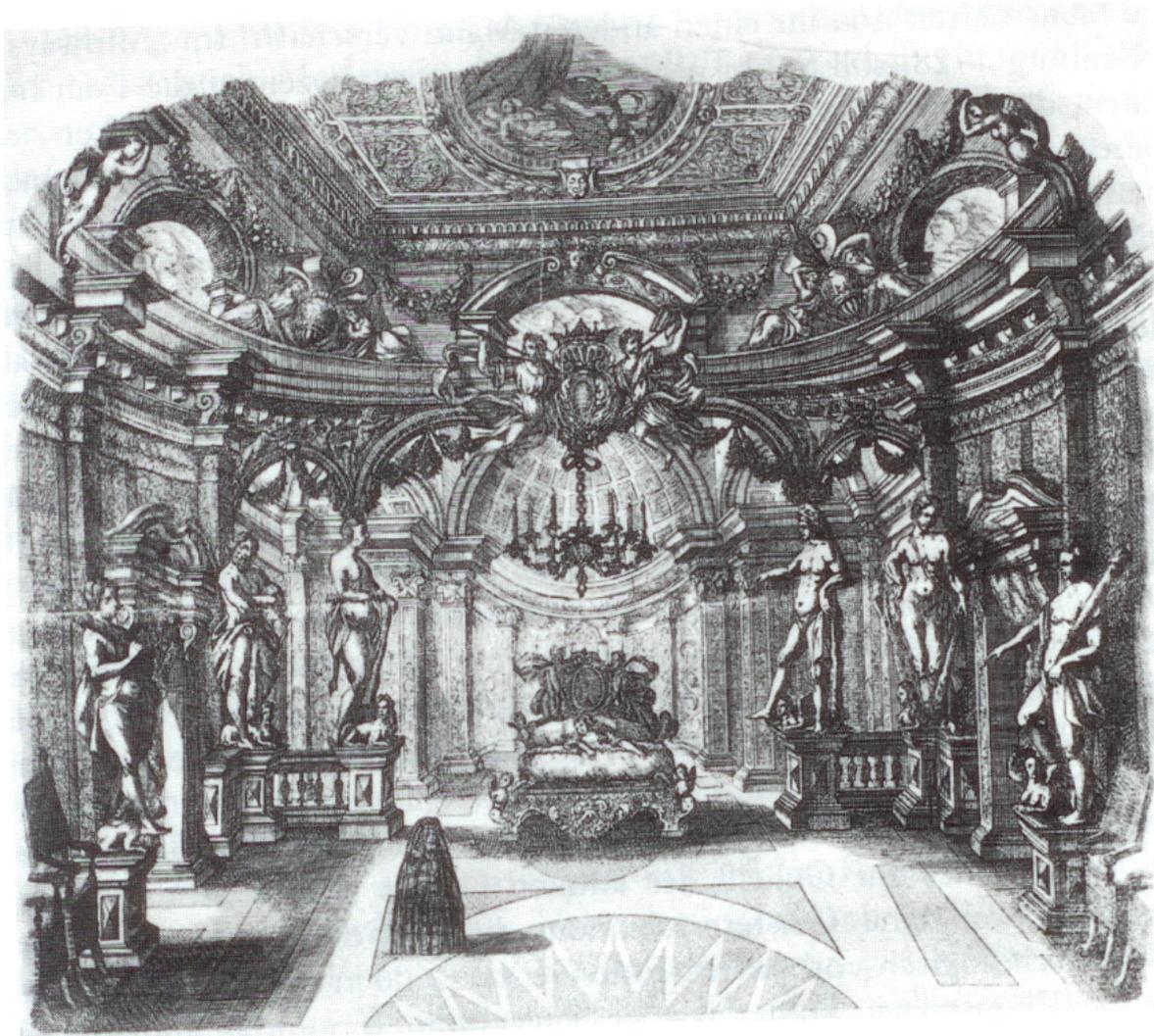


Nächtliche Vortragsstunde der Opernklasse der Schola Cantorum Basiliensis
20.6.2008, 22 Uhr, Cafeteria der Musik-Akademie Basel
Studienjahr 2007/2008

Ombra adorata



Regie: Carlos Harmuch
Korrepetition, Musikalische Leitung: Francesco Pedrini

Wissenschaftliche Beratung: Christine Fischer
Technische Assistenz: Leticia Bertelli

Unter freundlicher Mitwirkung von:

