

Reto Müller

(Neue) Hintergründe zu Rossinis Rückzug von der Opernbühne

Es mag müßig und vielleicht auch anmaßend erscheinen, über die Gründe von Rossinis geheimnisvollem Verstummen nach seinem *Guillaume Tell* (Paris, 3. August 1829) neue Thesen aufzustellen, nachdem es darüber schon unzählige Spekulationen gegeben hat. Der neueste Band der *Lettere e documenti*, der die fraglichen Jahre bis 1835 abdeckt,¹ bietet – unter Berücksichtigung weiterer Quellen – Anlass für eine neue Beurteilung. Triviale vertragsrechtliche Verhängnisse lassen möglicherweise überzeugendere Antworten zu als bislang angestellte tiefgründige Erklärungsversuche.

Musikwissenschaftler wollten an kompositorischen Schwächen und inneren Widersprüchen des Werks Rossinis schöpferische Grenzen erkannt haben. Anselm Gerhard sah in Rossinis letzter Oper »unauflösbare Widersprüche in der dramaturgischen Konzeption einer großen Oper«, die ihn vor »grundsätzliche Probleme der Opernkomposition gestellt« hätten.² Alberto Zedda meinte, »Rossini hatte erkannt, dass der damals vorherrschende ästhetische Geschmack sich hoffnungslos von der idealisierenden Abstraktheit seines Belcantismus entfernte«.³ Jochen Schönleber hingegen äußerte einmal, dass Rossini noch jederzeit in der Lage gewesen wäre, der Musikwelt seinen Stempel aufzudrücken: »Rossini hat nicht mit dem Komponieren aufgehört, weil er von den Zeitgenossen überholt wurde. Die Geschichte der Oper hätte

auch sicher eine andere Wendung genommen, hätte er weitergearbeitet, denn er hatte erheblichen Einfluss auf die Szene.«⁴ In der Tat sind etwa die Lancierung einer neuen Gattung, der sog. *petit opéra*, mit *Le Comte Ory* (1828, parallel zu den Arbeiten an *Guillaume Tell*), oder das *Stabat mater* (1832/1841) Hinweise dafür, dass Rossinis Kreativität in keiner Weise gebrochen war und jederzeit erwachen konnte, wenn sich ihm eine pragmatische Gelegenheit dazu bot. Auf die Frage von Ferdinand Hiller, »Wie können Sie es aushalten, ohne zu componiren?« antwortete Rossini: »Ohne Veranlassung, ohne Anregung, ohne die bestimmte Absicht, ein bestimmtes Werk zu schaffen?! Ich brauchte nicht viel, um zum Componiren gereizt zu werden, meine Opernbücher bezeugen es – aber doch etwas.«⁵ Und Otto Nicolai berichtete 1836: »Auch Rossini gab mir den Rat, nicht eine Oper zu schreiben, wenn ich nicht wüßte für welches Theater, für welche Sänger und für welchen Tag.«⁶ Beide Aussagen deuten auf fehlende Umstände, nicht auf mangelnde Kreativität als Ursache für Rossinis Schweigen.

Azevedo, einer der frühen Rossini-Biographen, glaubte, die zurückhaltende Aufnahme und die bald eintretenden Kürzungen des *Tell* hätten den Komponisten so verletzt, dass er sich zurückzog: »War es durch dieses schlaue Mittel, dass man hoffte, Rossini zum Schreiben neuer Partituren für die französische Bühne zu ermutigen?«⁷ Rossini

1 Gioachino Rossini: *Lettere e documenti*, hg. von Bruno Cagli und Sergio Ragni, Bd. 4: *5 gennaio 1831 – post 28 dicembre 1835*, hg. von Sergio Ragni, Pesaro 2016. Auch auf Passagen aus den zuvor von der Fondazione Rossini herausgegebenen Bde. 1–3a (1992–2004) sei hier im Text verwiesen. Übersetzung dieser und der übrigen zitierten fremdsprachigen Literatur vom Autor.

