



Giuditta Pasta, Lithographie von Josef Kriehuber (1800-1876), 1829.

## Giuditta Pasta

\* 26. Oktober 1797 in Saronno bei Mailand, Italien

† 1. April 1865 in Blevio (Como), Italien

Sängerin, Gesangspädagogin

„Pour madame Pasta, la même note, dans deux situations de l'âme différentes, n'est pas, pour ainsi dire, le même son.“

[„Für Madame Pasta ist dieselbe Note in zwei verschiedenen Seelenzuständen nicht, um es so zu sagen, derselbe Klang.“]

(Stendhal 1923, II: 149)

## Profil

Giuditta Pasta war die europaweit dominierende Sängerin und Sängerschauspielerin der 1820er Jahre, die,

nach nur mittelmäßig erfolgreichen Anfängen, vor allem für ihre Bühnendarstellung gerühmt wurde. Durch die mediale Aufmerksamkeit vor allem in den Metropolen London und Paris wurde Pasta zu einer internationalen Leitfigur, deren Gesangstechnik und Darstellungsmodus die Opernästhetik ihrer Zeit maßgeblich beeinflusste.

## Orte und Länder

Giuditta Pastas Karriere spielte sich, nach Anfangsjahren in Italien und London, hauptsächlich in Paris und London ab, ergänzt durch regelmäßige Engagements in Italien, an großen Opernhäusern (Neapel/San Carlo, Mailand/La Scala, Venedig/La Fenice), aber auch mittleren und kleineren Theatern (Turin, Padua, Brescia). Pastas Konzerttätigkeit gegen Ende ihrer Karriere, die sie nach Deutschland, Polen und Russland führte, hat bei weitem nicht dasselbe Gewicht.

## Biografie

### Herkunft und Ausbildung

Giuditta Pasta wurde am 26. Oktober 1797 als Tochter des Apothekers Carlo Antonio Negri und Rachele Ferranti geboren; die Namen der Eltern haben bei Fétis zu nicht weiter bestätigten Spekulationen über eine jüdische Abstammung geführt, die teilweise in der Literatur zu Pasta noch zitiert wird.

Pasta wuchs größtenteils bei ihrer Großmutter Rosalinda Luraghi und ihrem Onkel Filippo auf, der als Amateurmusiker das Talent seiner Nichte erkannte und förderte, unter anderem durch Gesangsstunden bei Bartolomeo Scotti, dem Domkapellmeister zu Como (Lora 2013). 1811 folgte Pasta ihrem Onkel nach Mailand, wo sie vermehrte Förderung erfuhr, unter anderem durch Pietro Rai vom Mailänder Konservatorium und die Tänzerin Antonia Pallerini, die ihr szenischen Unterricht gab. Stern gibt weiteren Gesangsunterricht durch Davide Banderali, Girolamo Crescentini und Ferdinando Paër an (Stern: New Grove). Lora (Lora 2013) erwähnt auch eine frühe Empfehlung durch die berühmte Altistin Giuseppina Grassini, durch die Pasta zum Komponisten und Gesangslehrer an der Mailänder Scala, Giuseppe Scappa, kam. In Scappas Gesangsklasse lernte Pasta ihren späteren Mann, den Juristen Giuseppe Pasta, kennen, den sie 1816 heiratete.

In den Opern Rais („La contesa“) und Scappas („Lopez de Vega“) trat Pasta 1816 zum ersten Mal auf der Opernbühne auf, im Mailänder Teatro dei Filodrammatici.

## Anfangsjahre

Ebenfalls bereits 1816 empfahl Ferdinando Paër Pasta nach Paris an das Théâtre Italien, wo sie in Paërs „Il principe di Taranto“ als Rosina auftrat, ohne jedoch großen Eindruck zu hinterlassen. Weitere Partien in Paris waren Donna Elvira in „Don Giovanni“ und Giulietta in Zingarellis „Giulietta e Romeo“ – der Oper, dessen Titelrolle Romeo später eine ihrer Paraderollen werden sollte.

Auch 1817 sang Giuditta Pasta am Théâtre Italien (u.a. Despina in Mozarts „Così fan tutte“) und hatte ein erstes Engagement am King’s Theatre in London, wobei sie stets zweite oder dritte Partien übernahm. Das Londoner Publikum nahm Pasta zwar wohlwollend auf (s. Putnam Emerson 2005: 115), war jedoch noch weit entfernt von der späteren Begeisterung für Pasta, die in Folge zunächst eine Babypause einlegte und im März 1818 in Mailand ihre Tochter Clelia zur Welt brachte.

Im Herbst 1818 stand Pasta wieder auf der Bühne und trat im Teatro San Benedetto in Venedig u.a. in Pacinis „Adelaide e Comingo“ auf, wobei sie nunmehr bereits auch erste Partien übernahm.

Auch in den folgenden Jahren sang Pasta vorwiegend an kleineren und mittleren Häusern in Italien, in Padua, Brescia, Triest, Turin und Rom. In dieser Zeit übernahm sie ihre ersten Rossini-Partien (Angelina in „La Cenerentola“ und Arsace in „Aureliano in Palmira“) und trat in Opern Simon Mayrs auf („I virtuosi“, „Danao, re d’Argo“) – beides Komponisten, die später wichtig für Giuditta Pastas Repertoire wurden. Erwähnenswert ist auch das Engagement 1820 in Padua, wo sie neben Giuseppina Grassini auftrat, die Stendhal als großen Einfluss schildert (Stendhal 1923, II: 153), und unter anderem auch später noch häufiger die von ihr übernommene Rolle des Curiazio in Cimarosas „Gli Orazi e i Curiazi“ sang, auch dies mit Grassini, die neben Crescentinis Curiazio bereits die Orazia der Uraufführung kreierte hatte.

Bereits in diesen frühen Engagements in England, Frankreich und Italien finden sich in den Kritiken Punkte, die Pasta ihre Karriere lang begleiten sollten: die ihr immer wieder nachgesagten Intonationsschwierigkeiten, die verschatteten Töne in unteren Registern, die geschmackvolle Angemessenheit ihrer Gestik und der damit verwobenen vokalen Verzierungskunst sowie ihre herausragenden darstellerischen Fähigkeiten (vgl. u.a. Putnam Emerson 2005: 115).

