

1868 ROS

Handwritten signature or initials



Handwritten initials or signature

Stadttheater Bern Spielzeit 1987/88

Direktion: Philippe de Bros. Redaktion: Dr. Peter Ross.
Redaktionelle Mitarbeit: Erich Welti. Layout: Heinz Jost
Satz und Druck: Lobsiger & Sohn AG, Bern
Inserate: Publicitas AG, Bern

Rossinis *La Cenerentola* und ihre Stoffgeschichte

von Arthur Scherle

Wer einen Opernführer befragt, der in der Mitte unseres Jahrhunderts erschienen ist, wird unter dem Kapitel «Rossini» meist nur eine einzige Oper verzeichnet finden: den *Barbier von Sevilla*. Während in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts über ein Dutzend Opern des Maestro auf den wichtigsten Bühnen Europas als Repertoirestücke gespielt wurden, reduzierte sich das Angebot in der zweiten Hälfte auf den *Barbier* und *Wilhelm Tell*. Nach dem Ersten Weltkrieg gehörte *Tell* zu den Werken, die viel gelobt und kaum gespielt wurden. Die Gründe liegen nicht nur darin, dass einige Gesangspartien – wie etwa die extrem hohe Tenorrolle des Arnold – heute schwer zu besetzen sind. Ein weiterer Grund ist der, dass die Stilrichtung der Grossen Oper, der Rossini in seinem *Tell* folgt, in unserem Jahrhundert wenig gefragt war. Heute hat man im deutschsprachigen Bereich wieder den Reiz dieses Werkes entdeckt. In der Saison 1987/88 steht deshalb *Wilhelm Tell* auf dem Spielplan des Opernhauses Zürich und des Nationaltheaters Mannheim, an der Städtischen Bühne Heidelberg soll das Werk ausserdem konzertant aufgeführt werden.

Nach dem Zweiten Weltkrieg entdeckte man die ersten Opern Rossinis wieder für unser Theater. Pionierdienste leistete dabei vor allem Maria Callas, sie sang zum Beispiel mit sensationellem Erfolg die Titelrolle in Rossinis damals vergessener *Armida*. Marilyn Horne setzte sich für Rossinis Seria *Tancredi* ein, der dann auch in letzter Zeit an verschiedenen amerikanischen Bühnen aufgeführt wurde. Von anderen Seria-Opern wie *Elisabetta*, *Otello* und *Semiramide* gibt es Schallplatteneinspielungen. Rossinis *Otello* war äusserst erfolgreich, bis ihn Verdis gleichnamige Oper aus dem Repertoire verdrängte. Unterstützt durch Neuausgaben der «Fondazione Rossini» in Pesaro und des Verlags Ricordi erleben wir heute eine Renaissance der ersten Opern Rossinis. Von *La Gazza ladra* (*Die diebische Elster*), *La Donna del Lago* (*Die Frau vom See*) und *Tancredi* gibt es kritische Ausgaben des Notenmaterials und gleichzeitig Gesamtaufnahmen der Opern auf Schallplatten. Auch Bühnenaufführungen dieser Opern sind in Europa und Amerika zu verzeichnen.

Noch erfolgreicher waren im deutschsprachigen Bereich die heiteren Opern Rossinis. Während sich bis zum Zweiten Weltkrieg eigentlich nur *Der Barbier von Sevilla* als Repertoireoper zu behaupten vermochte, hat sich seit den sechziger Jahren eine Reihe von weiteren komischen Opern des Maestro durchgesetzt. Dazu

gehören *Die Italienerin in Algier*, *Der Türke in Italien*, *La Cenerentola* und *Die Liebesprobe*, eine deutschsprachige Bearbeitung von Rossinis *La Pietra del Paragone*.

La Cenerentola in Geschichte und Gegenwart

Rossinis *La Cenerentola* (*Das Aschenbrödel*) war um 1820 eines der erfolgreichsten Werke des Opernrepertoires. 1818 wurde die Oper in Barcelona gespielt, 1820 in London, 1822 in Paris, 1825 in Moskau, 1826 in Buenos Aires und New York. Sie war die allererste Oper, die in Australien aufgeführt wurde, nämlich 1844 in englischer Sprache. Im deutschen Sprachbereich gelangte das Werk in italienischer Sprache bereits am 30. August 1818 ins Repertoire des Königlichen Hoftheaters München, und Wien folgte im August 1820. Besonders zu vermerken ist, dass Rossini am 30. März 1822 in Wien selbst eine Vorstellung der Oper in deutscher Sprache leitete. In Berlin wurde das Werk erstmalig im Oktober 1825 zur Diskussion gestellt.

Nach 1875 verschwand *La Cenerentola* völlig vom Spielplan und kam erst nach dem Zweiten Weltkrieg wieder ins Repertoire. Durch eine Aufführung im Jahr 1953 in New York wurden weitere Kreise auf die Oper aufmerksam. Für eine konzertante Aufführung in der New Yorker Carnegie Hall stand 1962 eine solch hervorragende Künstlerin wie Teresa Berganza als Titelheldin zur Verfügung, und der Bass Fernando Corena übernahm den Don Magnifico. Bereits in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts hatte der Opernkapellmeister und Komponist Hugo Röhr das Werk in einer Neubearbeitung unter dem Titel *Angelina* auf den deutschen Bühnen – allerdings ohne grösseren Erfolg – zur Diskussion gestellt. Der Musikkritiker Walter Panofsky bearbeitete *La Cenerentola* nach dem Zweiten Weltkrieg musikalisch und textlich völlig neu, indem er die Altpartie der Cenerentola in eine Koloratursopranrolle umgestaltete, Teile von Streichersonaten des jungen Rossini als Instrumentalstücke in die Partitur einlegte und teils zu Arien umkomponierte. Ferner verstärkte Panofsky die märchenhaften Züge in der Opernhandlung. Seine Bearbeitung wurde im November 1961 in einer hervorragenden Besetzung mit der Sopranistin Erika Köth in der Titelrolle und dem Tenor Fritz Wunderlich als Prinz Ramiro im Cuvillies-theater in München aufgeführt.

Panofsky und andere Bearbeiter gingen von der Prämisse aus, *La Cenerentola* sei in der vorliegenden szenischen und musikalischen Originalfassung auf der Bühne nicht lebensfähig. Sie hatten jedoch unrecht! Heute wird das Werk eigentlich nur noch in der originalen Form gespielt, als «dramma giocoso» mit einem Mezzosopran oder einem Alt in der Titelrolle. Berühmte Mezzosopranistinnen unserer Zeit brillierten in der Titelrolle. Neben Teresa Berganza seien noch Giulietta Simionato, Agnes Baltsa und Frederica von Stade erwähnt. Als Wegbereiterin für die schwierige Koloraturalpartie der Cenerentola wirkte in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts die 1936 verstorbene spanische Altistin Conchita Supervia. Sie hat an der Wiederbelebung der Rossini-Opern in der Originalfassung in unserem Jahrhundert einen entscheidenden Anteil. Zu ihren Glanzpartien gehörten die Isabella in *Die Italienerin in Algier* und die Cenerentola.

Aschenbrödel als Märchenstoff

Der Ursprung des Aschenbrödelmärchens ist nicht bekannt. Die erste schriftliche Fixierung soll in der Zeit um 850 in China erfolgt sein. Die früheste europäische Version, die in die Literatur eingegangen ist, stammt aus der Märchensammlung *Pentamerone* des italienischen Dichters Giambattista Basile. Seine Geschichte führt den Titel *La Gatta Cenerentola* (*Die Katze Cenerentola*). Eine englische Version *Finetta, the Cinder-girl* ist etwa hundert Jahre jünger als das Märchen Basiles, in dem Zezolla, das Aschenbrödel, gegen die Stiefmutter intrigiert und es fertigbringt, dass diese sich den Hals bricht. Zezolla hat bei Basile jedoch das Pech, dass ihr Vater erneut heiratet: eine Stiefmutter, die ihre Stieftochter noch mehr schikaniert. Zezolla kommt vom Regen in die Traufe, sie wird in die Küche verbannt und erhält den Spitznamen «La Gatta Cenerentola».

Es gibt rund dreihundertfünfzig Versionen des Aschenbrödelmärchens. Die meisten Opernbearbeitungen greifen auf die im 18. Jahrhundert ausserordentlich populäre Märchensammlung zurück, die der Franzose Charles Perrault im Jahr 1697 veröffentlicht hatte. Eines der Märchen Perraults führt den Titel *Cendrillon ou La Petite Pantoufle de Verre* (*Aschenbrödel oder Der kleine Glaspantoffel*).

In Perraults Erzählung heiratet ein verwitweter Edelmann eine stolze und hochmütige Frau, die zwei verzogene und hässliche Töchter in die Ehe mitbringt. Die Stiefmutter lässt ihre böse Laune an der Tochter des Edelmannes aus, die als Aschenbrödel in der Küche

niedere Arbeiten verrichten muss, während sich ihre eigenen Töchter dem Vergnügen hingeben. Als der Sohn des Königs ein Fest veranstaltet, werden die beiden Töchter der Stiefmutter eingeladen, Aschenbrödel aber muss zu Hause bleiben. Sie klagt ihrer Patin, einer guten Fee, die über Zauberkräfte verfügt, ihr Leid. Durch allerlei Zaubertricks der Patin erhält Aschenbrödel eine Kutsche mit Pferden und Dienern sowie ein prächtiges Ballkleid. Die Fee ermahnt jedoch das Mädchen, vor Mitternacht das Fest wieder zu verlassen. Beim Fest wird Cenerentola als Schönste gefeiert, und der Prinz verliebt sich in sie. Kurz vor Mitternacht verlässt das Mädchen den Ball und verliert dabei einen ihrer gläsernen Pantoffel. Als die Stieftöchter nach Hause zurückkehren, sitzt Aschenbrödel wieder am Küchenherd. Der Prinz forscht nach der Besitzerin des gläsernen Pantoffels. Nachdem Cenerentola ermittelt wurde, heiratet der Prinz das Mädchen. Das Märchen schliesst mit dem Satz: «Dass sie nun sehr glücklich war und eine grosse Königin wurde und ihren Stiefschwestern alles mögliche Gute tat, das versteht sich von selbst.»

Der Franzose formulierte das Märchen im Stil und Geiste des Rokoko. Cenerentola wird zur kleinen Märtyrerin, die später ihren intriganten Stiefschwestern alles verzeiht. Im Sinn der Aufklärung wird sie für ihr tugendhaftes Verhalten belohnt. Sie kann ihren Prinzen heiraten, während die hässlichen Schwestern leer ausgehen. Die Moral wird nicht mit erhobenem Zeigefinger verkündet, sie ergibt sich zwanglos aus der Geschichte. Kein Wunder, dass Perraults Märchen, dem im Gegensatz zu anderen Cenerentola-Versionen dämonische Züge fehlen, sich in ganz Europa durchsetzen konnte.

Aschenbrödel auf der Opernbühne

Heute vertreten die meisten Intendanten, Dirigenten und Regisseure die Auffassung, dass es aus stilistischen Gründen ausschliesslich vertretbar sei, *La Cenerentola* in der Originalfassung aufzuführen, wobei es von zweitrangiger Bedeutung sei, ob die Oper in italienischer Originalsprache oder in Übersetzung gespielt wird. Man hat auch eingesehen, dass es stilwidrig ist, das Werk der Märchenatmosphäre anzunähern, die die Brüder Grimm 1812 in ihrem Märchen vom Aschenbrödel darstellen. Darin werfen die bösen Stiefschwestern mutwillig dauernd Erbsen und Linsen in die Asche und zwingen Aschenbrödel, die Körner auszulesen. Zum «Lohn» für ihre bösen Taten werden die Augen der beiden Schwestern dann von Tauben ausgepickt.



Aug. Leconte del.

Thos. Bore: In. Peas



G. Rossini

Der Vertrag zu «La Cenerentola»

Mit dem vorliegenden Privatvertrag, der die bindende Kraft eines öffentlichen und beglaubigten Vertrages besitzt, verpflichtet Herr Pietro Cartoni, Impresario des Teatro Valle, Maestro Gioacchino Rossini, eine völlig neue Partitur für eine Buffa-Oper mit zwei Akten zu schreiben, die hinsichtlich der Gesangsteile wie auch der Rezitative gemäss dem heutigen Stil vollständig sind, und diese Oper soll als erstes Werk der kommenden Karnevalstagnone 1816/17 aufgeführt werden, und zwar am Tage der Eröffnung des Theaters, die am 26. Dezember des laufenden Jahres erfolgen wird. Die Verpflichtung geschieht gemäss den Gepflogenheiten mit den folgenden Vertragspunkten und Bedingungen:

1. Maestro Rossini verpflichtet sich, ein Libretto in Musik zu setzen, das ihm Herr Cartoni anweisen und im kommenden Oktober übergeben wird.
2. Maestro Rossini hat sich am Ende des kommenden Oktobers in Rom einzufinden, damit die Partitur rechtzeitig vervollständigt ist, um am genannten 26. Dezember gut vorbereitet zur Aufführung kommen zu können. Im Falle irgendeiner Verzögerung oder eines Versäumnisses wird er für alle Schäden haftbar gemacht.
3. Maestro Rossini ist ferner verpflichtet, seine Musik nicht nur den Eigenheiten des Librettos, sondern auch den stimmlichen Eigenarten der Sänger und ihren Bedürfnissen anzupassen und nötigenfalls (immer im Einvernehmen mit besagtem Herrn Cartoni) jene Änderungen vorzunehmen, die für das gute Gelingen der Partitur vorteilhaft oder unabdingbar sind. Er ist ausserdem verpflichtet, den Proben der Sänger wie des Orchesters beizuwohnen und diese zu leiten, damit die Musik genau ausgeführt wird, und er muss auch die drei ersten Aufführungen vom Cembalo aus dirigieren.
4. Maestro Rossini ist verpflichtet, dem noch zu bestimmenden Kopisten Ende des kommenden Novembers den gesamten und vollständigen ersten Akt auszuhändigen und nicht später als am 15. Dezember den gesamten zweiten Akt.

