

Stefan Irmer

Glossar zu:

Gioachino Rossini : *Péchés de vieillesse* (*Sünden des Alters*)

Dieses kleine Glossar gibt einen Überblick über die Kompositionen der *Péchés de vieillesse* und zeigt Querverbindungen zwischen ihnen auf. Hinter jeder Komposition in dem Gesamtverzeichnis verweist ein fett gedrucktes Stichwort auf das Glossar. Dort finden sich unter diesem Stichwort Informationen zu der Komposition und zu verwandten Kompositionen. Gleichzeitig wird auf andere Stichwörter hingewiesen, die weitere Aspekte und Hintergründe zu den Kompositionen beleuchten. So kann man über jedes Stück sowohl einzeln als auch im Gesamtzusammenhang aller Kompositionen etwas erfahren.

Gesamtverzeichnis aller Kompositionen aus den *Péchés de vieillesse*

Band 1 *Album italiano* (***Album italiano**)

1. I gondolieri, für Sopran, Alt, Tenor, Bass und Klavier
(*Die Gondelführer*)
2. La lontananza, arietta, für Tenor und Klavier
(*In der Ferne, Ariette*)
3. Bolero « Tirana alla spagnola », für Sopran und Klavier
(*Bolero „Tirana auf spanische Art“*)
4. L'ultimo ricordo, elegia, für Bariton und Klavier
(*Das letzte Andenken, Elegie*)
5. La fioraia fiorentina, arietta, für Sopran und Klavier
(*Das Florentiner Blumenmädchen, Ariette*)
6. Le gittane, für Sopran, Alt und Klavier
(*Die Zigeunerinnen*)
7. Ave Maria (su due note) für Alt und Klavier
(*Ave Maria auf zwei Noten*)
- 8.–10. La regata veneziana, drei Canzonetten, für Mezzosopran und Klavier
(*Die venezianische Regatta*)
 8. Anzoleta avanti la regata (*Anzoleta vor der Regatta*)
 9. Anzoleta co passa la regata (*Anzoleta während der Regatta*)
 10. Anzoleta dopo la regata (*Anzoleta nach der Regatta*)
11. Il fanciullo smarrito, für Tenor und Klavier
(*Der vermisste Knabe*)
12. La passeggiata, für Sopran, Alt, Tenor, Bass und Klavier
(*Die Bootspartie*)

Band 2 *Album français*

1. Toast pour le nouvel an, für 2 Soprane, 2 Altstimmen, 2 Tenöre, 2 Bässe
(*Trinkspruch auf das Neue Jahr*)
(***Weltliche Chormusik**)
2. Roméo, für Tenor und Klavier (***Album français**)

3. La grande coquette (Ariette Pompadour), für Sopran und Klavier
(*Die große Verführerin, Ariette der Pompadour*)
(*Album français)
4. Un sou, Complainte à deux voix, für Tenor, Bariton und Klavier
(*Einen Sou, Zweistimmiger Klagegesang*)
(*Album français)
5. Chanson de Zora, La petite bohémienne, für Mezzosopran und Klavier
(*Zoras Lied, Die kleine Zigeunerin*)
(*Album français)
6. La nuit de Noël, für Solobass, 2 Soprane, 2 Altstimmen, 2 Tenöre, 2 Baritone, Klavier und Harmonium
(*Weihnachtsnacht*)
(*Geistliche Chormusik)
7. Le dodo des enfants, für Mezzosopran und Klavier
(*Schlaflied für Kinder*)
(*Album français)
8. Le Lazzarone, Chansonette de Cabaret, für Bariton und Klavier
(*Der Lazzarone, Cabaret-Liedchen*)
(*Album français)
9. Adieux à la vie! Élégie sur une seule note, für Mezzosopran und Klavier
(*Leben, adieu! Elegie auf nur einem Ton*)
(*Album français)
10. Soupirs et sourires, Nocturne, für Sopran, Tenor und Klavier
(*Seufzen und Lächeln, Notturmo*)
(*Album français)
11. L'orphéline du Tyrol, Ballade élegie, für Mezzosopran und Klavier
(*Das Tiroler Waisenkind, Elegische Ballade*)
(*Album français)
12. Chœur de chasseurs démocrates, für Männerchor, Tam-Tam und 2 Trommeln
(*Chor demokratischer Jäger*)
(*Weltliche Chormusik)

Band 3 **Morceaux réservés** (*Vorbehaltene Stücke*)

1. Quelques mesures de chant funèbre : à mon pauvre ami Meyerbeer, für Männerchor und Trommel
(*Einige Takte Trauergesang für meinen lieben Freund Meyerbeer*)
(*Weltliche Chormusik)
2. L'Esule, für Tenor und Klavier
(*Der Fremde*) (*Morceaux réservés)
3. Les amants de Séville, Tirana pour deux voix, für Alt, Tenor und Klavier
(*Die Liebenden von Sevilla, Tirana für zwei Stimmen*) (*Morceaux réservés)
4. Ave Maria, für Chor und Orgel (*Geistliche Chormusik)
5. Gammes
(*Tonleitern*)
(*Blague)
Des montées et des descentes (*Auf- und Abstiege*)
Deux gammes chinoises, suivies d'une mélodie analogue
(*Zwei chinesische Tonleitern, gefolgt von einer entsprechenden Melodie*)
L'amour à Pékin: Mélodie sur la gamme chinoise, für Alt und Klavier

- (*Liebe in Peking : Kleine Melodie auf der chinesischen Tonleiter*)
6. Le chant des Titans, für 4 Bässe unisono, Klavier und Harmonium
(*Gesang der Titanen*) (***Morceaux réservés**)
 7. Preghiera, für 4 Tenöre, 2 Baritone und 2 Bässe
(*Gebet*) (***Geistliche Chormusik**)
 8. Au chevet d'un mourant, Élégie, für Sopran und Klavier
(*Am Lager eines Sterbenden, Elegie*) (***Morceaux réservés**)
 9. Le sylvain, Romance, für Tenor und Klavier
(*Der Waldgeist, Romanze*) (***Morceaux réservés**)
 10. Cantemus Domino, imitazione ad otto voci reali, für 2 Soprane, 2 Altstimmen, 2 Tenöre und 2 Bässe
(*Lasst uns dem Herrn lobsingend, Imitation für acht reale Stimmen*)
(***Geistliche Chormusik**)
 11. Ariette à l'ancienne, für Mezzosopran und Klavier
(*Kleine Arie nach alter Weise*) (***Que le jour me dure**)
 12. Le départ des promis, Tyrolienne sentimentale, für 2 Soprane, 2 Altstimmen und Klavier
(*Abschied der Brautleute, Gefühlvolle Tyrolienne*) (***Weltliche Chormusik**)

Band 4-8

Diese wurden von Rossini zusammengestellt als „Von allem etwas. Eine Sammlung von 56 halbkomischen Klavierstücken. Den Pianisten der vierten Klasse gewidmet, zu denen zu gehören ich die Ehre habe“.

Band 4 *Quatre mendiants et quatre hors d'œuvres* (***Kulinarische Kompositionen**)

Les quatre mendiants (*Die vier Bettler*)

1. Les figues sèches (*Die getrockneten Feigen*)
2. Les amandes (*Die Mandeln*)
3. Les raisins (*Die Rosinen*)
4. Les noisettes (*Die Nüsse*)

Les hors d'œuvres (*Die Vorspeisen*)

1. Radis (*Radieschen*)
2. Anchois, Thème et variations (*Anchovis, Thema und Variationen*)
3. Cornichons, Introduction
4. Beurre, Thème et variations (*Butter, Thema und Variationen*)

Band 5 *Album de chaumière* (*Album der Bauernhütte*)

1. Gymnastique d'écartement (*Spreizgymnastik*) (***Parodie**)
2. Prélude fugassé (*Fugiertes Präludium*) (***Prélude**)
3. Petite polka chinoise (*Kleine chinesische Polka*) (***Chinois**)
4. Petite valse de boudoir (*Kleiner Boudoir-Walzer*) (***Walzer**)
5. Prélude inoffensif (*Ungefährliches Präludium*) (***Prélude**)
6. Petite valse, « L'huile de ricin » (*Kleiner Walzer des Rhizinusöls*) (***Walzer**)
7. Un profond sommeil ; Un réveil en sursaut
(*Tiefer Schlaf – Emporschrecken aus dem Schlaf*) (***Ouverture**)

8. Plein-chant chinois (*Voller chinesischer Gesang*) (***Chinois**)
9. Un cauchemar (*Ein Albtraum*) (***Ouverture**)
10. Valse boiteuse (*Hinkender Walzer*) (***Walzer**)
11. Une pensée à Florence (*Ein Gedanke an Florenz*) (***Frauenporträts**)
12. Marche (*Marsch*) (***Marsch**)

Band 6 *Album pour les enfants adolescents* (*Album für die heranwachsenden Kinder*)

1. Première Communion (*Erstkommunion*) (***Walzer**)
2. Thème naïf et variations idem
(*Naives Thema mit ebensolchen Variationen*) (***Variationen**)
3. Saltarello à l'italienne (*Saltarello auf italienische Art*) (***Saltarello**)
4. Prélude moresque (*Maurisches Präludium*) (***Prélude**)
5. Valse lugubre (*Schauerlicher Walzer*) (***Walzer**)
6. Impromptu anodin (*Harmloses Impromptu*) (***Impromptu**)
7. L'innocence italienne ; La candeur française
(*Italienische Unschuld – Französische Naivität*) (***Frauenporträts**)
8. Prélude convulsif (*Konvulsives Präludium*) (***Prélude**)
9. La lagune de Venise à l'expiration de l'année 1861 !!!!
(*Die Lagune von Venedig zum Jahresablauf 1861 !!!!*) (***Barcarole**)
10. Quf ! les petits pois (*Ouf ! Die kleinen Erbsen*) (***Kulinarische Kompositionen**)
11. Un sauté (*Ein Ragout*) (***Kulinarische Kompositionen**)
12. Hachis romantique (*Romantisches Gehacktes*) (***Kulinarische Kompositionen**)

Band 7 *Album pour les enfants dégourdis* (*Album für die aufgeweckten Kinder*)

1. Mon prélude hygiénique du matin
(*Mein morgendliches Hygiene – Präludium*) (***Prélude**)
2. Prélude baroque (*Barockes Präludium*) (***Prélude**)
3. Memento homo (*Gedenke des Menschen*) (***Tod**)
4. Assez de memento : dansons (*Genug des Gedenkens : lasst uns tanzen*) (***Cancan**)
5. La pesarese (*Die Frau aus Pesaro*) (***Frauenporträts**)
6. Valse torturée (*Gefolterter Walzer*) (***Walzer**)
7. Une caresse à ma femme (*Eine Liebkosung für meine Frau*) (***Olympe**)
8. Barcarole (***Barcarole**)
9. Un petit train de plaisir comico-imitatif
(*Ein kleiner Vergnügungszug Comico-Imitatif*) (***Un petit train de plaisir**)
10. Fausse couche de polka-mazurka (*Fehlgeburt der Polka-Mazurka*) (***Parodie**)
11. Étude asthmatique (*Asthmatische Etüde*) (***Parodie**)
12. Un enterrement en carnaval (*Eine Beerdigung im Karneval*) (***Tod**)

Band 8 *Album de château* (*Album des Schlosses*)

1. Spécimen de l'ancien régime (*Probestück des Ancien Régime*) (***Spécimen**)
2. Prélude pétulant-rococo (*Ungestümes Rokoko-Präludium*) (***Prélude**)
3. Un regret ; Un espoir (*Ein Schmerz, eine Hoffnung*) (***Ouverture**)
4. Boléro tartare (*Tartarischer Bolero*) (***Boléro tartare**)
5. Prélude prétentieux (*Eingebildetes Präludium*) (***Prélude**)

6. Spécimen de mon temps (*Probestück meiner Zeit*)(***Spécimen**)
7. Valse anti-dansante (*Untanzbarer Walzer*) (***Walzer**)
8. Prélude semi-pastoral (*Halb-pastorales Präludium*) (***Prélude**)
9. Tarantelle pur sang (avec traversée de la procession)
(*Vollblut-Tarantella mit vorbeiziegender Prozession*) (***Tarantella**)
10. Un rêve (*Ein Traum*) (***Ouverture**)
11. Prélude soi-disant dramatique (*Angeblich dramatisches Präludium*) (***Prélude**)
12. Spécimen de l'avenir (*Probestück der Zukunft*) (***Spécimen**)

Band 9 *Album für Klavier, Violine, Cello, Harmonium und Horn*

1. Mélodie candide, für Klavier (*Treuherzige Melodie*) (***Parodie**)
2. Chansonette, für Klavier (*Liedchen*) (***Cancan**)
3. La savoie aimante, für Klavier (*Die liebreiche Savoyerin*) (***Frauenportraits**)
4. Un mot à Paganini, élégie, für Violine und Klavier
(*Ein Wort an Paganini, Elegie*) (***Kammermusik**)
5. Impromptu tarantellisé, für Klavier (*Tarantellisiertes Impromptu*) (***Impromptu**)
6. Échantillon du chant de Noël à l'italienne, für Klavier
(*Kostprobe eines italienischen Weihnachtsliedes*) (***Geistliche Chormusik**)
7. Marche et réminiscences pour mon dernier voyage, für Klavier
(*Marsch und Erinnerungen für meine letzte Reise*) (***Marsch**)
8. Prélude, thème et variations, für Horn und Klavier
(*Präludium, Thema und Variationen*) (***Kammermusik**)
9. Prélude italien, für Klavier (*Italienisches Präludium*) (***Ouverture**)
10. Une larme: thème et variations, für Cello und Klavier
(*Eine Träne: Thema und Variationen*) (***Kammermusik**)
11. Échantillon de blague mélodique sur les noires de la main droite, für Klavier
(*Kostprobe musikalischen Quatsches der rechten Hand auf den schwarzen Tasten*)
(***Blague**)
12. Petite fanfare à quatre mains, für Klavier zwei- oder vierhändig
(*Kleine Fanfare zu vier Händen*) (***Kammermusik**)

