

Semiramide

Gioacchino Rossini

Haus der Berliner Festspiele

20. und 22. Oktober 2022



DEUTSCHE OPER BERLIN

Semiramide

Gioacchino Rossini [1792 – 1868]

Melodramma tragico in zwei Akten

Libretto von Gaetano Rossi nach Voltaires „La Tragédie de Sémiramis“

Uraufführung am 3. Februar 1823 am Teatro la Fenice, Venedig



H. Garrier

fab. de Anagni

ROSSINI.

Handlung

Semiramide

1. Akt

Seit dem Tod König Ninus fünfzehn Jahren zuvor wird Babylon von seiner Witwe, der Königin Semiramide, regiert. Das Volk feiert seine Herrscherin, die dem Land Frieden und Wohlstand beschert hat. Doch der Oberpriester Oroë sieht dunkle Zeiten heraufziehen. Für diesen Tag hat er die Wahl eines Thronfolgers angekündigt. Hoffnungen macht sich der Prinz Assur, der jedoch fürchtet, dass Oroë sein Geheimnis kennt: Vor fünfzehn Jahren ermordete er zusammen mit seiner damaligen Geliebten Semiramide den König. Auch Semiramide lässt die Erinnerung an ihre Schuld nicht los: Als sie am Altar den Namen Ninus nennt, erlischt das heilige Feuer. Im Tempel findet sich auch der junge Hauptmann Arsace ein. Er ist der Sohn von Semiramide und Ninus, der nach dem Tode seines Vaters von Oroë in Sicherheit gebracht worden und für tot erklärt worden war. Arsace, der von seiner wahren Identität nichts weiß, ist in die Prinzessin Azema verliebt, die auch Assur zu seiner Braut erkoren hat. Es kommt zum Streit.

Das Orakel hat Semiramide verkündet, ihr Leiden würde mit der Heirat Arsaces ein Ende haben. Als sie den gut aussehenden Mann trifft, erkennt sie ihn nicht als ihren seit fünfzehn Jahren verschollenen Sohn und beschließt, ihn selbst zu heiraten. Arsace hingegen glaubt, dass sie sich für seine Hochzeit mit Azema einsetzen werde. Semiramide verkündet, dass Arsace ihr Gemahl und Thronfolger werden solle und dass Azema den indischen Prinzen Idreno heiraten solle, der gleichfalls um sie geworben hatte. Ninus Geist erscheint und verkündet Arsace, dass er König werden würde, sobald er an seinem Grab ein Opfer dargebracht habe.

2. Akt

Semiramide streitet mit Assur, der sich in seinen Hoffnungen getäuscht sieht und unter Rachedrohungen verschwindet, während das Volk Arsace zujubelt. Oroes und die Priester enthüllen Arsace seine wahre Identität und die Rolle, die Semiramide bei der Ermordung seines Vaters gespielt hat. Arsace ist entsetzt: Ihm wird klar, dass er kurz davor steht, seine Mutter zu heiraten. Die Priester verlangen von ihm Rache für den Tod Ninos. Als Arsace Semiramide stellt, erkennt er, dass die Liebe zu seiner Mutter stärker ist als die Pflicht zur Rache. In der Gruft Ninos hält sich Assur versteckt, um Arsace zu töten. Semiramide wiederum erscheint, weil sie Assur töten will, um das Leben ihres Sohnes zu retten. Als Arsace hinzukommt, führt er auf Oroes Befehl einen Schwertstreich ins Dunkel aus und trifft dabei nicht Assur, sondern Semiramide. Nach dem Tod seiner Mutter wird Arsace unter dem Namen Ninia zum neuen König ausgerufen.