#### Durchbruch

Einen ersten großen Erfolg konnte Giuditta Pasta in der Saison 1820/21 am La Fenice in Venedig in zwei Uraufführungen verbuchen, vor allem als Arminio in Stefano

Pavesis „Arminio“.

Die positive Rezeption eilte ihr nach Paris und London voraus, wo sie ab 1821 dann mit triumphalem Erfolg auftrat. Erneut wurde Pasta für ihre Darstellungskunst gerühmt, vielfach wird aber auch auf ihre verbesserte Gesangstechnik hingewiesen, was darauf schließen lässt, dass Pasta in den Jahren zwischen 1817 und 1821 sehr viel an ihrer Stimme gearbeitet hatte.

Ihren erneuten Einstand gab Pasta mit Rossinis Desdemona („Otello“). Weitere wichtige Partien in den folgenden Jahren in Paris waren Romeo in Zingarellis „Giulietta e Romeo“, Rossinis „Tancredi“, Curiazio in „Gli Orazi e i Curiazi“, Mayrs „Medea in Corinto“ und Paisiellos „Nina“. Mit denselben Partien kehrte Pasta nach London zurück, wo sie ebenfalls triumphalen Erfolg hatte. Ebers beschreibt ihre Rückkehr als ein Debüt, weil sich Pastas Stimme so immens verbessert habe: „Pasta made an appearance, which may be called a débüt, so little did her present reception resemble that of her earlier years. The progress of Madame Pasta affords a prominent instance of the effects of study and sedulous cultivation.“ [„Pasta trat auf, was man aber auch als ein Debüt bezeichnen könnte, so wenig hatte der Empfang, den man ihr bereitere, mit dem früherer Jahre zu tun. Die Weiterentwicklung von Madame Pasta ist ein prominentes Beispiel dafür, was harte Arbeit und emsige Weiterbildung bewirken können.“] (Ebers 1828: 217f.)

#### „Primadonna assoluta“

Ab 1821 hielt Giuditta Pasta ihre Position als führende Sängerin Europas für eine Dekade. Trotz häufiger, meist kürzerer Engagements in Italien konzentrierte sie sich mit ihren Auftritten auf Paris, das mit dem Umzug Rossinis endgültig Neapel als europäisches Opernzentrum ablöste, und auf London, wo die Neuerungen im Schauspielstil, die sich u.a. mit David Garrick und Sarah Siddons etabliert hatten, mit ihrem Darstellungsstil korrespondierten.

Pasta hielt sich dabei an ein relativ enges Feld von sorgfältig ausgesuchten Paraderollen, die allerdings ein weites Ausdruckspektrum bedienen, von der sentimental-pathetischen „Nina“ über die rasenden Tragödiinnen wie „Medea in Corinto“ bis hin zu den elegisch-heroischen Hosenrollen wie Zingarellis Romeo („Giulietta e Romeo“) und Rossinis „Tancredi“. Auch in weiteren Rossini-Partien, von Angelina in „La Cenerentola“ über die für sie konzipierte Corinna in „Il viaggio a Reims“ (Paris 1825) bis zur von Rossinis für Pasta umgeschriebenen „Zelmira“ (Ebers 1828: 303) bewies Pasta gestalterische

Flexibilität und Vielfalt.

Ebers notiert zu dem von ihm mit Pasta für London abgeschlossenen Vertrag von 1826 (Ebers 1828: 298): „At no period of Pasta’s career has she been more in fashion than during this engagement. She had, literally, worked her way up to eminence; and, having attained the height, she stood in it firm and secure: no performer has owed less to caprice or fashion; her reputation has been earned, and what is more, deserved.“ [„Pasta war zu keinem Zeitpunkt ihrer Karriere mehr en vogue als während dieses Engagements. Sie hatte sich im wahrsten Sinne des Wortes auf den Gipfel hochgearbeitet und, ihn erreicht habend, hielt ihre Position beständig und sicher. Kein darstellender Künstler hat je weniger einer Laune oder der Mode zu verdanken gehabt. Ihr Ruhm ist erarbeitet, und mehr noch, er ist verdient.“]

Der ebenfalls bei Ebers abgedruckte Vertrag (Ebers 1828: 387ff.) macht deutlich, wie sehr Pasta nicht nur ihr Repertoire, sondern auch weitere Aspekte der Aufführungen kontrollierte, an denen sie mitwirkte: Sie wurde als „Prima Donna assoluta“ und „Musico assoluto“ engagiert und hatte somit die Wahl zwischen männlichen und weiblichen Hauptrollen. Sie handelte zudem aus, die mit ihr auftretenden Sängerinnen und Sänger auszusuchen und nur in den von ihr vorgeschlagenen Opern aufzutreten, mit Ausnahme exklusiver Uraufführungen, falls sie mit der ihr angebotenen Partie zufrieden sein sollte.

Die Zusammenarbeit mit Komponisten bei für sie konzipierten Partien war ein weiterer Grund für Pastas langanhaltenden Erfolg. Ihre Rossini-Interpretationen (insbesondere Corinna, Zelmira und Semiramide) beeindruckten Rossini, der die „Zelmira“ für sie abänderte, nachhaltig, auch wenn er keine weitere Partie für Pasta schrieb. Fruchtbare waren die Zusammenarbeiten mit Donizetti und Bellini, deren Schaffen sie insbesondere durch ihre dramatischen Fähigkeiten beeinflusste. Donizetti verfasste für Pasta die Titelrolle in „Anna Bolena“ (Mailand 1830) und Bianca in „Ugo, conte di Parigi“ (Mailand 1832). Bellini schrieb für Pasta die Amina in „La Sonnambula“ (Mailand 1831), eine Partie, die szenisch an Paisiello Nina, eine von Pastas Paraderollen, erinnert. Bereits Ende der 1820er Jahre waren Bellini, der Librettist Felice Romani und Pasta im Gespräch über eine Adaption des Ernani-Stoffes für Pasta in der männlichen Hauptrolle; Bellinis Briefe geben Aufschluss über die enge Zusammenarbeit zwischen den Parteien (s. Engelhardt 1989: 109f.). Das Projekt zerschlug sich und Bellini verwendete Teile des musikalischen Materials für „Norma“, deren Uraufführung ebenfalls Pasta sang (Mailand 1831). Auch

die Hauptrolle in „Beatrice di Tenda“ (Venedig 1833) schrieb Bellini für Giuditta Pasta.