Band 10 *Miscellanée pour piano (Miscellen für Klavier)*

1. Prélude blagueur (*Spöttisches Präludium*) (***Prélude**)
2. Des tritons s'il vous plaît (*Die Tritoni bitteschön*) (***Blague**)
3. Petite pensée (*Kleiner Gedanke*) (***Cancan**)
4. Une bagatelle (*Eine Bagatelle*) (***Bagatelle**)
5. Une bagatelle (In nomine Patris - Mélodie italienne)
(*Eine Bagatelle - In nomine Patris – Italienische Melodie*) (***Bagatelle**)
6. Petite caprice (style Offenbach) (*Kleines Caprice Stil Offenbach*) (***Cancan**)

Band 11 *Miscellanée de musique vocale (Miscellen der Vokalmusik)*

1. Ariette villageoise, für Sopran und Klavier (*Dörfliche Weise*) (***Que le jour me dure**)
2. La chanson du bébé, für Bariton und Klavier (*Das Lied des Babys*) (***Album français**)
3. Amour sans espoir, Tirana all'espagnole rossinisé, für Sopran und Klavier
(*Liebe ohne Hoffnung, Tirana auf rossinisch-spanische Art*) (***Album italiano**)

4. À ma belle mère, Requiem, für Klavier (*Meiner Schwiegermutter, Requiem*) (***Tod**)
5. O salutaris, de campagne, für Klavier (***Petite Messe solennelle**)
6. Aragonese, für Sopran und Klavier (***Mi lagnerò tacendo**)
7. Arietta all'antica, für Mezzosopran und Klavier
(*Kleine Arie nach alter Weise*) (***Mi lagnerò tacendo**)
8. Il candore in fuga, für 2 Soprane, Altstimme, Tenor und Bass
(*Die Reinheit als Fuge gesetzt*) (***Geistliche Chormusik**)
9. Motetto, für gemischten Chor und Klavier
(*Motette*) (***Geistliche Chormusik**)
10. Giovanna d'Arco, Kantate für Mezzosopran und Klavier (***Giovanna d'Arco**)

Band 12 *Quelques riens pour album* (Ein paar Kleinigkeiten fürs Album)
(***Quelques riens pour album**)

24 Stücke für Klavier

Band 13 *Musique anodine* (Harmlose Musik) (***Olympe**)

Prélude (*Präludium*) und sechs petites mélodies (*kleine Melodien*)

1. für Alt und Klavier
2. für Bariton und Klavier
3. für Sopran und Klavier
4. für Sopran und Klavier
5. für Mezzosopran und Klavier
6. für Bariton und Klavier

Übrige späte Werke

- Canone perpetuo, für 4 Soprane und Klavier
(*Immerwährender Kanon*) (***Weltliche Chormusik**)
- Canon antisavant, für 3 Männerstimmen
(*Ungelehrter Kanon*) (***Weltliche Chormusik**)
- La vénitienne, Canzonetta, für Klavier (*Die Venezianerin*) (***Frauenporträts**)
- Une réjouissance, für Klavier (*Eine Belustigung*) (***Un rien**)
- Encore un peu de blague, für Klavier (*Noch ein bißchen Quatsch*) (***Blague**)
- Tourniquet sur la gamme chromatique, für Klavier
(*Drehfigur über die chromatische Tonleiter*) (***Blague**)
- Ritournelle gothique, für Klavier (*Gotisches Ritornell*) (***Blague**)
- Un rien, für Sopran und Klavier (*Eine Kleinigkeit*) (***Un rien**)
- Brindisi, für Solobariton und Männerchor (*Trinklied*) (***Weltliche Chormusik**)
- O salutaris hostia, für Chor
(*O heilbringendes Opferlamm*) (***Geistliche Chormusik**)
- Petite promenade de Passy à Courbevoie, für Klavier
(*Kleiner Spaziergang von Passy nach Courbevoie*) (***Blague**)

Stefan Irmer
Glossar zu den Péchés de vieillesse von Gioachino Rossini

Stichwörter:

Album français
Album italiano
Bach, Johann Sebastian
Bagatelle
Barcarole
Blague
Boléro tartare
Cancan
Chinois
Chopin, Frédéric
Double
Frauenportraits
Geistliche Chormusik
Giovanna d'Arco
Glissando
Impromptu
Kadenz
Kammermusik
Kulinarische Kompositionen
Liszt, Franz
Marsch
Mehrstimmigkeit
Mi lagnerò tacendo
Mode
Morceaux réservés
Offenbach, Jacques
Olympe
Ouverture
Parodie
Petite Messe solennelle
Prélude
Que le jour me dure
Quelques riens pour album
Repetition
Saltarello
Satie, Erik
Spécimen
Tarantella
Texte, von Rossini in die Noten eingefügt
Tod
Un petit train de plaisir
Un rien
Variationen
Walzer
Weltliche Chormusik

Album français

In diesem 2. Band der *Péchés de vieillesse* finden sich Sologesänge, zwei Duette und Chormusik in französischer Sprache. Die Zusammenstellung weist bei weitem nicht die Geschlossenheit des ersten Bandes auf. Rossinis französische Gesänge verteilen sich ebenso auf den 3. Band **Morceaux réservés* und den 11. Band *Miscellanée de musique vocale*. Doch spürt man bei den französischen Gesängen für Solostimmen eine ähnlich starke innere Verbundenheit wie bei den italienischen Gesängen, die sich allerdings hier aus völlig anderen Quellen speist. Rossini komponiert richtige Szenen für fest umrissene Figuren und spart dabei nicht mit Ironie und absurden Einfällen. Die Nähe zu den Pariser Cabarets und zu Offenbachs Bouffes-Parisiens ist allenthalben spürbar. Rossinis Bezeichnungen für seine Lieder schwanken zwischen Chanson, Chansonette, Ariette, Élégie, Complainte und Nocturne. Auffallend häufig geht es um den Tod oder um Menschen, die in bitterster Armut leben, wobei die Darstellungsweise von tiefem Mitgefühl in bitteren Spott umschlagen kann. Den ersten Part dabei übernimmt die Mezzosopranistin, die eine ihren todkranken Sohn in den Schlaf wiegende Mutter (*Le dodo des enfants*), ein beim Singen eines Tiroler Liedes bettelndes Waisenkind, das seine Mutter verloren hat (*L'orphéline du Tyrol*), und ein hinter Tanz und Gesang sein Leiden verbergendes Zigeunermädchen (*Chanson de Zora*) verkörpert. Dem Tenor ist die Szene des vor der toten Julia halb wahnsinnig werdenden *Roméo* vorbehalten, der sich nichts sehnlicher wünscht, als mit ihr im Tod vereinigt zu sein. Die Altistin vollführt das Kunststück, auf nur einem Ton (siehe: **Blague*) den nahenden Selbstmord einer von der Liebe enttäuschten Dame glaubhaft dramatisch darzustellen, wobei sie eine raffiniert getarnte Unterstützung durch das alle musikalischen Register ziehende Klavier erhält (*Adieux à la vie*). Zu dieser „Elegie auf nur einer einzigen Note“, die sich großer Beliebtheit bei den Samstagabends im Hause Rossini stattfindenden Soireen erfreute (siehe: **Kammermusik*), existiert im Anhang des **Album italiano* auch eine italienische Variante auf den Text **Mi lagnerò tacendo*. Die Sopranistin steuert eine Parodie auf Madame Pompadour bei, die berühmte Mätresse des Sonnenkönigs Ludwigs XIV., die hier als herzlose, alle Männer ins Verderben stürzende Verführerin erscheint. Diese Ariette, die ebenfalls in einer zweiten Version den Text **Mi lagnerò tacendo* zur Grundlage hat, bezieht sich musikalisch auf das mit Elementen der barocken Fuge spielende *Un Rien Nr.17* (siehe: **Quelques riens pour album*) und auf die skurrile Rokoko-Parodie *Prélude pétulant-rococo* (siehe: *Prélude*). Dem Bariton darf beim „Kabarettliedchen“ *Le Lazzarone* durchaus das Wasser im Munde zusammenlaufen, wenn er im Stil einer neapolitanischen **Tarantella* die Vorzüge der von dort stammenden Makkaroni preist und unter ständigem Lippenlecken in die Musik hineinspricht (siehe: **Kulinarische Kompositionen*). *La chanson du bébé* aus dem 11. Band der Alterssünden macht nicht nur frühkindliche Fäkalsprache salonfähig, sondern liefert auch eine Breitseite gegen Jacques **Offenbach*, dessen **Cancan* auch hier wie kein anderer Modetanz seiner Zeit von Rossini durch den musikalischen Kakao gezogen wird. In den Duetten zeigt sich in besonderem Maße Rossinis Kunst der musikalischen Charakterisierung. Im zweistimmigen Klagegesang *Un sou* für Tenor und Bariton versuchen zwei vermeintlich blinde Bettler, nachdem alles andere wohl nichts genutzt hat, die Leine ihres verstorbenen Hundes Médor in klingende Münze umzusetzen. Und das Nocturne *Soupirs et sourires* ist ein verunglücktes Liebesduett, denn die Sopranistin lässt in koketten Koloraturen den in höchsten Tönen schmachtenden Tenor einfach abblitzen.

Album italiano

Unter den Gesangsalben der *Péchés de vieillesse* ist das *Album italiano* sicherlich das in sich geschlossenste. Zwei Vokalquartette für Sopran, Alt, Tenor und Bass umrahmen neun sehr unterschiedliche Solonummern und ein virtuosos, mit Koloraturen gespicktes Duett für Sopran und Alt. Die Gesänge in italienischer Sprache verkörpern Rossinis kompositorisches Ideal von der „einfachen Melodie“, der „Mannigfaltigkeit im Rhythmus“ und von „einem süßen, aus dem Herzen kommenden, italienischen Gesang“. Wiederholt greift er auf volkstümliche Elemente zurück und baut sie geschickt in die Musik ein. Eine verträumt schaukelnde ***Barcarole** bildet die Grundlage für den Gesang der Gondelschiffer *I gondolieri*, die im Mittelteil einem bedrohlichen Sturm standhalten müssen, der im eher erbaulichen Text gar nicht vorkommt. So erzählt die musikalische Dramatik eine ganz eigene, über den Text hinausgehende Version dieser Bootsfahrt. Im Schlussquartett *La passeggiata* hingegen wird der im Text beschriebene äußere Sturm als Ausdruck innerer Wirren der Liebenden umgedeutet, deren Gesangsstimmen sich in kunstvoll fugierter ***Mehrstimmigkeit** überlagern. Nach dem ersten und vor dem letzten Quartett erklingen *La lontananza* und *Il fanciullo smarrito* für Tenor, beide im Stil einer italienischen Opernkavatine, die in ihrer Konzentration auf einfachste musikalische Mittel höchsten musikalischen Ausdruck erzielt. Die in *Il fanciullo smarrito* erklingenden Glöckchen waren ursprünglich für die an manchen Instrumenten angebrachten campanelli vorgesehen, bei denen der Pianist mit dem Fuß über ein zusätzliches Pedal am Ende des Klaviers angebrachte Glocken bedienen konnte. In den drei aufeinander folgenden Canzonetten *La regata veneziana* für Mezzosopran lässt Rossini eine junge Venezianerin Zeugin einer Ruderregatta werden, bei der ihr Geliebter namens Momolo den Siegeskranz erringen wird. Die drei Canzonetten erklingen jeweils vor, während und nach der Regata, die erste als ***Barcarole**, die dritte als schwungvoller Walzer und die zweite als wild bewegtes Allegro agitato, das in Art einer Sportreportage alle Höhen und Tiefen des Wettkampfes miterleben lässt. Der Sopranstimme sind im *Album italiano* zwei Sologesänge gewidmet: der spanisches Flair versprühende Bolero *Tirana alla spagnola* und die Szene eines florentinischen Blumenmädchens, *La fioraia fiorentina*, das für ihre Hunger leidende Mutter duftende Rosen verkauft. Für den Bolero, bei dem Rossini zum wiederholten Male den Text ***Mi lagnerò tacendo** verwendet, gibt es mit der Nummer 3 aus dem 11. Band der *Péchés de vieillesse* mit dem Titel *Amour sans espoir* ein musikalisch identisches ***Double** in französischer Sprache. Auch von *La fioraia fiorentina* und dem Duett *Le gittane* existieren weitere Versionen auf den Text ***Mi lagnerò tacendo**, die aber nicht in einen der dreizehn Bände der Alterssünden aufgenommen wurden. Das mitreißende Duett der beiden Zigeunerinnen *Le gittane*, das auch aus einer früheren Oper Rossinis stammen könnte, stellt ganz die gesangliche Virtuosität in den Vordergrund. Zu diesem eher konventionellen Stück gehört ein düsteres, zwischen den Tonarten hin- und herlavierendes Klaviervorspiel, das unvermittelt in den launigen Dreiertakt des Duettes übergeht. Der musikalisch witzige Einfall, einer Sängerin nur zwei Töne zur Verfügung zu stellen, hat im *Ave Maria su due note* einen sehr ernsten Hintergrund: die Altstimme, eine von Rossini über alles geliebte Stimmlage, erbittet mit nur zwei Tönen demutsvoll um den Beistand der Jungfrau Maria im Angesicht des Todes. Musikalische Spielereien mit nur wenigen Tönen oder einer Tonleiter kommen im Spätwerk Rossinis häufig vor (siehe: ***Blague**); ein wirklich komisches Äquivalent zum *Ave Maria* bildet z. B. die Elegie auf nur einem Ton *Adieux à la vie* aus dem ***Album français**. Auch *L'ultimo ricordo* für Bariton thematisiert den Tod, diesmal in einer sehr persönlichen Form. Ein sterbender Mann gibt seiner Frau eine vertrocknete Blume zurück, die er ihr heimlich einst als Pfand ihrer Liebe stahl. In den Text setzte Rossini den Namen seiner zweiten Frau ***Olympe** ein und beschwört ihn dann noch einmal in der dramatischen Schlusskadenz des Sterbenden mit einem hohen Gis.

Bach, Johann Sebastian

Einer der von Rossini am meisten verehrtesten Komponisten. Rossini gehörte zu den ersten Subskribenten der Gesamtausgabe der Werke Bachs und erwies in zahlreichen Kompositionen dem Meister seine Referenz (siehe: * **Mehrstimmigkeit**).

