

La Cenerentola – Triumph des Belcanto-Märchens

Arnold Jacobshagen

Das Märchen von Cinderella (Aschenbrödel, Cendrillon, Cenerentola) zählt zu den beliebtesten Stoffen der Opernbühne. Lange vor Gioachino Rossinis *La Cenerentola* war die Geschichte in musikalischen Bearbeitungen an Pariser Theatern zu erleben, etwa in *Cendrillon* von Louis Anseaume und Jean-Louis Laruette (1759) sowie in der gleichnamigen Oper von Charles-Guillaume Etienne und Nicolas Isouard (1810). Auch später wurde der Stoff noch von zahlreichen Komponisten musikdramatisch bearbeitet, darunter Jules Massenet (*Cendrillon*, Paris 1889), Ermanno Wolf-Ferrari (*Cenerentola*, Venedig 1900), Pauline Viardot (*Cendrillon*, Paris 1904), Leo Blech (*Aschenbrödel*, Prag 1905), Sergeij Prokofjew (*Soluschka*, Ballett, Moskau 1945), Peter Maxwell Davies (*Cinderella*, Kirkwall 1980) und zuletzt Alma Deutscher (*Cinderella*, Wien 2016). Doch im Unterschied zu all diesen Werken vermochte sich allein Rossinis Aschenputtel auf den Bühnen der Welt zu behaupten.

Märchen als Spiegel der Gesellschaft

La Cenerentola geht auf Charles Perraults Märchen *Cendrillon* aus dem Jahre 1697 zurück. Von diesem Modell und erst recht von den in Deutschland geläufigen Fassungen des Märchens (darunter vor allem das *Aschenputtel* der Gebrüder Grimm sowie Ludwig Bechsteins *Aschenbrödel*) unterscheidet sich die Handlung der Oper allerdings deutlich: Die Rolle der bösen Stiefmutter übernimmt hier ein vorwiegend lächerlicher Stiefvater, und anstelle einer guten Fee interveniert Alidoro, der Lehrer des Prinzen, zugunsten von Cenerentola (Angelina). Im Vorwort des Librettos weist der Verfasser Jacopo Ferretti darauf hin, dass auch der Schuh, den Aschenputtel in den geläufigeren Versionen des Märchens verliert und



Charles Perrault

der sodann als Erkennungszeichen dient, in der Oper ebenso wenig vorkommt wie beispielsweise eine sprechende Katze. Sowohl die Figur des Alidoro als auch jene des Dieners Dandini sind aus der Oper *Agatin, ovvero La virtù premiata* von Francesco Fiorini und Stefano Pavesi entlehnt, die drei Jahre zuvor in Mailand uraufgeführt worden war.

Durch diese Veränderungen des Librettisten ist die Handlung ihrer märchenhaften Züge weitgehend beraubt. An ihre Stelle tritt eine durchaus realistische Komödie, die durch systematische Überzeichnung der Figuren immer wieder in die Sphäre des Grotesken vorstößt. An die Tradition des Märchens erinnert aber die moralische Utopie, dass am Ende das Gute siegt, wie bereits der

Untertitel der Oper zu verstehen gibt: *La bontà in trionfo* (*Der Triumph des Guten*). Zum glücklichen Ende bedarf es anstelle der im Märchen geläufigen übernatürlichen Interventionen freilich anderer dramaturgischer Mittel. Vor allem durch Verkleidungen wird die komplexe Intrige immer wieder vorangebracht. Gleich zu Beginn gelangt Alidoro als Bettler verkleidet in Don Magnificos Haus, im weiteren Verlauf des ersten Aktes verschafft sich dort auch Don Ramiro in Gestalt eines Stallmeisters Zutritt. Zu guter Letzt findet sich auch der als Don Ramiro kostümierte Kammerdiener Dandini ein, der im Auftrag seines Herrn und zur Freude Don Magnificos dessen Töchter Tisbe und Clorinda hofiert. Besonders aufsehenerregend ist natürlich Cenerentolas Verkleidung, die sie für das Fest am Ende des ersten Aktes von Alidoro erhält.

