
Schriftenreihe
der Deutschen Rossini Gesellschaft e.V.

Schriftleitung
PD Dr. Martina Grempler | Prof. Dr. Bernd-Rüdiger Kern

Band 7

SAVERIO LAMACCHIA

Der wahre Figaro oder das falsche Faktotum
Neubewertung des *Barbiere di Siviglia* von Rossini

Übersetzung von Marcus Köhler



Deutsche Rossini Gesellschaft e.V.
Ehrenpräsident Maestro Alberto Zedda
Korrespondenz: Waldenburgerstr. 26, CH-4052 Basel
Tel. 0041/61/971 53 08 • drg@rossinigesellschaft.de
Sitz Stuttgart VR 5969 • www.rossinigesellschaft.de

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

Originalausgabe: SAVERIO LAMACCHIA, *Il vero Figaro o sia il falso factotum. Riesame del „Barbiere“ di Rossini*
Turin, EDT 2008, © 2008 De Sono Associazione per la Musica

DE SONO
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA

Übersetzungsrechte mit freundlicher Erlaubnis der
De Sono Associazione per la Musica. www.desono.it



Die Übersetzung dieses Buches wurde erstellt mit
Unterstützung des **SEPS – Segretariato Europeo
per le Pubblicazioni Scientifiche.** www.seps.it



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI
MUSICA E SPETTACOLO

Die Drucklegung dieses Buches wurde unterstützt
mit einem Beitrag des **Dipartimento di Musica e
Spettacolo** der **Alma Mater Studiorum Università
di Bologna.** www.muspe.unibo.it

© Leipziger Universitätsverlag GmbH, 2009
Oststrasse 41, D-04317 Leipzig • www.univerlag-leipzig.de

Redaktion und Satz:
Reto Müller
Druck und Buchbinderei:
Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG, Freiburg

ISBN 978-3-86583-395-2
ISSN 1433-8742

Vorwort	VI
Anmerkungen zur deutschen Ausgabe	VIII

EINLEITUNG	IX
------------	----

I. Zum Verständnis des wahren Figaro. <i>Almaviva, o sia L'inutile precauzione, Rom, Karneval 1816</i>	1
I.1 Neue Textquellen zur Entstehung des Werkes	1
I.2 Rossinis Verpflichtungen an den Theatern von Rom.....	3
I.3 Beginn der Vertragsverhandlungen für die Karnevalssaison. Erste Notlösung: Eine komische statt einer ernsten Oper	6
I.4 Die krampfhaftige Suche nach einer Primadonna und einem Buffo, das überraschende Auftauchen (und geheimnisvolle Verschwinden) des Tenors Speck	12
I.5 Der Ausstieg von Elisabetta Gafforini und die Besetzung der übrigen Rollen.....	19
I.6 Der Saisonstart.....	22
I.7 Die vier Hauptsänger	24
I.8 Die drei Opern der Saison: zwei für Contralto, eine „für den Tenor Garzia“	32
I.9 Entstehung und Uraufführung des <i>Almaviva</i> . Der geänderte Titel als Genugtuung für den Tenor eher als für den alten Komponisten... 34	
I.10 Das Fiasko der Uraufführung des <i>Almaviva</i> : Ein Boykott des Teatro Valle?	41
II. Zum Verständnis des wahren Grafen. Der Tenor von Sevilla (Manuel García in Neapel, 1812-1815)	47
II.1 Vorbemerkung. Typologie der Tenorstimme Anfang des 19. Jahrhunderts: Baritenöre und Contralto-Tenöre in der ernsten und komischen Oper	47
II.2 Die Anomalie des <i>Almaviva</i> im Vergleich zu den anderen komischen Opern Rossinis.....	53
II.3 Die drei Tenöre (Neapel, 1812-1822): Andrea Nozzari und Manuel García (virile Tenöre) vs. Giovanni David (femininer Tenor).....	54
II.4 García in der komischen Oper: Eher ein resoluter Don Juan als ein Zwischenfach-Sänger	57
II.5 García in der <i>Opera seria</i> : „Von Natur aus kriegerisch und sehr stolz“	65
II.6 Der Tenorino als Antipode zu García: Das Beispiel Giovanni Davids	74
II.6.1 Ein kleiner Exkurs. David in der <i>Opera seria</i>	80

