

*Rossini 150*

1868-2018 150° GIOACHINO ROSSINI



Fondazione G. Rossini

ILLIRIA



# Questo è **ROSSINI!**

**ARIE DA CAMERA**

digital libretto

**DEUTSCH**



Fondazione **G.Rossini**

## Unter der Schirmherrschaft der Fondazione Rossini

„Ein durchweg poetisches Talent“ forderte Heinrich Panofka von einem „Tenore di Grazia“. Maxim Mironov, dessen Stimme dieser Art von Tenor entspricht, die sich vorwiegend in der hohen Stimmlage bewegt, erscheint als Sinnbild der Anmut in der Stimme (die eben poetisch ist), im Portamento, in der edlen Haltung von lockerer und unbefangener Eleganz. Rossini hätte ihn gewiss in die Reihe seiner bevorzugten Sänger aufgenommen, wie einen David, einen Nourrit. Und Maxim möchte mit Rossini eine tiefschürfende Beziehung eingehen, eine Bekanntschaft, die nicht oberflächlich bleibt. Deshalb hat er sich von den ersten Jahren seiner Aufenthalte in Pesaro – dem Geburtsort des Komponisten und seit der Rossini-Renaissance der 1970er- und 80er-Jahre das Mekka der Rossini-Liebhaber – an die Fondazione Rossini und an ihren Handschriftenbestand angenähert, mit dem Interesse, das jene auszeichnet, die nach der besonderen Beziehung suchen, die nur das Autograf vermitteln kann.

Von daher kommt seine Arbeit an der Seite der Musikforscher der Fondazione, um in einem engen Dialog die Stücke auszuwählen, die sich am besten eignen, um seinen Stimmtyp zur Geltung zu bringen, mit dem er den rossinischen Stil immer mehr verfeinert, wie es vom Komponisten selbst in *Une soirée chez Rossini à Beau-Séjour* (Passy) 1858 beschrieben und vorgeschrieben wird: „Man beginne damit, ausschließlich an der reinen und einfachen Emission des Klangs zu arbeiten, der Homogenität der Klangfarben, der Ausgeglichenheit der Register, was die Grundlage der Ausbildung darstellen sollte“. Heute, 150 Jahre nach Rossinis Tod, verlangt seine Kammermusik weiterhin unabdingbar nach intelligenten und empfindsamen Interpreten wie Maxim Mironov, die – mit der Gesangscharakteristik, die Rossini für seine Salonarien ersehnte – den Noten, die andernfalls stumm bleiben, ihre ganze Kostbarkeit verleihen.

**Ilaria Narici**

Wissenschaftliche Leiterin der Fondazione G. Rossini

# Questo è Rossini!

TEXT UND ÜBERSETZUNGEN VON **RETO MÜLLER**



Zu Tenören und zur Tenorstimme hatte Rossini stets ein vorzügliches Verhältnis. „Ein früher bedeutender Tenorist, [Matteo] Babini, gab mir den höheren Gesangs-Unterricht“, sagte Rossini 1855 zu seinem Freund Ferdinand Hiller. Er selbst trat immer wieder als Sänger auf, z. B. 1815 in dem (heute verschollenen) Inno dell'Indipendenza, „das unter meiner Leitung im Teatro Contavalli [in Bologna] aufgeführt wurde. In dieser Hymne findet sich das Wort ‚Indipendenza‘ [Unabhängigkeit], das zwar wenig poetisch ist, aber angestimmt von meiner damals wohlklingenden Stimme lebhaft Begeisterung weckte“ („che fu eseguito colla mia direzione al Teatro Contavalli, in quest'Inno Trovavasi la Parola Indipendenza, che sebbene poco Poetica ma intuonata da me colla mia canora voce di quell'epoca [...] destò vivo entusiasmo“: Rossini in einem Brief vom 12. Juni 1864; im Folgenden werden alle Titel und die Zitate in Rossinis Schreibweise wiedergegeben). Seine Auftritte mit der Kavatine des Figaro waren legendär. Verbürgt ist auch, dass er mit seiner Frau Isabella Colbran das berühmte Duett „Cara per te quest'anima“ aus seiner Armida sang. Eine andere Komposition, die er eigens komponierte, leitete und in der er den Hauptpart sang, war Il pianto delle muse in morte di Lord Byron 1824 in London: „Er nennt es ein Ottavino und er selbstachter sang darin eine der Hauptstimmen“ («Allgemeine musikalische Zeitung» vom 29. Juli 1824), nämlich die Partie des Apollon, die er in der Partitur als „Tenore solo“ bezeichnete. Seine Stimmlage dürfte also einem hohen

Bariton entsprochen haben bzw. einem zum Bariton neigenden Tenor. Diese Art von Tessitur war typisch für die damaligen Tenöre.

Seinen ersten Auftrag für die Komposition einer Oper (Demetrio e Polibio) erhielt er von dem Tenor Domenico Mombelli. Vor seinem eigentlichen Operndebüt 1810 wirkte er u. a. in Ferrara als Maestro al cembalo, wo er für den Tenor Raffaele Monelli, mit dem er ein kumpelhaftes Verhältnis pflegte, die Einlagearie „Dolci aurette che spirate“ komponierte. In Neapel lernte er 1815 den schwierigen aber hochmusikalischen Manuel Garcia kennen, dem er kurz darauf in Rom wiederbegegnete und ihm die Partie des Almaviva im Barbier di Siviglia in die Kehle schrieb, einschließlich der hyperbolischen Schlussarie „Cessa di più resistere“. Nachdem Garcia das Teatro San Carlo verlassen hatte, nahm Giovanni David seine Stelle ein, der mit seiner hohen Tessitur den Kontrast zu dem Baritenor von Andrea Nozzari bildete. Diese beiden Tenortypen wurden nun fast konstitutiv für Rossinis ernste neapolitanische Opern, die bis zur Wiedereinführung der Hosenrolle durch einen Contralto die beiden rivalisierenden Antagonisten gegenüber der Primadonna Isabella Colbran darstellten. Dadurch sah sich Rossini in der Lage, für ganz unterschiedliche Tenorstimmen eine große Bandbreite von Ausdrucksmöglichkeiten auszuschöpfen. Waren bei der virileren Stimme Nozzaris etwa die beeindruckenden Doppeloktavsprünge angesagt, brillierte David mit seinem helleren Timbre u. a. mit spektakulären Trillern – alles

Stilmittel, die Rossini nicht einfach als virtuoses Beiwerk, sondern als dramatische Ausdrucksmittel einsetzte.

In Paris hatte Rossini ein Vertrauensverhältnis zu dem Tenor Adolphe Nourrit, der ihm auch in dramaturgischen und prosodischen Fragen zur Seite stand, so sehr, dass er ihn seinen „stellvertretenden Dichter“ („poète-adjoint“) nannte. Zu den von Rossini besonders geschätzten Gesangslehrern gehörten die früheren Tenöre Davide Banderali und Francesco Piermarini. Der russische Tenor Nicola Ivanoff wurde fast zu einer Art Ziehsohn Rossinis, für den er oft als Agent wirkte und u. a. von Verdi Einlagearien für Ernani und Attila anforderte. Im Alter gehörten einige Tenöre zu seinen „Habitués“ bei den Samedis soirs, darunter z. B. Italo Gardoni, den er für die Uraufführung seiner Petite messe solennelle auswählte.

Allerdings wäre es eine falsche Schlussfolgerung, wenn man glaubte, dass die Tenorstimme in seiner Vokalmusik eine privilegierte Rolle hätte; dazu war Rossini zu sehr auf Ausgewogenheit bedacht. Von rund 120 Salonstücken ist gut die Hälfte für eine Solostimme komponiert (die übrigen sind meist Duette, Quartette oder kleine Chöre). Viele Lieder sind einfach für „Stimme“ („voce“) oder „Gesang“ („canto“) geschrieben, ohne dass sie einer bestimmten Stimmlage zugeordnet sind. Grundsätzlich bevorzugte Rossini eine mittlere Stimmlage: „Es empfiehlt sich, mit der Mittellage zu arbeiten, damit man immer richtig intoniert. In den extremen Stimmbereichen gewinnt man so viel an Kraft wie man an Anmut verliert, und der Missbrauch führt zur Lähmung der Kehle, worauf man zum deklamierten Gesang Zuflucht nimmt, d. h. es wird forciert und falsch gesungen.“ („Convien lavorare sulle corde di mezzo, perché si riesca sempre intonati. Sulle corde estreme quanto si guadagna di forza, tanto si perde di grazia: e per abuso si dà in paralisi di gola, raccomandandosi poi per ripiego al canto declamato, cioè abbajato e stonato“: undatiertes Brief aus den 1850er-Jahren). Einige Texte lassen bewusst offen, ob die Worte von einem Mann oder von einer Frau gesagt werden. Das gilt auch für den

Ausgangstext „Mi lagnerò tacendo“, den man sich gut „an die Musik“ gerichtet vorstellen kann. Denkt man an die Bedeutung der Hosenrolle in Rossinis Ästhetik, erlaubt die Geschlechterambiguität in der Kunstgattung des Gesangs ohnehin einen Austausch der Stimmen: Jeder Sänger, vom Sopran bis zum Bass, kann sich also die einzelnen Stücke zu eigen machen, wenn sie ihm zusagen und ihm in der Kehle liegen. Und da einzelne Lieder – anders als Arien im Gesamtgerüst einer Oper – keine Tonartenzusammenhänge erfüllen müssen, sind auch Transponierungen nicht als Sakrileg zu betrachten, sondern als legitimes Mittel, sich ein unkonventionelles Repertoire zu erschließen.

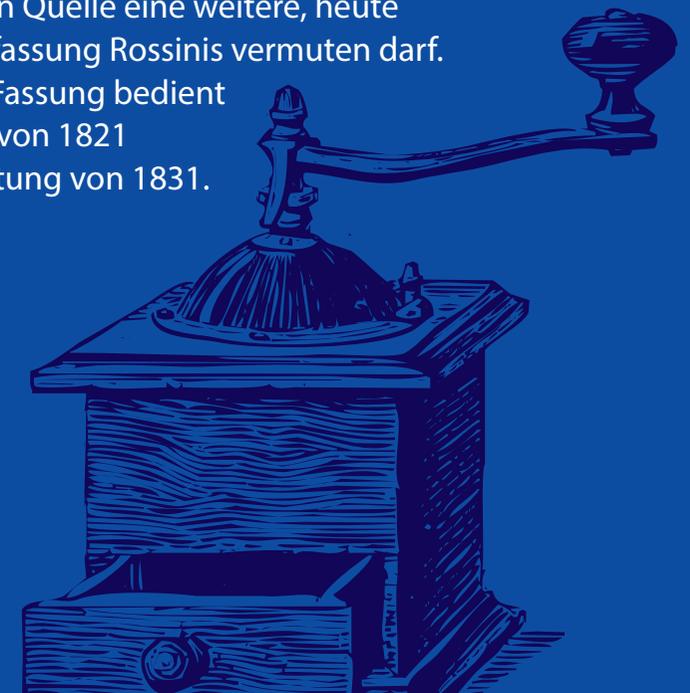
Rossini war ein vollendeter Begleiter am Klavier, wie unzählige Zeugnisse seiner Zeitgenossen unterstreichen. Entsprechend brillant und anspruchsvoll ist sein Klaviersatz, der wesentlich zum Kolorit der Stücke beiträgt. Rossini war stets an der Entwicklung der Klavierbautechnik interessiert und schätzte ganz besonders die Klangfarbe der Pleyel-Klaviere. Dem Pariser Fabrikanten hatte er auch ein ansehnliches Darlehen gewährt, und er erwarb nicht nur für sich selbst zahlreiche Flügel und Klaviere von Pleyel, sondern vermittelte sie auch an Freunde und Bekannte. Es ist ein glücklicher Zufall, dass der Flügel Nr. 17065, erbaut im Dezember 1851 und am 4. Januar 1852 verkauft an Casimir Rudolf Katz in Gernsbach, heute beim Festival Rossini in Wildbad verwendet wird und für diese Aufnahme im Kurtheater Wildbad zum Einsatz kommen konnte.

Die Karriere von Gioachino Rossini (1792-1868) lässt sich relativ klar in die Abschnitte Ausbildung (bis 1809), Operschaffen (1810-1829), Rückzug (1830-1856) und Alterswerk (1857-1868) aufteilen. Vokale und instrumentale Kammermusik schrieb er aber von früher Jugend an bis ins hohe Alter. Für die Vokalmusik sind freilich die Soirées musicales von 1835 bedeutend und die Phase der sogenannten „Alterssünden“ dominierend. Mit den vorliegenden Aufnahmen demonstriert der Tenor Maxim Mironov die ganze Ausdrucksbreite von Rossinis kammermusikalischem Vokalschaffen.