Als Gegenleistung für die kompositorische und alle andere Arbeit, die von Herrn Rossini nach obiger Festsetzung übernommen wurde, ist Herr Pietro Cartoni verpflichtet, ihm ohne Einschränkung und Ausnahme den Betrag von fünfhundert Scudi zu entrichten, und zwar in zwei gleichen Raten, die erste unmittelbar nach Übergabe des ersten Aktes, die zweite im Anschluss an die drei Aufführungen, die er vom Cembalo aus zu leiten hat. Es wird ferner vereinbart, dass im Falle eines Theaterverbots, das vor Beendigung der Partitur verfügt wird, Herr Cartoni nur jenen Anteil des Honorars entrichtet, der dem Arbeitsstand entspricht, und im Falle, dass die Partitur völlig fertiggestellt ist und nicht aufgeführt werden kann, sie Herrn Cartoni versiegelt zugestellt wird, der dann das gesamte Honorar zu zahlen hat.

Es wird ferner vereinbart, dass der vorliegende Vertrag als nichtig erklärt wird, wenn Herr Rossini eine Verpflichtung für London eingeht, unter der Bedingung jedoch, dass Maestro Rossini seine Kündigung bis zum kommenden Juli und nicht später Herrn Cartoni zustellen muss und dass, sofern in diesem Zeitraum keine Kündigung erfolgt, der vorliegende Vertrag seine volle Gültigkeit beibehält, ohne in einem Punkt aufgrund irgendeiner anderen, auch ultramontanen Verpflichtung geändert werden zu können...

In Treu und Glauben

Rom, 29. Februar 1816

Gioacchino Rossini Pietro Cartoni

Der grösste Teil der zahlreichen Opern, Ballette, Schauspiele und Parodien, die das Aschenbrödel-Sujet behandeln, basiert auf Perraults Märchen. Hierher gehören die Opera seria *La buona Figliuola* (*Das gute Mädchen*) des neapolitanischen Komponisten Niccolò Piccinni (1760), ein einaktiges französisches Vaudeville von Jean Louis Laruette aus dem Jahr 1759 sowie die für die Zarenresidenz St. Petersburg geschriebene Oper *Cendrillon* von Daniel Steibelt, die 1810 in französischer Sprache uraufgeführt und später auch ins Russische übersetzt wurde, ferner eine Oper des spanischen Tenors und Komponisten Manuel García aus dem Jahr 1826, die wohl durch Rossinis Werk ange-regt wurde.

Ausserordentlich erfolgreich war Niccolò Isouards dreiaktige Oper *Cendrillon*, die am 22. Februar 1810 an der Pariser Opéra Comique ihre Uraufführung erlebte. Sie setzte sich innerhalb weniger Jahre in diversen Übersetzungen in ganz Europa durch. Schon 1810 gab es Einstudierungen in Braunschweig, Brüssel und Eisenstadt. 1811 folgten die Bühnen in Frankfurt, Stockholm, Wien, Moskau, Berlin, München und Warschau. Auch nach Italien drang das Werk, und noch 1883 sind Aufführungen von Isouards Oper in Mannheim nachzuweisen.

In dem Libretto, das der französische Literat Charles-Guillaume Etienne für Isouard verfasst hatte, ergaben sich wesentliche Abweichungen vom Märchen Perraults. Anstelle der Stiefmutter, die Cenerentola quält, findet man einen Stiefvater (bei Rossini ist es Don Magnifico). Die Patin, die durch ihre Zauberkünste den Auftritt Cenerentolas beim Fest des Prinzen ermöglicht, wird bei Etienne durch Alidor ersetzt, einen Pädagogen und Astrologen, der über Zauberkräfte verfügt. Er ist der Mentor des Prinzen. Alidor arrangiert alles zum besten seines Prinzen und Cendrillons.

Von Isouards Werk ist die Oper *Agatina ossia La Virtù premiata* des italienischen Komponisten Stefano Pavesi abhängig. Das Libretto hatte Felice Romani geschrieben, der vor allem durch seine Arbeiten für Donizetti und Bellini bekannt wurde. Er richtete sich im wesentlichen nach der Handlung und den Charakteren der Oper Isouards, bereicherte sie jedoch durch zusätzliche und ausgedehntere Musiknummern. Pavesis Werk war in Mailand auf dem Spielplan, als Rossini Buffa *Der Türke in Italien* an der Scala uraufgeführt wurde. Mit grosser Wahrscheinlichkeit hatte Rossini 1814 Pavesis Werk gesehen.

Kein Zweifel besteht jedoch darüber, dass Rossinis *Cenerentola*-Librettist Jacopo Ferretti Pavesis Operntext gekannt hat. Er nutzte ihn für sein eigenes Libretto in solchem Masse, dass man den Vorwurf des Plagiats

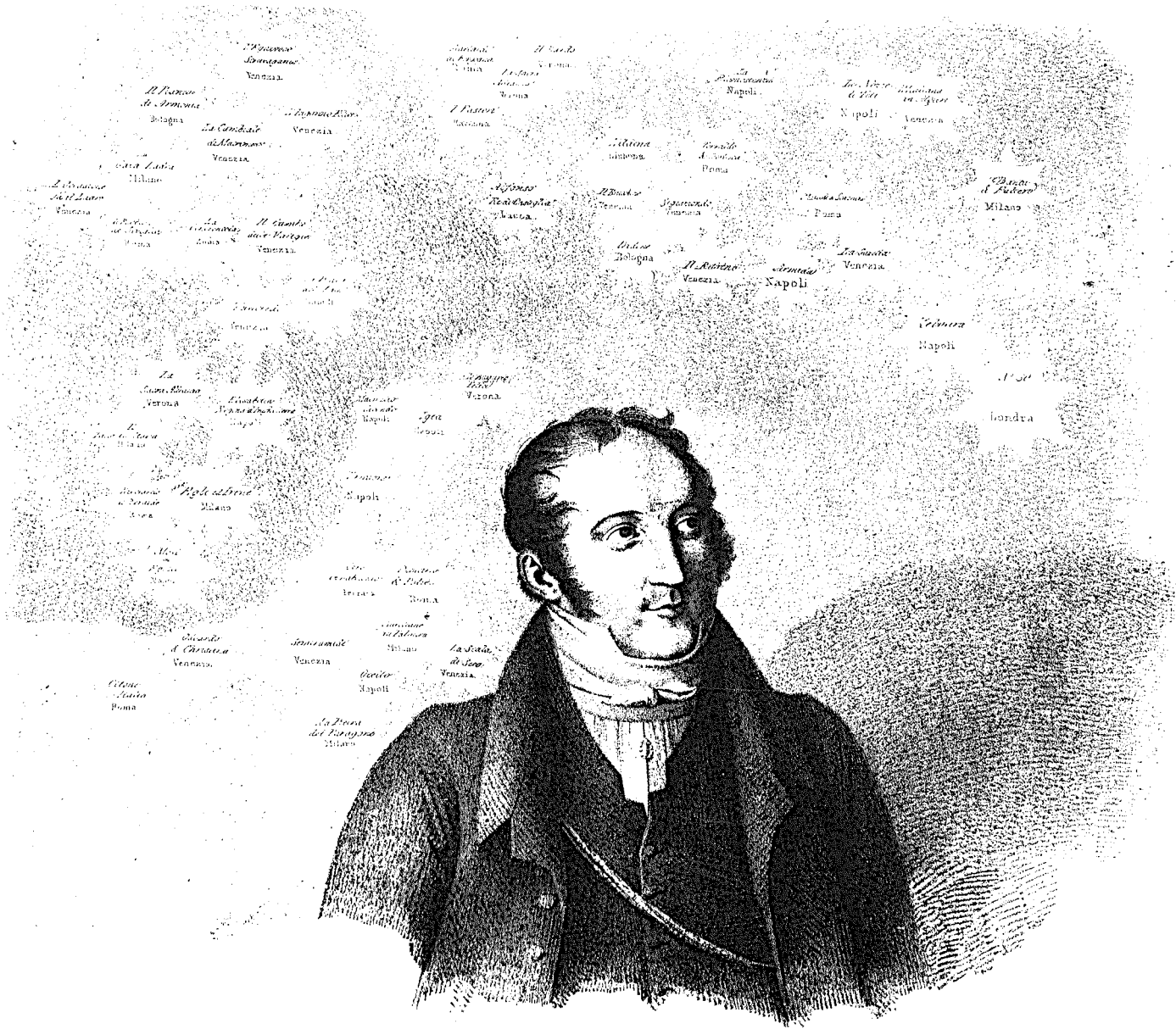
gegen ihn erhob. Ferretti übernahm sehr viel aus Romanis Libretto, änderte hingegen einige Züge der Handlung. Er liess Alidoro noch mehr zum Pädagogen und weisen Philosophen werden und baute das Finale des ersten Aktes aus, das neben dem berühmten Rondo-Finale Cenerentolas zu einem Höhepunkt der Oper geworden ist. Anders als bei Perrault verliert die Cenerentola von Rossinis Oper auch nicht einen ihrer Schuhe. Als Erkennungszeichen, durch das sie sich später als Geliebte des Prinzen legitimiert, dient ein Armreif.

Nach Rossinis Werk gibt es noch mehrere *Cenerentola*-Opernversionen. Um 1900, in der Zeit der Neuroromantik, als Rossinis Opus von den Bühnen verschwunden war, entstanden gleich drei Opern: zunächst *Cendrillon* von Jules Massenet, die man in unserer Zeit wieder ausgegraben und an mehreren Bühnen mit Erfolg aufgeführt hat. Vergessen sind heute dagegen Ermanno Wolf-Ferraris im Jahr 1900 entstandene *Cenerentola* sowie die Oper *Aschenbrödel* (1905) des einst prominenten Dirigenten und Komponisten Leo Blech.

Kurz vor seinem Tode befasste sich Johann Strauss mit einem Aschenbrödel-Ballett, das er unvollendet hinterliess. Während das Ballett des «Walzerkönigs» nur wenig bekannt wurde, gehört Serge Prokofjews *Cinderella* aus dem Jahr 1945 zu den Standardwerken der Ballettliteratur.

Die Partitur Rossinis

Die Partitur von *La Cenerentola* ordnet sich stilistisch in die Reihe der heiteren Opern Rossinis ein, deren erstes Meisterwerk, die Opera buffa *La Pietra del Paragone* ist. Es folgten als Hauptwerke 1813 *L'Italiana in Algeri*, 1814 *Il Turco in Italia* und 1816 als Höhepunkt *Il Barbiere di Siviglia*. Die Hauptpersonen dieser Opern sind mit einer komischen Handlung konfrontiert. Nicht so verhält es sich in *La Cenerentola*, die vom Komponisten nicht als «opera buffa», sondern als «melodramma giocoso» bezeichnet ist. Auch Mozart nannte seinen *Don Giovanni* «dramma giocoso», ein «heiteres Drama». Diese Gattungsbezeichnung verweist im allgemeinen auf die Verbindung von Elementen der Opera seria mit solchen der Opera buffa. Eine ähnliche Synthese erstrebte Rossini in seiner *Gazza ladra*, die er als nächste Oper nach *La Cenerentola* schrieb und die im Mai 1817 an der Scala in Mailand aufgeführt wurde. *La Gazza ladra* ist als «opera semiseria» bezeichnet, ein Gattungsbegriff, der ungefähr dem «dramma giocoso» entspricht.



GIOACHINO ROSSINI.

MUSICAL COMPOSER, MEMBER OF THE FRENCH INSTITUTE.

NORFOLK PRESSING. 28. MARCH 1792.

Di te che sei d'un armonia celeste
Tutta nuova alla terra, autor sovrano
Mosso dal Genio che talor m'investe
Cantai sovente, ma il cantar fu vano

Se le rime però che fur costate
All' improvviso non serbo la mano
Scrivi ora quel che ne hai vivrai
Dipingendo il tuo volto lo ritrovi.

Filippo Babiani

London: Print'd by the Cox & Co. George Street 30 & Pall Mall Jan 20, 1804

Printed by Chapman & Co.

Unter den Personen der Handlung ist in Rossinis *Cenerentola* Don Magnifico, der Vater der Schwestern Clorinda und Tisbe und Stiefvater Cenerentolas, als komische Figur gezeichnet, wie sich bereits in seiner Arie «Miei rampolli femminini» am Anfang des ersten Aktes dokumentiert. Cenerentola, die Titelheldin, ist durchaus ein seriöser Charakter. Dies bezeugt schon ihr erstes Solo im Rahmen der Introdution des ersten Aktes, «Una volta c'era un re» («Es lebte einst ein König»), in dem die Tonart d-moll dominiert.

Es ist ein eigentümliches Phänomen, dass Rossini in seinem Spätschaffen die Opera seria bevorzugt, die er gelegentlich auch «melodramma tragico» nannte. Nur gelegentlich – wie in der Opéra comique *Le Comte Ory* (*Graf Ory*) – leistete er noch Beiträge zum heiteren Musiktheater. Die Mischform der Semiseria, das «dramma giocoso», findet sich jedoch mehrmals im Spätschaffen des Maestro. Neben *La Cenerentola* und *La Gazza ladra* sind hier auch die wenig bekannten Opern *Ricciardo e Zoraide* und *Matilde di Shabran* zu nennen.

