

Bärenreiter Basiswissen

Ein Navigator durch die Wissenslandschaft

In dem Meer der Informationen, die das Internet, die Enzyklopädien, die wissenschaftliche Spezialliteratur bereitstellen, fehlt vor allem eines: **Orientierung**. Wo anfangen, worauf aufbauen? Welche Begriffe muss ich kennen, um zu finden, wonach ich suche? Welche historischen und kulturellen Grundlagen helfen mir, das schier unendliche Universum der Musik besser zu verstehen? Was muss ich wissen und kennen, um zu neuen, unbekannten Ufern aufbrechen zu können?

Bärenreiter Basiswissen gibt auf diese Fragen Antworten. Die Bände sind Navigationsinstrumente: Sie helfen, sich in der Flut der verfügbaren Materialien zurechtzufinden und Pflöcke einzuschlagen, auf denen später Wissensgebäude errichtet werden können. Sie vermitteln Grundlagenwissen und geben Tipps für die Erweiterung des Bildungshorizonts. Komplexes Wissen wird knapp, aber fundiert zusammengefasst. Die Bände sind für Musikinteressierte jeden Alters geschrieben, vor allem aber für Schüler und Studierende, die trotz verkürzter Ausbildungszeiten solides Basiswissen erwerben wollen. Sie erleichtern das Hören, Lesen, Studieren und Verstehen von Musik.

Inhalt

Band 1



1 Hildegard von Bingen	Ordo virtutum	12
2 Perotin	Sederunt principes	14
3 Walther von der Vogelweide	Palästinalied	16
4	Dies irae	18
5 Guillaume de Machaut	Messe de Nostre Dame	20
6 Guillaume de Machaut	Ma fin est mon commencement	22
7 Francesco Landini	Occhi dolenti mie	24
8 John Dunstaple	Quam pulchra es	26
9 Gilles Binchois	Tristre plaisir	28
10 Guillaume Dufay	Nuper rosarum flores	30
11 Guillaume Dufay	Missa Sancti Jacobi	32
12 Buxheimer Orgelbuch	Selaphasepale	34
13 Johannes Ockeghem	Requiem	36
14 Heinrich Isaac	Innsbruck, ich muss dich lassen	38
15 Josquin Desprez	Illibata dei virgo nutrix	40
16 Josquin Desprez	Missa L'homme armé	42
17 Clément Janequin	La guerre	44
18 Orlando di Lasso	Prophetiae Sibyllarum	46
19 Giovanni Pierluigi da Palestrina	Missa Papae Marcelli	48
20	Florentiner Intermedien von 1589	50
21 Giovanni Gabrieli	Canzon in echo duodecimi toni	52
22 Luca Marenzio	Solo e pensoso	54
23 John Dowland	Flow my tears	56
24 Claudio Monteverdi	Cruda Amarilli	58
25 Claudio Monteverdi	L'Orfeo	60
26 Claudio Monteverdi	Marienvesper	62
27 Biagio Marini	Affetti musicali	64
28 Jan Pieterszoon Sweelinck	Mein junges Leben hat ein End	66
29 Heinrich Schütz	Musikalische Exequien	68
30 Girolamo Frescobaldi	Cento partite sopra passacagli	70
31 Giacomo Carissimi	Jephte	72
32 Heinrich Schütz	Verleih uns Frieden genädiglich	74
33 Francesco Cavalli	Il Giasone	76
34 Barbara Strozzi	Sul Rodano severo	78
35 Johann Jacob Froberger	Tombeau	80

36	Heinrich Ignaz Franz von Biber	▪ Rosenkranz-Sonaten	82
37	Jean-Baptiste Lully	▪ Atys	84
38	Henry Purcell	▪ Three parts on a ground	86
39	Arcangelo Corelli	▪ Sonata op. 1,1	88
40	Marc Antoine Charpentier	▪ Te Deum	90
41	Henry Purcell	▪ The Fairy Queen	92
42	François Couperin	▪ Pièces de clavecin	94
43	Johann Sebastian Bach	▪ Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen	96
44	Johann Sebastian Bach	▪ Das Wohltemperierte Klavier	98
45	Georg Friedrich Händel	▪ Giulio Cesare	100
46	Antonio Vivaldi	▪ Die vier Jahreszeiten	102
47	Johann Sebastian Bach	▪ Matthäus-Passion	104
48	Giovanni Battista Pergolesi	▪ La serva padrona	106
49	Jean-Philippe Rameau	▪ Hippolyte et Aricie	108
50	Georg Philipp Telemann	▪ Tafelmusik	110
51	Georg Friedrich Händel	▪ Messias	112
52	Domenico Scarlatti	▪ Sonata K. 491	114
53	Carl Philipp Emanuel Bach	▪ Fantasie c-Moll	116
54	Christoph Willibald Gluck	▪ Orfeo ed Euridice	118
55	Joseph Haydn	▪ Streichquartett op. 33,1	120