2 Anselm Gerhard: *Die Verstädterung der Oper*, Stuttgart [u. a.] 1992, S. 106.

3 Alberto Zedda: *Rossini-Streifzüge*, Übersetzung von Marcus Köhler, Mailand 2014, S. 98.

4 *Interview mit dem Intendanten und Regisseur Jochen Schönleber*, in: *Il viaggio a Reims*, Programmheft Rossini in Wildbad 2014, S. 12f.

5 Ferdinand Hiller: *Plaudereien mit Rossini*, in: *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, Bd. 2, Leipzig 1868, S. 56; Neudruck der Deutschen Rossini Gesellschaft, Stuttgart 1993, S. 54.

6 Otto Nicolai: *Briefe an seinen Vater*, hg. von Wilhelm Altmann, Regensburg 1924, S. 194.

7 Alexis Azevedo: *G. Rossini, sa vie et ses œuvres*, Paris 1864, S. 293.

Arnold Jacobshagen

Der Nachruf als Kanonisierungsinstanz

Veröffentlichtes Gedenken an Rossini anno 1868

Der Tod Gioachino Rossinis am 13. November 1868 in Passy bei Paris löste ein gewaltiges internationales Medienecho aus, dessen Ausmaß auf dem derzeitigen Forschungsstand nur annäherungsweise zu bestimmen ist. Die Anzahl der innerhalb weniger Wochen weltweit über den Komponisten publizierten Nekrologe und Nachrichten über seinen Tod dürfte nach konservativer Schätzung zumindest im hohen vierstelligen Bereich liegen; rund 120 solcher Texte allein in französischer und deutscher Sprache bilden das Untersuchungsmaterial des vorliegenden Beitrags. Die außerordentliche Prominenz des Verstorbenen, über den bereits Jahrzehnte vor seinem Tod nicht nur zahlreiche Biographien in verschiedenen Sprachen, sondern auch Romane und Theaterstücke erschienen waren, die rasante Entwicklung der Printmedien vor allem seit der Mitte des 19. Jahrhunderts und weitere Faktoren tragen zur Erklärung für die ungewöhnliche Stärke des im Folgenden exemplarisch zu betrachtenden Phänomens bei.¹

Komponistennachrufe zählen bislang zu den seitens der Musikwissenschaft eher vernachlässigten Textsorten. Dieser Befund mag angesichts

der Relevanz des biographischen Schrifttums zumal für die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts überraschen.² Auch in den seit Jahrzehnten intensiv geführten Diskussionen über den Prozess der Kanonisierung von Komponisten und Musikwerken fanden Nachrufe nur ausnahmsweise Beachtung, ungeachtet der kaum zu bestreitenden Tatsache, dass diese kasualliterarische Gattung ausdrücklich auf Memorialisierung zielt und daher für die gesellschaftliche Formierung des kulturellen Gedächtnisses eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt.³ Tatsächlich erlangt der Nachruf für die Geschichtsschreibung gerade im Bereich der Künste als Kanonisierungsinstanz erhebliche Bedeutung, wie Bridget Fowler unterstrichen hat: »For figures in the arts in particular, the obituary features as a crucial benchmark of later consecration or canonisation.«⁴ Umfang, literarische Qualität und Prestige der Erscheinungsformen der einer Persönlichkeit gewidmeten Memorialliteratur stehen dabei in einem engen kommunikativen und gesellschaftlichen Zusammenhang. Im Anschluss an ein ebenso bekanntes wie fragwürdiges Diktum des schottischen Historikers Thomas Carlyle (»The history of the world is but the biography of great men«) hat Thomas Götz den Nachruf gar als »Keimzelle« der Geschichtsschreibung identifiziert: »Denn mit