Bagatelle

Titel zweier Kompositionen, die kaum länger als eine Minute dauern. In *Une Bagatelle (In Nomine Patris – Mélodie italienne)* verwandelt sich die anfangs choralartig erklingende Melodie in einen * **Cancan** en miniature. *Une bagatelle* trumpsft mit einer trotz äußerster Kürze protzigen * **Kadenz** auf.

Barcarole

Venezianische Gondellieder und Canzonetten durchziehen das gesamte musikalische Schaffen Rossinis. Gerade im Spätwerk finden sich einige der schönsten, vom schaukelnden 6/8 –Takt der Barkarole inspirierten Kompositionen. Den Grundcharakter stets bewahrend verwendet Rossini das Gondellied auf vielfältigste Art und Weise.

So entsteht durch Weglassen des zweiten und fünften Achtels innerhalb eines 6/8 –Taktes ein tänzerischer, fast hüpfender Charakter, passend zum hintergründigen Humor von *La lagune de Venise à l'expiration de l'année 1861 !!!!* und zum komödiantischen Witz der Canzonetta *La venitienne* (siehe ***Frauenporträts**). Bei der heiter – melancholischen Beschwörung italienischer Unschuld in *L'innocence italienne – La candeur française* (siehe: ***Frauenporträts**) und italienischer Volkstümlichkeit in der *Barcarole* sorgen durchlaufende Achtelketten in der linken Hand für atmosphärische Dichte. Sowohl die *Barcarole* wie auch das berühmte Lied des Gondoliere aus der Oper „Otello“, das in *Marche et réminiscences pour mon dernier voyage* (siehe: ***Marsch**) zitiert wird, sind eigene kompositorische Schöpfungen Rossinis, die genauso gut Adaptionen gesungener Volkslieder sein könnten.

La lagune de Venise à l'expiration de l'année 1861 !!!! ist eine der wenigen Kompositionen Rossinis, in der sich politisch-historische Anspielungen verstecken. Das behaglich schaukelnde Gondellied wird zweimal abrupt durch akzentuierte Akkorde unterbrochen.

Rossinis Bemerkungen in den Noten geben die Erklärung (siehe ***Texte**): beim ersten Mal erscheint der Schatten des zu dieser Zeit schon verstorbenen Oberbefehlshaber der österreichischen Besatzungstruppen, Radetzky; an der Parallelstelle kündigt sich die Ankunft seiner Majestät an, worauf die Lagune um eine Terz von Ges- nach D-Dur fällt. Gemeint ist hier Viktor Emanuel II., der seit 1861 den Titel eines „König von Italien“ trug.

Der Rhythmus der Barkarole bildet auch die Grundlage für *Un rien Nr. 5* und *Un rien Nr. 21* (siehe: ***Quelques riens pour album**) und das ausgedehnte *Prélude inoffensif* (siehe: ***Prélude**), in dem Belcanto und pianistische Klangentfaltung eine ungewöhnliche Verbindung eingehen.

Sehr direkten Bezug auf venezianische Gondellieder nehmen das Vokalquartett *I gondolieri* und die erste Canzonetta von *La regata veneziana* aus dem ***Album italiano**.

Blague

Der Begriff **Blague** wird in diesem Glossar für alle Kompositionen Rossinis verwendet, in denen er mit Tonleitern, Melodien, einzelnen Tönen, Tongruppen oder Tonarten spielt. In den meisten Fällen ist es die chromatische Tonleiter, die zum Dreh- und Angelpunkt harmonischer Experimente wird. Prototyp dieser Art stereotyper Wiederholungen, die die „Vexations“ von Erik *Satie vorwegzunehmen scheinen, ist *Tournoi sur la gamme chromatique*. Eine immer gleich beginnende Drehfigur mündet zuerst in die auf den zwölf Tönen der aufsteigenden chromatischen Tonleiter aufgebauten Durakkorde, dann wiederholt sich das Ganze auf den zwölf Tönen der absteigenden chromatischen Tonleiter. Insgesamt erklingt diese Drehfigur vierundzwanzig Mal. Bei *Des tritons s'il vous plaît* ist es ein verminderter, auf dem Tritonus-Intervall aufgebauter Akkord, der sich vierundzwanzig Mal in die erst auf- und dann wieder absteigende chromatische Tonleiter auflöst, bei *Encore un peu de blague* eine vierstimmige, choralartige Phrase, die auch zwölf Mal auf- und dann wieder absteigt und im *Ritournelle gothique* eine kleine, zweitaktige Phrase, die sich auf verblüffende Art chromatisch immer höher schraubt. Rossini wäre nicht Rossini, wenn er sich dabei nicht auch über sich selbst lustig machen würde. So streift der kleine Spaziergang von Passy nach Courbevoie, *Petite promenade de Passy à Courbevoie*, alle Töne und damit verbundenen Tonarten der chromatischen Tonleiter bis auf den Ton Mi. Das fällt dem Komponisten aber erst auf, als er schon zur großen Schlusssteigerung angesetzt hat. Was tun? Rossini unterbricht die Musik, entschuldigt sich für seine Vergesslichkeit, lässt nicht nur E-Dur, sondern auch noch e-Moll erklingen und setzt ein zweites Mal zu einer noch rasanteren Schlusssteigerung an (siehe: *Texte). Die *Gammes* aus den **Morceaux réservés* mit der sich anschließenden Altkantilene *L'amour à Pékin* sind eine wahre **Blague** - Spielweise. Es gibt hier vier Tonleiterauf- und Abgänge, zwei auf der chromatischen Tonleiter und zwei weitere auf der sogenannten Ganztonleiter, die Rossini scherzhaft als „chinesische Tonleiter“ bezeichnete und mit deren Erfindung er sich brüstete. Die Ganztonleiter wird in verschiedensten Kompositionen verwendet, z.B. im Scherzo *Plein-chant chinois* (siehe: *Chinois) und im *Prélude blagueur* (siehe: *Prélude*). Die größte Wirkung entfaltet sie aber in *L'amour à Pékin*, wo der Sängerin für ihre Liebesklage nur sieben Ganztöne innerhalb der eingestrichenen Oktave zur Verfügung stehen, was der Wirkung aber nicht den geringsten Abbruch tut (siehe: *Kammermusik). Auch die Lieder für Alt auf nur einem bzw. zwei Tönen aus dem **Album italiano* und dem **Album français* sind beeindruckende Beispiele für größtmöglichen dramatischen Ausdruck bei gleichzeitig radikaler Reduktion der gesanglichen Mittel. Allerdings gleicht dabei der raffinierte Einsatz des Klaviers einiges aus. Weitere Spielarten von **Blague** finden sich am Ende des zweiten Auf- und Abstiegs innerhalb der *Gammes* (Rossini baut hier das alte Volkslied „Malbrouck s'en va-t-en guerre“ ein und unterlegt es bei unveränderter Melodie mit höchst abenteuerlichen Harmonisierungen) und in *Échantillon de blague mélodique sur les noires de la main droite*. Hier stehen der rechten Hand lediglich die schwarzen Tasten zur Verfügung, was aber dem „Chante cochon“ (Schweinisher Gesang) der langsamen Einleitung und im weiteren Verlauf einer auf linke und rechte Hand aufgeteilten Melodie keinerlei Abbruch tut. Der Vollständigkeit halber seien noch Rossinis Variationen über Tonarten aus den **Quelques riens pour album* erwähnt (siehe: *Mode).

Boléro tartare

Ein mitreißendes Konzertstück, das mit abwechslungsreichen Charakteren, eingängigen Melodien, virtuoser Eleganz und effektvollen Steigerungen keinen Wunsch offen lässt. Inwieweit der *Bolero* aufgrund des Zusatzes *tartare* auch den * **kulinarischen Kompositionen** zugerechnet werden könnte, bleibt dem Geschmack des Zuhörers überlassen.

Cancan

Dieser schnelle Tanz im 2/4-Takt, dessen zugkräftigste Exemplare in den Operetten von Jacques ***Offenbach** zu finden sind, wurde von Rossini immer wieder arglistig parodiert. Einige Kompositionen tun das ganz offensichtlich, wie z.B. das freche *Petite caprice (style Offenbach)* mit seinen waghalsigen Oktavglissandi (siehe: ***Glissando**) oder *Assez de memento: dansons*, wo im Anschluss an die hochdramatische Totenklage *Memento homo* (siehe: ***Tod**) ein ganz untypisch langsamer Cancan versucht, die tragische Situation ins Komische zu wenden und dabei doch ein wenig selbst der Melancholie verfällt. *Chansonette* ist schon vom Titel her eine Hommage an die Gesangsnummern der Cabarets und der Operette. Auch hier wird der Cancan in einer verlangsamten Form verwendet, aber ohne die Hinterlistigkeit, mit der Rossini das Baby in *La chanson du bébé* (siehe: ***Album français**) sich im Rhythmus eines Cancan als Offenbach-Fan outen lässt. In der Miniatur *Petite pensée* läuft der Cancan im langsamen Tempo wie eine Spieluhr vor sich hin und bei *Une bagatelle (In nomine Patris – Mélodie italienne)* macht er noch nicht einmal Halt vor einem italienischen Kirchenchoral (siehe: ***Bagatelle**).

Chinois

In den Titeln seiner Stücke kombinierte Rossini gerne einen musikalischen Begriff mit einer außermusikalischen Bezeichnung. Im Falle der skurrilen *Petite polka chinois* führt der Verweis auf chinesische Stilelemente den Hörer nur in die Irre. Das Scherzo *Plein-chant chinois* hingegen trägt seinen chinesisch angehauchten Titel zu Recht. Rossini verwendet in den exotisch anmutenden, die gesamte Komposition konstituierenden Akkordfolgen der langsamen Einleitung die sogenannte Ganztonleiter, die er als besondere chinesische Tonleiter bezeichnete und als deren Erfinder er sich scherzhaft ausgab. Diese chinesische Tonleiter findet auch Verwendung in den *Gammes* mit der sich anschließenden Kantilene *L'amour à Peking* für Altstimme und Klavier (siehe: ***Blague**).

Chopin, Frédéric

Anklänge und Reminiszenzen an Chopins Klaviermusik finden sich in vielen Kompositionen Rossinis. Hier drei besonders prägnante Beispiele: das zweite Thema von *Une pensée à Florence* (siehe: ***Frauenporträts**) zitiert Chopins Fantaisie-Improptu op.66, das Thema des Allegretto agitato aus dem *Prélude soi-disant dramatique* (siehe: ***Prélude**) weist erstaunliche Ähnlichkeiten mit Chopins Prélude fis-Moll op.28 Nr.8 auf und in *Un cauchemar* (siehe: **Ouverture**) kann man eine Adaption der Stilistik Chopinscher Nocturnes entdecken.

Double

Folgende Werke aus den *Péchés de vieillesse* sind miteinander identisch:

Échantillon du chant de Noël à l'italienne für Klavier und *La nuit de Noël* für Solobass, gemischten Chor mit zwei Sängern pro Stimme, Klavier und Harmonium (siehe: ***Geistliche Chormusik**);

Tirana alla spagnola und *Amour sans espoir* für Sopran und Klavier (siehe: ***Album italiano**);

O salutaris, de campagne und *O salutaris hostia* aus der *Petite Messe solennelle* für Sopran und Klavier (siehe: ***Petite Messe solennelle**) sowie

Arietta all'antica für Mezzosopran und Klavier und *O salutaris hostia* für gemischten Chor a cappella (siehe: ***Mi lagnerò tacendo** bzw. ***Geistliche Chormusik**), die nicht identisch sind, aber dasselbe musikalische Material aufweisen.

Frauenporträts

Neben einigen schon vom Titel her ganz eindeutigen musikalischen Porträts gibt es hier auch Kompositionen, denen man nur andeutungsweise entnehmen kann, ob eine bestimmte Dame oder ein bestimmter Typ von Frau als Vorbild für die Musik diente. Es sind musikalische Charakterstudien, die, eigentlich genauso wie bei gemalten Porträts, bestimmte Eigenschaften der Beschriebenen in immer neuem Licht erscheinen lassen. Dabei entstehen musikalisch erzählte Geschichten, deren Bilder in der Phantasie des Zuhörers Gestalt annehmen. Rossini nutzt dabei virtuos verschiedene musikalische Genres und Formen. *L'innocence italienne* kommt als melancholische ***Barcarole** mit der Vortragsbezeichnung „Morbidamente“ daher und wird von einem sprunghaften und koketten Walzer *La candeur française* abgelöst. Die Beschreibungen weiblicher Unschuld auf italienisch schwermütige und weiblicher Naivität auf raffiniert französische Art lassen sich auch als ironisch augenzwinkernde Kommentare zu allgemeinen Mentalitätsunterschieden zwischen den beiden Ländern verstehen. Die von Rossini konkret vorgestellten Italienerinnen aus Pesaro bzw. Venedig haben dagegen überhaupt nichts Zögerliches oder Schwermütiges an sich. Die erstere ist, abgesehen von einem kleinen Ausbruch in der Mitte des Stückes, bedächtiger und nach innen gekehrt, worauf einige unübliche Vortragsbezeichnungen wie z.B. „lusingando“ (schmeichelnd) hindeuten; die letztere führt voller Charme und Esprit immer wieder neue Seiten ihres launischen Wesens vor. Während bei *La pesarese* vor allem harmonische Feinheiten zur musikalischen Charakterisierung dienen, sind es bei *La vénitienne* eine diesmal muntere ***Barcarole** und ständig neue pianistische Effekte wie z. B. ein Terzenglissando (siehe: ***Glissando**). Auch der Komposition *Une pensée à Florence* liegt bestimmt ein konkretes Erlebnis zu Grunde. Dem Ausdruck von Schwermut und Melancholie im Anfangsthema und sentimentaler Erinnerung im wunderbar gesanglichen, ***Chopin** zitierenden zweiten Thema gesellt sich ein äußerst schwungvoller, optimistischer Gedanke hinzu, der sozusagen das Ruder herumreißt und musikalisch gesehen das Stück mit einem Happy-End ausklingen lässt. Ganz so einfach geht es in *La savoie aimante* nicht zu. Italien musste sich die Unterstützung der Franzosen im Krieg 1859 gegen die österreichische Besatzungsmacht mit der Abtretung Savoyens erkaufen. In die düstere Atmosphäre eines unerbittlich pulsierenden Tanzes bricht ein fröhlicher Militärmarsch (siehe: ***Marsch**) ein: die Zouaven kommen, ein legendäres, ursprünglich aus Algerien stammendes Eliteregiment der französischen Armee (siehe: ***Texte**). Leider marschieren sie nur vorbei und lassen die liebevolle Savoyerin am Straßenrand stehen... Rossini war als Opernkomponist ähnlich wie Mozart in der Lage, Menschen aus Fleisch und Blut auf die Bühne zu stellen, die für den Zuschauer und Zuhörer

ihr Innerstes wie ein offenes Buch aufblättern. Seine Musik ist nie abgehoben, sondern hat immer eine konkrete Situation im Auge. Mit am schönsten wird dies in *Une caresse à ma femme* gezeigt, wo er der wichtigsten Frau in seinem Leben, *Olympe Péllisier, ein musikalisches Denkmal mit der im Klavier erklingenden Beschreibung eines Ehekrachs setzt.