II.7	„Der wahre Mohr“: García im Spiegel der Presse	87
II.8	Kleiner Anhang: Dramatische vs. naive Charaktere jenseits der drei Tenöre.....	94
III.	Das Libretto und seine Quellen	99
III.1	<i>Le Barbier de Séville</i> von Beaumarchais	99
III.2	Die Vertonungen des <i>Barbier de Séville</i> . Das anonyme und anomale Libretto für Paisiello.....	104
III.3	Das Sujet	106
III.4	Vergleich zwischen <i>Le Barbier de Séville</i> (B1), <i>Il barbiere di Siviglia</i> von Paisiello (B2) und <i>Almaviva, o sia L'inutile precauzione</i> von Sterbini-Rossini (S/R) und differenzierende Rollenanalyse	108
III.4.1	Übersicht.....	109
III.4.2	Eine zusätzliche, absurde und unglaubwürdige Serenade	122
III.4.3	Figaros Gelächter: Vom Faktotum aus Notwendigkeit (B1 und B2) zum Faktotum aus Berufung (S/R).....	123
III.4.3.1	Figaros frisierende Cousins.....	127
III.4.3.2	Übertriebene Komik.....	132
III.4.4	Bartolo bleibt ein „Argus“, Rosina wird vom „Täubchen“ zur „Schlange“ ..	137
III.4.5	Die Wahrnehmung des Goldes: Vom „nerf de l'intrigue“ zum „metallo portensoso“	140
III.4.6	S/R erfindet ein Duell in Sachen Gerissenheit zwischen Figaro und Rosina	145
III.4.7	Das Finale I von S/R.....	149
III.4.7.1	Figaros „köstlicher Einfall“ erweist sich als Fiasko. Der erste Akt der gräflichen Arroganz	152
III.4.7.2	Die wahre Quelle des Bühnencoups: <i>Il califfo di Bagdad</i> von Manuel García (Neapel 1813)	154
III.4.8	Der zweite gescheiterte Überfall des Grafen	162
III.4.8.1	Die „Verblüffungsszene“	171
III.4.9	Dem Epilog entgegen: Die „sbottonatura“	172
III.4.10	Die entscheidende Machtdemonstration des Grafen	176
IV.	Vom Libretto zur Partitur	183
IV.1	„Theatersitten“ in <i>Almaviva, o sia L'inutile precauzione</i>	183
IV.2	Die Nummerndisposition des <i>Almaviva, o sia L'inutile precauzione</i> und die Geschichte von dem verschwundenen und dann wieder gefundenen Oboisten	187
	Nummerndisposition	192
IV.3	Die endgültige Szenenabfolge im Vergleich zum Vorentwurf ...	199
IV.4	Die Introduction oder Der Triumph des Paradoxen	206
IV.5	Figaros Kavatine: Außergewöhnliche Musik, konventionelle Situation	213
IV.5.1	Ist der Gesang von „Largo al factotum“ realistisch oder opernhaft?	215
IV.5.2	Die Musik eines von einer Tarantel Gestochenen: Eine komisch-musikalische Steigerung	216

IV.6	Die Selbstverherrlichung des Barbiers Teil II. Figaro der Strategie	224
IV.7	Die Naive und die Resolute	230
IV.7.1	Ein musikalisches Selbstzitat und seine Übertragung auf Rosinas Charakter	236
IV.7.2	Spontane Entschlossenheit bei Rosina, reaktive Entschlossenheit bei Isabella	237
IV.8	Komisch-musikalische Steigerung Nr. 2: Die Verleumdung.....	239
IV.9	Der Wettstreit in Gerissenheit und Figaros verheerende Niederlage	243
IV.10	Ein Argus von einem anderen Kaliber als der herkömmliche alte Trottel: Bartolos außergewöhnlich pantomimische Arie.....	247
IV.11	Der „köstliche Einfall“ geht in die Brüche. Die Arroganz des Grafen kommt zum Vorschein, allerdings nur zur Hälfte.....	253
IV.12	Das Duett Graf-Bartolo	261
IV.13	Rosinas Rondo.....	263
IV.14	Das Quintett.....	269
IV.15	Das Terzett	276
IV.16	Die Auflösung: „Cessa di più resistere“	280
IV.16.1	Die dramatische Bedeutung des Rondos des Grafen: Die Abrechnung mit Bartolo.....	283
IV.16.2	Die Rezeption des Rondos des Grafen	286
IV.16.3	Rossinis Selbstzitate: Von der Uraufführung zur anschließenden Geschlechtsumwandlung (von Almaviva zu Cerere, Rosina, Angelina und Adelaide).....	288
IV.17	Finaletto	293
V.	Epilog. Der wahre Figaro: Ein dusseliger Ränkeschmied von Beaumarchais über Mozart bis zu Rossini	295
V.1	Die Parallelen zwischen <i>Barbier/Barbiere</i> und <i>Mariage/Nozze</i> ..	295
V.2	Das „allgemeine Gesetz des komischen Theaters“ und die wahre Größe von Figaros Gestalt	299
V.3	Der Fall des <i>Almaviva</i> : Allgemeine und spezielle Probleme	302
V.4	Der musikalische Faktor.....	304
V.5	Die Verflechtung politisch-ideologischer Mystifizierung und dramatischer Verzerrung: Der falsche Mythos des proto- revolutionären Bürgers.....	306
	<i>Bibliographie</i>	325
	<i>Personenregister</i>	335
	<i>Werkregister</i>	340
	<i>Sachregister</i>	343
	<i>DRG-Verzeichnisse</i>	345