Im Vergleich zum *Barbier*, der zahlreiche Solonummern als «Publikumsschlager» enthält, ist *La Cenerentola* mehr eine Ensembleoper. Auch die berühmte Schlusszene der Cenerentola «Nacqui all'affanno» ist in eine Chor- und Ensembleszene integriert. Ansonsten sind die Ensembles die genialsten Teile der Partitur Rossinis, darunter das Quintett «Signor, una parola» sowie das grosse Finale des ersten Aktes und im Schlussakt vor allem das ausgedehnte Sextett «Siete voi?... Questo è un nodo avviluppato». Das Sextett beginnt in einem Moment der allgemeinen Verwirrung, nachdem sich herausgestellt hat, dass der vermeintliche Diener Dandini, den Cenerentola liebt, der verkleidete Prinz ist und die beiden Schwestern Clorinda und Tisbe voll Enttäuschung erkennen müssen, dass ihr Favorit der Diener Dandini ist. In diesem Augenblick setzt als «pezzo concertante» für sechs Sänger das erwähnte Sextett ein, das zwar die Handlung aufhält, vom Komponisten jedoch mit genialer Meisterschaft gestaltet wurde: Lautmalerische Effekte in Text und Gesang, Stakkato in den Singstimmen und fugierte Abschnitte dienen der musikalischen Komik. Die erwähnte Stelle aus *La Cenerentola* erinnert an das berühmte «Pappataci-Ensemble» im zweiten Akt der *Italienerin in Algier*. In beiden Fällen und auch an anderen Stellen seiner Partituren stösst Rossini in den Bereich der Groteske vor. Der Regisseur Jean-Pierre Ponnelle sieht, unter Bezugnahme auf derartige Passagen, in Rossini einen Vorläufer des absurden Theaters, «eine Vorstufe zu Feydeau und Ionesco». Ponnelle bricht auch eine Lanze für den Textdichter Jacopo

Ferretti und hält das Libretto von *La Cenerentola* für ein «literarisches Kunstwerk», «einen Text von stupender Wortvirtuosität und irrsinniger Komik, die eine deutsche Übersetzung nicht mal ahnen lässt».

Zu den Stilmitteln, die Rossini einsetzt und die ihn zu einem Vorläufer des absurden Theaters qualifizieren, gehören die systematische Wiederholung und Zerstückelung von Sätzen und Worten, die Dominanz von ostinaten Rhythmen und die Verwendung von Sforzato-Effekten auf schwachen Taktteilen. Zweifellos kommen derartige Stilmittel gelegentlich auch schon in der Buffa des 18. Jahrhunderts vor; Rossini verwendet sie jedoch systematisch zur Erzielung von komisch-grotesken Wirkungen. Im ähnlichen Sinn ist auch oft bei ihm die Koloratur eingesetzt, wenn sie die melodische Linie überwuchert.

Entstehungsgeschichte von *La Cenerentola*

Zur Erläuterung der stilistischen Position von Rossinis *La Cenerentola* müssen wir noch auf die Entstehungsgeschichte eingehen. Der grosse Erfolg seines *Barbier von Sevilla* am Teatro Argentina in Rom stellte sich noch nicht bei der Premiere am 20. Februar 1816, sondern erst nach einigen Vorstellungen ein. Innerhalb weniger Jahre gehörte *Der Barbier* zu den beliebtesten Werken des europäischen Opernrepertoires. Im selben Jahr wie *Der Barbier* entstand auch die zweiaktige Opera buffa *La Gazzetta*, deren Libretto nach einem Lustspiel Goldonis bearbeitet ist. Die Uraufführung fand am 26. September 1816 am Teatro dei Fiorentini in Neapel statt. Weder das Libretto, noch die Musik wurden vom Publikum akzeptiert, und so verschwand das Werk nach ganz wenigen Vorstellungen vom Spielplan. Erst 1960 hat man *La Gazzetta* in einer Produktion des Italienischen Rundfunks wieder aufgegriffen. Rossini muss selbst gespürt haben, dass die Partitur nicht das Niveau erreicht, das man bei ihm erwartet. So übernahm er einige der besseren Nummern in später entstandene Opern, darunter die Ouvertüre in die Partitur von *La Cenerentola*.

Einen weltweiten Erfolg erzielte Rossini dagegen mit seiner nächsten Oper, mit *Otello ossia Il Moro di Venezia*, einer Opera seria, deren Libretto auf Shakespeares Drama basiert, wobei der Textdichter allerdings an verschiedenen Stellen weitgehend von dem Schauspiel des englischen Dramatikers abweicht. Der Erfolg von Rossinis *Otello* bei der Uraufführung am Teatro del Fondo in Neapel war überwältigend. Er hing zweifellos auch mit der Desdemona von Isabella Colbran zusammen. Diese hervorragende Sängerin wurde

später Rossinis Frau. Der Erfolg des *Otello* hielt bis zum Ende des 19. Jahrhunderts an, und noch 1889 sind Aufführungen in Berlin und Prag nachzuweisen. Erst durch Verdis gleichnamiges Spätwerk, das sich enger und stylvoller Shakespeares Drama anschliesst, wurde Rossinis Werk aus dem Repertoire verdrängt.

Bei seinem letzten Aufenthalt in Rom anlässlich der Premiere des *Barbier* hatte Rossini sich dem Impresario Cartoni gegenüber verpflichtet, eine neue Oper für das Teatro Valle in Rom zu schreiben. Er hatte zugesagt, Ende Oktober 1816 in die Ewige Stadt zu kommen, um dort die Partitur auszuarbeiten, die am 26. Dezember uraufgeführt werden sollte. Da die *Otello*-Premiere erst am 4. Dezember 1816 in Neapel stattfand, war es Rossini unmöglich, termingemäss nach Rom zu kommen. Erst Mitte Dezember reiste er aus Neapel ab. Als er sich am 23. Dezember 1816 mit dem Impresario Cartoni traf, stellte sich heraus, dass noch nicht einmal fixiert war, welches Libretto Rossini vertonen sollte. Die Premiere musste auf den 25. Januar 1817 verschoben werden.

An dem Gespräch, das Rossini mit Cartoni führte, nahmen auch der Librettist Jacopo Ferretti und ein Zensor teil. Da der Zensor an dem ursprünglich erwogenen Libretto *Ninetta alla Corte* (*Ninetta am Hofe*, nach einem französischen Lustspiel) zahlreiche Änderungen verlangte, diskutierte man noch über zwanzig weitere Projekte. Kurz vor Mitternacht einigte man sich auf *La Cenerentola*. Der Librettist Ferretti versprach Rossini, am nächsten Morgen einen ausführlichen Szenenentwurf zu überreichen. Rossini erhielt ihn termingemäss und war zufrieden. Ferretti arbeitete sein Libretto sofort aus. Er brauchte zweiundzwanzig Tage zum Dichten, Rossini vierundzwanzig Tage zum Komponieren. Als Louis Spohr, der sich gerade in Rom aufhielt, Rossini besuchen wollte, verweigerte der Impresario Cartoni dem deutschen Komponisten den Zutritt, da er fürchtete, dass der Maestro bei seiner Arbeit an der Partitur gestört werden könnte.

Der Premierentermin konnte nur gehalten werden, da der Maestro die vom Librettisten etappenweise gelieferten Textbuchfragmente sofort vertonte. Rossini begann seine Arbeit mit der Arie des Don Magnifico, die er am 26. Dezember komponierte. Als der Maestro vier Tage vor der Premiere feststellen musste, dass er mit seiner Arbeit allein nicht fertig werde, bat er den Komponisten Luca Agolini, für ihn zwei Nummern zu komponieren, darunter eine Arie der Clorinda. Es handelt sich dabei um weniger wichtige Nummern, um sogenannte «arie di sorbetto» («Eis-Arien»). Das sind zweitrangige Musikstücke, zu denen man damals Gefrorenes essen konnte und denen man wenig Beachtung schenkte.

Um sich die Arbeit zu erleichtern, übernahm Rossini noch Teile aus anderen Opern wie die Ouvertüre seiner Oper *La Gazzetta*, die ja dem Publikum in Rom nicht bekannt war, da sie in Neapel herausgekommen war. Motive aus dem schnellen Hauptsatz der *Gazzetta*-Ouvertüre sind auch im ersten Finale von *La Cenerentola* verarbeitet. Die letzte Nummer, die Rossini zur *Cenerentola*-Partitur schrieb, ist am Abend vor der Premiere entstanden. Es handelt sich um das Buffo-Duett «Un segreto d'importanza». Die Sänger probten diese Nummer am Morgen vor der Vorstellung und dann noch während der Premiere in der Pause zwischen den beiden Akten.

Die Uraufführung von *La Cenerentola* am 25. Januar 1817 war für Rossini eine grosse Enttäuschung. Nur wenige Nummern wurden beklatscht, dafür wurde viel gepfiffen. Die Missfallensäusserungen dürften teilweise von der Clique der in Rom ansässigen Komponisten ausgegangen sein, die dem Maestro seinen Erfolg mit dem *Barbier* nicht gönnten, den er nach der frostigen Premiere mit den späteren Aufführungen erzielen konnte. Das Bühnenschicksal von *La Cenerentola* entwickelte sich interessanterweise ähnlich wie das des *Barbier*, die späteren Aufführungen am Teatro Valle fanden immer mehr Beifall beim Publikum. Impresario und Maestro konnten mit dem geschäftlichen Erfolg zufrieden sein, Rossini erhielt ein Honorar von fünfhundert Scudi.

La Cenerentola war zu Lebzeiten Rossinis eine der populärsten Opern des Maestro. Nach dem verunglückten Revival durch mehrere Bearbeitungen hat sich die Oper in ihrer Originalfassung als eines der wesentlichsten Werke des italienischen Musiktheaters durchgesetzt, für die sich bedeutende Sänger und auch prominente Dirigenten und Regisseure mit Vorliebe einsetzen.

Handlung

Erster Akt

In seinem verwaorlosten Schloss lebt Don Magnifico, Baron von Monte Fiascone, mit den beiden Töchtern Clorinda und Tisbe sowie der Stieftochter Angelina, die wie eine Magd gehalten und spöttisch Aschenbrödel genannt wird. An einem Morgen, als die Töchter wie üblich ihrer Putzsucht frönen, während Cenerentola die Hausarbeit verrichtet, bittet ein Bettler um Einlass. Von den Töchtern wird er hartherzig abgewiesen, Cenerentola indessen gibt ihm zu essen und trinken, ohne zu ahnen, dass es sich bei ihm um den Philosophen Alidoro handelt. Alidoro ist Mentor Don Ramiros, des jungen Fürsten von Salerno, der als letzter Spross einer alten Adelsfamilie verpflichtet wurde, unmittelbar nach dem Tode des Vaters auf Brautsuche zu gehen. Alidoro eilte ihm voraus, um in der Verkleidung als Bettler die tugendhafteste Braut für seinen Herrn auszuforschen. Schon folgen die Kavaliere Don Ramiros nach und kündigen dessen Ankunft an.

Vom Lärm aus einem süßen Morgentraum aufgeschreckt, erscheint Don Magnifico mürrisch in der Tür. Doch lässt die Aussicht, mit der reichen Verheiratung einer Tochter seiner geldlichen Notlage zu entgehen, seine Laune rasch umschlagen. Eifrig zieht er sich mit beiden Töchtern zurück, um sich für den Fürsten in Staat zu werfen. Inzwischen betritt Don Ramiro, auf Anraten Alidoros in der Aufmachung seines Kammerdieners Dandini, das Haus und stösst auf Cenerentola. Beide verlieben sich auf den ersten Blick ineinander. Verabredungsgemäss kommt es darauf zum prunkvollen Auftritt des Kammerdieners Dandini, der in der Rolle des Fürsten vom Baron und dessen Töchtern mit Ehrfurcht begrüsst wird und sie zu einem Ballfest auf Schloss bittet. Bei dieser Einladung wird Cenerentola trotz inständiger Bitten übergangen, bis Alidoro den Stiefvater mit der Frage nach seiner dritten Tochter in Verlegenheit setzt. Don Magnifico gibt vor, dass sie gestorben sei, und lässt Cenerentola mit wütenden Drohungen zurück. Alidoro aber nimmt sie unter seinen Schutz und verspricht ihr, sie in einer Kutsche auf das Fest zu führen.

Auf dem Schloss des Fürsten treibt Dandini seinen Spott mit dem Baron und prüft ihn auf seine Eignung zum Kellermeister. Während Don Magnifico seine Trinkfestigkeit unter Beweis stellt, umwerben die Töchter eifersüchtig Dandini und weisen Don Ramiro in der Rolle des Dieners verächtlich zurück. Alidoro

führt nun eine verschleierte Dame herein, deren anmutige Erscheinung alle in Erstaunen versetzt. Nur Clorinda und Tisbe sind betroffen, als sie den Schleier lüftet, da sie ihre Stiefschwester Cenerentola zu erkennen glauben.

Zweiter Akt

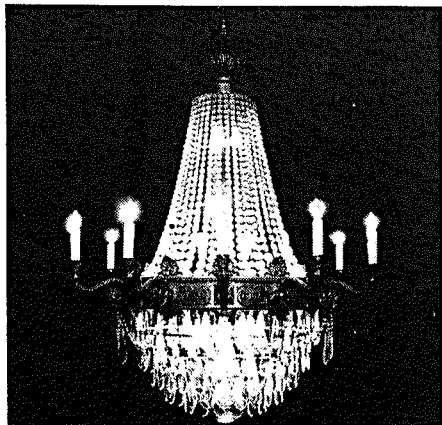
Don Magnifico gibt sich dem Traum hin, wie ihm Geld und Geschenke reichlich zufließen werden, sobald er erst als Schwiegervater des Fürsten Bittstellern Vermittlerdienste anbieten kann. Indessen belauscht Don Ramiro, wie die unbekannte Dame Dandinis Werben mit der Begründung zurückweist, dass sie seinen Kammerdiener liebe. Da tritt Don Ramiro aus seinem Versteck hervor, um sie zu umarmen, doch wehrt Cenerentola ihn noch ab, indem sie ihm einen Armreif übergibt. An dem anderen solle er sie erkennen, wenn er sie in ihrer gewohnten Umgebung auffinden werde, und sofern sie ihm dann nicht missfalle, wolle sie ihn heiraten. Nachdem sie sich mit diesen Worten verabschiedet hat, lässt der Fürst seinen Wagen anspannen. Sein Kammerdiener klärt inzwischen den Baron über den Rollentausch zwischen Herr und Diener auf, und dieser kehrt mit seinen Töchtern entrüstet nach Hause zurück, wo Cenerentola wieder am Kamin sitzt, als ob sie den Raum nie verlassen habe. Es zieht ein Gewitter auf, und gerade vor dem Schloss Don Magnificos stürzt der Wagen des Fürsten um. Als Don Ramiro im Haus Zuflucht sucht, erkennt er Cenerentola an ihrem Armreif und schliesst die Geliebte in seine Arme. Selbst die Missgunst, mit der Clorinda und Tisbe ihr Glück betrachten, hindert Cenerentola nicht, Don Magnifico und seinen Töchtern grossmütig zu verzeihen.