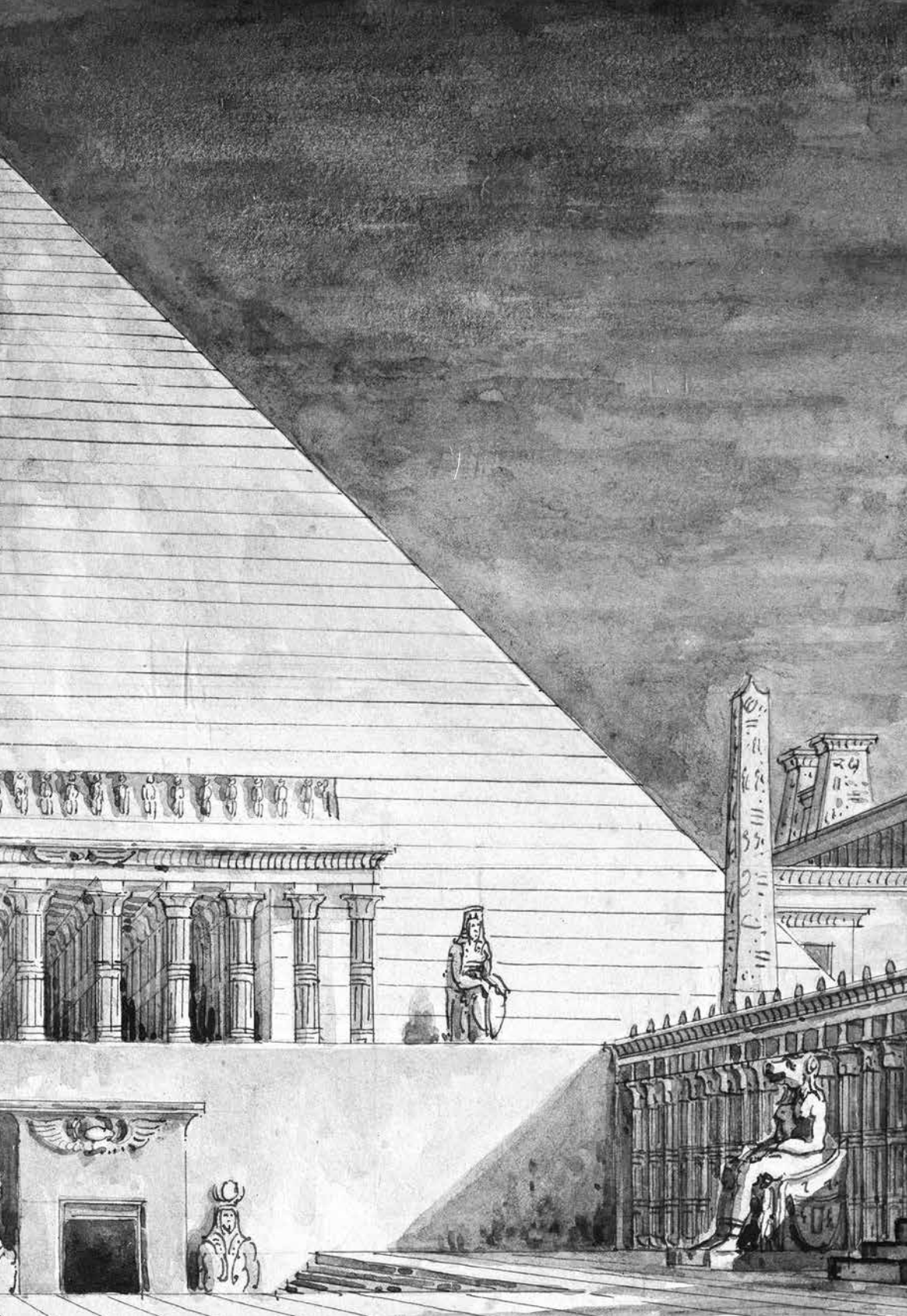
Zur halbszenischen Aufführung

im Haus der Berliner Festspiele

Der architektonische Rahmen des Bornemann-Baus, der einen Dialog der Kunstformen beschwört, hat uns dazu angeregt, Rossinis Tragödie in den Räumen einer urbanen Kunstgalerie zu erzählen.

Die erfolgreiche Kuratorin SEMIRAMIDE sucht einen neuen Partner und zukünftigen Nachfolger für ihren renommierten Kunsttempel GALLERIA BABILONIA. Im Rahmen einer spektakulären Vernissage will sie die kunstbegeisterte Öffentlichkeit über ihre Pläne informieren. Die Ausstellung zeigt neben der Retrospektive für ihren verstorbenen Ehemann und Videokünstler NINO außerdem neue Werke des etablierten Künstlers ASSUR und des jungen, aufstrebenden Malers ARSACE. Als Live-Performer ist der Stimmakrobat IDRENO eingeladen. Doch während der Eröffnung holen SEMIRAMIDE die Schatten der Vergangenheit ein. Wer hält die Fäden im Wirrwarr der Ereignisse eigentlich wirklich in der Hand? OROE, der allwissende Geschäftsführer, verfolgt dabei ebenso seine eigenen Interessen wie ASSUR, der stets am Markt orientierte Opportunist. Welche Rolle spielt MITRANE, ihr langjähriger Assistent? Und wie beeinflusst die junge und schöne Mäzenin AZEMA den Lauf der Dinge? SEMIRAMIDE verstrickt sich immer mehr im Dickicht von Kunst und Macht, im Spiel um Liebe und Schuld.