1 Vgl. u. a. Eugène Scribe: *Rossini à Paris ou le Grand Dîner*, Paris 1823; Stendhal [Henri Beyle]: *Vie de Rossini, orné des portraits de Rossini et de Mozart*, 2 Bde., Paris 1824 [erschieden im Herbst 1823]; Amadeus Wendt: *Rossini's Leben und Treiben. Vornehmlich nach den Nachrichten des Herrn v. Stendhal geschildert und mit Urtheilen der Zeitgenossen über seinen musikalischen Charakter begleitet von Amadeus Wendt*, Leipzig 1824, Nachdruck Hildesheim 2003, S. 443–488; Giuseppe Carpani: *Le Rossiniane, ossia Lettere musico-teatrali*, Padua 1824; Pietro Brighenti: *Della musica rossiniana e del suo autore*, Bologna 1830; Antonio Zanolini: *Biografia di Gioachino Rossini*, Paris 1836; Eduard Maria Oettinger: *Rossini*, Leipzig 1845; Alexis Azevedo: *Rossini. Sa vie et ses œuvres*, Paris 1864. Zur frühen Rossini-Biographik vgl. Arnold Jacobshagen: *Haydn, Rossini und die musikalische Biographik im frühen 19. Jahrhundert*, in: *La Gazzetta. Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft* 21 (2011), S. 33–49.

2 Vgl. hierzu u. a. Melanie Unsel: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (= Biographik. Theorie, Kritik, Praxis 3), Köln [u. a.] 2014.

3 Vgl. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992. Den aktuellen Forschungsstand zur Kanonbildung in der Musik repräsentiert der Band von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann (Hgg.): *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, München 2013. Ein Beitrag zum Nachruf als Kanonisierungsinstanz findet sich hier indes nicht.

4 Bridget Fowler: *The Obituary as Collective Memory*, London 2007, S. 7.

Benjamin Walton

Rossini in South America

In the preface to his *Annals of Opera, 1597–1940*, Alfred Loewenberg explained his scholarly approach. »There are no descriptions of plots«, he wrote, »no musical analyses, no personal critical comments. The facts are to speak for themselves, and every care has been taken to verify them so that they may serve as a safe ground on which to build a real history of opera, yet to be written«¹. Given that the book goes on to list well over three thousand works in chronological order of their premieres, the full scope of this history might seem hard to imagine, but the information provided for each entry does nevertheless suggest what the priorities of such a project might be. Each piece in the *Annals* is listed by date, composer and title, together with place of first performance, number of acts and librettist; most then receive a sentence or two of description, sometimes more (and not always as critically neutral as the author's opening remarks imply).

The bulk of each entry, however, and of Loewenberg's painstaking research, is taken up with a digest of later performances by location. And so the picture that emerges across the book is of a vibrant and widely dispersed network of operatic activity, of a sort only passingly glimpsed in histories dominated by canonical works and their famous creators. Forgotten pieces and composers, some overwhelmingly popular in their time, jostle for attention with more familiar repertory, while reception patterns hint at the different routes taken to reach such familiarity. If all this were to contribute to a »real« history, it is one that would clearly move well beyond the traditional purview of operatic scholarship.

But how? And in which direction? If we were to turn, say, to Nicolas Isouard's *Le Prince de Catane* and François-Adrien Boieldieu's *Le Nouveau Seigneur de Village*, both premiered at the Opéra Comique in Paris in 1813, what might we

then do with the information that a revival of the first took place in Graz, in German, in November 1826, or that the second appeared in January 1840 at the Drury Lane Theatre in London, adapted by G. Dance with the title *My Lord is Not My Lord?* Perhaps one could imagine a study of early 19th century opera in Austro-Germany which would take seriously the ubiquity of semi-naturalised French opéra comique at the time, or an account of developing ideas of operatic canon in mid-19th century London that paid as much attention to revivals and adaptations as to first performances².

A different topic keeps intruding, however, while leafing through these early 19th century pages of Loewenberg's hefty tome. A few years after that performance at Drury Lane, for example, we read that Boieldieu's work surfaced in Rio de Janeiro, and by 1849 it was also in New York. Other operas premiered around the same time travelled much faster: Boieldieu's previous opera, *Jean de Paris* (1812), took just seven years to get from Paris to New Orleans. One approach to piecing together a »real« operatic history for this period, in other words, would be to take the expansive geographical ambit of opera revealed by Loewenberg as an invitation to account for the striking increase of operatic performances beyond Europe during the first half of the 19th century. Who took *Jean de Paris* to New Orleans? How was it received? Where was it staged³?