Band 2

Einleitung	148
56 Wolfgang Amadeus Mozart ■ Dissonanzenquartett KV 465	150
57 Wolfgang Amadeus Mozart ■ Klavierkonzert d-Moll KV 466	152
58 Wolfgang Amadeus Mozart ■ Don Giovanni	154
59 Wolfgang Amadeus Mozart ■ Jupiter-Symphonie	156
60 Joseph Haydn ■ Militärsymphonie	158
61 Joseph Haydn ■ Die Schöpfung	160
62 Ludwig van Beethoven ■ Sonate cis-Moll op. 27,2	162
63 Ludwig van Beethoven ■ 3. Symphonie »Eroica«	164
64 Gioachino Rossini ■ Il barbiere di Siviglia	166
65 Carl Maria von Weber ■ Der Freischütz	168
66 Ludwig van Beethoven ■ Streichquartett op. 130/133	170

67	Franz Schubert	■ Große C-Dur-Symphonie	172
68	Franz Schubert	■ Streichquintett C-Dur D 956	174
69	Franz Schubert	■ Die Winterreise	176
70	Hector Berlioz	■ Symphonie fantastique	178
71	Robert Schumann	■ Kreisleriana	180
72	Fryderyk Chopin	■ Préludes op. 28	182
73	Robert Schumann	■ Dichterliebe	184
74	Felix Mendelssohn Bartholdy	■ Ein Sommernachtstraum	186
75	Giuseppe Verdi	■ La traviata	188
76	Franz Liszt	■ Faust-Symphonie	190
77	Richard Wagner	■ Tristan und Isolde	192
78	Modest Mussorgsky	■ Boris Godunow	194
79	Georges Bizet	■ Carmen	196
80	Giuseppe Verdi	■ Messa da Requiem	198
81	Johannes Brahms	■ 1. Symphonie	200
82	Johannes Brahms	■ Violinkonzert D-Dur	202
83	Bedřich Smetana	■ Mein Vaterland	204
84	Jacques Offenbach	■ Hoffmanns Erzählungen	206
85	Anton Bruckner	■ 8. Symphonie c-Moll	208
86	Antonín Dvořák	■ Symphonie »Aus der Neuen Welt«	210
87	Richard Strauss	■ Also sprach Zarathustra	212
88	Giacomo Puccini	■ Madama Butterfly	214
89	Claude Debussy	■ La mer	216
90	Charles Ives	■ Central Park in the Dark	218
91	Gustav Mahler	■ Das Lied von der Erde	220
92	Arnold Schönberg	■ Pierrot Lunaire	222
93	Igor Strawinsky	■ Le Sacre du printemps	224
94	Alban Berg	■ Wozzeck	226
95	George Gershwin	■ Rhapsody in Blue	228
96	Maurice Ravel	■ Bolero	230
97	Edgar Varèse	■ Ionisation	232
98	Béla Bartók	■ Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta	234
99	Dmitrij Schostakowitsch	■ 5. Symphonie d-Moll	236
100	Olivier Messiaen	■ Quatuor pour la fin du temps	238
101	Paul Hindemith	■ Ludus tonalis	240
102	Anton Webern	■ II. Kantate op. 31	242
103	John Cage	■ Music of Changes	244
104	Pierre Boulez	■ Le marteau sans maître	246
105	Karlheinz Stockhausen	■ Gesang der Jünglinge	248

106	György Ligeti ■ Atmosphères	250
107	Benjamin Britten ■ War Requiem	252
108	Bernd Alois Zimmermann ■ Die Soldaten	254
109	Luciano Berio ■ Sinfonia	256
110	György Kurtág ■ Kafka-Fragmente	258
111	Sofia Gubaidulina ■ Johannes-Passion	260
  Lese- und  Hörempfehlungen		262
Werkregister		272
Über die AutorInnen		278

61 Haydn . Die Schöpfung

👉 S. 112

Für van Swieten und seine musikalische Gesellschaft, die die Uraufführung der *Schöpfung* organisierte, hatte schon Mozart zwischen 1788 und 1790 einige Oratorien Händels bearbeitet.