Philine Tiesel und Oliver Burkhardt
(Szenische Einrichtung)





Höchste Virtuosität, leidenschaftliche Gesangskunst

Alberto Zedda

SEMIRAMIDE verschwand wie die meisten Opern Rossinis, insbesondere seine „opere serie“ (ernste Opern), schon zu Lebzeiten des Komponisten aus dem Repertoire. Das verwundert weniger, wenn man bedenkt, dass Meisterwerke wie L'INCORONAZIONE DI POPPEA, die MATTHÄUS-PASSION, GIULIO CESARE oder COSÌ FAN TUTTE dieses Schicksal teilten. SEMIRAMIDE wurde jahrelang nicht aufgeführt, weil es keine Sänger mehr gab, die höchste Virtuosität, die eine leidenschaftliche Gesangskunst forderte, in lebendige Gefühle umwandeln konnten. Das auf starke Gefühle und Identifikation begierige Publikum war nicht mehr fähig, sich einem solch raffinierten intellektuellen Hedonismus hinzugeben, der sich in abstrakten musikalisch-rhetorischen Figuren wie Tonleitern, Arpeggien und Rouladen äußerte, ohne unmittelbare psychologische Ausdrucksmöglichkeiten zu besitzen. Zudem waren die wenigen Aufführungen von SEMIRAMIDE Interpreten überlassen, die das erfolgreiche neue romantische Repertoire sangen und die diesem so andersartigen und anspruchsvollen Gesangsstil nicht gewachsen waren. Da die Technik des „canto di sforza“ (kraftvoller Gesang) eine adäquate Ausführung der Virtuosität und des vokalen Tempos unmöglich machte, wurde die Gesangslinie vereinfacht. Die Da-capo-Teile (verzierte Wiederholung des ersten Teils der Arie) und die angeblich dramatisch uninteressanten Arien wurden gestrichen, damit ein Sänger, dem die notwendigen technischen Möglichkeiten fehlten, die Oper bis zum Ende durchhalten konnte. Diese formal verstümmelten, stilistisch völlig entstellten Werke waren nicht mehr imstande, ihre Besonderheiten und ihren Charakter zum Ausdruck zu bringen. Eine derartige Aufführungspraxis verschleierte die Qualitäten von SEMIRAMIDE als einem der bedeutendsten Zeugnisse des musikalischen Dramas. Hier behauptete und formulierte Rossini seine künstlerischen Vorstellungen noch einmal zu einem Zeitpunkt, als die Ästhetik des romantischen Realismus und des Verismo triumphierte und alles Vorige veraltet erscheinen ließ.

Der Belcanto, der dem Wesen der Rossinischen Gesangskunst eigen ist und der in SEMIRAMIDE seinen letzten Höhepunkt fand, ist ein autonomer und spezifischer Stil, der besondere Regeln hat, die sowohl die Arbeit des Komponisten wie auch des Interpreten bestimmte und der auf eine Idealisierung der Gefühle und Handlungen zielte. Der Gesang ist wesentlich auf technische Kunstfertigkeit ausgerichtet und berührt den Zuhörer eher durch intellektuelle Bewunderung höchster Virtuosität als durch suggestive, ausdrucksvolle Melodien oder eine

dramatische Handlung. Die Belcanto-Oper besteht aus abstrakten, nicht-semantischen Vokalformeln, die erst durch die Interpretation lebendig werden. In diesen „Schöpfungsprozess“ wird der Zuschauer als Partner aktiv einbezogen. Er wird zum Zeugen eines unwiederholbaren Ereignisses. Je größer die Fähigkeit des Publikums ist, mit seiner Vorstellungskraft und einem Kunstverständnis an diesem vom Komponisten und Interpreten vorbereiteten Prozess teilzunehmen, desto größer ist das entsprechende Vergnügen.

In den letzten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts hat die Rückkehr der Opern Mozarts, Rossinis und des Barockzeitalters (deren letzte große Nachfolger Mozart und Rossini sind) auf die Opernbühne sowohl bei den mittlerweile wieder zahlreichen dafür geeigneten Interpreten wie auch beim Publikum ein Interesse am Belcanto wiedererweckt. Die inhaltlichen Tendenzen der heutigen Kultur entsprechen auch vielmehr der rationalistischen und bildhaften Weltsicht der Klassiker als den stürmischen Leidenschaften der Romantiker. Deren Dramen, in denen Tod und Liebe die emotionalen Höhepunkte bilden, verlangen kräftige Stimmen, die das himmlische Gebet der verlassenen Sopranistin, den stolzen Mut des kampfbereiten Tenors, den verzweifelten Schrei des verratenen Baritons, die betrübt Klage der verstoßenen Kontraaltistin, die kosmische Verfluchung eines ungehorsamen Sohnes durch den Vater entsprechend ertönen lassen können. Die von den Musikdramen des späten neunzehnten Jahrhunderts geforderten kräftigen Klangfarben, lauten Töne, groben Ausdrucksformen von Liebe, Ehre, Freundschaft und Heldentum haben das Vergnügen am Halbdunkel, das Flüstern, die psychologischen Schattierungen, die subtile und aristokratische „mezza voce“, die schnellen und leichten Koloraturen – alles, was zum Verständnis der poetischen Sprache notwendig ist – verschwinden lassen.

