



Isabella Colbran, Gemälde von Johann Baptist Reiter (1813-1890), 1835.

Isabella Colbran

* 2. Februar 1785 in Madrid, Spanien

† 7. Oktober 1845 in Castenaso bei Bologna, Italien

Als Geburtsdatum wird gelegentlich, u.a. bei Ragni (Ragni 2012), der 28. Februar 1784 genannt.

Sängerin, Komponistin

"Il 7 aprile giunse tra noi [...] Donna I. C., celebratissima giovane Signora Spagnola [...] Possiede essa la celeste arte del canto in così sublime grado [...]. L'organo della sua voce è veramente un incanto per soavità, robustezza e per prodigiosa estensione di corde, poiché dal ,sol' basso al ,mi' sopracuto, cioè per quasi tre ottave si fa sentire con una progressione sempre uguale in morbidezza ed energia [...] Perfetto è il metodo e lo stile del suo cantare [...]."

[„Am 7. April traf Frau Isabella Colbran, eine über die Maßen gefeierte junge spanische Dame, bei uns ein. Sie verfügt über die himmlische Kunst des Gesanges in einem derart sublimen Maße [...]. Ihre Stimme bezaubert

durch Süße, Kraft und den außerordentlichen Umfang vom g bis zum e“, also über fast drei Oktaven lässt sie sich mit einer stets ebenmäßigen Entwicklung an Geschmeidigkeit und Kraft hören [...] Ihr Gesangsstil und ihre Technik sind vollkommen.“]

„Il redattore del Reno“, April 1807 (zit. n. Radiciotti 1927: 25)

Profil

Isabella Colbran war die einflussreichste Sängerin der 1810er Jahre am zentralen europäischen Opernstandort Neapel.

In Zusammenarbeit vor allem mit Simon Mayr (u.a. „Medea in Corinto“) und Gioacchino Rossini (u.a. „Elisabetta“ und „Semiramide“) setzte sie Maßstäbe für die italienische ‚opera seria‘ ihrer Zeit, die mit ihr eine letzte Blüte erlebte, bevor in Folge Paris zum europäischen Opernzentrum wurde. Ausgebildet in der Tradition des klassischen Belcanto war Isabella Colbran insbesondere für ihre Interpretationen dramatischer und tragischer Partien bekannt, wobei der außerordentliche Ambitus ihrer Stimme (g – e“) ihr Zugang zu einem umfangreichen Repertoire ermöglichte.

Orte und Länder

Isabella Colbrans Karriere ist trotz europaweiter Auftritte vornehmlich an Italien und hier insbesondere an Neapel geknüpft. Als gebürtige Spanierin erhielt sie einen Teil ihrer Ausbildung bei italienischen Sängern und feierte Erfolge in Bologna, Rom, Mailand, Turin und Venedig. Weitere Auftritte führten sie nach Wien, Paris und London, deren Resonanz jedoch nicht mit ihren italienischen Erfolgen mithalten konnte.

Biografie

Herkunft und Ausbildung

Isabella Colbran wurde am 2. Februar 1785 als Isabel Angela Colbrandt, Tochter von Juan Colbrandt, Musiker der Hofkapelle zu Madrid, und Teresa Ortola in Madrid geboren.

Ersten musikalischen Unterricht erhielt sie in Madrid beim Cellisten und Komponisten Francisco Pareja. Später studierte Colbran Gesang beim im Neapel ausgebildeten Opernkomponisten Gaetano Marinelli, der auch als Gesangslehrer arbeitete und zeitweise in Madrid lebte, und bei Girolamo Crescentini. Crescentini, ein berühmter Kastratensänger mit umfangreicher Bühnenerfahrung, war auch als Gesangspädagoge erfolgreich; zu sei-

nen Schülerinnen zählte u.a. auch Giuseppina Grassini. Colbran, die aus bescheidenen Verhältnissen stammte, konnte ihre Studien dank eines Stipendiums der spanischen Königin Maria Luisa 1801 im Ausland fortsetzen und reiste zunächst nach Frankreich. Nach einem Aufenthalt in Bordeaux reise sie nach Paris, wo sie im Rahmen eines Konzertes des Geigenvirtuosen Pierre Rode debütierte. Ihr Bühnendebüt absolvierte Colbran vermutlich 1806 in ihrer spanischen Heimat (Forbes 1992ff.).