Geistliche Chormusik

Rossinis geistliche Chormusik war wie sein gesamtes Spätwerk nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. An eine Aufführung in einer Kirche wäre gar nicht zu denken gewesen, weil in der katholischen Kirche Männer und Frauen nicht gemeinsam im Chor singen durften. Rossini setzte sich mit Vehemenz für eine Aufhebung dieses Verbots ein und wandte sich sogar in dieser Angelegenheit persönlich an Papst Pius IX., doch ohne Erfolg. Er mochte die in seinen Ohren misstönenden und unreinen Knabenstimmen nicht und konnte sich ein wohlklingendes Singen zum Ruhme Gottes nur mit Frauen- und Männerstimmen vorstellen. So sind auch die a cappella Chöre im vorbarocken Stil, *Cantemus Domino* und *Il candore in fuga* (siehe: ***Mehrstimmigkeit**), für gemischten Chor geschrieben, wobei in letzterem die fünfstimmige Fuge vom Alt, der zentralen Mittelstimme, begonnen wird. Am Ende von *Cantemus Domino* findet sich der Vermerk „Voilà du temps perdu!!!“ (Das ist vergeudete Zeit!!!), den man wie alle Anmerkungen Rossinis nur bedingt wörtlich nehmen sollte. Andere in Rossinis ganz eigenem ausdrucksstarken vokalen Stil komponierte a cappella Chöre sind *Preghiera* für vierstimmigen, jeweils nur mit zwei Sängern pro Stimme besetzten Männerchor und das aus dem Jahr 1857 stammende *O salutaris hostia*, das nicht in die *Péchés de vieillesse* aufgenommen wurde, musikalisch aber aufs Engste mit *Ariette all'antica* für Mezzosopran und Klavier aus dem 11. Band verknüpft ist (siehe: ***Double**). Interessanterweise scheint auch dieser Chorsatz ursprünglich auf den Text ***Mi lagnerò tacendo** komponiert worden zu sein. *Motetto* für vierstimmig gemischten Chor und Klavier wurde bereits 1850 komponiert und ist von der kompositorischen Ausführung her wesentlich einfacher als das wahrscheinlich 1858 entstandene *Ave Maria* mit Orgel, das bereits alle harmonischen und melodischen Feinheiten des Spätstils Rossinis aufweist. *La nuit de Noël* ist eine Bearbeitung des musikalisch identischen Klavierstücks *Échantillon du chant de Noël à l'italienne* für mit jeweils zwei Sängern pro Stimme besetzten vierstimmigen Chor, Solobass, Klavier und Harmonium (siehe: ***Double**). Diese pastorale Weihnachtsmusik thematisiert die Anbetung der Hirten aus der Weihnachtsgeschichte und bezieht sich dabei auf eine ganz besondere italienische Volksmusiktradition. Hirten aus Kalabrien und den Abruzzen, die sogenannten „Pifferari“, zogen zur Adventszeit nach Rom, wo sie vor den Marienbildern mit ihren Dudelsäcken, „Zampogna“ genannt, musizierten. Ihre Lieder im wiegenden 6/8-Takt fanden Eingang in die barocke Pastoralmusik. Aus dem auf dem Klavier erklingenden „Probestück eines Weihnachtsliedes auf italienische Art“ wird durch die Unterlegung mit einem französischen Text eine französische Weihnachtsnacht, bei deren Aufführung das Harmonium die Rolle der Zampogna übernimmt.

Giovanna d'Arco

Rossini komponierte diese Kantate für Mezzosopran und Klavier im Jahre 1832 speziell für ***Olympe Péllisier**, mit der er zu dieser Zeit gerade bekannt geworden war. Die Komposition wurde mehrmals umgearbeitet und es gibt bis heute unterschiedliche Interpretationen darüber, welches Stück sich tatsächlich hinter der Nummer 10 des 11. Bandes der *Péchés de vieillesse* verbirgt. Angeblich soll Rossini 1852 diese Kantate für mehrere Solisten, Chor und Streicher ohne Celli bearbeitet haben und tatsächlich wurde auch ein Fragment dieser Art 1965 von der

Fondazione Rossini in Pesaro veröffentlicht. Doch hat dieses Fragment nicht das Geringste mit der großartigen, fast 20 Minuten dauernden Solokantate von 1832 zu tun. Trotzdem wird in nahezu allen Werkverzeichnissen vermeldet, Rossini hätte diese Bearbeitung in den 11. Band aufgenommen. Wahrscheinlicher ist, dass Rossini seine Kantate von 1832 in vielleicht überarbeiteter Form in die Alterssünden aufnahm, einmal weil er selbst von der Qualität dieses Werkes überzeugt war, und auch, um ***Olympe**, die er 1846 geheiratet hatte, eine Ehre zu erweisen. So kam es am 1. April 1859 zu einer verspäteten Uraufführung in Rossinis Salon, über die öffentlich berichtet wurde: „Giovanna d’Arco war das Stück, das man mit Ungeduld erwartete. Tout Paris sprach bereits seit mindestens zwei Wochen über die versprochene Aufführung dieser unveröffentlichten Kantate. Als Rossini Madame Alboni seinen Arm reichte und zum Pianoforte schritt, um diese Komposition selbst zu begleiten, fühlten alle Anwesenden eine starke Gefühlswallung; die Augen der Damen waren voll Tränen. Man dachte unwillkürlich an alle Meisterwerke, die in diesem mächtigen Gehirn entstanden waren...und man fühlte, ich weiß nicht, was für ein erhabenes Gefühl bei dem Gedanken, dass man nun ein noch unbekanntes Werk dieses großartigen Genies hören sollte. Als sie ihre Partie singen sollte, war Madame Alboni unfähig, ihre Rührung zurückzuhalten...Nach den ersten Takten gelang es Madame Alboni, ihre Bewegung zu überwinden. Sie erschien noch nie so herrlich, so dramatisch. Am Ende des Stückes warf sie sich in Rossinis Arme, der sie bewegt an sein Herz drückte.“

Glissando

Eine von Rossini neben der ***Repetition** gerne benutzte pianistische Technik, die fast immer von zwei Fingern, die ein Intervall greifen, ausgeführt wird. Glissandi in Oktaven finden sich in *Une réjouissance* (siehe: ***Un rien**) und *Petite caprice (style Offenbach)* (siehe: ***Cancan**), Glissandi in Terzen in der Canzonetta *La vénitienne* (siehe: ***Frauenporträts**).

Impromptu

Wenn eine Komposition **Impromptu** genannt wird, so weckt dies Erinnerungen an Schubert und Chopin, doch schon die Zusätze *anodin* und *tarantellisé* nehmen jedem romantischen Wunschdenken bereits im Vorfeld den Wind aus den Segeln. So erklingt im Falle des *Impromptu anodin* nach einem harmonisch irritierendem Vorspiel unverfälschter Rossini, weit entfernt von den Ausdruckswelten romantischer Klaviermusik, und auch das *Impromptu tarantellisé* läßt mit seinem ***Tarantella**-rhythmus eher an italienische Gestade als an Pariser Salons denken.

Kadenz

Mit Kadenz ist hier nicht die in Instrumentalkonzerten übliche solistische Kadenz am Ende des ersten Satzes gemeint, sondern die in der italienischen Oper zur großen Gesangsszene gehörende Kadenz, bei der ein Sänger seine stimmlichen Fähigkeiten unter Beweis stellt. Rossini überträgt den vokalen Gestus auf das Klavier und gibt dieser Form von Kadenz eine eigenständige dramatische Funktion. Selbst in der kleinen Miniatur *Une bagatelle* (Siehe: ***Bagatelle**) zeigt das erstaunliche Wirkung. Oft verwendet Rossini kleine Kadenzen an den Schnittstellen zwischen verschiedenen Teilen eines Stückes. So gibt es in *Un rien Nr.5* (siehe: ***Quelques riens pour album**) zwei kleine Kadenzen, die zum Anfangsthema zurückleiten und in *Un cauchemar* (siehe: ***Ouvverture**) eine Kadenz, die den langsamen vom schnellen

Teil abgrenzt. In *Memento homo* (siehe: ***Tod**) bildet die Kadenz den dramatischen Höhepunkt der Totenklage. Eine Besonderheit sind die Kadenzen in *Spécimen de l'ancien régime* (siehe: ***Spécimen**) und im *Prélude inoffensif* (siehe: ***Prélude**), die auf einem langen Triller bzw. sich chromatisch aufwärts schlängelnden Trillerketten aufgebaut sind.

Kammermusik

Im Band 4 der *Péchés de vieillesse* finden sich einige kammermusikalische Werke, die für befreundete Musiker komponiert bzw. von ihnen während einer der Samstagabendgesellschaften aufgeführt wurden. Es handelte sich um den Hornisten Eugène Vivier, den Cellisten Gaetano Braga, den Geiger Camillo Sivori und den Pianisten Louis Dièmer. In seinen Erinnerungen an die legendären Konzerte im Salon des Ehepaars Rossini, bei denen er als eine Art Hauspianist fungierte, schrieb Dièmer Jahrzehnte später: „Rossini selbst spielte ebenfalls herrlich Klavier, ohne die Pedale zu benutzen und mit einem silbrigen Klang. Eines Tages setzte er sich in den Kopf, mich ein Lied singen zu lassen, das er auf eine einzige Note komponiert hatte. Ich war nicht einverstanden damit, und so sang Alboni es, was allen größere Befriedigung gab. Stattdessen spielte ich mit ihm einen vierhändigen Marsch und begleitete ein anderes schönes Stück von ihm, *Un mot à Paganini*, das Sivori oft und gern spielte.“ Bei dem vierhändigen Marsch kann es sich nur um *Petite fanfare* handeln, auch wenn Rossini diesem zeitgenössischen Bericht zufolge seine eigene Spielanweisung ignorierte: mit Monsieur auf der linken und Mademoiselle auf der rechten Seite der Tasten wünscht sich der Komponist eine liebevolle Ausführung seiner kleinen Fanfare nicht nur mit den Händen, sondern auch mit den Knien (siehe: ***Texte**). Das Lied auf einer einzigen Note ist *Adieux à la vie* aus dem ***Album français**, das genauso wie *L'amour à Pékin* (siehe: ***Blague**) zu den immer wieder gern gehörten Hits der Samedi Soirs gehörte, die zwischen dem 18.12.1858 und dem 26.09.1868 regelmäßig stattfanden. Das kleine „souvenir d'amitié“ *Prélude, thème et variations* für Horn und Klavier trägt eine Widmung vom 11.05.1857 und über die Aufführung von *Une Larme* im März 1867 berichtet der Sohn von Rossinis italienischem Verleger, Giulio Ricordi.

Kulinarische Kompositionen

Zu den **kulinarischen Kompositionen** gehören der 4. Band der *Péchés de vieillesse*, sowie einige Einzelstücke, die in ihrem Titel auf Kulinarisches verweisen. In manchen Fällen wie z.B. beim ***Boléro tartare** oder bei *Un rien Nr.15* mit dem Untertitel *Petite galette allemande* (siehe: ***Quelques riens pour album**) suggeriert der Titel etwas, was sich so in der Musik nicht unbedingt wiederfinden lässt. Auch *Le Lazzarone* aus dem ***Album français** ist in dem Sinne keine kulinarische Komposition, sondern eine ***Tarantella**, der ein Text mit einer Lobpreisung neapolitanischer Makkaroni unterlegt ist. Die verschiedenen Spielarten im Umgang mit kulinarischen Titeln lassen sich am besten an den drei hintereinander erklingenden Kompositionen Nr.10 *Ouf! Les petits pois*, Nr.11 *Un sauté* und Nr.12 *Hachis romantique* aus dem 6. Band *Album pour les enfants adolescents* verdeutlichen. Während die „kleinen Erbsen“ ganz lautmalerisch in das nach ihnen benannte verträumt-romantische Charakterstück eingebettet werden, findet man keinerlei Hinweise auf ein „Ragout“ im eher knackigen ***Walzer Un sauté**. Hingegen ist das „romantische Gehackte“ ein Meisterwerk in der Synchronisierung musikalischer Verläufe mit der Vorgehensweise bei der Zubereitung eines Hachis. In beiden Fällen werden erlesene Zutaten zerkleinert und zerhackt, musikalisch gesehen sind es dem Ohr durchaus vertraute Melodien und Harmoniefolgen, die mit aberwitziger Geschwindigkeit in Einzeltöne zerlegt werden. Der ironische Titel

korrespondiert dabei mit der fast parodistischen und minimalistischen Virtuosität der Musik. Den Höhepunkt kulinarisch-kompositorischen Schaffens bilden die *Hors d'oeuvres* aus Radieschen, Sardellen, Cornichons und Butter. Entsprechend der vielfältigen Zubereitungsmöglichkeiten führt der Komponist die ausgewählten Vorspeisen als Themen mit Introduktion und ***Variationen** vor, wobei das Radieschen die erstaunlichste Karriere macht: es zeigt seine Geschmacksvielfalt anhand verschiedener musikalischer Miniaturen, u.a. in einer orientalischen Variante und als neapolitanische ***Tarantella**. In den *Quatre mendiants* huldigt der Komponist jenen vier Köstlichkeiten, mit denen er seinen Lieben eine Freude machte: verdauungsfördernde getrocknete Feigen am Morgen und gebrannte Wiener Mandeln um Mitternacht für die geliebte Gattin, Rosinen für den Papageien Perruche und Nüsse für die Hündin Nini. Mit *Les raisins* präsentiert er uns eine Zusammenstellung musikalischer Talente und Fähigkeiten seines Papageien. Doch die musikalischen Rosinen, die er liebevoll aus dem Repertoire seines Freundes und Kollegen herauspickt, sind alles andere als stubenrein: Schimpfwörter, militärische Kommandos, Sauflieder und Kabarettsschlager werden in die Musik hineinmontiert und mit unterlegten Texten kenntlich gemacht (siehe: ***Texte**). Auf den *Petite valse, L'huile de ricin* (siehe: ***Walzer**), der sich mit den Folgen übermäßigen Essens auseinandersetzt, sei hier nur der Vollständigkeit halber hingewiesen.