Confiserie Tea Room

Abegglen



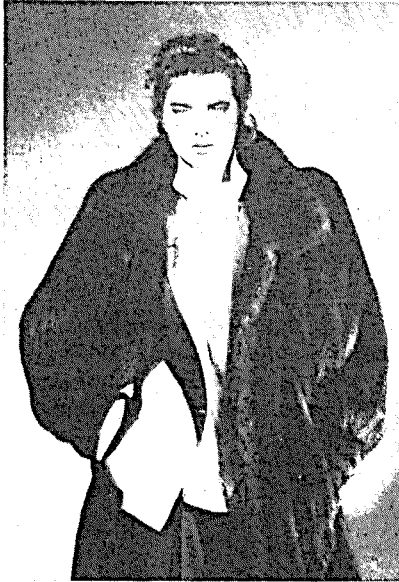
3011 Bern Spitalgasse 36 031/22 21 11
Frischrahm-Truffes – Pralinés – Butterkonfekt
eigene Chocolat-Spezialitäten – Desserts
Torten und Cakes – hausgemachte Glacen
Snacks – Weine – Gurten-Bier – Giger-Café



Schöne
Stunden voller Glanzlichter
wünscht Ihnen Ihre



KANTONALBANK VON BERN



Ihr Fachmann für edle
Pelze mit Stil zeigt
Ihnen gerne seine
ausgewählte Kollektion.

MAX DÖSSEGER

3011 Bern, Kochergasse 1
am Casinoplatz, 1. Etage
Telefon (031) 22 46 58

vormals
Paul Roth

Le couturier de la fourrure



Bären Ostermundigen

Telefon 031 31 08 31

BALLETTSCHOP
WAAGHAUSGASSE 4,
beim Kaligturm

ALLES FÜR
TANZ
FITNESS
KINDERBALLET

**LET'S GO
MOCAMBO**

Light Show

Show-Tänzerinnen
Dancing-Night-Club
Genfergasse 10, Bern
Tel. 031/22 50 41

Jelmoli

Das Haus
mit der
grossen
Auswahl!

Marktgasse 10-12
3011 Bern
Tel. 031 22 61 22



Ewald Körner
Musikalische Leitung



Klaus Froboese
Inszenierung



Toni Businger
Bühnenbild und Kostüme



Jorge Anton
Don Ramiro



Ned Barth
Dandini

Ewald Körner

absolvierte nach dem Besuch der Schulen in Karlsbad und Prag an der Deutschen Musikhochschule Prag sein Studium, das Dirigieren bei Joseph Keilberth, Komposition bei Fidelio Finke, Klavier bei Fritz Lange und Klarinette bei Jaroslav Jirtsak umfasste. Ab 1946 wirkte er als Erster Klarinetist am Staatstheater Magdeburg, bevor er von 1948 bis 1950 sein Dirigierstudium in Hannover fortsetzte und mit dem Staatsexamen abschloss. Zwischen 1951 und 1960 war er zunächst als Solorepitor, dann als Zweiter Kapellmeister am Staatstheater Braunschweig tätig. 1956 gründete er das Orchester der Jeunesses Musicales in Braunschweig. 1960 kam er an das Stadttheater Bern und wurde hier 1963 zum Ersten Kapellmeister ernannt. In Bern hat Ewald Körner seither mehr als hundert Werke einstudiert, darunter zahlreiche moderne Opern sowie schweizerische Ur- und Erstaufführungen. Seit 1975 hat er einen Lehrauftrag für Operninterpretation am Conservatoire de Lausanne, seit 1981 einen weiteren Lehrauftrag für Dirigieren am Konservatorium Bern. 1982 wurde ihm von der Universität Bern die Ehrendoktorwürde verliehen. Ewald Körner hat mit verschiedenen europäischen Orchestern zusammengearbeitet und ist ständiger Gastdirigent der Slowakischen Philharmonie, mit der er im November 1987 Glucks «Orpheus und Euridike» realisieren wird.

Klaus Froboese

stammt aus Bremen. Von 1969 bis 1973 studierte er Opernregie an der Staatlichen Hochschule für Musik in München bei Prof. Heinz Arnold. Zur gleichen Zeit war er bei der Münchner Reihe «Musik unserer Zeit» und beim Internationalen Festspieltreffen in Bayreuth tätig. Daneben wirkte er als freier Mitarbeiter mit eigenen Musiksendungen für den Bayerischen Rundfunk und als Regieassistent am Nationaltheater München und in Augsburg. 1973 wurde er als Abendspielleiter nach Braunschweig verpflichtet und übernahm dort auch Inszenierungen für das Opernstudio. Von 1976 bis 1979 wirkte er als Regieassistent am Stadttheater Bern, wo ihm mit «Italienerin in Algier» und «Falstaff» die ersten grossen Regieaufgaben anvertraut wurden. Von 1979 bis 1983 war Klaus Froboese als Oberspielleiter an den Städtischen Bühnen Regensburg engagiert. Entsprechend seinem Interesse für zeitgenössische Musik konnte er hier verschiedene Werke der Moderne erarbeiten, darunter Wilfried Hillers «Liebestreu und Grausamkeit» zur Uraufführung bringen. 1983 kehrte Klaus Froboese als Opernregisseur und Musikdramaturg nach Bern zurück. Als Gastregisseur war er am Staatstheater Kassel, in Braunschweig und Hartford Ct. tätig.

Toni Businger

wurde in Wettingen geboren. Nach dem Besuch des Gymnasiums bei den Kapuzinern in Stans begann er zunächst ein Literaturstudium an der Universität Zürich. Ein Malaufenthalt in der Provence und eine Begegnung mit dem Bühnenausstatter Teo Otto bestimmten ihn, eine Laufbahn als Bühnenbildner einzuschlagen. Seine erste eigene Ausstattung stellte er 1957 für das Zürcher Schauspielhaus her. Von 1960 bis 1962 war er Ausstattungsleiter an den Städtischen Bühnen Freiburg im Breisgau. Seither arbeitete er freiberuflich unter anderem für die Opernhäuser von Amsterdam, Brüssel, Düsseldorf, Frankfurt, Genf, Hamburg, Köln, Madrid, Marseille, München, Paris, Strassburg, Stuttgart und Wien. Seinem Amerika-Debüt von 1966 an der San Francisco Opera schloss sich eine ausge-

dehnte Tätigkeit in Übersee an, die ihn nach Denver, Miami, Philadelphia, Washington, nach Kanada und Brasilien führte. Er war auch während neun Jahren für die Bregenzer See-Festspiele tätig sowie für das Holland- und Finnland-Festival. Toni Businger entwarf bisher fast dreihundert Bühnenbilder und Kostüme für sämtliche Theatergattungen, allein für die Zürcher Bühnen betreute er mehr als fünfzig Produktionen. In seiner Zusammenarbeit mit dem Stadttheater Bern stattete er seit 1963 zahlreiche Opern aus, darunter Mozarts «Zauberflöte», Strauss' «Rosenkavalier» und Schweizer Erstaufführungen wie Händels «Jephta», Monteverdis «Krönung der Poppea», Glucks «Alkestis» und Purcells «Fairy Queen». Für seine weltweit anerkannte Tätigkeit wurde ihm 1981 der Innerschweizer Kulturpreis verliehen.

Jorge Anton

wurde in San Sebastian geboren. Seinen ersten Musikunterricht erhielt er mit acht Jahren, und schon als Kind wirkte er in einem der bekanntesten Chöre Spaniens, dem Orfeón Donostiarra, mit. Seine Gesangsausbildung setzte er dann an der Escuela Superior de Canto in Madrid fort, wo er von Marimi del Pozo und Pascual Ortega unterrichtet wurde. Zunächst widmete sich Jorge Anton vor allem dem Konzertgesang. Er trat vielfach in Spanien auf und gastierte daneben auf einer Tournee in der Sowjetunion sowie in Italien. 1986 gewann er in Barcelona beim Internationalen Concurso Francisco Viñas den Dritten Preis und den Premio Plácido Domingo für den besten Tenor des Wettbewerbs. Sein Bühnendebüt erfolgte in der vergangenen Spielzeit am Stadttheater Klagenfurt, wo er Elvino in Bellinis «La Sonnambula» sang. Im Juli 1987 wirkte er bei den Aufführungen von Giovanni Paisiellos wiederentdeckten Opera buffa «La scuffiara» mit, die in Bari, Pescara und Fermo stattfanden. Jorge Anton ist seit Beginn der Spielzeit Ensemblemitglied des Stadttheaters Bern und tritt zurzeit neben Don Ramiro in «La Cenerentola» auch als Sänger im «Rosenkavalier» auf.

Ned Barth

stammt aus Syracuse im Staat New York. Nach einem Ingenieurstudium an der Princeton University erhielt er seine Gesangsausbildung bei Marilyn Cotlow in Washington D.C. und Margaret Hoswell an der Manhattan School of Music, die er 1986 als Master of Music abschloss. Ned Barth war an verschiedenen Wettbewerben erfolgreich: 1984 gewann er bei den American Opera Auditions, 1986 erhielt er den Ersten Preis beim Internationalen Gesangswettbewerb in Washington und jeweils den Zweiten Preis in Herzogenbosch und Toulouse, 1987 war er Gewinner bei den Metropolitan Opera National Auditions. 1984 sang er beim San Francisco Opera's Merola Program als Bühnendebüt Dandini und später Ford in «Falstaff». In Cincinnati trat er als Johnny in Martinus Einakter «Komödie auf der Brücke» auf und als Polidoro in Cimarosas «L'Italiana in Londra». An der Manhattan School of Music wirkte er 1985 als Kowaljoff in Schostakowitschs «Die Nase» mit. Ausserdem war er unter Leitung Eve Quellers als Radovan bei der amerikanischen Erstaufführung von Smetanas «Libussa» beteiligt. 1986 sang er den Grafen in «Figaros Hochzeit» und Dapertutto in «Hoffmanns Erzählungen» mit der Wolf Trap Opera Company in Virginia. 1987 übernahm er bei konzertanten Aufführungen in der New Yorker Carnegie Hall die Partie des Marcovaldo in Verdis «La battaglia di Legnano» und gastierte im Sommer an der Santa Fé Opera. Ned Barth ist seit Beginn der Spielzeit Ensemblemitglied des Stadttheaters Bern.

OPEL Leasing

Neuwagen nach Ihrer Wahl

Corsa 1,3 Kat. mtl. ab Fr. 206.-
Kadett 1,3 Kat. mtl. ab Fr. 234.-
Ascona 1,6 Kat. mtl. ab Fr. 285.-

Wir sind Ihr Leasing-Partner.
Verlangen Sie eine individuelle
Offerte.

Auto Wankdorf AG

Schermenweg 5, 3014 Bern, Tel. 031/42 80 81



Zufahrt wie
Strassenverkehrsamt.
Leasing
Teilzahlung
Eintausch
Mod. Werkstätte

der treffpunkt

Gschwandner

modelleisenbahnen

modellautos

Spitalgasse 24
3011 Bern

Telefon 031 21 06 37

**Das Fachgeschäft
für gehobene
Ansprüche**

**Rahme
lade**

C. Aiken
Nydeggestalden 20
Bern, Tel. 22 44 86

Wir fallen
aus dem Rahmen!
**Wechselrahmen, viele,
viele Wechselrahmen:**
Rote, blaue, grüne



die Bank für
jedermann



**DEPOSITO CASSA
DER STADT BERN**

Vis-à-vis Hotel
Bellevue Palace

Garantie der
Burggemeinde Bern

LOEBLICHE VORTEILE

Praktisch,
wenn man sie hat!

LOEB
LOEBKARTE

Auswahl mit nach Hause nehmen
Mit Bonus-Rabatt einkaufen
Monatliche Sonderangebote
Sicherheit

LOEB-KARTENSERVICE
3001 BERN TEL. 031/217 273

lieber zu **LOEB**

RENAULT



Edwin Lanz AG

älteste Renault-Vertretung
der Schweiz

Papiermühlestrasse 11
Bern, Telefon 42 22 11



**Bücher
Scherz**

Marktgasse 25, Bern

Eine erfreuliche Tatsache:

Jeder 2. Käufer einer CUENIN-
Polstergruppe kommt dank einer
Empfehlung aus dem Bekannten-
und Familienkreis zu uns!

Ausstellung: Solothurnstrasse 24
Kirchberg BE, Tel. 034 45 22 27

Täglich geöffnet von 8-12 und
13-18.30 Uhr. Donnerstags Abendver-
kauf bis 21 Uhr, samstags 8-16 Uhr.

CUENIN + Co. Kirchberg BE

La Cenerentola

In italienischer Sprache

Melodramma giocoso in due atti

Libretto von Jacopo Ferretti

Musik von Gioacchino Rossini

Musikalische Leitung

Ewald Körner

Inszenierung

Klaus Froboese

Bühnenbild und Kostüme

Toni Businger

Chorleitung

Anton Knüsel

Don Ramiro, Fürst von Salerno

Jorge Anton

Dandini, sein Kammerdiener

Ned Barth / Rainer Weiss

Don Magnifico, Baron von Monte Fiascone

Ks. Ernst Gutstein

Clorinda
Tisbe } seine Töchter

Ingrid Habermann

Brigitte Imber

Angelina, Cenerentola genannt, seine Stieftochter

Mariana Cioromila / Faridah Subrata

Alidoro, Philosoph und Mentor Don Ramiros

Lorenz Minth

Herrenchor des Stadttheaters Bern

Berner Symphonieorchester

Cembalo: Klaus Scheibenpflug

Musikalische Einstudierung: Krassimira Hristova, Klaus Scheibenpflug. Regieassistenz und Abendspielleitung: Jean-Marc Aubrey, Michael Herzberg. Regiehospitantz: Karin Bovisi. Inspektion: Walter Vogel. Souffleuse: Gabriella Pécsváry.

