modernes, auf Verdi Vorausweisendes.

"Entschieden hakt sich der Komponist in die französische Operntradition seit der großen Revolution von 1789 ein und verbindet deren politisch-liberaldemokratische Ausrichtung mit dem Historienspektakel Spontinis, wobei er gleichermaßen dem rhythmischen Elan seiner italienischen Opern und deren melodischem Reichtum vertraut, allerdings ohne virtuose Zurschaustellung eines zum Eigenwert gewordenen Ziergesangs. Wie *Moïse* und *Le Siège de Corinthe* ist auch *Guillaume Tell* eine Verherrlichung des politischen Widerstands. Was den Juden, mit göttlicher Hilfe, gegen die Ägypter gelungen und den Griechen gegen die sie belagernden Türken missglückt war, wenngleich unter Wahrung ihrer nationalmoralischen Identität, gelingt nun den Schweizern aus eigener Kraft gegen die habsburgisch-österreichische Besatzungsmacht. Das war für das zeitgenössische Publikum eine Botschaft."

Ulrich Schreiber - Opernführer für Fortgeschrittene, Bd.2, Das 19. Jahrhundert, Bärenreiter Kassel etc., 2013 (6. Auflage), S.218

<https://www.youtube.com/watch?v=GJNVG2JfCrg>

Vincenzo Bellini

2.) *Norma*

Bellini schrieb die Oper *Norma* für Giuditta Pasta. Diese hatte bereits die Amina in *La Sonnambula* gesungen. Es ist das Stimmfach, das im Italienischen als *Soprano drammatico d'agilità* bezeichnet wird, als die Verbindung eines dramatischen Soprans mit entwickelter Koloraturfähigkeit.

Maria Callas sang *Norma* als ihre Parade-Rolle und machte die Oper in den 1950er Jahren allgemein bekannt. Es war die am häufigsten gesungene Belcanto-Partie der Callas.

"Für Wagner, der ja bis ins hohe Alter seine Wertschätzung Bellinis nicht verlor, war *Norma* ... ein Beispiel musikdramatischer Wahrheit des Ausdrucks, er kannte kein 'in seiner Art durchgeführteres Seelengemälde als das dieser wilden gallischen Seherin,

die wir alle Phasen der Leidenschaft bis zur Resignation des Heldentodes durchdringen sehen.' Und in einem kühnen Vorgriff auf seine späteren theoretischen Arbeiten zum Musiktheater sah er in *Norma* zumindest teilweise die Einlösung von Schillers in der Vorrede zur *Braut von Messina* geäußerter Hoffnung auf die 'Wiedererscheinung der antiken Tragödie auf unserer Bühne' des Musiktheaters."

Schreiber, Ebenda, S.254

"Casta Diva", Aida Garifullina, Dirigentin: Keri-Lynn Wilson, Orchester der Deutschen Oper Berlin, 2021

<https://www.youtube.com/watch?v=oXpUhEfBCbU>

"Casta Diva", Renée Fleming, Zarenpalast Sankt Petersburg, Russland

<https://www.youtube.com/watch?v=Rg4L5tcxFcA>

Gaetano Donizetti

4.) *Lucia di Lammermoor*

"Scena della pazzia" (Wahnsinnszene),"Il dolce suono", mit Glasharmonika

Nadine Sierra, Orchestra e Coro del Teatro La Fenice, Dirigent: Riccardo Frizza, Regie: Francesco Micheli, Teatro La Fenice, Stagione 2016/ 2017

Die Uraufführung von *Lucia di Lammermoor* erfolgte am 26. September 1835 am Teatro San Carlo in Neapel.

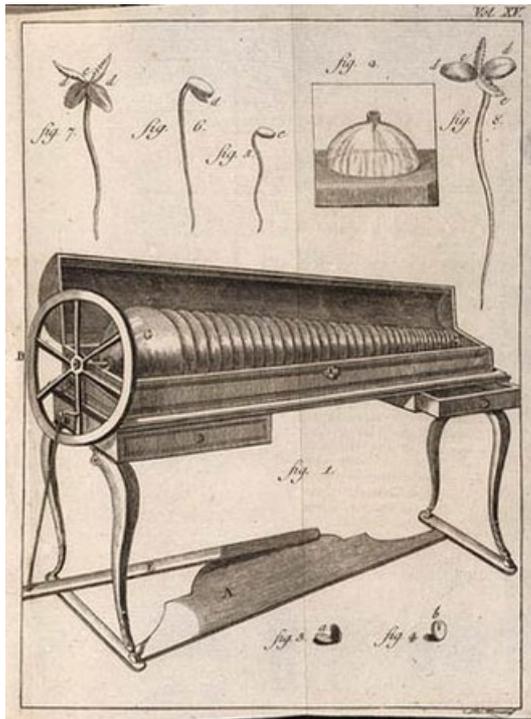
Donizetti schrieb die Szene zuerst für die Glasharmonika. Da das Instrument aus der Mode war und nicht alle Opernhäuser eine Glasharmonika zur Verfügung hatten, schrieb er die Szene um für eine begleitende Soloflöte.