Petra Csaplarova (Violine), Sylvain Sartre (Traversflöte), Priska Comploi (Blockflöte),
Sophie Lamberbourg (Cello), Dominique Tinguely (Fagott, Blockflöte), Daniele Caminiti
(Theorbe), Cécile Mansuy (Orgel)

Szenenstich zur 1. Szene des 1. Aktes von
Servio Tullio,
Agostino Steffani, Ventura Terzago,
München 1685

Servio Tullio

Musik: Agostino Steffani, Text: Ventura Terzago
München, 1685

Sinfonia – Atto primo, scena prima: Tanaquil, Ombra di Tarquinio Prisco –
Scena seconda: Tanaquil, Drusilla

Tanaquil: *Regina Dahlen*, Ombra di Tarquinio Prisco: *Alexandra Rawohl*,
Drusilla: *Jan Thomer*

Médée

Musik: Marc-Antoine Charpentier, Text: Thomas Corneille
Paris, 1693

Acte Troisième, Scène Troisième: Médée seule – Scène Quatrième: Médée, Nérine –
Scène Cinquième: Médée seule – Scène Sixième: La Vengeance, les Démons, Médée –
Scène Septième: Médée et les mesmes acteurs de la scène précédente

Médée: *Gunhild Alsvik*, Nérine: *Regina Dahlen*, La Vengeance: *Sophie Carvalho*,
Les Démons: *Alvaro Artiles*, *Regina Dahlen*, *Alexandra Rawohl*, *Jan Thomer*

L'Orfeo

Musik: Antonio Sartorio, Text: Aurelio Aureli
Venezia, 1672

Atto terzo, scena terza: Orfeo – Scena quarta: Euridice in Ombra, Orfeo

Orfeo: *Jan Thomer*, Euridice in ombra: *Alexandra Rawohl*

Rodelinda, Regina de' Langobardi

Musik: Georg Friedrich Händel, Text: Nicola Francesco Haym
London, 1725

Atto primo, scena quinta: Garibaldo solo – Scena sesta: Bertarido, Unulfo –
Scena settima: Rodelinda, Flavio, e detti – Scena ottava: Garibaldo e detti –
Scena dicesima: Bertarido, Unulfo – Scena undicesima: Bertarido solo

Garibaldo: *Alvaro Artiles*, Bertarido: *Sophie Carvalho*, Unulfo: *Jan Thomer*,
Rodelinda: *Regina Dahlen*, Flavio: *Matthias Maechler* (als Gast)

Cleofide

Musik: Johann Adolf Hasse, Text: Michelangelo Boccardi nach Pietro Metastasio
Dresden, 1732

Atto secondo, Scena quindicesima: Cleofide sola

Cleofide: *Alexandra Rawohl*

Servio Tullio <> Der Geist des verstorbenen Königs der Römer, Tarquinio Prisco, erscheint seiner schlafenden Gattin Tanaquil im Traum. Er sagt den weiteren Handlungsverlauf voraus: Servio Tullio wird den Königsthron besteigen und die gemeinsame Tochter Silvia heiraten. Von den beiden Söhnen seines Vorgängers, die ihm zur Pflege anvertraut worden waren, wird Tanaquil den einen heiraten und Servio Tullios Schwester Tullia den anderen. Tanaquils Freude über diese Weissagungen weicht Unverständnis, als der Geist ihr rät, ihre Vertraute Drusilla zu lieben, und voraussagt, dass ein Nachkomme seines Vorgängers zusammen mit Servio Tullio regieren wird: Sie weiss nicht, dass sich einer ihrer Pflegesöhne in Frauenkleidern unter dem Namen Drusilla Zugang zu ihr verschafft hat; ebenso wenig ahnt sie, dass Silvia, das Mädchen, das sie als Findelkind wie ein eigenes aufnahm, die Schwester eben dieser Pflegesöhne ist. In seiner Arie befiehlt ihr der Geist, aufzuwachen, um Rom zu dienen.

Von der Stimme Tanaquils aufgeschreckt, betritt Drusilla das Schlafgemach und rätselt über die Ursache der nächtlichen Störung. Der als Frau verkleidete Königssohn beklagt seinen Schmerz: Er kann die geplante Rache dafür, dass Tarquinio Prisco ihn einst verstossen hat, um selbst König zu werden, nicht vollziehen, denn er hat sich in Tanaquil verliebt. Im Gegensatz zum Geist Tarquinio Priscos freut sich Drusilla, Tanaquil schlafend vorzufinden: So sieht er/sie den Liebesschmerz durch den Blick in ihre Augen nicht vergrössert.