## 1 AMORI SCENDETE (BELTÀ CRUDELE)

Von diesem Stück sind bis heute vier autografe Versionen bekannt, die Rossini zwischen 1821 und 1831 niedergeschrieben hat. Die früheste bekannte Fassung „Dem Freund Castelnuovo | Rossini, den 10. März 1821“ (All’Amico Castelnuovo | Rossini li 10 marzo 1821“) weist 57 Takte mit drei Strophen auf. Eine verkürzte Fassung mit nur zwei Strophen und 26 Takten komponierte Rossini im März 1828 auf Drängen der Gräfin Nogarola (Frau des österreichischen Botschafters in Paris) für die Autografensammlung der kaiserlichen Bibliothek in Wien. Eine ähnliche, aber nicht identische Fassung trägt die Widmung „Madame Thamas dargereicht | von Rossini“ („Offert a Mad. Thamas | Par Rossini“), datiert von anderer Hand mit „Avril 1829“. Im Februar 1831 begab sich Rossini in Begleitung seines spanischen Bankierfreundes Aguado in geschäftlichen Angelegenheiten kurzfristig nach Madrid. Seine Frau Isabella Colbran hatte 1820 dem Herzog von Berwick und Alba eine enorme Geldsumme geliehen, die dieser infolge Bankrotts nicht mehr zurückzahlen konnte. Bei seinem Besuch im Palazzo Alba bekräftigte Rossini als Ehemann der Colbran dem Herzog gegenüber seine Ansprüche, während er der Herzogin das

Lied „Amori scendete“ in ihr Album schrieb, wiederum in der längeren Fassung von 1821, aber mit einigen Abweichungen in der Vokallinie und der Klavierbegleitung. Das Album der Herzogin gilt heute als verloren, aber Rossinis achtseitiges Manuskript ist in dem Buch *La música en la casa de Alba* von José Subirá (Madrid, 1927) als Faksimile erhalten. Druckfassungen der Melodie erschienen ab 1847 (bei Girard in Neapel, Troupenas in Paris, Breitkopf & Härtel in Leipzig und Cocks in London). Sie lauten alle auf den Titel *Beltà crudele*, nennen als Dichter N. di Santo Mango und weisen unter dem Text der ersten drei Strophen eine zweite Textzeile auf, also insgesamt sechs Strophen. Allerdings stimmen die – unter sich weitgehend identischen – Druckfassungen mit keiner der vier bekannten autografen Fassungen überein, weshalb man als deren Quelle eine weitere, heute verschollene Originalfassung Rossinis vermuten darf. Die hier eingespielte Fassung bedient sich der Gesangslinie von 1821 und der Klavierbegleitung von 1831.



**AMORI SCENDETE  
(BELTÀ CRUDELE)**

Amori scendete  
propizii al mio core,  
d'un laccio, d'un fiore  
deh! fatemi don.

Se Nice m'accoglie  
ridente vezzosa  
le porgo la rosa,  
le dono il mio cor.

Se vuol poi l'ingrata  
vedermi ramingo...  
Che dico?... la stringo  
col laccio d'amor.

**IHR AMORETTEN STEIGT HERAB  
(GRAUSAME SCHÖNHEIT)**

Ihr Amoretten, steigt herab  
und seid meinem Herzen zugetan;  
ach, macht mir ein Band,  
eine Blume zum Geschenk.

Wenn Nice mich fröhlich  
und anmutig empfängt,  
reiche ich ihr die Rose,  
ich schenke ihr mein Herz.

Doch wenn die Undankbare  
mich einsam sehen will,  
was sage ich dann?... Ich binde sie  
an mich mit dem Liebesband!

Gioachino Rossini

**«AMORI SCENDETE»  
(BELTÀ CRUDELE)**

Nicola di Santo Mango

Revision by Richard Barker and Maxim Mironov

# «Amori scendete» (Beltà crudele)

N. di Santo Mango

G. Rossini

**Andante** ♩ = 90

The musical score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of two systems. The first system (measures 1-6) features a piano accompaniment with dynamics *ff*, *p*, *ff*, *p*, and *pp*. The piano part includes sixteenth-note patterns and triplet figures. The vocal line is mostly rests. The second system (measures 7-12) begins with a vocal line with the lyrics: "A - mo - ri scen - de - te pro - pi - zii al mio". The piano accompaniment continues with triplet figures and a sixteenth-note pattern in the bass line. Dynamics include *ff* and *pp*. The score concludes with a fermata over the final notes.

12

co - re, d'un lac - cio, d'un fio - re deh! fa - te - mi

16

don. Se Ni - ce m'ac - co - glie ri-

*ff* *p*

20

den - te - vez - zo - sa, le por - go - la - ro - sa, le

24

do - no il mio cor, le por - go - la - ro - sa, le

28

do - no, le do - no il mio cor, le por - go la ro - - sa, le

32

do - no, le do - no il mi-o cor. Se vuol poi l'in - gra - ta ve-

36

der - mi ra - min - go ve - der - mi ra - min - go... Che

The musical score for measures 36-39 features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "der - mi ra - min - go ve - der - mi ra - min - go... Che". The piano accompaniment consists of a right hand with frequent triplets of eighth notes and a left hand with a simple bass line of quarter notes.

40

di-co, che di-co? La strin - go, la strin - go col lac - cio d'a -

The musical score for measures 40-43 continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line lyrics are: "di-co, che di-co? La strin - go, la strin - go col lac - cio d'a -". The piano accompaniment features a right hand with triplets of eighth notes and a left hand with a bass line of quarter notes.

45

mor, che di - co? La strin - go col lac - cio d'a

49

mor, che di - co? La strin - go col lac - cio d'a

53

mor, col lac- cio d'a- mor col lac- cio d'a- mor, d'a - mor, d'a - - - -

This system contains measures 53 through 56. The vocal line features a melodic phrase with lyrics: "mor, col lac- cio d'a- mor col lac- cio d'a- mor, d'a - mor, d'a - - - -". The piano accompaniment consists of a right hand with eighth-note triplets and a left hand with quarter notes and eighth-note triplets.

57

mor.

This system contains measures 57 through 60. The vocal line has a whole note rest with the lyric "mor.". The piano accompaniment features a right hand with sixteenth-note runs and a left hand with sixteenth-note runs and chords. Both hands include sixteenth-note sextuplets.

## 2 L'ORGIA

Wie La danza schließt auch L'orgia einen Viererblock von Arietten der Soirées musicales in zündender und effektvoller Weise ab. Dieses Stück ist – nicht zufällig – dem Prinzen Emilio Belgiojoso (1800-1857) gewidmet. Er war der älteste von drei Söhnen von Amalia Canziani (1784-1848), der früh verwitweten Ehefrau des Grafen Francesco Barbiano Belgiojoso d'Este (1767-1805). Rossini war Amalias Geliebter von 1814 bis 1817 und war öfters zu Gast in ihrer Villa in Merate, kannte also Emilio und seine Brüder schon von ihrem Kindesalter an und wurde von diesen „Zio“ genannt. Emilio, schön wie Apollon und ein draufgängerischer Don Giovanni, Musikliebhaber, heiratete 1824 die berühmte Patriotin Cristina Trivulzio, die sich jedoch schon 1828 als Folge seiner Untreue von ihm trennte. Emilio starb von Syphilis entstellt und dement. Vom 30. Dezember 1834 stammt ein kleines Billett von Rossini an Emilio, dessen Inhalt die Biografen von Cristina Belgiojoso – nichts von der frühen Bekanntschaft ahnend – voreilige Schlüsse ziehen ließ:

*Die schöne Tenorstimme, die Emilio während der Konzerte in den Salons zum Besten gab, rief überall Bewunderung und Applaus hervor. Gioacchino Rossini, der sein Musiklehrer war, war ihr praktisch hörig. [...] Die grenzenlose Bewunderung des berühmten Komponisten für den jungen singenden Prinzen verfehlte es auch nicht, einiges Gerede zu wecken. Jemand wollte in der Tat in ihrer Beziehung eine homosexuelle Veranlagung sehen, was bei der bekannten Ausschweifung Emilios auch nicht ganz auszuschließen ist. (Übersetzt nach A. Petacco, La principessa del Nord, Mailand 1993.)*

Die harmlose aber missverständliche Prosa Rossinis lautete: „Mein allersüßester Emilio, du verlangst ein Autograf von mir, hier ist es. Was kann ich dir nur Verführerisches sagen? Ich sage dir das, was ich dir schon tausendmal mündlich gesagt und wiederholt habe: Ich liebe dich und werde dich immer lieben. Lebwohl, Rossini“ („Mio dolcissimo Emilio, Tu mi chiedi un autografo, eccolo; cosa potrei mai dirti di seducente! ti dirò ciò che mille volte ti ho verbalmente detto e ripetuto: t'amo e t'amerò sempre, addio, Rossini“). Es ist sehr wahrscheinlich, dass Rossini seinen Dichter Carlo Pepoli explizit um ein Trinklied bat, das zu Emilios ausschweifendem Lebenswandel passte.



## L'ORGIA

Amiamo, cantiamo le donne e i liquor,  
gradita è la vita fra Bacco ed Amor!  
Se Amore ho nel core, ho il vin nella testa,  
che gioia, che festa, che amabile ardor!  
Amando, scherzando, trincando liquor,  
m'avvampo, mi scampo da noie e dolor.  
Cantiamo! gradita è la vita  
fra Bacco ed Amor!

Danziamo, cantiamo, alziamo il bicchier,  
ridiam, sfidiam i tristi pensier..  
Amando, scherzando, trincando liquor,  
m'avvampo, mi scampo da noie e dolor.  
Cantiam, ridiam, cantiam, ridiam,  
gradita è la vita fra Bacco ed Amor!

Regina divina, la madre d'Amor,  
giuliva ravviva, rinnuova ogni cor;  
balzante, spumante con vivo bollor  
è il vino divino del mondo signor.  
Già ballo, traballo, che odor, che vapor!  
si beva, ribeva con sacro furor.

Evviva, evviva le donne e il liquor!  
La vita è compita fra Bacco ed Amor.

## DER RAUSCH

Lieben und besingen wir die Frauen, den Wein,  
schön ist das Leben mit Bacchus und Amor!  
Habe ich Liebe im Herzen und Wein im Kopf,  
welche Freude, welch Fest, welch liebende Glut!  
Liebend, scherzend, Wein bechernd  
erglühe ich, ich entgehe Ärger und Schmerz.  
Lasst uns singen! Schön ist das Leben  
mit Bacchus und Amor!

Tanzen und singen wir, heben wir die Gläser,  
lachend trotzen wir den trüben Gedanken.  
Liebend, scherzend, Wein bechernd  
erglühe ich, ich entgehe Ärger und Schmerz.  
Singen und lachen, singen und lachen wir,  
schön ist das Leben mit Bacchus und Amor!

Göttliche Königin, Mutter des Amor  
fröhlich belebe, erfrische jedes Herz.  
Springend, zischend vor lebendigem Brausen  
ist der göttliche Wein Herr auf Erden.  
Ich tanze, ich schwanke, welch Duft und Dunst!  
Man trinke und gieße nach mit heiligem Eifer.

Hoch leben die Frauen und der Wein!  
Das Leben ist perfekt mit Bacchus und Amor.

### 3 MI LAGNERÒ TACENDO (SOPRA UNA SOLA NOTA)

Über die mögliche autobiografische Bedeutung hinaus diente der Text nach Metastasio Rossini aber vor allem als „Silbenlieferant“ bei der Schöpfung zahlreicher Melodien für Gesang und Klavier, die in den Jahren von 1855 bis 1868 entstanden. Er ließ sich nachträglich italienische oder französische Texte dichten, die er seinen auf „Mi lagnerò tacendo“ komponierten Stücken unterlegte. Die Endfassungen ordnete er in Alben ein, die er insgesamt als seine „Alterssünden“ (Péchés de vieillesse) bezeichnete. Einmal verwendete er den Text für die Wiederholung eines musikalischen Scherzes aus seiner Jugend. Im Gespräch mit Ferdinand Hiller erinnerte er sich 1855 in Trouville an folgende Episode:

*Zu einer Oper, **Ciro in Babilonia**, hatte ich eine schauderhafte Secunda-Donna. Sie war nicht allein über die Erlaubniß häßlich, auch ihre Stimme war unter aller Würde. Nach der sorgfältigsten Prüfung fand ich, daß sie einen einzigen Ton besaß, das B der eingestrichenen Octave, welcher nicht übel klang. Ich schrieb ihr daher eine Arie, in welcher sie keinen anderen, als diesen Ton zu singen hatte, legte Alles ins Orchester und da das Stück gefiel und applaudirt wurde, so war meine eintönige Sängerin überglücklich über ihren Triumph. (F. Hiller, Plaudereien mit Rossini, Leipzig 1868.)*

Nun komponierte er „Mi lagnerò tacendo“ einzig auf das mittlere C. Der Cellist Gaetano Braga berichtete viele Jahre später, dass Rossini „in Paris eine Canzonetta komponierte und sie allen Tenören widmete, die die Stimme verloren hatten, und zwar auf die Worte von Metastasio Mi lagnerò tacendo auf eine einzige Note. In Wirklichkeit komponierte er sie für mich, der mich aus Scherz ‚seinen Rubini‘ nannte.

