

Vorwort	VI
Anmerkungen zur deutschen Ausgabe	VIII
EINLEITUNG	IX
I. Zum Verständnis des wahren Figaro. <i>Almaviva, o sia L'inutile precauzione</i>, Rom, Karneval 1816	1
I.1 Neue Textquellen zur Entstehung des Werkes	1
I.2 Rossinis Verpflichtungen an den Theatern von Rom	3
I.3 Beginn der Vertragsverhandlungen für die Karnevalssaison. Erste Notlösung: Eine komische statt einer ernsten Oper	6
I.4 Die krampfhafteste Suche nach einer Primadonna und einem Buffo, das überraschende Auftauchen (und geheimnisvolle Verschwinden) des Tenors Speck	12
I.5 Der Ausstieg von Elisabetta Gafforini und die Besetzung der übrigen Rollen	19
I.6 Der Saisonstart	22
I.7 Die vier Hauptsänger	24
I.8 Die drei Opern der Saison: zwei für Contralto, eine „für den Tenor Garzia“	32
I.9 Entstehung und Uraufführung des <i>Almaviva</i> . Der geänderte Titel als Genugtuung für den Tenor eher als für den alten Komponisten ..	34
I.10 Das Fiasko der Uraufführung des <i>Almaviva</i> : Ein Boykott des Teatro Valle?	41
II. Zum Verständnis des wahren Grafen. Der Tenor von Sevilla (Manuel García in Neapel, 1812-1815)	47
II.1 Vorbemerkung. Typologie der Tenorstimme Anfang des 19. Jahrhunderts: Baritenöre und Contralto-Tenöre in der ernsten und komischen Oper	47
II.2 Die Anomalie des <i>Almaviva</i> im Vergleich zu den anderen komischen Opern Rossinis	53
II.3 Die drei Tenöre (Neapel, 1812-1822): Andrea Nozzari und Manuel García (virile Tenöre) vs. Giovanni David (femininer Tenor)	54
II.4 García in der komischen Oper: Eher ein resoluter Don Juan als ein Zwischenfach-Sänger	57
II.5 García in der <i>Opera seria</i> : „Von Natur aus kriegerisch und sehr stolz“	65
II.6 Der Tenorino als Antipode zu García: Das Beispiel Giovanni Davids	74
II.6.1 Ein kleiner Exkurs. David in der <i>Opera seria</i>	80

II.7	„Der wahre Mohr“: García im Spiegel der Presse.....	87
II.8	Kleiner Anhang: Dramatische vs. naive Charaktere jenseits der drei Tenöre.....	94
III.	Das Libretto und seine Quellen.....	99
III.1	<i>Le Barbier de Séville</i> von Beaumarchais.....	99
III.2	Die Vertonungen des <i>Barbier de Séville</i> . Das anonyme und anomale Libretto für Paisiello	104
III.3	Das Sujet	106
III.4	Vergleich zwischen <i>Le Barbier de Séville</i> (B1), <i>Il barbiere di Siviglia</i> von Paisiello (B2) und <i>Almaviva, o sia L'inutile precauzione</i> von Sterbini-Rossini (S/R) und differenzierende Rollenanalyse	108
III.4.1	Übersicht.....	109
III.4.2	Eine zusätzliche, absurde und unglaubwürdige Serenade	122
III.4.3	Figaros Gelächter: Vom Faktotum aus Notwendigkeit (B1 und B2) zum Faktotum aus Berufung (S/R).....	123
	III.4.3.1 Figaros frisierende Cousins	127
	III.4.3.2 Übertriebene Komik.....	132
III.4.4	Bartolo bleibt ein „Argus“, Rosina wird vom „Täubchen“ zur „Schlange“.	137
III.4.5	Die Wahrnehmung des Goldes: Vom „nerf de l'intrigue“ zum „metallo portensoso“	140
III.4.6	S/R erfindet ein Duell in Sachen Gerissenheit zwischen Figaro und Rosina.....	145
III.4.7	Das Finale I von S/R.....	149
	III.4.7.1 Figaros „köstlicher Einfall“ erweist sich als Fiasko. Der erste Akt der gräflichen Arroganz	152
	III.4.7.2 Die wahre Quelle des Bühnencoups: <i>Il califfo di Bagdad</i> von Manuel García (Neapel 1813).....	154
III.4.8	Der zweite gescheiterte Überfall des Grafen	162
	III.4.8.1 Die „Verblüffungsszene“	171
III.4.9	Dem Epilog entgegen: Die „sbottonatura“	172
III.4.10	Die entscheidende Machtdemonstration des Grafen	176
IV.	Vom Libretto zur Partitur.....	183
IV.1	„Theatersitten“ in <i>Almaviva, o sia L'inutile precauzione</i>	183
IV.2	Die Nummerndisposition des <i>Almaviva, o sia L'inutile precauzione</i> und die Geschichte von dem verschwundenen und dann wieder gefundenen Oboisten.....	187
	Nummerndisposition	192
IV.3	Die endgültige Szenenabfolge im Vergleich zum Vorentwurf ..	199
IV.4	Die Introduction oder Der Triumph des Paradoxen.....	206
IV.5	Figaros Kavatine: Außergewöhnliche Musik, konventionelle Situation	213
	IV.5.1 Ist der Gesang von „Largo al factotum“ realistisch oder opernhaft?	215
	IV.5.2 Die Musik eines von einer Tarantel Gestochenen: Eine komisch-musikalische Steigerung	216