Die Maskerade setzt sich bruchlos im zweiten Akt fort. Nun wirbt der als Prinz ausstaffierte Dandini um Angelina, die ihn jedoch abweist und erklärt, nur den Stallmeister zu lieben. Diesem gibt sie ein Armband und verspricht, ihn zu heiraten, sobald er das gleiche Band an ihrem Arm finde. Erst als Don Magnifico von dem weiterhin als Prinz verkleideten Dandini erfahren will, wen dieser auserwählt habe, gibt sich der Kammerdiener zu erkennen. Gleiches tut wenig später Ramiro, der zugleich Angelinas Armband erblickt und diese als seine Braut mit sich führt.

Neuere Forschungen legen es nahe, die durch Verkleidungen ins Werk gesetzten Hof- und Hochzeitsintrigen in *La Cenerentola* als politische Parodie auf die zur Zeit Rossinis in Paris, Madrid und Neapel regierenden Königshäuser der Bourbonen zu verstehen: Deren bisweilen bizarre Heiratspolitik offenbart das gesamte Spektrum vom Tragischen bis zum Absurden und Grotesken. In einer Epoche der politischen Reaktion entzündete sich Rossinis musikalische Ironie an dem Gegensatz zwischen der Märchenheirat am Ende der Oper und der realen Welt arrangierter Eheschließungen zur Beförderung pragmatischer Interessen der herrschenden Dynastien. Diese Anspielungen sind keineswegs die einzigen Bezüge zur historischen Situation im nachnapoleonischen Europa. Der gesellschaftliche Umbruch offenbart sich vor allem in der Umverteilung der Besitzverhältnisse. So ist der mit einem



Illustration von Carl Offtenderinger zu Aschenbrödel der Gebrüder Grimm

pompösen Namen ausgestattete Don Magnifico ein inzwischen völlig verarmter Adliger, der gleich zu Beginn der Oper das Ausmaß seiner ökonomischen Misere bejammert. Nur durch eine gute Verbindung seiner leiblichen Töchter Clorinda und Tisbe kann er seiner prekären Finanzlage ein Ende bereiten. Seine Stieftochter Angelina hingegen nimmt ihr leidvolles Schicksal als Dienerin in größter Demut hin. Der gesellschaftliche Abstieg ihres Stiefvaters und ihr eigener unglaublicher Aufstieg aus der Asche reflektieren ebenso wie der Rollentausch Ramiros und Dandinis die soziale Mobilität in einer Epoche, die seit der Französischen Revolution scheinbar völlig aus den Fugen geraten war.