Die **Glasharmonika** ist ein 1761 von Benjamin Franklin entwickeltes Reibe-Idiophon, das in der Geschichte der Musik eine hervorragende Stellung besetzte, heute jedoch weitgehend vergessen ist. Das Instrument besteht aus unterschiedlich großen, ineinandergeschobenen Glasglocken, die auf einer gemeinsamen waagerechten Welle lagern, die wiederum durch ein Pedal in Rotation versetzt werden kann. Zur Tonerzeugung berührt der Musiker die Glockenränder mit angefeuchteten Fingern. Der Tonumfang der chromatisch gestimmten Glasharmonika beträgt zweieinhalb bis vier Oktaven.

Die Glasharmonika fungierte in den kleineren Theatern oft als Orgelersatz und

wurde in bedeutenden Inszenierungen solistisch in dramaturgischen Schlüsselszenen eingesetzt, um mit ihrer Klangfarbe die besondere Stimmung der jeweiligen Szene zu unterstreichen, wie zum Beispiel in der Wahnsinns-Szene von Gaetano Donizettis Lucia di Lammermoor. Auch viele zeitgenössische Schriftsteller, wie Johann Wolfgang von Goethe, Johann Gottfried Herder, E. T. A. Hoffmann, Jean Paul, Friedrich Schiller, Christian Friedrich Daniel Schubart, Christoph Martin Wieland oder der Philosoph Georg Wilhelm Friedrich Hegel äußerten sich in ihren Werken zu dem bemerkenswerten Klangcharakter der Harmonika.

Ab etwa 1830 geriet die Glasharmonika mehr und mehr in Vergessenheit.



Benjamin Franklins Glasharmonika

Benjamin Franklin - ein amerikanischer Drucker, Verleger, Schriftsteller, Naturwissenschaftler, Erfinder und Staatsmann. Als einer der Gründerväter der Vereinigten Staaten beteiligte er sich am Entwurf der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten und war einer ihrer Unterzeichner.



Nahaufnahme einer Glasharmonika

"Der genuin romantische und wirkungsvolle Einfall, Lucia di Lammermoor als Mörderin ihres Gatten in der Hochzeitsnacht auftreten zu lassen ... ist einer Männerphantasie über die soziale Bedeutung der Frau entsprungen. Die Chiffre Wahnsinn dient einmal der Verheiligung, zum anderen dem Einbezug in die lange Geschichtsschreibung über weibliche Hysterie...

Der tödliche Wahnsinn Lucias ... entspringt letztlich ihrer doppelten Selbstentfremdung. Sowohl als beinahe heiliggesprochene Mörderin wie auch als klinisch betrachteter Fall hat sie keinen Anteil an der Normalität des Lebens, ihrer Lebensvorstellung. Darin liegt, über den finstern Pessimismus des Werks hinaus, die Faszinationskraft dieser Oper für ihr Publikum - damals wie heute. Sie spiegelt sich auch in der literarischen Wirkungsgeschichte, besonders in Flauberts *Madame Bovary* (1856/57) und Leo Tolstojs *Anna Karenina* (1875/77). In beiden Romanen spielt Donizettis Oper eine erhebliche Rolle, sie dient leitmotivisch zur Untermalung des Themas Ehebruch...

Im Namen der Opernheiligen Lucia wagen Madame Bovary und Anna Karenina die Revolte gegen die Gesellschaft, ... indem sie das Recht eines selbstbestimmten Sexualwesens auf freie Partnerwahl in Anspruch nehmen und sogar ihr Leben von sich werfen."

Schreiber, Ebenda, S. 293 f.

<https://www.youtube.com/watch?v=6l0-jnOufdA>

ab 10 : 50

Gaetano Donizetti

5.) *La fille du régiment*

"Ah! mes amis", Arie des Tonio, Juan Diego Flórez, The Royal Opera London,
Dirigent: Bruno Campanella, Regie: Laurent Pelly, 2007

Die berühmt-berüchtigte Arie mit den 9 hohen C ! Pavarotti war der erste, der sie im
20. Jahrhundert (in den 1960er Jahren) meisterte. 2007 folgte Juan Diego Flórez in
einer sehenswerten Inszenierung Für Covent Garden und die Wiener Staatsoper mit
Natalie Dessay in der Rolle der Marie (siehe YouTube).

https://www.youtube.com/watch?v=ilv_0Kj9Gfw