VORWORT

Als Alberto Zeddas neue Partiturausgabe des *Barbiere di Siviglia* 1969 beim Ricordi-Verlag in Mailand erschien, konnte niemand vorausahnen, welche Bedeutung diese Edition für die Rossini-Rezeption erlangen sollte. Mit seiner Methode zur Lesart von Rossinis musikalischer Kodifizierung vollzog Zedda eine Pioniertat, die alsbald ihren Niederschlag in den Kriterien der Fondazione Rossini für die Erarbeitung von Rossinis Gesamtwerk in kritischen Werkausgaben fand. Die auf Zeddas druckreifer Edition basierende Aufführung des *Barbiere di Siviglia* unter Claudio Abbado an der Mailänder Scala 1968 führte nicht nur zu einer völlig neuen Sicht- bzw. Hörweise der Oper, die bis zu diesem Zeitpunkt eher mehr oder weniger stark verunstaltet zur Aufführung gekommen war, sondern wirkte zugleich als Initialzündung für das später gegründete Rossini Opera Festival in Pesaro, bei dem die Aufführung kritischer Ausgaben im Zentrum stehen sollte. Die Aktivitäten der beide Pesareser Institutionen führten zur nahezu vollständigen Wiederentdeckung der Werke Rossinis und zur Rückbesinnung auf die ehemals gültige Einschätzung eines Rossinis als prägenden Komponisten am italienischen Opernfirmament des 19. Jahrhunderts. Diese Einschätzung hat sich, nicht zuletzt dank der Deutschen Rossini Gesellschaft und des Festivals „Rossini in Wildbad“, seit nunmehr 20 Jahren auch nördlich der Alpen mehr und mehr durchgesetzt.

Während Zedda selbst seine Edition nach 40 Jahren in überarbeiteter Form in die offizielle Reihe der von Ilaria Narici geleiteten „Edizione Critica delle Opere di Gioachino Rossini“ der Fondazione Rossini in Pesaro eingliedert, wie dies seit Anbeginn vorgesehen war, ist es den Wechselfällen der Editions Geschichte zuzuschreiben, dass in der neubegründeten, von Philip Gossett geleiteten Reihe „Works of/Opere di Gioachino Rossini“ des Bärenreiter-Verlags eine weitere neue Partitur dieser Oper von Patricia B. Brauner vorgelegt wurde. So sehen sich Fachwelt und interessiertes Publikum momentan mit drei kritischen Ausgaben konfrontiert, just in dem Moment, in dem Saverio Lamacchias Monographie über den „wahren Figaro“ publiziert wird. Die Zeit scheint reif zu sein für eine neue Beschäftigung mit dem „komischen“ Rossini.