Konzeptionen des Komischen

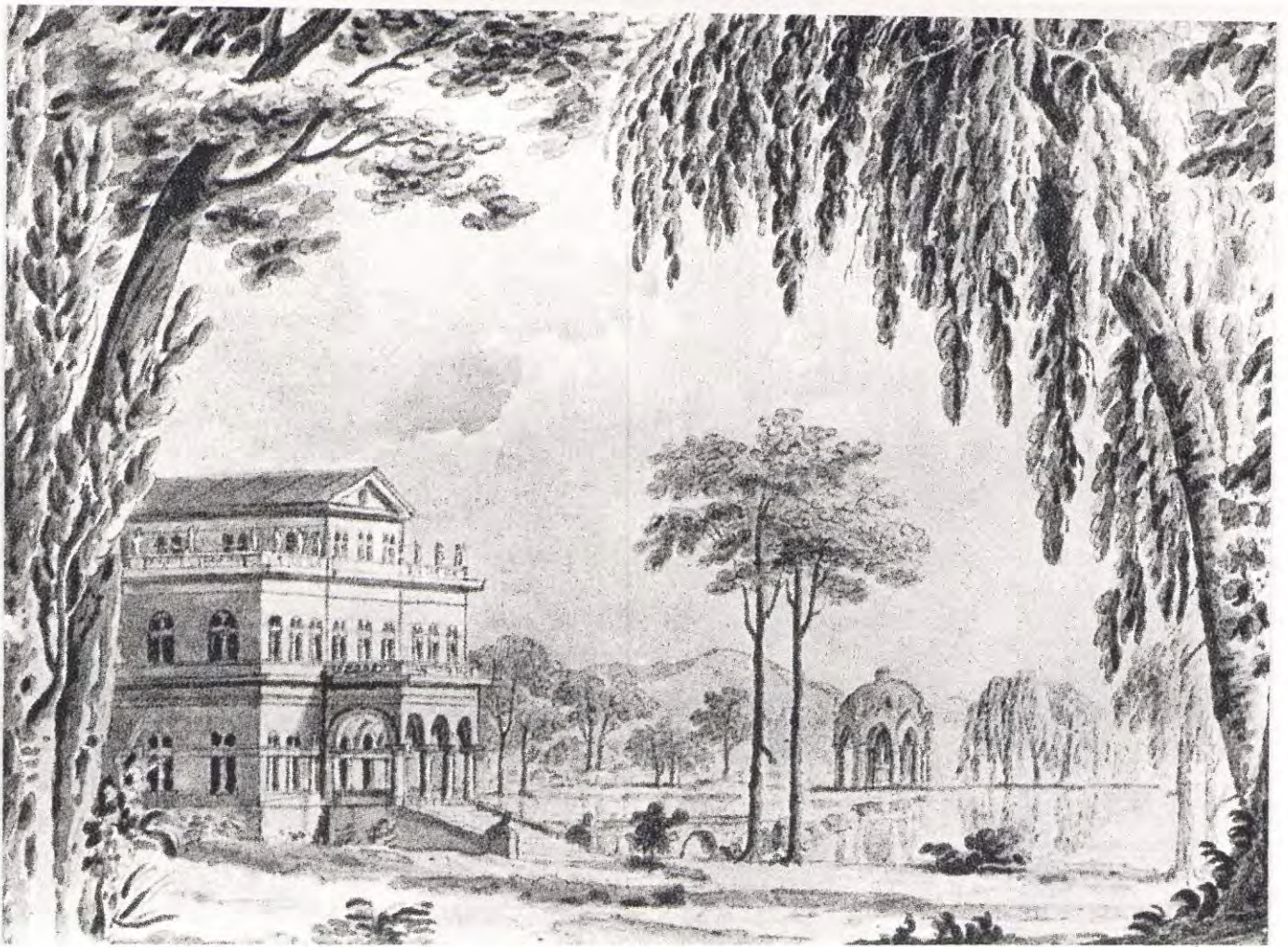
Das internationale Repertoire der italienischen Opera buffa besteht heute fast ausschließlich aus den Werken von nur zwei Komponisten: Rossini und Mozart. Anders als in den drei großen komischen Opern Mozarts (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte*), deren komplex gezeichnete Protagonisten eine durchaus tragische Fallhöhe besitzen, treiben Rossinis Hauptwerke in der Gattung der Opera buffa (*L'italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia* und *La Cenerentola*) vor allem das Grotleske auf die Spitze und zelebrieren das Positiv-Komische in einer auf der Musiktheaterbühne bis dahin unbekanntem Vitalität und Unmittelbarkeit. Die unterschiedliche Konzeption der Opera buffa bei Mozart und Rossini zeigt sich auch im Umgang mit der Maskerade: Während sie bei Mozart eine moralische Funktion bei der Aufdeckung von Schuld übernimmt (der Verrat des Grafen in *Le nozze di Figaro*, die Schandtaten Don Giovannis in der gleichnamigen Oper und die Untreue Dorabellas und Fiordiligis in *Così fan tutte* werden durch Verkleidungsszenen offenbart), liegt die zentrale Bedeutung der Verkleidungen bei Rossini im karnevalesken «Theater auf dem Theater» und in der Inszenierung des Grotlesken. Hierbei steht weniger die psychologische Entwicklung der Figuren im Vordergrund als vielmehr die durch die Musik zu maximaler Evidenz gebrachte Darstellung komischer Situationen. Die Musik kann sich dabei gegenüber dem Text in großer Autonomie entfalten, besonders in den mitunter gigantischen Ensemble-Sätzen wie im Finale des ersten Aktes aus *La Cenerentola*. In den tumultartigen Steigerungen dieses Finales werden die vokalen und instrumentalen Stimmen mechanisch als lärmendes Tutti im Zustand größter Konfusion zusammengeführt. Die Figuren agieren dabei scheinbar als virtuos «ingende Automaten», deren Individualität sich völlig in den geräuschhaft gesteigerten Klangballungen verliert.