Erste Bühnenerfolge in Italien

Colbran blieb langfristig in Italien. Im Frühjahr 1807 gab sie drei sehr erfolgreiche Konzerte in Bologna, wo sie bereits im November 1806 die sehr prestigeträchtige Auszeichnung einer Aufnahme in die dortige Accademia filarmonica erhalten hatte (Lanfranchi 1982): einen Titel, den sie im Laufe ihrer gesamten Karriere immer wieder auf Besetzungslisten nutzte („La signora Isabella Colbran, Accademia filarmonica di Bologna...“). Auch ihre Assoziierung an die Hofmusik des spanischen Königshauses – vermutlich ein im Zusammenhang mit ihrem spanischen Debüt verliehener Titel – wurde häufiger genannt („...al servizio di Sua Maestà cattolica, il Re Giuseppe“). Bologna als Gesangszentrum, dessen Ruf wesentlich von Antonio Bernacchi und Pier Francesco Tosi begründet worden war, stand in der Tradition der Kastratensänger. Colbrans Ausbildung im klassischen Belcanto des Settecento, den sie mit einem dramatischeren Zugriff auf ihre Partien kombinierte, legitimierte ihre Technik und passte sie in die italienische Tradition ein. In dieses Bild fügten sich auch ihre Studien bei Crescentini.

Die Konzerte in Bologna 1807, unter anderem in der Accademia filarmonica, die großen Publikumszuspruch fanden, etablierten Colbran als eine der besten jungen Sängerinnen Italiens. Solcherart positioniert reiste sie nach Mailand weiter, wo sie im Winter 1808 als Volunnia in „Coriolano“ von Giuseppe Niccolini an der Scala debütierte – bereits in der Partie der ‚prima donna‘, was ihren sängerischen Status bereits zu diesem Zeitpunkt unterstreicht, ebenso wie die Namen ihrer Bühnenpartner: Colbran sang neben den Kastraten Giovanni Battista Velluti und Girolamo Marzocchi, mit denen sie auch zwei weitere Karnevalspremierer der Saison an der Scala absolvierte, alle auf Libretti von Luigi Romanelli.

Colbrans Auftritte mit den Kastraten – Exponaten einer endenden Tradition – sowie mit den Tenören Andrea Nozari und Giovanni David, mit denen sie in Neapel vielfach zusammensingen sollte, verbanden erneut sängerische Tradition mit neuen Impulsen.

In diese frühe Phase ihrer Karriere fällt auch das von Colbran überlieferte kompositorische Schaffen. Bis 1809 verfasste sie mehrere Sammlungen von Canzonetten, wie sie auch von Maria Malibran oder Marietta Brambilla überliefert sind. Es handelt sich u.a. um Widmungskompositionen für Colbrans Lehrer, die vermutlich für ein Salon-Umfeld entstanden sind.

Colbran debütierte bis 1810, ebenfalls jeweils in der weiblichen Hauptrolle, im La Fenice in Venedig, am Teatro Comunale in Bologna und am Teatro Valle wie auch am Teatro Argentina in Rom, wo sie sich in der Saison 1810/1811 aufhielt. Von dort aus engagierte sie Domenico Barbaia 1811 nach Neapel.

Barbaia und Neapel

Domenico Barbaia, Impresario u.a. des Teatro San Carlo und des Teatro del Fondo, war mit Rüstungsgeschäften zu Geld gekommen und war zunächst für das Glückspiel in Neapel verantwortlich, bevor er sich dem Theater wandte.

Colbran, die in Neapel zunächst als Nina in Giovanni Paisiello's „Nina“ debütierte – eine eher empfindsam angelegte Mezzosopranpartie –, erwies sich als Glücksgriff für Neapel und war bis 1822 die unbestrittene Primadonna der Stadt.

