

## Rossini und das Libretto



Rossini als Stütze seiner Libretti

Die Referate werden auf Deutsch oder Italienisch gehalten, die Podiumsdiskussion auf Deutsch. Eine Publikation der Referate ist für 2008 oder 2009 vorgesehen. Die mit [\*] gekennzeichneten Übersetzungen sind Zusammenfassungen von Reto Müller.

**Marco BEGHELLI** (Bologna)

### *Le didascalie nei libretti rossiniani*

La didascalia è parte integrante del testo teatrale, e come tale va accolta e rispettata, nonostante l'abitudine dei moderni registi a non tenerne alcun conto. È dunque necessario riportare l'attenzione su questo elemento testuale fin troppo trascurato. I primi libretti d'opera sono praticamente privi di didascalie, quelli d'inizio Novecento ne abbondano oltre misura. Dopo una breve storia della didascalia nel libretto d'opera e una sua definizione concettuale, verranno presi in esame alcuni casi specifici tratti dai libretti rossiniani, in rapporto con le partiture che li intonano: saranno casi in cui Rossini rispetta da vicino ciò che gli propone il librettista oppure casi in cui prende strade opposte. A conclusione, qualche considerazione sulla presenza delle didascalie all'interno di una edizione critica.

*Die Regieanweisungen (Didaskalien) sind ein integraler Bestandteil des Libretto-Textes und müssen entsprechend respektiert werden, trotz der gegenteiligen Gewohnheit mancher Regisseure. Die frühen Opernlibretti wiesen praktisch keine Didaskalien auf, während sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts ausufern. Nach einem kurzen geschichtlichen Überblick und einer konzeptionellen Definition der Didaskalien, werden einige spezifische Fälle aus Rossini-Libretti in Bezug auf ihren Niederschlag in der Partitur betrachtet: Es sind Fälle, in denen Rossini die Vorgabe des Librettisten genau beachtet oder solche, wo er sich davon entfernt. Abschließend folgen einige Anmerkungen bezüglich der Aufnahme von Didaskalien innerhalb einer kritischen Ausgabe. [\*]*

**Matthias BRZOSKA** (Essen)

### *Von ‚Olympie‘ zu ‚Guillaume Tell‘: Zu Rossinis französischen Libretti.*

Der Beitrag untersucht die Libretti der drei großen französischen Opern Rossinis vor dem Hintergrund der Gattungsnormen der Tragédie lyrique. Die gattungsgeschichtliche Situation ist einerseits durch die Forderung gekennzeichnet, historische Ereignisse unter der Maßgabe der „vérité historique“ darzustellen, andererseits aber blieb für die Solistenhandlung ein lieto fine konstitutiv. Insofern ist Rossinis *Le Siège de Corinthe* auf die letzte französische Oper Gaspare Spontinis, *Olympie*, bezogen, deren erfolglose erste Fassung ein tragisches Finale mit Doppelselbstmord der weiblichen Protagonisten hatte. Die zweite Fassung mit einem problematischen lieto fine war in Paris etwa ein halbes Jahr vor Rossinis Oper erstmals aufgeführt worden. *Le Siège de Corinthe* stellt daher den Versuch dar, erneut einen historischen Stoff mit einem tragischen Finale zu präsentieren. Rossinis Untergangstableau kann als bewusste Vermeidung eines Finales interpretiert werden, dessen Dreh- und Angelpunkt erneut ein auf offener Szene vollzogener Selbstmord der Hauptfigur gewesen wäre, der auch 1826 noch als Verstoß gegen die Gattungsnormen der Tragédie lyrique galt. Deutlich eleganter ist die Lösung, die de Jouy in der französischen Fassung des *Mosè in Egitto* realisierte: Die Entscheidungsszene der weiblichen Protagonistin beseitigt gegenüber der italienischen Fassung die Inkongruenz in der Charakterisierung der Hauptfigur und motiviert deren Rettung deutlich besser. In *Guillaume Tell* stellt sich das Problem des tragischen Finales nicht; allerdings werden in der musikalischen Gestaltung Züge offenbar, die für die weitere gattungsgeschichtliche Entwicklung vorausweisend wurden.