Médée <> Nachdem Jason Médée aufgefordert hat, allein aus Korinth fortzugehen, legt sie sich erschüttert Rechenschaft über ihre Liebe ab: Jason verhält sich kalt gegenüber ihrer Treue, erweist sich als undankbar angesichts der Opfer, die sie ihm brachte – den Verlust von Heimat und Familie. Ihre Dienerin Nérine rät, Jasons Wunsch nicht zu entsprechen. Die Ehe zwischen Jason und Créuse sei beschlossen. Er wolle sich nur vor ihrem Zorn schützen, indem er sie wegschicke. Wegen Jasons Verrat zutiefst verletzt, beschliesst Médée, alle Bande zu ihm zu zerreißen. Sie schwört grausame Rache. Auch Nérine, die die zerstörerischen Folgen ihrer Wut erahnt, kann sie nicht mehr abhalten. Médée beschwört die Geister der Unterwelt. La Vengeance und die Dämonen helfen ihr, ein vergiftetes Hochzeitskleid für Créuse herzustellen.

L'Orfeo <> Orillo, den Orfeo losgeschickt hatte, um Euridice aus Eifersucht zu töten, hat die Nachricht vom Tod Euridices überbracht: Auf der Flucht vor den Avancen Aristeos ist sie auf eine Schlange getreten und an ihrem Biss gestorben. Nachdem er seinem Ärger über Aristeo Luft gemacht hat, besingt Orfeo seinen Schmerz über den Tod seiner Geliebten und überwältigt damit auch Pflanzen und Tiere. Mit musikalischen Anklängen an ein Lamento erkennt er, wie tief sein Leid reicht. Er wünscht den Schlaf herbei, um seine Qualen zu betäuben. Euridice erscheint dem schlafenden Orfeo. Sie empört sich darüber, dass er schlafe, anstatt zu ihr in die Unterwelt aufzubrechen. In einem Lamento fordert sie ihn auf, seinen Gesang sinnvoll einzusetzen und die Götter des Hades zum Mitleid zu bewegen. Orfeo erwacht und beschliesst, Euridice zurückzuholen.

Rodelinda, Regina de' Langobardi <> Grimoaldo, König der Langobarden, hat sich in Abwesenheit des Herrschers Bertarido den Thron verschafft. Garibaldo, sein Handlanger, betrachtet die Liebe lediglich als Mittel dazu, selbst an die Macht zu gelangen. Er verlacht die aufrichtige Liebe.

Bertarido, den Grimoaldo für tot erklären und begraben liess, kehrt vom Krieg gezeichnet zurück. Sein Schmerz ist das einzige, was ihn noch das Leben spüren lässt und sein eigenes Grab und dessen Inschrift als Lüge entlarvt. Nur in der Liebe Rodelindas, die er verzweifelt sucht, sieht er eine Möglichkeit, von seinen Qualen erlöst zu werden. Er trifft auf Unulfo, seinen früheren Diener, der ihm weiterhin die Treue hält. Unulfo schildert ihm Rodelindas Trauer über seinen angeblichen Tod, hält ihn jedoch aus Angst vor Grimoaldos Reaktion davon ab, sich ihr zu erkennen zu geben. Sie verstecken sich, als sie Rodelinda bemerken, die auf dem Weg zum Friedhof ist.

Die Schatten, Pflanzen und Gräber, die auf Rodelindas Gesang reagieren, vermitteln ihr in der Trauer die Nähe zu Bertarido. Gemeinsam mit ihrem Sohn Flavio hält sie Zwiesprache mit ihrem verstorbenen Mann.

Garibaldo droht ihr an, ihren Sohn zu töten, sollte sie nicht in die Hochzeit mit Grimoaldo einwilligen. Beobachtet von Bertarido und Unulfo gibt Rodelinda in höchster Verzweiflung nach und verspricht die Ehe mit dem König. Sie schwört Garibaldo jedoch Rache: Sobald sie, verheiratet mit Grimoaldo, wieder als Königin an der Macht sein wird, wird sie für seinen Tod sorgen.

Unulfo möchte, dass Bertarido sich zu erkennen gibt. Dieser weigert sich, verletzt über die in seinen Augen leichtfertige Untreue Rodelindas. Bertarido sieht sich seiner einzigen Möglichkeit, Trost für seinem Schmerz zu finden, beraubt: Rodelindas Liebe zu ihm hält er ebenso wie ihre Trauer über seinen Tod nur für eine Täuschung.