Während seines ersten London-Aufenthaltes hatte Haydn im Mai 1791 ein Händel-Festival in der Westminster Abbey, darunter eine Aufführung des *Messias* mit nahezu tausend Mitwirkenden besucht. Der Eindruck war so stark, dass er darüber nachzudenken begann, selbst ein vergleichbares Werk zu komponieren, das religiös, aber nicht kirchlich, und erhaben, aber gleichzeitig auch populär sein sollte. In dem Wiener Baron Gottfried van Swieten fand er einen enthusiastischen Mitstreiter für sein Vorhaben. Von seiner zweiten London-Reise brachte er einen englischen Text mit, den van Swieten unter dem Titel *Die Schöpfung* ins Deutsche übertrug – einen Text, der die **Schöpfungsgeschichte der Bibel mit Passagen aus John Miltons »Paradise Lost«** anreichterte. Mit seiner bilderreichen Sprache lieferte er Haydn zahlreiche Gelegenheiten für jene Tonmalerei, die *Die Schöpfung* ebenso berühmt wie berüchtigt machen sollte, und er gab Haydn zahlreiche Anregungen, wie er sich die Vertonung seines Textes vorstellte. So regte er z. B. an, für »der Nachtigallen süße Kehle« in der Arie des Gabriel zu Beginn des zweiten Teils »nur die freudig zwitschernden, nicht die langgezogenen Töne der Nachtigall« nachzuahmen.

Wie der *Messias* ist auch *Die Schöpfung* dreiteilig und **nicht dramatisch darstellend, sondern episch erzählend** konzipiert. Der erste Teil schildert die Erschaffung des Himmels mit seinen Gestirnen und der Erde mit Land und Meer, Blumen und Bäumen, der zweite die Erschaffung der Tiere und der ersten Menschen. Im dritten, deutlich kürzeren Teil preisen Adam und Eva Gottes Wunderwerk und ihre Liebe. Und es waren vor allem die musikalischen Beschreibungen all der Geschöpfe Gottes, die die Zuhörer seit der Uraufführung am 30. April **1798** in zwei Lager spalteten. Unter die begeisterten Rezensionen mischten sich auch kritische Töne wie das

John Miltons 1667 in London veröffentlichtes Epos *Paradise Lost*, das die Geschichte des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradies als Kampf zwischen Gott und dem Satan in mehr als zehntausend Blankversen erzählt, war in verschiedenen Übersetzungen im 18. Jahrhundert auch in Deutschland ein viel gelesenes Buch.

Verdikt Friedrich Schillers, der *Die Schöpfung* als »charakterlosen Mischmasch« bezeichnete.

Tonmalerisch ist nicht nur die musikalische Beschreibung quakender Frösche, kriechenden Gewürms und schwanzpeitschender Walfische wie im Terzett »In holder Anmuth steh'n« im zweiten Teil, sondern auch und vor allem die mit »Die Vorstellung des Chaos« betitelte instrumentale Einleitung. Um die ungeformte, ungeordnete Materie vor dem Eingreifen des Schöpfers darzustellen, bediente sich Haydn einer scheinbar ungeformten Musik: Ein leerer, sich über drei Oktaven erstreckender c-Klang scheint sich nach und nach zu c-Moll zu verdichten, mündet aber über einen Dominantseptakkord zunächst in eine trugschlüssige Wendung nach As-Dur – so als fände sich der harmonische Gang nicht zurecht; es dauert eine Weile, bis sich jenes c-Moll als Grundtonart verfestigt, das in der Tonartencharakteristik der Zeit als düster und bedrohlich galt. Es wird freilich, nach einem kurzen Rezitativ und einem Engelschor, bei dem Wort »und es ward **Licht**« von dem hellsten, gleißendsten C-Dur, das je komponiert wurde, und einem rauschenden Klang im vollen Orchester gleichsam hinweggefegt.