Nicht nur als äußerst talentierte Sängerin, die sich geschickt innerhalb der Stereotype der italienischen Gesangsgeschichte zu inszenieren wusste, sondern auch als Geliebte Barbaias erhielt Colbran Zugang zu nahezu allen prestigeträchtigen Hauptrollen sowohl in Übernahmen, wie mit der Giulia in Gaspare Spontinis „La vestale“, als auch in Uraufführungen wie mit der „Medea in Corinto“ von Simon Mayr.

Rossini

1815 gelang es Barbaia, Gioacchino Rossini für Neapel zu verpflichten, der dort bis 1822 zehn Hauptrollen für Isabella Colbran schrieb; die erste von ihnen Elisabetta in „Elisabetta, regina d'Inghilterra“ (1815).

Colbran, zu diesem Zeitpunkt bekannter und wohlhabender als der sieben Jahre jüngere Komponist, protegierte Rossini, mit dem sie in Folge auch eine Beziehung führte, die erst nach dem Abschied beider aus Neapel 1822 in eine Eheschließung mündete. Weitere von Rossini für Colbran verfasste Partien waren die weiblichen Hauptrollen in „Otello“, der Kantate „Le nozze di Teti, e di Peleo“, „Armida“, „Mosè in Egitto“, „Ricciardo e Zoraide“, „Ermione“, „La donna del lago“, „Maometto secondo“, „Zelmira“ und „Semiramide“. Hinzu kamen Neuproduktionen

nen von „La gazza ladra“ und „Torvaldo e Dorliska“. Die einzige neapolitanische Uraufführung Rossinis, in der Colbran nicht auftrat, ist die ins ‚buffa‘-Repertoire gehörende „La gazzetta“.

Der unbestrittene Einfluss Colbrans auf Rossinis Kompositionen ist im Nachhinein von der Rezeptionsgeschichte, die Rossini primär als ‚buffa‘-Komponisten begreifen wollte, vielfach negativ ausgelegt worden: Colbran habe ihn von seiner wahren Berufung – dem Verfassen komischer Opern – abgehalten und ihn mit ihrer überkommenen Gesangstechnik und ihrem Faible für dramatische Partien an das sinkende Schiff der italienischen ‚opera seria‘ gekettet.

Zudem schrieb Rossini parallel zu seinem Engagement in Neapel Werke für andere italienische Bühnen, sowohl im ‚buffa‘- als auch im ‚seria‘-Repertoire, die für andere Sängerinnen konzipiert wurden, darunter wiederholt Geltrude Righetti, Teresa Belloc oder Elisabetta Manfredini-Guarmani.

Zwar gibt es Quellen, die Colbran bereits ab 1815 stimmliche Probleme attestieren, allen voran Stendhal, der Colbran in seiner Rossini-Biographie für die Pariser Jahre als einen überkommenen, abgesungenen Schatten der Vergangenheit inszeniert, der mit dem modernen, französischen Kompositionsstil Rossinis nicht mehr mithalten konnte (vgl. u.a. Stendhal I, 1923: 201), jedoch blieb Colbrans Stellung in Neapel bis 1822 unangefochten und die für sie von Rossini komponierten Partien, bis hin zur hochanspruchsvollen Titelpartie der 1823 eigentlich für Wien intendierten „Semiramide“, lassen höchstens Rückschlüsse auf einen geringeren Ambitus (s.a. Grotjahn 2000: 1352) und einen weniger geschmeidigen Registerübergang, nicht aber auf einen generellen Stimmverlust schließen.

Wien, London, Paris

1822 verließ Isabella Colbran Neapel gemeinsam mit Rossini in Richtung Wien. Auf dem Weg machten sie Station in Castenaso – in Castenaso bei Bologna lebte Rossinis Familie, die Anfang des 19. Jahrhunderts wegen Rossinis Ausbildung dorthin gezogen war und wo auch Colbrans 1820 verstorbener Vater ein kleines Anwesen besessen hatte (Lanfranchi 1982) – und heirateten in einer sehr schlichten Zeremonie in einer Kapelle, die der Jungfrau von Pilar geweiht war – eventuell ein Tribut an Colbrans spanische Wurzeln. Die Eheschließung erlaubte Rossinis Zugriff auf das beträchtliche Vermögen Colbrans, ihr indes kam das Leben der zur bloßen Ehefrau des immer erfolgreicheren Komponisten nicht zupass.