War es doch die Rossini-Renaissance selbst mit ihrer starken Betonung auf den über hundert Jahre lang missachteten „ernsten“ Rossini, die den *Barbiere* gewissermaßen ins zweite Glied treten ließ. Zwar wurde und wird die Oper dank Zeddas Ausgabe seit vier Jahrzehnten auf der ganzen Welt standardgemäß in ihrer ursprünglichen Form gespielt, aber das Werk selbst entzog sich einer tieferen semantischen Betrachtung und unterlag in seiner Aufführungstradition einer relativ eindimensionalen Interpretation. Während sich einige populäre (und weitgehend im Anekdotischen verhaftete) Opernführer mit Rossinis Meisterwerk beschäftigen, war es bislang

nicht Gegenstand einer umfassenden Werkmonographie. Einen solchen Anspruch stellt auch das vorliegende Buch eigentlich nicht, aber es erfüllt ihn doch nahezu: Obwohl der Autor „nur“ beabsichtigt, die Interpretation der Rollen des Figaro und des Grafen Almaviva in ein neues Licht zu rücken, bietet er eine gründliche Werkanalyse und eine umfassende Darstellung der Entstehung sowie der wesentlichen Aspekte der Rezeptionsgeschichte.

Wiewohl die turbulente Entstehungsgeschichte des *Barbiere* bereits recht gut dokumentiert ist, kann Lamacchia dank des Zusammenführens bisheriger Kenntnisse, der Benutzung der jüngst entdeckten Briefe Rossinis an seine Eltern sowie dank seiner eigenen Erforschung der neuerdings im römischen Staatsarchiv zugänglichen Quellen die Geschehnisse erstmals umfassend darstellen. Obwohl die Karnevalssaison 1816, in der der *Barbiere* bzw. *Almaviva* entstanden ist, sicher ein außergewöhnlicher Parforce-Akt war, ist ihre Aufarbeitung auch eine exemplarische und detaillierte Beschreibung der Bedingungen, unter denen Rossini und seine Zeitgenossen Opern produzierten. Insofern bietet das Kapitel I weit mehr als nur die Geschichte des *Barbiere*, es ist eine lebendige Einführung in das damalige Produktionssystem. Ebenso lässt die umfassende Darstellung der Stimmtypen in Kapitel II, vor allem der Tenöre, ein Bild entstehen, das sowohl für das Verständnis der komischen wie auch der ernsten Opern Rossinis und seiner Zeit hilfreich ist. Die Untersuchung des Librettos im Kapitel III lässt uns ebenfalls viel über die Rollenkonventionen erfahren und zeigt beispielhaft, wie eine Haupt- und diverse Nebenquellen sowie die spezifischen Erfordernisse einer Operntruppe auf die Entstehung eines Librettos einwirkten. In der umfassenden Analyse der Partitur in Kapitel IV werden die bis dahin gewonnenen Erkenntnisse aus musikalischer Sicht untermauert, in einem „Opernführer“, der uns gleichzeitig auch eine musikwissenschaftliche Betrachtung eines üblicherweise nur erklingenden Notentextes in – meist auch für den Laien – verständlicher Art näher bringt. Kapitel V ist eigentlich ein Plädoyer dafür, dass Oper (und Literatur) aus ihrer Entstehungszeit heraus betrachtet werden müssen. Nicht durch die Aufoktroierung späterer Erfahrungen erschließt sich uns die immerwährende Aktualität von Kunstwerken, sondern durch das unvoreingenommene Sichhineinversetzen in die damalige Zeit.

All das überzeugte uns davon, dieses Buch der deutschen Leserschaft zugänglich zu machen. Es ist eine exemplarische Darstellung von Rossinis Zeit anhand seiner berühmtesten Oper – trotz des wissenschaftlichen Anspruchs und der manchmal sehr spezifischen Fachsprache ein idealer Einstieg, um die Mechanismen und Hintergründe dieser Musik, die uns auch heute immer wieder neu fasziniert, besser zu verstehen.

Dieses Buch ist Frucht einer seit 40 Jahren andauernden Rossini-Renaissance; es wäre ohne deren facettenreiche Ergebnisse, die aus den

zahlreichen Fußnoten hervorgehen, nicht denkbar. Es ist, auch ohne explizite Huldigung, ein Folgeresultat jener Partitur, die ein damals junger Dirigent und Musikwissenschaftler mit seiner wegweisenden Arbeit ausgelöst hat. Insofern ist die deutschsprachige Erschließung dieser Arbeit zugleich als Hommage an unseren Ehrenpräsidenten Alberto Zedda anzusehen.