**Tagung an der Universität Bamberg**  
4. – 7. Oktober 2007



**Paolo FABBRI** (Ferrara)

***I libretti delle cantate sceniche***

La relazione vuole affrontare la questione delle azioni teatrali in un atto, scritte da Rossini per motivi di circostanza. Fino ad ora, i cataloghi rossiniani le avevano assegnate alla categoria delle Cantate, sulla scorta di quanto avevano fatto studiosi ottocenteschi (Zanolini), e di quanto implicitamente aveva avallato - escludendole - l'edizione ottocentesca Ricordi di tutte le opere del compositore. Siamo dunque in presenza di testi che si differenziano dalle cantate in quanto implicano un minimo di azione drammatica vera e propria, e non semplice décor scenico, e costituiscono una tipologia nuova rispetto alle opere in 1 atto (farse). Ci si propone di esaminare soggetti e loro trattamento, e valutare le diverse soluzioni adottate in un genere che, diversamente dalla farsa, si presenta molto variegato per via delle differenti occasioni di rappresentazione.

*Der Vortrag widmet sich den theatralischen Handlungen in einem Akt, die Rossini als Gelegenheitswerke geschrieben hat. Bislang wurden sie in den Rossini-Katalogen den Kantaten zugeordnet, so wie es die Musikkritiker des 19. Jahrhunderts ab Zanolini getan haben und wie es implizit der Musikverlag Ricordi billigte, indem er sie von der Gesamtausgabe der Bühnenwerke ausschloss. Dabei haben wir es mit Werken zu tun, die sich von reinen Kantaten unterscheiden, da sie ein Minimum an effektiver Bühnenhandlung und nicht nur ein Bühnenbild verlangen und die gegenüber den Einaktern (Farse) eine eigene Typologie bilden. Hier sollen die Stoffe und ihre Behandlung betrachtet und die diversen Lösungen untersucht werden, die sich in dieser Gattung, anders als in der Farsa, wegen der unterschiedlichen Aufführungsanlässe sehr breit gefächert darstellen. [\*]*

**Martina GREMLER** (Bonn)

***Rossinis Libretti und die Zensur***

Im Zusammenhang mit den Opern Rossinis begegnen uns verschiedene Einzelfälle von Zensur. *L'equivoco stravagante* wurde aufgrund der im Libretto vorhandenen Anzüglichkeiten verboten, *L'italiana in Algeri* und *Il turco in Italia* liefen teilweise unter verändertem Titel, angeblich um politische Assoziationen, den Gedanken an ein vereintes Italien, auszuschließen. Mehrfach wurden aus Zensurgründen Nummern gestrichen oder Textteile verändert und ein aufgrund der Freiheitsthematik brisantes Werk wie *Guillaume Tell* erschien in Italien in gravierend umgearbeiteter Form als *Rodolfo di Sterlinga* oder *Vallace*. Der Vortrag versucht, vor dem Hintergrund der damaligen Zensurpraxis insbesondere in den italienischen Staaten und im Vergleich zu den Zensurfällen bei anderen Komponisten wie Giuseppe Verdi, eine zusammenfassende Betrachtung dieses Aspekts hinsichtlich der Werke Rossinis zu liefern. Dabei werden die in Relation mit der Zensurfrage häufig auftauchenden Gemeinplätze, etwa die Fokussierung auf die Fälle von politischer Zensur oder die Betonung der „besonderen Strenge“ der Behörden in den Theaterstädten Rom und Neapel, kritisch hinterfragt.

**Arnold JACOBSHAGEN** (Köln)

***Rossinis Librettist Andrea Leone Tottola***

Unter Rossinis neapolitanischen Librettisten nimmt Andrea Leone Tottola mit vier Operntexten (*Mosè in Egitto*, *Ermione*, *La donna del lago* und *Zelmira*) eine zentrale Stellung ein. Dessen ungeachtet ist über den Werdegang des Autors bislang nur wenig bekannt. Der Beitrag wird Tottolas Wirken an den verschiedenen Opernbühnen Neapels nachzeichnen und seine Rolle für die Entwicklung des Musiktheaters in der süditalienischen Metropole im frühen 19. Jahrhundert zu bestimmen suchen.

