



1868 ROS
07901

ROSSINI
ARMIDA

OPER
DER STADT BONN

ARMIDA

MELODRAMMA IN DREI AKTEN
VON GIOACCHINO ROSSINI
TEXT VON GIOVANNI SCHMIDT

IN ITALIENISCHER SPRACHE

MUSIKALISCHE LEITUNG GABRIELE FERRO
INSZENIERUNG UND AUSSTATTUNG PIER LUIGI PIZZI

CHOR UND EXTRACHOR DER OPER BONN
EINSTUDIERUNG GEORG ACHIM FÖLDES
BALLETT DER OPER BONN
CHOREOGRAPHIE RICHARD CACERES
ORCHESTER DER BEETHOVENHALLE BONN

PREMIERE 17. MAI 1987

Herausgeber: **oper**bonn
Generalintendant Jean-Claude Riber
Redaktion: Monika Rothmaier
Druck: Köllen Druck + Verlag GmbH, Bonn

INHALTSVERZEICHNIS

Heinrich Heine: „Ich erfreue mich Deiner goldenen Töne . . .“	6
Carl Dahlhaus: Rossini und die Restauration	8
Daniele Da Deppo: Über Rossinis „Armida“	16
Elisabeth Frenzel: Der „Armida“-Stoff	21
„Armida“ I. Akt, 7. Szene Duett: Rinaldo – Armida	23
Torquato Tasso: Die Befreiung Jerusalems	27
Friedrich Stendhal: Mit Rossini auf Stagione	28
Gioacchino Rossini: „Was nun den gegenwärtigen Fortschritt unserer lieben Kollegen anbetrifft . . .“, Brief von 1868	32
Friedrich Stendhal: Rossinis Reform des Belcanto	36
Giovanna Kessler: Rossini und die Deutschen	37
Handlung	42
Synopsis	44
Argument	46
Nachweise	48

„Ich erfreue mich Deiner goldenen Töne, Deiner melodischen Lichter, Deiner funkelnden Schmetterlingsträume, die mich so lieblich umgaukeln und mir das Herz küssen wie mit Lippen der Grazien! Divino maestro, verzeih meinen armen Landleuten, die Deine Tiefe nicht sehen, weil Du sie mit Rosen bedeckst, und denen Du nicht gedankenschwer und gründlich genug bist, weil Du so leicht flatterst, so gottbeflügelt!“

Heinrich Heine



G. Hoffing

CARL DAHLHAUS
ROSSINI UND DIE RESTAURATION

Das 19. Jahrhundert ist musikalisch in seiner ersten Hälfte ebenso das Zeitalter Beethovens und Rossinis gewesen, wie es in seiner zweiten durch Wagner und Verdi geprägt wurde. So heftig aber die Kontroversen waren, in denen der Einfluß Wagners auf Verdi abwechselnd behauptet und geleugnet wurde, so schweigsam zeigten sich die Musikhistoriker angesichts der Gleichzeitigkeit von Rossinis Oeuvre und Beethovens Spätwerk, einer äußeren Gleichzeitigkeit, die durch innere Ungleichzeitigkeit zum geschichtlichen Rätselbild wurde.

Urteile allerdings, die von der Würde der musikalischen Gattungen, der Symphonie einerseits und der Opera buffa andererseits, ausgehen, um den Komponisten des *Barbiere di Siviglia* neben dem der Neunten Symphonie zu einem Spaßmacher neben einem Titanen schrumpfen zu lassen, sind haltlos und hilflos, weil die flüchtigste, von nationalen Vorurteilen abstrahierende Reflexion genügt, um sie als unhistorisch zu erweisen. Einmal war Rossini, wie bereits Paisiello und Cimarosa, deren musikalische Erbschaft er antrat, keineswegs ein bloßer Buffonist, sondern in mindestens gleichem Maße ein Komponist der Opera seria; und die Rossini-Renaissance der letzten Jahre bestand denn auch im wesentlichen in einer Wiederentdeckung des Seria-Komponisten, dessen *Maometto II* (1820), *Otello* (1816) und *Mosè in Egitto* (1818) zu Unrecht in den Schatten geraten waren, den der Publikumserfolg des *Barbiere* (1816) warf. Zum anderen gehörte nach dem Urteil der Zeitgenossen, über das sich ein Historiker nicht ohne weiteres hinwegsetzen darf, die italienische Oper — als Opera seria, semiseria oder buffa — neben der deutschen Instrumentalmusik, der Symphonie und dem Streichquartett, zu den herausragenden, ästhetisch herrschenden musikalischen Gattungen des Zeitalters, eines Zeitalters, in dem die Wiener Klassik — die trotz Mozarts Opern vor allem als Klassik der Instrumentalmusik galt — nicht die Musikkultur als Ganzes repräsentierte, sondern eine bloße

Teilkultur neben anderen darstellte. Schließlich standen gerade bei Mozart, der von Rossini ebenso bewundert wurde wie von Beethoven, Symphonie und Opera buffa noch ästhetisch gleichberechtigt nebeneinander, so daß zu fragen wäre, wie es möglich war, daß nach wenigen Jahrzehnten aus einer gemeinsamen Erbschaft Konsequenzen gezogen werden konnten, die so schroff divergierten, daß am Ende des Jahrhunderts den Ästhetikern, die der Idee eines „Zeitalters der deutschen Musik“ anhängen, ein Vergleich zwischen Beethoven und Rossini so absurd erschien wie einer zwischen Wagner und Offenbach.

Bezeichnete sich Rossini 1854 in einem Brief an den Grafen Fay als „letzten unter den Klassikern“, so wurde Beethovens Name bereits zu Anfang des Jahrhunderts von Zeitgenossen wie Reichardt und E.T.A. Hoffmann mit denen von Haydn und Mozart gekoppelt. Und wenn in der inneren Ungleichzeitigkeit ein Stück Gleichzeitigkeit verborgen liegt, das die äußere Zeitgenossenschaft weniger rätselhaft erscheinen läßt, so müßte es in der Form bestehen, in der sich Komponisten, die einerseits als „letzte Klassiker“ apostrophiert wurden und andererseits Gründer zweier ein Jahrhundert beherrschender „Kulturen der Musik“ waren, mit der Tradition auseinandersetzen. Ein aus der geschichtlichen Situation verständliches Moment, von dem man sagen kann, daß Beethoven es mit Rossini teilte, war der Grad von Reflektiertheit, der sich in den kompositorischen Methoden und in der Beziehung zum musikalischen Material zeigte. Es ist, als wäre eine Unmittelbarkeit des Verhältnisses zur Musik, die um 1800 noch ungebrochen war, in der nachrevolutionären Zeit verlorengegangen. Rossini wie der späte Beethoven schrieben, pointiert ausgedrückt, Musik über Musik: Musik zweiten Grades. Musik zu machen, war gewissermaßen nicht mehr selbstverständlich: weder für Beethoven und Rossini noch später für Berlioz, Wagner oder Verdi, die sämtlich in Krisenjahre gerieten. Und so wenig Beethovens Verstummen um 1816 mit dem Rossinis nach 1829 psychologisch vergleichbar sein mag: Daß überhaupt ein Komponist sich dem musikalischen Ausdruck, der seine Daseinsform war, entfremdet fühlen konnte, war ein ungewöhnliches Phänomen, das sich zuerst bei Beethoven und Rossini zeigte, um dann im 19. Jahrhundert gerade bei bedeutenden Komponisten wiederzukehren. Der Unterschied, daß sich Rossini zum Geist oder Ungeist der Restaurationszeit eher unkritisch gelassen, Beethoven dagegen kritisch gereizt verhielt, hebt die Tatsache nicht auf, daß beide an einem Zeitgeist teilhatten, der durch resignierte Distanzierung von der Umwelt gekennzeichnet war, durch einen heiter-skeptischen oder mel-

ancholisch-grüblerischen Abstand, den man zwischen sich und die Menschen oder Dinge legte.

Wenn in der Literatur immer wieder vom Spielcharakter Rossinischer Werke und von der Ironie in Rossinis musikalischem Tonfall die Rede ist, so kann die vage, allzu allgemeine Formel dadurch präzisiert werden, daß man sie als Versuch versteht, das Gefühl eines Zwiespalts in Worte zu fassen: das Gefühl, daß sich Rossini von der Musik, die er schrieb, zugleich distanzierte, und zwar in einer Weise, die selbst wiederum Musik geworden ist. Und das ästhetische Phänomen eines Bruchs oder Risses in der Komposition, durch den der Eindruck von Musik über Musik entsteht, läßt sich in kompositionstechnischen Kategorien als Umkehrung der gewohnten Hierarchie der Parameter oder Dimensionen des Tonsatzes bestimmen.

Das entscheidende Moment in Rossinis Musik und der Wirkung, die von ihr ausgeht, ist nicht die Substanz, die ihr zugrunde liegt, sondern der Wirbel und Rausch, in den sie hineingezogen wird. Gerade aus nahezu nichtigen Anlässen und Ursprüngen erwächst — ähnlich wie später in den Possen von Labiche, in denen der Regisseur Peter Stein ein Stück Krankheitsgeschichte des 19. Jahrhunderts entdeckte — allmählich und unversehens eine Turbulenz, die in wachsendem Maße inmitten des Späßes, den sie entfesselt, katastrophische Züge annimmt, bis sie sich schließlich abrupt in ein Nichts auflöst, das nicht ganz geheuer ist.

Wer mit den Kategorien der deutschen musikalischen Tradition, die von Bach bis zu Schönberg reicht, aufgewachsen ist und von ihnen nicht zu abstrahieren vermag, müßte sagen, daß bei Rossini das Verhältnis zwischen dem musikalischen Gedanken und dessen formaler Darstellung gestört und aus dem Gleichgewicht geraten ist: das Verhältnis zwischen den melodischen Motiven, die nicht selten rudimentär oder sogar armselig sind, und den unwiderstehlichen, überwältigenden Crescendi, in die sie hineingerissen werden. Die Kategorien Gedanke und Darstellung, die den ästhetischen Primat der Substanz gegenüber der Präsentation unausgesprochen immer schon voraussetzen, sind jedoch unangemessen und müssen durch Begriffe wie Substrat und Aktualisierung des Substrats ersetzt werden, wenn der Rossinischen Kompositionstechnik ästhetisch-historische Gerechtigkeit widerfahren soll.