SEMIRAMIDE verdankt einer Aufnahme aus den siebziger Jahren ihren heutigen Erfolg: zwei außergewöhnliche Sängerinnen interpretierten die Hauptrollen von Semiramide und Arsace: Joan Sutherland und Marilyn Horne. Diese Aufnahme, trotz hörbarer Defizite bei den Männerstimmen und dem Streichen von beinahe zwei Stunden Musik, ließ die Welt entdecken, wie ausdrucksvoll der Rossinische Musikstil war: die faszinierende Kraft der Kabaletten, die Schönheit der Duette von Sopranistin und Hosenrollen-Kontraaltistin, die an die legendäre Zeit der Kastraten erinnerte. Der Wert höchster Virtuosität im Dienste des musikalischen Ausdrucks wurde wieder anerkannt. Es folgte eine Neuinszenierung von Pier Luigi Pizzi, die das Publikum mehrerer europäischer Hauptstädte bezauberte. Ich selbst habe die Ehre gehabt, in Genf und Turin eine Produktion mit Katia Ricciarelli und Lucia Valentini Terrani, im Wechsel mit Lella Cuberli und Martine Dupuy zu dirigieren. (...)

SEMIRAMIDE gehört zu den Opern apollinischer Ästhetik, deren stilisierte Geometrie Rossini in TANCREDI entwickelt hatte: da herrscht die klassische, in sich geschlossene Form der dreiteiligen Arie (zweiter Teil mit Übergangsfunktion – möglicherweise mit Chor –, in dem die Handlung vorwärtsdrängt, und Da-capo-Teil) und der Duette mit Wiederholung von parallelen Teilen. Diese Formen werden gegenüber sich frei entwickelnden durchkomponierten Teilen bevorzugt. Diese Struktur der Arien und Duette bestehender Tradition wird hier auf die Spitze getrieben. (...)

Als ich SEMIRAMIDE für das Festival von Martina Franca vorbereiten sollte, konnte ich den Verlag Ricordi in Mailand davon überzeugen, eine neue

Gesamtausgabe herauszubringen, die ich aus dem von Philip Gossett herausgegebenen Faksimile heraus geschrieben hatte. In diesem Faksimile fehlten einzelne Notationssysteme, die in kleineren Partituren (*spartitini*) notiert wurden, weil sie bei großen Ensembles mit Chor in der Orchesterpartitur keinen Platz hatten. Gossett hatte die *spartitini* aus einer sekundären Quelle (Ratti und Cencetti) in seine Ausgabe eingefügt, er hatte keine Kenntnis von den Handschriften, die vermisch mit dem originalen Orchestermaterial im Archiv des Teatro La Fenice in Venedig lagen, wo SEMIRAMIDE uraufgeführt worden war.

Die neue kritische Ausgabe wurde kürzlich durch die Fondazione Rossini Pesaro in Druck gegeben. Dieses Aufführungsmaterial, das wir für die Aufführungen in Berlin ausgewählt haben, bezieht die Arbeit Philip Gossetts mit ein, welcher die Untersuchung und analytische Beschreibung der sekundären Quellen und die Verfassung des Vorworts übernommen hat. Nicht zu vergessen ist seine Transkription der handschriftlichen Skizzen Rossinis für SEMIRAMIDE, die Paolo Fabbri gefunden und im Katalog Piancastelli di Forlì veröffentlicht hatte (Lucca, 2001). Die Ausgabe enthält auch die von Gossett aus dem originalen Orchestermaterial rekonstruierte Besetzung der *Banda* (des Bühnenorchesters), die Rossini für eine Vorstellung in Venedig hinzugefügt hatte. Wie alle Opernkomponisten der Zeit machte sich Rossini nicht die Mühe, eine genaue Besetzung der *Banda* zu bestimmen. Lediglich auf einem einzigen Notensystem der Partitur fanden sich ein paar Angaben und einige Informationen, aus denen jeder Theaterdirektor die passende Besetzung zusammenstellen konnte. Die Partitur der kritischen Ausgabe zwingt demzufolge den Interpreten nicht, die angegebene Orchesterbesetzung zu respektieren. Dennoch bleibt sie für die Aufführungspraxis eine wertvolle Quelle.