Und indem er mich jeweils begleitete, ließ er sie mich vor seinen Freunden vorsingen.“ („[...] una canzonetta di Rossini, che a Parigi compose e la dedicò a tutti i tenori che avevano perduta la voce, sulle parole di Metastasio Mi lagnerò tacendo. Sopra una nota sola. Ma veramente la compose per me, che lui per burla mi chiamava ‚il suo Rubini‘. E sempre accompagnandomela, me la faceva cantare agli amici suoi.“) Braga erstellte eine Niederschrift, die heute im Museo teatrale alla Scala in Mailand aufbewahrt wird. Am Anfang der ersten Seite schrieb er: „Niederschrift aus dem Gedächtnis einer unveröffentlichten Romanze des (verstorbenen) Rossini auf ein Gedicht von Metastasio. Gaetano Braga (lebend).“ („Trascrizione a memoria d’un’inedita romanza del Rossini (morto) su poesia di Metastasio. Gaetano Braga (vivente).“) Am Ende des Stückes fügte der Cellist hinzu: „Oh, mein göttlicher Rossini, was haben wir gelacht an dem Tag, als du für meine hässliche Stimme dieses Kleinod komponiertest. Dein Bewunderer Gaetano Braga. Mailand, April 1899.“ („Oh! mio divino Rossini quanto ridemmo quel giorno che per la mia brutta voce componesti questo giojello. Tuo ammiratore Gaetano Braga. Milano Aprile 1899.“)



**MI LAGNERÒ TACENDO  
(SOPRA UNA SOLA NOTA)**

Mi lagnerò tacendo  
della mia sorte amara,  
ma ch'io non t'ami, o cara,  
non lo sperar da me.

Crudel! farmi penar così?

**SCHWEIGEND KLAGE ICH  
(AUF EINE EINZIGE NOTE)**

Schweigend klage ich  
über mein bitteres Schicksal.  
Aber dass ich dich nicht liebe, oh Teure,  
das hoffe nicht von mir.

Grausame! Mich leiden lassen, dermaßen?

## 4 IL FANCIULLO SMARRITO

Alessandro Castellani (1823-1883) war ein Archäologe aus einer römischen Goldschmiede-Familie, der über sich sagte „1860 wurde ich aus den Territorien der Heiligen Mutter Kirche verbannt“ („nel 1860 fui esiliato dai domini di Santa Madre Chiesa“). In Paris lernte er Rossini kennen, dem er ein von ihm selbst gedichtetes und vertontes Sonett mit dem Titel *Il fanciullo smarrito* zeigte. Rossini fand Gefallen an dem Gedicht und sagte zu dem Hobby-Musiker: „Mein Lieber, gebt den Archäologen und überlasst das Komponieren mir“ (*Voi, caro mio, fate l'archeologo, e lasciate fare a noi il maestro di musica*). Von seiner kurz darauf erfolgten Komposition widmete Rossini dem Dichter eine Abschrift mit dem Eintrag „Dem allerliebsten A. Castellani exklusiv zu seinem persönlichen Gebrauch. G. Rossini. Paris, 10. März 1861.“ („Al carissimo mio A. Castellani per uso suo esclusivamente personale. G. Rossini. Parigi 10 marzo 1861.“) Castellani stellte die Abschrift sehr viel später der Zeitschrift «*Strenna della Lega*» zum Abdruck zur Verfügung und behauptete, „*Il fanciullo smarrito* mehr als hundertmal gesungen zu haben, ohne die Zugaben zu zählen, in jenen köstlichen Samstagabenden an der *Chaussée d'Antin* und in *Passy*“ („d'aver cantato il *Fanciullo smarrito* più di cento volte, senza tener conto dei bis, in quelle deliziose serate del sabato alla *Chaussée d'Antin* ed a *Passy*“). Jetzt, da Rossini tot sei und er nicht mehr die Stimme von

damals habe „überlasse ich den viel besseren Kehlköpfen unserer jungen Tenorini di grazia diese musikalische Komposition des großen Italieners, die er nur mir selbst vorbehalten wollte“ („affido alla più perfetta laringe dei nostri giovani tenorini di grazia questo componimento musicale del grande italiano che ei voleva riserbato a me solo“). Mit seiner Widmung „zu seinem persönlichen Gebrauch“ wollte Rossini allerdings nur zum Ausdruck bringen, dass Castellani das Stück nicht weitergeben sollte, damit es nach seinem Tod noch unveröffentlicht sein würde. Er selbst ließ es dann auch von anderen Tenören in seinem Salon aufführen, so von Italo Gardoni am 31. März 1866 und am 18. April 1868 (Gardoni sang es sogar bei einem Konzert am *Théâtre Italien* im April 1867, wahrscheinlich mit einer Ausnahmeerlaubnis Rossinis).

Wie Castellani selbst berichtete, gab es in Rom den alten Brauch, nach verlorenen Kindern zu suchen, indem andere Kinder in den Gassen des Stadtviertels den Namen des Vermissten riefen und mit dem Glöckchen der Pfarrei bimmelten. Rossini ahmt am Klavier den Klang des Glöckchens nach, weshalb es nicht wahrscheinlich ist, dass er an ein Klavier dachte, auf dem Glöckchen angebracht waren. Im Album italiano steht *Il fanciullo smarrito* als Nr. 11 an zweitletzter Stelle, also sozusagen gespiegelt zu dem anderen Tenorstück des Albums, Nr. 2 *La lontananza*.



## **IL FANCIULLO SMARRITO**

Oh! chi avesse trovato un fanciuletto  
che ha bionde chiome ed occhio zaffirino!  
Porta al collo un rosario benedetto  
ed è bello che sembra un Cherubino.

Ha quattr'anni, si chaima Lorenzetto;  
è senza madre il povero bambino:  
carcerato è suo padre per sospetto:  
oh! chi avesse trovato il poverino!

Il letticiol che lo accoglieva a sera  
rimasto è da tante ore abbandonato:  
chi soccorso l'avrà, chi ricovrato  
in questa notte così trista e nera!!

Udite, udite il grido, il campanello!  
Oh! l'han trovato Lorenzetto bello!!

## **DAS VERMISSTE KIND**

Oh, wer hat vielleicht ein Kindlein gefunden,  
das blonde Haare und saphirblaue Augen hat!  
Es trägt am Hals einen geweihten Rosenkranz  
und ist so schön, dass es ein Cherub scheint.

Es ist vierjährig, es heißt Lorenzetto;  
das arme Kind hat keine Mutter,  
eingekerkert ist sein Vater als Verdächtiger.  
Oh, wer hat vielleicht den Ärmsten gefunden!

Das Bettlein, das ihn abends aufnahm,  
ist seit vielen Stunden leer geblieben;  
Wer hat ihm beigestanden, wer beherbergte es  
in dieser so traurigen und schwarzen Nacht!!

Hört, hört den Ruf, das Glöcklein!  
Oh, man hat den schönen Lorenzetto gefunden!

## 5 LA LONTANANZA

Das Thema der „Ferne“ hat Giuseppe Torre auch in diesem Stück dichterisch besungen, aber wenn es in *L'esule* um reines Heimweh geht (eines politisch Verbannten, wie der Titel nahelegt), so geht es in *La lontananza* um zwei Liebende (für deren Trennung wir gar keine Anhaltspunkte haben). Obwohl die beiden Arietten *Pendants* bilden sollten und Rossinis gemeinsame Dedizierung an Torre auch ihre im gleichen Zeitraum liegende Komposition nahelegt, ordnete er sie in zwei unterschiedliche Alben ein. Während *L'esule* als Nr. 2 in den *Morceaux réservés* figuriert, nimmt *La lontananza* den gleichen Platz im *Album italiano* ein. Als Grund für die Separierung der beiden Tenorlieder kommt sicher die Ausgewogenheit der Alben hinsichtlich der Besetzung in Frage. Wie bei *L'esule* widmete Rossini dem Dichter eine eigenhändige Abschrift von *La lontananza*, aber im Gegensatz zum erstgenannten Stück veränderte er im Nachhinein das Original des zweiten ziemlich stark, vor allem in der Klavierbegleitung. Beide Vokallinien sind im Tenorschlüssel gesetzt, aber ursprünglich mit „Canto“ bezeichnet, was Rossini bei *La lontananza* explizit durch „Tenore“ ersetzt hat.

Über Giuseppe Torre (1822-1900) wissen wir nicht viel, aber erfahren über ihn:

*Giuseppe Torre, aus Genua stammend, wo er 1822 geboren wurde in einer wohlhabenden wenn auch nicht zum Patriziat gehörenden Familie, war von Jugend an ein glühender Anhänger der Ideale des Risorgimento und ein leidenschaftlicher Liebhaber von Musik und Literatur. Ein Freund von Garibaldi und Mazzini, aber auch von Gioacchino Rossini, für den er sogar eine Grabinschrift verfasste, widmete er sich schon früh der Dichtkunst, die ihm einen gewissen Ruhm verschaffte. (Übersetzt aus *Da tesori privati a bene pubblico: le collezioni antiche della Biblioteca Berio di Genova, Biblioteca civica Berio, Genova 27 aprile-27 giugno 1998.*)*

All das könnte darauf hindeuten, dass die beiden Verbanntenlieder autobiografisch zu verstehen sind. Aber Torre könnte auch einfach nach Paris gekommen sein, um seiner Frau Amalia Ferraris (1822?-1904) zu folgen, die als Primaballerina ab 1856 an der Opéra wirkte.



## LA LONTANANZA

Quando sul tuo verone  
fra l'ombre della sera  
la flebile canzone  
sciorrà la capinera

ed una pura stella  
nel suo gentil passaggio  
la fronte tua sì bella  
rischiarerà d'un raggio;

quando il ruscel d'argento  
gemere udrai vicino  
e sospirar il vento  
e sussurrare il pino:

deh! ti rammenta, o sposa,  
che quello è il mio saluto.  
Donami allor, pietosa,  
di lagrime un tributo,

e pensa, o Elvira mia,  
che il povero cantor  
per mezzo lor  
t'invia sempre più fido il cor.

## IN DER FERNE

Wenn von deinem Balkon  
im Dämmerlicht des Abends  
die Grasmücke ihr  
klagendes Lied verbreitet

und ein klarer Stern  
auf seiner anmutigen Bahn  
deine so schöne Stirn  
mit einem Strahl erhellt,

wenn Du das Silberbächlein  
in der Nähe stöhnen  
und den Wind seufzen  
und die Kiefer säuseln hörst,

dann denke daran, o Liebste,  
dass dies mein Gruß ist.  
Zolle mir dann, barmherzig,  
eine Träne zum Geschenk

und bedenke, oh meine Elvira,  
dass der arme Sänger  
durch sie, immer treuer,  
dir das Herz schickt.

## 6 IL TROVATORE

Il trovatore, das Lied eines unglücklichen Minnesängers auf den Text eines unbekanntes Dichters, erschien mit der Bezeichnung „Arietta“ vermutlich schon 1818 bei Girard in Neapel im Druck. Eine handschriftliche Abschrift weist auf der ersten Seite Rossinis eigenhändige Widmung auf: „Rossini seinem Freund Luigi Dupre. Im Jahr 1818“ („Rossini al suo amico Luigi Dupre. L'anno 1818“). Der Maler Louis Dupré (1789-1837) revanchierte sich mit einer Porträtzeichnung, auf der zu lesen ist: „L. Dupré 1819 seinem Freund Rossini“ („L. Dupré 1819 à son ami Rossini“), deren Stahlstich von Coigny in den folgenden Jahren zum meistverbreiteten Bild des Komponisten wurde. Solche „Wechselgeschäfte“ mit anderen Künstlern waren nichts Außergewöhnliches. Im Februar 1817 schrieb Rossini an den Maler Pietro Folo: „Per Post ist ein kleiner Umschlag an Dich unterwegs – er enthält eine Kantate, die Deinen lieben Schwestern gewidmet ist [...] Mein Freund, wie steht es mit dem Porträt? Ich habe meine Versprechen teilweise gehalten, hast Du Deine Pflicht mir gegenüber erfüllt?“ („Alla Posta è a te diretto un Piccolo Piego – Contenente una Cantata Dedicata Alle Care Tue Sorelle [...] Amico come va il Ritratto? Io in Parte ho mantenuta la mia promessa hai tu adempito a tuoi doveri verso di me[?]“) Folo zeichnete daraufhin ein Bild Rossinis, das ebenfalls berühmt wurde.



## IL TROVATORE

Chi m'ascolta il canto usato  
lieto sciogliere talor,  
crederà ch'io sia beato,  
che a miei voti arrida amor.

Non è ver: cerco col canto  
di sfogar il mio martir.  
vo celando ad altri il pianto,  
interrompo il mio martir.

Canto Amor perché colei  
che così mi fa penar  
del mio duol, de' mali miei  
mai non s'abbia a rallegrar.

E così scemando il foco  
che racchiudo nel mio sen,  
vò veder se a poco a poco  
con me barbaro sia Amor.

## DER TROUBADOUR

Wer meinen gewohnten Gesang  
bisweilen froh anheben hört,  
wird glauben, dass ich glücklich bin,  
dass Amor meinen Wünschen hold ist.

Es stimmt nicht: Mit dem Gesang  
suche ich meinem Leid Luft zu machen,  
ich verberge vor anderen die Tränen,  
ich verschweige mein Leid.