Liszt, Franz

Der Komponist und Pianist Franz Liszt war sicherlich einer der berühmtesten Gäste im Hause Rossini. Von vielen Kompositionen Rossinis fertigte er Bearbeitungen und Transkriptionen für den eigenen Konzertgebrauch an und auf den Gästelisten für die Samedi Soir Konzerte taucht sein Name immer wieder auf. So brachte er auch in Rossinis Wohnung zum ersten Mal seine berühmten Franziskus-Legenden zu Gehör. Von Rossini existieren zwei Kompositionen, die einen sehr direkten Bezug zu Franz Liszt herstellen. *Spécimen de l'avenir* (siehe: ***Spécimen**) ist eine Auseinandersetzung mit Liszts musikalischen Ideen und Konzepten und seinem Klavierstil, von dem Rossinis musikalische Zukunftsvision stark beeinflusst ist. *Memento Homo* (siehe: ***Tod**) hingegen zitiert sowohl in den ersten Takten wie auch im dramatischen Mittelteil Liszts h-Moll Sonate für Klavier, die als eines der wichtigsten Werke der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts gilt.

Marsch

Märsche und Marschrhythmen sind ein wesentlicher Bestandteil von Rossinis Musik. Dies erscheint nicht weiter verwunderlich, wenn man sich die Geschichte Italiens im 19. Jahrhundert vergegenwärtigt, die von einer ständigen Abfolge von Kriegen und Aufständen und der militärischen Präsenz von Besatzungsarmeen bestimmt war. Militärmärsche kommen im *Prélude soi-disant dramatique* (siehe: ***Prélude**) und in *La savoie aimante* vor, hier sogar mit Benennung des ausführenden Regiments (siehe: ***Frauenportraits**). Die wohl kolossalste Marschkomposition Rossinis ist der *Marche* aus dem 5. Band der *Péchés de vieillesse*, wo donnernde Oktaven, ausgefeilte Sprünge und Akkorde ein ganzes Orchester suggerieren. Ein sehr persönliches Zeugnis ist das Klavierstück *Marche et réminiscences pour mon dernier voyage*, in dem Rossini seine zum Tod führende letzte Reise musikalisch darstellt (siehe: ***Texte**). Ein unerbittlich voranschreitender Marsch wird immer wieder durch Einschübe unterbrochen, die zuerst das Pochen am Himmelstor und dann nach dem vergeblichen Bemühen um Einlass den Versuch darstellen, die eigenen Verdienste ins rechte Licht zu rücken. Dafür zitiert Rossini acht Bruchstücke berühmter unsterblicher Melodien aus seinen Opern, u.a. das Lied des Gondoliere aus „Otello“ (siehe:

***Barcarole**), die in den unerbittlich vorwärtsschreitenden Marsch einmontiert werden. Doch erst mit einem kleinen achttaktigen Abschnitt von entwaffnender musikalischer Naivität, der mit „Mon portrait“ überschrieben ist, kommt der Marsch zur Ruhe. Über den letzten verklingenden Takten steht dann „on ouvre – j’y suis“ und „Requiem“.

Mehrstimmigkeit

Der Begriff Mehrstimmigkeit wird hier im Sinne der polyphonen Musik des Barock und der Renaissance, insbesondere der Klaviermusik von Johann Sebastian ***Bach**, benutzt, die Rossinis Spätwerk in vielerlei Hinsicht inspiriert hat. Dabei sind Kompositionsübungen im sogenannten alten Stil für Chor a cappella (*Cantemus Domino* und *Il candore in fuga*; siehe: ***Geistliche Chormusik**) oder streng durchgeführte Fugen für Klavier wie z.B. das *Prélude fugassé* (siehe: ***Prélude**) oder das *Prélude religieux* (siehe: ***Petite Messe solennelle**) eher die Ausnahme; viel häufiger benutzt Rossini mehrstimmige Satztechniken, um einzelnen Abschnitten oder Themen von Kompositionen eine ganz eigene Charakteristik zu geben. Hier einige Beispiele: im zweiten Teil von *Spécimen de l'ancien régime* (siehe: ***Spécimen**) bildet eine schwermütige Fuge in es-Moll einen reizvollen Kontrast zu dem tänzerischen Allegretto in Es-Dur; die sich selbst nicht ganz ernst nehmende vierstimmige Fuge des *Prélude prétentieux* (siehe: ***Prélude**) lässt mit endlosen Sequenzen und einem protzigen Schluss den grüblerisch-zweifelnden Charakter der vorausgehenden langsamen Einleitung fast vergessen; die wie spontane Einfälle wirkenden fugenähnlichen Abschnitte von *Un rien Nr.17* (siehe: ***Quelques riens pour album**) brechen unvermittelt wieder ab und sowohl in *Un rien Nr.6* wie auch im *Prélude convulsif* (siehe: ***Prélude**) werden die Themen in Form einer Fuge mit gänzlich anderen kompositorischen Gestalten konfrontiert. Dass ein bestimmtes musikalisches Mittel nie losgelöst vom musikalischen Kontext insgesamt verstanden werden kann, zeigt die Verwendung vielstimmigen Kontrapunkts im Vokalquartett *La passeggiata* aus dem ***Album italiano**: während im Text vom heulenden Wind und der sich kräuselnden Lagune die Rede ist, drücken die Liebenden in kunstvoller Mehrstimmigkeit ihr inneres Bangen und Suchen aus.

Mi lagnerò tacendo

„Ich werde still beklagen / Mein bitteres Schicksal; / Aber dass meine Liebe vergeht, o Liebste, / Erhoffe nicht von mir. / Du Unbarmherzige, wie habe ich Dich erzürmt? / Warum lässt Du mich so leiden?“ Diese Verse des italienischen Dichters Pietro Metastasio sollen von Rossini an die 300 Mal vertont worden sein. Sie bilden die Grundlage für die *Musique anodine* (siehe: ***Olympe**), mit der Rossini seine neue Schaffensperiode 1857 einleitete. Zahlreiche seiner Vokalkompositionen haben neben ihren individuellen Texten auch **Mi lagnerò tacendo** als Textoption, so *Amour sans espoir*, *La fioraia fiorentina*, *Le gittane* (siehe: ***Album italiano**) und *La grande coquette* (siehe: ***Album français**). Auch im 11. Band der Alterssünden finden sich zwei Vertonungen: die kleine Koloraturarie *Aragonese* für Sopran und die *Arietta all'antica*, die mit dem a cappella Chor *O salutaris hostia* (siehe: ***Geistliche Chormusik**) musikalisch große Übereinstimmung zeigt (siehe: ***Double**). Zu *Adieux à la vie* aus dem ***Album français** existiert eine Vorstudie *Sopra una sola nota*, die der Cellist Gaetano Braga aus dem Gedächtnis aufschrieb. Im wesentlichen die musikalischen Elemente der großen Szene enthaltend, deklamiert die Sängerin hier **Mi lagnerò tacendo** auf dem einen Ton C´´.

Mode

In den ***Quelques riens pour album** schreibt Rossini jeweils ein Thema mit Variationen über die Dur- und über die Molltonart. In den Themen kommt jeweils kein Dreiklang des anderen Tongeschlechts vor, die Melodie des Themas über die Dur-Tonart besteht sogar ausschließlich aus Dur-Dreiklängen. Die Idee einer enharmonischen Tonart bezieht sich auf bestimmte Akkorde, die in verschiedene Tonarten hineinpassen und daher wie Scharniere benutzt werden können, um von einer Tonart in eine andere zu gelangen. Natürlich ist diese neue Tonart reine Erfindung Rossinis, der viel Spaß an harmonischen Experimenten hatte. Die zahlreichen Beispiele für Rossinis Lust an Spielereien mit Tonleitern, einzelnen Tönen und Tonarten sind unter dem Stichwort ***Blague** aufgelistet.

Morceaux réservés

Im 3. Band der *Péchés de vieillesse*, den **Morceaux réservés**, finden sich sehr unterschiedliche Vokalkompositionen in verschiedensten Besetzungen, sowohl solistische und chorische Ensembles wie auch Sololieder. Diese zeigen sehr deutlich, wie unterschiedlich Rossini bei der Vertonung von Texten vorgehen konnte. *L'ésule* ist eine schlichte, aber sehr ergreifende Kavatine ganz im italienischen Belcantostil des frühen 19. Jahrhunderts, wo die Melodie absolute Priorität genießt und mit einem Text unterlegt wird. *Au chevet d'un mourant* ist eine vielschichtige dramatische Gesangsszene, in der die Musik die im Text ausgedrückten Emotionen und Stimmungen widerspiegelt. Bei der Vertonung von *Le sylvain* werden alle Empfindungen der dargestellten Figur bis ins kleinste Detail musikalisch charakterisiert, der Musik entgeht sozusagen kein Wort des Textes. Bei dem Duett *Les amants de Séville* schließlich wird die Musik zum Handlungsträger: nur durch sie kann der Zuhörer nachvollziehen, wie der Hidalgo die Zweifel seiner Angebeteten auflöst und so den Weg zum Schäferstündchen freimacht. Eine Besonderheit ist *Le chant des Titans*, nicht nur wegen der Besetzung mit vier unisono singenden Bässen, Klavier und Harmonium, sondern auch, weil die Komposition später von Rossini für einen öffentlichen Anlass für großes Orchester instrumentiert wurde. Der kriegerische Gesang der Titanen, die zum Kampf gegen Jupiter aufrufen, wirkte mit seinen vorwärts treibenden rhythmischen Wiederholungen, kraftvollen Akzenten und auskomponierten Schlachtrufen für das damalige Publikum fremdartig und ungewohnt schroff.

Offenbach, Jaques

In Rossinis Spätwerk tauchen immer wieder kleine Seitenhiebe gegen den überaus populären und erfolgreichen Kollegen aus dem Operettenfach auf. Der berühmte Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick lüftete 1867 nach seinem zweiten Besuch bei Rossini in Paris das Geheimnis des *Petite caprice (style Offenbach)* (siehe: ***Cancan**): „Ein Italiener, so lautet die Genesis des Stückes, äußerte einmal bei Rossini, Offenbach habe den bösen Blick und man müsse das Jettatorezeichen (Ausstrecken von Zeige- und kleinem Finger) vor ihm machen. Also sollte man Offenbach auch folgendermaßen spielen, scherzte Rossini und improvisierte am Piano eine äußerst neckische Kleinigkeit, deren Melodie er mit gabelförmig ausgestreckten zwei Fingern der rechten Hand vortrefflich ausführte.“ Auch in *La chanson du bébé* (siehe: ***Album français**) kommt Offenbach nicht besonders gut weg, erweist sich ein Chanson aus Offenbachs Operette „Barbe-bleu“ doch als Lieblingslied des Babys, weil ihm davon so schön bange wird. Rossinis Notiz im Notentext von *Un Rien Nr.21*, „à l'Offen...“, bezieht sich auf eine kleine Melodie, die durchaus auch aus einem Couplet von Offenbach stammen könnte (siehe: ***Quelques riens pour album**).

Olympe

Rossini lernte die nur wenige Jahre jüngere Olympe Pélissier wahrscheinlich 1832 kennen. Sie war damals eine in der Pariser Gesellschaft äußerst angesehene Lebedame, nicht nur wegen ihrer Schönheit, sondern auch weil in ihrem Salon viele herausragende Persönlichkeiten der Künstler- und Schriftstellerszene und große Namen aus Politik und Adel verkehrten. Der Maler Horace Vernet verewigte das Gesicht seiner damaligen Geliebten auf dem berühmten Gemälde „Judith und Holofernes“ und dem Dichter Honoré de Balzac galt sie als Vorbild für die rätselhafte Gestalt der Foedora aus seinem ersten großen Roman „La peau de chagrin“. Erst nach dem Tod von Rossinis erster Frau Isabella Colbran konnte Olympe im Jahre 1846 offiziell zur Madame Rossini werden, bis dahin lebte sie mit dem Komponisten in wilder Ehe und erlebte aus nächster Nähe seinen Rückzug von der Opernbühne und seine zahlreichen seelischen und körperlichen Zerrüttungen. Wie viel Rossini ihr verdankte, deutet sich in den zahlreichen musikalischen Widmungen an, die er ihr zukommen ließ. Bereits 1832 entstand für sie die Solokantate ***Giovanna d'Arco**, die aber erst Jahrzehnte später im Hause Rossinis uraufgeführt wurde. Auch die erste größere Komposition, mit der Rossini sein Alterswerk 1857 eröffnete, *Musique anodine*, ist mit einer Zueignung an Olympe versehen: „Ich biete diese bescheidenen Lieder meiner lieben Frau Olympe dar als ein bescheidenes Zeichen der Dankbarkeit für die liebevolle und kluge Fürsorge, die sie auf mich während meiner viel zu langen und schrecklichen Krankheit verschwendet hat. (Die medizinische Fakultät mag sich schämen.)“ Einem kurzen und witzigen Prélude für Klavier folgen sechs Vertonungen des Textes ***Mi lagnerò tacendo**, jeweils zwei für Sopran und Bariton und jeweils eine für Alt und Mezzosopran. Rossini verwendet diesen Text wie eine Art Libretto: seine Musik erweckt ganz unterschiedliche Figuren zum Leben, die auf ein- und dieselbe Situation grundverschieden reagieren und dabei die ganze Palette menschlichen Empfindens widerspiegeln. Dass diese Ehe ihre Höhen und Tiefen hatte, beweist das empfindsame Klavierstück *Une caresse à ma femme* (siehe: ***Frauenporträts**), dessen Vortragsbezeichnungen sich wie Regieanweisungen für einen Ehekrach lesen: *semplice* (schlicht) – *affetuoso* (gemütsbewegt) – *litigioso* (zanksüchtig) – *lusingando* (schmeichelnd) (siehe: ***Texte**). Das Stück ist dreiteilig, wobei der Mittelteil den Streit selbst und seine Beilegung darstellt, während der identische Anfangs- und Schlussteil den zärtlichen Titel gleichsam musikalisch umsetzt. Eine sehr eindruckliche Liebeserklärung an Olympe findet sich im vierten Gesang des ***Album italiano**, wo Rossini den Frauennamen im Text durch den Namen seiner Frau ersetzte. Liebevoll ironisch dagegen ist die Widmung in *Les quatre mendiants* (siehe: ***Kulinarische Kompositionen**), der zufolge Madame morgens die getrockneten Feigen und nachts um Punkt Mitternacht die gebrannten Wiener Mandeln kredenzt bekommt.