Reto Müller

Geschäftsführender Vorsitzender
Deutsche Rossini Gesellschaft
September 2009

ANMERKUNGEN ZUR DEUTSCHEN AUSGABE

Dieses Buch soll sowohl die wissenschaftlichen Fachkreise und die Theatermacher als auch das breite Publikum ansprechen und gleichzeitig einen vertretbaren Umfang nicht überschreiten. Die umfassende Primär- und Sekundärliteratur wird auf Deutsch wiedergegeben; für die fremdsprachigen Originaltexte der Primärliteratur wird ggf. auf die italienische Buchausgabe verwiesen, für die Sekundärliteratur auf die angegebenen Quellen. Bei der vom Autor in italienischer Übersetzung angeführten Sekundärliteratur wurde – wo immer möglich und sinnvoll – auf die Originalsprache bzw. direkt auf eine ggf. bereits publizierte deutsche Übersetzung zurückgegriffen. Die verwendeten Libretto- und Komödientexte werden in der Original- und in der Übersetzungssprache angeführt. Bei den Passagen aus dem Libretto des *Barbiere di Siviglia* handelt es sich um eigene Übersetzungen unter weitgehender Benutzung der im Reclam-Verlag erschienenen Übersetzung von Thomas Flasch.

Für die Lektorats- und Korrekturarbeiten dankt die Redaktion den zahlreichen ehrenamtlichen Helfern aus dem Kreis der Deutschen Rossini Gesellschaft, die ihre persönliche Kompetenz und ihr Engagement in diese Publikation einfließen ließen. Neben der Schriftleitung von Bernd-Rüdiger Kern und Martina Grempler sind dies vor allem Edelgard-Sabine Gebert, gefolgt von Felix Glättli, Brigitte Kaziur, Julia Poser, Franz Schröther und – last but not least – Ulrich Schmidt und Walter Wiertz. Und schließlich sei an dieser Stelle auch dem Autor Saverio Lamacchia für die ständige Betreuung seines „Kindes“ auf dem Weg nach Norden herzlich gedankt.

Marcus Köhler, Übersetzung
Reto Müller, Redaktion

EINLEITUNG

Die geschichtliche und ästhetische Bedeutung von Gioachino Rossinis berühmtestem Werk ist unbestreitbar. *Il barbiere di Siviglia* ist die erste Oper eines italienischen Komponisten, die seit ihrer Entstehung im Jahre 1816 bis heute, da sie weiterhin regelmäßig auf allen fünf Kontinenten aufgeführt wird, nie von den Bühnen verschwunden ist. Sie mag wie einer jener Klassiker erscheinen, über die man alles weiß und schon alles gesagt und geschrieben hat. In Wirklichkeit ist sie jedoch das genaue Gegenteil. Denn zu Rossinis Meisterwerk gibt es keine einzige größere Monographie, die dessen Dramaturgie kritisch untersucht, d.h. die Bedingungen, unter denen die Oper entstand und uraufgeführt wurde, den Einfluss der Sänger, die sie ins Leben riefen, das Libretto und seine Beziehung zu den Quellen (vor allem zu seiner unmittelbaren Vorlage, Beaumarchais' *Le Barbier de Séville*) und den spezifischen Anteil der Musik am vorgezeichneten dramaturgischen Ablauf. Trotz einer Unmenge populärwissenschaftlicher Texte steht die Berühmtheit dieser Oper daher in umgekehrtem Verhältnis zu dem wirklichen Wissen, das wir über sie besitzen, weshalb hier versucht werden soll, diese Lücke zu schließen.

Diese Sachlage mag nach Jahrzehnten der Rossini-Renaissance überraschen – allerdings nur bis zu einem gewissen Grad. Zwar haben zahlreiche Forscher, besonders diejenigen, die im Umfeld der Fondazione Rossini in Pesaro arbeiten, beachtliche Anstrengungen unternommen, um unser Wissen über den Pesaresen zu erweitern. Doch wurden diese Anstrengungen zweckmäßigerweise vor allem auf die Veröffentlichung kritischer Partiturausgaben sowie auf monographische Studien zu den Libretti und ihren Quellen ausgerichtet – wobei aber ein solcher Band über den *Barbiere di Siviglia* immer noch aussteht – und das bekanntlich mit glänzenden Resultaten, denn die Ausgaben der Fondazione Rossini haben in der modernen Musikphilologie Maßstäbe gesetzt. Zudem legten die kritischen Untersuchungen der letzten Jahre und die verdienstvolle und äußerst erfolgreiche theatralische Umsetzung durch das Rossini Opera Festival in Pesaro den Schwerpunkt auf die *Opera seria*. Das ist insofern begreiflich, als diese jene „versunkene Welt“ darstellt, die erst dank der Rossini-Renaissance nach über eineinhalb Jahrhunderten wieder aufgetaucht ist. Die komische Oper wurde dadurch jedoch faktisch benachteiligt.