Daß bei Rossini der Rhythmus gegenüber der Diastematik, die Instrumentation und die Koloratur gegenüber der melodischen Zeichnung und die Methode der steigenden Wiederholung gegenüber dem repetierten Motiv nicht selten den Vorrang erhalten, daß also in der Hierarchie der Parameter das Untere nach oben gekehrt wird, leuchtete dem musikalischen Publi-

kum — nach anfänglichem Stutzen, als dessen Ausdruck der bald revidierte Premierenerfolg des *Barbiere di Siviglia* aufgefaßt werden kann — rasch ein, befremdete jedoch die Ästhetiker, die angesichts der Umstülpung von einer „Wirkung ohne Ursache“ sprachen, als wäre es selbstverständlich, daß Instrumentation, Koloratur und Repetitionstechnik in einer tragenden melodischen Substanz „begründet“ sein müssen.

Rossinis Melodik mit Mozartschem Maß zu messen, ist inadäquat und führt in die Irre. Daß bei einer „Dekolorierung“, bei einem Versuch also, durch Abstraktion von den Koloraturen das melodische Gerüst zu rekonstruieren, manchmal nichts übrigbleibt, was einem musikalischen Gedanken ähnlich sähe, sollte nicht als ästhetisch-kompositionstechnischer Mangel beklagt, sondern als Tatsache hingenommen werden, die lediglich besagt, daß die Prämisse, die melodische Zeichnung bilde die Substanz und die Koloratur — als Paraphrasierung — ein bloßes Akzidens der Musik, bei Rossini nicht selten ins Leere geht. Die scheinbare Verbrämung erweist sich, formal wie expressiv, als das Wesen, das an der Oberfläche liegt, statt im Inneren versteckt zu sein.

Die Trivialität des melodisch-harmonischen Substrats, die Prägnanz des Rhythmus, die das Banale als Pointe erscheinen läßt, die unbekümmerte Simplizität des formalen Arrangements und die Unaufhaltsamkeit und Stringenz eines Crescendo, das die rudimentäre Thematik ergreift und in einen Wirbel hineinzieht, verhalten sich komplementär zueinander und bilden eine ästhetisch-kompositionstechnische Konfiguration, in der Raffinement und Primitivität in einer Weise miteinander verschränkt sind, daß das eine Moment vom anderen zehrt, statt seine Wirkung zu durchkreuzen. Gerade weil die Diastematik — die „Substanz“ der Melodik — unentwickelt bleibt, gerät die festumrissene rhythmische Prägung zur musikalischen Pointe; und gerade weil die Thematik sich auf motivische Gesten beschränkt, die sich nachdrücklich präsentieren, ohne bedeutungsvoll zu erscheinen, kann eine Technik der unablässigen, geradezu obsessiven Repetition, ohne in Monotonie zu verfallen, einen Rausch der Turbulenz hervorbringen. Die „Mängel“ der Rossinischen Musik sind das Fundament ihres „Effekts“.

„Rossinis Musik“, schrieb Heine 1837, indem er Rossini mit Meyerbeer, dem musikalischen Repräsentanten der Julimonarchie, verglich, „war angemessener für die Zeit der Restauration, wo, nach großen Kämpfen und Enttäuschungen, bei den blasierten Menschen der Sinn für ihre großen Gesamtinteressen in den Hintergrund zurückweichen mußte, und die Gefühle der Ichheit wieder in ihre legitimen Rechte eintreten konnten“ (in dem Aus-



Rossini, umgeben von den Figuren seiner musikalischen Inspiration.

druck „legitim“ durchkreuzen sich Sympathie für die „Ichheit“ und Antipathie gegen die Restauration). Die „Gefühle der Ichheit“ aber, die „individuellen Freuden und Leiden des Menschen: Liebe und Haß, Zärtlichkeit und Sehnsucht, Eifersucht und Schmollen“, äußern sich musikalisch in der Melodie.

„Charakteristisch ist daher in der Musik Rossinis das Vorwalten der Melodie, welche immer der unmittelbare Ausdruck eines isolierten Empfindens ist.“

Die Rossinische Melodie, die ein ganzes Zeitalter in Enthusiasmus versetzte, abstrakte Geister wie Hegel nicht ausgenommen, ist von Wagner in



Oper und Drama als „enge Melodie“, die immer nach wenigen Takten abbricht, statt sich wie die Beethovens ins Unendliche fortzuspinnen, denunziert worden. Und das Vorurteil, sie sei aus Momentaneffekten zusammengestückt, die beziehungslos nebeneinanderstehen, behauptet sich um so hartnäckiger, als die Polemik der Rossini-Gegner die Kehrseite einer ungenügenden, im musikalischen Augenblick befangenen Rezeption durch die Anhänger darstellt. Von musikalischer Form ist in der Rossini-Kritik kaum die Rede, als gäbe es über das Band, das die musikalischen Gedanken zusammenhält, nichts zu sagen; und insgeheim ist man, wie es scheint, davon überzeugt, es handle sich um eine Art Potpourri (wobei die Vokabel als bloßer Ausdruck von Geringschätzung dient, ohne daß man fragte, durch welche Prinzipien sich eigentlich ein geglücktes Potpourri von einem mißlungenen unterscheidet).

Daß ein Sonatensatz musikalisches Formhören verlangt, wird sogar von einem Konzertpublikum konzediert, das dazu nicht fähig ist. In der Oper aber, besonders in der italienischen, erscheint das Postulat des Formhörens als Zumutung, gegen die man sich sperrt, obwohl es dringlich wäre, sie zu erfüllen. Denn Rossinis Opern bestehen — entgegen dem Wagnerschen Vorurteil, das die Rezeptionsgeschichte tiefgreifend beeinflusste — über weite Strecken, wenn auch nicht durchgehend, aus „großen Formen“.

Das Verhältnis zwischen Opera seria und Opera buffa ist bei Rossini zwiespältig, denn die rezeptionsgeschichtliche Tatsache, daß der Barbieri di Siviglia den Ruhm des Komponisten begründete, steht gewissermaßen der kompositionsgeschichtlichen entgegen, daß sich in Rossinis Œuvre zwischen 1813 und 1829 der Akzent allmählich von der Opera buffa auf die Opera seria verlagerte. (*La gazza ladra* von 1817, die letzte Opera buffa, gehört dem Genre der musikalischen Comédie larmoyante an.) Und wenn Rossini in der Geschichte der Opera buffa ein Ende markierte — *Don Pasquale* (1843) von Donizetti ist ein „Nachzügler“, und Verdis einzige Opera buffa vor *Falstaff*, *Un giorno di regno* (1840), war ein Fiasko —, so setzte er in der Entwicklung der Opera seria, die um 1810 in Erstarrung und Verfall geraten war, einen neuen Anfang, der sich ein Jahrhundert lang, bis zu Puccini, als tragfähig erwies.

Der Anteil der Stoffwahl an der Renaissance der Opera seria scheint insofern gering zu sein, als Rossini — der sich erst im *Guillaume Tell* (1829) um musikalische couleur locale bemühte — über die Differenz zwischen „klassischen“ und „romantischen“ Sujets hinwegmusizierte. Dennoch bleibt es auffällig, daß ein Komponist, der sich selbst als „letzten unter den Klassikern“ apostrophierte, in der Opera seria die „klassischen“ Stoffe aus der antiken Geschichte und Mythologie fast immer umging (*Semiramide* [1823] ist unter den späteren Opern die Ausnahme) und statt dessen zu Sujets tendierte, die nach den Begriffen des frühen 19. Jahrhunderts aus der „romantischen“ Literatur stammten: *Tancredi* (1813) nach Ariost, *Otello* (1816) nach Shakespeare, *Armida* (1817) nach Tasso, *La donna del lago* (1819) nach Scott, *Bianca e Falliero* (1819) nach Manzoni.

Noch verwickelter als die äußere, entwicklungs- und rezeptionsgeschichtliche Konfiguration, in der Opera seria und buffa zueinander stehen, ist jedoch der innere, ideen- und kompositionsgeschichtliche Zusammenhang zwischen den Gattungen. Das auffälligste Merkmal, durch das sich Rossini Buffostil — und zwar in der unvermischt buffonesken Farsa (*L'Italiana in Algeri*) ebenso wie in der Opera buffa mit parti serie (*Il Barbieri di Siviglia*) und im Rührstück (*La gazza ladra*) — von der durch Paisiello und Ci-

marosa repräsentierten Tradition unterscheidet, ist ein forcierter Ton, der eine verborgene Härte in der Eleganz des musikalisch-dramatischen Spiels fühlbar macht: ein Ton, der es immerhin verständlich erscheinen läßt, daß Antonio Amore, in schroffem Gegensatz zu Heine, aus Rossinis Musik nicht den Geist der Restauration, sondern den der Revolution heraushörte (Brevi Cenni Critici, 1877). Durch Forcierung erhält die Opera buffa, deren Späße nicht mehr geheuer sind, sobald sie ins Extrem getrieben werden, einen dämonischen Zug, der einen Biedermann wie Ludwig Spohr, als er 1816 L'Italiana in Algeri hörte, erschreckte und abstieß.

Wird in der aggressiven, manchmal hart zugreifenden Rhythmik, in der man den Einfluß der französischen Revolutionsoper auf Rossini erkennen kann, eine gewisse innere Nähe der Opera buffa zur Opera seria fühlbar, so werden andererseits Merkmale der Opera buffa, die zu deren Spielcharakter gehören, von Rossini offenbar unbekümmert, als male er in entgegengesetzten Genres mit gleichen Farben, auf die Opera seria übertragen. In Situationen, die von drückender Stimmung oder tragischem Pathos erfüllt sind, scheint manchmal, vor allem in den Cabaletta, die Musik einen Ton anzuschlagen, als setze sie sich achtlos über die handelnden Personen und das, was ihnen widerfährt, mit melodischem und geradezu heiterem Brio hinweg.

Die Übergänge zwischen den Gattungen, die an der Oberfläche als bedenkenlose Stilmischungen wirken, werden jedoch von innen heraus verständlich, wenn man, ohne unerlaubt zu psychologisieren, Rossinis Musik als Ausdruck der geschichtlichen Situation begreift, aus der sie hervorging: einer geschichtlichen Situation, die zugleich eine seelengeschichtliche war. Was in der Opera buffa als Forcierung des Tons wirkt, die das Buffoneske einen Augenblick lang (auf den es ankommt) ins Dämonische umschlagen läßt, ist insgeheim gleichen Wesens wie die Verkapselung des Pathos in eine Musik, die es auf beunruhigende Weise offenläßt, ob die Distanziertheit, die sie zur Schau trägt, aus dem Geist musikalischer Selbstgenügsamkeit oder aus einem verhöhlten Trübsinn stammt, der auf dem Grunde der Tragik deren mechanisches Räderwerk erkennt. Die Extreme berühren sich: Das Possenhafte, das in der Turbulenz katastrophische Züge annimmt, und das Tragische, in dessen hoffnungslosen Augenblicken die Marionettenfäden sichtbar werden, an denen die Personen hängen, erweisen sich dem Blick des Skeptikers, dessen Heiterkeit die Kehrseite einer Melancholie ist, die eine Zeitkrankheit und zugleich eine individuelle war, als komplementär.

