

Marcus Chr. Lippe

Rossinis *opere serie*

Zur musikalisch-dramatischen
Konzeption



Franz Steiner Verlag 2005

Inhalt

Einleitung	11
Formanalyse in der Oper	18
Gattungshistorischer Kontext	21
A Gattungshistorischer Kontext: Zu librettistischen und musikalischen Konventionen in der italienischen Oper im <i>primo Ottocento</i>	27
I. Librettokonvention: Exemplarische Genese eines Textbuchs Gesetzmäßigkeiten eines Opernlibrettos und Konvention der Librettistik im <i>primo Ottocento</i> am Beispiel des <i>Otello</i> : Zu Hintergründen von und Auswirkungen auf Berios Behandlung der Quellen	27
1. Wesentliche Eigenheiten des Librettos und Berios Entlehnungen aus den Vorlagen – Zur allgemeinen Differenzierung der Dramenfiguren und ihrer Funktion in den verschiedenen Werken	33
2. Berios Charaktere im Verhältnis zu den Vorlagen	34
Iago, Otello und das Gift der Eifersucht	34
Elmiro: Eine Aufwertung der Vater-Figur	38
Desdemona und das Tragische des Konflikts	40
3. Berios Libretto im Licht allgemeiner librettistischer Konventionen und der besonderen Situation am Teatro San Carlo im Jahre 1816	44
II. Zur Konvention musikalischer Form in der italienischen Oper um 1815	56
1. Die Jahrhundertwende als eine Phase des Umbruchs – Entwicklungslinien	56
2. „La solita forma“ – ein normativer Szenentypus	62
Exkurs: Terminologische Divergenzen in der Literatur	71
3. Rossini und die „solita forma“ – <i>Tancredi</i> als Kristallisation einer <i>candeur virginale</i>	75

B Rossinis <i>opere serie</i> in musikalisch-dramatischen Einzelanalysen	80
I. Strukturelle Entwicklungstendenzen	80
1. <i>Mosè in Egitto</i> : Ein neuer <i>atto terzo</i> – das ‚Wunder‘ der zweiten Fassung	84
2. <i>Otello</i> : Orchesterpreludio und Bühnenlieder des <i>atto terzo</i> Exemplifikationen zur musikalisch-dramatischen Einheitsbildung	93
Die <i>Canzone del Gondoliero</i>	94
Die <i>preghiera</i>	99
Die <i>Canzone del Salice</i>	103
3. Rossinis weitere Änderungen an <i>Mosè in Egitto</i> für die Wiederaufnahme 1819	109
4. Weiterführende Anmerkungen zu strukturellen Entwicklungstendenzen mit Blick auf die Duette	112
5. Exemplarische Ensemblelösungen	119
Das Quartett <i>Genitor... deh vien!.. t'arresti?..</i> aus <i>Sigismondo</i>	120
Das Quartett <i>Cielo, il mio labbro inspira</i> aus <i>Bianca e Falliero</i>	123
Das Terzett <i>Soave conforto</i> aus <i>Zelmira</i>	125
Das <i>terzettino</i> <i>In questi estremi istanti</i> aus <i>Maometto secondo</i>	128
Das <i>terzettone</i> <i>(Ohimè! qual fulmine)</i> aus <i>Maometto secondo</i>	131
Ergebnis	136
II. Ausweitungstendenzen der <i>introduzione</i>	137
1. Die <i>sinfonia</i> als Strukturmodell	137
2. Exemplarische <i>introduzione</i> -Lösungen	139
a) Der Wandel der <i>introduzione</i> in den <i>opere serie</i> bis <i>Otello</i>	140
b) Die <i>introduzione</i> von <i>Ricciardo e Zoraide</i> : eine ‚Kopie‘ des <i>Otello</i> ?	147
c) Die <i>introduzione</i> von <i>Mosè in Egitto</i> : Ausweitung zum <i>tableau</i>	150

d) In der ‚Nachfolge‘ des <i>Mosè</i> – individuelle Lösungen der Jahre 1819/1820 für das Teatro San Carlo: <i>Ermione</i> , <i>La donna del lago</i> und <i>Maometto secondo</i>	157
aa) <i>Ermione</i> : vom trojanischen Schicksal	157
bb) <i>La donna del lago</i> : von Bergen und Seen des schottischen Hochlandes	158
cc) <i>Maometto secondo</i> : vom venezianischen Kriegsrat in Negroponte	162
e) <i>Introduzioni</i> außerhalb Neapels – zu individuellen Lösungen der späten <i>seria</i> -Produktionen: <i>Bianca e Falliero</i> und das „quadro imponente“ der <i>Semiramide</i>	165
f) Ergebnis	174
III. Rossinis <i>finali primi</i> und die <i>opera seria</i> der Zeit	
Zum Verhältnis von Konvention und individueller Dramengestaltung	178
1. Der ‚venezianische Bogen‘ (1813-1823) – von der <i>candeur virginale</i> des <i>Tancredi</i> zur melodramatischen Reife der <i>Semiramide</i>	178
2. Finalelösungen der Jahre vor 1815 und dem Beginn der Neapler Zeit: <i>Sigismondo</i> (Venedig 1814), <i>Aureliano in Palmira</i> (Mailand 1813)	186
a) <i>Sigismondo</i> : „vasto campo al maestro di far sentire gli effetti benefici della sua fantasia“?	186
b) <i>Aureliano in Palmira</i> : von der Kerkerszene zum <i>buffa</i> -Tumult	191
3. Finalelösungen während der Neapler Zeit für Theater außerhalb der Stadt am Vesuv: zu den <i>finali primi</i> von <i>Bianca e Falliero</i> (Mailand 1819) und <i>Adelaide di Borgogna</i> (Rom 1817)	195
a) <i>Bianca e Falliero</i> : „Tela per Sporcarla“ – oder bloß ein Mailänder <i>Otello</i> ?	195
b) <i>Adelaide di Borgogna</i> : „genio per un momento addormentato“?	201
4. Finalelösungen in den für Neapel geschriebenen <i>opere serie</i>	204
a) Zum Neapler Status quo der <i>seria</i> -Finali um 1815: Finalelösungen vor Rossini	204
aa) Mayrs <i>Medea in Corinto</i> : Ausdruck des „uso di Francia di cui siamo di imitare tutto“?	205
bb) Manfredes <i>Ecuba</i> : Spontinis <i>La Vestale</i> als „modello“?	210

b) Zu den <i>finali primi</i> der Neapler <i>opere serie</i> Rossinis	214
aa) <i>Otello</i> : ein ‚szenischer Doppelschlag‘	214
bb) <i>Ricciardo e Zoraide</i> : „grottesco impasto di balordaggini e di inverosimiglianze“?	224
cc) <i>Ermione</i> : ein ‚anämisches‘ Finale?	228
dd) <i>Maometto secondo</i> : „sembra debba essere un capo d’opera“	232
ee) <i>Armida</i> : „adorno di barbari modi“?	237
ff) <i>Mosè in Egitto</i> : Das <i>finale primo</i> als eine Umkehrung des ‚per aspera ad astra‘	243
gg) <i>La donna del lago</i> : Italienische Schottlandbegeisterung – oder wie der Hörer zum Betrachter wird	249
Malcolms Auftritt und das Quintett als ‚eigentliches‘ Finale	257
hh) <i>Zelmira</i> : eine Neapler Oper für Wien – Rossinis ‚deutscheste‘ <i>seria</i> ?	267
Schluß	273
Verzeichnis der zitierten Literatur und explizit genannten Opern	279
Notenbeispiele	295
Personenregister	367