Ein weiteres praktisches Problem bei der Aufführung konnte die kritische Ausgabe nicht lösen. Zur Zeit Rossinis wurden die verschiedenen Bassstimmen nicht so genau unterschieden wie heute. Pauschal kannte man den *Basso nobile* oder *cantante* und den *Basso buffo* oder *caricato*. Die Baritonstimmlage gab es nicht als solche, es waren vielmehr Sänger, die wir heute als Bassbariton bezeichnen würden und deren Stimme sich vom tiefsten Register bis zu ihren höchsten Tönen entfalten konnte. Basspartien unterschieden sich also nicht so sehr voneinander, und wenn zwei Bässe in derselben Oper auftraten, waren beide Rollen leicht auswechselbar – was meistens die *opera buffa* betraf (Don Magnifico / Dandini in LA CENERENTOLA, Selim / Don Geronio in IL TURCO IN ITALIA, Mustafà / Taddeo in L'ITALIANA IN ALGERI), aber auch manchmal die *opera seria* und *semiseria* (Mosè / Faraone in MOSÈ, Filippo / Podestà in LA GAZZA LADRA), auch wenn man eine tiefere Stimme für die eine Rolle, eine höhere für die andere bevorzugte. Diese Unbestimmtheit der Tessitura ist schuld daran, dass mehrere Missverständlichkeiten in den Handschriften Rossinis zu finden sind. Bei zwei Bassrollen entsprechen die zwei Notensysteme nicht immer derselben Rolle. In der *Introduzione* von SEMIRAMIDE beispielsweise steht die Gesangsstimme von Oroè zunächst auf dem Notensystem unter demjenigen von Assur, was bedeutet, dass seine Rolle die tiefste Stimmlage der Oper verlangt. In der Oper trifft das aber oft nicht zu. Dies veranlasste den Herausgeber, die Fondazione Rossini, dazu, die am häufigsten wiederkehrende Notierung zu wählen, d. h. die Gesangslinien des Assur immer auf das unterste Notensystem zu setzen. Das hat seine Nachteile: es fällt bei der Analyse der Tessitura in SEMIRAMIDE auf, in welchem Maße die Rolle Assurs die gleiche starke und flexible Stimme verlangt wie die Baritonstimmen der Opern Verdis. In seiner überdimensionalen

Scena e Aria des zweiten Aktes (einem der Höhepunkte des Werkes) erscheint Assur als der Vorläufer von Nabucco und Macbeth. Dagegen verlangt die Rolle des Oro, des typischen Hohepriesters, einen tiefen Bass (*basso profondo*), ähnlich den Partien von Zaccaria (NABUCCO), Ramfis (AIDA), Oroveso (NORMA) und zahlreichen anderen Großinquisitoren des Repertoires. Was die Aufführungspraxis betrifft (so weit wagen sich die reinen Musikwissenschaftler nur selten), würde ich also dem Interpreten des Assur empfehlen, der handschriftlichen Fassung nur zu folgen, wenn seine Tessitura von der Tiefe bis zur Höhe sicher ist. Aber falls eine Baritonstimme für Assur bevorzugt wird, müssen Assur und Oro in den Ensembles, wo sie gemeinsam singen, ihre Gesangslinien austauschen.

Die Arbeit des Philologen und Musikwissenschaftlers ist bei der Handschrift von SEMIRAMIDE weniger schwer als bei anderen Opern Rossinis. Die Partitur ist sorgfältig geschrieben, reich an Ausführungsvorschriften, mit sehr wenigen Korrekturen. Die interessanteste Entdeckung betrifft die berühmte Auftrittsarie der Titelpartie, „*Bel raggio lusinghier*“, für welche eine erste Fassung ohne Schluss-Cabaletta und mit einem abweichenden Ende des ersten Teils aus der Handschrift rekonstruierbar ist. Im Vorwort der kritischen Ausgabe behauptete Gossett (wie auch ich lange behauptet habe), es sei Isabella Colbran, Rossinis Gattin und die Uraufführungssängerin der Titelpartie, die ihren Mann davon überzeugt habe, eine Cabaletta *di bravura* hinzuzufügen: das *Andante grazioso* allein sei für ihren Ruhm als *Primadonna assoluta* zu schwach. Glaubwürdiger scheint jedoch die Hypothese von Reto Müller (Bulletin der Deutschen Rossini-Gesellschaft), die Arie ohne Cabaletta sei von derselben Colbran aus Rücksicht auf ihre alternde Stimme verlangt worden (wie die negativen Kritiken nach den Vorstellungen in Venedig und Wien es bestätigen). Rossini habe der Bitte seiner Gattin zunächst zugestimmt, dann aber seine Meinung geändert, als er im weiteren Verlauf der Komposition Arien komponierte, zu denen die kurze Auftrittsarie der Titelfigur nicht mehr im Verhältnis stand. Diese Hypothese wird durch die Tatsache bestätigt, dass Rossini Semiramide gegen jede Tradition schon in der *Introduzione* auftreten lässt – und dadurch die abschwächende Wirkung einer Kavatine ohne Cabaletta auszugleichen versuchte.