So gespalten das Urteil über die Tonmalerei ausfiel, so einig war sich die Nachwelt in der Bewunderung für die **musikalische Sprache der Chöre**, in der sich nichts Geringeres als ein neues Menschheitsideal artikulierte. In der schlichten, leicht fasslichen und dennoch hymnisch-jubelnden Melodik eines Chorsatzes wie »Die Himmel erzählen die Ehre Gottes« konnte sich die ganze Welt zusammenfinden. Beethoven war von diesem Ton so angetan, dass er ihn bis hin zu seiner »Ode an die Freude« in der 9. Symphonie weiterentwickelte.

Trugschluss nennt man eine harmonische Wendung, die eine bestimmte Tonart vorbereitet, dann aber überraschend einer anderen den Vorzug gibt.

1737 hatte Jean Rebel in seinem Ballett *Les Éléments* das Chaos mit einem extrem dissonanten, lauten Akkord dargestellt, der sich allmählich zu reinem Dur auflöste.

📖 Ravizza 1981, Feder 1999
© Harmoncourt (DHM 2004), McCreesh (Archiv 2008)

Große Popularität beruht manchmal auf einem großen Missverständnis, so scheint es jedenfalls bei der cis-Moll-Sonate zu sein, die unter dem **romantisierenden Beinamen** *Mondscheinsonate* zu Beethovens beliebtester Klaviersonate wurde – gemeinsam mit der *Sturmsonate* (op. 31,2) und der *Appassionata* (op. 57). Auch hier haben die programmatischen Ausschmückungen späterer Exegeten zum ungebrochenen Erfolg beigetragen, der die Stücke bis in die Pop-Charts und in die Filmmusik gebracht hat. Solche Titel, die aus den Sonaten romantische Charakterstücke machen, wurzeln in Legenden, die sich um die Entstehungszeit oder um tatsächliche oder vermeintliche Aussagen Beethovens ranken. Im Fall der *Mondscheinsonate* betrifft das die Widmungsträgerin Giulietta Guicciardi, die in ihn bzw. in die er verliebt gewesen sein soll.

Die Bezeichnung *Mondscheinsonate* hat nach Auskunft von Wilhelm von Lenz (1852) Ludwig Rellstab bei einer nächtlichen Bootsfahrt über den Mond beschieneenen Vierwaldstätter See geprägt.

Ein Übriges mag der authentische Zusatz **»quasi una fantasia«** getan haben, der die folgende Komponistengeneration zur Auflösung etablierter Formen zugunsten von freien, fantasiehaften Formbildungen animierte. Allerdings trägt auch die weit weniger bekannte Es-Dur-Sonate (op. 27,1) diesen Zusatz; und im Verbund beider Sonaten wird deutlich, dass der Begriff »fantasia« vor allem etwas mit Formdenken zu tun haben könnte, denn beide Werke heißen Sonate, aber keines von ihnen verwendet die sonatentypische Sonatenhauptsatzform im Kopfsatz. Auch die As-Dur-Sonate (op. 26) enthält keinen Sonatenhauptsatz, sodass man annehmen kann, Beethoven interessierte sich, jedenfalls in diesen drei **zwischen 1800 und 1801** entstandenen Klaviersonaten, für neue Wege.

Während die Es-Dur-Sonate alle vier Sätze attacca aneinander anschließen lässt, im ersten Satz eine A-B-A-Form mit schnellem Mittelteil zeigt, ein c-Moll-Scherzo mit As-Dur-Trio folgen lässt und im Verhältnis zwischen Adagio con espressione und Allegro vivace eigentümlich offen lässt, ob

Liszts *Dante-Sonate* trägt als bewusste Huldigung an Beethoven den Zusatz »fantasia quasi sonata«. René Leibowitz bezieht sich mit seiner zweiten Sonate *quasi una fantasia*, op. 43 (1957), György Kurtág mit ... *quasi una fantasia* ... für Klavier, Cello und zwei Kammerensembles (1982) auf Beethovens cis-Moll-Sonate.