Daniele Da Deppo
ÜBER ROSSINIS „ARMIDA“

Zurückgekehrt nach Neapel, wo ungefähr fünf Monate vorher am San Carlo die „Gazetta“ inszeniert worden war, traf Rossini mit dem Librettisten Giovanni Schmidt und dem Theaterunternehmer Barbaja zusammen, um über den Auftrag für eine neue Oper zu verhandeln, die im Herbst 1817 im selben Theater aufgeführt werden sollte. Barbaja dachte daran, eine Oper des „gran spettacolo“ mit prächtiger und imposanter Ausstattung zu realisieren, dessen Libretto im Gegensatz zu den vorhergehenden Projekten „fantastische“ Züge tragen sollte.

Rossini war diesem Genre nicht zugeneigt und hatte schon bei der vorausgehenden Arbeit an der „Cenerentola“ die Charaktere der Handlung im Sinne der opera buffa modifiziert.

Außerdem hatte er an Conte Carlo Doná, der ihm ein Opernlibretto mit fantastischen Zügen vorgelegt hatte, folgende Bemerkung geschrieben: „... ich bin immer ein großer Freund von Opernsituationen der Natürlichkeit und Spontaneität gewesen. Wenn ich Ihnen einen Rat geben darf, ist es der, die Grenzen des Natürlichen einzuhalten und die Welt der Überspanntheiten und des Dämonischen zu meiden...“

Leider hatte auch Rossini wie alle Komponisten dieser Zeit keine Freiheit in der Wahl des Librettostoffes. Auch in diesem Fall mußte er das von Barbaja vorgelegte Libretto akzeptieren.

Die „Armida“ handelt von der bekannten Episode der „Jerusalemme Liberata“ (Torquato Tasso), die schon von Lully, Jommelli und schließlich von Gluck (im Jahre 1777 in einer „Armida“ in fünf Akten) erfolgreich in Musik gesetzt worden war.

Rossini hatte damit ein Libretto zu vertonen, dessen Handlungsstränge ziemlich konfus und weitschweifig verlaufen, jedoch immer um zentrale idyllische Liebesszenen kreisen.

Man spekuliert, ob vielleicht Rossinis musikalische Gestaltung der drängenden Liebe des Librettos von seiner eigenen Liebesleidenschaft inspiriert worden ist, die er in dieser Zeit zu Isabella Colbran empfand (sie war die erste Interpretin der Armida).

Für diese Primadonna gestaltete der Meister die Liebesduette in „Armida“, die besonders schön und leidenschaftlich gelungen sind. Auch die Chorpatrien gelten innerhalb Rossinis Operschaffen als außerordentlich.

Bei der Lektüre der Partitur kann man mit Verwunderung feststellen, daß bestimmte musikalische Situationen keine konsequente Entwicklung erfahren, was wahrscheinlich darauf zurückzuführen ist, daß Rossini die „Armida“ entgegen der Behauptung einiger Biographen in recht kurzer Zeit schrieb.

Rossinis „Armida“ verbindet musikalisch suggestive Elemente mit harmonischen Kühnheiten, die in der musikalischen Praxis seiner Zeit neu waren. Er präsentierte eine stilistisch neue Arbeit, die unzweifelhaft im Theater seiner Zeit wurzelte. Allerdings mußten in der Aufführung Konzessionen an die stimmlichen Fähigkeiten der Sänger gemacht werden.

Diese neuen musikalischen Formen, seine neuen kühnen Harmonien, die unerwarteten und überraschenden Modulationen, seine peinlich genaue und sogar übertriebene Sorge für die Rezitative und die Chorpatrien sowie der abrupte Schluß des Werkes sind wahrscheinlich der Grund für den Mißerfolg dieser Oper bei ihrer Uraufführung in Neapel am 11. November 1817.

Die „Armida“ erregte großes Aufsehen bei den Theaterinteressierten der Zeit. Die Kritik bezichtigte Rossini sogar, ein „Revolutionär“ und „deutsch“ zu sein, im ganzen erschiene diese Komposition zu künstlich, zu kühn.

Ein Urteil, das schon allein deshalb so ausfallen mußte, weil für die Kritiker dieser Epoche alles, was den konventionellen Rahmen sprengte, für „deutsch“ und daher fremd und unverständlich gehalten wurde.

Die „Armida“ geriet bald in Vergessenheit, zu Unrecht. Es handelt sich um eine sehr wertvolle Arbeit, in der der Komponist Züge einer idyllisch-amourösen Atmosphäre ausdrückt, die er in seinem späteren Schaffen weiterführte. Eine beinahe vollkommene Ausdruckskraft zeigt sich besonders auch in den mehr dramatischen Momenten.

Die Oper beginnt mit einem gut ausgearbeiteten Breve. In dieser Sinfonie-Ouvertüre machen sich ungewöhnliche Klangfarben-Schöpfungen bemerkbar. So ist das Anfangsthema des „Andante-Maestoso“ den Fagotten und Hörnern anvertraut und wechselt mit den „Tutti“ des Orchesters ab. Konzipiert in zwei parallel ablaufenden Tempi, wie es zu dieser Zeit üblich war,

wird dem „Andante-Maestoso“ des Anfangs ein „Allegro Vivace“ entgegengesetzt. Diese beiden Phrasen wechseln sich über die Dauer der gesamten Sinfonie ab, um von einem Breve der Blechbläser mit modulierender Funktion unterbrochen zu werden.

Die Ouvertüre weist auf Rossinis reifere Werke voraus: Zum ersten Mal wird hier der Verlauf des berühmten rossinianischen Crescendos vorgestellt, das aus einer sehr sorgfältigen Steuerung der dynamischen Effekte und der Koloraturen besteht und von den Streichern in Gegenüberstellung mit den Holzbläsern ausgeführt wird.

Für den Großteil des ersten Aktes ist die Musik zurückhaltend, um den Ablauf der Handlung klar hervortreten zu lassen. Dann plötzlich explodiert die Kreativität Rossinis im ersten Liebesduett zwischen Rinaldo und Armida „Amor possente nome . . .“, in dem einzigartige Stimmführung und brillante Orchestrierung den sinnlichen Charakter der Liebe betonen.

Die darauffolgende kleine Arie des Rinaldo „Cara per te quest'anima . . .“ ist ein Glanzstück von Rossinis Kunst, von musikalischer Leichtigkeit, von Esprit und Transparenz.

Das erste Finale beginnt — bei dem Kampf zwischen Rinaldo und Gernando — kräftig und reich an Koloraturen und schließt mit dem sehr schönen Duett und Chor „Che terribile momento . . .“.

Diese Passage wird besonders wegen der kühnen Instrumentation, die originale harmonische Wendungen enthält, geschätzt.

Der kurze zweite Akt beginnt mit zwei wirkungsvollen „Cori di demoni“, gefolgt von einem anmutigen Liebesduett zwischen Rinaldo und Armida. Ein „Andante mosso“, in dem eine Melodie für ein leidenschaftliches Cello-Solo auftaucht, geht dem nächsten Duett voraus.

Mit Gesang und Tänzen endet der zweite Akt, in dem noch einmal Rossinis Brillanz der Instrumentierung und die breite Palette seiner Klangfarben mit ihren vielfältigen Ausschmückungen hervortreten.

Rossini hat die Tänze später in seinem „Moses“ wieder verwendet, und das Duett des zweiten Aktes fand Eingang in das Finale des „Othello“.

Der dritte Akt findet seinen Höhepunkt in dem Duett „Soavi catene . . .“, das sicherlich eines der schönsten der ganzen Oper ist. Der Kettenmetapher entsprechend werden die Stimmen verbunden, und die ungewöhnliche Orchesterbegleitung ist Ausdruck der „fantastisch“ anmutenden Stimmung.

Auf dieses Duett folgt jenes Terzett, das als das berühmteste Rossinis und vielleicht des Melodramas des 18. Jahrhunderts gilt, „In quale stato imbecille . . .“, geschrieben für drei Tenöre. Damals eine echte Novität,

wurde es später in Wien und danach in Deutschland als ein wahres Meisterstück Rossinis geschätzt.

Das Ende der Oper bearbeitete Rossini folgendermaßen: Rinaldo wird von Freunden weggebracht, Armida fällt vor Schmerz in Ohnmacht.

Einzigartig ist der Orchesterpart, der dieses hochdramatische Moment unterstreicht. An eine langsame Reihe von Modulationen schließt sich eine sehnsuchtsvolle Cavatina Armidas, in der zwei Gefühle hervortreten, die in ihrem Herzen streiten: die Liebe zu Rinaldo und der Haß nach seinem Weggehen. Die Handlung schließt unerwartet rasch mit einem Chor der Dämonen, in dem die teuflischen Furien Armidas Haß anstacheln.

Ein solch dramatisches und unerwartetes Finale verblüffte das Publikum, das gewohnt war, jede Oper mit einer Bravour-Arie enden zu sehen.

Nach der neapolitanischen Erstaufführung vom 11. November 1817 wurde die „Armida“ im folgenden Jahr in Venedig und erneut in Neapel in den Jahren 1818 und 1823 aufgeführt, von Rossini selbst auf zwei Akte verkürzt.

„Armida“ hatte zu Lebzeiten des Komponisten besonders in Deutschland viel Erfolg und wurde an den angesehensten Theatern aufgeführt.

Armido ~~Armido~~

And. e All. 1^o
 Solmi.
 Violini.
 Flauto, o Flauto
 Oboè.
 Clarinetto in Sib.
 Corni in F.
 Corni in G.
 Trombe in D.
 Fagotti.
 Tromboni.
 Soprano.
 Timpani in C.
 Grandi Castor.
 Violoncelli.
 Contrabbasso.

I - Prima pagina dell'autografo della partitura.

Die erste Partiturseite „Armido“ in Rossinis Handschrift.

ELISABETH FRENZEL
DER „ARMIDA“-STOFF

Die Liebesgeschichte der Armida und des Rinaldo d'Este ist eine mit der Haupthandlung geschickt verbundene Episode aus Tassos *Befreitem Jerusalem* (1581). Rinaldo ist als Knabe dem Elternhaus entflohen, um an Gottfried von Bouillons Kreuzzug gegen die Heiden teilnehmen zu können, und in dieser Zeit zu einem der hervorragendsten Ritter herangewachsen. Der Höllenfürst und seine Helfer wollen die Belagerung Jerusalems verhindern und schicken die dämonische Verführerin Armida ins Lager der Christen. In der Rolle einer Hilfesuchenden weiß sie die Ritter zu umgarnen, zieht sie von ihrer Pflicht ab und setzt sie dann gefangen, doch werden sie von Rinaldo befreit. Armida versucht zunächst vergeblich, Rinaldo zu bestriicken, verliebt sich aber in dem Augenblick, in dem sie ihn umbringen will, in ihn, und es gelingt ihr schließlich, ihn zu betören und auf eine Insel im fernsten Meer zu entrücken. Von Gottfried ausgeschickte Ritter rufen ihn zu seiner Pflicht zurück. Die trotz allen Flehens verlassene Armida zerstört ihre Zauberinsel, schwört Rache und schließt sich dem Heer der Feinde an. Nach der für die Christen siegreichen Schlacht bei Jerusalem verhindert Rinaldo Armidas Selbstmord und verspricht ihr die Wiedereinsetzung in ihre fürstlichen Rechte, und so endet der Konflikt in versöhnlichem, freundschaftlichem Geiste.