Pastas außergewöhnliche Fähigkeiten zeigen sich damit nicht nur in der Bandbreite ihre Stimme, die es ihr erlaubte, Partien für Sopran oder Alt zu übernehmen, oder der Bandbreite ihrer darstellerischen Fähigkeiten, für die sie in Männer- wie Frauenrollen unterschiedlicher Genres gefeiert wurde, sondern auch darin, dass sie nicht nur für sie geschriebene Partien langfristig prägte, sondern auch Partien anderer Sänger in einer Weise übernahm, dass sie fortan primär mit ihr assoziiert wurden (s.a. Rutherford 2007: 112) – zu nennen wären hier Rossinis Tancredi und Semiramide (ursprünglich geschrieben für Adelaide Malanotte und Isabella Colbran) und insbesondere die für Girolamo Crescentini konzipierten musico-Partien des Curiazio (Cimarosa) und des Romeo (Zingarelli).

#### Stimme

Die Stimme Giuditta Pastas wird stets als sehr eigenwillig beschrieben: nicht von genuiner Klangsönheit (vgl. Ebers 1828: 219), technisch zunächst von Unsicherheiten durchsetzt, in der Tiefe mit „verschleierte“ oder „rauen“ Tönen und mit dem für einen ‚soprano sfogato‘ typischen Timbrewechsel zwischen dem hohen Sopranregister und der mittleren und tieferen Lage, jedoch immer dramatisch fesselnd.

Putnam Emerson überlegt in diesem Zusammenhang, ob die Zusammenarbeit mit Giuseppina Grassini, die ebenfalls für „verschleierte“ Töne im Brustregister bekannt war, Pasta eventuell dabei geholfen hat, die klangliche Schwäche zu einer Stärke umzugestalten und bewusst und kontrolliert einzusetzen (Putnam Emerson 2005: 116).

Die detaillierteste Beschreibung von Pastas Stimme stellt das enthusiastische Kapitel zu „Madame Pasta“ in Stendhals „Vie de Rossini“ dar (Stendhal 1923, II: 137ff.), in dem er gerade die Abwesenheit eines einheitlichen Timbres und kaschierten Registerwechsels als zentral für Pastas Ausdruckskraft hervorhebt (Stendhal 1923, II: 142): „Nous arrivons à une particularité bien singulière de la voix de madame Pasta ; elle n’est pas toute d’un seul métal, comme on dirait en Italie, (d’un même timbre), et cette différence dans les sons d’une même voix est un des plus puissants moyens d’expression dont sait se prévaloir l’habileté de cette grande cantatrice.“ [„Wir kommen zu einer einzigartigen Besonderheit der Stimme von Madame Pasta: sie ist nicht, wie man in Italien sagt, aus demselben Metall geschmiedet (vom selben Timbre), und die-

ser Unterschied in den Klängen ein und der selben Stimme ist eines der mächtigsten Ausdrucksmittel, dessen sich die Fähigkeiten dieser großen Sängerin zu bedienen wissen.“]

Gerade die Töne, die für Pasta im Randbereich liegen, sind für Stendhal metaphysisch anmutende Naturphänomene, die die Seele der Zuhörenden trafen wie ein Blitzschlag (s. Stendhal 1923, II: 142: „[...] de toutes les autres cordes de cette voix si riche. Beaucoup de ces cordes non seulement sont fort belles, mais produisent une certaine vibration sonore et magnétique qui, je crois, par un mélange d'effet physique non encore expliqué jusqu'ici, s'empare avec la rapidité de l'éclair de l'âme des spectateurs.“). [...all die anderen Töne dieser so reichen Stimme. Viele dieser Töne sind nicht nur sehr schön, sondern produzieren eine gewisse klangliche und magnetische Schwingung, die, so glaube ich, durch eine bislang noch nicht erklärte Mischung physikalischer Effekte sich mit der Geschwindigkeit eines Blitzschlags der Seelen der Zuschauer bemächtigt.“] Das Gebanntsein und Ergriffensein durch Pastas Stimme zählt zu den häufigsten Wendungen in der Beschreibung ihres Gesanges – ihre Stimme sei, was bereits Kritiken in ihren Anfangsjahren konstataren, schwer zu beschreiben, sondern müsse gefühlt werden (Putnam Emerson 2005: 115); ein Muster, auf das auch Stendhal zurückgreift, wenn er schreibt, dass man Pasta nur unzureichend beschreiben könne, da jede Beschreibung vom persönlichen Erleben ihrer Ausdrucksfähigkeit abhinge (Stendhal 1923, II: 137).