es sich um zwei Sätze – langsamer Satz und Rondo-Finale – handeln soll oder ob nicht wie im ersten Satz eine Form mit zwei Tempi gemeint ist, geht die Schwestersonate in cis-Moll die Formfrage vielleicht sogar noch radikaler an: Das eröffnende Adagio sostenuto, der Satz, den die Unterhaltungsmusikindustrie sich einverleibt hat, lässt sich keinem der gängigen Formtypen zuordnen. Die konsequent durchlaufende Triolenbewegung, die Orgelpunkt-Struktur, das melodische Motiv mit der charakteristischen Punktierung – alle diese Elemente sind so angeordnet, dass eine Deutung als rudimentäre A-B-A- oder Sonatenform die offenbar **gewollte Formlosigkeit** oder Dispensierung der Form verdecken würde. Demgegenüber ist das attacca anschließende Scherzo mit Trio, beide in Des-Dur, auf den ersten Blick sehr schlicht, auf den zweiten rücken metrische Verschiebungen und Synkopen in den Vordergrund, die im Trio durch Sforzati absolut gesetzt werden.

Das Finale, Presto agitato, ist ein Sonatensatz – auch er ungewöhnlich durch den davonestürmenden Gestus, das unvermittelte Zögern (Fermate, T. 14) und die synkopierte Kantilene (T. 21), die durch die Tonart gis-Moll als Seitensatz ausgewiesen wird, aber das erste Gebilde von wirklich thematischem Habitus darstellt. Die Ausweichung nach A-Dur (T. 33, T. 37, beide Male fortissimo) bewirkt Irritation insofern, als dieser Klang sich als neapolitanischer Sextakkord auf gis-Moll bezieht, also eine **schrille Dissonanz** darstellt. Dem entspricht in der Reprise der Trugschluss nach D-Dur (T. 132). Die fantasieartige Aufhebung des Metrums (T. 163–166, T. 177–189) verweist auf den Titelzusatz; zugleich aber ergibt sich dadurch ein Rückbezug zum ersten Satz, also ein zyklischer Bogen.

Dmitrij Schostakowitsch baut seine Bratschensonate (op. 147, 1975), Tiberiu Olah seine 3. Symphonie (1989) auf dem ersten Satz von op. 27,2 auf.

 Voss 1994, Mauser 2001
 Brendel (Philips 1994), Bilson (Claves 1996)

Der enge Bezug der Symphonie zu Napoleon, den zahlreiche Legenden ausschmückten, wird durch die Quellen relativiert.

Das viel zitierte Wort »auf eine wirklich ganz neue Manier bearbeitet« bezieht sich auf die Klaviervariationen op. 34 und op. 35 (beide 1802) und ist auf die 3. Symphonie übertragbar.

Die Individualisierung der Gattung Symphonie hatte mit Haydns Londoner Symphonien und Mozarts drei späten Symphonien (KV 543, 550 und 551) eingesetzt; jedenfalls muss es Beethoven so erschienen sein, denn er ließ sich Zeit, bis er sich mit einer Symphonie an die Öffentlichkeit wagte, und er signalisierte mit dem Dominantseptakkord zu Beginn der ersten von vornherein, dass jede seiner Symphonien ein Unikat werden sollte. Die 3. Symphonie (1803 komponiert und 1805 uraufgeführt) geht so grundsätzlich über kompositionstechnische und Gattungsnormen hinaus, dass man mit ihr einen **Paradigmenwechsel** in der Geschichte der Symphonie ansetzen kann.

Dieser Paradigmenwechsel ist auf unterschiedlichen Ebenen wirksam: Der vom Autor festgelegte Titel benennt eine **poetische Idee** – hier **das Heroische** –, die auf außermusikalische Inhalte verweist. Der Kopfsatz geht mit 691 Takten weit über das bis dahin übliche Maß hinaus. Die »Marcia funebre« als langsamer Satz ist gleichfalls ein Novum. Mit dem Scherzo den ursprünglichen Tanzsatz durch ein extrem schnelles Tempo und das Spiel mit drei- und zweizeitigen Metren zu verabschieden, ist ein Verfahren, mit dem Beethoven an Haydn und Mozart anknüpft. Der Finalsatz basiert auf einer Contredanse (WoO 14, Nr. 7), die auch in der Ballettmusik *Die Geschöpfe des Prometheus* und in den *Eroica-Variationen* op. 35 auftaucht; mit Prometheus ist eine zweite poetische Idee benannt.