Heutzutage ist die Arie „*Bel raggio lusinghier*“ die bevorzugte Bravour-Arie einer jeden Sopranistin, auch der leichten Soprane, geworden: dabei verlor sich die echte vokale Identität der Titelrolle. Semiramide ist nämlich kein Koloratursopran, sondern der *soprano drammatico d'agilità par excellence*, wie viele große Rossinische Rollen der *opera seria*, insbesondere diejenige, die der Komponist während seiner glänzenden Schaffensperiode in Neapel für die Colbran komponiert hat. Die eigentliche Schwierigkeit der Schluss-Cabaletta besteht nicht darin, sie so virtuos wie möglich auszuführen, sondern im Gegenteil die Geläufigkeit der virtuoseren Passagen zu kontrollieren, um ihnen Ausdruck zu verleihen und sie mit einer Erotik des Wartens und Hoffens zu erfüllen. In dieser Arie verlässt Semiramide eine Zeit lang die Rolle der grausamen und machtgerigen Königin und zeigt sich als eine weiche, liebende Frau. Diese Dimension findet sie auch später im herrlichen Duett des zweiten Aktes („*Giorno d'orrore... e di contento*“): sie erkennt in Arsace, dem geliebten Krieger, mit dem sie sich vermählen will, ihren als Kind entführten Sohn wieder. Kaum aber hat sie den Sohn wiedergefunden, erfährt dieser, dass seine Mutter den Vater ermordet hat. Die Mischung von Hass und Liebe in dieser Begegnung, der radikale Kontrast zwischen *orrore* (Grauen) und *contento* (Freude) machen diese Szene zu einem der berührendsten Musikstücke

Rossinis. Schon dieses Duett wäre ein ausreichender Beweis für die höchste dramatische Qualität seiner Ästhetik.

Im Vergleich zu den anderen Opern Rossinis hat SEMIRAMIDE eine überdimensionierte Länge: der erste Akt dauert 140 Minuten (gegenüber einer normalen Dauer von 70–90 Minuten), der zweite dauert 120 Minuten (gegenüber 50–70). Insoweit als Rossini die Kriterien einer Gattung respektiert, die er selbst zum Archetyp gemacht hat, kann eine so monumentale Architektonik kein Zufall sein. Der erste Akt besteht aus sieben Teilen: Ouvertüre, Introduzione, Arie Arsace, Duett Arsace – Assur, Arie Idreno, Arie Semiramide, Duett Semiramide – Arsace, Finale. Der zweite Akt besteht aus sechs Teilen: Duett Semiramide – Assur, Chor und Arie Arsace, Arie Idreno, Duett Semiramide – Arsace, Arie Assur, Finale. TANCREDI, IL BARBIERE DI SIVIGLIA, MOSÈ IN EGITTO und MAOMETTO II enthalten ungefähr dieselbe Zahl von Teilen. Auch fällt die totale Abwesenheit von Terzetten, Quartetten, Quintetten, Sextetten auf, die normalerweise große musikalische Fresken bilden. Also nicht eine größere Zahl von Szenen verursacht die ungewöhnlich lange Dauer des Werkes, sondern die Ausdehnung der einzelnen Elemente. Zwar werden Instrumental- und Chorvorspiele, Zwischenspiele vor der Cabaletta, Schlusskadenz und Rezitative mit Orchester breit entwickelt, aber mit einer Kunst und Inspiration, die der Form nie einen überdimensionalen, künstlichen Charakter verleihen.