Eben diese Ausdrucksfähigkeit verbindet Stendhal mit Pastas eigener Persönlichkeit (Stendhal 1923, II: 145): „Il fallait des couleurs aussi touchantes à l'âme de madame Pasta et des moyens aussi puissants, pour qu'elle pût atteindre à la force d'expression que nous lui connaissons, expression toujours vraie, et, quoique modérée par les règles du beau idéal, toujours pleine de cette énergie brûlante et de cette force extraordinaire qui électrisent tout un théâtre.“ [„Es braucht solche anrührenden Farben in Madame Pastas Seele und ebenso wirksame Fähigkeiten, damit sie die Ausdruckskraft erreichen kann, die wir von ihr kennen, ein Ausdruck der immer wahr ist, und, obschon im Zaum gehalten von den Regeln des guten Geschmacks, immer voll dieser glühenden Energie und dieser außergewöhnlichen Gewalt ist, die ein ganzes Theater elektrisieren können.“]

Stendhals Beschreibung Pastas gesangstechnischer Fähigkeiten macht deutlich, dass Pasta in der alten Schule der italienischen ‚opera seria‘ ausgebildet wurde, die auf die Kastraten zurückgeht. Allen Beschreibungen eines

„natürlichen“ und „authentischen“ Ausdrucks zum Trotz wird hier das Manual älterer, auf Verzierungskunst und ebenmäßigem Klang beruhender Gesangskunst wachgerufen: „[...] comment Madame Pasta sait chanter di portamento, comment elle nuance les ports de voix, comment elle sait accentuer, lier et soutenir avec égalité un long période vocal...“ [„...wie Madame Pasta portamento zu singen weiß, wie sie ihre Skalen und Übergänge nuanciert, wie sie eine lange Phrase zu akzentuieren, zu verbinden und mit Ebenmäßigkeit zu halten versteht...“] (Stendhal 1923; II: 129).

Obwohl Pasta dem Zeitgeschmack entsprechend Verzierungen einsetze, betont Stendhal, dass sie dabei sehr zurückhaltend vorgehe und Fiorituren lediglich dort anbringe, wo sie unmittelbar dem Ausdruck dienen würden (Stendhal 1923, II: 146).

#### Sängerschauspielerin

Mehr als für ihre Stimme wurde Pasta für ihre vokale, aber auch szenische Ausdruckskraft gepriesen, die sich vor allen Dingen in einem als neu und natürlich empfundenen Stil des Gefühlsausdrucks artikuliert, der das Publikum direkt anspricht. Dieser sogenannte veristische Stil hängt eng mit der englischen Geistesgeschichte zusammen und wurde zuerst durch den Schauspieler David Garrick (1717-1779) populär gemacht. Erste Versuche, diesen Stil für die Opernbühne zu adaptieren, gibt es u.a. mit Gaetano Guadagni (1728-1792), um den sich die Anekdote rankt, dass er in Glucks ‚Orfeo‘ ausgebuht wurde, weil er sich nicht, der Konvention entsprechend, für erhaltenen Applaus auf der Szene bedankte, sondern in der Rolle blieb. Eine ähnliche Herangehensweise dokumentiert Ebers für Pastas Londoner Auftritte in der Mitte der 1820er Jahre (Ebers 1828: 219f.): „Nothing, indeed, can be more free from trick or affectation than Pasta's performance. There is no perceptible effort to ‚resemble‘ the character she plays; on the contrary, she enters the stage the character itself; transposed into the situation, excited by the hopes and the fears, breathing the life and the spirit of the being she represents.“ [„Wirklich nichts könnte weiter von Täuschung oder Affektiertheit entfernt sein als Pastas Auftritte. Es gibt keine spürbare Anstrengung, dem Charakter, den sie spielt, zu ähneln; im Gegenteil, sie betritt die Bühne als der Charakter, in die Situation versetzt, erregt von seinen Hoffnungen und Ängsten, das Leben und den Geist des Wesens atmend, das sie verkörpert.“]

Auf den Einfluss dieses Stils auf das französische Theater der Romantik und Pastas Verdienste bei der Adaption

neuer Darstellungskonzepte weist u.a. Grotjahn hin (Grotjahn 2005: 178), weitere Überlegungen finden sich bei Rutherford (Rutherford 2007: 110).

Pastas darstellerisches Talent, obschon mit Stendhal „im Zaum gehalten vom guten Geschmack“ (Stendhal 1923, II: 145), und die Faszination, die sie hervorrief, beziehen sich wesentlich auf die Umsetzung großer Emotionen und Leidenschaften. Ebers beschreibt dies für die eher sentimentale Partie der Nina in Paisiellos „Nina“ (Ebers 1828: 259): „The part of Nina, as performed by Pasta, was a masterpiece of operatic performance; in the opinion of some it was her most perfect character. It gave great scope for the exercise of her power of representing strong and energetic emotion.“ [„Die Rolle der Nina, so wie Pasta sie gab, war ein Meisterwerk einer Opernaufführung; für einige war es ihre beste Rolle. Sie gab ihr breite Möglichkeiten, um ihre Fähigkeit zu zeigen, starke und kraftvolle Emotionen darzustellen.“ Auch Ebers führt dabei die Fähigkeit der Darstellung auf Pastas eigene Gefühlswelt zurück (Ebers 1828: 301, in Bezug auf Mayrs *Medea in London* 1826): Pasta sei jemand, „...to whom the delineation of overwhelming and consuming passion was natural“ [„... der die Darstellung überwältigender und verzehrender Leidenschaften natürlich gegeben war“].

#### Lebensabend

Giuditta Pasta zog sich ab 1835 von der Opernbühne zurück. Dies war einerseits auf stimmliche Probleme – insbesondere die ihr bereits zu Beginn ihrer Karriere angelegten Intonationsschwierigkeiten – zurückzuführen, andererseits auf das Ende der italienischen ‚opera seria‘ der Frühromantik, als deren prominenteste Vertreterin sie auf dem Zenit ihres Ruhmes galt. Der Tod Bellinis, der Rückzug Rossinis als Opernkomponist und der Wechsel Donizettis ins französische Fach (vgl. Lora 2013) sowie der beginnende Aufschwung der stimmlich dramatischer akzentuierten ‚grand opéra‘ ließen Pasta in einem Vakuum ohne neues Repertoire zurück.

Zwar trat Pasta bis 1850 weiterhin auf, gerade auch als Konzertsängerin – eine Präsentationsform, die ihr als Sängerschauspielerin weniger lag (s.a. Ebers 1828: 220) – jedoch blieben ihre Auftritte, insbesondere im Vergleich zu ihrem vorherigen Reisepensum, sporadisch.

Pasta sang 1837 in London nochmals einige ihrer Parade- rollen, darunter *Romeo*, *Tancredi* und *Medea*.