Zwar waren die Wiener Auftritte Colbrans – gegeben wurden im von Barbaia übernommenen Kärtnertheater Rossinis „Zelmira“, „Elisabetta, regina d’Inghilterra“ und „Ricciardo e Zoraide“ – ebenso ein Erfolg wie die Uraufführung der „Semiramide“ 1823 am La Fenice in Venedig; ihre Karriere neigte sich jedoch dem Ende zu. Wieviel davon wirklich stimmlichen Problemen oder der veränderten sozialen Rolle als Ehefrau zugeschrieben werden muss, wäre noch weiter zu erforschen.

Nach Aufhalten in Wien, Venedig und erneut Castenaso folgte Colbran Rossini nach London, der dort ein siebenmonatiges Engagement angenommen hatte. Im Rahmen dessen trat Colbran im Januar 1824 am King’s Theatre in Rossinis „Zelmira“ auf – eine Produktion, die vielfach als Misserfolg zitiert wird (s.a. Lanfranchi 1982), aufgrund dessen Colbran, bereits von Stimmproblemen geplagt, ihre Karriere beendete. Andererseits werden die Aufführungen bei Ebers, zeitweise Impresario des King’s Theatre und darum eventuell nicht unparteiisch, als gelungen dargestellt. Er berichtet positiv sowohl über Colbrans Zelmira („Madame Rossini met with great applause in the part of Zelmira“ [„Madame Rossini erhielt großen Applaus in ihrer Rolle als Zelmira“], Ebers 1828: 212) als auch insbesondere ihre Zoraide („Her performance of Zoraide was, indeed, of memorable excellence“ [„Ihre Interpretation der Zoraide war wahrhaftig hervorragend und erinnerungswürdig“], s. Ebers 1828: 212). Er kritisiert Colbrans Darstellungsstil, lobt aber erneut ihren Gesang (s. Ebers 1828:217: „Zoraide was Signora Colbran’s finest part, and she sustained it with equal power and ease. As a vocal performance, it was a pure and pleasing exhibition, and her acting of the part, though devoid of the impassioned and enthusiastic feeling of Camporese, was graceful and interesting“ [„Zoraide war Signora Colbrans beste Rolle und sie gestaltete sie im gleichen Maße mit Kraft und Leichtigkeit. Vom gesanglichen Standpunkt war es ein reines Vergnügen, und ihre Darstellung der Partie, obschon entfernt von der Leidenschaft und dem Enthusiasmus der Camporese, war elegant und interessant“]) und bemerkt zu ihrem Weggang – bedingt durch Rossinis frühe Abreise (Ebers 1828: 228) – lediglich, dass man Colbran kaum gehört habe und die sie ersetzende Catalani im Vergleich kein Gewinn gewesen sei (Ebers 1828: 228).

Colbrans Bühnenabschied könnte somit ihrer neuen Rolle als Ehefrau Rossinis geschuldet gewesen und nicht, oder zumindest nicht ausschließlich, auf Stimmprobleme zurückzuführen sein. Sie zog erneut mit Rossini mit, diesmal nach Paris, wo sie von 1824 bis 1829 als Ehefrau des

erfolgreichen Komponisten in der Pariser Gesellschaft lebte, jedoch nicht mehr als Sängerin auftrat oder wahrgenommen wurde.

Trennung von Rossini und Lebensabend

1829, nach einem erneuten Aufenthalt in Mailand und Bologna, blieb Colbran in Castenaso bei Rossinis Eltern, während Rossini nach Paris zurückkehrte und dort seine spätere zweite Frau, Olympia Pélissier kennenlernte, die er nach Colbrans Tod heiratete.

Die offizielle Trennung Colbrans von Rossini erfolgte 1837, mit rechtlichen Arrangements zur Aufteilung von Vermögen und Vereinbarung von Unterhalt.