Der Armida-Stoff, in dem sich Intrige, Lyrismus und Pathos zu imposanten Bildern vereinen, wurde zuerst von B. Ferrari (1639), dann von J.-B. Lulli/Ph. Quinault musikdramatisch genutzt; ihre *Armida* (1686) begründete die „grand opéra“. Quinault konzentrierte den Stoff auf das tragische Grundthema der in ihrem eigenen Netz gefangenen Verführerin und unglücklich Liebenden: Armida, die von Anfang an Liebe zu Rinaldo empfindet, will ihn zwar, als sie ihn endlich bestriicken kann, verderben, vermag aber ihre Zuneigung nicht in Haß umzuwandeln. Als Rinaldo sich dann seiner Ritter- und Christenpflicht erinnert und Armida verläßt, zerstört sie verzweifelt ih-



Isabella Colbran

ren Palast und sucht unter den Ruinen den Tod. Die weitere epische Ausgestaltung der Fabel und der versöhnliche Ausklang sind getilgt.

Quinaults Textbuch erwies sich als so wirksam, daß noch hundert Jahre später Gluck es wieder für seine gleichnamige Oper (1778) benutzte. Inzwischen war der Stoff jedoch zu einem der beliebtesten Opernvorwürfe des 18. Jahrhunderts geworden. Zwischen Lulli und Gluck liegen außer Händels Rinaldo (1711) vorwiegend sechs italienische Opern mit diesem Stoff, unter denen die von G.C. Corradi/C. Pallavicino (1687) und die von M. Coltellini/A. Salieri (1771) die bedeutendsten sind. Corradi/Pallavicinos Werk, das früheste nach Lulli, hielt sich, wie schon der Originaltitel *La Gerusalemme Liberata* besagt, eng an Tasso und verzichtete auf die dramatisch-tragische Konzentrierung; Armida wird eine Christin. Die späteren Libretti stehen im Schatten von Quinaults Text. Nach Gluck griff dann noch P. v. Winter nach dem Stoff und brachte ihn zusammen mit seinem Textbuchautor F. J. M. Babo nach dem Muster des ähnlichen Ariadne-Stoffes in die modische Form des Melodramas (*Reinold und Armida* 1780). Ein Trauerspiel von K. Giesebrecht (*Armida und Rinaldo* 1804) sowie eine anonyme Oper und ein Melodrama, die beide in Wien 1808 aufgeführt wurden, bezeugen die damals anhaltende Beliebtheit des Stoffes, die auch durch eine Travestie von J. v. Voss (*Rinaldo und Armida* 1812) bestätigt wird. Die letzte bedeutendere Fassung stammt von G. Schmidt/G. Rossini (1817).

„ARMIDA“

I. Akt, 7. Szene Duett: Rinaldo und Armida

Nach der Wahl Rinaldos zum Nachfolger von Dudone treffen sich Armida und Rinaldo. Armida versucht, in Rinaldo die Liebe wiederzuerwecken, die dieser einst für sie empfunden hatte. Er sieht sich im Widerstreit der Gefühle zwischen Pflicht und Zuneigung. Am Ende siegt seine Liebe zu Armida.

Rinaldo

*Fürstin, du bist es! Welche Freude empfinde ich
Indem ich dich wiedersehe. . . und gleichzeitig welches Leid!
Ich habe deine Pein verstanden, und mein Herz stöhnt darüber.
Ah! Warum nur fällt Zion noch nicht!
Vielleicht wird meinem Schwert
Die Ehre zuteil werden
Dir den Weg geebnet zu haben
Zu der von dir begehrten Macht
Aber, verächtlich schaust du mich an und antwortest mir nicht?*

Armida

*Die Verfassung, in der ich bin,
ist nicht geschaffen für leere Worte.
Oh! Wieviel Verschiedenes
Ist zwischen meinem und deinem Herzen!
Euer Europa nennt uns Barbaren.
Aber ist nicht ein Barbar der, der Leben
Geben kann einer Unglücklichen, und keine Hilfe?*

Rinaldo

*Höre: Die Gunst der anderen
Will mich als Führer einer tapferen Schar . . . Sieh,
Ich habe keine Schuld, wenn unter deinen Gefolgsleuten . . .*

Armida

Schweige . . . fahre nicht fort; möchtest du mich verhöhnen?

Rinaldo

*Ich dich verhöhnen? Du täuschst dich.
Von dem Tag an, an dem ich dich sah,
Achte ich dich und . . . (wie es mir die Liebe vorschreibt) bewahre ich dich
in meinem Herzen.*

Armida

Geh, Erbarmungsloser!

Rinaldo

Warum klagst du mich an!

Armida

*Du täuschst vor,
Daß du meine Worte nicht verstehst? o du vergaßt
Daß einst auf einem einsamen Weg
Ein verirrter Reiter, eines Augenblickes . . . ?*

Rinaldo

*Alles, nicht zweifeln, ich erinnere mich an alles
Deine magischen Kräfte
Haben mir entzogen
Meine Kampfeslust gegen die Feinde. Meine dankbare Seele
Wird stets das Andenken
Daran bewahren.*

Armida

*Aber in dunklem Vergessen
Hast du diese Zuneigung in dir verborgen.
So macht durch die Leidenschaft der Armida
Sich dir ihre eigene Schwäche offenbar.
Und welchen Lohn habe ich dafür bekommen?
Eine betonte Verachtung,
Eine grausame Verlassenheit! . . .*

Rinaldo

*Hör auf, geh! Hör auf,
Mich zu quälen, Armida.*

*Als ich mich zu dir wandte, rief mich die Kriegstrompete
Zum Lager, o Kriegslust,
Ich begehre den Ruhm.*

Armida

Und mich zieht die Liebe.

Rinaldo

*Liebe ... (Mächtiges Wort!
Wie du klingst, oh!
Wie von diesen süßen Lippen
In mein schmerzendes Herz!)*

Armida

*Ja, die Liebe. . .
Wenn die Natur dir eine stolze Seele
Als Schicksal gab,
Bringt das mir den Tod,
Und in mir ist die Liebe erloschen.*

Rinaldo

Armida . . . (Oh! Himmel!)

Armida

Was willst Du?

Rinaldo

Die Fügung verlangt. . .

Armida

Was nur?

Rinaldo

*Daß ich vor deinen schönen Strahlen fliehe:
Die Pflicht zwingt mich dazu.*

Armida

*Fliehe vor mir! . . . Dennoch zwang
Die Liebe oft die Helden, sich ihr zu unterwerfen.*

Rinaldo

*(Es schwankt mir bei diesen Tönen,
Mir fehlt die Standhaftigkeit.
Ich Elender! Keine Hoffnung
Auf Freiheit habe ich mehr.)*

Armida

*(Er schwankt bei diesen Tönen
Ihm fehlt die Standhaftigkeit.
Die Süße meiner Hoffnung
Habe ich noch nicht verloren.)*

Rinaldo

*Ah? Ich kann nicht widerstehen. . .
Ja, ich werde dich stets lieben.*

Armida

*Oh! unerwartet — Ich frohlocke!
Oh! schicksalhafter Augenblick!*

Rinaldo und Armida

*Teure
Für dich empfindet diese Seele
Teurer
Süßes Herzklopfen,
Daß ich es nicht auszudrücken weiß.*

ARMIDA — DIE HEIDNISCHE ZAUBERIN

*Doch da die Sinne sie mit Doppelsüße
Berauscht, mit süßen Worten, süßem Lächeln,
Löst aus den Leibern gleichsam sie die Seelen,
Die so gewalt'ger Wonne ungewohnten.
Grausamer Amor! Wehe! Der du Wermut
Und Honig austeilst und mit beiden tötest!
Zu allen Zeiten gleichermaßen tödlich
Sind deine Übel und die Arzeneien.*

*Mit solchen Gegensätzen, Eis und Feuer,
Mit Lachen und mit Weinen, Furcht und Hoffnung,
Hält die betrügerische Frau sie alle
Im Zweifelstand und treibt ihr Spiel mit ihnen.
Wenn einer wagt, mit bebend-heisrer Stimme
Die Qual zu zeigen, tut sie so, als sehe
Sie seine Seele nicht in seinen Worten,
Und stellt sich in der Liebe unerfahren.*

*Doch wenn sie an Gebärden spürt, daß einer
Sein brennendes Verlangen zeigen möchte,
So weicht sie bald, bald bietet und entzieht sie
Zugleich die Möglichkeit, sich auszusprechen,
Und irrt ihn so den ganzen Tag und raubt ihm,
Dem Müden und Betrogenen, die Hoffnung.
Er bleibt zurück, dem Jäger gleich, der abends
Die Spuren des verfolgten Wilds verloren.*

*Mit solchen Künsten wußte sie verstohlen
Wohl abertausend Herzen zu entwenden.
Nein, Waffen waren es, die sie bezwangen
Und mit Gewalt zu Sklaven Amors machten.
Wen wundert noch, daß Herkules und Theseus,
Achill, der grimme, Amors Beute wurden,
Wenn jene, die das Schwert für Jesus schwingen,
Der Arge selbst verstrickt in seine Schlingen?*

Torquato Tasso „Die Befreiung Jerusalems“, 4. Gesang.

FRIEDRICH STENDHAL MIT ROSSINI AUF STAGIONE

PRÄLIMINARIEN

Von Bologna aus, welches das Hauptquartier der Musik in Italien ist, wurde Rossini nach allen Städten engagiert, wo sich ein Theater befindet. Man machte überall den Unternehmern (Impresari) zur Bedingung, von Rossini eine Oper schreiben zu lassen. Im allgemeinen gab man ihm tausend Franken für die Oper, und er schrieb ihrer alle Jahre vier oder fünf.