In der Saison 1840/41 nahm sie, wohl aus Geldknappheit (Lora 2013), ein Engagement in St. Petersburg an und absolvierte ferner Auftritte u.a. in Berlin, Leipzig,

Dresden, Moskau, Warschau und Riga – alles Orte fernab der zentralen Achse London-Paris-Italien.

Danach ließ sich Pasta in Blevio bei Como nieder, wo auch ihre Tochter Clelia lebte. Pasta betätigte sich als Gesangspädagogin; zu ihren Schülerinnen zählten u.a. Marianna Barbieri-Nini und Emma Albertazzi.

1846 starb Giuseppe Pasta, der die Karriere seiner Frau als Sekretär, Manager und Finanzverwalter stets mit begleitet hatte.

Pasta selbst starb am 1. April 1865. Das Theater in ihrem Geburtsort Saronno ist nach ihr benannt.

#### Würdigung

Giuditta Pasta muss als die europaweit wichtigste Sängerin der 1820er Jahre gelten. Ihr immenses Reisepensum zeigt sie als ein frühes Beispiel einer internationalen Gesangskarriere. Ihr Aufstieg fiel zusammen mit einer ebenfalls stärker internationalisierten Medienberichterstattung, die ihren Status als führende Sängerin ihrer Zeit untermauerte und weiter ausbaute.

Pasta fällt, wie vor ihr Isabella Colbran, die sie insbesondere als Rossini-Interpretin ablöste, und die etwas später zu Ruhm gelangende Maria Malibran, deren früher Tod eine Rezeption als Nachfolgerin verhinderte, zum Typus des ‚soprano sfogato‘: einer Stimme mit Mezzo-Timbre und solider Tiefe, zu der zusätzlich ein agiles, hell timbriertes Sopranregister hinzukommt. Pastas Ambitus wird von Stendhal als a-d<sup>4</sup> angegeben (Stendhal 1923, II: 141), wobei die vorhandenen Spitzentöne in für sie geschriebenen Partien, die wiederum keine sehr hohe Tessitura aufweisen, sowie ihr Timbre der mittleren und tieferen Lage erneut auf einen ‚soprano sfogato‘ verweisen.

Pastas umfangreiches Repertoire umfasste Partien für ‚prima donna‘ und ‚primo uomo‘ gleichermaßen. Sie wurde als Erbin der Tradition des ‚bel canto‘ der Kastraten angesehen (vgl. Stendhal 1923, II: 156) und für ihre Agilität in Rossini-Partien gelobt, während sie gleichzeitig Maßstäbe für das sich entwickelnde romantische Repertoire (Bellinis ‚La sonnambula‘, Donizettis ‚Anna Bolena‘, Paisiellos ‚Nina‘) und stärker dramatische Opernschaffen (Bellinis ‚Norma‘, Mayrs ‚Medea in Corinto‘) setzte.

Der Ambitus ihrer Stimme und die große Bandbreite der von ihr übernommenen Partien begründeten Pastas Ausnahmestatus, wobei sie weniger für Stimmschönheit als für ihre „natürliche“ Darstellungskunst gerühmt wurde, in der der Klang immer direkter Ausdruck des Seelenzustandes der Rolle sein sollte. Dies fügte sich in die Authentizitätsdebatte des frühen 19. Jahrhunderts ein, die

insbesondere in England, gestützt durch den Sensualismus, und im postrevolutionären Frankreich geführt wurde.

Bezeichnend sind in dieser Hinsicht Stendhals Aussagen, dass Pasta ein Rezitativ interessanter zu machen wusste als die nachfolgende Arie (Stendhal 1923, I: 291) und der stetige Verweis auf ihren zurückgenommenen Einsatz von Verzierung, die aber, wenn sie aufträten, immer eine dramatische Funktion hätten (Stendhal 1923, II: 140). Giuditta Pasta ist damit vor allen Dingen auch als Sängerschauspielerin zu würdigen (s.a. Grotjahn 2005: 178, Rutherford 2005: 107), deren seltene Konzertauftritte – ohne die Möglichkeit, eine Bühnenfigur zu gestalten – im Vergleich immer als zweitklassig wahrgenommen wurden (vgl. Ebers 1828: 219f.).

## Rezeption

Die Rezeption Giuditta Pastas ist durch die starke mediale Aufmerksamkeit bereits zu ihren aktiven Zeiten geprägt; die umfangreiche Berichterstattung in der Presse, die auch die nachfolgende Rezeption geprägt hat, geht teilweise in Richtung Legendenbildung. Auch Stendhals Begeisterung für Pasta, die seine „Vie de Rossini“ maßgeblich beeinflusste, trug zum „Mythos Pasta“ bei (vgl. Stendhal 1923, II: 137ff.) – auch, indem er sie gegen die von ihm abgelehnte Isabella Colbran ausspielte und Pasta als Interpretin des Stils Rossinis als Gallionsfigur der von ihm begrüßten Neuerungen im Opernbetrieb verankerte.

Die teilweise unterschiedlichen Wahrnehmungen in der internationalen Presse wie auch die Etablierung bestimmter Topoi in der Pasta-Berichterstattung finden sich in differenzierter Darstellung bei Putnam Emerson (Putnam Emerson 2005: 115ff.).