Ouverture

Rossini erfand schon in seiner Jugend einen ganz neuen Typus der Opernouverture, mit dem er Weltruhm erlangte. Bis heute haben seine Ouvertüren nichts von ihrer mitreißenden Kraft und Vitalität eingebüßt. Viele seiner großen Konzertstücke für Klavier orientieren sich an dieser Form. Eine fast originale Ouverture ist das *Prélude italien* mit seiner klaren thematischen Dreiteilung, bei der sich an das zweite Thema eine Steigerung mit dem für Rossini so typischen Crescendo anschließt. Wie der Titel vermuten lässt, stehen italienische Volksmusikformen wie ***Saltarello** und ***Tarantella** Pate bei den beiden vergnügt aufspielenden Themen. Die zu jeder Ouverture gehörende langsame Einleitung bekommt in den Klavierstücken eine immer eigenständigere Funktion und bildet oft einen inhaltlichen

Gegensatz zum schnellen Hauptteil. So geht dem rasanten *Un espoir* ein langsamer, zurückhaltender Teil, *Un regret*, voraus. Wer hier eine musikalische Schilderung persönlichen Schmerzes und sich dem Schmerz entwindender Hoffnung erwartet, wird schwer enttäuscht sein. Der in *Un regret* lediglich angedeutete Kummer hält der ansteckenden Fröhlichkeit von *Un espoir* nicht stand. Die dreifache ***Repetition** zu Beginn von *Un réveil en sursaut* bereitet der tiefen, ruhigen Bassmelodie von *Un profond sommeil* ein jähes Ende. Aus dem Tiefschlaf und wunderbaren Träumen gerissen gestaltet sich das Erwachen als eine kaum zu bremsende, spritzige Ouvertüre in typischster Rossinischer Manier. *Un cauchemar* weist eine viel kompliziertere Struktur auf. Das Gewicht hat sich zugunsten des langsamen ersten Teils verlagert, bei dem choralartige und an Nocturnes von ***Chopin** erinnernde Abschnitte von einer Art Leitmotiv zusammengehalten werden, das im schnellen Teil dann als flüchtige Erinnerung wiederkehrt. Eine ***Kadenz** schafft den Übergang zwischen dem eher traumartigen ersten und dem mit seiner guten Laune ganz im Hier und Jetzt angesiedelten zweiten Teil. Noch einen Schritt weiter geht *Un rêve*, das mit der klassischen Ouvertürenform gar nichts mehr zu tun hat, aber Rossinis Opernvergangenheit aufleben lässt. Der Komponist träumt hier von einer Ouvertüre zu einer imaginären Oper mit einer elegischen langsamen Einleitung, einer Gewitterszene mit Blitz und Donner, sich nähernden und wieder verschwindenden Jagdhörnern und natürlich einer wirkungsvollen, sich steigenden Stretta am Schluß.

Parodie

In Rossinis Spätwerk wimmelt es von Parodien unterschiedlichster Art. Es gibt reine Stilparodien, in denen Stilistiken vergangener Epochen wie z.B. der Renaissance- oder Barockmusik imitiert werden. Es gibt Parodien, die musikalische Stile oder Gattungen, Kollegen und Modeerscheinungen verulken und es gibt ganz subtile Parodien, die sich mit dem Komponieren an sich auseinandersetzen. Allen gemeinsam ist, dass es Rossini nie bei der reinen Parodie belässt, sondern aus der Inspiration des Späßes heraus etwas Neues entwickelt. So macht er sich in *Étude asthmatique* und *Gymnastique d'écartement* über pianistische Übungen lustig, in denen eine technische Fertigkeit auf die Spitze getrieben wird. Wie bei herkömmlichen Etüden werden höchste Geläufigkeit, Geschwindigkeit und Ausdauer sowie die Spreizfähigkeit der Hände trainiert. Gleichzeitig hindern den Komponisten die - bedingt durch den parodistischen Charakter - begrenzten musikalischen Mittel keineswegs daran, zwei mitreißende, dramatische Konzertstücke in der Tradition romantischer Klavieretüden zu verfassen. Manchmal distanziert sich der Komponist von seiner Ironie durch die Wahl eines besonders überzogenen Titels. So versteckt sich hinter *Fausse couche de polka-mazurka* eine wohl amüsante, nie aber mit dem Holzhammer daher kommende Persiflage auf diese beliebten, in der Salonmusik oft verwendeten Tänze. Die Rokoko-Modewelle seiner Zeit parodiert Rossini mit dem *Prélude petulant-rococo* (siehe: ***Prélude**), in dem er einen völlig eigenen, sehr komischen Rokokostil erfindet, der alles vermeintlich Rokokohafte durch den Kakao zieht. Auf die sogenannte Programmmusik, die, im Gegensatz zu der Idee von einer nur aus sich heraus existierenden absoluten Musik, jeder Musik ein außermusikalisches Programm zuschreibt, reagiert er mit der musikalischen Beschreibung eines Eisenbahnunglücks (siehe: ***Un petit train de plaisir**). Schließlich schreibt er rein musikalische Parodien über das Komponieren von Variationen (siehe: ***Variationen**) oder plustert eine völlig banale *Mélodie candide* zu einem intelligenten musikalischen Spaß mit überraschenden Einfällen auf.

Petite Messe solennelle

Die **Petite Messe solennelle**, sicherlich der Höhepunkt und krönende Abschluss des Spätwerks Rossinis, gehört nicht zu den 13 Bänden der Alterssünden, ist aber auf vielfältige Weise mit diesen verknüpft. Da im Rahmen dieses Glossars dieses Werk nicht eingehend besprochen werden kann, soll lediglich auf einige Verbindungen aufmerksam gemacht werden. So wurden zwei Stücke, die Rossini zuvor in die Bände der Alterssünden eingeordnet hatte, später in die Messe aufgenommen: das *Prélude religieux* für Klavier, das sich ursprünglich im *Album de chaumière* befand, dann aber von Rossini zwischen das Credo und den a cappella Chor des Sanctus eingebaut wurde, und *O salutaris hostia* für Sopran und Klavier, das mit der Nr.5 des 11.Bandes, *O salutaris, de campagne*, identisch ist. Der Chorsatz, die solistischen Gesangsnummern und vor allem der anspruchsvolle, vielschichtige Part des Soloklaviers, das hier das Orchester vertritt, erscheinen wie eine Summe der in den kleineren Stücken der *Péchés de vieillesse* entwickelten und ausgeformten musikalischen Stilstiken.

Prélude

Ein von Rossini häufig verwendeter Titel, der nichts mit der üblichen Vorstellung eines kleinen, zumeist einleitenden Charakterstücks zu tun hat. Anscheinend wollte er mit diesem Begriff jede einengende Festlegung auf eine bestimmte Art von Musikstück vermeiden. So wählt er zur Charakterisierung der Préludes Begriffe, die den Zuhörer bewusst in die Irre führen oder Erwartungen schüren, die von der Musik dann gar nicht erfüllt werden. Das *Prélude baroque* ist ein Konzertstück mit verschiedensten musikalischen Charakteren, die nur sehr bedingt Assoziationen zur Barockmusik erlauben. Das gleiche gilt für das *Prélude moresque*, dessen fast ausschließlich aus Verzierungen und Trillern bestehender Mittelteil vielleicht eine Verbindung zur Ornamentik des maurischen Baustils nahe legen soll. Das *Prélude pétulant-rococo* imitiert auf parodistische Weise (siehe: ***Parodie**) den Charakter des Rokoko, hat aber dabei nicht dieses Zeitalter, sondern die bürgerliche Gesellschaft in Frankreich im 19.Jahrhundert im Auge, die hemmungslos alles, was mit dieser Epoche zu tun hatte, imitierte und wiederbelebte. Der dazu eigens von Rossini entwickelte Pseudo-Rokokostil findet auch Verwendung in der *Ariette Pompadour* aus dem ***Album français**. Der Titel *Prélude blagueur* bleibt rätselhaft angesichts eines hochvirtuosen und abwechslungsreichen Klaviersatzes, der dieses Stück zu einer der wirkungsvollsten Klavierkompositionen Rossinis macht. Vielleicht ist es jene Stelle, an der die chromatische Tonleiter und die Ganztonleiter auf beide Hände verteilt synchron abwärts laufen, die dem Stück in Anlehnung an den Begriff ***Blague** den Namen gab. Leichter verhält es sich mit dem *Prélude fugassé*: wie der Titel suggeriert, handelt es sich um eine streng gearbeitete, vierstimmige Fuge mit einer langsamen Einleitung, eine Huldigung an Bach und die Kunst des Kontrapunkts, ähnlich dem *Prélude pretentieux* (siehe: ***Mehrstimmigkeit**), allerdings ohne dessen ironische Anspielungen auf barocke Stilelemente. Auch das *Prélude convulsif* hält, was sein Titel verspricht: die musikalischen Zuckungen toben sich sowohl in der ***Repetition** vierstimmiger Akkorde zu Beginn wie auch in den kontrapunktischen Verästelungen des zweiten Themas (siehe: ***Mehrstimmigkeit**) aus. Es gibt auch Titel, die sich unmittelbar auf Rossinis Lebenssituation beziehen könnten. Wenn Rossini in seinen letzten Lebensjahren sein Frühstück, bestehend aus zwei weichgekochten Eiern und einem Glas Bordeaux, als hygienische Mahlzeit zu bezeichnen pflegte, so kann dies durchaus als Inspiration für die perlenden Läufe und eingehenden Melodien des *Prélude hygiénique du matin* gedient haben. Auch einige der exponiertesten und umfangreichsten

Klavierkompositionen Rossinis tragen den Titel **Prélude**. Das *Prélude semi-pastoral*, mit einer Länge von gut 15 Minuten eines der längsten Klavierstücke Rossinis, besteht aus einem langsamen ersten Teil, der an dem 6/8-Takt der Pastorale angelehnt ist, und einem rasend schnellen zweiten Teil, in dem bestimmte, den ersten Teil konstruierende musikalische Elemente nochmals als Erinnerung auftauchen. Die Arbeitsweise des Komponisten ähnelt dabei der eines Architekten, der sich verschiedenster Bauelemente bedient und sie wie in einem Baukasten ständig neu zusammensetzt. Im *Prélude soi-disant dramatique* prallen unterschiedlichste Stimmungen und Charaktere auf sehr dramatische Art aufeinander, u.a. ein tief melancholisches, dem Klavierstil von Schumann und *Chopin erstaunlich nahe kommendes Allegretto agitato und ein sich mit Fanfaren aufspielender *Marsch, der so gar nichts mit dem grüblerischen Ernst des vorangehenden Themas gemeinsam hat. Diese ganz offensichtliche Dramatik als eine nur „angebliche“ zu bezeichnen, ist eine der für Rossini typischen Untertreibungen der eigenen Musik und Person gegenüber. Ebenfalls untertrieben ist die Bezeichnung *Prélude inoffensif* für eine der raffiniertesten und erstaunlichsten Klavierkompositionen Rossinis. Aufbauend auf dem wiegenden Rhythmus der *Barcarole entwickelt sich ein ungeheurer Klangraum, der die gesamten Möglichkeiten des Instruments ausnutzt und selbst bei Stellen höchster Dramatik die unterschiedlichen klanglichen Schichten transparent und deutlich auffächert. Bemerkenswert ist ein langer, sich chromatisch aufwärts schlängelnder Triller, der in einer großen *Kadenz die beiden Hälften des Stückes wie ein Scharnier zusammenhält. In dieser längsten einteiligen, in sich abgeschlossenen Klavierkomposition Rossinis gehen gesangliche Melodik und pianistische Klangentfaltung eine faszinierende Symbiose ein.

Que le jour me dure

Dieser kurze Text von Jean-Jacques Rousseau inspirierte Rossini zu zwei sehr unterschiedlichen Vertonungen. Die *Ariette villageoise* erzählt die Geschichte eher beiläufig im schaukelnden Rhythmus eines Siciliano; die *Ariette à l'ancienne* ist ein kleines Meisterwerk an musikalischem Reichtum und Kontrasten auf aller kleinstem Raum mit einem unerhörten Klaviernachspiel. Beide Vertonungen werden dem Text auf ihre Art gerecht.