Technische Leitung: Gino Fornasa, Technischer Leiter. Ali Sadigh-Behsadi, Bühneninspektor. Werner Hurni, Werkstättenleiter.

Bühnenmeister: Peter Maurer. Beleuchtung: Otto Kucis. Tontechnik: Paul Vasilescu. Maske: Sibylle Dekumbis, Willi Wachter. Requisiten: Otto Juditzki.

Malsaalvorstand: Wolfgang Hallberg. Cheftapezierer: Manfred Mälzer. Leitung der Kostümabteilung: Brigitte Lenz. Gewandmeisterin: Dagmar Schlenzka. Gewandmeister: Joseph Oberson.

Pause nach dem ersten Akt

Premiere: Sonntag, 4. Oktober 1987

Aufführungsrechte: Musikverlag Ricordi & Co., Mailand

Aufnahmen auf Bild- und Tonträger während der Vorstellung sind nicht gestattet.

Bitte beachten Sie den Abendbesetzungszettel.

Lithografien,
Spiegel, Stiche



Reich + Co.
Einrahmungen
Kunstglaserei
Glasmalerei
Gerechtigkeitsgasse 76
3011 Bern
Telefon 031 22 09 97

nur 100 Meter vom Rathausparking

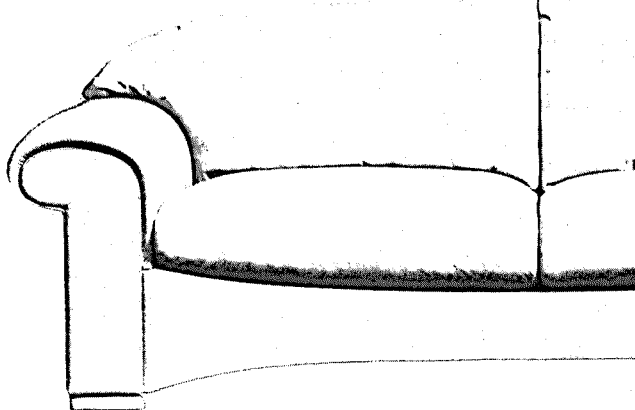


Spielen
Gewinnen
Helfen

Lotterie

NISSAN
WANKDORF AG

3014 BERN-WANKDORF
WANKDORFFELDSTR. 68
Telefon 42 94 44



Sophisticated Sofa
Das Sitzen als Kunstform
– eine der schönsten
Möglichkeiten, Räume
zu gestalten und ange-
nehm zu bewohnen. Zu
diesem Thema finden
Sie bei uns viele
erlesene Variationen.

SPRING
3011 Bern
Kramgasse 69
Telefon 031 22 29 19



Rainer Weiss
Dandini



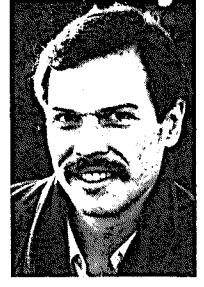
Ks. Ernst Gutstein
Don Magnifico



Mariana Cioromila
Angelina



Faridah Subrata
Angelina



Lorenz Minth
Alidoro

Rainer Weiss

wurde 1958 in Bayreuth geboren, wo er schon während der Schulzeit bei den Richard-Wagner-Festspielen im Chor mitwirkte. Nach dem Abitur nahm er ein Gesangsstudium bei Raimund Grumbach an der Musikhochschule München auf, das er seit der Uraufführung des «Goggori» von Hiller/Ende im Jahr 1985 in über fünfzig Vorstellungen die Rolle des Aberwin sang, und an das Staatstheater Oldenburg als Graf Liebenau in Lortzings «Waffenschmied». Aus seiner Tätigkeit als Lied- und Konzertsänger seien die kürzlich erfolgte Spanientournee mit dem «Messias», die «Carmina Burana» zum Orff-Fest in Landshut und ein Liederabend in der Alten Oper Frankfurt genannt.

Ks. Ernst Gutstein

wurde in Wien geboren und studierte dort an der Musikhochschule zunächst Dirigieren und dann Gesang. 1948 ging er in ein erstes Engagement nach Innsbruck, das er vier Jahre später mit 46 gesungenen Partien, die vom «Weissen Rössl» bis «Aida» reichten, verliess. Es folgten Engagements in Heidelberg, Kassel und von 1955 bis 1966 in Frankfurt, bevor er Mitglied der Bundestheater Wien wurde. An der Staatsoper Wien trat er unter anderem als Graf in «Figaros Hochzeit», Telramund in «Lohengrin», Dr. Schön in «Lulu» sowie in «Hoffmanns Erzählungen» und Gottfried von Einems «Prozess» auf. Als Gast kam er in Europa an fast alle grossen Bühnen von Barcelona bis Moskau und London bis Neapel, und auf dem amerikanischen Kontinent war er in Chicago, Dallas, an der Metropolitan Opera New York und in Rio de Janeiro tätig. Unter den Festspielen sind Salzburg, Bregenz, Schwetzingen, Glyndebourne und der Maggio Musicale Fiorentino zu nennen. Inzwischen hat sich Ernst Gutstein, der bei zahlreichen Opernauaufführungen mitwirkte, ein Repertoire von mehr als 250 Partien erarbeitet. Sein Don Magnifico am Stadttheater Bern, wo er in der vergangenen Spielzeit auch als Doktor in «Wozzeck» auftrat, ist ein weiteres Rollendebüt. Ernst Gutstein wurde 1965 in Frankfurt zum deutschen, 1975 in Wien zum österreichischen Kammersänger ernannt und 1980 mit dem Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst I. Klasse durch den österreichischen Bundespräsidenten geehrt.

Mariana Cioromila

stammt aus Satu-Mare in Rumänien. Ihre Gesangsbildung erhielt sie am Konservatorium von Iasi. Zwischen 1977 und 1984 wurde sie mehrfach an Gesangswettbewerben ausgezeichnet: mit dem Ersten Preis in Herzogenbosch, dem Zweiten Preis in Athen und je einem Dritten Preis in Barcelona, Rio de Janeiro, Moskau und Wien. Ihr erstes Theaterengagement erhielt sie 1977 in Iasi, wo sie vor allem als Carmen und Dalila auftrat. 1982 wechselte sie an das Musiktheater im Revier Gelsenkirchen und verkörperte dort unter anderem die Titelpartie in Händels «Giulio Cesare», Mozarts Cherubino und Dorabella sowie Preziosilla in «Macht des Schicksals». 1984 wurde sie Ensemblemitglied des Stadttheaters Bern, wo sie Amastris in Händels «Xerxes», Rosina im «Barbier von Sevilla» und Cieca

in Ponchiellis «La Gioconda» sang. Gastverpflichtungen für Oper und Konzert führten Mariana Cioromila nach den Vereinigten Staaten, England, Irland, Portugal, Holland, Frankreich, Italien, Deutschland, Österreich, Jugoslawien, Bulgarien und in die Sowjetunion. 1986 gastierte sie als Adalgisa in Bellinis «Norma» in Nantes und Marina in «Boris Godunow» an der Oper von Houston. 1987 wurde sie als Maffio Orsini in Donizettis «Lucrezia Borgia» nach Montpellier verpflichtet und als Carmen an das Glyndebourne Festival. Nach «La Cenerentola» in Bern wird sie als Carmen in Nizza und Houston sowie als Amneris in Rouen gastieren.

Faridah Subrata

wurde in Haarlem geboren und verbrachte in Nordholland auch ihre Kindheit. Ihr Vater stammt aus Indonesien, ihre Mutter ist Österreicherin. 1972 kam sie in die Schweiz, besuchte in Zürich die Schulen und liess sich als medizinisch-technische Assistentin ausbilden. Neben ihrem Beruf nahm sie Gesangsunterricht bei Rudolf A. Hartmann am Konservatorium in Zürich, wo sie ausserdem die Opernkasse von Peter Rasky besuchte. Während ihrer Studienzeit wirkte sie bereits in Inszenierungen des Opernhauses Zürich mit, in Armin Schiblers Kammermusical «Antoine und die Trompete» sowie Brittens «Die Jünglinge im Feuerofen». 1984/85 war sie Mitglied des Internationalen Opernstudios in Zürich und trat im Opernhaus unter anderem als Hirt in «Tosca» und Page in «Rigoletto» auf. In der Zürcher Produktion von Scarlatti «Il trionfo dell'onore» sang sie die Hauptpartie der Rosina, zunächst in Schwetzingen, dann auch in Zürich. 1985 gastierte sie beim Théâtre Musicale de Paris als Marianna in Rossinis «Il signor Bruschino» und 1986 in Luzern als Cenerentola. In der vergangenen Spielzeit trat sie am Stadttheater Luzern auch als Prinz Orlofsky in der «Fledermaus» auf. Sie wirkte ausserdem bei einer Schweizer Tournee der «Cenerentola»-Bearbeitung für Kinder («Herr Rossini, was komponieren Sie da?») mit, die vom Schweizer Fernsehen zu Weihnachten 1987 ausgestrahlt wird.

Lorenz Minth

wurde in Salem im US-Staat Ohio geboren, seine Eltern stammen aus Siebenbürgen. Die Ausbildung – zunächst in Dirigieren und Klarinette, dann in Gesang – erhielt er an der Wittenberg Universität von Springfield und später am Konservatorium in Cincinnati, wo er mit einem dreijährigen Stipendium 1975 sein Studium als Master of Music beendete. Anschliessend bildete er sich am American Institute of Musical Studies in Graz weiter und arbeitete mit der Cincinnati Opera Association zusammen. Ein erstes Bühnenengagement brachte ihn 1976 an das Stadttheater Bern, wo er während zwei Spielzeiten in der Titelrolle von «Figaros Hochzeit», als Melisso in «Alcina», Minister in «Fidelio», Haly in «Die Italienerin in Algier», Kaspar und Eremit im «Freischütz», Ferrando im «Troubadour» und Angelotti in «Tosca» auftrat. 1978 wechselte er an das Niedersächsische Staatstheater Hannover, und von 1981 bis 1986 war er Ensemblemitglied des Theaters der Freien Hansestadt Bremen. Gastverpflichtungen führten Lorenz Minth, der sich inzwischen ein Repertoire von gut vierzig Rollen erarbeitet hat und auch als Konzertsänger tätig ist, nach Köln, Bonn, Düsseldorf, Braunschweig, Saarbrücken, Lübeck, Kiel, Stockholm und an die Salzburger Festspiele, wo er in «Capriccio» und Schönbergs «Moses und Aron» mitwirkte. Von Hermann Prey wurde er eingeladen, bei seinem Regiedebüt mit «Figaros Hochzeit» am Landestheater Salzburg im Januar 1988 die Rolle des Figaro zu übernehmen.

Rossinis Bühnenwerke

Werktitel	Gattung (Akte)	Librettist	Uraufführung
Demetrio e Polibio	Seria (2)	Vincenzo Viganò-Mombelli	1812 Rom (V)
La cambiale di matrimonio	Farsa (1)	Gaetano Rossi	1810 Venedig (M)
L'equivoco stravagante	Buffa (2)	Gaetano Gasparri	1811 Bologna
L'inganno felice	Farsa (1)	Giuseppe Foppa	1812 Venedig (M)
Ciro in Babilonia	Oratorio	Francesco Aventi	1812 Ferrara
La scala di seta	Farsa (1)	Giuseppe Foppa	1812 Venedig (M)
La pietra del paragone	Buffa (2)	Luigi Romanelli	1812 Mailand (Sc)
L'occasione fa il ladro	Farsa (1)	Luigi Prividali	1812 Venedig (M)
Il signor Bruschino	Farsa (1)	Giuseppe Foppa	1813 Venedig (M)
Tancredi	Seria (2)	Gaetano Rossi	1813 Venedig (F)
L'Italiana in Algeri	Buffa (2)	Angelo Anelli	1813 Venedig (B)
Aureliano in Palmira	Seria (2)	Gian F. Romanelli	1813 Mailand (Sc)
Il Turco in Italia	Buffa (2)	Felice Romani	1814 Mailand (Sc)
Sigismondo	Seria (2)	Giuseppe Foppa	1814 Venedig (F)
Elisabetta, Regina d'Inghilterra	Seria (2)	Giovanni F. Schmidt	1815 Neapel (C)
Torvaldo e Dorliska	Semiseria (2)	Cesare Sterbini	1815 Rom (V)
Il barbiere di Siviglia	Buffa (2)	Cesare Sterbini	1816 Rom (Ar)
La gazzetta	Buffa (2)	Giuseppe Palomba / A.L. Tottola	1816 Neapel (Fi)
Otello	Seria (3)	Francesco Berio di Salsa	1816 Neapel (Fo)
La Cenerentola	Buffa (2)	Jacopo Ferretti	1817 Rom (V)
La gazza ladra	Semiseria (2)	Giovanni Gherardini	1817 Mailand (Sc)
Armida	Seria (3)	Giovanni F. Schmidt	1817 Neapel (C)
Adelaide di Borgogna	Seria (2)	Giovanni F. Schmidt	1817 Rom (Ar)
Mosè in Egitto	Sacro (3)	Andrea L. Tottola	1818 Neapel (C)
Adina	Farsa (1)	Gherardo Bevilacqua-Aldobrandini	1826 Lissabon
Ricciardo e Zoraide	Seria (2)	Francesco Berio di Salsa	1818 Neapel (C)
Ermione	Seria (2)	Andrea L. Tottola	1819 Neapel (C)
Eduardo e Cristina	Seria (2)	Giovanni F. Schmidt / A.L. Tottola	1819 Venedig (B)
La donna del lago	Seria (2)	Andrea L. Tottola	1819 Neapel (C)
Bianca e Faliero	Seria (2)	Felice Romani	1819 Mailand (Sc)
Maometto II	Seria (2)	Cesare della Valle	1820 Neapel (C)
Matilde di Shabran	Semiseria (2)	Jacopo Ferretti	1821 Rom (Ap)
Zelmira	Seria (2)	Andrea L. Tottola	1822 Neapel (C)
Semiramide	Seria (2)	Gaetano Rossi	1823 Venedig (F)
Il viaggio a Reims	Cantata scenica (2)	Luigi Balocchi	1825 Paris (I)
Le Siège de Corinthe	Opéra (3)	Luigi Balocchi, Alexandre Soumet	1826 Paris (O)
Moise et Pharaon	Opéra (4)	Luigi Balocchi, Etienne de Jouy	1827 Paris (O)
Le Comte Ory	Opéra-comique (2)	Eugène Scribe, Charles Delestre	1828 Paris (O)
Guillaume Tell	Opéra (4)	Etienne de Jouy, Hippolyte Bis	1829 Paris (O)

Ap = Teatro Apollo. Ar = Teatro Argentina. B = Teatro San Benedetto. C = Teatro San Carlo.