Die sich mit dem 19. Jahrhundert zunehmend etablierende Auffassung einerseits biologistischer Geschlechterpolaritäten und andererseits des (vorwiegend männlichen) Künstlers als Genie schreibt sich ebenfalls grundlegend in die Pasta-Rezeption ein. Giuditta Pasta, immer wieder gerühmt für ihren „natürlichen“ Ausdruck, wird dabei von ihren Zeitgenossen zu einer quasi physiologisch und emotional determinierten Künstlerin gemacht, deren Ruhm nicht auf harter Arbeit (wie sie sich etwa in Pastas Anfangsjahren gerade in den Kritiken zu ihrer verbesserten Gesangstechnik wiederfindet, s. u.a. Ebers 1828: 217f.), sondern auf seelischer Verfasstheit beruht, die es ihr erlaubt, die Emotionen ihrer Bühnencharaktere authentisch an ihr Publikum weiter zu vermitteln. In dieses Mythos-Bild

passt Stendhals Insistieren, dass Pasta keinen Gesangsunterricht gehabt habe, sondern sich lediglich in der Zusammenarbeit mit der berühmten Altistin Giuseppina Grassini unterweisen ließ (Stendhal 1923, II: 156), ebenso wie seine Aussage, dass Pasta bei niemandem Schauspiel studiert habe, sondern ihre Darstellung vielmehr auf Einfühlungsvermögen, der Wahrhaftigkeit ihrer eigenen Emotionen und einem Instinkt für das Ideal der Schönheit basiere (Stendhal 1923, II: 155). Dasselbe Klischee bedient die bei Pleasants verzeichnete Anekdote, dass Pasta nach einer Aufführung von Paisiellos „Nina“ noch so sehr von den Emotionen ihrer Bühnenfigur ergriffen gewesen sei, dass sie beim Applaus in Ohnmacht fiel (Pleasants 1966: 143).

## Werkverzeichnis

Von Giuditta Pasta ist zumindest eine Ariette überliefert (s. Lora 2013), gedruckt in London 1850: „Invito alla campagna“. Sie wurde 1992 von Patricia Adkins-Chiti neu herausgegeben (vgl. Adkins-Chiti 1992).

## Repertoire

(Auswahl, größtenteils nach Lora 2013. Ein vollständiges Verzeichnis von Pastas Auftritten findet sich bei Kenneth Stern (2013), eine weitere Auflistung bei Appolonia (2000)).

1816: Mailand/Teatro dei Filodrammatici: Isabella in „Lopez de Vega“ (Giuseppe Scappa)

[Lora führt für Mailand 1816 einen weiteren Auftritt als Elisa in „La contesa“ [sic] von einem Pietro Rai an; es finden sich jedoch keine weiteren Belege dafür – ein Abgleich mit Stern steht noch aus (s. Lora 2013, Stern 2013)]

1816: Paris/Théâtre Italien: Rosina in „Il principe di Taranto“ (Ferdinando Paër)

1816: Paris/Théâtre Italien: Donna Elvira in „Don Giovanni“ (Wolfgang Amadeus Mozart)

1816: Paris/Théâtre Italien: Giulietta in „Giulietta e Romeo“ (Nicola Zingarelli)

1817: London/King's Theatre: Telemaco in „Penelope“ (Domenico Cimarosa)

1817: London/King's Theatre: Lisetta und Vespina in „Griselda e Agnese“ (Ferdinando Paër)

- 1817: London/King's Theatre: Cherubino in „Le nozze di Figaro” (Wolfgang Amadeus Mozart)
- 1817: London/King's Theatre: Despina in „Così fan tutte” (Wolfgang Amadeus Mozart)
- 1817: London/King's Theatre: Servilia in „La clemenza di Tito” (Wolfgang Amadeus Mozart)
- 1817: London/King's Theatre: „Lo sbaglio fortunato” (Giacomo Gotifredo Ferrari), ohne Angabe der Partie
- 1817: Paris/Théâtre Italien: Zulma in „L'italiana in Algeri” (Gioacchino Rossini)
- 1817: Paris/Théâtre Italien: Despina in „Così fan tutte” (Wolfgang Amadeus Mozart)
- 1818: Venedig/Teatro San Benedetto: Lisetta in „Quanti casi in un sol giorno” (Vittorio Trento)
- 1818: Venedig/Teatro San Benedetto: Adelaide in „Adelaide e Comingio” (Giovanni Pacini)
- 1818: Padua/Teatro Nuovo: Angelina in „La Cenerentola” (Gioacchino Rossini)
- 1818: Padua/Teatro Nuovo: Adelaide in „Adelaide e Comingio” (Giovanni Pacini)
- 1819: Rom/Teatro Argentino: Argia in „Danao, re d'Argo” (Simon Mayr)
- 1819: Rom/Teatro Argentino: Clodomiro in „Giulio Cesare nelle Gallie” (Giuseppe Nicolini)
- 1819: Rom/Teatro Argentino: Arsace in „Aureliano in Palmira” (Gioacchino Rossini)
- 1819: Brescia/Teatro Grande: Antonio in „La morte di Cleopatra” (Sebastiano Nasolini)
- 1819: Brescia/Teatro Grande: Curiazio in „Gli Orazi e i Curiazi” (Domenico Cimarosa)
- 1819: Brescia/Teatro Grande: Curiazio in „Gli Orazi e i Curiazi” (Domenico Cimarosa)
- 1820: Triest/Teatro Communale: Amalia in „Il barone di Dolsheim” (Giovanni Pacini)
- 1820: Triest/Teatro Communale: Angelina in „La Cenerentola” (Gioacchino Rossini)
- 1820: Triest/Teatro Communale: „I virtuosi (a teatro)” (Simon Mayr), ohne Angabe der Partie
- 1820: Triest/Teatro Communale: Diana in „La festa patria” (Giuseppe Farinelli)
- 1820: Triest/Teatro Communale: Agnese in „Agnese” (Ferdinando Paër)
- 1820: Padua/Teatro Nuovo: Ippolito in „Fedra” (Ferdinando Orlandi)
- 1820: Padua/Teatro Nuovo: Curiazio in „Gli Orazi e i Curiazi” (Domenico Cimarosa)
- 1820: Turin/Teatro Carignano: Teodora in „La sposa fedele” (Giovanni Pacini)
- 1820: Turin/Teatro Carignano: Zora in „La schiava di Bagdad” (Giovanni Pacini)
- 1820: Turin/Teatro Carignano: Sofia in „Sargino” (Ferdinando Paër)
- 1821: Venedig/La Fenice: Gonzalvo in „La conquista di Granata” (Giuseppe Nicolini)
- 1821: Venedig/La Fenice: Arminio in „Arminio” (Stefano Pavesi)
- 1821: Paris/Théâtre Italien: Desdemona in „Otello” (Gioacchino Rossini)
- 1821: Paris/Théâtre Italien: Donna Anna in „Don Giovanni” (Wolfgang Amadeus Mozart)
- 1821: Paris/Théâtre Italien: Romeo in „Giulietta e Romeo” (Nicola Zingarelli)
- 1821: Paris/Théâtre Italien: Camilla in „Camilla” (Ferdinando Paër)
- 1822: Turin/Teatro Regio: Eduardo in „Eduardo e Cristina” (Gioacchino Rossini)
- 1822: Turin/Teatro Regio: Clearco in „I riti di Efeso”