These are, of course, the same questions that could be asked of any of the performances listed; yet I would argue that the more unfamiliar the

1 Alfred Loewenberg: *Annals of Opera: 1597–1940*, Cambridge 1943, p. vii.

2 In this particular case, the revival was not a great success, at least according to the critic of *The Spectator* (1 February 1840), p. 111, who described it as »an adaptation of a forgotten opera [...] whose resuscitation was attempted by galvanic process, but certainly not with electric effect«.

3 Some of the answers in this instance can be found in Henry Kmen: *Music in New Orleans: the Formative Years, 1791–1841*, Baton Rouge 1966.

Carolin Krahn

Entzückendes Gift:

Das Motiv Rossini bei Johann Friedrich Rochlitz

Rossini und Rochlitz – diese Konstellation mutet allenfalls wie eine musikhistorische Fernbeziehung an. Dieser Eindruck verstärkt sich bei dem Versuch, eine zügige Orientierung hinsichtlich Rochlitz' Rossini-Bild zu gewinnen, denn es liegt bis dato weder ein speziell dieser Perspektive gewidmeter Forschungsbeitrag vor, noch verspricht die für Rochlitz am populärsten erscheinende Publikationsplattform, die *Allgemeine musikalische Zeitung*, auf den ersten Blick eine diesbezüglich sonderlich reiche Ausbeute. So zeigen sich neben verschiedenen Korrespondenzberichten anderer Autoren zunächst nur wenige Beiträge, die titelgemäß als belastbares Material zur vertiefenden Ergründung der textuellen Verbindungslinien zwischen Rochlitz und Rossini dienlich scheinen.¹ Deziert dem Autor Rochlitz zuzuschreiben ist lediglich die im 25. Jahrgang erschienene Rezension über *Mosè in Egitto* vom 26. November 1823,² während in die Zeit von Rochlitz' Herausgeberschaft (1798–1818) – und damit auch der Verantwortung für die inhaltliche Ausrichtung der Zeitschrift – zahlreiche Beiträge

weiterer Autoren über Rossini fallen.³ Wie Josef Loschelder bereits 1973⁴ bzw. 1977 gezeigt hat, zeichnen diese Beiträge kein einheitliches Bild von Rossini, weshalb von *dem* Rossini-Begriff allein schon innerhalb der *AmZ* nicht die Rede sein kann.

Vor diesen Hintergründen ist das Thema der nachfolgenden Ausführungen, inwiefern Rossini eine Rolle für den Autor Rochlitz spielt und in den klar ihm zuschreibbaren Texten sowohl innerhalb als auch jenseits der *AmZ* behandelt wird. Gezeigt werden soll dabei zweierlei: Erstens wird es darum gehen, dass sich Rochlitz' Blick auf Rossini nicht nur als ambivalent erweist, sondern auch ein bewusst konstruiertes Gegengewicht zu dem zunehmenden Akzent musikhistorischen Erzählens (wie in der *AmZ*) »auf die Wiener Klassik [...] mit Abstechern in Richtung Bach und Händel«⁵ sowie auf die »älteren Italiener« und vor allem Antonio Salieri als

- 1 Qua Titel scheint die Präsenz von ausdrücklich Rossini gewidmeten Beiträgen gering, da Rossini vielmehr als ein italienischer Komponist neben weiteren, insbesondere mit dem Belcanto assoziierten wie Bellini, Donizetti, Pacini oder Mercadante thematisiert wird, und außerdem neben Beiträgen zum demgegenüber traditionell erscheinenden Salieri oder zu Sängern wie Marchesi. Hinzu kommt, dass Rochlitz mehrere seiner Artikel für die *AmZ* mindestens ab 1804 nicht mehr unterzeichnet hat. Darauf verweist etwa Ole Hass, gestützt auf eine Erklärung von Rochlitz im *Intelligenzblatt* Nr. 12 vom Mai selbigen Jahres, in seinem Einführungstext zur *AmZ* für den Zeitschriftenindex RIPM: Ole Hass: *Allgemeine Musikalische Zeitung (1798–1848)*, in: *Répertoire International de la Presse Musicale* 2009, S. xxxiv.
- 2 Johann Friedrich Rochlitz: *Mosè in Egitto, Drama serio in tre Atti, Musica da Gioachimo* [sic] *Rossini*, in: *AmZ* 25 (26. November 1823), Sp. 777–786.