Oftmals bilden Wortspielereien und die rhythmisch-melodische Deformation des Textes den Ausgangspunkt für Rossinis musikalischen Humor. Eine solche Mechanisierung des Wortes geht bei Rossini mit der schon unter seinen Zeitgenossen viel diskutierten Vorstellung einer «mechanischen Musik» einher, bei der sich in den vorwärtspeitschenden Rhythmen, den Crescendi und orchestralen

Steigerungsanlagen gewaltige musikalische Energien entladen. Sprachspiele und Lautmalereien zählten schon immer zu den traditionellen komischen Elementen der Opera buffa, die Rossini in unerschöpflicher Vielfalt auf die Spitze trieb. Ein besonders vorrücktes Beispiel hierfür bildet das Sextett am Ende von *La Cenerentola* («*Questo è un nodo avviluppato*»). Kompositorisch ist das Stück eine raffinierte Kombination aus Kanon und Fugato, die ihre komische und zugleich überwältigende Wirkung aus dem onomatopoetischen Spiel mit dem explosiven Klang der scharf artikulierten Konsonanten bezieht.

Genese eines Meisterwerks

Die Entstehungsgeschichte von *La Cenerentola* ist reich an Anekdoten und Kuriositäten. An seinem 24. Geburtstag, am 29. Februar 1816, wenige Tage nach der römischen Uraufführung des *Barbiers von Sevilla*, unterschrieb Rossini den Vertrag für eine neue Oper, die Anfang des nächsten Jahres ebenfalls in Rom zur Aufführung gelangen sollte. Das Thema der Handlung stand allerdings lange Zeit noch gar nicht fest. Rossini verließ Rom kurz nach Vertragsabschluss und kehrte erst Mitte Dezember zurück, um sich mit der neuen Oper zu beschäftigen. Jetzt erst verständigte man sich mit dem römischen Theaterdirektor Pietro Cartoni und dem Librettisten Ferretti über ein geeignetes Sujet. Somit verblieben für das Abfassen des Textbuches und die Komposition der Musik nur noch wenige Wochen. Da Rossini wieder einmal unter extremem Zeitdruck komponieren musste, griff er für einige Nummern auf bereits zuvor komponierte Musik zurück. So übernahm er die Ouvertüre aus seiner im September 1816 in Neapel uraufgeführten Komödie *La gazzetta*, und die Finalarie Angelinas («*Non più mesta*») ist eine Bearbeitung der letzten Arie des Grafen Almaviva («*Ah il più lieto*») aus dem *Barbier von Sevilla*. Außerdem stand ihm mit dem römischen Musiker Luca Agolini ein fleißiger und durchaus kompetenter Assistent zur Seite: Agolini komponierte für *La Cenerentola* je eine Arie für Alidoro («*Il mondo è un gran teatro*», Akt 1) und Clorinda («*Ah! della bella incognita*», Akt 2) sowie einen Chor der Edelleute («*Ah! della bella incognita*», Akt 2) und schrieb darüber hinaus auch alle Seccorezitative. Die Besetzung der Protagonistin mit einem Mezzosopran entspricht nicht den Konventionen der



Bühnenbildentwurf von Alessandro Sanquirico 1817 für die Mailänder Scala,
La Cenerentola, 1. Akt, 3. Szene

Gattung. Hier wie auch in seinen beiden anderen Meisterwerken in der Opera buffa, *L'italiana in Algeri* und *Il barbiere di Siviglia*, stand Rossini jeweils eine Primadonna mit einem tieferen Timbre zur Verfügung, was diese drei hochvirtuosen und koloraturfreudigen Belcantopartien der Isabella, Rosina und Cenerentola miteinander verbindet.