F = Teatro La Fenice. Fi = Teatro dei Fiorentini. Fo = Teatro del Fondo.

I = Théâtre-Italien. M = Teatro San Moisè. O = Opéra (Salle Le Peletier). Sc = Teatro alla Scala.

V = Teatro Valle.

Gioacchino Rossini oder die Kunst des Effekts

von Volker Scherliess

«Aber was ist die Musik? Diese Frage hat mich gestern abend vor dem Einschlafen stundenlang beschäftigt.» Mit diesem Stosseufzer eröffnet Heinrich Heine eine seiner Kritiken, um dann bald – nach einigen Spekulationen über ihr Wesen – zum Schluss zu gelangen: «Wir wissen nicht, was Musik ist. Aber was gute Musik ist, das wissen wir, und noch besser wissen wir, was schlechte Musik ist, denn von letzterer ist uns eine grössere Menge zu Ohren gekommen.» Wie recht hat Heine mit dieser witzigen Pointe! Denn was Musik wirklich ist – darauf kann es keine für alle Zeiten gültige Formel geben. Es gibt immer nur wechselnde Konventionen; Regeln, die jeweils für einen traditionellen, stilistischen und gattungsmässigen Zusammenhang gelten und die uns innerhalb dieses Rahmens Kriterien für die Beurteilung von richtig und falsch, gut und schlecht, schön und hässlich an die Hand geben.

Wie diese Kategorien der ästhetischen Wertung von Musik sind auch Ruhm und historische Einordnung der Komponisten keine feststehenden Grössen, sondern unterliegen, je nach Ort und Zeit, wechselnder Betrachtungsweise. Mit einem Beispiel: Im Jahre 1811 war in München der grosse Odeonssaal eingeweiht worden, ein klassizistischer Konzertsaal, in dessen Orchesterraum sich eine Reihe von Nischen für Musikerbüsten befand. Ihre Zahl war auf 10 begrenzt, und wie Alfred Einstein am Beginn seines Buches über «Grösse in der Musik» berichtet, wechselte ihr Inhalt von Generation zu Generation: Als Beethoven kam, musste Cimarosa weichen; für Bach war 1811 noch kein Platz vorgesehen, und man hätte damals vielleicht noch eher dem populäreren Carl Philipp Emanuel Bach einen Ehrenplatz eingeräumt als seinem Vater. Als dieser schliesslich neben Händel stehen durfte, musste Johann Adolf Hasse weichen. Ende des 19. Jahrhunderts hatte sich die Reihe in den fünf Paaren Bach und Händel, Gluck und Haydn, Mozart und Beethoven, Weber und Schubert, Schumann und Mendelssohn gewissermassen stabilisiert. Für Wagner und Liszt wurden später zwei zusätzliche Nischen angebracht. Damit war die Musikgeschichte – eine ausgesprochen deutsche Musikgeschichte – durch zwölf Persönlichkeiten vertreten. Dieselbe wechselnde Wertschätzung, und das heisst auch die Fragwürdigkeit, die sich in solchen Bildprogrammen ausdrückt, begegnet uns, wenn wir die Publikationsreihen über grosse Musiker betrachten, die in verschiedenen Ländern erschienen sind und erscheinen. Auch sie spiegeln, in ihrer notwendigen Be-

schränkung auf eine eng begrenzte Auswahl, ein Stück sich wandelnden historischen Bewusstseins wider.

Gioacchino Rossini ist ein Name, der in den entsprechenden Listen südlich der Alpen allemal mit Sicherheit, nördlich dagegen – zumal im deutschsprachigen Raum – kaum anzutreffen sein dürfte. Er scheint hier, ungeachtet der spürbaren Renaissance, die sein Werk gegenwärtig erfährt, eher nur eine periphere Figur zu sein.

Solche Sicht steht allerdings der Anschauung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entgegen. Damals war Rossini der Exponent der wichtigsten musikalischen Gattung im internationalen Musikleben: der italienischen Oper. Sie war mehr als nur eine Gattung unter mehreren; bei ihr handelte es sich sowohl ästhetisch als auch organisatorisch um ein in sich (noch, muss man hinzufügen) fest gefügtes System mit internationalem Anspruch und Geltungsbereich. Wenn man dieses System angreifen wollte, musste man gegen Rossini polemisieren – und so tat es beispielsweise Richard Wagner, dessen eigentlicher Antipode nicht der Altersgenosse Giuseppe Verdi, sondern eben der ältere Rossini war.

Berühmt ist das Wort Raphael Georg Kiesewetters, des grossen Erforschers alter Musik, der mit Blick auf seine eigene Zeit von der «Epoche Beethovens und Rossinis» sprach. Man darf wohl behaupten: Wer von uns heute diese beiden Namen in einem Atemzug aussprache, ohne sich dabei auf die Autorität des Zeitgenossen Kiesewetters berufen zu können, würde zumindest erstaunte Blicke riskieren. Und doch: «Beethoven und Rossini» sind nicht nur die beiden herausragenden Gestalten in der europäischen Musik des frühen 19. Jahrhunderts, sie sind die Repräsentanten jener «zwei Kulturen der Musik», die für ihre Epoche das musikalische Denken, ja den Begriff vom musikalischen Kunstwerk in unterschiedlicher Weise prägten. Carl Dahlhaus hat in seiner grossangelegten Darstellung des 19. Jahrhunderts im «Neuen Handbuch der Musikwissenschaft» diesen Unterschied herausgearbeitet und unter anderem ausgeführt: Beethovens Partituren stellen «unantastbare musikalische Texte» dar, deren Sinn durch Interpretationen, die als «Auslegungen» zu verstehen sind, entschlüsselt werden soll. Dagegen ist eine Rossini-Partitur blosser Vorlage für eine Aufführung, die als Realisierung eines Entwurfs – und nicht als Auslegung eines Textes – die entscheidende ästhetische Instanz bildet. Die Aufführung als

Ereignis – und nicht das Werk als tradiertes, von Zeit zu Zeit tönend ‹ausgelegter› Text – ist der Bezugspunkt, um den Rossinis musikalisches Denken kreist.»

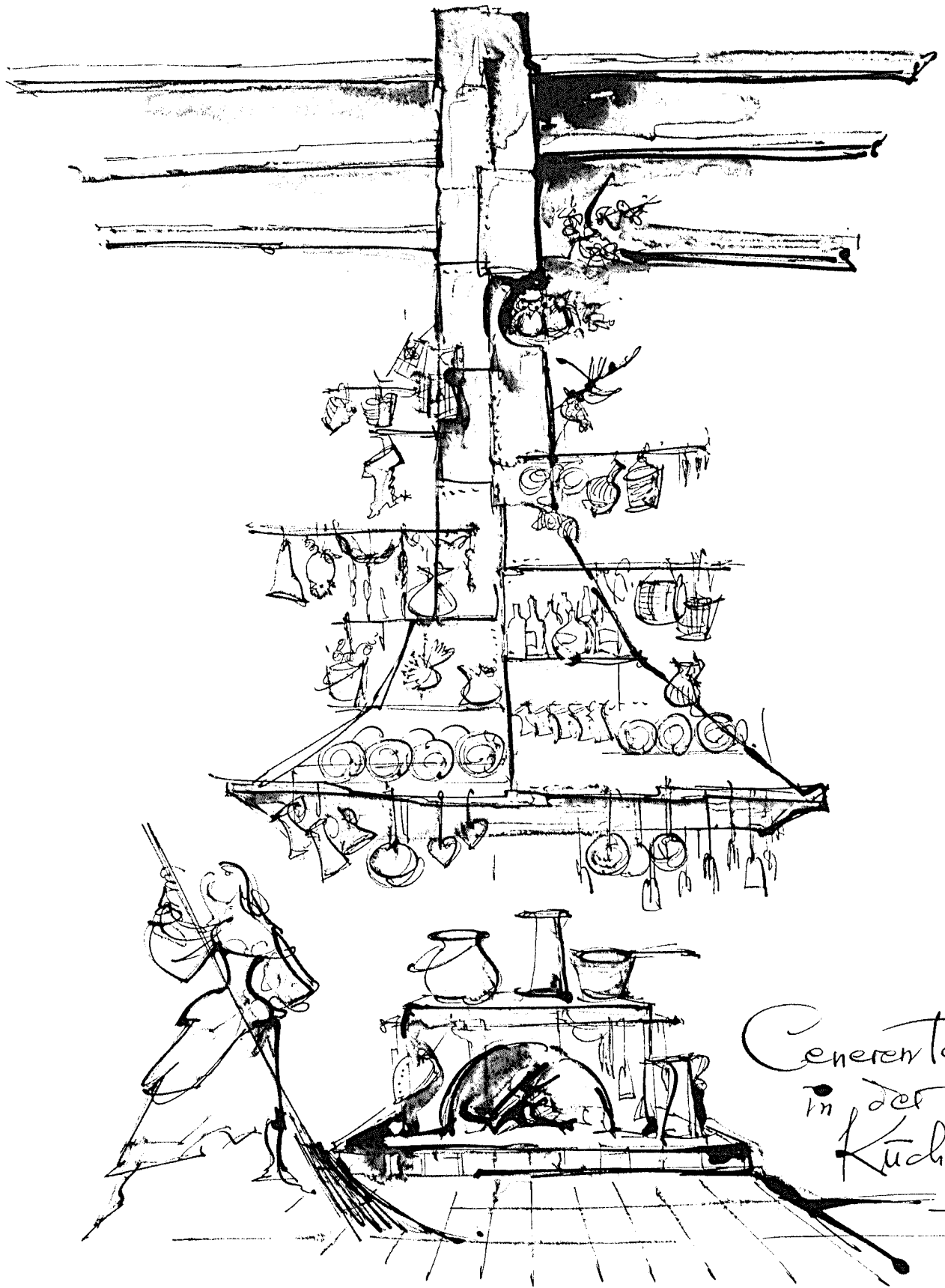
Freilich spielt Tradition in anderer Hinsicht eine gewichtige Rolle: Die usuelle Auffassung vom Komponierten setzt die Praxis der älteren Oper fort. Sie war ja keine autonom-musikalische Gattung, sondern Theaterkunst, die sich nach den jeweils vorhandenen Gegebenheiten richten musste. Das zeigt sich zum einen darin, dass den Sängern relativ grosse Freizügigkeit bei der Interpretation zugestanden wurde und ihnen – bei Befolgung gegebener Regeln – bewusst Raum für momentane Eingebungen und persönliche ‹Spezialitäten› blieb. Und zum anderen darin, dass der Komponist selbst sich nicht an den Begriff vom Kunstwerk als einmaligem, für allemal fixiertem ‹Denkmal› gebunden fühlte, sondern auch seinerseits freizügig verfahren konnte. Von beiden Aspekten wird noch die Rede sein.

Epikuräer am Rand der Verzweiflung

Doch zunächst: Wer war Gioacchino Rossini? Geboren 1792 in Pesaro, gestorben 1868 in Paris. Wie von mancher Figur der Geschichte sind auch von ihm mehr lebenswürdige Anekdoten als sichere Fakten in unser Bewusstsein eingegangen: Die Legende zeigt einen lustig-genialischen, stets zu Streichen aufgelegten Musikanten, dem die Melodien nur so zufliegen und der emsig eine Oper nach der anderen produziert – freilich dabei mitunter so faul, dass ängstliche Operndirektoren ihn bis zur Lieferung des bestellten Werkes einsperren mussten. Nach vierzig auf diese Weise eher vom Himmel gefallenen als gründlich ausgearbeiteten Opern besann sich der Maestro eines Besseren und liess es sich während der letzten vier Jahrzehnte seines Lebens als leidenschaftlicher Feinschmecker und Erfinder raffinierter Leckereien wohlsein. Mit seinen kulinarischen Erfindungen (darunter so beliebte wie die Cannelloni und die Tournedos à la Rossini) erlangte er den Ruhm, von dem Strawinsky einmal scherzhaft sagte, richtig unsterblich sei jemand erst, wenn eine Speise nach ihm benannt wird. Diesem Klischee – so treffend das Anekdotische einzelne Züge des lebenswürdigen Komponisten beleuchten mag – steht der andere Rossini gegenüber, wie ihn die Musikforschung erst in jüngster Zeit zu erkennen beginnt: ein Mann, der sich ernsthaft um die Probleme des Musiktheaters bemüht, der gründlich die alten Meister studiert (Mendelssohn brachte ihm in einer denkwürdigen Begegnung 1836 in Frankfurt Bach nahe) und der in einfluss-