Colbrans Leben in der Provinz neben Rossinis Vater gestaltete sich als schwierig; häufig beklagte sich der Vater beim Sohn in Paris. Aus den Briefen ergibt sich das Negativbild Colbrans als einer einsamen Frau, die das Leben in der Großstadt und den früheren Ruhm vermisste und sich um Zerstreung und Gesellschaft bemühte – für Giuseppe Rossini eine Mischung aus Geltungssucht, Eitelkeit, Arroganz und Verschwendung.

Zu Rossini selbst hatte Colbran kaum noch Kontakt, auch wenn er ihr Unterhalt zahlte. Sich häufende gesundheitliche Probleme Colbrans waren vermutlich die Folge einer von Rossini übertragenen Gonorrhoe, an deren Folge auch der Komponist starb und die er sich bereits in sehr jungen Jahren zugezogen hatte. Isabella Colbran starb am 7. Oktober 1845 in ihrem Haus in Castenaso.

Würdigung

Isabella Colbran war eine der wichtigsten Sängerpersönlichkeiten im Italien des frühen 19. Jahrhunderts. Insbesondere während ihrer Zeit in Neapel, von 1811 bis 1822, war sie die unbestrittene Primadonna der Stadt und sang nicht nur am Teatro San Carlo, sondern auch im Teatro del Fondo und gastierte darüber hinaus in allen weiteren wichtigen italienischen Opernstädten der Zeit, wie Rom, Mailand, Turin oder Bologna.

Colbran, immer wieder auch für ihr Äußeres gerühmt (s. u.a. Stendhal I, 1923: 203), war in Neapel zur richtigen Zeit am richtigen Ort: Die Kontakte einerseits zum Impresario Domenico Barbaia und andererseits zum aufstrebenden und von ihr geförderten Komponisten Rossini ermöglichten ihr im damaligen europäischen Opernzentrum Neapel eine Position, in der sie über ihre Auftritte hinaus Einfluss auf die Gesangsästhetik der Zeit und die weitere Entwicklung der italienischen ‚opera seria‘ nehmen konnte: durch die Partien, die u.a. Rossini für sie schrieb, aber auch als eine der ersten Exponentinnen des

sogenannten ‚soprano sfogato‘, einer Stimme mit dem Timbre und der Tiefe eines Mezzosoprans mit erweiterter, sopranhafter Höhe, die sowohl dramatische wie auch Koloraturpassagen bewältigen konnte (vgl. auch die Beschreibung bei Riggs (Riggs 2003: 38): „One gets the impression that, though capable of surprising agility in the extreme high, her voice was essentially a dark instrument, powerful in the middle and lower range, with an innately portentous, highly theatrical timbre.“ [„Man bekommt den Eindruck, dass ihre Stimme, obwohl überraschend agil in exponierter Höhe, im wesentlichen ein dunkel gefärbtes Instrument war, kraftvoll in Mittellage und Tiefe, mit einem angeboren bedeutungsschweren, sehr theatralischem Timbre.“])

Ihr Stimmumfang von knapp drei Oktaven eröffnete Colbran ein breites Repertoire, von den ‚buffa‘-Partien der Tonadillas von Manuel García bis hin zur Dramatik einer ‚Medea in Corinto‘ von Mayr; von der lyrischen Mezzo-Tessitura der ‚Nina‘ von Paisiello bis hin zur Donna Anna in Mozarts ‚Don Giovanni‘ (s.a. Riggs 2003: 38).

Colbran war auch als Komponistin tätig und schrieb zwischen 1805 und 1809 mehrere Liederzyklen.