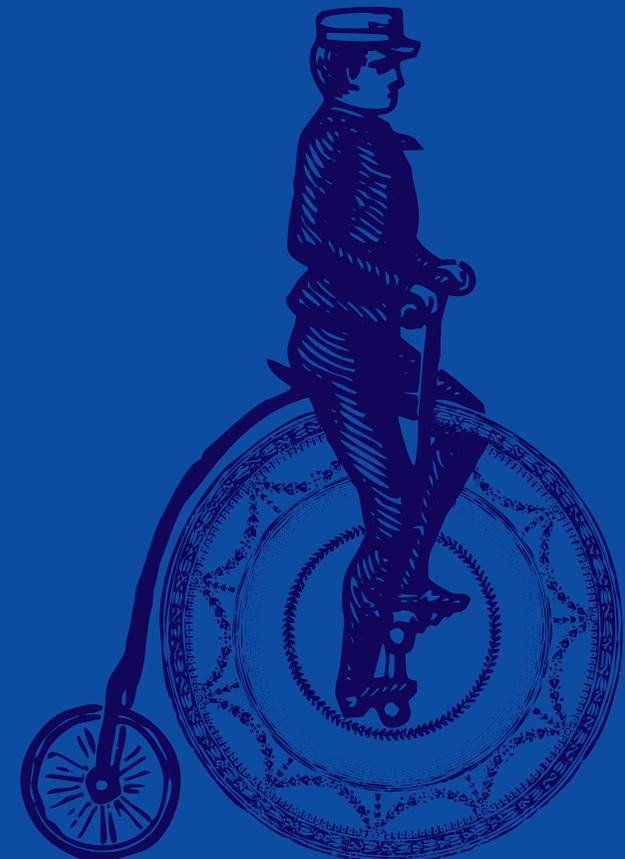
Ich besinge Amor, damit diejenige,  
die mich so leiden lässt,  
sich nie über meinen Schmerz,  
über meine Qualen freuen kann.

Und indem ich so das Feuer mindere,  
das ich in meinem Herzen verborgen habe,  
will ich nach und nach sehen, ob Amor  
mit mir nicht weniger grausam ist.

## 7 L'ESULE

In *L'esule* besingt ein Verbannter seinen Aufenthaltsort, dessen Schönheiten ihn aber die Heimat nicht vergessen lassen. Diese wird in der letzten Strophe als die ligurische Hauptstadt Genua gepriesen. Das Thema des 'Esule', der aus politischen Gründen sein Land verlassen muss, spielte in der Literatur des Risorgimento eine bedeutende Rolle, da es die Gefühle reflektierte, die vielen liberal-national gesonnenen Italienern sehr vertraut waren. Obwohl Rossini umstürzlerische Ideen ablehnte und sich aus der Politik heraushielt, hatte er schon in den 1830er-Jahren in Paris Kontakte zu vielen Landsleuten, die Italien nach den gescheiterten Unabhängigkeitsbewegungen von 1831 verlassen mussten (spätere Emigrationen folgten mit den März-Revolutionen von 1848 bis zur Gründung des italienischen Staates 1861), und er konnte ihre Gefühle bestens nachvollziehen, wie dieses Lied zeigt. Rossini konnte auch die Sehnsucht nach der „königlichen Stadt zu Füßen des ligurischen Meeres“ gut verstehen, hatte er sich als junger Mann doch selbst vorstellen können, dort zu leben und zu sterben. Als er zum ersten Mal in Genua eintraf, schrieb er seiner Mutter (10. oder 11. Januar 1814): „Oh wie glücklich bin ich in Genua, was für eine schöne Stadt, ich sage Euch, wenn ich vereint mit meiner lieben Familie an diesem Ort sterben könnte (freilich erst nach einem langjährigen Leben), wäre ich glücklich“ („O Come sono felice in Genova che bella Citta vi dico che se potessi unitamente alla mia cara famiglia morire in questo paese (dopo però aver vissuto molti anni) sarei felice.“).

Von dem Stück hat Rossini zwei Autografe abgefasst. Das Original ordnete er in seine „Alterssünden“ ein, während er die handschriftliche Abschrift, zusammen mit *La lontananza*, für seinen Dichter anfertigte und das Titelblatt mit folgender Widmung versah: „Zwei kleine Arien als Geschenk für Giuseppe Torre (den Autor der Worte) als Zeichen von wahrer Wertschätzung und heiliger Freundschaft von Gioachino Rossini, Passy, 20. August 1858“ („Due Ariette | offerte | a | Giuseppe Torre (autore delle Parole) | In segno di verace stima e di santa amicizia | da | Gioachino Rossini | Passy 20 Agosto 1858“).



## L'ESULE

Qui sempre ride il cielo,  
qui verde ognor la fronda,  
qui del ruscello l'onda  
dolce mi scorre al piè:  
ma questo suol non è la Patria mia.

Qui nell'azzurro flutto  
sempre si specchia il sole,  
i gigli e le viole  
crescono intorno a me;  
ma questo suol non è la Patria mia.

Le vergini son vaghe  
come le fresche rose,  
che al loro crin compose  
Amor, pegno di fé;  
ma questo suol non è la Patria mia.

Nell'Itale contrade  
è una città regina,  
la Ligure marina  
sempre le bagna il piè;  
la ravvisate? Ell'è la Patria mia.  
La Patria mia ell'è.

## DER VERBANNTÉ

Hier lacht stets der Himmel,  
hier grünen immer die Blätter,  
hier fließt des Baches Wasser  
sanft um meine Füße.  
Doch dies Land ist nicht meine Heimat.

Hier in den blauen Fluten  
spiegelt sich stets die Sonne;  
die Lilien und die Veilchen  
wachsen um mich herum.  
Doch dies Land ist nicht meine Heimat.

Die Mädchen sind reizend  
wie die frischen Rosen,  
die Amor als Treuepfand  
um ihre Stirnen wand.  
Doch dies Land ist nicht meine Heimat.

Auf italienischem Boden,  
da liegt eine königliche Stadt.  
Das ligurische Meer  
umspült stets ihre Füße.  
Erkennt ihr sie? Das ist meine Heimat!  
Meine Heimat ist sie!

## 8 LE SYLVAIN (ROMANCE)

Das Autograf dieser „Romance“ des skurrilen Sylvain, ein Silen oder Faun, der sich wegen seiner wilden Hässlichkeit von den schönen Nymphen gemieden sieht, eingereiht als Nr. 9 in die *Morceaux réservés*, zeigt Spuren einer Textüberarbeitung: Von Takt 95-102 hat Rossini die ursprünglichen (nicht mehr lesbaren) Worte ausradiert und mit den vier Versen „La Laideur Sauvage | de mon noir visage | semble faire outrage | a L’amour volage“ überschrieben. Diese von Rossini nachträglich geforderte oder von Émilien Pacini selbst gewollte Änderung ist auch in der Handschrift des Dichters (ergänzt durch die nachfolgenden zwei Verse „Adonis!! ta beauté | Pour ma divinité!!!“) erhalten geblieben. Dieses Stück für „Tenor“ versah Rossini ausnahmsweise mit der Metronomzahl  $\text{♩} = 168$ . Eigentlich widersprach das seiner musikalischen Überzeugung, wie aus einem Brief bezüglich seines *Tantum ergo* von 1847 hervorgeht:

*Obwohl ich ein Feind der Mechanik bin [...] notiere ich dir doch die entsprechenden Sätze so gut es geht mit den Metronomzahlen [...]. Dann bitte ich dich aber, von deinem glücklichen musikalischen Gespür Gebrauch zu machen, sowohl um das Tempo festzulegen, wie auch bei der Farbgebung meines homöopathischen Werks. (Brief vom 16. April 1851 an Giacomo Pedroni.)*

*Sebbene io sia nemico della meccanica applicata ad un arte di tutto sentimento quale è la Musica pure ti noto i movimenti corrispondenti, alla meglio, ai numeri del Metronomo. [...] dopo ciò ti prego valerti della tua*

*felice organizzazione musicale tanto per Stabilirne il Tempo, quanto per dare un colore a questo mio omeopatico lavoro.*

Aber er wusste, dass seine Verleger Wert darauf legten, wie schon ein Schreiben von 1841 an Eugène Troupenas zeigt: „Ich habe Ihren Brief vom 16. dieses Monats erhalten und werde mich daran machen, mein *Stabat* mit den Metronomzahlen zu versehen, wie Sie es wünschen“ („J’ai reçu votre lettre du 16 courant, et je vais m’occuper de marquer mon *Stabat* au métronome, ainsi que vous le désirez“). Rossini ließ von allen seinen „Alterssünden“ Kopistenabschriften anfertigen, die er überprüfte, wo nötig korrigierte und mit seiner Unterschrift versah. Diese Abschriften ließ er denn auch systematisch mit Metronomzahlen versehen, ein klares Zeichen dafür, dass er sie postum für die Publikation bestimmte: Er überließ die unveröffentlichten Stücke seiner Frau, die die authentifizierten Kopien als perfekte Druckvorlagen nur noch zu verkaufen brauchte. Die Autografe bestimmte er für seine Heimatstadt Pesaro, wo sie heute im „Tempietto Rossini“ der Fondazione Rossini aufbewahrt sind, während zahlreiche Kopistenabschriften 1996 von der Houghton Library der Harvard-Universität erworben werden konnten.



## LE SYLVAIN (ROMANCE)

Belles Nymphes blondes  
des forêts profondes,  
des moissons fécondes  
et des vertes ondes,  
vous fuyez le Sylvain  
qui vous appelle en vain.  
L'heure est solitaire,  
tout semble se taire;  
l'ombre et le mystère  
règnent sur la terre.  
Sois moins cruel, moins cruel,  
Dieu de Cythère,  
c'est pour mon cœur,  
pour mon cœur trop de rigueur!  
Rêves d'espérance,  
cette indifférence  
qui fait ma souffrance,  
vous bannit désormais.  
Ô peine extrême,  
celle que j'aime  
n'entend pas même  
mon vœu suprême,  
grands Dieux, non, non, jamais!  
Ô peine extrême, non, jamais!

La laideur sauvage  
de mon noir visage  
semble faire outrage  
à l'Amour volage...  
Adonis! ta beauté  
pour ma divinité!  
Que la pâle Aurore  
dise aux fleurs d'éclaire,  
que Phœbé colore  
le vallon sonore.  
Seul, le Sylvain, le Sylvain supplie,  
implore et nuit et jour,  
nuit et jour languit d'amour.  
Nymphes immortelles,  
à Vénus rebelles,  
pourquoi donc, cruelles,  
me percer de vos traits?  
Ô peine extrême, etc.

## DER WALDGEIST (ROMANZE)

Schöne blonde Nymphen  
der tiefen Wälder,  
der üppigen Felder  
und der grünen Wogen,  
ihr flieht vor dem Waldgeist,  
der euch vergeblich ruft.  
Die Stunde ist einsam,  
alles scheint zu schweigen;  
der Schatten und das Mysterium  
herrschen auf der Erde.  
Sei weniger grausam, weniger grausam,  
Gott von Kythera,  
für mein Herz,  
für mein Herz ist das zu viel Strenge!  
Ihr Hoffnungsträume,  
diese Gleichgültigkeit,  
die mich leiden lässt,  
verbannt euch nunmehr.  
Oh äußerste Qual,  
diejenige, die ich liebe,  
hört nicht einmal  
meinen höchsten Wunsch,  
große Götter, nein, nein, niemals!  
Oh äußerste Qual, nein, niemals!

Die wilde Hässlichkeit  
meines schwarzen Gesichts  
scheint den flatterhaften Amor  
zu beleidigen...  
Adonis! Deine Schönheit  
für meine Göttlichkeit!  
Möge die bleiche Aurora  
den Blumen sagen, zu erblühen,  
und Phoebus das  
klingende Tal verfärben.  
Einsam bittet der Waldgeist,  
er fleht Tag und Nacht,  
Tag und Nacht schmachtet er vor Liebe.  
Unsterbliche Nymphen,  
die ihr euch gegen Venus erhebt,  
warum nur, ihr Grausamen,  
durchbohrt ihr mich mit eurem Antlitz?  
Oh äußerste Qual, etc.

## 9 L'ÂME DÉLAISSÉE

Von dieser Komposition wurde bislang vermutet, dass sie 1843/44 komponiert wurde, aber wahrscheinlicher ist schon das Jahr 1829. Die allererste Ausgabe der «Revue de Paris» (Band I, April 1829, S. 38–42) enthielt die „Ballade“ L'âme du purgatoire von Casimir Delavigne. In einer Fußnote des Herausgebers war zu lesen:

*Casimir Delavigne konnte Italien nicht bereisen, ohne nicht auf Schritt und Tritt Inspirationen zu finden und ohne nicht davon lebhaftere Erinnerungen mitzubringen. Wir publizieren in der Revue de Paris sukzessive die Sammlung dieser unveröffentlichten Balladen, die Delavigne in Rom, Neapel oder Venedig beginnen konnte. Wir schätzen uns auch glücklich, uns unseren Abonnenten gegenüber zu verpflichten, ihnen in kurzen Abständen die meisten dieser Balladen in Vertonungen von Rossini anbieten zu können. Wir verfügen allein über die Rechte dieser neuen Kompositionen, in denen die Sitten und die Poetik Italiens gleichzeitig durch den Musiker und den Dichter ausgedrückt sind.*

Bereits am Ende von Band III (Juni 1829) verzeichnete der „Inhalt der drei bisher publizierten Bände“ für die „Vierte Lieferung“ des ersten Bandes die „Musik von Rossini zur Ballade von Casimir Delavigne (L'Âme du purgatoire)“ („Musique de M. Rossini, sur la ballade de M. Casimir Delavigne (L'Âme du purgatoire)“). Diese separate Beilage, die den Abonnenten vorbehalten war, konnte bislang leider nicht aufgefunden werden (auch in der Faksimile-Ausgabe von Slatkine, Genf 1972, ist sie nicht enthalten).