Doch mehr noch: Meiner Meinung nach ist der *Barbiere di Siviglia* eines der am stärksten verzerrten Meisterwerke der Operngeschichte, und zwar hinsichtlich seiner grundsätzlichen Bedeutung, der von ihm vermittelten Botschaft. Das Missverständnis betrifft vor allem die Gestalt des Figaro, der rezeptionsgeschichtlich zum Protagonisten und zur Titelfigur avanciert ist, ohne es aber, wie schon bekannt, auch bei der Uraufführung gewesen zu sein: Die Oper war nämlich unter dem Titel *Almaviva, o sia*

L'inutile precauzione in Szene gegangen. In Figaro wollte man den Prototyp und das leuchtendste Beispiel des Spielleiters erkennen. Ich werde aufzeigen, dass Figaros Berühmtheit in Bezug auf seinen künstlerischen Erfolg gewiss verdient ist (zweifelsohne ist er eine der größten Gestalten des Theaters aller Zeiten), seine dramatische Funktion jedoch wesentlich verzerrt wurde. Er ist zwar ein herausragender Charakter, aber nicht aufgrund der Fähigkeiten, die ihm gewöhnlich zugeschrieben werden, nämlich „die Dinge in Ordnung zu bringen“ bzw. mit dem „Vulkan seines Geistes“ die Ehe zwischen dem Grafen und Rosina zu ermöglichen. Im Gegenteil erweist sich der Barbier mehr als unbeholfener denn als schlauer Ränkeschmied, als verlierender und nicht als gewinnender Drahtzieher, aber auch als ebenso unverschämter wie durch seine ansteckende Sympathie und Heiterkeit unwiderstehlicher Angeber. „Seht, seht, Welch schönen Coup mein Talent zustande brachte“ singt er ausdrücklich und schreibt sich am Ende Verdienste zu, die ihm gar nicht gebühren. Ähnlich wie bei vielen anderen aufgeblasenen Spaßvögeln der komischen Oper besteht seine Komik eben vor allem im Prahlen. Der wahre Problemlöser in der Auseinandersetzung mit Bartolo ist vielmehr der traditionell als bloßer Nutznießer der Heldentaten des Barbiers betrachtete Graf Almaviva.

Diese Studie will daher eine historische Rekonstruktion und eine neue Interpretation des *Barbiere di Siviglia* liefern, deren Ziel eine kritische Argumentation über die im Kapitel V diskutierte Mystifizierung und Verzerrung der Oper ist: Figaro als siegreicher, noch dazu „demokratischer und revolutionärer“ Held ist ein von uns geschaffener Mythos, der nichts mit der Zeit von Beaumarchais bis Rossini zu tun hat. Sein einziger Triumph – der größte in einer komischen Oper – besteht darin, das Publikum zu amüsieren. Kapitel I rekonstruiert die Genese des Meisterwerks und die besonderen Umstände, unter denen es in jenem weit zurückliegenden römischen Karneval des Jahres 1816 entstand. Erstmals werden die vielen, bislang nur in einer Fassung aus zweiter Hand bekannten Archivunterlagen zum *Barbiere* direkt untersucht; hinzu kommt eine größere Anzahl bisher vollständig unveröffentlicht gebliebener Dokumente. Ein wichtiges Indiz zur Untermauerung der hier vorgelegten Grundthese liefert die Analyse der angestammten Vorrechte des ersten Interpreten des Almaviva, des Tenors (und Komponisten) Manuel García, der der unangefochtene Star des Ensembles war und um den herum das Werk konzipiert wurde. Aufgrund einer Untersuchung der zahlreichen von dem sevillanischen Tenor in Neapel gesungenen Opern, die der römischen Uraufführung des *Almaviva* unmittelbar vorausgegangen waren, wird in Kapitel II aufgezeigt, dass der von García bevorzugte Rollentypus ein vornehmer, hochmütiger und zu Gesten adeliger Arroganz fähiger Charakter war; Gesten wie im Finale I (wenn er unvermutet den Offizier, der ihn verhaften soll, vor sich strammstehen lässt – nicht von ungefähr findet sich, wie in Kapitel III gezeigt wird,