In SEMIRAMIDE führt Rossini die Ouvertüre (*Sinfonia*) wieder ein, auf die er in den modernen Opern seiner neapolitanischen Periode verzichtet hatte. Sie ist weit mehr als ein glänzender Orchestersatz, der unter neuem Titel in einer anderen Oper wieder verwendbar wäre. Diese Ouvertüre enthält bedeutende Hauptmotive der Oper: den berühmten Choral mit Solo-Hörnern und Fagotten im *Andantino* hört man später wieder, wenn alle Anwesenden Semiramide ewige Treue schwören; das lebhaftes Thema der Violinen im *Allegro* wiederholt sich am Anfang des zweiten Finales wie eine Vorahnung des kathartischen Ausgangs der Oper, welcher nach einem schwermütigen Gebet der Semiramide und einem himmlischen Terzett die drei Hauptfiguren in die düsterste Hölle stürzen wird. Abgesehen von den schon erwähnten drei Ensembles (der *Introduzione* und den beiden Finalen), enthält diese seltsame Oper nach dem strengen klassischen Modell, das Rossini selbst seit TANCREDI zugleich respektiert und durchgesetzt hatte, nur noch sechs Arien und vier Duette. Der Chorpart, dessen Komposition komplexer als gewohnt erscheint, hat eine besonders wichtige Funktion, auch wenn er eher die Handlung kommentiert als an ihr teilnimmt.

Da die Vorzeichen der Krise, die zu Rossinis musikalischem Schweigen führen sollte, bereits in der Periode der Entstehung von SEMIRAMIDE – seiner letzten Oper für eine italienische Bühne – spürbar sind, ist nicht auszuschließen, er habe sich mit diesem Werk von der Musikwelt verabschieden und ein endgültiges Zeugnis seiner Bedeutung als Komponist hinterlassen wollen. In seiner Musik leben die Prinzipien vergangener Zeiten weiter: eine Poesie der Affekte, die sich in einer strengen formalen Struktur ausdrückt; die Behauptung einer Gesangskunst, die jeder Logik des Realismus widerspricht (zum Beispiel mit der unzeitgemäßen Wiedereinführung der Hosenrolle, des *Travestito*). Eine Orchesterbehandlung der Zukunft, die ihren Blick über die Alpen richtet und einen in der italienischen Tradition bisher unbekanntem Dialog zwischen Gesang und Orchester schafft, ist schon spürbar. Dieser neue Stil greift mehreren Zügen der romantischen Sensibilität vor, indem er von metaphorischen und zweideutigen

Bildern Gebrauch macht und ein intelligentes Spiel voller amüsanter Ironie und entzaubertem Wahnsinn spielt.

Rossinis unerwartetes Erlebnis in Paris, wo er mit Vertretern der „Musik der Zukunft“ wie Berlioz und Wagner in Verbindung trat, führte ihn dazu, wieder zu komponieren. Er zeigte aber die andere Seite seiner Kunst, die dionysische, die er in der Opernschmiede Neapel schon ausprobiert hatte. Jedes Ausdrucksmittel wird erneuert: die Harmonie verzichtet auf die traditionelle Schlusskadenz zugunsten unerwarteter Modulationen; die Instrumentallinie drückt berührende Gefühle aus; der epische Rhythmus skandiert kräftig; die Struktur hat sich allmählich von der geschlossenen Form befreit. Nur die Gesangskunst wollte auf das belcantistische Elysium, die berauschte Virtuosität und die verführerischen Melodien nicht verzichten.

Mit GUILLAUME TELL versuchte Rossini sich selbst und der Welt zu beweisen, dass seine Inspiration noch nicht versiegt war und sein Genie auch die von den Romantikern angestrebten Leidenschaften zu entzünden vermochte. Zugleich musste er feststellen, dass sein Gesangsstil die Grenze von der Abstraktion zur Wirklichkeit nie überschreiten konnte. Bellini, Donizetti, Verdi nehmen vom Virtuosen abstand, um ein Gesangsideal zu entwickeln, der den deutlichen Ausdruck in den Vordergrund stellt und den Geschmack klarer Gefühle bedient. Rossini dagegen baut eine immer abstraktere und atemberaubendere Gesangslinie auf und versucht, die Gefühle durch eine höchst anspruchsvolle Technik auszudrücken.

Das Unzeitgemäße an der Kunst Rossinis, die ihn dazu brachte sich zurückzuziehen, beruht auf seiner Sehnsucht nach der vergangenen Kastratenzeit, auf der Erinnerung an die raffinierte Gesangskunst der Barockkomponisten, auf der Ablehnung unmittelbarer Gemütsbewegungen. Mit GUILLAUME TELL komponierte Rossini eine Oper, die wie SEMIRAMIDE ungewöhnlich lange dauert, und deren Struktur er bis zum Äußersten dehnt. Seine während der Komposition angekündigte Entscheidung, sich von der Opernbühne zurückzuziehen, verleiht ihr die Dimension eines Vermächtnisses. Zwischen Vergangenheit und Zukunft stehend musste Rossinis Werk auf eine Epoche warten, in welcher die Urteile seiner Zeitgenossen irrelevant waren. Konservativ oder revolutionär? Diese Bewertungen taugen nicht für einen Komponisten, der die italienische Musik in die große europäische Tradition zurückgeführt und sie, die banal und arm geworden war, unendlich inspiriert und befruchtet hat.