Rezeption

Die Rezeption Colbrans kippte bereits zu ihren Lebzeiten nach ihrem Bühnenabschied 1824 ins Negative. Obschon die Tessituren ihrer späteren Partien einen Verlust an Flexibilität und Ambitus ihrer Stimme nahelegen (s.a. Grotjahn 2000: 1352), ist die pejorative Berichterstattung bemerkenswert (vgl. u.a. Stendhal 1923 [1824]) und vermutlich als symptomatisch für den in den 1820er Jahren erfolgenden Stilwandel zu begreifen, im Rahmen dessen die in Neapel gepflegte italienische ‚opera seria‘ an Einfluss verlor und Paris maßgeblich zur Entwicklungsstätte der ‚grand opéra‘ wurde. Colbrans Gesangstechnik wurde in Folge als aus der Zeit gefallen angesehen und galt u. a. in Bezug auf Verzierungen rasch als negatives Beispiel.

Die spätere Wahrnehmung Colbrans wurde vor allen Dingen durch ihre Ehe mit Gioacchino Rossini geprägt, als dessen Muse und „Anhängsel“ sie in der Rossini-Biographie häufig auftritt, obwohl es umgekehrt die bereits sehr erfolgreiche Colbran war, die dem sieben Jahre jüngeren Komponisten in Neapel zum Erfolg verhalf. Typisch für die Rezeption als Rossinis Muse und Ehefrau ist die schon im Titel deutliche Haltung bei Johnstone mit „Rossini and some forgotten nightingales“ (Johnstone 1934).

Auch der Wandel der Stimmfachgrenzen, eng verknüpft

mit der Entwicklung dramatischerer Stimmen im Laufe des späteren 19. Jahrhunderts, hat die Wahrnehmung Colbrans behindert, die in den Klassifizierungen mal als Sopran, mal als Mezzosopran, mal als ‚soprano sfogato‘ geführt wird.

Erst in den letzten Jahren ist Colbran wieder verstärkt ins Bewusstsein gerückt. Zu nennen wären das Hommage-Album „Colbran, the Muse“ von Joyce DiDonato (Virgin Classics 2009), das ein reines Rossini-Programm enthält, sowie die Ersteinspielung von Colbrans Liedschaffen durch Maria Chiara Pozzoli (Tactus 2013).

Die Publikation der umfangreichen Monographie von Sergio Ragni (Ragni 2012) wurde von wissenschaftlichen und künstlerischen Präsentationen begleitet (u.a. von einem Konzert der Mezzosopranistin Anna Bonitatibus im Teatro San Carlo im Februar 2013), die ebenfalls zu einer verstärkten Rezeption Colbrans auch unabhängig von Rossini beitragen.

Werkverzeichnis

Colbran komponierte zwischen 1805 und 1809 – vor ihrer internationalen Gesangskarriere – vier Liedersammlungen von „Canzoncine“ mit französischen und italienischen Textfassungen. Die Widmungen gelten u.a. ihrem Gesangslehrer Girolamo Crescentini.

Sei canzoncine ou petits airs italiens (1805)

„Povero cor tu palpiti“
 „Il piè s'allontana del caro semblante“
 „Benchè ti sia crudel“
 „Per costume, o mio bel nume“
 „Vorrei che almen per gioco“
 „Chi sa qual core per te languisce“

Sei canzoncine ou petits airs italiens (1808)

„La speranza al cor mi dice“
 „Ad onta del fato“
 „T'intendo, sì, mio core“
 „Ch'io mai vi possa“
 „Voi siete luci belle“
 „Mi lagnerò tacendo“

Six petits airs italiens (1808)

„Placido zefiretto“
 „Amo te solo“
 „Vanne felice rio“
 „Vanne al mio bene“
 „Sempre più t'amo“
 „Voi siete o luci belle“

Six petits airs italiens (1809)

„Ombre amene“
 „Quel cor che mi prometti“
 „Più bella aurora“
 „So che un sogno è la speranza“
 „Se son lontano“
 „Quel ruscelletto“

Ferner:

„Già la notte s'avvicina“ (Barcarole)
 „Parto, vi lascio, addio“

Eine Einspielung der Liedsammlungen mit Maria Chiara Pizzoli ist bei Tactus erschienen (Nov. 2013).