IV.6 Die Selbstverherrlichung des Barbiers Teil II. Figaro der Strategie	224
IV.7 Die Naive und die Resolute	230
IV.7.1 Ein musikalisches Selbstzitat und seine Übertragung auf Rosinas Charakter	236
IV.7.2 Spontane Entschlossenheit bei Rosina, reaktive Entschlossenheit bei Isabella	237
IV.8 Komisch-musikalische Steigerung Nr. 2: Die Verleumdung.....	239
IV.9 Der Wettstreit in Gerissenheit und Figaros verheerende Niederlage.....	243
IV.10 Ein Argus von einem anderen Kaliber als der herkömmliche alte Trottel: Bartolos außergewöhnlich pantomimische Arie.....	247
IV.11 Der „köstliche Einfall“ geht in die Brüche. Die Arroganz des Grafen kommt zum Vorschein, allerdings nur zur Hälfte	253
IV.12 Das Duett Graf-Bartolo	261
IV.13 Rosinas Rondo.....	263
IV.14 Das Quintett.....	269
IV.15 Das Terzett	276
IV.16 Die Auflösung: „Cessa di più resistere“	280
IV.16.1 Die dramatische Bedeutung des Rondos des Grafen: Die Abrechnung mit Bartolo.....	283
IV.16.2 Die Rezeption des Rondos des Grafen	286
IV.16.3 Rossinis Selbstzitate: Von der Uraufführung zur anschließenden Geschlechtsumwandlung (von Almaviva zu Cerere, Rosina, Angelina und Adelaide)	288
IV.17 Finaletto	293
V. Epilog. Der wahre Figaro: Ein dusseliger Ränkeschmied von Beaumarchais über Mozart bis zu Rossini	295
V.1 Die Parallelen zwischen <i>Barbier/Barbiere</i> und <i>Mariage/Nozze</i>	295
V.2 Das „allgemeine Gesetz des komischen Theaters“ und die wahre Größe von Figaros Gestalt.....	299
V.3 Der Fall des <i>Almaviva</i> : Allgemeine und spezielle Probleme	302
V.4 Der musikalische Faktor	304
V.5 Die Verflechtung politisch-ideologischer Mystifizierung und dramatischer Verzerrung: Der falsche Mythos des proto- revolutionären Bürgers	306
<i>Bibliographie</i>	325
<i>Personenregister</i>	335
<i>Werkregister</i>	340
<i>Sachregister</i>	343
<i>DRG-Verzeichnisse</i>	345