(Von 1810 bis 1816) zog er nacheinander durch alle Städte Italiens und brachte in jeder zwei oder drei Monate zu. Bei seiner Ankunft ward er von den Musikliebhabern (dilettanti) empfangen, gefeiert und in den Himmel gehoben; die ersten zwei oder drei Wochen vergingen mit der Einnahme von Dinern und mit Achselzucken über die Albernheit des Textbuches. . . „Du hast mir Verse geliefert, aber keine Situationen“, hörte ich ihn oft zu dem schmutzigen Poeten sagen, der sich in Entschuldigungen verliert und ihm zwei Stunden später ein Sonett überreicht „umiliato alla gloria del più gran maestro d'Italia e del mondo“ (in tiefster Demut dargebracht dem größten Meister Italiens und der Welt).

PRODUKTION

Nach zwei drei Wochen so zersplitternden Lebens beginnt Rossini, die musikalischen Diners und Soiréen abzulehnen und behauptet, sich ernsthaft mit dem Studium der Stimmen seiner Sänger zu befassen; er läßt sie am Klavier vorsingen, und man sieht ihn genötigt, die schönsten Eingebungen der Welt zu verstümmeln, weil der Tenor die Note nicht erreicht, die sein Gedanke fordert, oder weil die Primadonna den Übergang von dem zu jenem Tone stets verfehlt. Manchmal ist in der ganzen Truppe der Baß der einzige, der singen kann.

Endlich, drei Wochen vor der Premiere, begibt sich Rossini, der nun die Stimmen seiner Sänger kennt, ans Schreiben. Er steht spät auf, komponiert mitten in der Unterhaltung mit seinen neuen Freunden, welche — was er auch tut und treibt — ihm keinen Augenblick des Tages von der Seite weichen. Er geht mit ihnen mittagessen in die Osteria, und oft auch abendessen; er kehrt sehr spät zurück, und seine Freunde geleiten ihn heim bis an die Tür und singen, was das Zeug hält, Musik, die er improvisierte, manchmal ein „Miserere“, sehr zum Ärgernis der Frommen im Stadtquartier. Er gelangt endlich wieder auf sein Zimmer, und zu dieser Tageszeit, gegen drei Uhr früh, sind ihm die glänzendsten Einfälle gekommen. Er schreibt sie in Eile und ohne Klavier nieder, auf kleine Fetzen Papier, und am nächsten Morgen richtet er sie ein, instrumentiert sie, wie er es nennt, und plaudert dabei mit seinen Freunden. Denkt euch einen lebhaften, feurigen Geist, den alles anspricht, der aus allem Vorteil zieht, der sich durch nichts beirren läßt . . .

PROBEN

Komponieren ist gar nichts, wenn man Rossini glauben darf. Einstudieren, das ist lästig! Zu diesem traurigen Zeitpunkt erduldet der arme Maestro die Pein, in allen Tonlagen der menschlichen Stimme seine schönsten Einfälle, seine brilliantesten und schmelzendsten Kantilenen verhunzt zu hören. „Da möchte man sich selbst auspfeifen!“ sagt Rossini. Traurig kommt er von diesen Proben, ist angewidert von dem, was er tags zuvor bewunderte. Doch diese Proben, so peinlich sie für den jungen Komponisten sein mögen, sind in meinen Augen der Triumph italienischer Empfänglichkeit (*sensibilité*); dort, um ein schlechtes, wackliges Klavier geschart, in jenem finstern Loch, das man in einer Kleinstadt wie Reggio oder Velletri den *ridotto* des Theaters nennt, habe ich beim Lärm der nachbarlichen Küche und des Bratenwenders acht oder zehn arme Teufel von Bühnenleuten probieren sehen; habe gesehen, wie sie die flüchtigsten und hinreißendsten Eindrücke der Musik empfanden und bewunderungswürdig wiedergaben; dort erblickt der verblüffte Nordländer Ignoranten, die außerstande sind, einen Walzer auf dem Klavier zu spielen oder zu sagen, worin der Unterschied eines Tons zum anderen besteht, und welche doch aus Instinkt und mit bewundernswertem Brio die seltsamste und eigentümlichste Musik singen und begleiten, die der Maestro unter ihren Augen umschafft und einrichtet, indem er schrittweise ihrem Singen folgt. Sie machen hundert Fehler, aber in der Musik werden alle Fehler, die man im Übermaß der Hingabe begeht,

bald vergeben, wie in der Liebe alle Fehler, die aus zu großer Liebe kommen.

Ist dieser kleine düstere Raum das Heiligtum des musikalischen Genius und einer Kunstbegeisterung, fern von allem Geschwätz und auch der mindesten Neigung, sich etwas vorzumachen, so ist dies elende Piano wiederum auch umlagert von allen grotesksten Anmaßungen und Rangstreitigkeiten unglaublichster und naivster Eigenliebe. Manchmal geht es dabei zugrunde, man zerschlägt es mit Fausthieben und wirft sich schließlich die Stücke an den Kopf. Ich rate jedem für Kunst empfänglichen Italienreisenden, sich dieses Schauspiel zu verschaffen. Dies innere Leben der Truppe ist der Gesprächsstoff der ganzen Stadt, die ihren Genuß oder Verdruß während des glänzenden Monats im Jahr vom Erfolg oder vom Durchfall der neuen Oper erwartet. Eine Kleinstadt in diesem Rauschzustand vergißt, daß es auf Erden sonst noch etwas gibt. . .

PREMIERE

Endlich naht der entscheidende Abend. Der Maestro nimmt Platz am Klavier; der Saal ist so voll wie nur irgend möglich. Zwanzig Meilen im Umkreis weit ist man herbeigeeilt. Die Neugierigen haben in ihren Kutschen mitten auf der Straße Lager aufgeschlagen. Alle Gasthäuser sind schon tags zuvor überfüllt; und man ist ausnehmend unverschämt in ihnen. Alle Tätigkeiten sind eingestellt. Im Augenblick der Aufführung gleicht die Stadt einer Einöde. Alle Leidenschaften, alle Spannungen, alles Leben einer ganzen Bevölkerung ballt sich zusammen im Zuschauerraum.

Die Ouverture beginnt. Man könnte ein Mücklein fliegen hören. Sie endet, und nun bricht ein ganz fürchterlicher Lärm los. Sie wird in den Himmel erhoben, oder ohne Erbarmen niedergepiffen oder vielmehr niedergebrüllt. Das ist nicht, wie in Paris, ängstliche Eitelkeit, die nach der Eitelkeit des Nachbarn schießt. Es sind Besessene, die mittels Brüllen, Stampfen, Stockhieben auf die Sitzlehnen, ihrer Empfindungsart zum Sieg verhelfen möchten und vor allem beweisen wollen, daß es die einzig rechte ist; denn so unduldsam ist auf der Welt nichts, wie der Mensch mit Feingefühl. . .

Bei jeder Arie der neuen Oper beginnt, nach einem völligen Schweigen, aufs neue der fürchterliche Lärm. . . Rossini erhebt sich von seinem Platz am Klavier, sein schönes Gesicht nimmt, selten genug bei ihm, einen ernsten Ausdruck an; dreimal grüßt er, wird mit Beifall überhäuft, mit seltsamen Schreien schier betäubt; man ruft ihm Lob in ganzen Sätzen zu; dann geht man zum nächsten Musikstück über. — Rossini erscheint bei den er-



Rossini, von André Gill

sten drei Vorstellungen seiner neuen Oper am Klavier; wonach er seine siebenzig Zechinen (etwa achthundert Mark) bezieht, an einem großen Abschiedsessen teilnimmt, das ihm von seinen Freunden, will sagen von der ganzen Stadt, gegeben wird, und im Wägelchen abreist, mit einem Mantelsack, an Manuskripten voller als an Habe, um diese nämliche Rolle vierzig Meilen weiter, in einer Nachbarstadt, aufs neue zu beginnen.

GIACCHINO ROSSINI

„WAS NUN DEN GEGENWÄRTIGEN FORTSCHRITT
UNSERER LIEBEN KOLLEGEN ANBETRIFFT . . .“

An Doktor Filippi

Passy bei Paris, 26. August 1868

. . . Es freut mich auch, Ihnen sagen zu können, daß die kleine Arie in A, die Sie mir in meinem Haus in Paris mit etwas verschleierter Stimme vorgesungen und vorgespielt haben, mir immer noch durch den Kopf geht. Besagte Arie im venezianischen Dialekt ist ein wahres Kleinod. Man wird, bei Gott, nicht sagen können, daß das sogenannte Zukunftsmusik sei!!!

Was übrigens dieses so viel und unrichtig erörterte Thema angeht, so drängt es mich, Ihnen zu sagen, daß ich, wenn ich gewisse häßliche Worte wie Fortschritt, Verfall, Zukunft, Vergangenheit, Gegenwart, Konvention usw. lese, eine Übelkeit im Magen verspüre, die ich mit aller Mühe zu unterdrücken versuche. Wenn es mir gegeben wäre, mich Ihrer gelehrten Feder zu bedienen, was für Lektionen wollte ich diesen Naseweisen geben (die man für musikalische Demosthenesse hält), die über alles reden und nichts klären können. Diese möchten sogar heute das als neu und selten ausgeben, was sozusagen vorsintflutlich ist. Von deklamierter Musik, von dramatischer Musik sprechen diese Gelehrten! Man muß annehmen, daß diesen Herren unbekannt ist, daß die berühmten Dufay und Goudimel vor ungefähr einem halben Jahrtausend ausschließlich deklamierte, taktlose Musik geschrieben haben. Die berühmten Caccini und Peri setzten dann diesen Stil fort und nannten ihre Kompositionen Opern im rezitativischen Stil. Schließlich haben der Musiktitan Glinka und Genossen, wie mir scheint, den deklamierten und dramatischen Stil zur Genüge eingeführt! Glauben Sie nicht, mein guter Doktor Filippi, daß ich grundsätzlich anti-dramatisch eingestellt sei, nein, keineswegs. Ich war aber Virtuose des italienischen Belcanto, bevor ich Komponist wurde, und teile die philosophische Maxime des großen Dichters, der sagt:

Alle Arten sind gut,

Ausgenommen die langweilige.

LE HANNETON

ILLUSTRE, SATIRIQUE ET LITTERAIRE

ROSSINI



*Cher monsieur le Directeur
Dantón est un homme de bien. En plusieurs occasions
il nous a aidés dans nos besoins de la quatrième Classe et ne
s'oppose point à ce qu'on en publie dans votre journal
S. Hoffing*

Paris 22 Juin 1845

Rossini, von Dantón (?)

Was nun den gegenwärtigen Fortschritt unserer lieben Kollegen anbetrifft, so muß man zugeben, daß die durch Hoffnungen, Furcht, Revolutionsgeist und andere Ursachen herbeigeführten sozialen Umwälzungen die armen Komponisten (die hauptsächlich für Brot und Ruhm [per fame e fama] arbeiten) unvermeidlich dazu zwingen, sich den Kopf zu zerbrechen, neue Formen, heterogene Mittel zu finden, um die jungen, gleichaltrigen

Generationen, die zum großen Teil über den Raub, die Barrikaden und ähnliche Säckelchen empört sind, zu zerstreuen!!