Mit den **Grenzüberschreitungen** in der äußeren Gestalt korrespondieren Innovationen im kompositorischen Detail. Die wichtigste ist die Überführung der Themenkonstituierung und -verarbeitung in variable Konfigurationen, sodass Formkategorien wie Thema, Überleitung und Durchführung musikalisch diskutiert werden. Am anschaulichsten zeigt das der

»Diese lange, für die Ausführung äußerst schwierige Komposition ist eigentlich eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie. Es fehlt ihr gar nicht an frappanten und schönen Stellen, in denen man den energischen, talentvollen Geist ihres Schöpfers erkennen muß: sehr oft aber scheint sie sich ganz ins Regellose zu verlieren« (aus einer Rezension der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* zur Uraufführung der Symphonie am 7. April 1805).

Kopfsatz: Die Ebene der Themen (Dreiklangsmotiv, Seitensatz T. 57 und T. 83) wird von vornherein durch die motivische Relevanz der Überleitungen (T. 45, T. 65) und der hemiolischen Akkordblöcke (T. 28) in Frage gestellt, sodass die einfache Festlegung – hier Thema, dort Überleitung – falsch wäre. In welchem Maß formale und harmonische Gewissheiten zur Disposition gestellt werden, signalisiert die außerordentlich lange Durchführung, die die hemiolischen Akkordblöcke als Dissonanzschichtung absolut setzt (T. 248–279) und aus ihnen das viel diskutierte »neue« Thema hervorgehen lässt; es ist das einzige regelmäßig gebaute, melodische Thema dieses Satzes und mit der Tonart e-Moll denkbar weit von der Haupttonart der Symphonie entfernt. Gleichermäßen **Normen überschreitend** sind die Rückungen am Ende der Reprise (T. 551), die die harmonischen Besonderheiten des Satzes synthetisieren, und die ausgedehnte Coda. Die Marcia funebre, die ihren Ursprung in den Huldigungen für tote Helden der Französischen Revolution hat, geht durch die Einführung eines Fugatos über den konventionellen Formtypus hinaus. Das Finale verschränkt Variation mit Durchführungs- und Fugatechniken und rekapituliert auf diese Weise die Idee variabler Formkategorien in neuer Sicht.

Mit der *Eroica* öffnet sich die Gattung der Symphonie für außermusikalische Deutungen bis hin zur **Programmmusik**. Beethoven selbst hat diesen Weg mit der 5., 6., tendenziell der 7. und explizit mit der 9. Symphonie weiterentwickelt, andererseits aber auch mit der 4. und 8. Symphonie die Option des Programmverzichts bzw. innermusikalischer Semantik aufrechterhalten.

Der »falsche« Repriseninsatz des zweiten Horns ist ein humoristisches Element, das als Relativierung des Heroischen verstanden werden mag.

📖 Sipe 1998, Ulm 2005

🕒 Harmoncourt (Elatus 1990/95), Haitink (LSOLive 2005)

Schon 1782 hatte Giovanni Paisiello eine Opera buffa *Il barbiere di Siviglia* komponiert. Ihre jahrzehntelange Erfolgsgeschichte überschattete noch die Premiere von Rossinis Oper.

Nach dem allzeit wohlinformierten Barbier in Beaumarchais' Komödie gab sich die 1826 gegründete französische Tageszeitung den Namen *Le Figaro*.

Von der »Epoche Beethoven und Rossini« sprach Raphael Georg Kiesewetter, als er in seiner *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik* (1834) die musikalische Gegenwart beschrieb. Heute würde wohl kaum jemand mehr auf die Idee kommen, die Schöpfer der *Eroica* und des *Barbiere di Siviglia* in einem Atemzug zu nennen. Den Zeitgenossen aber galt Rossini als unbestrittener Meister des dramatischen Komponierens und seine Opern als **Inbegriff ernst zu nehmender musikalischer Unterhaltung**.