Das Faksimile von Rossinis Autograf wurde am 30. November 1844 von «La France musicale» publiziert – ebenfalls als Beilage für die Abonnenten. Im gleichen Jahr publizierte Troupenas das Stück unter dem Titel „A M.r G. Duprez. | L'âme délaissée | Ballade“. Für die Publikation des Stücks und die Widmung an Duprez gab es Gründe: Delavigne war am 11. Dezember 1843 gestorben; Duprez trat während des dreimonatigen Aufenthalts Rossinis in Paris (Mai–September 1843) in dessen Salon auf, wie «La France musicale» vom 17. September berichtete, und für das seelenvoll gesungene „Asile héréditaire“ bedankte sich Rossini als „erkennlicher Autor“ („l'auteur riconscente“).

Für die frühe Vertonung spricht nicht nur die Ersterscheinung des Gedichts im April 1829, sondern noch der Umstand, dass Rossini mit dem Dichter auch zusammenarbeitete, als er für dessen „mélodrame“ Marino Faliero (31. Mai 1829,

Théâtre de la Porte-Saint-Martin) die Musik zusammenstellte. Die Publikation von 1844 mit der Widmung an Duprez dürfte allenfalls mit Rossinis Einverständnis erfolgt sein.

Eine interessante Anekdote, vermutlich aus dem Jahr 1862, erzählt die Schauspielerin Sarah Bernhardt (1844–1923) in ihren Memoiren:

*Einige Tage nach meinem Engagement an der Comédie-Française gab meine Tante [Rosine] ein großes Abendessen. Der Herzog von Morny, Camille Doucet, der Minister der Schönen Künste Herr von Walewsky, Rossini, meine Mutter, Fräulein de Brabender und ich waren zugegen. Am späteren Abend kamen viele Leute dazu.*

*Meine Mutter hatte mich sehr elegant gekleidet. Ich trug zum ersten Mal ein großes Dekolleté. Mein Gott, war ich verlegen! Freilich bemühte sich alle Welt um mich. Rossini bat mich, Verse vorzutragen. Ich ließ mich gerne darauf ein, glücklich und stolz, ein bisschen jemand zu sein. – Ich trug L'âme du purgatoire [Die Seele im Fegefeuer] von Casimir Delavigne vor.*

*„Man muss das zu Musik rezitieren“, rief Rossini aus, als ich endete. Jedermann pflichtete dieser Idee bei. Und Walewsky sagte zu Rossini: „Das Fräulein fängt nochmals an, und Sie, mein lieber Meister, werden [am Klavier] improvisieren.“*

*Es wurde ein Bombenerfolg. Ich begann von vorn. Und Rossini improvisierte eine köstliche Harmonie, die meine Emotionen weckte. Meine Tränen flossen, ohne dass ich es bemerkte, und meine Mutter umarmte mich mit den Worten: „Du hast mich zum ersten Mal richtig bewegt!“*

*Mama liebte die Musik. Und was sie ergriffen hat, das war die Improvisation Rossinis. (Übersetzt nach Ma double vie. Mémoires de Sarah Bernhardt, Paris 1907.)*

Die Chronologie verrät, dass Rossini wahrscheinlich nicht improvisierte, sondern sich an seine Komposition von 1829 erinnerte. Es handelte sich um die teilweise Vertonung des Gedichts L'âme du purgatoire von Casimir Delavigne (1793–1843). Ein Mädchen stirbt an gebrochenem Herzen, weil ihr Geliebter sie sitzen ließ. Von Delavignes acht Strophen vertonte Rossini nur die erste, die dritte und die letzte. In der vorliegenden Aufnahme sind davon die ersten zwei aufgenommen, und die Situation wird mit einem minimalen Texteingriff (amie statt ami) auf einen Mann bezogen.

## L'ÂME DÉLAISSÉE

Mon bien aimé, dans mes douleurs,  
je viens de la cité des pleurs,  
pour vous demander des prières.  
Vous me disiez, penché vers moi:  
«Si je vis, je prierai pour toi.»  
Voilà vos paroles dernières.  
Hélas! hélas!  
Depuis que j'ai quitté vos bras,  
jamais je n'entends vos prières.  
Hélas! hélas!  
J'écoute, et vous ne priez pas.

Combien nos doux ravissements,  
amie, me causent de tourments  
au fond de ces tristes demeures!  
Les jours n'ont ni soir ni matin  
et l'aiguille y tourne sans fin;  
sans fin, sur un cadran sans heures.  
Hélas! hélas!  
Vers vous, amie, levant les bras,  
j'attends en vain dans ces demeures.  
Hélas! hélas!  
J'attends, et vous ne priez pas.

## DIE VERNACHLÄSSIGTE SEELE

Mein lieber Schatz, in meinem Schmerz  
komme ich von der Stadt der Tränen,  
um Euch um Gebete zu bitten.  
Ihr sagtet mir, zu mir geneigt:  
«Solange ich lebe, werde ich für dich beten.»  
Das waren Eure letzten Worte.  
O weh! O weh!  
Seitdem ich Eure Arme verlassen habe,  
hörte ich nie Eure Gebete.  
O weh! O weh!  
Ich horche, und Ihr betet nicht.

Geliebte, unser süßes Entzücken  
kostet mich so viele Qualen  
in der Tiefe dieser düsteren Stätte!  
Die Zeit kennt weder Tag noch Nacht  
und der Zeiger dreht endlos;  
ohne Ende, auf einem Zifferblatt ohne Stunden.  
O weh! O weh!  
Die Arme zu Euch erhebend, Geliebte,  
warte ich vergebens in dieser Stätte.  
O weh! O weh!  
Ich warte, und Ihr betet nicht.

## 10 ROMÉO

Im 12-teiligen Album français der „Alterssünden“ befindet sich als zweites Stück ein Lied für Tenor unter dem Titel Roméo, ein undatiertes „Allegretto Agittato“ [sic!]. Es ist die Klage Romeos über dem vermeintlich leblosen Körper der geliebten Julia. Die Geschichte des Veroneser Liebespaares dürfte Rossini unweigerlich mit Zingarellis *Giulietta e Romeo* (1796) und Bellinis *I Capuleti e i Montecchi* (1830) in Verbindung gebracht haben, deren Romeos aber für einen Kastraten (Girolamo Crescentini) bzw. einen Mezzosopran (Giuditta Grisi) geschrieben wurden. Der Umstand, dass das Stück explizit für „Tenor“ geschrieben ist und den entsprechenden Tenorschlüssel aufweist, deutet aber darauf hin, dass es als Reaktion auf *Roméo et Juliette* verfasst wurde, die Oper von Charles Gounod, die am 27. April 1867 am Théâtre Lyrique in Paris zur Uraufführung kam (mit dem Tenor Pierre Michot als Roméo). Das Kompositionsjahr wird noch dadurch erhärtet, dass die Vokalstimme auch als *Allegro agitato* für Violoncello niedergeschrieben wurde, ein Stück, das wahrscheinlich von dem Cellisten Gaetano Braga im Frühjahr 1867 im Salon Rossinis aufgeführt wurde, wie Giulio Ricordi in seinen Erinnerungen vermerkte. Der Text dürfte von Émilien Pacini stammen, den Rossini in seinem provisorischen Verzeichnis der Alterssünden als Dichter des ganzen Album français aufführte.



## ROMÉO

Juliette, chère idole,  
ton silence me désole,  
sur tes lèvres la parole  
suit ton âme qui s'envole;  
ne peut-elle plus m'entendre,  
ce front noble, ce cœur tendre  
dans la tombe va s'étendre?

Ombre chère, daigne attendre,  
sous la pierre notre cendre  
froide ensemble doit descendre;  
mort cruelle, viens me prendre  
car le jour est un fléau,  
plus d'espoir pour Roméo,  
non, non, non!

Dieu, pitié pour ma souffrance,  
ah! je n'ai qu'une espérance:  
la rejoindre au fond du tombeau.  
L'adorer c'était ma vie,  
à ma flamme elle est ravie;  
dans la tombe objet d'envie  
je l'aurai bientôt suivie.

Ô divine Juliette,  
âme éteinte, voix muette,  
où sont-ils ces jours de fête,  
où le chant de la fauvette  
s'éveillant sous la fenêtre  
avec l'aube près de naître?

Ton amant voyait paraître  
dans l'azur de tes beaux yeux  
un rayon venu des cieux.

Juliette, chère idole, etc.

Ô divine Juliette,  
âme éteinte, voix muette,  
entends-tu mes cris, mes pleurs?  
Dieu d'amour, Dieu de justice  
à mes vœux, ah! sois propice,  
mets un terme à mon supplice:  
que la mort nous réunisse  
dans l'extase ou les douleurs.

Ô mort cruelle, viens me prendre,  
viens, délivre Roméo;  
et toi, chère ombre, daigne attendre,  
je te suis dans le tombeau.

## ROMEO

Julia, geliebte Abgöttin,  
dein Schweigen macht mich untröstlich,  
die Worte auf deinen Lippen folgen  
deiner Seele, die verhaucht;  
kann sie mich nicht mehr hören,  
diese edle Stirn, dieses zarte Herz,  
wird sie sich im Grab ausstrecken?

Teurer Schatten, warte noch,  
unter den Stein soll unsere kalte Asche  
zusammen niedersteigen;  
grausamer Tod, hole mich,  
denn das Leben ist eine Plage,  
keine Hoffnung mehr für Romeo,  
nein, nein nein!

Gott, Erbarmen mit meinem Leid,  
ach, ich habe nur noch eine Erwartung:  
in die Tiefe der Gruft zu ihr zu gelangen.  
Sie zu vergöttern, das war mein Leben,  
meiner Liebe ist sie entzogen;  
ins Grab, dem ersehnten Ort,  
werde ich ihr bald gefolgt sein.

Oh göttliche Julia,  
erloschene Seele, erstarrte Stimme,  
wo sind jene festlichen Tage,  
wo der Gesang der Grasmücke,  
die unter dem Fenster erwachte  
mit dem Anbruch des Tages?

Erscheinen sah dein Geliebter  
im Blau deiner schönen Augen  
einen Strahl des Himmels.

Julia, geliebte Abgöttin, usw.

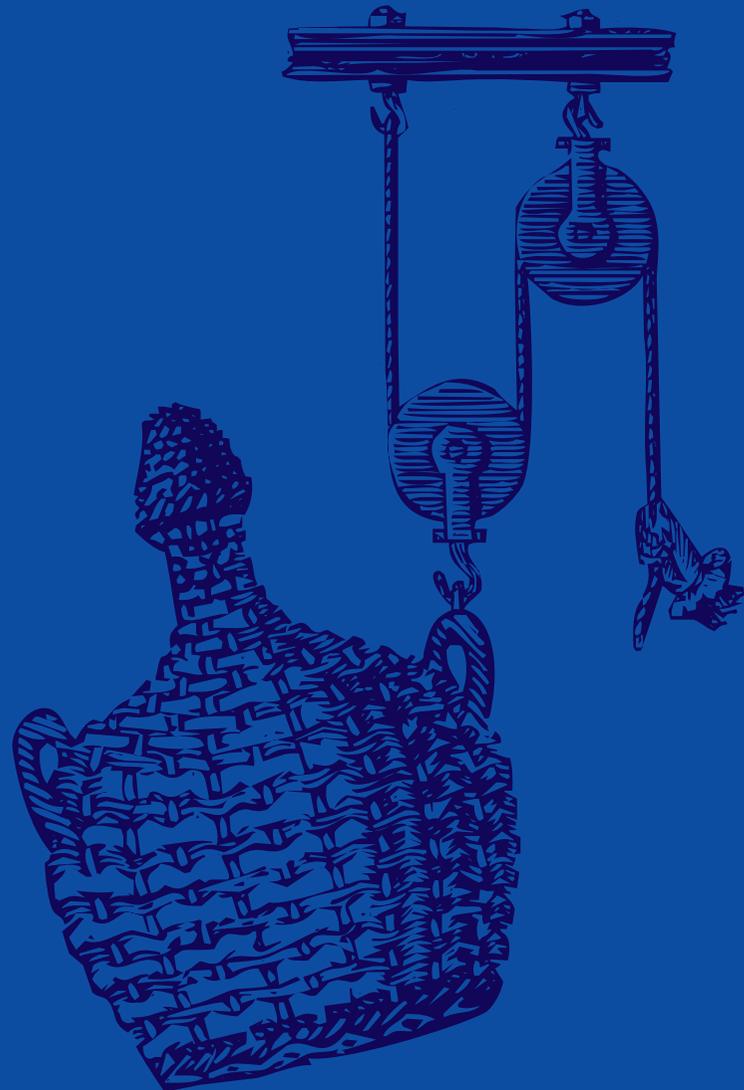
Oh göttliche Julia,  
erloschene Seele, erstarrte Stimme,  
hörst du mein Flehen, mein Klagen?  
Gott der Liebe, Gott der Gerechtigkeit  
ach, sei meinen Wünschen gnädig,  
setze meinem Leid ein Ende,  
möge der Tod uns vereinen  
in der Verzückung oder im Schmerz.

Oh grausamer Tod, hole mich,  
komm, befreie Romeo;  
und du, geliebter Schatten, warte noch,  
ich folge dir ins Grab.