[Übersetzung: Dorian Astor]

Synopsis

Semiramide

Act I

Ever since the death of King Nino fifteen years ago, Babylon has been ruled by his widow, Queen Semiramide. The people celebrate their ruler, who has brought the country peace and prosperity. The high priest Oroe, however, sees dark times ahead. For this day, he has announced the election of a successor to the throne. Prince Assur harbours hope, but fears that Oroe knows his secret: fifteen years ago, he murdered the King with the help of his lover at the time, Semiramide. Semiramide is also plagued by memories of her guilt: when she speaks Nino's name at the altar, the holy flame is extinguished. The young captain Arsace has also come to the temple. He is the son of Semiramide and Nino, whom Oroe brought to safety and declared dead after his father's death. Arsace, who is unaware of his true identity, is in love with Princess Azema, whom Assur has also chosen as his bride. A fight breaks out.

The oracle has told Semiramide that her suffering would end with Arsace's marriage. When she meets the good-looking man, she fails to recognize her son whom she lost 15 years earlier, and decides to marry him herself. Arsace, on the other hand, believes that she is going to support his wish to marry Azema. Semiramide announces that Arsace will be her husband and successor on the throne, and that Azema should marry the Indian Prince Idreno, who had also courted her. Nino's ghost appears and tells Arsace that he will be king as soon as he has brought a sacrifice at his grave.

Act II

Semiramide has an altercation with Assur, who sees his hopes dashed and disappears, threatening revenge, while the people cheer Arsace. Oroe and the priests reveal his true identity to Arsace, as well as the role Semiramide played in murdering his father. Arsace is horrified: he realizes that he is about to marry his mother. The priests demand that he revenge Nino's death. When Arsace confronts Semiramide, he realizes that his love for his mother is stronger than any obligation he may feel to take revenge. In the crypt where Nino is buried, Assur has gone into hiding in order to kill Arsace. Semiramide also appears, intending to kill Assur in an attempt to save her son's life. When Arsace appears, he obeys Oroe's command to strike into the dark with his sword, hitting not Assur, but Semiramide. After his mother's death, Arsace is proclaimed the new king, taking the royal name of Ninia.

Impressum

Copyright Stiftung Oper in Berlin
Deutsche Oper Berlin, Bismarckstraße 35, 10627 Berlin

Intendant Dietmar Schwarz; *Geschäftsführender Direktor* Thomas Fehrlé; *Spielzeit* 2022/23;
Redaktion Jörg Königsdorf; *Gestaltung* Uwe Langner; *Druck*: trigger.medien gmbh, Berlin

Textnachweise

Der (leicht gekürzte) Artikel von Alberto Zedda wurde für das Programmheft der Neuproduktion von SEMIRAMIDE an der Deutschen Oper Berlin, Premiere am 24. Mai 2003, verfasst. Die übrigen Texte sind Originalbeiträge für dieses Heft.

Bildnachweise

S. 2 – Portrait Gioacchino Rossini, Lithographie von Hippolyte-Louis Garnier, ca. 1830 / akg-images
S. 6/7 – Bühnenbild für SEMIRAMIDE, 1823. / akg-images

*Eröffnung der Opernsaison 2022/23
auf der großen Bühne*

Giuseppe Verdi

Rigoletto

am 5. November 2022, 19.30 Uhr
sowie am 9. und 24. November 2022, 19.30 Uhr

Dominic Limburg
Musikalische Leitung

Jan Bosse
Inszenierung

Chor und Orchester
der Deutschen Oper Berlin

Mit
Markus Brück
Attilio Glaser
Elena Tsallagova
Andrew Harris
Maire Therese Carmack
u. a.

In seiner Oper über den buckligen Hofnarren trieb Verdi die Spannung zwischen den Unwahrscheinlichkeiten der Handlung und der emotionalen Überwältigungskraft des Musiktheaters auf die Spitze. Jan Bosse erzählt in seiner Inszenierung die Tragödie eines Menschen, der daran scheitert, privates Leben und öffentliches Handeln zu trennen.

Dauer ca. 2 Stunden 45 Minuten / Eine Pause
In italienischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

Infos und Karten
www.deutscheoperberlin.de
030 343 84 343