Es steht jetzt bei Ihnen, verehrter Kritiker, den jungen Komponisten mit altem Nachdruck zu predigen, daß bei diesen Neuerungen weder von Fortschritt noch von Verfall die Rede sein kann, und ihnen gleichzeitig zu sagen, daß diese sterilen Erfindungen (ritrovati) allein der angestregten Arbeit und nicht der Inspiration ihr Leben verdanken; daß sie ferner den Mut haben sollen, sich von den konventionellen Gewohnheiten zu befreien und sich heiteren Gemüts und mit vollem Vertrauen dem hinzugeben, was göttlich und verführerisch in der italienischen Musik ist: die einfache Melodie und die Mannigfaltigkeit im Rhythmus.

Wenn die jungen Kollegen diese Gebote befolgen, werden sie leicht ihren Hunger stillen können und den ersehnten Ruhm erlangen, und ihre Werke werden lange leben wie die unserer alten, heiligen Väter Palestrina, Marcello, Pergolese und wie unzweifelhaft auch die der berühmten Mercadante, Bellini, Donizetti und Verdi aus unserer Zeit.

Sie werden bemerkt haben, scharfsinniger und vielgeliebter Doktor Filippi, daß ich den Begriff Nachahmung bei der Empfehlung für die jungen italienischen Komponisten mit Absicht übergangen und nur von der Melodie und dem Rhythmus gesprochen habe. Ich werde allzeit unerschütterlich bleiben in dem Glauben, daß die italienische Musik (besonders die Vokalmusik) ganz absolut und ausdrucksvoll, niemals aber nachahmend ist (tutta ideale ed espressiva, mai imitativa), wie es gewisse materialistische Philosophaster wahrhaben wollen. Es sei mir erlaubt zu bemerken, daß man die Empfindungen des Herzens zum Ausdruck bringt und nicht nachahmt.

Um nun meine Anschauung bezüglich der Musik zu vervollständigen, füge ich hinzu, daß der Begriff ausdrucksvoll keineswegs die Deklamation und noch weniger die dramatische Musik ausschließt. Im Gegenteil, ich versichere, daß er sie bisweilen fordert. Die absolute und ausdrucksvolle Musik führt dann zum vornehmen, einfachen, verzierten und leidenschaftlichen Gesang (das, was ich bevorzuge).

Es sei aber ein für allemal gesagt, daß die Nachahmung die Apanage, die unzertrennliche Gefährtin und oft die vornehmste Hilfe der Schöpfer der beiden schönen Künste, der Malerei und Bildhauerei, ist. Zu der Nachahmung muß sich dann ein vornehmes, künstlerisches Empfinden gesellen und ein wenig Genie (mit dem die Natur wenig verschwenderisch ist). Dieses letztere, das Genie, war und wird alle Zeit, obwohl es sich bisweilen gegen die Regeln auflehnt, Schöpfer des Schönen sein!

Um schließlich die beiden Wörtchen Fortschritt und Verfall nicht unerwähnt zu lassen, füge ich noch hinzu, daß ich allein in der Herstellung neuer Instrumente einen Fortschritt einräume (einen Fortschritt, der den Liebhabern der nachahmenden Musik so sehr zusagt, und vielleicht haben sie recht). Ich kann daher einen gewissen Verfall der Vokalmusik nicht leugnen, da ihre neuen Schöpfer mehr zu dem wasserscheuen Stil tendieren als zu dem süßen, aus dem Herzen kommenden, italischen Gesang (*all'italo dolce cantare che nell'anima si sente*). Möge Gott jenen verzeihen, die diesen Verfall verursacht haben.

Leider bemerke ich, daß aus den wenigen Zeilen, die ich zu Beginn meines Briefes angekündigt habe, eine weitschweifige, verabscheuenswerte Epistel geworden ist. Bitte lächeln Sie nicht über die Sprache dieses konfusen Sammelsuriums, das ich allzu eilig niedergeschrieben habe, und sehen Sie Ihren Kollegen und aufrichtigen Bewunderer in G. Rossini, der von den Franzosen der Schwan von Pesaro, von den Lughesern (in der Romagna), den Landsleuten meines Vaters, der Schwan von Lugo genannt wird und sich selbst als Schöpfer einer neuen chinesischen Tonleiter Pianist 4. Ranges (ohne Rivalen) nennt.

Nun will ich schließen. Ich lege die Feder nieder. *Laus Deo.*

(Gran Cassa, *Andante*)

Handwritten musical score for a drum and cymbal passage. The score is written on five staves. The first staff is a treble clef with a common time signature and a tempo marking "Alto Viento" and "42". The second staff has a "Cymbalo" marking. The third staff has a "Cassa" marking. The fourth staff has a "Cassa" marking. The fifth staff has a "Cassa" marking. The score includes various rhythmic notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f".

Handschriftliche Skizze zu „Armida“ — eine Passage für große Trommel und Becken.

FRIEDRICH STENDHAL
ROSSINIS REFORM DES BELCANTO

Mit zweiundzwanzig Jahren kam Rossini 1814 nach Mailand, um den „Aureliano in Palmira“ zu schreiben. Dort fand er den Kastraten Velluti, der in seiner Oper singen sollte. Der Sänger mißbrauchte seine wunderbaren Stimmittel, wie es ihm gerade einfiel. Rossini hatte ihn noch nie gehört, als er ihm die Kavatine seiner Rolle schrieb. Bei der ersten Orchesterprobe singt Velluti, und Rossini ist starr vor Bewunderung. Bei der zweiten Probe fängt der Sänger an zu verzieren (fiorire); Rossini findet die Zutat passend und prächtig; er ist einverstanden. Bei der dritten Probe kann er vor Verzierungen die Grundmelodie der Kantilene kaum noch erkennen. Endlich kommt der große Tag der Premiere. Kavatine und Rollenauffassung machen Furore; aber Rossini vermag aus dem, was Velluti singt, die Musik, die er geschrieben hatte, nicht herauszuhören. Immer wieder ist Vellutis Gesang voller Schönheiten, und er erntet großartigen Beifall. Die Oper selber aber ist durchgefallen.

Rossinis Eigenliebe ist schwer verletzt. Geistig beweglich, wie er ist, denkt er sofort darüber nach, welche Lehre ihm hieraus erspringe. Und er kommt auf folgenden Gedankengang: Gottlob, daß dieser Velluti Geist und Geschmack besitzt, aber wer bürgt mir, daß ich beim nächsten Theater, für das ich zu schreiben habe, wieder einen so göttlichen Sänger finde? Die Gefahr für mich ist um so größer, als sich die Bühnen mit Sängern füllen, die nichts gelernt haben, aber alle den Velluti mit seinen Fiorituren nachmachen, ohne die großen Mittel dazu zu haben. Dadurch wird das Publikum mehr und mehr verdorben, bis schließlich einfache Kantilenen durchweg arm und kalt genannt werden. Aus allem folgt: Ich muß mein System ändern. Ich mache keine Konzessionen mehr. Die Verzierungen bilden einen wesentlichen Bestandteil der Gesangspartien. Also schreibe ich sie fortan in die Partitur, wobei ich von keinem Sänger etwas verlangen will, was er nicht leisten kann.

GIOVANNA KESSLER
ROSSINI UND DIE DEUTSCHEN

„Gleich der Quelle Arethusa, die die ursprüngliche Süßigkeit bewahrte, obgleich sie die bitteren Gewässer des Meeres durchzogen, so behielt auch das Herz Rossinis seine melodische Lieblichkeit und Süße, obgleich es aus allen Wermutskelchen dieser Welt hinlänglich gekostet“, schrieb Heinrich Heine in einem seiner „Musikalischen Berichte aus Paris“ (1842). „So schön und so abgefeimt tückisch ihm auch oftmals mitgespielt wurde im Leben, so finden wir doch in seiner musikalischen Produktion keine Spur von Galle.“ Beim Anhören der Uraufführung des „Stabat Mater“ war Heine klar geworden, daß Rossini „den Geist des Christentums nicht erst wissenschaftlich zu konstruieren brauchte“, während er an der Komposition arbeitete, sondern zurücktauchte in seine Kindheitserinnerungen als Chorknabe und Ministrant und „wie die größten Künstler sowohl in der Malerei als in der Musik die überschwenglichen Schrecknisse der Passion mit so viel Blumen als möglich verlieblich und den blutigen Ernst durch spielende Zärtlichkeit gemildert“ hatte. „Eben die Rügen, die vom norddeutschen Standpunkt aus gegen den großen Meister laut werden, bekrunden recht schlagend die Ursprünglichkeit und Tiefe seines Genius“, schreibt Heine weiter und geht ins Gericht mit den „schweren, langweiligen Kritikastern“, die sich „sehr beschränkte, sehr irrige Begriffe angequält haben“.

Damit sind wir mitten in der Polemik um Rossinis Unwert oder Wert, die bereits während seiner Studienzeit einsetzte und bis heute nicht abgeklungen ist, ganz gleich, ob es um seine Sakralmusik, seine Opern oder seine Kammermusik geht. So viel und hoch gelobt er auch wurde, so lang ist auch die Liste der Schmähungen. Sie begann mit dem abfälligen „piccolo tedesco“ (kleiner Deutscher) oder gar „teutonico“ (Teutone), mit dem seine Studien-genossen ihn hänselten, denen er „die deutsche Art Haydns und Mozarts“ zu sehr nachahmte. Sein Lehrer Padre Mattei nahm den Vierzehnjährigen in so harte Zucht, um ihn gegen jenen „Einfluß“ zu schützen und ihn zu zwin-

gen, zu komponieren „wie es in Italien Sitte“ war, daß der Junge — der 1806 bereits seine erste zweiaktige Opera seria „Demetrio e Polibio“ (U. 1812, Rom) und einige kleine Vokal- und Instrumentalwerke komponiert hatte — „nach sechs Monaten keine Note mehr schreiben konnte, ohne zu zittern“. Er studierte weiter bei Padre Mattei im Konservatorium von Bologna, behauptete jedoch seine musikalische Natur, die natürlich vom Zeitgeist mit geprägt war, aber dennoch ihre eigene Ausdrucksweise mühelos fand. Zum Verdruß allerdings vieler Zeitgenossen: Cimarosa nannte ihn einen „ausschweifenden Musiker und Schänder guten Geschmacks“, Zingarelli verbot seinen Schülern, Rossinis Partituren auch nur anzusehen. Und wie er von denen, als deren zum „Neckischen“ und „heiterer Oberflächlichkeit“ neigender Nachfahr er so gern eingestuft wurde und wird, als Abtrünniger angesehen wurde, so war er für manchen Späteren ein „Luzifer der Musik“ (C. M. von Weber, der ihn jedoch später schätzen lernte), ein „Selbst-Plagiator“, „Outrierer“, „trivial“, „vulgär“ oder „der große Musik-Korruptierer“, ja, Berlioz ging Rossini sogar „so auf die Nerven“, daß er am liebsten während „einer Aufführung das Théâtre Italien mit seiner ganzen Rossinischen Bevölkerung in die Luft gesprengt“ hätte — die Reihe wäre beliebig fortzusetzen. Auch wir lernten noch, daß er nicht viel mehr als „Limonade“ oder „eine Art derb-fröhlicher Operette“ hervorgebracht habe, und was von ihm auf deutschen Bühnen geboten wurde, war nicht eben geeignet, uns anderer Meinung zu machen.