## 11 ADIEUX À LA VIE! ÉLÉGIE (SUR UNE SEULE NOTE)

Für das „Mi lagnerò tacendo“ (sopra una sola nota) ließ sich Rossini von seinem Hausdichter Émilien Pacini einen französischen Text schreiben, worin ein von ihrem Geliebten verlassenes Mädchen mit dem Leben abschließt. Obwohl nur auf einer einzigen Note gesungen, gelingt Rossini nicht zuletzt dank der pianistischen Überarbeitung eine herzerreißende Schilderung.

Während Braga das ursprüngliche Stück als den Tenören zugeeignet bezeichnete, schrieb Rossini die Vokallinie der neuen Fassung für „Chant“, und Aufführungen des Stücks in seinem Salon sind nur für Soprane verbürgt: 21. August 1864 von Helen Lemmens-Sharrington; 17. April 1866 und 18. April 1868 von Marie Battu. Das Adieux à la vie! Elegie (sur une seule note) reihte er als Nr. 9 in das Album français der „Alterssünden“ ein. Für diese Aufnahme wurde die Geschlechterrolle umgekehrt: elle statt il bzw. lui , cruelle statt cruel.



**ADIEUX À LA VIE!  
ÉLÉGIE (SUR UNE SEULE NOTE)**

Salut! dernière aurore  
qui viens pour moi d'éclorre!  
Elle que mon cœur adore,  
elle veut partir... je meurs.

Cruelle! vois mes douleurs!  
Cède à mes pleurs!  
Toi que j'implore,  
vois mon tourment mortel.

T'aimer, c'était la vie  
qui m'est par toi ravie.  
Ton cœur ingrat m'oublie,  
la mort est mon seul vœu.

Au jour je dis adieu,  
amis, ma mère, adieu!  
Son cœur ingrat m'oublie,  
la mort est mon seul vœu.

Amis, ma mère, adieu!  
T'aimer, c'était ma vie,  
reprenez-la, mon Dieu!  
Terre! adieu! Ma mère, adieu!

**ABSCHIED VOM LEBEN!  
ELEGIE (AUF EINE EINZIGE NOTE)**

Adieu! Letzte Morgenröte,  
die für mich aufgeht!  
Sie, die ich von Herzen liebe,  
will mich verlassen... ich sterbe.

Grausame! Sieh meine Schmerzen!  
Gib meinen Tränen nach!  
Du, die ich anflehe,  
sieh mein tödliches Leid.

Dich zu lieben war mein Leben,  
das mir durch dich entzogen wird.  
Dein undankbares Herz vergisst mich.  
Der Tod ist mein einziger Wunsch.

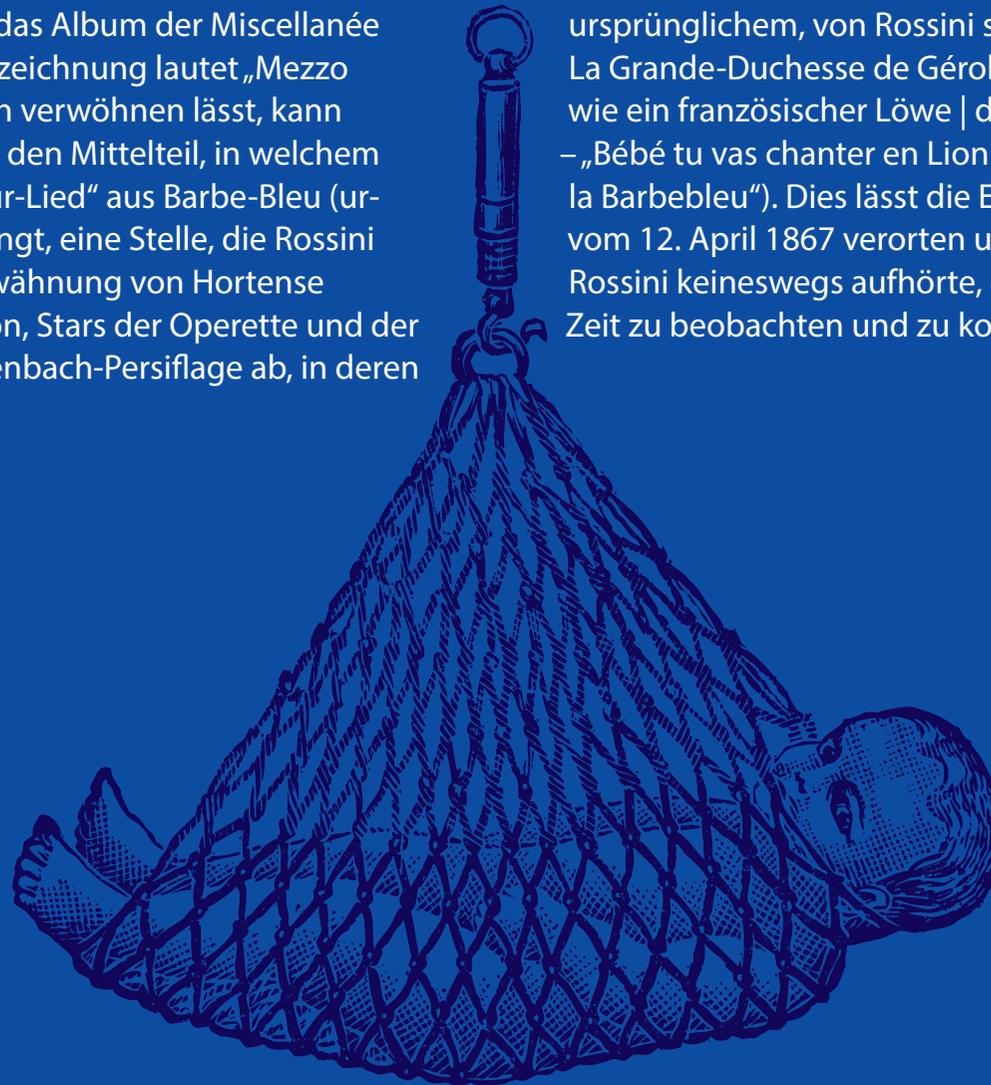
Dem Tag sage ich Adieu,  
Freunde, liebe Mutter, Adieu!  
Ihr undankbares Herz vergisst mich,  
der Tod ist mein einziger Wunsch!

Freunde, liebe Mutter, Adieu!  
Dich zu lieben war mein Leben,  
nimm es wieder, mein Gott.  
Erde, Adieu! Liebe Mutter, Adieu!

## 12 LA CHANSON DU BÉBÉ

Dieses Lied reihte Rossini als Nr. 2 in das Album der *Miscellanée de musique vocale* ein. Die Stimmbezeichnung lautet „Mezzo Soprano“. In dem „gros bébé“, das sich verwöhnen lässt, kann man Rossini selbst sehen. Das erklärt den Mittelteil, in welchem das Kind plötzlich nach dem „Sappeur-Lied“ aus *Barbe-Bleu* (ur-aufgeführt am 5. Februar 1866) verlangt, eine Stelle, die Rossini denn auch verfremdet zitiert. Die Erwähnung von Hortense Schneider und Emma Thérèse Valadon, Stars der Operette und der *Café-Concerts*, rundet die kleine Offenbach-Persiflage ab, in deren

ursprünglichem, von Rossini selbst stammenden Textentwurf auch *La Grande-Duchesse de Gérolstein* erwähnt wird („Bebe, du singst wie ein französischer Löwe | die Grande-Duchesse und Barbe-Bleu“ – „Bébé tu vas chanter en Lion Français | La Grande Duchesse et puis la Barbebleu“). Dies lässt die Entstehung nach deren Uraufführung vom 12. April 1867 verorten und beweist – wie auch *Roméo* –, dass Rossini keineswegs aufhörte, die musikalischen Ereignisse seiner Zeit zu beobachten und zu kommentieren.



## LA CHANSON DU BÉBÉ

Maman, le gros bébé t'appelle, il a bobo;  
tu dis que je suis beau  
quand je veux bien faire dodo.  
Je veux de confitures,  
c'est du bon nanan;  
les groseilles sont mûres,  
donne m'en, j'en veux, maman.  
Je veux du bon nanan,  
j'ai du bobo, maman.  
Atchi! Papa, maman, caca.

Bébé voudrait la chanson du sapeur  
dans Barbebleu, un air qui fait bien peur.  
Maman, ta voix si douce en chantant ça,  
enfoncerait Schneider et Thérèse.  
Atchi! Pipi, maman, papa, caca.

Ma bonne, en me berçant,  
m'appelle son bijou;  
un diable, un sapajou,  
si j'aime mieux faire joujou.  
Quand je ne suis pas sage  
on me promet le fouet!...  
Moi je fais du tapage,  
le moyen reussit bien!  
Je veux du bon nanan,  
j'ai du bobo, maman.  
Atchi! Papa, maman, caca.

## DAS LIED DES BÉBÉS

Mama, das große Bébé ruft dich, es hat Wehweh.  
Du sagst, ich sei so hübsch,  
wenn ich lieb Heia machen will.  
Ich will von der Konfitüre,  
die schmeckt mir so gut;  
die Johannisbeeren sind schon reif,  
ich will davon, Mama.  
Ich will die Schleckereien,  
Ich hab' Wehweh, Mama.  
Hatschi! Papa, Mama, Kacka...

Das Bébé will das Sappeur-Lied  
aus dem Barbebleu, das erschreckt alle so.  
Mama, wenn deine sanfte Stimme das singt,  
wären sogar die Schneider und Thérèse platt.  
Hatschi! Pipi, Mama, Papa, Kacka...

Wenn mich das Kindermädchen schlafen legt,  
nennt es mich sein Goldstück;  
einen kleinen Teufel, einen Bengel,  
wenn ich lieber spielen will.  
Wenn ich nicht brav bin,  
droht man mir mit Haue!  
Da mache ich Radau  
und komme an mein Ziel.  
Ich will die Schleckereien,  
ich hab' Wehweh, Mama.  
Hatschi! Papa, Mama Kackackackacka...

### 13 CANZONETTA SPAGNUOLA

Die Canzonetta spagnuola von 1821 macht deutlich, dass Rossini schon in Neapel mit der spanischen Kultur konfrontiert war. König Ferdinand IV. stammte direkt von der spanischen Bourbonen-Dynastie ab, die lange Zeit in Neapel regiert hatte. Die pulsierende Hauptader der Stadt heißt auch heute noch Via Toledo. Seit 1817 war Rossini mit der spanischen Sopranistin Isabella Colbran (1784-1845) liiert, für die er alle Hauptrollen seiner ersten Opern in Neapel (1815-1822) sowie in Semiramide (Venedig 1823) schrieb, und die er 1822 heiratete. Einer, der ebenfalls für Isabella schwärmte, war der junge Felice (oder Felix) Cottrau (1799-1852), der sich ganz den Künsten verschrieb und ein Talent als Maler besaß. Sein Bruder Guglielmo wurde 1824 Kompagnon des Musikverlegers Girard und begründete die Musikreihe der «Passatempo musicali», deren erste Ausgabe (Heft I, 1824) Rossinis Arietta spagnuola „En medio a mis colores“ enthielt. In einer späteren Ausgabe (bei der die 3. Strophe fehlt) trägt sie den Titel Canzonetta spagnuola und den Vermerk „1821 in Neapel komponiert“

(„Scritta in Napoli nel 1821“). Der Text legt den Gedanken nahe, dass das Lied eine Widmung der Colbran (Text) und Rossinis (Musik) war, als sie dem verliebten Felice ihre Beziehung gestanden. In der Colbran-Oper Semiramide rezyklierte Rossini übrigens die Grundmelodie im Introduktionschor „Di plausi qual clamor“. Am Tag, als das Künstlerpaar von Neapel abreiste (um in Bologna zu heiraten und nach Wien zu gehen), dem 7. März 1822, zeichnete F. Cottrau den Komponisten in Reisekleidung. Er selbst begleitete beide bis Rom, wie aus einem Empfehlungsschreiben Rossinis für Felice hervorgeht. Lina Freppa, der Bellini das Lied L'abbandono widmete, war übrigens die Schwester der beiden Cottrau-Brüder.

Hier wird das Stück wie in seiner Erstausgabe von 1824 vorgeschrieben eingespielt, mit der vierten Strophe als Abschluss, nicht als Refrain. Der Ruf „¡Ay!“ der frei variiert wird, ist charakteristischer Bestandteil der lebhaften andalusischen Volksliedform des „Polo“.



## **CANZONETTA SPAGNUOLA**

En medio a mis colores ¡Ay!  
pintando estaba un día, ¡Ay!  
cuando la musa mía ¡Ay!  
me vino a tormentar. ¡Ay! ¡Ay!

Quiso que yo pintase ¡Ay!  
objeto sobrehumano ¡Ay!  
pero lo quiso en vano ¡Ay!  
lo tuvo que dejar. ¡Ay! ¡Ay!

Conoce la hermosura ¡Ay!  
un corazón llagado ¡Ay!  
mas su destin malvado ¡Ay!  
le impide de cantar. ¡Ay! ¡Ay!

¡Ay!, con dolor pues dejo  
empresa tan feliz  
cual es de bella Nice  
las prendas celebrar. ¡Ay! ¡Ay!

## **SPANISCHE ARIETTE**

Inmitten meiner Farben  
war ich eines Tages beim Malen,  
als meine Muse kam,  
um mich zu quälen.