- 3 Der erste Beitrag, der Rossini im Titel anführt, ist folgender von Georg Ludwig Peter Sievers in der Rubrik »Miscellen« – bereits drei Jahre nach der skandalträchtigen Premiere der Oper in Rom: *Über die Oper: il Barbiere di Siviglia von Rossini*, in: *AmZ* 21 (8. Dezember 1819), Sp. 833–840. Natürlich wurde trotzdem schon vorab in weiteren Kontexten über Rossini berichtet, wo allerhand stereotype Zuschreibungen vorhanden sind. Etwa im Rahmen von Korrespondenznachrichten aus Italien über das Teatro Rè in Mailand, in denen Rossini, dem Klischee des »Tedeschino« entsprechend, als fähig im Kontrapunkt, als Beherrscher »Haydn'scher Übergänge« oder überdurchschnittlich »männlich« für einen italienischen Komponisten beschrieben wird: [Anonymus]: *Nachrichten*, in: *AmZ* 16 (13. April 1814), Sp. 252–259, insbes. Sp. 253f.
- 4 Die Darstellungen wurden in drei Teilen veröffentlicht: Joseph Loschelder: *Rossinis Bild und Zerrbild in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung Leipzig*, in: *Bollettino del centro rossiniano di studi* 13 (1973), Nr. 1, S. 23–42, und Nr. 2, S. 43–55 sowie *Bollettino del centro rossiniano di studi* 17 (1977), Nr. 3, S. 17–40.
- 5 Helmut Kirchmeyer: *System- und Methodengeschichte der deutschen Musikkritik vom Ausgang des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 78), Stuttgart 2017, S. 84.

Anno Mungen

Rossini und andere:

Das italienische Repertoire von Wilhelmine Schröder-Devrient

Wenn man sich mit Operaufführungen und Gesang aus historischer Perspektive befasst, so drängt sich ein methodisches Problem ganz unmittelbar auf. Wir verfügen über keine Tonaufnahmen aus der Zeit vor 1900. Aber es finden sich andere Quellen, die Auskunft über bestimmte Aspekte der Aufführung geben können. Die Idee der Historischen Aufführungsanalyse¹ verwendet Quellen wie Theaterzettel, Aufführungs-Kritiken und andere Beschreibungen der Stimme sowie vor allem auch Partituren, die für bestimmte Stimmen geschrieben worden sind. Mit diesen Quellen kann es gelingen, das eigentliche Faszinosum der Oper auch aus einer historischen Perspektive zu adressieren. Dieses Faszinosum ist die menschliche singende Stimme. Diese Methode ist die Basis für diesen Beitrag, der sich damit befasst, wie eine in Deutschland künstlerisch sozialisierte Sängerin im 19. Jahrhundert italienische Oper gesungen hat. Es geht um Wilhelmine Schröder-Devrient (1804–1860), die von 1820 bis ca. 1847 als Opernsängerin tätig war.

Schröder-Devrient war dafür berühmt geworden, dass sie einen neuen Gesangsstil, der im engen Bezug zur schauspielerischen Darstellung stand, kreiert hatte. Diese Spezialisierung war über ein Repertoire erfolgt, das zunächst Werke der Komponisten Spontini, Weber und Beethoven sowie später auch von Meyerbeer und Wagner beinhaltete. Es gilt, die These zu verfolgen, dass die Art und Weise, wie Schröder-Devrient den Belcanto bediente, auch große Bedeutung für das andere Repertoire, das sie sang, erlangte. Signifikant ist der Umstand, dass gerade die Kreation der

Meyerbeer- und Wagnerpartien nach der intensiven Beschäftigung mit dem italienischen Repertoire erfolgte. Dieses Repertoire hatte demnach einen großen Einfluss auf ihre *Valentine* (von Meyerbeer) und ihre Wagnerrollen und hier insbesondere ihren *Adriano* in *Rienzi*.