Meist war es ja der „Barbier“, denn Beethoven hatte gesagt, die Opera buffa sei die einzige Stärke der Italiener. Ich fand diese Aufführungen ziemlich albern; das Warum wurde mir erst viel später in Italien klar, d. h. ich fand nicht nur einen, sondern einige Gründe. Und wenn auch bei uns — nicht zuletzt durch den Austausch von Künstlern und die Massenmedien — eine Rossini-Renaissance eingesetzt hat, so ist es wohl gerade deshalb angebracht, diese Gründe einmal zu betrachten.

Denn es ist nicht die Aufführungstechnik, die auch heute noch vielerorts ein Rossini-Verständnis beeinträchtigt oder verhindert. Der Dirigent Gianandrea Gavazzeni kam vor etwa einem Jahr tief betrübt von einer Rundreise durch Deutschland, das er „als Theaterland so sehr bewundert“, zurück, weil die Rossini-Aufführungen, die er sah, meist nicht nur nichts vom Geist des Komponisten realisiert hätten, sondern auch — wie vor hundert Jahren — oft zerstückelt und durch Einfügungen aus anderen Opern willkürlich verändert worden seien. Die gleiche Klage also, wie sie Verdi 1855 aus Paris an die Contessa Maffei schrieb über „Wilhelm Tell“, den „das Publikum nach fünfundzwanzig bis dreißig Jahren noch nicht begrif-

fen" habe und der „entstellt, verstümmelt . . . in würdeloser Inszenierung gegeben“ werde. Warum Rossini selbst nicht gegen solche Art opponierte, soll später noch beleuchtet werden.

Zunächst noch einiges zu den eben erwähnten Gründen, die die deutsche Einstellung zu Rossini erschweren. „Ihr Italiener“, hatte Beethoven gesagt und damit eine klare Trennungslinie zwischen deutscher und italienischer Kunst gezogen. Nicht zu unrecht natürlich, so lange das nicht gleichbedeutend ist mit Vorurteil und prinzipieller Abwertung, sondern etwa als Beginn des Weges zum Verständnis der anders gearteten Mentalität verstanden würde. Inzwischen haben „wir Deutschen“ ja ein wenig zugelernt über „das deutsche Wesen“, hat sich bis zu einem gewissen Grade die Erkenntnis durchgesetzt, daß „gefühlvoll“ nicht immer gleichbedeutend ist mit großem Gefühl, daß Schweres in der Kunst auch leicht oder — zumindest seit Offenbach — sogar ironisch gesagt werden kann. Aber die eingewurzelten Vorurteile gegen den „unheroischen“, „nicht so tief wie wir empfindenden“, im „dolce far niente“ lebenden Italiener sind längst nicht ausgeräumt. Obgleich zum Beispiel „Don Camillo und Peppone“ als Buch wie als Film auch bei uns ein überaus großer Erfolg war, ist die Vorstellung immer noch sehr verbreitet, einer ganz menschlichen Verquickung zweier „Extreme“ gegenüber sehr skeptisch sein zu müssen; andererseits verbinden wir mit Takt- und Rhythmus-Charakterisierung feste Vorstellungen, deren anders geartete Handhabung wir wohl dem Neger oder dem Supermodernen zubilligen, kaum aber einem Komponisten des neunzehnten Jahrhunderts aus dem europäischen Raum, dem Italiener unserer Vorstellung schon gar nicht. Ein unterschwelliges Maß an Verachtung gegenüber „den Italienern“ ist einem Verstehen nicht eben förderlich und führt in der künstlerischen Interpretation logischerweise zu einer Art Ummünzung. So verliert zum Beispiel die Rossinische Buffakomik in unseren Breiten meist die ihr innewohnende ironische Grazie und wird allzu leicht zum derben Spaß à la Hans Sachs, werden die aus einem uns fremden Lebensgefühl gewachsene musikalische Dynamik und Artikulation in tragischen, religiösen oder besinnlichen Situationen zu einer uns für solche Augenblicke angebrachter erscheinenden „Gemessenheit“ der Tempi verwässert oder, weil es ja ein Italiener schrieb, verniedlicht. Eine deutsch geschulte Stimme hat ihren eigenen Schmelz, der in dem Augenblick, da sie den italienischen nachzumachen (statt nachzuempfinden und zu übersetzen) versucht, süßlich, kitschig wird; die deutsche Romantik hat ihren eigenen Zauber, wird aber zur unerträglichen, nur aufgeklebten Fabrikmarke, wenn man sie als Richtlinie für die Interpretation der zur gleichen Zeit von Italienern komponierten

Opern nimmt. Um beim Beispiel der Arethusa-Quelle zu bleiben: Die deutschen Romantiker hätten die Sehnsucht und den Schmerz der Arethusa gestaltet, die sich durch die bitteren Gewässer hindurchzuretten versucht; Rossinis Art hat viel vom genuinen Vorkosten der Überwindung auch im Schmerz.

Vielleicht sind das alles Binsenwahrheiten, die sogar manchem nach „italianisierter“ Vereinfachung klingen können. Aber ist nicht auch Ironisierung, mehr noch die Selbst-Ironisierung, eine Art Vereinfachung? Beides ist aber auch ein Ergebnis von Klarsicht und Selbsterkenntnis, worin wir nicht gerade Meister waren und sind. Rossini war es. Man stelle sich Weber oder Schumann — von Beethoven und Wagner ganz zu schweigen — vor, die auf die Frage einer begeisterten Anhängerin, ob sie ihn „großer Meister oder göttlicher Genius“ nennen dürfe, geantwortet hätten: „Ach, am liebsten wäre mir, wenn Sie mich mon petit lapin (mein kleiner Hase) nennen würden!“ So war seine Art, Elogen abzubiegen; er sprach von eigenen Kompositionen als „Trinkmusik“, „altem Plunder“, und manche seiner Freunde meinten, nur weil er sich selbst stets so bespöttelte, sei er von vielen falsch beurteilt worden, seien ihm auch abfällige Schlagworte über große Zeitgenossen in den Mund gelegt worden, die er nie gesagt hatte. Er nannte sich selbst „den letzten der Klassiker“, den letzten jener also, die der stets bedrohten und bedrohenden Wirre des an Unvollkommenheiten krankenden Lebens die künstlerische Spontaneität und Form entgegensetzten, doch hatte bei ihm die Form schon den Anhauch der „Verfremdung“, sprich: Ironie. In Kompositionen aber wie „Dal Tuo stellato soglio“ („Mosé“) oder in der Apfelschuß-Szene des „Tell“ und vielen anderen spürt man ganz stark den Untergrund der Urangst, Rebellion und Sehnsucht nach Befreiung, Erlösung. Die Musik gehörte zu seinem Leben von Kindheit an, erfüllte es auch dann noch, als er nicht mehr für die Opernbühne komponierte (und dieser Entschluß war bei Gott kein Zeichen schöpferischer Schwäche), aber es wäre ihm nie in den Sinn gekommen, sich selbst für einen „Berufenen“ zu halten (wie klar spricht er darüber in dem großen Gespräch mit Richard Wagner). Komponieren war sein Beruf (kurz vor seinem Tode sagte er einmal: „Ich komponiere zu meiner Freude“), und selbst als er zu Beginn seiner Laufbahn unglaublich viel komponieren mußte, um sich und seine Eltern zu erhalten, klagte er nicht — er tat es mit jener Pünktlichkeit, die zu jedem Beruf gehört.

Die Skrupel eines adäquaten Libretto bestanden damals noch nicht. Er dachte in Stimmen und Orchesterklang, und die Musik strömte aus ihm wie jene neapolitanische Quelle. Ist auch bestimmt manche Wiederverwertung

musikalischer Themen und „Nummern“ auf Zeitnot zurückzuführen, so ist die Annahme doch nicht abwegig, daß eine Art Grundmelodie seines Wesens dabei mit im Spiel war, wie etwa sehr musikalische Menschen in den verschiedensten Schicksalsmomenten Trost und Stärke in einer bestimmten Melodie finden. Er vertraute einerseits auf die Inspiration der Sänger und Musiker, einander ähnelnden Phrasen das erforderliche seelische Timbre zu geben (wenn er nicht absichtlich aus selten oder nie gespielten Werken Abschnitte übernahm), kannte andererseits aber auch die Unarten der Sänger seiner Zeit zur Genüge, um für manche Melodien lieber den Vorwurf des „Artifiziellen“ auf sich zu nehmen, als den Sängern jede beliebige Variierung zu überlassen, wie es damals üblich war. Daß er — leidet — gegen die Unsitte, Werke zu verstümmeln oder miteinander zu irgendwelchen unsinnigen „Neuheiten“ zu verbinden, nichts oder nur wenig tat, beweist nicht Desinteresse, eher Vertrauen zur universalen Wandlungsmöglichkeit der musikalischen Ausdruckskraft und Demut, die den eigenen Schöpfungen keine Ziele anmaßt.

Gemessen an Beethovens oder Wagners titanisch-problematischer Art mag mancher Rossini geringer bewerten, doch das spricht nicht immer für den Bewertenden. Verdi schrieb 1843: „O, es ist etwas Großes, Rossini zu sein!“ Sogar Beethoven und Wagner erkannten seine genuine musikalische Kraft an, wenn seine Art ihnen auch fremd war, sie beide auf ihre Weise mit den eigenen schöpferischen Problemen zu sehr beschäftigt waren, um die Kraft des Unkomplizierten voll würdigen zu können. Er selbst kannte seine Grenzen sehr genau. Zum Autograph seiner letzten großen Komposition, der „Petite Messe solenne“, gehört ein „Brief an Gott“, in dem es u. a. heißt: „Du weißt, ich wurde für die Opera buffa geboren. Ein bißchen Können, ein bißchen Herz, und mehr nicht.“

„... und mehr nicht“ — aber wieviel war das? Der Radius ist für uns Deutsche noch auszuschöpfen, angefangen bei seiner — selbst von seinen Gegnern anerkannten — Menschlichkeit und Bescheidenheit, die seinen buffa den augenblinzeln-blitzenden Humor, seinen seria die erschütternde Aufrichtigkeit und seinen sacrale die unkonventionelle, kindhafte Frömmigkeit gab. Mit Klischees ist ihm nicht beizukommen — weder mit „Oberflächlichkeit“ oder Jux bei den buffa, noch mit „Weihe“ oder sonstigen philosophischen Intentionen bei den seria und sacre —; es dürfte für die Interpretation seiner Werke, ob lustig oder ernst, nur den einen Ausgangspunkt geben: die Heiterkeit des über dem Abgrund tanzenden und singenden Herzens, dem Musik die natürlichste Sprache von der Welt war.