Auch die Einstudierung des Werkes am Teatro Valle in Rom musste in Windeseile erfolgen. Obwohl die Besetzung mit Geltrude Righetti-Giorgi (Cenerentola), Caterina Rossi (Clorinda), Teresa Mariani (Tisbe), Giacomo Guglielmi (Ramiro), Giuseppe de Begnis (Dandini), Andrea Verni (Magnifico) und Zenobio Vittarelli (Alidoro) erstklassig war, endete die Uraufführung mit einem eklatanten Misserfolg. Ähnliches war Rossini ein Jahr zuvor auch mit dem *Barbier von Sevilla* widerfahren. Dass sich der Erfolg beider Werke erst ab der zweiten Aufführung allmählich einstellte, überrascht angesichts der Entstehungsumstände und der extrem knapp bemessenen Vorbereitungszeit nicht. Es war unter den damaligen

LE HANNETON

ILLUSTRÉ, SATIRIQUE ET LITTÉRAIRE

ROSSINI



Monsieur V. Agnes
Danton fut jadis la caricature d'un bon professeur de grammaire
Aujourd'hui devenu pianiste de la quatrième Classe il ne
s'oppose pas à ce qu'elle soit publiée dans votre Journal

Passy 25 Juin 1867

P. Brossier

Rossini-Karikatur aus dem Jahre 1867

Verhältnissen ziemlich normal, dass ein neues Werk bei der Uraufführung noch erheblich «wackelte», sodann aber mit jeder weiteren Aufführung immer besser wurde und dementsprechend zunehmend Anklang beim Publikum fand. So steigerte sich auch *La Cenerentola* binnen kurzem vom Premierenfiasko zum Welterfolg.

Mit dieser Premiere am 25. Januar 1817 in Rom sollte Rossinis Karriere als Komponist komischer Opern für italienische Bühnen schon vor seinem 25. Geburtstag zu Ende gehen. Fortan schrieb er vor allem heroische und tragische italienische Opern, darunter *Mosè in Egitto* (1818), *La donna del lago* (1819) und *Semiramide* (1823), ehe er sich 1824 in Paris niederließ und dort noch vier französische Opern komponierte. Etwas verkürzt lässt sich also sein Operschaffen in drei Abschnitte gliedern: Der «frühe» Rossini war vor allem auf dem Gebiet der Opera buffa, der «mittlere» primär auf dem der Opera seria und der «späte» in der französischen Oper unterwegs. Dabei sind die Bezeichnungen «früh», «mittel» und «spät» freilich nur auf sein Operschaffen und nicht auf die gesamte Lebensspanne zu beziehen: Nach *Guillaume Tell* (1829) stellte Rossini mit 37 Jahren das Opernkomponieren ein und lebte fortan bis zu seinem Tod im Jahre 1868 als Privatier in Paris und Italien von dem gewaltigen Vermögen, das ihm seine Bühnenerfolge eingebracht hatten.



Cecilia Bartoli
photo: Decca

28.02. 2017 20:00
Grand Auditorium
Mardi / Dienstag / Tuesday
Grandes voix

«Soirée d'opéra Cecilia Bartoli»

Les Musiciens du Prince
Chœur de l'Opéra de Monte-Carlo
Gianluca Capuano direction

Cecilia Bartoli mezzo-soprano (Angelina)
Sen Guo soprano (Clorinda)
Irène Friedli mezzo-soprano (Tisbe)
Carlos Chausson baryton-basse (Don Magnifico)
Edgardo Rocha ténor (Don Ramiro)
Nicola Alaimo baryton (Dandini)
Ugo Guagliardo basse (Alidoro)

Claudia Blerch mise en espace

Production Opéra de Monte-Carlo

Backstage

19:15 Salle de Musique de Chambre
Anne Payot-Le Nabour:
«La Cenerentola ou le triomphe de Rossini» (F)

Gioacchino Rossini (1792–1868)

La Cenerentola (1816/17)

Melodramma giocoso en deux actes

Livret de Jacopo Ferretti d'après le drame semiserio

Agatina o La Virtù premiata (1814) de Stefano Pavesi

~ 150' + pause