Repertoire

(nicht vollständig)

1809: Mailand/La Scala: Volunnia in „Coriolano“ (Giuseppe Niccolini)

1809: Mailand/La Scala: Ifigenia in „Ifigenia in Aulide“ (Vincenzo Federici)

1809: Mailand/La Scala: Elgira in „Orcamo“ (Vincenzo Lavigna)

1809: Bologna/Teatro Comunale: Colmira in „Trajano in Dacia“ (Giuseppe Niccolini)

1809: Bologna/Teatro Comunale: Artemisia(?) in „Artemisia, regina di Caria“ (Domenico Cimarosa)

1810: Rom/Teatro Valle: Alzira in „Alzira“ (Nicola Manfredi)

1811: Neapel/Teatro del Fondo: Nina in „Nina“ (Giovanni Paisiello)

1811: Neapel/Teatro del Fondo: Clotilde in „Clodoveo“ (Giovanni Battista de Luca)

1811: Neapel/Teatro San Carlo: „L'oracolo di Delfi“ (Pietro Raimondi)

1811: Neapel/Teatro San Carlo: Giulia in „La Vestale“ (Gaspard Spontini)

- 1812: Turin/Teatro Regio: Aspasia in „I riti di Efeso“ (Giuseppe Farinelli)
- 1812: Neapel/Teatro del Fondo: Donna Anna in „Don Giovanni“ (Wolfgang Amadeus Mozart)
- 1813: Turin/Teatro Regio: Lidia in „Lauso e Lidia“ (Giuseppe Farinelli)
- 1813: Neapel/Teatro San Carlo: Medea in „Medea in Corinto“ (Giovanni Simone Mayr [Simon Mayr])
- 1813: Neapel/Teatro San Carlo: Nefte in „Nefte“ (Valentino Fioravanti)
- 1813: Neapel/Teatro del Fondo: Zetulbé in „Il califfo di Bagdad“ (Manuel García)
- 1813: Bologna/Società del Casino: Pirra in „Deucalione“ (Francesco Giovanni Sampieri)
- 1814: Neapel/Teatro del Fondo: Diana in „Diana e Endimione“ (Manuel García)
- 1814: Neapel/Teatro del Fondo: Gräfin Almaviva in „Le nozze di Figaro“ (Wolfgang Amadeus Mozart)
- 1814: Neapel/Teatro del Fondo: Cimene in „Cimene“ (Tommaso Consalvo)
- 1814: Neapel/Teatro San Carlo: Partenope in „Partenope“ (Giuseppe Farinelli)
- 1814: Neapel/Teatro San Carlo: Caritea in „Caritea, regina di Spagna“ (Giuseppe Farinelli)
- 1814: Neapel/Teatro San Carlo: Jella in „La donzella di Raab“ (Manuel García)
- 1815 [1818?]: Arianna in „Arianna a Nasso“ (Kantate) (Giovanni Simone Mayr [Simon Mayr])
- 1815 Neapel/Teatro San Carlo: Cora in „Cora“ (Giovanni Simone Mayr [Simon Mayr])
- 1815: Neapel/Teatro San Carlo: Deifobe in „L'oracolo di Cuma“ (Kantate)(Valentino Fioravanti)
- 1815: Neapel/Teatro San Carlo: Semiramide in „La morte di Semiramide“ (Sebastiano Napolini)
- 1815: Neapel/Teatro San Carlo: Elisabetta in „Elisabetta, regina d'Inghilterra“ (Gioacchino Rossini)
- 1816: Neapel/Teatro San Carlo: Ada in „Il trionfo d'Alessandro“ (Gaetano Andreozzi)
- 1816: Neapel/Teatro San Carlo: Sacerdotessa di Giove [Priesterin des Jupiter] im „Inno pel faustissimo giorno onomastico“ (Luigi Capotorti)
- 1816: Neapel/Teatro del Fondo: Argenide in „Il ritorno di Serse“ (Sebastiano Napolini)
- 1816: Neapel/Teatro del Fondo: Gabriella in „Gabriella di Vergy“ (Michele Carafa)
- 1816: Neapel/Teatro del Fondo: Desdemona in „Otello“ (Gioacchino Rossini)
- 1816: Neapel/Teatro del Fondo: Cerere in „Le nozze di Teti, e di Peleo“ (Gioacchino Rossini)
- 1817: Neapel/Teatro San Carlo: Partenope in „Il sogno di Partenope“ (Giovanni Simone Mayr [Simon Mayr])
- 1817: Neapel/Teatro San Carlo: „Aganadeca“ (Carlo Saccenti) [keine Angaben zur Partie]
- 1817: Neapel/Teatro San Carlo: Virginia in „Paolo e Virginia“ (Pietro Carlo Guglielmi)
- 1817: Neapel/Teatro San Carlo: Ifigenia in „Ifigenia in Tauride“ (Michele Carafa)
- 1817: Neapel/Teatro San Carlo: Zemira in „Mennone e Zemira ossia La figlia dell'aria“ (Giovanni Simone Mayr [Simon Mayr])
- 1817: Neapel/Teatro San Carlo: Armida in „Armida“ (Gioacchino Rossini)
- 1817: Neapel/Teatro San Carlo: Zemira in „Mennone e Zemira“ (Giovanni Simone Mayr [Simon Mayr])
- 1818: Neapel/Teatro San Carlo: Boadicea(?) in „Boadicea“ (Francesco Morlacchi)