Quelques riens pour album

Hinter dieser eher belanglosen Überschrift des 12. Bandes der Alterssünden verbirgt sich ein stattlicher, ca. 90 Minuten dauernder Zyklus von 24 Klavierstücken, die alle den Titel *Un rien (ein Nichts, eine Kleinigkeit) tragen. Schon die Zahl 24 lässt die Ehrerbietung vor den Titanen *Bach und *Chopin erahnen. Doch hatte Rossini wohl nie ein in sich geschlossenes Ganzes im Sinn, denn so wie sich einzelne dieser Nichtigkeiten zu immer gewichtigeren Konzertstücken aufblähen, so überrascht der Komponist mit immer wieder neuen Wendungen in seinen musikalischen Ideen. Es entsteht ein work in progress, das die verschiedenartigsten Elemente und Aspekte des Altersstils Rossinis in schönster Weise vereint. Die ersten sechs Stücke scheinen als zusammenhängende Einheit konzipiert zu sein. Im Mittelpunkt steht *Un rien Nr.4*, eine in düsteren Farben beginnende dramatische Opernszene, die von einem flotten *Walzer unterbrochen wird. Dieses Stück ist eingerahmt von zwei Gondelliedern, wobei *Un rien Nr.5* sich ganz dem wiegenden Charakter der *Barcarole überlässt, nur zweimal durch eine *Kadenz unsanft unterbrochen. *Un rien Nr.2* entspricht am ehesten der Vorstellung einer kurzen, witzigen Kleinigkeit. Innerhalb der Symmetrie der ersten sechs Stücke übernimmt es ebenso eine Scharnierfunktion wie die langsame, die Tonart mühevoll suchende Einleitung von *Un rien Nr.6*. Der Zyklus wird von *Un rien Nr.1*, einem

schnellen, ständig zwischen Dur und Moll changierenden Tanz, eröffnet und erfährt seinen ersten großen Höhepunkt mit *Un rien Nr.6*, einem zwischen barocker Fugentechnik à la Bach (siehe ***Mehrstimmigkeit**) und italienischer Opernkantilene schnell wechselndem Konzertstück.

Die nächsten sechs Stücke sind eine Abfolge raffiniert aufeinander abgestimmter Kabinettstückchen, deren Bandbreite von subtiler Ironie bis hin zu drastischem musikalischen Humor reicht. Letzterer ist vor allem in *Un rien Nr.9* und dem *Danse siberienne, Un rien Nr.12*, deutlich ausgeprägt.

In den Nummern 13-18 geht es um pianistisch-virtuose Expansion bis an die Grenzen des Möglichen. Ob Rossini vor allem das zu seiner Zeit grassierende Virtuosität parodieren wollte oder ob er einfach ausprobieren wollte, wie weit man als Komponist eine pianistische Spielart ausreizen kann, sei dahingestellt. Höhepunkte sind die an die Jazzpianisten der Swingzeit erinnernde Sprungtechnik der linken Hand in *Un rien Nr.14* und die Kombination von Akkordrepetitionen (siehe: ***Repetition**), Oktavsprüngen und Übergreifen der rechten Hand in *Un rien Nr.18*. Zwei Ruhepausen unterbrechen die ständige Zunahme an Tempo und klanglicher Dichte: der langsame Einleitungswalzer von *Un rien Nr.16* und das in strenger ***Mehrstimmigkeit** komponierte *Un rien Nr.17*, aus dem sich einige Takte in identischer Form in der *Ariette Pompadour* im ***Album français** wiederfinden. *Un rien Nr.16* ist eines der wenigen Stücke Rossinis, das mit einer konkreten Widmung und einem konkreten Datum versehen ist. „Oh fricaine“ ist wahrscheinlich ein Wortspiel, das den Titel von Meyerbeers zuletzt uraufgeführter Oper „L'Africaine“ mit dem Jargonwort für Geld: „fric“ (Zaster) verbindet. Inwieweit *Un rien Nr.15* als eine ***kulinarische Komposition** gelten darf, sei auch hier der musikalischen und kulinarischen Phantasie des Zuhörers überlassen.

In den letzten sechs Stücken spielt Rossini mit bereits Bekanntem und überrascht noch einmal mit völlig neuen Ideen. So ist *Un rien Nr.20* eine Reminiszenz an Repetitionen und Sprungtechniken, während *Un rien Nr.21* noch einmal den schaukelnden Charakter der ***Barcarole** beschwört. In diesem großen, melancholischen Abschiedsgesang ist auch ein kleiner Seitenhieb gegen Jacques ***Offenbach** versteckt. *Un rien Nr.19* ist eine witzige Staccato-Studie und bereitet mit seinen drei variierten Abschnitten auf die nun folgenden ***Variationen** vor. Rossini schreibt Thema und Variationen über Tonarten in Dur und Moll und lässt *Un Rien Nr.24* über die von ihm erfundene und so benannte „enharmonische Tonart“ (siehe: ***Mode**) folgen. Diese letzte Kleinigkeit beschließt den Zyklus auf eine dem Titel *Un rien* würdige Weise, während die beiden Variationswerke zuvor dem Zuhörer noch einmal einiges abverlangen. Trotz klassischem Variationsaufbaus und abwechslungsreich gestalteten Variationssätzen wirkt die Musik bei aller Dynamik eher statisch. Fast könnte man meinen, einem frühen Vorläufer der „Musique d'ameublement“ von Erik ***Satie** begegnet zu sein.

Repetition

Eine beliebte spieltechnische Finesse, die den Pianisten heutzutage das Leben schwer machen kann. Bei Rossini gibt es eigentlich keine Form der Repetition, die er nicht mit größtem Vergnügen verwendet hätte. Beispiele: die auf einem Ton repetierte Triole im Anfangsmotiv von *Un sauté* (siehe: ***Walzer**), die das freudige Erwachen darstellenden Repetitionen in beiden Themen von *Un réveil en sursaut* (siehe: ***Ouvverture**), die Akkordrepetitionen im Thema des *Prélude convulsif* (siehe: ***Prélude**) und die durchgehenden Akkordrepetitionen in *Un rien Nr.18* (siehe: ***Quelques riens pour album**).

Saltarello

Nur eine Komposition Rossinis bezieht sich ausdrücklich im Titel auf diesen süditalienischen Volkstanz: *Saltarello à l'italienne*. Den an Volksmusik angelehnten Tanzfiguren fügt der Komponist im Mittelteil hüpfende Tonrepetitionen hinzu. Auch im *Prélude italien* (siehe: ***Ouverture**) finden sich die für das Saltarello typischen Drehfiguren.

Satie, Erik

Französischer Komponist, der mit seinen erfrischenden Ideen in der Musik des frühen 20. Jahrhunderts für Aufsehen sorgte und heute als einer der wichtigsten musikalischen Konzeptkünstler gilt. Nicht stilistisch-musikalisch, sondern von ihrer Einstellung und ihren künstlerischen Ideen her besteht eine Wesensverwandtschaft zwischen Rossini und Satie, die ansonsten gar nichts miteinander zu tun haben. So nehmen die zahlreichen Wiederholungen von Tonleitern auf- und Abgängen (siehe: ***Blague**) die endlosen Wiederholungen der „Vexations“ Saties vorweg, ***Un petit train de plaisir** erscheint wie ein Prototyp der Klavierstücke Saties, die eine in den Notentext geschriebene Story haben und der Eindruck klanglicher Statik in den Variationen *Un Rien Nr. 22 und 23* (siehe: ***Quelques riens pour album**) scheint Saties Konzept einer Musik vorwegzunehmen, die den Zuhörer wie die Tapete einer Wand einfach nur umgibt, ohne ihm etwas Bestimmtes sagen zu wollen.

Spécimen

Die drei Spécimen-Kompositionen sind die einzigen Klavierkompositionen Rossinis, die inhaltlich aufeinander Bezug zu nehmen scheinen. Der französische Begriff „L'ancien régime“ steht für die politischen Verhältnisse des 18. Jahrhunderts vor der Revolution und wird von Rossini halb augenzwinkernd für die eigene gute, alte Zeit vor den musikalischen Umwälzungen eines Giacomo Meyerbeer oder Richard Wagner verwendet. In *Spécimen de mon temps* findet sich das gerade gegenwärtige Lebensgefühl des Komponisten ausgedrückt und *Spécimen de l'avenir* ist ein sehr persönlicher Ausblick auf die Zukunft. In *Spécimen de l'ancien régime* finden sich verschiedene für Rossinis Musik grundlegende musikalische Stile und Kompositionsweisen, die hier wehmütig der Vergangenheit zugeordnet werden. Das ausgedehnte Andante cantabile ist ein Musterbeispiel für Rossinis Ideal einfacher Melodik und komplexer rhythmischer Strukturen, sein schlichtes Gesangsthema wird zum Ausgangspunkt mannigfaltiger Figurationen und Ornamentik von schier unerschöpflichem Einfallsreichtum. Eine große ***Kadenz** mit einem ausgedehnten Triller leitet zum zweiten Teil über, der von einem leicht beschwingten Tanz im Dreivierteltakt und einer streng gebauten vierstimmigen Fuge bestimmt wird (siehe: ***Mehrstimmigkeit**). Die Merkmale der Gegenwart in *Spécimen de mon temps* sind Schnelligkeit und Verwandlung: eine mit waghalsiger Geschwindigkeit vorbeifliegende Musik wird zweimal von einer wunderbaren Melodie unterbrochen, die zuerst in der langsamen Einleitung als spröder Marsch erklingt, dann sich aber in eine ausdrucksvolle Belcantoarie verwandelt. In *Spécimen de l'avenir* verbindet Rossini zwei Ebenen miteinander, die sich eigentlich ausschließen: auf der einen Seite ist dieses Stück eine geniale musikalische Parodie auf die sogenannte „Zukunftsmusik“ und dabei insbesondere auf den Klavierstil von Franz ***Liszt**, auf der anderen Seite ist es von tiefem persönlichen Ernst geprägt und in seiner musikalischen Ausführung tatsächlich zukunftsweisend. Rossinis Klavierstil erscheint dabei wie eine Mischung aus Liszt, Mussorgskij und Tschairowskij und stieß mit Sicherheit an die klanglichen und technischen Belastungsgrenzen der damaligen Instrumente.

Tarantella

Eine der berühmtesten Kompositionen Rossinis ist die Tarantella „La Danza“, ursprünglich für Tenor und Klavier, von der unzählige Versionen und Arrangements existieren. Kaum jemand weiß, dass in den Alterssünden eine ebenso wirkungsvolle Tarantella für Klavier zu finden ist, die allerdings mit einem starken musikalischen Kontrast überrascht: *Tarantelle pur sang avec traversée de la procession*. Dem musikalischen Gift dieses Tanzes setzt Rossini die Klänge einer vorüberziehenden Prozession entgegen. Diese unterbricht mit ihren von einem Glöckchen eingeleiteten, in süßen Harmonien schwelgenden Choralgesängen zweimal die sich ständig steigernden Drehfiguren des rauschhaften Tanzes: erst auf dem Hinweg und dann noch einmal auf dem Rückweg. Diese Versöhnung geistlicher und weltlicher Sinnesfreuden fand in Rossinis Salon so großen Anklang, dass sogar eine Bearbeitung davon mit einem echten Chor zur Aufführung gelangte. Bei Rossini verbindet sich die Tarantella auch mit den Genüssen des Gaumens, so in dem Loblied auf neapolitanische Makkaroni, *Le Lazzarone*, aus dem **Album français* und beim Radieschen aus *Les hors d'oeuvres* (siehe: ***Kulinarische Kompositionen**), das damit seine Eignung als Zutat für Pizza und Pasta beweist. Weitere Anklänge an diesen auf den Biss der Tarantula zurückgehenden Tanz finden sich im *Impromptu tarantellisé* (siehe: ***Impromptu**) und im *Prélude italien* (siehe: ***Ouvertüre**).

Texte, von Rossini in die Noten eingefügt

1. *La lagune de Venise à l'expiration de l'année 1861 !!!!* (siehe: ***Barcarole**)

Die Lagune von Venedig zum Jahresablauf 1861 !!!!

L'ombra de Radetski !!	<i>Der Schatten Radetzky's !!</i>
Arrivée de S.M. !!!!	<i>Ankunft Seiner Majestät !!!!</i>
La lagune baissant d'une tierce	<i>Die Lagune sinkt um eine Terz</i>

2. *La savoie aimante* (siehe: ***Frauenporträts**)

Die liebevolle Savoyerin

Arrivée des Zouaves	<i>Ankunft der Zouaven</i>
---------------------	----------------------------

3. *Les quatres mendiants* (siehe: ***Kulinarische Kompositionen**)

Die vier Bettler

Nr.3 <i>Les raisins</i>	<i>Die Rosinen</i>
À ma petite Perruche	<i>Für meine kleine Perruche</i>
Foutre – foutre	<i>Ei verflucht – ei verflucht</i>
Bonjour Rossini - Bonjour farceur - oh c'te tête - oh c'te tête	
<i>Guten Tag Rossini – Guten Tag Witzbold – Was für ein Schädel – Was für ein Schädel</i>	
Portez l'arme - Presentez l'arme - en joue – feu – Rantanplan – Rantanplan	
<i>Hoch das Gewehr – Präsentiert das Gewehr – Legt an – Feuer – Rumtata - Rumtata</i>	
J'ai du bon tabac dans ma tabatiere – J'ai du bon tabac tu n'en auras pas	
<i>Ich habe guten Tabak in meiner Tabakdose – Ich habe guten Tabak von dem Du nichts kriegst</i>	
Quand je bois du vin clair et tout tourne au cabaret	
<i>Wenn ich vom leichten Roten trinke, dreht sich alles im Kabarett</i>	
Compilation des talents de société de ma chère Perruche par son ami et collègue G. Rossini	
<i>Zusammenstellung gesellschaftlicher Talente meiner lieben Perruche durch ihren Freund und Kollegen G. Rossini</i>	

Nr.4 *Les noisettes*

À ma chère Nini	<i>Die Nüsse</i>
Pensée d'amour à ma chienne	<i>Für meine liebe Nini</i>
	<i>Mit Liebe meiner Hündin gedacht</i>

4. *Marche et réminiscences pour mon dernier voyage* (siehe: ***Marsch**)

Marsch und Erinnerungen für meine letzte Reise

Frappons	<i>Klopfen wir</i>
Tancredi – Cenerentola – Donna del Lago – Semiramide – Conte Ory – Guillaume Tell – Otello – Barbieri	
Mon portrait	<i>Mein Porträt</i>
Allons	<i>Gehen wir</i>
On ouvre	<i>Man öffnet</i>
J'y suis	<i>Hier bin ich</i>
Requiem	

5. *Petite fanfare à quatre mains* (siehe: ***Kammermusik**)

Kleine Fanfare zu vier Händen

La droite à Mademoiselle, la gauche à Monsieur
Rechts das Fräulein, links der Herr

Je prie mes interprètes de vouloir exécuter avec amour (des mains et des genoux) ma petite fanfare. G. Rossini
Ich bitte meine Interpreten, meine kleine Fanfare mit Liebe – sowohl der Hände wie auch der Knie – ausführen zu wollen. G. Rossini

6. *Petite promenade de Passy à Courbevoie, la parcourant (homéopathiquement et à la pesarese) dans tous les tons de la gamme chromatique* (siehe: *Blague)

Kleiner Spaziergang von Passy nach Courbevoie, ein Durchlauf (homöopathisch und nach Pesareser Art) durch alle Töne der chromatischen Tonleiter

Mi Grand Dièze, Pardon de t'avoir oublié !! Rassure toi, je suis encore en mesure de te fourrer dans ma petite promenade. Suis et tu verras...
Mi, großes Kreuz, entschuldige, dass ich Dich vergessen habe !! Beruhige Dich, ich bin noch imstande, Dich in meinem kleinen Spaziergang unterzubringen. Folge mir und Du wirst sehen...