Zunächst ist darauf hinzuweisen, dass die Bedingungen des Opernsingens sowie die Systeme, die hiermit in Verbindung stehen, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert völlig andere waren als heute. Dies trifft besonders für den deutschen Sprachraum zu, wo Schauspieler flexibel zu sein hatten. So kam es nicht selten vor, dass man als Schauspieler auch Gesangsrollen darzubieten hatte und umgekehrt, dass Opernsänger auch im Schauspiel eingesetzt wurden. Eine strikte Unterscheidung zwischen entsprechenden Engagements war nicht immer gegeben. Auch unterlag die Ausbildung keiner Formalisierung. Häufig erhielten zukünftige Sänger ihre Ausbildung in der Familie und später meist durch Privatlehrer. Zudem war es so, dass man über ausdifferenzierte Systeme von Rollenfächern innerhalb der einzelnen Stimmlagen nicht verfügte. Zuweisungen von Stimmlage und Stimmfarbe zu bestimmten Identitäten wie männlich / weiblich oder gut / böse, wie sie sich im 19. Jahrhundert nun vermehrt in Dichotomien zeigten, unterlagen seit den 1830er-Jahren massiven Veränderungen, waren aber im Hinblick auf ein System, das heute als verbindlich gilt, erst im Entstehen begriffen. Paradoxerweise steht der Fall Schröder-Devrient für beide gegenläufigen Tendenzen. Auf der einen Seite zeigt er, dass eine Sängerin ein großes Repertoire zu beherrschen hatte, das unterschiedliche Stile und Genres sowie – wenn man so möchte – nationale Schulen einschloss. Auf der anderen Seite ist sie ein Beispiel, an dem sich zeigen lässt, dass Spezialisierungen mehr und mehr Bedeutung erlangten. Sie selbst kreierte mit ihrem Repertoire einen solchen Typus, der als dramatische Sängerin

¹ Anno Mungen: *Historische Aufführungsforschung in der Musik: Zu methodologischen Perspektiven der Opernstimme*, in: *Singstimmen: Ästhetik – Geschlecht – Vokalprofil* (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 28), hg. von Saskia Woyke, Katrin Losleben, Stephan Mösch und Anno Mungen, Würzburg 2017, S. 303–326.

Stefan Irmer

»Den Pianisten der vierten Klasse gewidmet«

Zu den Herausforderungen von Rossinis später Klaviermusik

Im reichen Fundus der Klavierliteratur gibt es viele Schätze zu heben, zumeist bei Komponisten, deren Werke es bis heute nicht geschafft haben, sich gegen die Unkenntnis und die Vorurteile durchzusetzen, die mit dem Namen ihrer Schöpfer verbunden sind.¹ Im Falle von Gioachino Rossini ist die Lage jedoch umgekehrt. Wie kann es sein, dass einer der bedeutendsten und meistgespieltesten Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts im Falle seiner Klaviermusik bis heute kaum wahrgenommen und von der pianistischen Zunft mehr oder weniger übergangen wird? Die Klaviermusik aus den dreizehn Bänden der *Péchés de vieillesse* (»Sünden des Alters«) ist das Herzstück von Rossinis Spätwerk, der Dreh- und Angelpunkt seiner sprühenden musikalischen Altersweisheiten. Trotz mehrerer inzwischen vorliegender CD-Gesamteinspielungen schafft es kaum eine seiner über einhundert Klavierkompositionen, Eingang in die Programme von Klavierabenden, -reihen oder -festivals zu finden. Im Repertoire heutiger Pianisten sucht man seinen Namen ebenso vergebens wie in Lehrplänen pianistischer Ausbildung an den Hochschulen. Bei dieser ungemein anregenden, oft witzigen und im besten Sinne unterhaltsamen Musik lässt sich das weder mit mangelnder Akzeptanz seitens des Publikums noch mit einer vielleicht minderen Qualität im Kontext des Gesamtwerkes erklären. Es gestaltet sich schwierig, eine eindeutige Antwort zu finden. Sicherlich haben Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte dieser Musik, die über Rossinis Privatstestes nicht hinausreichen sollte und die bis heute