**Bernd-Rüdiger KERN** (Leipzig)

***Das Libretto und seine Vorlage. Fallbeispiel***

Ausgangspunkt ist die Frage, welchen Anteil an dem Libretto dem Komponisten zukommt, der das Textbuch nicht selbst verfaßt. Eine der Möglichkeiten, das festzustellen, ist der Vergleich mit der literarischen Vorlage einschließlich älterer Libretti. Dabei ergeben sich für *Il barbiere di Siviglia* zwei gravierende Unterschiede, die Introdukton und das erste Finale, in denen der Chor eingeführt wird. Da die Vorlagen für den *Barbiere* aber sehr alt sind, läßt sich nicht deutlich sagen, wieweit diese Änderungen dem Zeitgeschmack entsprechen oder wirklich Rossinis Wünschen. Anderes gilt für das Verhältnis zu neueren Vorlagen, z.B. *L'italiana in Algeri* und *Martilde di Shabran*, wohl auch für *La Cenerentola*.

**Saverio LAMACCHIA** (Udine-Gorizia)

***I „cugini“ parrucchieri italiani di Figaro***

A detta di Fedele d'Amico, „Largo al factotum“, la celeberrima cavatina di Figaro nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini (Roma, febbraio 1816), sarebbe un „pezzo senza precedenti nella storia dell'opera“. D'Amico si riferisce – ed esprime un'opinione universalmente condivisa – alla musica. Dal punto di vista della situazione teatrale, e anche del lessico, il pezzo è tutt'altro che originale. Giovanni Christen, in un breve contributo su «La Gazzetta. Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft», VIII (1998), ha segnalato che nel libretto d'una rappresentazione fiorentina dell'*Angiolina*, ossia *Il matrimonio per sussurro* di Salieri (estate 1815), la cavatina di Cicala, parrucchiere di mestiere, ha un testo poetico poi impiegato con tutta evidenza come modello da Cesare Sterbini, il padre delle parole di Figaro. Nuove ricerche dello scrivente hanno permesso 1) di rinvenire altri parrucchieri ancora antecedenti, brillanti e intriganti come lo sarà il loro celebre, e un po' più giovane, „cugino“; 2) di individuare il probabile collegamento diretto col *Barbiere di Siviglia*. Una riflessione su tali dati in-

duce a considerare che il „Figaro“ di Rossini, anche perché s’ispira a fonti italiane, è ben diverso da „Figarò“ francese del *Barbier de Séville* di Beaumarchais, col quale presenta notevoli differenze non solo e non tanto da punto di vista testuale, ma anche della tipologia e del carattere del personaggio.

*Dass die berühmte Kavatine des Figaro „Largo al factotum“ im Barbier di Siviglia 1816 in musikalischer Hinsicht eine absolute Neuheit darstellte, wird allgemein anerkannt. Bezüglich der dramaturgischen Situation und des poetischen Stils hat Giovanni Christen anhand des Cicala in Salieris Angiolina bereits nachgewiesen, dass das Stück alles andere als neuartig ist. Hier werden nun weitere frisierende Vorfahren und ein etwas jüngerer „Cousin“ des berühmten Barbiers vorgestellt und ihr vermutlich direkter Bezug zum Libretto Sterbennis aufgezeigt. Dies führt zur Feststellung, dass der „Figaro“ Rossinis, auch weil er sich an italienischen Vorbildern orientiert, nicht nur im Textvergleich, sondern auch von der Typologie und der Charaktere her ein anderer ist als der „Figarò“ von Beaumarchais. [\*]*

**Reto MÜLLER** (Sissach)

#### **Libretto-Hinweise in Briefen und Dokumenten**

Da Rossini normalerweise Hand in Hand mit seinen Librettisten arbeitete, gibt es nicht, wie etwa bei Verdi, eine umfassende Korrespondenz, aus der seine Anforderungen an das Textbuch hervorgehen. Dass Rossini dennoch nicht jeden beliebigen Text vertonte und bei der Wahl der Librettisten, der Stoffe und der Ausgestaltung des Textes eine entscheidende Rolle spielte, soll anhand der erhaltenen Briefe und Dokumente aufgezeigt werden.