dieselbe Peripetie bereits in einer wenige Jahre zuvor von García selbst komponierten Oper) und auch im Epilog, wenn durch die „sbottonatura“ – also durch das „Aufknöpfen des Mantels“ – die prächtige Kleidung und damit symbolisch die erdrückende Macht des Grafen enthüllt werden. Auf den *Barbiere* oder vielmehr auf *Almaviva* trifft also das zu, was in den Studien über die Oper des frühen 19. Jahrhunderts (und nicht nur diese) inzwischen als gesichert gilt: Eine Oper war zwar das Ergebnis künstlerischer Entscheidungen des Komponisten und des Librettisten, aber unter der maßgeblichen Mitwirkung der lebendigen Stimmen und Körper ihrer ersten singenden und darstellenden Interpreten, speziell der bedeutendsten und bestbezahlten unter ihnen, die, wie man allgemein weiß (was man in diesem konkreten Fall jedoch zu verneinen neigt), auch bei der Wahl des jeweiligen Werktitels den Ausschlag gaben.

In Kapitel III und IV erfolgt die Analyse von Libretto und Partitur, die als Betrachtung auf zwei miteinander verbundenen Ebenen erfolgt. Zuerst wird das Libretto untersucht und mit der von Sterbini selbst offengelegten Beaumarchaischen Hauptvorlage verglichen (wobei erstmals auch andere, vom Librettisten nicht angegebene Quellen aufgespürt werden), sodann wird die Partitur in Hinblick auf meine Grundthese gründlich analysiert (wobei ich mir freilich ein paar kleinere Exkurse gestatte). Diese These lässt sich wie folgt zusammenfassen: Die Musik bzw. die Oper insgesamt zeigen, dass das falsche Faktotum zwar extrovertiert, äußerst lebhaft, unbändig, überschwänglich etc., aber gewiss kein besonders geschickter Strategie ist; dass die beiden jungen Leute nicht dank, sondern trotz seiner Hilfe, seiner Einfälle und Taten heiraten, deren Genialität allein in ihrer Komik besteht; dass die Komödie und das Spiel gegen Bartolo in dem Moment enden, als der Graf beschließt, „erst zu machen“, und die einzige erste Arie dieser Oper singt, „Cessa di più resistere“, die wichtigste Nummer in dramaturgischer (wenn auch gewiss nicht in ästhetischer) Hinsicht. Im letzten Kapitel wird das Feld erweitert und aufgezeigt, dass Figaros Funktion in den vier Dramen, die ihn unsterblich gemacht haben, trotz aller Unterschiede grundsätzlich immer dieselbe ist (*Le Barbier de Séville/Il barbiere di Siviglia, Le Mariage de Figaro/Le nozze di Figaro*); es wird dargelegt, dass die dramatische Verkennung eng mit einer politisch-ideologischen Verkennung verflochten ist, die aus dem reinsten Volkstypen einen Frühbourgeois machen will, das Symbol des „neuen Menschen“ (Vertreter des aufsteigenden Geschäftemacher-Bürgertums, Selfmademan) und der „neuen Welt“ im Gegensatz zur „alten Welt der Aristokratie“.

Ich möchte mich bei all denen bedanken, die mir bei der Fertigstellung dieser als Dissertation an der Universität Bologna entstandenen und dort im Juni 2005 verteidigten Arbeit geholfen haben: bei den Bibliothekaren des Fachbereichs Musik und Theater der Universität Bologna, Marinella

Menetti, Gianmario Merizzi und Margherita Pedoni, bei Alfredo Vitolo vom *Museo della musica* in Bologna, bei Tiziana Grande und Antonio Carroccia von der Bibliothek des Konservatoriums San Pietro a Majella in Neapel, die mir gegenüber alle eine weit über ihre reine Dienstpflicht hinausgehende Hilfsbereitschaft gezeigt haben; bei Martina Grempler dafür, dass sie mir ihre umfangreiche, zurzeit noch unveröffentlichte Arbeit über das Teatro Valle im Voraus zugeschickt hat; bei Andrea Chegai für mehrere bibliographische Hinweise, die sich als entscheidend erwiesen haben.