Cleofide <> Cleofide, Königin eines Teils von Indien, hat die Nachricht erhalten, ihr Geliebter Poro sei im Kampf gestorben. In ihrer Verwirrung und ihrem Schmerz ruft sie seinen Geist an und hält Zwiesprache mit ihm. Sie beschliesst, selbst in den Tod zu gehen, um dem Geliebten nahe zu sein.

Was ist eine ombra-Szene? Wie vielfältig die Antwort auf diese Frage sein kann, möchte der Vortragsabend zeigen. Aber auch mit welcher Persistenz sich dieser Szenentypus auf der Opernbühne gehalten hat – noch weit über die Zeit hinaus, die das vorliegende Programm umfasst.

Die Zwiesprache mit Geistern Verstorbener war bereits ein wesentliches Element des gesprochenen italienischen Renaissance-Theaters; und Gedanken zur szenischen Darstellung der „ombra“ fanden bereits in dieser frühen Zeit ihren Niederschlag.

„Sein [Gespenst] Erscheinungsort, sage ich, musste aus zwei Gründen der letzte Teil der Hauptperspektive sein; erstens, weil gemäß den perspektivischen Gesetzen das Gespenst dort, im Vergleich zu den (perspektivisch verkleinerten) Häusern außerordentlich groß wirkt, was die schreckliche Wirkung, die an mancher Stelle sehr erwünscht sein mag, verstärkt, zweitens, weil die Front der besprochenen Perspektive klein ist und man umso bequemer alles mit einem schwarzen Schleier bedecken (und auch wieder abdecken) kann, den ich in zweierlei Hinsicht für notwendig halte: weil man durch ihn auf geheimnisvolle Art alles sieht, was dahinter geschieht und weil der Geist so als höllisches Ungeheuer, das ebenso Finsternis um sich verbreiten muß, wie die Heiligen Licht ausstrahlen, die deshalb mit einem Heiligenschein ums Haupt dargestellt werden, wahrscheinlicher wirkt. [...] Der Geist sollte nicht regelrecht kostümiert, eher ganz mit einem Schurz oder ähnlichem bedeckt sein, möglichst schwarz, weder Hände noch Beine zeigen, überhaupt ein unförmiges Gebilde darstellen und besser auf kleinen Rädern dahingleiten, als Schritte tun.“

Angelo Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Ferrara: Vittorio Baldini, 1598

Auch wenn seit Beginn der Operngeschichte mit Geistern kommuniziert wurde, Verstorbene auf die Bühne geholt wurden und Furien ihren Auftritt hatten, so erlebten die Gestalten aus dem Schattenreich eine besondere Aufwertung in der venezianischen Oper ab 1640: Aufwendige Bühneneffekte mit ausgeklügelter Technik sorgten nun dafür, dass das Publikum den Schrecken einer Geistererscheinung eindrucksvoll miterleben konnten. Geister erschienen in dieser Zeit der Faszination vom Jenseitigen auf der Opernbühne vornehmlich von unten:

„Plötzlich kommt von unter der Erde der Zauberer Astarco als Geist hervor. Diese Person war ganz in ein tief goldenes Gewand gekleidet mit Haaren und langem Bart, die weiss wie der Schnee waren.“