Sie verlangte, dass ich ein über-  
menschliches Sujet malen sollte.  
Aber sie forderte es vergebens,  
sie musste es aufgeben.

Ein verletztes Herz  
kennt die Schönheit,  
aber sein böses Schicksal  
hält es davon ab, sie zu besingen.

Ach, mit Schmerzen denn  
lass ich ab vom frohen Unterfangen,  
die Reize der schönen  
Nice zu preisen.

## 14 MI LAGNERÒ TACENDO (29 FEBBRAIO 1852)

Als Rossini 1836 seine Rente gesichert sah, hatte er keine Lust mehr, sich erneut in der hart umkämpften Theaterarena zu behaupten, die er sechs Jahre zuvor zwangsläufig verlassen hatte, und ließ sich wieder in Bologna nieder, später in Florenz. Es waren Jahre tiefer Depressionen und Krankheiten, in denen er auch privat sehr wenig komponierte. Erst 1855 konnte ihn Olympe Pélissier, die er 1846 in zweiter Ehe geheiratet hatte, dazu bewegen, Italien zu verlassen. Bald nachdem Rossini von einer Bäderreise durch Deutschland nach Paris zurückkehrte (Oktober 1856), begann er wieder regelmäßig zu komponieren. Als Markstein seiner neuen schöpferischen Phase wird allgemein die *Musique anodine* angesehen, die er am 15. April 1857 seiner Frau widmete. Bei diesem *Prélude* für Klavier und sechs Vertonungen der Metastasio-Verse „*Mi lagnerò tacendo*“ für unterschiedliche Stimmregister handelt es sich aber weitgehend um ein Arrangement früher skizzierter oder auskomponierter Melodien. So lag das Stück Nr. 6 (IIIIII in Rossinis Schreibweise) für „Baryton et Piano“ bereits in einer Version vor, die das Datum „Firenze 29 Febr.º 1852“

trägt. Der Umstand, dass Rossini das Stück an seinem „fünfzehnten“ Geburtstag komponiert hat und es für sich behielt, legt eine Art „Selbstreflektion“ nahe, die den Worten aus Metastasios Siroe eine auf ihn bezogene Semantik verleiht – die stille Klage, dass die Musik sich von ihm abgewandt hat, aber dass er sie dennoch liebt. Das erhärtet die These, dass er sich nicht „freiwillig“ vom Musiktheater zurückgezogen hat, sondern nur umständehalber, infolge der Exklusivitätsklausel, die ihm das Komponieren für Dritte unmöglich machte, solange er mit seinem Auftraggeber, der französischen Regierung, wegen der Anerkennung seiner Leibrente im Rechtsstreit lag.

Gegenüber der späteren Fassung aus der *Musique anodine* weist das Stück von 1852 eine kürzere pianistische Einleitung auf (nur vier statt zehn Takte), die Singstimme („Canto“) ist im Violinschlüssel notiert (IIIIII hingegen im Bassschlüssel) und enthält in der melodischen Linie mehr höhere Noten, während die Angaben über Ausdruck und Dynamik rudimentärer sind. In dieser Form und um einen Ton nach oben transponiert ist es hier eingespielt.



**MI LAGNERÒ TACENDO  
(29 FEBBRAIO 1852)**

Mi lagnerò tacendo  
della mia sorte amara,  
ma ch'io non t'ami, o cara,  
non lo sperar da me.

Crudel! in che t'offesi?  
Farmi penar, così?

**SCHWEIGEND KLAGE ICH“  
(29. FEBRUAR 1852)**

Schweigend klage ich  
über mein bitteres Schicksal.  
Aber dass ich dich nicht liebe, oh Teure,  
das hoffe nicht von mir.

Grausame! Womit kränkte ich dich?  
Mich leiden lassen, dermaßen?

## 15 LA DANZA

Nach der Komposition seines Guillaume Tell (1829) kehrte Rossini Ende 1830, kurz nach der Juli-Revolution, nach Paris zurück – allerdings nicht, um wie vertraglich vereinbart eine weitere Oper exklusiv für die Opéra zu komponieren, sondern um seine Leibrente einzufordern, die derselbe Vertrag ebenfalls vorsah. Der Prozess, den er schließlich gewann, hielt den Komponisten bis 1836 in Paris zurück. Im Frühjahr 1835 gab Rossini bei seinem Verleger Eugène Troupenas (und gleichzeitig bei Schott in Mainz) „Les Soirées musicales. Sammlung von acht Arietten und vier Duetten auf Italienisch“ („Les Soirées musicales. Collection de huit Ariettes et quatre Duo italiens“) heraus. Über ihre Entstehungsgeschichte ist fast nichts bekannt. Eines der wenigen erhaltenen Dokumente dazu belegt, dass Rossini am 19. März 1835 die Publikationsrechte an Ricordi in Mailand erteilte. Ricordi gab sie mit einem leicht veränderten Untertitel heraus: „Soirée musicale oder Sammlung von acht Arietten und vier Duetten, eben von Rossini eigens komponiert zum Studium des italienischen Gesangs“ („Soirée musicale ossia Raccolta di otto Ariette e quattro Duetti, espressamente ora composti da Rossini per lo studio del Canto italiano“). Nachdem Rossini 1822 mit den Gorgheggi e Solfeggi eine „technische“ Stimm- und Gesangsschulung herausgegeben hatte, lieferte er mit den Soirées musicales eine Art „stilistischer“ Studien nach. Denn nach seinen späteren Erläuterungen (Une Soirée chez Rossini à Beau-Séjour (Passy) 1858 von Edmond Michotte) besteht der Bel Canto aus den

drei Elementen Instrument (die Stimme), Technik (ihre Beherrschung) und Stil (Geschmack und Gefühl).

Einer Anekdote zufolge hätte Rossini die Liedersammlung publiziert, um mit dem Honorar einem verarmten Landsmann aus der Patsche zu helfen und gleichzeitig dem Drängen seines Verlegers nach neuen Kompositionen nachzugeben. Vielmehr dürfte die Drucklegung aber eine Art Dankeschön an seine Freunde und Gönner gewesen sein, die ihn während seines Prozesses um die Leibrente unterstützten. In dieser Zeit frequentierte er die Salons der gehobenen Gesellschaft, für die er auch regelmäßig Soirées mit namhaften Künstlern des Théâtre Italien organisierte, dem er als Berater verbunden war. Es verwundert deshalb nicht, dass die Stücke vorwiegend den Hausherrinnen der Salons gewidmet sind. Eine Ausnahme bilden die Nrn. 4, 8 und 12, die jeweils in brillanter Weise einen Viererblock abschließen und Künstlern gewidmet sind. Die ausgelassene und atemberaubende „Tarantella napoletana“ La danza ist dem berühmten Bassisten Luigi Lablache gewidmet – freilich nicht, weil das Stück für Bass geschrieben wäre (es ist wie alle Arietten dieser Sammlung im Violinschlüssel notiert und in der Tessitur am ehesten für Sopran geeignet), sondern weil Lablache Neapolitaner war. Dieser „Hit“ wurde zum wohl berühmtesten Lied Rossinis schlechthin und unterstreicht noch zusätzlich die Vielfalt und Attraktivität der „Salonmusik“ des großen Opernkomponisten.

## LA DANZA

Già la luna è in mezzo al mare,  
mamma mia, si salterà;  
l'ora è bella per danzare,  
chi è in amor non mancherà.

Presto in danza a tondo a tondo,  
donne mie, venite qua,  
un garzon bello e giocondo  
a ciascuna toccherà.

Finché in ciel brilla una stella  
e la luna splenderà,  
il più bel con la più bella  
tutta notte danzerà.

Mamma mia, mamma mia,  
già la luna è in mezzo al mare,  
mamma mia, mamma mia, si salterà.  
Frinche, frinche, mamma mia, si salterà.  
La la ra la la ra, la la ra la la ra.

Salta, salta, gira, gira,  
ogni coppia a cerchio va,  
già s'avanza, si ritira,  
e all'assalto tornerà.

Serra, serra colla bionda,  
colla bruna va qua e là,  
colla rossa va a seconda,  
colla smorta fermo sta.

Viva il ballo a tondo a tondo,  
sono un re, sono un bascià,  
è il più bel piacer del mondo,  
la più cara voluttà.

## DER TANZ

Schon glänzt der Mond mitten im Meer,  
Mamma mia, es geht zum Tanz.  
Schön ist die Stunde zum Tanzen,  
wer verliebt ist, wird nicht fehlen.

Rasch zum Tanze in der Runde,  
kommt her, ihr Mädchen,  
ein schöner und vergnügter Bursche  
wird jeder von euch zuteil.

Solange am Himmel ein Stern steht  
und der Mond noch scheint,  
wird der Schönste mit der Schönsten  
die ganze Nacht lang tanzen.

Mamma mia, Mamma mia,  
schon glänzt der Mond mitten im Meer,  
Mamma mia, es geht zum Tanz.  
Heiße, Mamma mia, es geht zum Tanz.  
la la ra la la ra, la la ra la la ra.

Springe, springe, drehe, drehe,  
jedes Paar geht in den Reigen,  
schreitet schon vor und tritt zurück  
und dann das Ganze von vorn.

Rücke auf mit der Blonden,  
mit der Braunen gehe hin und her,  
mit der Roten gehe in zweiter Position,  
mit der Blassen bleibe stehen.

Es lebe der Tanz in der Runde,  
ich bin ein König, ich bin ein Pascha;  
es ist der schönste Genuss der Welt,  
die allerliebste Wonne.

## 16 ADDIO AI VIENNESI

In der Zeit vom 22. März bis 22. Juni 1822 weilte Rossini in Wien, wo er ein wahres „Rossini-Fieber“ auslöste. In dieser Zeit wurden am Kärntnertortheater nicht weniger als acht seiner Opern aufgeführt, fünf davon von der Truppe des Teatro San Carlo aus Neapel. Natürlich verkehrte Rossini auch in der gehobenen Gesellschaft und war mehrfach zu Gast beim Staatskanzler Clemens von Metternich, einem wahren Rossini-Fan. Zum Ende seines Aufenthalts schrieb Rossini ein Addio ai Viennesi, dessen Emphase auch ironisch aufgefasst werden kann. Zu leicht lässt sich der Name des Flusses, von dessen Ufern Rossini sich so schwer trennt, durch einen anderen ersetzen, was denn mit „auf der Seine“ („sulla Senna“) als Addio di Rossini auch tatsächlich geschehen ist. In der Wiener Fassung wird die Donau mit dem antiken Namen „Ister“ („Istro“) bezeichnet.

Ob Rossini das Stück in Wien selbst zum Besten gab, ist nicht verbürgt. Hingegen geriet es dort nicht sofort in Vergessenheit. Laut den Erinnerungen von Leopold von Sonnleithner sang Giovanni David das Stück bei einer Soiree vom 16. März 1823, und die «Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode» vom 2. Dezember 1824, berichtete: „Zwischen den Acten [von Mercadantes Il podestà di Burgos] sang Hr. David den Addio ai Viennesi, von Rossini. Das Auditorium nahm die dankbaren Erinnerungen des beliebten Meisters wohlwollend auf, und zollte der Kunst des Sängers verdienten reichen Beyfall.“ Eine Fassung gedruckt „im lithographischen Institute“ erschien Anfang 1823 und trägt die Inschrift: „Joachim Rossini's | Lebe wohl an die Bewohner Wiens | componirt von ihm | für das Piano-Forte. | Herausgegeben | und der | Frau Baronin | Caecilia von Eskeles | gewidmet | von | Ferdinand Pichl, Architekt.“ Demnach wurde die Druckausgabe von Ferdinand Pichl (1775-1826) veranlasst und von diesem der Baronin Cäcilie von Eskeles geb. Itzig (1760-1836) gewidmet. In der österreichischen Nationalbibliothek (A-Wn, Musiksammlung 237.504-C) ist auch ein doppelseitiges Druckblatt (ohne Verlag, Ort und Jahr) erhalten, das außer der italienischen auch eine deutsche Textfassung publizierte:

### Lebewohl | an die Bewohner Wiens von | Rossini.

[aggiunto a mano „im Jahre 1822“]

Lebet wohl, geliebte Mauern,  
Wo nur Huld und Liebe weilen,  
In die Ferne muß ich eilen,  
Doch mein Herz bleibt euch geweiht.  
Schande Dem, der Pflicht-vergessen  
Dankend nie der Huld gedenket,  
Die ein edles Volk ihm schenket  
Voll von Treu' und Biederkeit.

Wenn im Säuseln holder Lüfte  
Zweig' und Blätter rauschend wallen,  
Und – wie Ton der Nachtigallen –  
Sanfte Klage euch umfließt:  
O so denkt, es ist Rossini,  
Der, durchbebt von süßem Sehnen,  
Mit der Wehmut bangen Tönen  
Wien's Gestade scheidend grüßt.

Ein beim Verleger Tranquillo Mollo laut der «Wiener Zeitung» vom 24. Juli 1822 soeben erschienenes Stück, „Rossinis allerneueste Composition unter dem Titel La Partenza. (Der Abschied)“, hat mit dem Addio nichts zu tun; es handelt sich um eine Bearbeitung der Canzonetta spagnuola auf die Anfangsworte „Vicino è il crudo istante“, „komponiert und gewidmet der Frau Fürstin Isabella Lubomirska von Gioacchino Rossini“ („composta e dedicata alla sig.<sup>ra</sup> principessa Jsa.<sup>a</sup> Lubomirska da Gioacchino Rossini“).