Größten Dank schulde ich den Wissenschaftlern, die den Text meiner Dissertation gelesen und mit ausführlichen Anregungen und Verbesserungsvorschlägen kommentiert haben. Dank ihrer Hilfe kann ich ihn nun in vollständig durchgesehener und erheblich erweiterter Form neu vorlegen. Ganz besonders verpflichtet bin ich Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli, die ihn Francesca Camerana von der Musikvereinigung De Sono empfohlen haben, der ich ebenso herzlich danke. Im Anfangsstadium bekam ich von Emanuele Senici die für mich sehr wichtige Ermutigung, meine unkonventionelle These weiterzuverfolgen. Fabrizio Della Seta verdanke ich mehrere gleichermaßen scharfe wie anregende Kritiken, dank derer ich hoffentlich die Erläuterung einiger wesentlicher Kernpunkte meiner Abhandlung habe verbessern können. Reto Müller hat mit großer Freigebigkeit und schweizerischer Pünktlichkeit sein umfangreiches Wissen über Fakten und Dokumente im Zusammenhang mit Rossini zur Verfügung gestellt. Lorenzo Bianconi und Marco Beghelli, die Gutachter meiner Dissertation, sind für meine musikwissenschaftliche Ausbildung von entscheidender Bedeutung gewesen; da ich in derselben Stadt – Rossinis Wahlheimat – lebe, habe ich schon seit Jahren das Glück, mich ihrer Nähe und beachtlichen intellektuellen Großzügigkeit erfreuen zu dürfen. Prof. Bianconi verdanke ich auch meine Begeisterung für Rossini, die im Laufe seiner unvergesslichen Vorlesungen entstanden ist; ich hoffe, dass er auf diesen Seiten eine Frucht seiner hohen Kunst ernten kann, die seiner würdig ist. Schließlich genießt diese Arbeit das Privileg, bei Philip Gossett, dem Protagonisten der musikwissenschaftlichen Rossini-Renaissance, Beachtung gefunden zu haben, dessen führende Rolle – im Unterschied zum Grafen Almaviva im *Barbiere* – wirklich nicht in Frage gestellt werden kann. Zahlreiche mir von ihm erteilte Ratschläge sind in das vorliegende Buch eingeflossen, welches, wie ich hoffe, der Aufmerksamkeit eines solchen Kenners würdig ist.

In der gegenwärtigen Verlagssituation ist es generell schwierig, eine wissenschaftliche Arbeit zu veröffentlichen. Daher ist es ein wirklich außergewöhnliches Ereignis und für mich ein Grund zum Stolz, dass mein Buch bereits ein Jahr nach der Publikation seiner Originalausgabe in die Muttersprache der Musikwissenschaft übersetzt und im Rahmen einer so angesehenen Schriftenreihe wie jener der Deutschen Rossini Gesellschaft

veröffentlicht worden ist. Nicht nur eine Pflicht, sondern vor allem eine Freude ist es, den beiden Hauptverantwortlichen zu danken, die durch ihren großzügigen Einsatz die vorliegende deutsche Ausgabe ermöglicht haben: Marcus Köhler, dem kompetenten Übersetzer, und Reto Müller, dem aufmerksamen Redakteur. Beiden bin ich dankbar für den beträchtlichen zeitlichen Aufwand, mit dem sie sich diesem Unterfangen gewidmet haben; ihrem scharfen Blick und Verstand verdanke ich eine ganze Menge Korrekturen von Fehlern und Ungenauigkeiten in der Originalausgabe. Dank ihrer Arbeit darf die vorliegende Übersetzung somit als revidierte Ausgabe betrachtet werden.

Zuletzt denke ich dankbar an meine Freunde Paolo, Romano und Lucio, die mir den wahren Sinn des Komischen im wirklichen Leben enthüllt haben, und an meine ganze Familie, die mich stets bedingungslos auf meinem nicht leichten Berufsweg unterstützt und mehr als ich selbst darauf vertraut hat, dass dieser Werdegang tatsächlich der richtige für mich ist.

Während der Arbeit an diesem Buch wurde mir das Glück und die Freude zuteil, Francesca kennen zu lernen, die dann meine Frau geworden ist; am Ende der Arbeit habe ich meinen Vater, einen leidenschaftlichen Opernliebhaber und Hobbybariton, verloren: Ihr in tiefer Dankbarkeit für die ständige Unterstützung und ihm mit großer Wehmut zum Gedenken widme ich die Frucht meiner Mühen.

Saverio Lamacchia

Bologna,

September 2008/September 2009