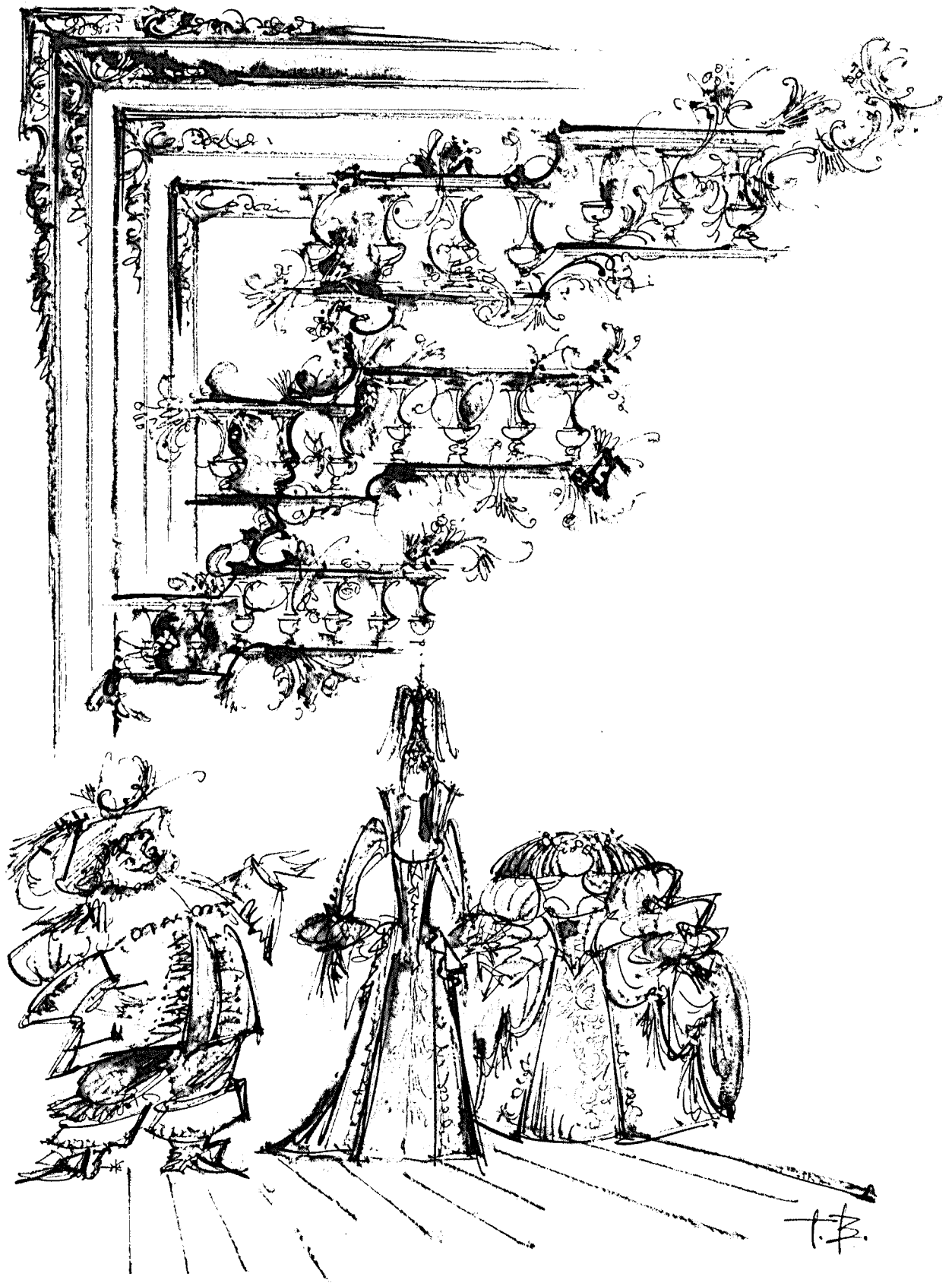
reicher Position in Bologna und als Hofkomponist und ‹inspecteur général du chant› in Paris die Reform des Kunstgesanges betrieb. Wir sehen ihn in wechselvollen Jahren (bis 1820) als ‹compositore scritturato›, den kurzfristige Verträge an die Opernhäuser von Mailand, Venedig, Neapel und Rom banden. Der schnell gewachsene Ruhm trägt ihm Aufträge und Einladungen aus den europäischen Musikzentren ein: Wien, London, Paris. Hier, in Paris, lässt er sich schliesslich – abgesehen von einem längeren Intermezzo in Bologna – endgültig als Privatmann und Staatspensionär nieder.

Nach seiner französischen Grand Opéra *Guillaume Tell* (1829) schrieb er keine Werke fürs Musiktheater mehr; der 37jährige beendet selbst seine Karriere. Ob die Ursache dieses plötzlichen Verstummens im Nachlassen seiner Schaffenskraft, in Ablehnung der dramaturgischen und musikalischen Neuerungen seiner Zeit oder anderswo zu sehen ist, bleibt ungewiss. Rossini selbst hat die Motive für sein öffentliches Verstummen gern heruntergespielt, dem Sinne nach: er bräuchte nun nicht mehr zu komponieren, denn er habe genug Geld (in der Tat hatte er einen Lebensstandard wie kein anderer Komponist bis dahin). Aber die wahren Gründe lagen wohl tiefer. ‹Es gibt Perioden, wo wir mehr empfinden als sehen, dann sollen wir schreiben. Jetzt aber ist die Zeit gekommen, wo wir mehr sehen als empfinden, und somit ist das Studium notwendiger›, schrieb er einem alten Freunde 1854. In einem anderen Brief heisst es, er sei ‹bloss darum verstummt, um der modernen Kunstverwilderung nicht fröhnen zu müssen und mit gutem Beispiel voranzugehen›. Und schliesslich: ‹Essen, Lieben, Singen und Verdauen, das sind – in Wahrheit – die vier Akte der komischen Oper, die ‹Das Leben› heisst und vergeht, wie der Schaum einer Flasche Champagner. Wer sie verrinnen lässt, ohne sie genossen zu haben, ist ein vollendeter Narr!› Hinter solcher epikuräischer Lebensauffassung wird ein bitterer Zug von Resignation spürbar, und die Zeitgenossen konnten nicht wissen, dass Rossini ein über lange Zeit schwer leidender Mann gewesen ist, geplagt von körperlichen und seelischen Krankheiten, die ihn bis an den Rand der Verzweiflung trieben. Seine Leidenschaft für die Genüsse des Lebens, seine Lebenswürdigkeit und Lust an Geselligkeit und sein sprichwörtlicher Witz waren die eine Seite; Melancholie und tiefer Ernst die andere. Eine Frage, die sich jedem unweigerlich stellt, der sich mit Rossini beschäftigt, betrifft die ästhetische Bewertung seiner Musik. Über keinen anderen Komponisten gab es bis dahin derartig diametral auseinandergelagerte Urteile: stürmischer Begeisterung, ja einem zu Rausch und Taumel



Cenerentola.
in der
Küche

T.B.



gesteigerten Mitgerissenwerden standen schroffe Ablehnung und gnadenlose Kritik gegenüber. «Über Rossini wird man wahrscheinlich erst dann auf ganz gerechte und unparteiische Weise entscheiden, wenn die Abgötterung auf der einen Seite und die absolute Verdammung auf der anderen sich erst gegenseitig werden ausgeglichen haben», hiess es schon 1823 in einer deutschen Rezension. Und diese Streitfrage hat seitdem kaum etwas an Brisanz eingebüsst. Mit Leichtigkeit liess sich aus den Zeugnissen zur Rossini-Rezeption eine ganze Anthologie extremer Urteile zusammenstellen.

«Monsieur Crescendo»

Was ist das Spezifische von Rossinis Musik? Als *La Cenerentola* 1822 in Wien gegeben wurde, berichtet ein Rezensent: «Für die meisten Sätze bestimmte er [Rossini] ein schnelleres Zeitmass, was sich mit der schweren deutschen Sprache nicht vertrug; indes erklärte er, dass bei seiner Musik an den Worten wenig gelegen, und allein der Effekt Hauptsache sei.»

Worin liegt dieser Effekt? Es sind verschiedene Faktoren, die zusammenkommen: Zündende Melodik, strenger formaler Bau, Ausbalancierung der Glieder und glanzvolle Steigerungen ziehen den Hörer in den Bann. Das wird am deutlichsten in den rein instrumentalen Kompositionen, den Overtüren. Ihnen legt Rossini ein Formschema zugrunde, das mit geradezu mechanischer Präzision abläuft: langsame Einleitung (wie in der *Cenerentola*-Overtüre oft im Charakter eines *Maestoso*), schneller Hauptteil mit zwei Themen, die sich frei entfalten, gerafft und erweitert werden, dann plötzlich in einem *Ritardando* innehalten, neu ansetzen und schliesslich in eine krönende Coda münden. Keine sinfonischen Durchführungen des thematischen Materials, sondern flächige Anlage und grossräumige Steigerungen bestimmen den Verlauf, wobei als unverwechselbare Eigenart Rossinis die lang angelegten *Crescendi* auffallen – so spezifisch, dass die Zeitgenossen ihn ironisch als «Monsieur Crescendo» titulierten. Aber nicht nur in der Gesamtkonstruktion, auch in den Details erweist sich Rossinis persönliche Schreibweise: Kurze prägnante Tonfolgen, oft rhythmisch «gegen den Strich» akzentuiert, bilden den Motivvorrat, aus dem er seine Musik baut. Der Einsatz raffinierter, oft witzig pointierender Instrumentation gehört ebenso dazu wie die durchlaufend pochende Begleitschicht der Streicher.

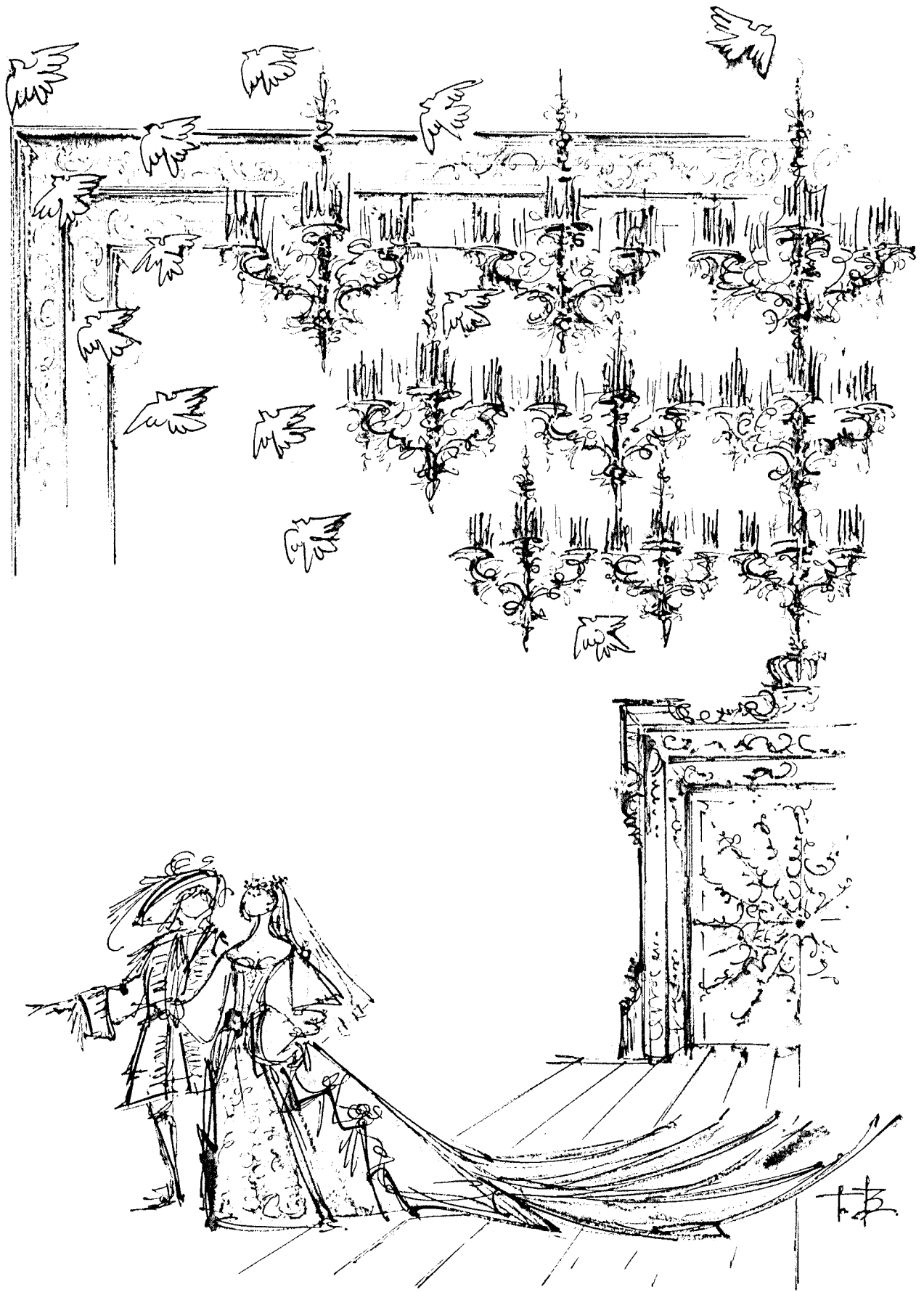
Die Overtüren haben meist keinerlei thematische oder gar programmatische Bezüge zur nachfolgenden

Oper, ja Rossini hat sie mehrfach ausgetauscht, und es ist verständlich, dass sie bald auch als autonome Instrumentalmusik, die durch Verve und sprühende Einfälle das Publikum fasziniert, Eingang in den Konzertsaal fanden. Die *Cenerentola*-Overtüre scheint insofern eine Ausnahme zu sein, als ihr zweites Thema (eine im *Pianissimo* beginnende und zum strahlenden *Fortissimo* steigend wiederholte Folge auf- und absteigender Frage- und Antwortgesten) auch in einem markanten Ensemble am Ende des ersten Aktes wiederkehrt. Allerdings lag hier der Fall anders als üblich. Rossini hat nämlich nicht etwa die Stelle aus der vollendeten Oper in die Overtüre übernommen, sondern umgekehrt: Er verwendete die bereits vorliegende Overtürenmusik für das Vokalensemble, dessen Text («Ma ho timor che sottoterra piano a piano, poco a poco si sviluppi un certo fuoco» – «Aber ich fürchte, dass unter der Erde sich langsam ein Feuer zusammenbraut») genau dem anwachsenden, zum Aufbruch drängenden Effekt der Musik entspricht. Die ganze Overtüre hatte er schon zuvor für seine *opera buffa* *La Gazzetta* (1816) und Teile aus ihr bereits für das *dramma semiserio* *Torvaldo e Dorliska* (1815) verwendet.