Dabei deutete zunächst wenig darauf hin, dass von den knapp vierzig Opern Rossinis gerade *Il barbiere di Siviglia* die meistgespielte werden sollte. Die Uraufführung am 20. Februar **1816** war ein **Fiasko**. Dennoch bescherte die Geschichte von dem gerissenen Barbier, die auf Pierre Caron de Beaumarchais' gesellschaftskritischer französischer Sprechkomödie *Le barbier de Seville* (1775) basierte, der Oper dauerhaften Erfolg bis heute.

Die Handlung fußt auf den **Traditionen der Stegreifkomödie** und ist doch sehr individuell ausgestaltet: Figaro, einst Diener des Grafen Almaviva und jetzt selbstständiger Barbier in Sevilla, hat Zutritt zu allen Häusern, in denen seine Tätigkeiten benötigt werden. Deshalb ist er auch über alles informiert, was sich hinter den geschlossenen Türen und Fenstern abspielt. Zufällig trifft er auf seinen ehemaligen Herrn, der sich in Rosina verliebt hat. Sie lebt im Hause ihres Vormunds, des alten Doktor Bartolo, der es ebenfalls auf sie (und ihr Vermögen) abgesehen hat und sie eifersüchtig vor der Welt verborgen hält, bis er sie heiraten kann. Mit wechselndem Erfolg schleust Figaro den Grafen in verschiedenen Verkleidungen mal als betrunkenen Soldat, mal als Musiklehrer im Hause Bartolos ein und ermöglicht es dem Liebespaar, heimlich Kontakt aufzunehmen. Nach vielen Verwicklungen, zu

Rossinis *Barbiere* hat die moderne Unterhaltungsindustrie vielfach inspiriert – etwa zu Bugs Bunny als *Rabbit of Seville* (1949) oder zu einer Episode von *The Simpsons* mit dem Titel *The Homer of Seville* (2007), aber auch durch die anspielungsreiche Verwendung der Arie »Largo al Factotum« in dem Film *Mrs. Doubtfire – Das stachelige Kindermädchen* (1993).

denen auch Bartolos Verbündeter, der echte Musiklehrer Basilio, beiträgt, bringt Figaro den ahnungslosen, von Basilio für die Eheschließung Bartolos mit Rosina herbeigeholten Notar dazu, den Grafen mit ihr zu trauen. Durch den Verzicht auf Rosinas Mitgift gelingt es Almoviva sogar, den wutschnaubenden Bartolo umgehend zu besänftigen.

Rossinis Erfolg als Opernkomponist gründet nicht allein auf seiner Kunst, das Sentimentale seiner Melodien mit einer ebenso atemberaubenden wie beifallträchtigen vokalen Virtuosität zu verbinden, und nicht allein auf seiner Fähigkeit zur musikalischen Karikatur, sondern zusätzlich auf einem neuen kompositorischen Konzept, bei dem auch der Orchestersatz entscheidend zur dramatischen Ausgestaltung beiträgt. Die durch die Worte »Figaro hier – Figaro dort« sprichwörtlich gewordene Aufttrittsarie »Largo al Factotum« (»Platz dem Faktotum«) lebt nicht nur von den Wortkaskaden des beflissenen Barbiers, sondern auch von einem **Gerüst aus wiederkehrenden instrumentalen Bausteinen**, über denen sich Figaros Gesang frei und immer wieder anders entfalten kann. Das Mechanische einer solchen musikalischen Schablonentechnik eignet sich darüber hinaus für eine differenzierte musikalische Zeitgestaltung, etwa wenn Rossini Schrecksekunden vermittlels ständig wiederholter Motivpartikel ins schier Unendliche auszudehnen scheint, und insbesondere auch für jene großen Ensembleszenen, die, zunächst harmlos und geordnet daherkommend, plötzlich ins Chaotische umkippen, wie etwa im tumultuarischen, von plappernden Achteldeklationen geprägten Finale des I. Aktes, in dem der vermeintlich betrunkene Offizier Bartolos Haus auf den Kopf stellt.

Mozarts 1786 komponierte Oper *Le nozze di Figaro* (*Figaros Hochzeit*) erzählt, wie die Geschichte von Graf Almoviva, seinem Diener Figaro und Rosina (der Gräfin) weiterging.

📖 Scherliess
1982b, Schreiber
42008a
© Patane (Decca
1991), Giulini
(Profil 1956/2008)