**Alessandro ROCCATAGLIATI** (Ferrara)

#### **Interventi rossiniani nei testi dei librettisti**

Quasi mai lettere o documenti superstiti ci consentono di conoscere il concreto rapporto operativo che Rossini ebbe di volta in volta coi librettisti, nella creazione delle sue opere italiane (il caso Rossi-

*Semiramide* è in pratica l’eccezione che conferma la regola). Tuttavia le molte cose che sappiamo sulle usanze di lavoro di quel periodo, nonché ricerche svolte in passato, rendono del tutto plausibile che nel confezionare i libretti modi e intensità della collaborazione fra i poeti e Rossini (non diverso in ciò da altri compositori) variassero di molto: a seconda se entrambi erano residenti o meno nella città ove veniva allestito il nuovo titolo, ad esempio; o a misura della durata più o meno lunga della loro compresenza sulla piazza prima dell’esordio. D’altro canto, è logico pensare che la quantità e la qualità degli interventi rossiniani sui vari testi poetici, al momento di farne congegni drammatico-musicali in partitura, poterono essere il riflesso di quelle altalenanti condizioni di collaborazione. Merita dunque indagare almeno alcune delle differenziate situazioni che si crearono, partendo dal confronto fra partiture e libretti e facendosi soccorrere dalle conoscenze biografiche. V’è infatti la fondata speranza che dalle varie configurazioni di quegli interventi sui testi poetici, se poste a confronto fra loro, possano scaturire indizi illuminanti sia in generale sul processo creativo del musicista, sia sulle specifiche vicende della genesi di talune opere.

*Trotz der spärlichen Briefe und Dokumente, die den konkreten Umgang zwischen Rossini und seinen Librettisten bezeugen, deuten unsere Kenntnisse der damaligen Usanzen darauf hin, dass bei der Anfertigung der Libretti die Art und Intensität der Zusammenarbeit zwischen den Dichtern und dem Komponisten stark schwankten, z.B. je nach der Dauer Ihrer gemeinsamen Präsenz am Aufführungsort der Oper. Von diesen Bedingungen konnte auch die Qualität und Quantität von Rossinis Eingriffen während der Komposition in den Text des Dichters abhängen. Anhand einer differenzierten Betrachtung der Unterschiede zwischen Libretto und Partitur können ggf. aufschlussreiche Hinweise über den Schöpfungsprozess des Komponisten im Allgemeinen oder Details der Entstehungsgeschichte einzelner Opern im Speziellen gewonnen werden. [\*]*