## **ADDIO AI VIENNESI**

Da voi parto amate sponde,  
ma da voi non parte il cor:  
troppo a me foste seconde,  
troppo prodighe d'amor.

Ah! dov'è quell'alma ingrata  
che d'un popolo sì altero,  
così nobile e sincero  
obbliar possa il favor?

Quando l'aure intorno intorno  
sussurar dolci udirete  
o d'amor la notte e il giorno  
l'usignuolo favellar,

dite pur: questo è ROSSINI  
che dispiega i suoi desiri,  
e un crescendo di sospiri  
fa sull'Istro risuonar.

## **LEBEWOHL AN DIE WIENER**

Ich gehe fort von euch, geliebte Ufer;  
doch von euch geht nicht mein Herz fort;  
zu günstig wart ihr mir gesonnen,  
habt zu viel Liebe mir geschenkt.

Oh! Wo ist die undankbare Seele,  
die von einem so würdigen Volk,  
so edel und so ehrlich,  
die Gunst vergessen könnte?

Wenn ihr ringsum die Lüfte  
süß wispern hört  
oder wenn bei Tag und Nacht  
die Nachtigall von Liebe singt,

dann sagt nur: Das ist ROSSINI,  
der seine Sehnsucht offenbart  
und ein Crescendo von Seufzern  
über der Donau widerhallen lässt.

Gioachino Rossini

«**ADDIO AI VIENNESI**»

Privatsammlung **Sergio Ragni**  
mit freundlicher Erlaubnis

*Addio ai Viennesi*  
*del Maestro*

**GIOACHINO ROSSINI**

**PUBBLICATO**

**DALL'ARCHITETTO FERDINANDO PICHL**

**E**

**DAL MEDESIMO DEDICATO**

**ALLA SIGNORA BARONESSA**

**CECILIA D'ESKELES**

Vienna

2.

*And<sup>tino</sup> mosso*

*Voce*  
*Piano-*  
*Torte*

Musical score for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment in C major, 3/4 time. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note bass line.

*Da voi par - toama - te Sponde, ma da voi non par - te il*

Musical score for the second system, continuing the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features a consistent eighth-note bass line and a right hand with eighth-note chords.

*cor : Troppo a me fas - te se - con - de, tropo - po pero - di - ghe. d'a"*

Musical score for the third system, concluding the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns in both hands.

*mol.*

*f*

*Ah! don'*

*è quell' al = ma in = gra = ta che d' un po = po = lo - - - - - si ab'*

*= te = ro, così no = bile e sin = ce ro Obbli = ar pos = sa il fa'*

*molto* Da voi par - toa - ma - te Sponde ma da voi non par - te il

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a fermata on a whole note G4. The lyrics are "Da voi par - toa - ma - te Sponde ma da voi non par - te il". The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The key signature has three flats (G minor), and the time signature is common time (C).

*cor* : Troppo a me fas - te Se - con - de trop - po pro - dighe d'la "

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a fermata on a whole note G4. The lyrics are "Troppo a me fas - te Se - con - de trop - po pro - dighe d'la ". The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The key signature has three flats (G minor), and the time signature is common time (C).

*moz.* Quando l'aure in - tor - no in - tor - no Susu "

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a fermata on a whole note G4. The lyrics are "Quando l'aure in - tor - no in - tor - no Susu ". The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The key signature has three flats (G minor), and the time signature is common time (C). The piano accompaniment features a dense texture of sixteenth notes in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

*rar dol - ci se - di - re - te o d'amor la not - te e il*

*giorno L'usig - nuo - lo fa - vel - lar, Di - te*

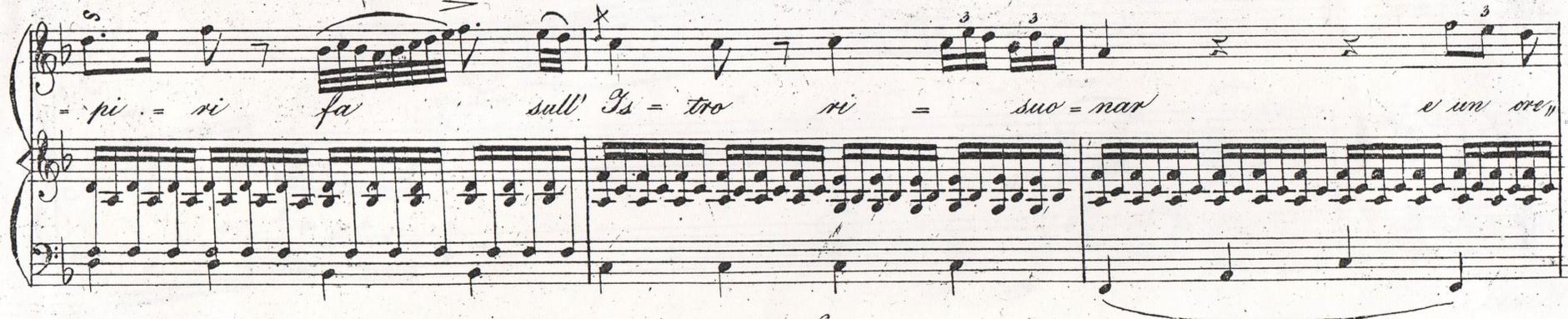
*pur : questo è Pros - di - ni che dis - pie - ga i suoi de*



Handwritten musical score system 1. It consists of three staves: a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The vocal line has lyrics: "= si = ri, e un ore = scon = do - - di Sos = pi = ri = fa sull'". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. There are two dynamic markings 'f' (forte) in the piano part. Above the vocal line, there are two sixteenth-note trills marked with a '6'.



Handwritten musical score system 2. It consists of three staves. The vocal line has lyrics: "Is = tro ri = suo = nar e un ore = scon = do di Sos =". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Above the vocal line, there are two sixteenth-note trills marked with a '6' and a triplet of eighth notes marked with a '3'.



Handwritten musical score system 3. It consists of three staves. The vocal line has lyrics: "= pi = ri fa sull' Is = tro ri = suo = nar e un ore". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Above the vocal line, there are two sixteenth-note trills marked with a '6' and two triplet eighth notes marked with a '3'.

son - do di - sos - pi - ri - fa Sull'

This system contains the first three staves of the musical score. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are the piano accompaniment. The music is in a major key and 4/4 time. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

tro - ri - suo - nar - ri - suo

This system contains the next three staves. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, including some sixteenth-note passages in the right hand.

nar - ri - suo - nar

This system contains the final three staves of the page. The piano part features a prominent fortissimo (ff) dynamic marking. The system concludes with a double bar line and the word "Fine" written in a decorative script.

Fine

**MAXIM MIRONOV** ~ russischer Tenor, bekannt als italienischer Belcanto-Interpret, begann seine Karriere sehr jung als Preisträger des Wettbewerbs „Neue Stimmen“ der Bertelsmann-Stiftung. Geboren in Tula, trat er nach seinen Studien am Gnessin-Institut Moskau dem Ensemble des Helikon Operntheaters Moskau bei. Er ist auf den berühmtesten Bühnen der Welt aufgetreten, darunter am Teatro Real in Madrid, beim Festival d'Aix en-Provence, am Théâtre des Champs-Élysées in Paris, an der Los Angeles Opera, am Theater an der Wien, beim Glyndebourne Festival, am Théâtre de la Monnaie in Brüssel, am Japanischen Nationaltheater in Tokio, am Teatro dell'Opera von Las Palmas, an der Vlaamse Opera in Antwerpen, am Théâtre de Luxembourg, an der Wiener Staatsoper und am Teatro alla Scala in Mailand.

Zu den italienischen Bühnen, auf denen er Hauptrollen in Opern wie *L'italiana* in Algeri, *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola* oder *La gazzetta* verkörperte, gehören das Rossini Opera Festival in Pesaro, das Gran Teatro La Fenice in Venedig, das Teatro Comunale in Bolo-

gna, das Teatro di San Carlo in Neapel, das Teatro Massimo in Palermo, das Teatro Petruzzelli in Bari und die Mailänder Scala.

Er hat mit bedeutenden Dirigenten zusammengearbeitet, wie Alberto Zedda, Donato Renzetti, Bruno Campanella, Evelino Pidò, Vladimir Jurowski, Christophe Rousset, James Conlon, Michele Mariotti, Jesús López Cobos, Gianandrea Noseda, Riccardo Frizza, und mit namhaften Regisseuren wie Pier Luigi Pizzi, Dario Fo, Toni Servillo, Giancarlo Del Monaco, Irina Brook, Damiano Michieletto und Sir Peter Hall.

Weitere wichtige Rollen sang er in den Opern *Orphée et Eurydice* in Toulon und Los Angeles, *Il viaggio a Reims* in Bilbao und Tokio, *Così fan tutte* in Palermo, *Die Entführung aus dem Serail* in Antwerpen und Nizza, *Rossinis Otello* in Lausanne und Wien, *Maometto II* in Venedig, *La muette de Portici* an der Opéra Comique in Paris und am Teatro Petruzzelli in Bari, *La scala di seta* an der Mailänder Scala.

Zahlreiche CD- und DVD-Aufnahmen mit ihm sind erschienen bei Dynamic, Bongiovanni, Bel Air Classic, Opus Arte, Naxos und Illiria.

**RICHARD BARKER** ~ Pianist und Korrepetitor, wurde in London geboren und studierte an der King's School, Worcester, und dann am Conservatorio Giuseppe Verdi in Mailand, wo er unter der Leitung von Ilonka Deckers seinen Abschluss machte.

Ab dem Alter von 23 Jahren begann er seine Zusammenarbeit mit der Mailänder Scala, wo er neben den Musikalischen Leitern Claudio Abbado und dann Riccardo Muti regelmäßig mit Gianandrea Gavazzeni, Riccardo Chailly, Roberto Abbado, Daniele Gatti, Bruno Campanella und anderen spielte.

In der Folge erweiterte er sein Betätigungsfeld auf andere Theater inner- und außerhalb Italiens, darunter La Fenice in Venedig, wo er mit Peter Maag und Christian Thielemann arbeitete, das Comunale in Bologna und in Florenz, das Regio in Turin, das San Carlo in Neapel, das Massimo in Palermo, die Opéra in Paris und in Monte-Carlo, das Monnaie in Brüssel, die Japan Opera Foundation in Tokio, die Koreanische Nationaloper in Seoul, das Theater an der Wien und das Palau de les Arts in Valencia mit Lorin Maazel, Ottavio Dantone und Michele Mariotti.

Ab 1994 war er Korrepetitor beim Rossini Opera Festival, wo er mit Alberto Zedda und Donato Renzetti sowie vielen anderen Dirigenten wie Carlo Rizzi, Maurizio Benini, Yves Abel und Enrique Mazzola arbeitete.

Er wurde auch zu zahlreichen Festivals eingeladen, darunter in Ravenna, Schwetzingen, Edinburgh, Houston (Texas), Jerusalem, Sofia, Wexford, an denen er als Recitalbegleiter von Sängern mit Weltruhm auftrat. Beim Glyndebourne Festival arbeitete er mit Vladimir Jurowsky zusammen. 2007 komponierte und spielte er am Cembalo die Bühnenmusik zu Carlo Goldonis Komödie *Una delle ultime sere di Carnevale* in der Inszenierung von Pier Luigi Pizzi am Teatro Stabile del Veneto in Venedig und am Mossowjet-Theater in Moskau. Zu den weiteren Regisseuren, mit denen er zusammengearbeitet hat, gehören Giorgio Strehler, Luca Ronconi, Jonathan Miller, John Cox, Graham Vick und Elijah Moshinsky.

Zuletzt war er beschäftigt am Théâtre des Champs-Élysées in Paris, am Michailowski-Theater in Sankt Petersburg, am Teatr Wielki in Warschau mit Andrei Yurkevich, am Nationalen Zentrum für Darstellende Künste in Peking; am Teatro La Fenice in Venedig hat er *Mirandolina* von Bohuslav Martinů einstudiert.

Von 1997 bis 2007 war er mit Leyla Gencer Dozent an der Akademie der Mailänder Scala. Aktuell unterrichtet er an der Akademie des Maggio Musicale Fiorentino.

**MAXIM MIRONOV – TENOR**  
**RICHARD BARKER – PIANIST**

Marco Battistella – Aufnahme, Produktion, Bearbeitung, Mischung

Maurice Barnich – Mastering

Clémence Fabre – Bearbeitung & Mischung

Reto Müller – Beratung

Aleksey Sorokin – Grafikdesign

Michael Aspinall, Alfred Caron, Andrés Moreno Mengíbar, Akira Mizutani, Chikako Nakamaya, Antonio Staude – Übersetzer

Elena Gajbach – Produzent

Jan Seela – Klavierstimmer (Klavierhaus Seela)

Martin Schmid – Klavierstimmer (Klavierhaus Hölzle)

Förderverein Kurtheater Wildbad e. V., Dr. Thomas Käßler

Aufnahme: Pleyel-Flügel Nr. 17065 (1851)

31.5.-30.6.2018 im Königlichen Kurtheater Bad Wildbad, Deutschland