7. *Première communion* (siehe: *Walzer)
Erstkommunion

Andante religioso	<i>Religiöses Andante</i>
Passage de l'ostia	<i>Verabreichung der Hostie</i>
Récréation	<i>Zerstreuung</i>

8. *Une caresse à ma femme* (siehe: *Olympe)
Eine Liebkosung für meine Frau

Semplice	<i>Schlicht</i>
Affettuoso	<i>Gemütsbewegt</i>
Litigioso	<i>Zanksüchtig</i>
Lusingando	<i>Schmeichelnd</i>

9. *Un petit train de plaisir Comico-Imitatif*
Ein kleiner Vergnügungszug

Cloche d'appel	<i>Abfahrtsglocke</i>
Montée en wagon	<i>Einsteigen</i>
En avant la machine	<i>Die Maschine fährt an</i>
Sifflet satanique	<i>Satanisches Pfeifen</i>
Douce mélodie du frein	<i>Süße Melodie der Bremsen</i>
Arrivée à la gare	<i>Ankunft am Bahnhof</i>
Les lions parisiens offrant la main aux biches pour descendre du wagon	<i>Die Pariser Salonlöwen reichen ihren Schönen beim Aussteigen die Hand</i>
Suite du voyage	<i>Fortsetzung der Reise</i>
Terrible déraillement du convoi	<i>Schreckliches Entgleisen des Zuges</i>
Premier blessé	<i>Erster Verwundeter</i>
Second blessé	<i>Zweiter Verwundeter</i>
Premier mort en paradis	<i>Erster Toter ins Paradis</i>
Second mort en enfer	<i>Zweiter Toter in die Hölle</i>

Chant funèbre

Trauergesang

Amen

On ne m'y attrapera pas – G.R.

Mich wird man hier nicht antreffen – G. Rossini.

Douleur aigue des héritiers

Heftiger Schmerz der Erben

Tout ceci est plus que naïf, c'est vrai

Dies alles ist mehr als kindisch, es ist wahr

Tod

Dem Tod begegnet Rossini in seinem Spätwerk mit den Mitteln der Groteske. ***Memento homo*** ist an sich ein sehr ernstes, fast tragisches Stück, doch wird es in seiner Aussage direkt relativiert, wenn übergangslos im Anschluss ein skurriler ***Cancan** erklingt, der mit seiner Überschrift ***Assez de memento: dansons*** den düsteren Ernst der Totenklage einfach wegwischt. Aber auch diese ist nicht ohne Doppelbödigkeit: entdeckt man die am Anfang und in der großen ***Kadenz** eingebauten Zitate der berühmten Klaviersonate in h-Moll von Franz ***Liszt**, lässt sich das Stück auch als parodistischer Kommentar zu romantischem Künstlertum verstehen. Auch in anderen Kompositionen wird Tragisches leicht in Absurdes verkehrt, so in ***Un petit train de plaisir**, wo der Trauergesang von einem koketten Walzer abgelöst wird, der den heftigen Schmerz der Erben ausdrücken soll. In ***Un enterrement en carnaval*** wird der Trauerzug in den Karneval verlegt. Der düstere Marsch wird unterbrochen von kleinen musikalischen Maskeraden, hinter denen sich nostalgisch angehauchte Opernreminiszenzen verbergen. Auch hier löst ein leichtfüßiger Walzer den Trauermarsch ab, Melancholie und Ernst mischen sich mit plötzlicher Heiterkeit. ***Marche et réminiscences pour mon dernier voyage*** (siehe: ***Marsch**) ist nach ähnlichem Prinzip aufgebaut: hier sind es eigene Opernzitate und das eigene Portrait en miniature, die den unerbittlich dem Tod entgegen schreitenden Marsch immer wieder unterbrechen. Tatsächlich ohne jeden ironischen Hintergrund ist das nur 29 Takte lange ***Requiem à ma belle mère*** für Alt und Klavier mit lateinischem Text.

Un petit train de plaisir

Rossinis wohl inzwischen bekanntestes Klavierstück verdankt sich seiner Angst vor dem Eisenbahnfahren und der snobistischen Ansicht, dass die Eisenbahn wohl nur etwas für geschmacklose Menschen sei. Ganz im Stil der damals populär werdenden Programmmusik erzählt die Komposition die Geschichte eines Eisenbahnglücks mit viel Lautmalerei und schwarzem Humor. Das Besondere an dieser ***Parodie** sind die von Rossini in die Noten eingefügten ***Texte**, die dem Pianisten und Zuhörer erklären, was gerade musikalisch passiert und die damit die Idee der „Story“ vorwegnehmen, die in den Klavierwerken von Erik ***Satie** zur höchsten Blüte gelangt. Das Thema ***Tod** und Sterben wird bei dieser Geschichte sehr ambivalent behandelt: erst gibt der Komponist rein musikalisch gesehen mit einem abwärts arpeggierten Dur-Akkord der Hölle den Vorzug vor dem Paradies, zu dem ein aufwärts arpeggierter Moll-Akkord führt; danach folgt aber ein doch sehr ernst gehaltener Trauergesang, der schließlich in einen überaus fröhlichen Walzer einmündet, einem sarkastischen Kommentar zum angeblich heftigen Schmerz der Erben.

Un rien

Eine von Rossini häufig verwendete Bezeichnung nicht nur für kleine Miniaturen, sondern auch für ausgewachsene Konzertstücke. Eine diesem Titel wirklich Ehre machende Komposition ist das 21 Takte lange *Un Rien (Ave Maria)* aus dem Nachlass mit einer achttaktigen Gesangsmelodie und jeweils sieben Takten Vor- und Nachspiel im Klavier. Ein weiteres Beispiel für den kunstvollen Umgang mit Knappheit ist *Une réjouissance*, ein ebenfalls aus dem Nachlass stammendes Stück, das auf engstem Raum verschiedenste musikalische Charaktere vereint und auch an spieltechnischen Feinheiten einiges zu bieten hat (siehe: ***Glissando**).

Variationen

Rossinis Variationen sind sehr einfach gehalten: einem ausgedehnten Thema folgen nur wenige Abwandlungen, die das Thema in seiner Grundstruktur unangetastet lassen. Dabei gibt er jeder Variation durch die Beschränkung auf einen musikalischen Gedanken eine ganz spezifische Gestalt. Die Idee, aus einem kleinen Thema ein großes Ganzes zu entwickeln, liegt ihm völlig fern. Seine Variationen erscheinen wie kleine Spielereien, wo der Komponist einfach mal ausprobiert, was man mit einem bestimmtem Thema so alles machen kann. Diese Variationstechnik wird in einfachster Form in *Un rien Nr.19* angewendet, das aus der dreimaligen Wiederholung eines rhythmisch-melodischen Modells mit minimalsten Veränderungen besteht. Auch die sehr ausgedehnten Themen über die Dur- bzw. die Molltonart, *Un rien Nr.22 und Nr.23*, haben jeweils nur zwei Variationen, bei denen jeweils eine musikalische Figur in ständiger Wiederholung das Thema sozusagen ausmalt (siehe: **Quelques riens pour album**). Eine gewisse Monotonie ist dabei durchaus beabsichtigt. Bei den beiden Variationssätzen *Anchois* und *Beurre* aus *Les hors d'oeuvres* (siehe: ***Kulinarische Kompositionen**) werden die witzigen, die jeweilige Vorspeise vorstellenden Themen äußerst virtuos weitergesponnen; der Butter wird sogar ein zweites, schwermütiges Thema zugeordnet. Hier stehen die Variationen im engen Verhältnis zu den musikalisch assoziierten Zubereitungsmöglichkeiten der jeweiligen Vorspeise. Für *Thème naïf et variations idem* verwendet Rossini ein vermeintlich einfaches Thema, das dann um so kunstvoller variiert wird. Was zuerst wie eine ***Parodie** auf hochvirtuose Klaviervariationen erscheint, entpuppt sich im weiteren Verlauf als eine Art kompositorisches Lehrstück, in dem gezeigt wird, wie die Verwendung von Spieltechniken und Kompositionsverfahren immer der musikalischen Idee untergeordnet sein soll.

Walzer

Kein anderer Tanz wurde von Rossini öfter benutzt, verfremdet oder parodiert als der Walzer. Schon die Attribute, mit denen der Komponist seinen bevorzugten Gesellschaftstanz versah, lassen kaum Walzersedigkeit aufkommen: da gibt es untanzbare, gefolterte, hinkende und schauerliche Exemplare dieser Gattung, die leicht darüber hinwegtäuschen können, dass Rossini durchaus schmissige Nummern für das Tanzbein komponieren konnte. Auch in ganz anderen Zusammenhängen verwendet Rossini gerne Walzerelemente, man denke hier nur an die seiner Madame kredenzten Wiener Mandeln aus *Les quatre mendiants* (siehe: ***Kulinarische Kompositionen**), an den übermütigen Mittelteil von *Un rien Nr.4* (siehe: ***Quelques riens pour album**) oder an den schnellen Walzer zur Zerstreung, der der Verabreichung der Hostie im Andante religioso von *Première communion* folgt (siehe:

***Texte**). Auch hinter *Un sauté* verbirgt sich ein quirliger Walzer mit einem ersten sentimental und einem zweiten übermütigen Zwischenteil, dessen Titel entweder den ***Kulinarischen Kompositionen** zuzuordnen wäre oder von der ***Repetition** des Anfangsthemas inspiriert ist. Am ehesten entspricht *Petite valse de boudoir* der Vorstellung eines pianistischen Salonstückes; bei den anderen als Walzer titulierten Kompositionen kommen parodistische Elemente viel stärker zum Vorschein, sei es im grotesken Charakter des *Valse lugubre* oder beim tatsächlichen musikalischen Hinken im *Valse boiteuse*, das durch das Weglassen eines jeden zweiten Achtels pro Takt in der linken Hand hervorgerufen wird. Die rhythmischen Figuren des *Valse anti-dansante* und die abgerissenen Figuren in der rechten Hand im *Valse torturée* lassen auch diese Kompositionen ihre Titel zu Recht tragen, doch gibt es auch hier immer wieder Abschnitte, meistens in den Zwischenteilen, die sich eines kompositorischen Walzerkönigs als würdig erweisen würden. *Petite valse, L'huile de ricin* gehört eigentlich auch zu den ***Kulinarischen Kompositionen**, singt Rossini doch hier dem Rizinusöl ein Loblied, das bei Darmträgheit Abhilfe schafft. Das Leiden selbst sowie die herbeigesehnte Erlösung malt er dabei mit allen ihm zu Gebote stehenden musikalischen Mitteln aus.

Weltliche Chormusik

Rossinis Chormusik ist eigentlich Kammermusik, denn in den meisten Fällen schreibt er eine Besetzung mit nur wenigen Sängern pro Stimmgruppe vor. So sind für die Nr. 12 aus den ***Morceaux réservés, Le départ des promis**, jeweils zwei Sopran- und Altstimmen vorgesehen. In diesem Abschiedsgesang Tiroler Bräute für ihre in den Krieg ziehenden Männer versteckt sich eine Tiroler Jodlerweise, an die sich die Ermahnung anschließt, bei den kommenden Eroberungen auf die „zarteren Arten“ zu verzichten. Die beiden Männerchöre *Choeur de chasseurs démocrates* und *Quelques mesures de chant funèbre* werden durch Trommler verstärkt. Beide Kompositionen verdanken ihre Entstehung konkreten Anlässen: erstere wurde im Dezember 1862 anlässlich eines Jagdbesuchs von Napoléon III. im Château de Ferrières auf Bitte des Barons von Rothschild hin komponiert, letztere war eine unmittelbare Reaktion Rossinis auf den Tod des befreundeten Komponisten Giacomo Meyerbeer, der am 02.05.1864 verstarb. Interessanterweise wurden die Texte von Émilien Pacini zu den bereits bestehenden Kompositionen hinzugedichtet. *Toast pour le nouvel an* ist ein reiner a cappella Chor, der das Kunststück vollbringt, gleichzeitig die Freundschaft, das Trinken und die Jungfrau Maria zu preisen. Aufführungen im Hause Rossinis sind für den 31.03.1865 und den 17.04.1866 belegt. Die Kanons sind musikalische Scherze. Den *Canone perpetuo* gibt es einmal als Persiflage auf die Gesangkunst der Kastraten und einmal als Tierstimmenimitation von Katzen, Hühnern und Hunden. Der *Canon antisavant* zeichnet sich ebenso wie das Trinklied *Brindisi* für Bariton solo und Männerchor durch größte musikalische Banalität und Albernheit aus. Diese ist in beiden Fällen beabsichtigt. In der Widmung des Kanons an die „Turcos“ = Türken verwandelt Rossini seinen italienischen Ehrennamen „signo“ = Schwan in das französische Wort „singe“ = Affe: Dediè au Turcos par le singe de Pesaro. Zum Trinklied erfindet er eine bis dato unbekannte musikalische Gattungsbezeichnung: Cianciafruscola musicale.