(Giuseppe Farinelli)

1822-1824: Paris/Théâtre Italien: Romeo in „Giulietta e Romeo” (Nicola Zingarelli)

1822-1824: Paris/Théâtre Italien: Tancredi in „Tancredi” (Gioacchino Rossini)

1822-1824: Paris/Théâtre Italien: Elisabetta in „Elisabetta, regina d’Inghilterra” (Gioacchino Rossini)

1822-1824: Paris/Théâtre Italien: Elcia in „Mosè in Egitto” (Gioacchino Rossini)

1822-1824: Paris/Théâtre Italien: Desdemona in „Otello” (Gioacchino Rossini)

1822-1824: Paris/Théâtre Italien: Camilla in „Camilla” (Ferdinando Paër)

1822-1824: Paris/Théâtre Italien: Sesto in „La clemenza di Tito” (Wolfgang Amadeus Mozart)

1822-1824: Paris/Théâtre Italien: Curiazio in „Gli Orazi e i Curiazi” (Domenico Cimarosa)

1822-1824: Paris/Théâtre Italien: Enrico in „La rosa bianca e la rosa rossa” (Simon Mayr)

1822-1824: Paris/Théâtre Italien: Medea in „Medea in Corinto” (Simon Mayr)

1822-1824: Paris/Théâtre Italien: Elisa in „Elisa e Claudio” (Saverio Mercadante)

1822-1824: Paris/Théâtre Italien: Nina in „Nina ossia La pazza per amore” (Giovanni Paisiello)

1824: London/King’s Theatre: Semiramide in „Semiramide” (Gioacchino Rossini)

1825: Paris/Théâtre Italien: Corinna in „Il viaggio a Reims” (Gioacchino Rossini)

1825/26: Paris/Théâtre Italien: Armando in „Il crociato in Egitto” (Giacomo Meyerbeer)

1825/26: Paris/Théâtre Italien: Enrico in „La rosa bianca e la rosa rossa” (Simon Mayr)

1825: Paris/Théâtre Italien: Zelmira in „Zelmira” (Gioacchino Rossini)

1826: London/King’s Theatre: Desdemona in „Otello” (Gioacchino Rossini)

1826: London/King’s Theatre: Tancredi in „Tancredi” (Gioacchino Rossini)

1826: London/King’s Theatre: Zelmira in „Zelmira” (Gioacchino Rossini)

1826: London/King’s Theatre: Romeo in „Giulietta e Romeo” (Nicola Zingarelli)

1826: London/King’s Theatre: Nina in „Nina ossia La pazza per amore” (Giovanni Paisiello)

1826: London/King’s Theatre: Medea in „Medea in Corinto” (Simon Mayr)

1826/27: Neapel/Teatro San Carlo: Medea in „Medea in Corinto” (Simon Mayr)

1826/27: Neapel/Teatro San Carlo: Niobe in „Niobe” (Giovanni Pacini)

1826/27: Neapel/Teatro San Carlo: Gabriella in „Gabriella di Vergy” (Michele Carafa)

1826/27: Neapel/Teatro San Carlo: Giuditta in „Giuditta” (Pietro Raimondi)

1827/28: London/King’s Theatre: Maria Stuarda in „Maria Stuarda, regina di Scozia” (Carlo Coccia)

1827/28: London/King’s Theatre: Didone in „Didone abbandonata” (Saverio Mercadante)

1828: London/King’s Theatre: Otello in „Otello” (Gioacchino Rossini)

1830: Verona/Teatro Filarmonico: Malek Adel in „Malek Adel” (Giuseppe Nicolini)

1830: Wien/Kärntnertheater: Imogene in „Il pirata” (Vincenzo Bellini)



1830: Mailand/Teatro Carcano: Malek Adel in „Malek Adel“ (Giuseppe Nicolini)

1830: Mailand/Teatro Carcano: Anna Bolena in „Anna Bolena“ (Gaetano Donizetti)

1831: Mailand/Teatro Carcano: Amina in „La sonnambula“ (Vincenzo Bellini)

1831: London/King's Theatre: Anna Bolena in „Anna Bolena“ (Gaetano Donizetti)

1831: London/King's Theatre: Amina in „La sonnambula“ (Vincenzo Bellini)

1831: Paris/Théâtre Italien: Anna Bolena in „Anna Bolena“ (Gaetano Donizetti)

1831: Paris/Théâtre Italien: Amina in „La sonnambula“ (Vincenzo Bellini)

1831: Paris/Théâtre Italien: Corilla in „La prova di un'opera seria“ (Francesco Gnecco)

1831: Mailand/La Scala: Norma in „Norma“ (Vincenzo Bellini)

1832: Mailand/La Scala: Bianca in „Ugo, conte di Parigi“ (Gaetano Donizetti)

1832: Bergamo/Teatro Riccardi: Norma in „Norma“ (Vincenzo Bellini)

1833: Venedig/La Fenice: Beatrice in „Beatrice di Tenda“ (Vincenzo Bellini)

1833: London/King's Theatre: Semiramide in „Semiramide“ (Gioacchino Rossini)

1833: London/King's Theatre: Romeo in „I Capuleti e i Montecchi“ (Vincenzo Bellini)

1833/34: Venedig/La Fenice: Fausta in „Fausta“ (Gaetano Donizetti)

1833/34: Venedig/La Fenice: Anna Bolena in „Anna Bolena“ (Gaetano Donizetti)

1834: Venedig/La Fenice: Emma in „Emma d'Antiochia“

(Saverio Mercadante)