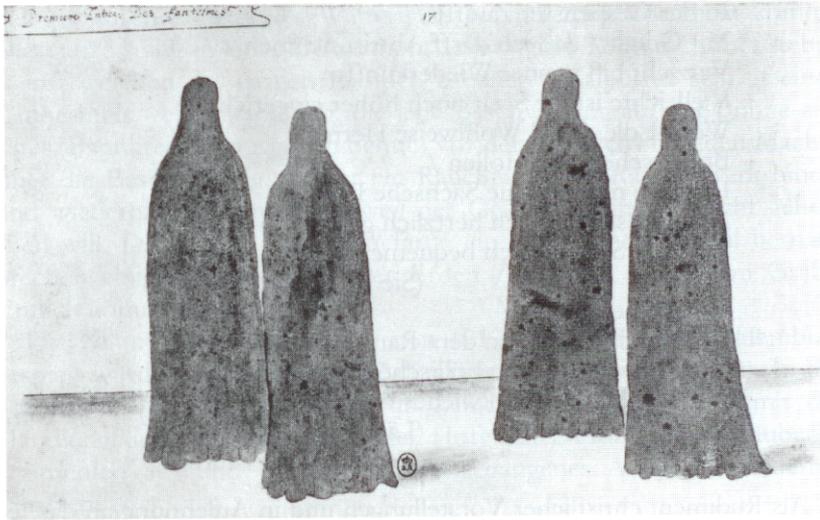
Andromeda, Venedig, S. Cassiano, 1637

Während bis in das 18. Jahrhundert hinein die Geister noch tatsächlich in der Opernszene erschienen, sei es als Traumvision, in einer Unterweltsszene oder bei einer rituellen Geisterbeschwörung, und dabei oft auf dem Friedhof oder im Kerker als bevorzugten Orten Schrecken verbreiteten, änderte sich die ombra-Szene zur Mitte des 18. Jahrhunderts grundlegend. Geistererscheinungen scheinen zu beliebt gewesen zu sein, um sie der Forderung nach Wahrscheinlichkeit auf der Bühne vollständig zu opfern. „Ombra“ erscheinen deshalb weiter, doch nun verinnerlicht, nämlich in der Fantasie der diesseitigen Protagonisten, die vornehmlich in affektiv intensiven begleiteten Rezitativen den Kontakt mit der Schattenwelt suchen.

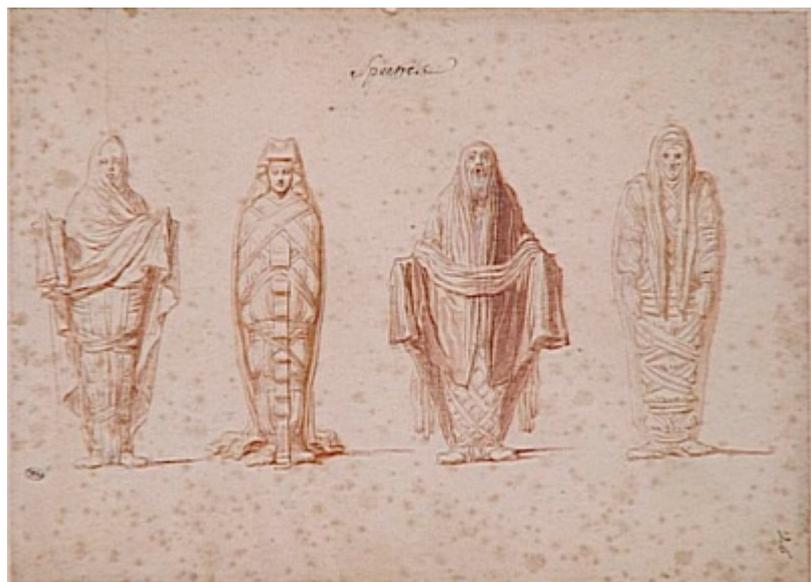
Gemein ist allen diesen ombra-Szenen, dass sie sich fast ausschliesslich über das Szenische, das Eingreifen der jenseitigen Schattenwelt in die Handlung, definieren. Musikalisch erscheinen Geister natürlich innerhalb der stilistischen Gepflogenheiten der Oper ihrer Zeit – allenfalls vereint dadurch, dass sich das Übernatürliche in vielen Fällen im Geräuschhaften ankündigt. So kann eine liebliche Madrigaleinlage ebenso Geistermusik sein, wie die Virtuosität einer DaCapo-Arie, ein Lamento, die emotionalen Höhen und Tiefen eines kontrastreichen recitativo accompagnato oder apokalyptisches tiefes Blech. Die ungeheure Erfolgsgeschichte der Geister auf der Opernbühne ist aber sicherlich durch das effektvolle Miteinander aller Bühnenkünste zur Illustration der emotionalen Extremsituationen der Protagonisten im Angesicht des Jenseits geschrieben worden.

Ihren Namen „ombra-Szenen“ bekamen die Geistererscheinungen der Oper, damals mit Fokus auf die Mitte des 18. Jahrhunderts, erst in der Musikwissenschaft des späten 19. Jahrhunderts – allerdings basierend auf dem in der italienischen Oper auch zeitgenössisch verwendeten Terminus „ombra“ für Geist, Schatten.

Christine Fischer



Premier Entrée des fantomes, Ballet Château de Bicêtre,
1632, Paris



Claude Gillot, Spectres, Rötelzeichnung,
Anfang 18. Jahrhundert, Paris, Louvre