in keiner zugänglichen, den Ansprüchen einer historisch-kritischen Edition genügenden Gesamtausgabe vorliegt, mit dazu beigetragen, doch müssen wesentliche Gründe im Werk selbst gesucht werden, das sich in seiner kompositorischen Intention und musikalischen Gestalt tatsächlich nur schwer erschließt.² Auch in der Kürze dieses Beitrags können viele Fragen und wesentliche Aspekte nur ansatzweise thematisiert werden. Dabei ist meine Perspektive auf Rossinis Klaviermusik vor allem eine musikalisch praktische, da ich sein gesamtes Klavierwerk sowohl auf CD eingespielt wie auch im Konzertsaal zur Aufführung gebracht habe.

Rossinis Alterswerk beginnt mit der *Musique anodine* (Bd. 13 der *Péchés de vieillesse*), die der Komponist am 5. April 1857 mit berührenden Worten seiner Frau Olympe widmete. Den sechs unterschiedlichen Vertonungen des Textes *Mi lagnerò tacendo* von Pietro Metastasio geht ein fast schelmisches Prélude für Klavier voraus, das im ironischen Gegensatz zu dem im Text thematisierten bitteren Liebesleiden steht. In den sechs *Petites mélodies* übernimmt das Klavier in sehr eigenständigen Vorspielen keine rein begleitende, sondern eine eher erzählende Rolle, die auch das musikalische Ganze strukturiert, eine Funktion, die später in der *Petite Messe solennelle* zum konstituierenden Prinzip wird. Tatsächlich lassen sich die Vokal- und Klaviermusik der *Péchés de vieillesse* nicht unabhängig voneinander betrachten. Zahlreiche Querverbindungen und Überschneidungen lösen die

1 Zum Beitragstitel: Rossini schrieb die folgende Widmung auf das Manuskript seiner Sammlung von Klavierstücken *Un peu de tout – Recueil de 56 morceaux semi-comiques pour le piano*: »Je Dedie ces Pechés de Vieillesse aux Pianistes de la 4^e Classe a laquelle j'ai l'Honneur d'appartenir.« Vgl. Ulrike Teske-Spellerberg: *Die Klavieralben aus Gioachino Rossini's »Alterssünden«*, in: *Rossini in Paris*, hgg. von Bernd-Rüdiger Kern und Reto Müller, Leipzig 2002, S. 153–179, hier S. 170.

2 Im Rahmen der Rossini-Gesamtausgabe sind bislang lediglich drei Bände der *Péchés de vieillesse* erschienen. Vgl. Fondazione Gioachino Rossini (Hg.): *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini. Sezione Settima – Péchés de vieillesse*, Bd. 1: *Musique anodine. Album italiano*, hg. von Marvin Tartak, Pesaro 1995; Bd. 2: *Album français. Morceaux réservés*, hg. von Rossana Dalmonte, Pesaro 1991; Bd. 7: *Quelques riens pour piano*, hg. von Marvin Tartak, Pesaro 1982.

Emanuele Senici

Rossinis »Di tanti palpiti« als Volksmusik

»Di tanti palpiti«, der Finalsatz der Auftrittssarie des Titelhelden in *Tancredi*, war zeitgenössischen Berichten zufolge in den 1810er- und 1820er-Jahren Rossinis berühmteste Melodie. Kaum ein Kommentator dieser Nummer hat es versäumt, Stendhals Bericht in seiner *Vie de Rossini* über die venezianische Premiere der Oper im Februar 1813 zu erwähnen, in der die Melodie nicht über ihren Beginn, sondern eine ihrer Binnenverse evoziert wird: »Vom Gondoliere bis hinauf zum höchsten Herrn wiederholten alle ›Ti rivedrò, mi rivedrai«. Im Gerichtssaal sahen sich die Richter gezwungen, das Auditorium zur Ruhe zu bitten, welches sang ›Ti rivedrò!«. Das ist die reine Wahrheit, für die ich hunderte von Zeugen im Salon der Madame Benzoni getroffen habe«. ¹ Eine Untersuchung der venezianischen Tageszeitungen von 1813 gibt jedoch keine Hinweise darauf, dass »Di tanti palpiti« bereits unmittelbar nach der Premiere am 6. Februar Berühmtheit erlangte und sowohl von Gondolieri wie Aristokraten gesungen wurde. ² Tatsächlich war auch die gesamte Oper *Tancredi* nicht sofort ein Erfolg: Es dauerte einige Jahre, bis sie in einigen nord- und mittelitalienischen Städten nachgespielt wurde, und erst die Spielzeit 1816/17 brachte den internationalen Durchbruch. Die fast gleichzeitig entstandene komische Oper *L'Italiana in Algeri*, die ebenfalls in Venedig 1813 (im Mai) uraufgeführt wurde, fand wesentlich schneller Verbreitung. ³ Als