**Fabio ROSSI** (Messina)

#### **L’eredità librettistica del linguaggio di Goldoni**

Se, come affermò Daniela Goldin qualche anno fa, «il ruolo di Goldoni nella tradizione librettistica – e non solo buffa – è così rilevante che si può legittimamente parlare di un prima e di un dopo Goldoni», allora non sembra superfluo chiedersi che influenza abbiano avuto i testi goldoniani sui librettisti rossiniani. Tale influenza si può schematizzare in cinque punti fondamentali: influenza come fonte, influenza stilistica, fraseologico-lessicale, linguistica, ideologica. 1) Come fonte diretta, è noto che *La gazzetta* deriva dalla commedia goldoniana *Il matrimonio per concorso*, con l’intermediazione dell’*Avviso al pubblico*, e che *Il Turco in Italia*, almeno come spunto iniziale, si rifà a *Il talismano*. 2) Gli stilemi goldoniani penetrati profondamente nella librettistica successiva - e in primis in quelle dapontiana prima e rossiniana poi - sono numerosi, dall’astuzia femminile alla metateatralità, dal finale di confusione e stordimento alla riduzione dei rapporti amorosi a rapporti economici. 3) Più d’un termine e d’un’espressione dei libretti rossiniani sono riconducibili a Goldoni: dall’uso esclamativo di un cavolo! a cospetto!, dal proverbio l’occasione fa il ladro a l’insulto guidone. 4) Definirei quella linguistica come l’influenza più profonda e il segno della lunga tenuta dell’esempio goldoniano: si tratta di elementi colloquiali che caratterizzano la fitta dialogicità di talune farse e drammi giocosi scritti per il Pesarese e anche della capacità, nei libretti migliori, di far aderire le modalità espressive dei singoli personaggi al loro carattere e al loro status sociale. Questo si verifica anche nei testi da sempre valutati come i peggiori dalla critica rossiniana, com’è il caso dell’*Equivoco stravagante*, in cui, invece, l’ignoranza di Gamberotto, la dabbenaggine di Buralicchio e la supponenza di Ernestina trovano fini corrispondenze linguistiche. 5) Più ancora che a certi librettisti, la figura di Carlo Goldoni sembra potersi avvicinare a quella di Gioachino Rossini, nel modo di concepire il teatro, a partire dal rapporto tra premeditazione e improvvisazione,

convenzione e scavo psychologisch-dramaturgisch sul personaggio, realismo e convenienza teatrale o, per dirla con Goldoni, tra «Mondo» e «Teatro».

*Angesichts der Wirkung von Carlo Goldoni, einem der Väter der italienischen Komödie, auf die Libretto-Tradition, ist es legitim, den Einfluss seiner Texte auf Rossinis Libretti zu untersuchen. Fünf Richtungen lassen sich darstellen: 1. Goldoni als direkte Quelle (La gazetta, marginal auch Il turco in Italia); 2. Goldonis Stilmittel wie z.B. Weiberlist, Metatheater (Theater im Theater), Chaos-Finali, Liebes- versus Interessenheirat; 3. Der auf Goldoni zurückzuführende Wortschatz; 4. Der nachhaltige linguistische Einfluss Goldonis, der sich u.a. in den charakteristischen Ausdrucksweisen der Personen manifestiert, wie z.B. das viel geschmähte Libretto von L'equivoco stravagante; 5. Eine konzeptionelle ideologische Nähe zwischen Goldoni und Rossini, in Bezug auf Planung und Improvisation, Konvenienz und psychologisch-dramaturgische Auslotung der Personen, Realitätssinn und Theaterkonvention. [\*]*

**Elisabeth SCHMIERER** (Essen)

**Zu leicht und ›boulevardier‹? Zum Verhältnis von Libretto und musikalischer Gestaltung in ‚Le Comte Ory‘**

Le Comte Ory bereitet durch die auf verschiedene Traditionen zurückgehenden Vorlagen von Sujet (Scribes und Delestre-Poirsons Vaudeville Le Comte Ory) und Musik (Rossinis erste Oper für Paris *Il viaggio a Reims*) besondere Probleme sowohl bezüglich der Gattungszuordnung als auch bezüglich der ästhetischen Wertung der Oper. Zwar gehören beide Vorlagen dem heiteren Genre, zum einen französischer, zum anderen italienischer Herkunft an, jedoch hat Scribe für die Aufführung an der Opéra das Libretto nobilitiert, so dass Musik des *Dramma giocoso* und mittleres Genre kombiniert werden. Der Beitrag untersucht die Art der Umarbeitung sowie das Parodieverfahren, die Unterlegung des neuen Textes auf die bereits existente Musik, unter der Fragestellung, auf welche Weise Musik und Libretto in der neuen Kombination zusammenwirken.