Solche Wiederverwendungen älterer Nummern betreffen nicht nur die Overtüre, sondern auch Arien und Ensembles. «Der Tonsetzer hat sich auch in dieser Oper wieder unbarmherzig selbst bestohlen», klagte 1820 der Rezensent einer Aufführung der *Cenerentola* und fügte hinzu: «Aber das weiss man ja im voraus, und man vergibt es ihm um so lieber, da er so angenehm zu unterhalten versteht und Theatercoups mit Glück benutzt.» Die Unbefangenheit, mit der Rossini seine Musik mehrfach einsetzte – und zwar ohne Rücksicht auf den jeweiligen dramaturgischen Zusammenhang (am schlagendsten wohl, wenn eine Passage aus *Otello* im berühmten *Katzenduet* auf den Text «miau miau» wiederkehrt) – mag uns heute befremden. Aber sie war nichts Aussergewöhnliches; und es war nicht nur notorischer Zeitdruck, der Rossini dazu zwang, sondern es war eine alte, aus dem 18. Jahrhundert übernommene Praxis, die es erlaubte.

Elemente politischer Kritik

Eine Entwicklung, die schon bei Mozart voll zum Tragen gekommen war, betraf das Phänomen der Gattungs- und Stil Mischung. *Don Giovanni* beispielsweise war seiner gattungsmässigen Zugehörigkeit nach eine *opera buffa*; aber wer würde seine tragischen Momente sowohl im Stoff als auch in der Musik verkennen? Alle grossen Opern Mozarts sind Meisterwerke,



die ihrem eigenen Gesetz folgen und die traditionellen Stil­kategorien im hegelschen Sinne aufheben, sie suspendieren und zugleich auf einer höheren Stufe be­wahren. Die Grenze zwischen opera seria und opera buffa wurde – auch bei kleineren Meistern – fließend, und ihre Vermischung sowohl untereinander als auch mit dramaturgischen Elementen des bürgerlichen Rührstücks und der comédie larmoyante griff zu Beginn des 19. Jahrhunderts immer mehr um sich. Als Bei­spiel sei nur an Donizettis *Don Pasquale* oder seinen *Liebestrank* erinnert, wo die Tendenz einer Mischung des Komischen und des mitleiderregenden Individual­schicksals unverkennbar ist. Bei Rossini nun tritt diese Entwicklung in doppelter Weise in Erscheinung. Zum einen: sein Buffostil kennt als Extreme sowohl die unge­trübte Heiterkeit (etwa in *L'Italiana in Algeri*) als auch das moralisierende Besinnungs- und Rührstück, in dem ein bejammernswert ungerechtes, trostloses Schicksal nur dadurch nicht zur Tragödie wird, dass eine unvor­hersehbare Wendung zum Guten eintritt (z.B. in *La Ce­nerentola* und stärker noch in *La Gazza ladra*). Zum an­deren: Rossinis musikalischer Stil nähert das Idiom der Buffa und der Seria einander an, so dass sie über weite Strecken austauschbar werden. Die Gründe dafür lie­gen nicht nur in seiner Indifferenz gegenüber dem Text und seinem Hauptbestreben, «Effekt zu machen», son­dern auch in äusseren, sozialen Gegebenheiten. Denn im beginnenden 19. Jahrhundert wurde die alte opera seria, die im 18. Jahrhundert eine rein aristokratische Form der Bühnenkunst war, «verbürgerlicht»: vom Hoftheater ins öffentliche Opernhaus; von den Themen antiker Mythologie und Geschichte, in denen die Hof­gesellschaft sich selbst projiziert wiederfinden konnte, hin zu allgemeineren, das breite Publikum bewegenden Problemstellungen. Die Oper des 19. Jahrhunderts hat­te, salopp gesagt, nicht mehr die Logen der Fürsten, son­dern das bürgerliche Parkett und die oberen Ränge, je­nen «Olymp», dessen «Kinder» wir aus Carnés herrlichem Film als die eigentlichen Kunstbegeisterten der Zeit kennen, im Auge. Und es war im Zuge einer solchen Entwicklung nur ein kurzer Schritt, dass die Opernstof­fe selbst zum Träger mehr oder minder offen vorgetra­gener Kritik an den Zuständen der Zeit wurden.

Wer etwa die Geschichte der *Gazza ladra* betrach­tet, spürt durch alle vordergründige Heiterkeit hin­durch den tiefsten Hintergrund des Sujets, in dem das Kriegerrecht während der napoleonischen Beset­zung Norditaliens, Todesstrafe, Leben in Angst und Verfolgung auslösende Momente der Handlung sind. Nur ein plötzlicher Friedensschluss und die damit ver­bundene Amnestie können die Katastrophe verhin­dern und lösen die beklemmenden Situationen in

Wohlgefallen auf. Solche direkten Angriffe auf die All­tagswirklichkeit im Italien des frühen 19. Jahrhunderts sind selten. Aber auch in anderen Opern lassen sich Ele­mente politischer Kritik erkennen. Was dem heutigen Zuschauer nur mehr burlesk komödiantische Züge zu tragen scheint, war oftmals heimlicher Widerstand ge­genüber den schlimmen Zuständen – und sei es auch nur durch das befreiende Lachen über eine Obrigkeit, die nur auf der Bühne, höchst selten in der Realität mit sich spassen liess. Mit gutem Grund genehmigte die Zensur in Mailand 1856 die Aufführung des *Barbiere di Siviglia* nur unter der Bedingung, dass Don Basilio, der intri­gante Priester und Musiklehrer, nicht im geistlichen Ge­wande auftrat. Bei der *Cenerentola*, die ja einen alten Märchenstoff zum Inhalt hat, liegen diese Züge auf den ersten Blick vielleicht weniger offen zutage, aber sie sind doch deutlich genug, etwa wenn man an die Figur des Alidoro denkt, an den Rollentausch zwischen dem Prinzen und seinem Diener, an die Bestechlichkeit und Verführbarkeit Clorindas und Tisbes, das Macht- und Besitzstreben Don Magnificos und ähnliches. Neben dem rein Komödiantischen blitzen scharf satirische, entlarvende Momente auf. Und die versöhnliche Wen­dung des Schlusses – Bestrafung des Hochmuts und grossherziges Verzeihen allen erlittenen Unrechts – gibt dem Stoff nicht nur menschliche Tiefe, sondern stellt auch einen unüberhörbaren moralischen Appell dar.

Niemand hat diese Seite von Rossinis Opern so deutlich gemacht wie Heinrich Heine: «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, all dieses verkappt sich in jene Melodien, die von grotesker Lebenstrunkenheit zu elegischer Weichheit herab­gleiten, und in jenen Pantomimen, die von schmei­chelnden Karessen zu drohendem Ingrim über­schnappen. Das ist der esoterische Sinn der Opera Buf­fa. Die exoterische Schildwache, in deren Gegenwart sie gesungen und dargestellt wird, ahnt nimmermehr die Bedeutung dieser heiteren Liebesgeschichten, Lie­besnöte und Liebesneckereien, worunter der Italiener seine tödlichsten Befreiungsgedanken verbirgt, wie Harmodius und Aristogiton [zwei athenische Frei­heitshelden] ihren Dolch verbargen in einem Kranz von Myrten. Das ist halt närrisches Zeug, sagt die exoteri­sche Schildwache, und es ist gut, dass sie nichts merkt. Denn sonst würde der Impresario mitsamt der Prima Donna und dem Primo Uomo bald jene Bretter betre-

ten, die eine Festung bedeuten; es würde eine Untersuchungskommission niedergesetzt werden, alle staatsgefährliche Triller und revolutionärliche Koloraturen kämen zu Protokoll.»

Dieser Aspekt von Rossinis Musik sollte nicht vergessen werden. «Wir singen, um nicht zu weinen», lautet ein altes Sprichwort: kein Eskapismus, Flucht aus den Problemen der Gegenwart, indem man sich in die «heil'ge Kunst» als «bess're Welt entrücken» liess und tröstete, sondern durchaus gültiger Ausdruck der eigenen Zeit.

Musik virtuosen Gepräges

Ein Blick noch auf die Musik selbst. Was oben über das Spezifische in Rossinis Ouvertüren gesagt wurde, gilt auch für die vokalen Partien, die Arien und Ensembles. Ihr charakteristischer «Effekt» entsteht aus der Verbindung eines klar gebauten instrumentalen Gerüsts mit den eingefügten Stimmen. Gleichbleibende Motivgruppen (meist 4- oder 8taktig) werden periodisch gereiht. Das «plastische Spiel mit verschiedenen Gesten» (Wolfgang Osthoff) führt zu metrischen Modellen. Sie sind in ein einfaches, auf Spannung und Entspannung angelegtes harmonisches Schema eingebunden. Das so errichtete Gerüst liefert den Rahmen für die Singstimmen. Durch Sequenzierungen, dynamische und instrumentale Wechsel entsteht ein flächenhafter Formverlauf, dessen Hauptmerkmale nicht – wie in der Sinfonik oder Kammermusik – in motivischer Entwicklung oder variierendem Fortschreiten, sondern in der Reihung und Steigerung gleichbleibender Bauelemente liegen, die von kurzen kontrastierenden Einschüben unterbrochen werden. In längeren formalen Zusammenhängen werden mehrere solcher Abschnitte blockartig nebeneinandergefügt. Solche Begriffe scheinen auf etwas Schematisches, Starres, Statisches zu deuten. Woher kommt es aber, dass Rossinis Musik alles andere als starr oder gar leblos wirkt? Es ist wohl gerade dieses mechanische Element, die bei nahezu durchlaufender metrischer Grundbewegung von einem motivischen (rhythmischen oder kurzen melodischen) Impuls ausgehende und über lange Strecken von einem Glied zum anderen zündende Kettenreaktion. Die Singstimme wird diesem Rahmen eingepasst, sei es, dass sie in den Arien und einem Teil der Ensembles wie ein konzertierendes Instrument hervortritt, sei es, dass sie im anderen Teil der Ensembles zu einem Instrument von vielen wird, wobei, wenn sie entfiel, die musikalische Substanz nichts verlöre.

Dank einer enormen, bisher unbekanntem Ausnutzung stimmlicher Möglichkeiten im Sinne instrumen-

taler Effekte, das heisst ebenso durch rasantes Plappern (etwa in der vom Männerchor begleiteten Arie, in der *Don Magnifico*), vom Wein befeuert, eine Verordnung gegen das Wassertrinken diktiert und sich dabei mit einer langen Kette phantasievoller Titel schmückt) wie durch die reichen Koloraturen erhalten Rossinis Gesangspartien ihr virtuosos Gepräge. Führt man die Koloraturen auf ihren Kern zurück, so erscheint kaum eine wirkliche Linie von Qualität, die länger als ein paar Takte dauerte. Selbst Nummern wie Cenerentolas grosse Schlussarie haben nicht entfernt jenen melodischen Schmelz, der bei Bellini oder Donizetti auf Schritt und Tritt nicht nur in den Arien, sondern auch in den Ensembles begegnet. Rossinis Musik zeigt dagegen primär instrumentale Erfindung. Sie ist nicht von der melodischen Linie selbst, sondern von der Idee ihrer virtuosos Präsentation getragen; sie zielt von vornherein auf technische Brillanz, und das macht ihre unverwechselbare Wirkung aus.

Wichtig ist dabei zu wissen, dass Rossini seit seiner Oper *Elisabetta, Regina d'Inghilterra* (1815) die Gesangskoloraturen auszuschreiben pflegte. Nicht etwa, um sie besonders schwierig zu gestalten, sondern im Gegenteil, um sie vor der Willkür der Sänger, die oft noch sehr viel mehr oder stilistisch unangemessene Fiorituren anbrachten, zu bewahren. Man betrachte etwa die höchst virtuosos Auszierungen im Finale des ersten Aktes, als die verschleierte Cenerentola hereingeführt wird und allen Anwesenden die Sprache wegbleibt («Parlar, pensar vorrei...» – «Ich möcht – so vieles – sagen, und doch vermag ich's nicht. Erlieg ich einem Zauber? Ich kenne dies Gesicht.»). Sie sind ein Paradestück immer neuer ornamentaler Variationen über eine einfache Grundmelodie. Dabei sind die Worte selbst recht unwichtig; entscheidend ist der Effekt, mit dem die szenische Situation – sowohl das Stocken der Sprache als auch der Zauber der geheimnisvollen Erscheinung – musikalisch umgesetzt wird. Ein solches Ensemble wirft ein bezeichnendes Licht auf Rossinis Meisterschaft als Dramatiker. Sicher – seine Idee vom Musiktheater war eine gänzlich andere als etwa die Richard Wagners. Aber wer ihm vorwirft, zu sehr auf den Effekt und dabei zu wenig auf die einzelnen Worte geachtet zu haben, mag sich einer Passage bei Arthur Schopenhauer erinnern: «Wenn die Musik zu sehr sich den Worten anzuschliessen und nach den Begebenheiten zu modeln sucht, so ist sie bemüht, eine Sprache zu reden, die nicht die ihre ist. Von diesem Fehler hat sich keiner so rein gehalten wie Rossini: daher spricht seine Musik so deutlich und rein ihre eigene Sprache, dass sie der Worte gar nicht bedarf.»

Nachweise

Texte: Die Beiträge von Dr. Arthur Scherle (München) und Prof. Dr. Volker Scherliess (Trossingen) wurden für dieses Programmheft geschrieben. Die Handlung, Werkliste und Übersetzung des *Cenerentola*-Vertrages (leicht gekürzt nach A. Cametti, *Jacopo Ferretti e i Musicisti del suo tempo*, Ricordi, Mailand 1897) wurden von der Redaktion erstellt.

Abbildungen: Rossini-Porträt, Neapel 1820 (Seite 3), aus: A. Azevedo, *G. Rossini. Sa Vie et ses Oeuvres*, Heugel, Paris 1864. Das Porträt Rossinis, der vom Strahlenkranz seiner Werke umgeben ist (Seite 6), erschien 1824 in London und wurde freundlicherweise von Volker Scherliess für den Abdruck zur Verfügung gestellt. Den Umschlag und die Illustrationen zu *La Cenerentola* (Seiten 11, 12, 14) entwarf der Bühnenbildner Toni Businger eigens für dieses Programmheft.