HANDLUNG

1. Akt

Ein Schlachtfeld in der Nähe Jerusalems. Der Oberkommandierende Goffredo trifft mit Eustazio und den Paladinen Vorbereitungen für die Wahl des Nachfolgers des verstorbenen Dudone. In diesem Augenblick trifft eine weinende Edelfrau — Armida — mit großem Gefolge ein, unter dem sich Idraote, als Wahrsagerin verkleidet, befindet. Armida erbittet die Hilfe von zehn Kriegeren, um sich vor Idraote zu retten, der ihr angeblich den Thron von Damaskus widerrechtlich geraubt hat und versucht, sie zu töten. Das ist natürlich eine List der Zauberin, die besten Kämpfer aus den Reihen der Kreuzritter — vor allem Rinaldo, der ihr früher schon einmal entkommen ist — abzuziehen. Nach langem Zögern gibt Goffredo den demütigen Biten Armidas nach und verspricht ihr zehn Kämpfer. Zuerst jedoch muß Dudones Nachfolger gewählt werden. Goffredo verläßt die Versammelten, und Eustazio und die Paladine wählen Rinaldo. Dies erweckt den Zorn von Gernando, der gehofft hatte, gewählt zu werden. Rinaldo und Armida treffen sich nun. Der Zauberin gelingt es, in des jungen Mannes Herz die Liebe wiederzuerwecken, die er einst für sie gefühlt hat. Als Gernando die beiden zusammen sieht, beleidigt er Rinaldo, der ihn in einem kurzen Duell tötet. Um Goffredos Zorn, der ihn bestrafen will, zu entkommen, flieht Rinaldo — Armida folgt ihm. Die Zauberin hat ihr Ziel auf diese Art erreicht.

2. Akt

Ein geisterhafter Wald. Astarotte und seine Dämonen entsteigen unterirdischen Regionen und stellen ihre Dienste Armida zur Verfügung. Die Zauberin erscheint mit Rinaldo, sie beteuern sich gegenseitig ihre Liebe. Auf ein Zeichen von Armida verwandelt sich der Wald in das Innere eines Zaubergartens. Nymphen, Genien und Cupidos lassen Liebeslieder ertönen, Armida besingt die süße Macht der Liebe.

3. Akt

Der Zaubergarten: Die Paladine Ubaldo und Carlo erscheinen mit dem Auftrag, Rinaldo zu retten. Sie schlagen die Nymphen in die Flucht, die versuchen, sie zu umgarnen. Versteckt in einer Grotte, hören sie die Liebesworte, die Armida und Rinaldo tauschen. Doch als Armida Rinaldo verläßt, halten sie Rinaldo ihren diamantenen Schild vor, und er sieht sich in seinem völlig unkriegerischen und unwürdigen Aussehen. Rinaldo kommt zur Besinnung und entschließt sich, ins Lager zurückzukehren. Goffredo hat Gnade versprochen.

Ein Feld: Armida holt die Kreuzfahrer ein, sie versucht mit allen Mitteln, Rinaldo zurückzuhalten, aber Rinaldos Ehrgefühl und Stolz sind nun stärker als die Liebe und ihre Zauberkünste. Rinaldo folgt seinen Kameraden, und Armida sinkt ohnmächtig zusammen. Wieder zu sich gekommen, trauert die Zauberin um Rinaldo, doch das Rachegefühl behält die Oberhand, sie besteigt ihr Drachengefährt, um sich zu rächen.

SYNOPSIS

Act I

A battlefield near Jerusalem. The commander-in-chief Goffredo, Eustazio and the paladins prepare to select the successor of the deceased Dudone. This moment a crying noblewoman — Armida — arrives with her entourage, among them is Idraote, disguised as a soothsayer.

Armida requests the help of ten warriors to save herself from Idraote, who allegedly has wrongfully robbed her of the throne of Damaskus and is still trying to kill her.

Naturally this is a trick of the sorceress to lure the best warriors from the crusader's ranks.

After long hesitation Goffredo gives in to Armida's humble requests and promises her ten warriors. But first Dudone's successor has to be chosen. Goffredo leaves the assembly of crusaders, and Eustazio and the paladins choose Rinaldo. This enrages Gernando, who had hoped to be chosen.

Rinaldo and Armida meet now. The sorceress succeeds in rekindling the love in the young man's heart which he once felt for her.

When Gernando sees the two together he offends Rinaldo, who then kills him in a short duel.

Rinaldo flees in order to escape Goffredo, who wants to punish him. Armida then follows Rinaldo.

Act II

A ghostly wood. Astarotte and his demons emerge from subterranean regions and make their services available to Armida. The sorceress arrives with Rinaldo. They swear one another their love. At the order of Armida the wood changes into the interior of an enchanted garden. Nymphs, genies and cupids sing love-songs, Armida praises the power of love.

Act III

The enchanted garden. The paladins Ubaldo and Carlo arrive with orders to save Rinaldo. They drive away the nymphs, who are trying to ensnare them.

Hidden in a grotto they hear the words of love Rinaldo and Armida exchange.

But when Armida leaves Rinaldo they hold a diamond shield before Rinaldo, so that he can see himself in his entire unwarlike and unworthy appearance. Rinaldo comes to his senses and decides to return into the camp.

Goffredo has promised him amnesty.

A field. Armida catches up with the crusaders. With every means she tries to retain Rinaldo, but Rinaldo's sense of honour and pride are now stronger than Armida's love and spells.

Rinaldo follows his comrades, and Armida faints.

Regained consciousness the sorceress mourns for Rinaldo, but the feelings of revenge get the upper hand. She mounts her cart to get her vengeance.

ARGUMENT

Premier acte

Un champ de bataille près de Jérusalem. Le général en chef Goffredo fait avec Eustazio et les Paladins les préparatifs de l'élection du successeur de Dudone qui vient de mourir. A ce moment une dame noble en pleurs — Armida — apparaît avec une suite importante, parmi laquelle se trouve Idraote, déguisée en diseuse de bonne aventure. Armida supplie qu'on mette dix guerriers à sa disposition pour l'aider à échapper à Idraote qui lui aurait ravi sans aucun droit le trône de Damas et qui tente de la tuer. Naturellement il ne s'agit là que d'une ruse d'Armida qui est en réalité une magicienne, pour retirer les meilleurs combattants des rangs des croisés — surtout Rinaldo qui lui a déjà échappé une fois.

Après avoir longuement hésité Goffredo finit par céder aux humbles prières d'Armida et lui promet dix guerriers. Toutefois le successeur de Dudone doit d'abord être élu. Goffredo quitte l'assemblée et Eustazio et les paladins élisent Rinaldo, ce qui provoque la colère de Gernando qui avait espéré être élu. Rinaldo et Armida se rencontrent donc. La magicienne réussit à réveiller dans le cœur du jeune homme l'amour qu'il éprouvait autrefois pour elle. Lorsque Gernando les voit ensemble il offense Rinaldo qui le tue lors d'un court duel. Pour échapper à la colère de Goffredo qui veut le punir, Rinaldo s'enfuit — Armida le suit. La magicienne a donc ainsi atteint son but.

Deuxième acte

Un bois enchanté. Astarotte et ses démons surgissent des régions souterraines et mettent leurs services à la disposition d'Armida. La magicienne apparaît avec Rinaldo, ils s'assurent mutuellement de leur amour. Sur un signe d'Armida le bois se transforme en l'intérieur d'un jardin enchanté.

Des nymphes, des génies et des cupidons entonnent des chants d'amour, Armida chante le doux pouvoir de l'amour.

Troisième acte

Le jardin enchanté. Les paladins Ubaldo et Carlo apparaissent avec l'ordre de sauver Rinaldo. Ils mettent en fuite les nymphes qui tentaient de les enjôler. Cachés dans une grotte ils entendent les mots d'amour qu'échangent Armida et Rinaldo. Mais lorsque Armida quitte Rinaldo, ils lui présentent leur bouclier de diamant et il se voit sous une apparence absolument non-guerrière et indigne. Rinaldo se ressaisit et se décide à retourner au camp. Goffredo a promis de faire grâce.

Un camp: Armida rejoint les croisés, elle tente par tous les moyens de retenir Rinaldo, mais le sentiment de l'honneur et l'orgueil sont maintenant chez Rinaldo plus forts que l'amour et tous les charmes magiques. Rinaldo suit ses camarades et Armida s'évanouit. Revenue à elle Armida déplore la perte de Rinaldo, mais la soif de vengeance l'emporte, elle enfourche son dragon pour aller se venger.

Nachweise:

- Heinrich Heine: Reisebilder, Kap. 19, Paris 1828;
Carl Dahlhaus: Rossini und die Restauration, in: Musik des 19. Jahrhunderts, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg., von dems., Bd. 6, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden 1980;
Daniele Da Deppo: Einführung in die Oper „Armida“, in „Armida“-Klavierauszug, Ricordi Verlag; „Armida“ I. Akt, 7. Szene: Duett: Rinaldo—Armida, aus dem Italienischen übersetzt von Monika Grütters;
Tarquato Tasso: Werke und Briefe, übersetzt und eingeleitet von Emil Staiger, Winkler Verlag, München 1978;
Friedrich Stendhal: Mit Rossini auf Stagione, in: Vie de Rossini, Paris 1892;
Gioacchino Rossini: Ausgewählte Briefe, hrsg. von Joseph Marx, Paul Zsolnay Verlag 1947;
Elisabeth Frenzel: Stoffe der Weltliteratur, Kröner Verlag, Stuttgart 1983;
Giovanna Kessler: Rossini und die Deutschen, in: Die Opernwelt 1968, 11. Jg.;
Herbert Weinstock: Rossini, Edition Kunzelmann Adliswil/Schweiz 1981.

Wir drucken die Artikel mit freundlicher Genehmigung der Autoren und Verlage. Die Übersetzungen der Handlung besorgten Monika Grütters (Synopsis) und Sprachcenter Bonn (Argument).