1835: Mailand/La Scala: Norma in „Norma“ (Vincenzo Bellini)

1835: Mailand/La Scala: Emma in „Emma d'Antiochia“ (Saverio Mercadante)

1837: London/King's Theatre: Romeo in „Giulietta e Romeo“ (Nicola Zingarelli)

1837: London/King's Theatre: Medea in „Medea in Corinto“ (Simon Mayr)

1837: London/King's Theatre: Tancredi in „Tancredi“ (Gioacchino Rossini)

1837: London/Covent Garden: Romeo in „I Capuleti e i Montecchi“ (Vincenzo Bellini)

1837: London/Covent Garden: Medea in „Medea in Corinto“ (Simon Mayr)

1837: London/Covent Garden: Tancredi in „Tancredi“ (Gioacchino Rossini)

## Quellen

Adkins-Chiti, Patricia (Hg). Una voce poco fa..., ovvero le musiche delle primedonne rossiniane. Rom: Garamond 1992.

André, Naomi. Voicing Gender. Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-nineteenth-century Italian opera. Bloomington: Indiana University Press 2006.

Appolonia, Giorgio. Giuditta Pasta. Gloria del bel canto. Turin: Eda 2000.

Ebers, John. Seven Years of the King's Theatre. London: William Harrison Ainsworth 1828.

Engelhardt, Markus. "Operatic Versions of Victor Hugo's 'Hernani'". In: Petrobelli, Pierluigi; Di Gregorio Casati, Marisa (Hg). Ernani Yesterday and Today. Proceedings of the International conference, Modena, Teatro San Carlo, December 9-10, 1984. Parma: Istituto nazionale di studi verdiani 1989.

Ferris, George Titus. Great Singers. Bd. 1. New York: Ap-

pleton 1889.

Florimo, Francesco. *Cenno storico sulla sculoa musicale di Napoli*. Bd. 2. Neapel: Lorenzo Rocco 1871.

Giulini Ferranti, Maria. *Giuditta Pasta e i suoi tempi. Memorie e lettere*. Mailand: E. Sormani 1935.

Grotjahn, Rebecca. „Pasta, Giuditta (Angiola Maria Costanza), geb. Negri“. In: *MGG, Personenteil*, Bd. 13, 2005, Sp. 177-179.

Grotjahn, Rebecca; Schmidt, Dörte; Seedorf, Thomas (Hg). *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Schliengen: Edition Argus 2011.

Lora, Francesco. „Negri (Pasta), Giuditta (Angiola Maria Costanza Giuditta)“. In: Pavan, Massimiliano (Hg.). *Dizionario biografico degli italiani*. Bd. 78. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana 2013, via Treccani.it ([http://www.treccani.it/enciclopedia/giuditta-angiola-maria-costanza-giuditta-negri\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuditta-angiola-maria-costanza-giuditta-negri_(Dizionario-Biografico)/) - letzter Zugriff 28.12.2013).

Pleasants, Henry. *The great singers. From the dawn of opera to our own time*. New York: Simon & Schuster 1966.

Putnam Emerson, Isabelle. *Five centuries of women singers*. Westport (CT): Praeger 2005.

Rutherford, Susan. „La cantante delle passioni. Giuditta Pasta and the Idea of Operatic Performance“. In: *Cambridge Opera Journal*. Vol. 19, Nr 2, 2007, S. 107-138.

Stendhal. *Vie de Rossini. Suivie des notes d'un dilettante*. 2 Bde. Paris: Champion 1923 [zuerst 1824].

Stern, Kenneth. „Pasta [née Negri], Giuditta (Angiola Maria Costanza)“. In: *Grove Music Online*. (<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21047> - letzter Zugriff 28.12.2013).

Stern, Kenneth. *Giuditta Pasta. A Life on the Lyric Stage*. Eigenverlag: 2013

## Forschung

Giuditta Pastas Karriere ist durch die umfangreiche Berichterstattung in der zeitgenössischen Presse gut dokumentiert. Forschungsbeiträge in jüngeren Jahren gibt es u.a. im Schnittfeld von Geschlechterforschung und Musikwissenschaft, zu Pastas Rolle als Medienstar (Grotjahn, Schmidt, Seedorf 2011) und zu Pastas Darstellungsstil (Rutherford 2007) sowie durch Kenneth Stern, der bereits in den 1980er Jahren seine Doktorarbeit (Michigan/Ann Arbor) zu „A documentary study of Giuditta Pasta on the opera stage“ verfasst hat und im November 2013 eine umfangreiche, quellenbasierte Monographie zu Giuditta Pasta vorgelegt hat (Stern 2013).

## Forschungsbedarf

Obwohl Giuditta Pastas Karriere relativ lückenlos dokumentiert ist und die jüngeren Forschungen zu Pasta aktuelle Forschungsdiskurse aufgreifen, wären vor dem Hintergrund von Pastas weitreichender Ausstrahlung weitere Studien wünschenswert, etwa zur Zusammenarbeit Pastas mit Bellini und Donizetti, zur Rolle Pastas in der Debatte um Authentizität und Gesangskunst (Pastas Verzerrungen sind teilweise überliefert) oder zum Einfluss von Pastas Pariser Salon.

## Normdaten

Virtual International Authority File (VIAF):

□ <http://viaf.org/viaf/76494131>

Deutsche Nationalbibliothek (GND):

□ <http://d-nb.info/gnd/119515164>

Library of Congress (LCCN):

□ <http://lcn.loc.gov/nr94006043>

## Autor/innen

Anke Charton

## Bearbeitungsstand

Redaktion: Regina Back

Zuerst eingegeben am 20.08.2014

Zuletzt bearbeitet am 10.04.2018

**[mugi.hfmt-hamburg.de](http://mugi.hfmt-hamburg.de)**

Forschungsprojekt an der  
Hochschule für Musik und Theater Hamburg  
Projektleitung: Prof. Dr. Beatrix Borchard  
Harvestehuder Weg 12  
D – 20148 Hamburg