Notendrucke waren weder die ganze Oper noch Tancredis Cavatina oder deren Finalsatz rasche Erfolge im Musikalienhandel, verglichen mit anderen Opern und deren Favoritenstücken und Lieblingsmelodien. Es dauerte also eine ganze Reihe von Jahren, ehe sich »Di tanti palpiti« als *morceau favori* durchzusetzen begann.

Besonders aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang die Notendrucke. Ricordi veröffentlichte erst 1829 den Klavierauszug der kompletten Oper wie auch der Cavatina (und nicht etwa nur ihres Finalsatzes). Andere Bearbeitungen waren schon früher zu haben, doch keineswegs gleich nach der Premiere. ⁴ Ein *Scherzo di fantasia* op. 37 *sopra la cavatina »Tu che accendi questo core« nell'opera Il Tancredi del Sig.r M. Gioachino Rossini* für Klavier von Francesco Pollini, von dem eine vergleichsweise hohe Auflage von 455 Exemplaren verkauft wurde, erschien 1817, während die *Variazioni per arpa o piano-forte sopra la cavatina »Di tanti palpiti« nell'opera Tancredi del Sig.r M.o Rossini* eines gewissen Benedetto Negri seit 1820 in einer Auflage von 333 gedruckt wurden. Bemerkenswert ist auch, dass 1817 die gesamte Cavatina unter ihrem Incipit »Tu che accendi« erschien, während drei Jahre später nur noch ihr zweiter und letzter Satz, d. h. »Di tanti palpiti« erwähnt werden mussten. Insgesamt ist die Evidenz, dass »Di tanti palpiti« ein Ausnahmefall im Musikalienmarkt der 1810er-Jahre in Italien war, nicht übermäßig hoch. Gewiss war es ein sehr erfolgreiches Stück, aber sicherlich nicht mehr als beispielsweise Rosinas Cavatina aus *Il barbiere di Siviglia*, deren erster Ricordi-Klavierauszug in einer Auflage von 426 Exemplaren verkauft wurde. ⁵

1 Stendhal [Henri Beyle]: *Vie de Rossini* (1823), hg. von Pierre Brunel, Paris 1992, S. 82. Marina Querini Benzoni (oder Benzone) war eine venezianische Aristokratin, die einen berühmten Salon unterhielt.

2 Vgl. die Einleitung von Philip Gossett in dessen kritischer Ausgabe von Rossinis *Tancredi*, Fondazione Rossini, Pesaro 1984, S. xxvi.

3 Dass die Spielzeit 1816/17 den Wendepunkt in der Beliebtheit sowohl von *Tancredi* als auch von »Di tanti palpiti« bezeichnete, dokumentiert hinlänglich die Untersuchung von Daniela Tortora: *Fortuna dei »palpiti« rossiniani nella musica strumentale a stampa dell'Ottocento*, in: *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi* 28 (1988), S. 5–25, hier bes. S. 7.

4 Vgl. ebd.

5 Vgl. *Catalogo Numerico Ricordi*, online: www.archivioricordi.com/it/catalog, letzter Zugriff am 15. August 2018, sowie Agostina Zecca Laterza: *Il catalogo numerico Ricordi 1857 con date e indici*, Rom 1984.