**Alberto ZEDDA** (La Coruña)

**Libretto e direttore d'orchestra**

Der Dirigent stellt den Dreh- und Angelpunkt einer Operaufführung dar: Er muss von der Wahl der übrigen Interpreten und der Ausrichtung der Produktion überzeugt sein, denn mit dem Erheben des Taktstocks übernimmt er bis zum Schluss die Gesamtverantwortung. Zwei Elemente bestimmen die Lesart einer Aufführung: die Partitur des Komponisten und der Text des Librettisten. Der Dirigent kann sich nicht alleine an den musikalischen Notationszeichen orientieren, er muss auch den literarischen Text berücksichtigen, den der Komponist in organischer Weise assimiliert hat. Umgekehrt darf der Regisseur den Text nicht ohne den Filter der Musik lesen, da er die dramaturgische Bedeutung, die der Komponist dem Text bereits verliehen hat, nicht auslöschen kann. Nur so kann es zwischen Dirigent und Regisseur zu einer engen Zusammenarbeit kommen, die für die Kohärenz einer Produktion unabdingbar ist. Mit Blick auf Praxisfälle werden Veränderungen des Handlungsortes und der -zeit, Texteingriffe und Ergänzungen oder Streichungen von Arien diskutiert. [\*]

\*\*\*

**PODIUMSDISKUSSION**

**Wie liest man ein Libretto**

Das Libretto aus der Sicht des Komponisten, des Regisseurs, des Dramaturgen, des Kritikers und des Zuschauers. Statements von Albert GIER (auch Diskussionsleitung), Michael KLAPER (Institut für Musikwissenschaft Erlangen), Norbert ABELS (Chefdramaturg der Oper Frankfurt), Richard ARMBRUSTER (Musikredakteur beim Norddeutschen Rundfunk Hamburg) und Tina HARTMANN (Librettistin, Stuttgart).

**DIAVORTRAG von Udo REINHARDT (Mainz)**

**Der Stoffkomplex um Pyrrhos, Andromache, Hermione und Orst: Text – Bild – Tradition**

Zu Beginn des Beitrags wird der ganze Stoffkomplex abgeleitet aus den Grundkategorien, denen ein griechischer Einzelmythos traditionell folgt, hier zunächst als dramatische Realisierung in Euripides *Andromache* (ca. 425 v.Chr.), ergänzend und weiteren literarischen Quellen (z.B. Hygin, fab. 123; Vergil, *Aeneis* 3, 292ff; Ovid, *Heroides Brief* 8) und bildlichen Darstellungen der Antike. Entscheidender Ausgangspunkt der neueren Rezeptionsgeschichte (incl. Ikonographie) ist dann die Tragödie *Andromaque* (1667) von Jean Racine, der in intensiver Auseinandersetzung mit der antiken Tradition eine ganz neue Konzeption des Stoffes entwickelt. An dieser literarischen Neufassung orientieren sich verschiedene dramatische Versionen (bis hin zu F. Bruckner, *Pyrrhus und Andromache* 1953); daneben wirkt Racines Tragödie als unmittelbare Vorlage zahlreicher Opern und Ballette (bis hin zu Gioachino Rossini, *Ermione* 1819; Libretto: Andrea Leone Tottola).

*Für den Diavortrag stellt uns die Staatsbibliothek Bamberg freundlicherweise einen Saal in der Neuen Residenz am Domplatz zur Verfügung. Wir bedanken uns beim Bibliotheksleiter Prof. Dr. Werner Taeger für die gute Zusammenarbeit!*

Redaktion Reto Müller, Stand 25.09.07

Organisatoren:

Prof. Dr. Dina DE RENTIIS, Lehrstuhl für Romanische Literaturwissenschaft an der Universität Bamberg  
Prof. Dr. Albert GIER, Professur für Romanische Literaturwissenschaft / Mediävistik an der Universität Bamberg und Wissenschaftlicher Beirat der DRG  
DEUTSCHE ROSSINI GESELLSCHAFT

Kontakt:



**Deutsche Rossini Gesellschaft e.V.**  
Ehrenpräsident Maestro Alberto Zedda  
Korrespondenzadresse: Wührweg 28, CH-4450 Sissach  
Tel/Fax 0041/61/971 53 08 • drg@rossinigesellschaft.de  
Sitz Stuttgart VR 5969 • www.rossinigesellschaft.de