1818: Neapel/Teatro San Carlo: Griselda in „Griselda ossia La Virtù in cemento“ (Ferdinando Paër)

1818: Neapel/Teatro San Carlo: Elcia in „Mosè in Egitto“ (Gioacchino Rossini)

1818: Neapel/Teatro San Carlo: Zoraide in „Ricciardo e Zoraide“ (Gioacchino Rossini)

1818: Neapel/Teatro San Carlo: Lodoiska in „La Lodoiska“ (Giovanni Simone Mayr [Simon Mayr])

1819: Neapel/Teatro San Carlo: Circe in „Ulisse nell'isola di Circe“ (Marcello Perrino)

1819: Neapel/Teatro San Carlo: Ermione in „Ermione“ (Gioacchino Rossini)

1819: Neapel/Teatro San Carlo: Jole in „L'apotesosi d'Ercole“ (Saverio Mercadante)

1819: Neapel/Teatro San Carlo: Elena in „La donna del lago“ (Gioacchino Rossini)

1819: Neapel/Teatro del Fondo: Ninetta in „La gazza ladra“ (Gioacchino Rossini)

1820: Neapel/Teatro San Carlo: Anna in „Maometto secondo“ (Gioacchino Rossini)

1820: Neapel/Teatro San Carlo: Amazilia in „Fernando Cortez“ (Gaspere Spontini)

1820: Neapel/Teatro San Carlo: Tomiri in „Ciro in Babilonia“ (Pietro Raimondi)

1820: Neapel/Teatro San Carlo: Sofonisba in „Sofonisba“ (Ferdinando Paër)

1820: Neapel/Teatro San Carlo: Rosselane in „Solimano secondo ovvero Le tre sultane“ (Luigi Carlini)

1820: Neapel/Teatro San Carlo: Dorliska in „Torvaldo e Dorliska“ (Gioacchino Rossini)

1821: Neapel/Teatro San Carlo: Adelaide in „Adelaide di Baviera“ (Luigi Carlini)

1821: Neapel/Teatro San Carlo: Zaida in „Valmiro e Zai-

da“ (Francesco Sampieri)

1822: Neapel/Teatro San Carlo: Zelmira in „Zelmira“ (Gioacchino Rossini)

1823: Venedig/La Fenice: Semiramide in „Semiramide“ (Gioacchino Rossini)

Quellen

Appolonia, Giorgio. *Le voci di Rossini*. Turin: Eda 1992.

Celletti, Rodolfo. *Geschichte des Belcanto*. Kassel: Bärenreiter 1989.

Florimo, Francesco. *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*. 4 Bde. Neapel: Morano 1880-1883.

Forbes, Elizabeth. „Colbran, Isabella [Isabel] (Angela)“. In: Grove Music Online.

(<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06067> - letzter Zugriff 20.12.2013).

Grotjahn, Rebecca. „Colbran, Colbrand, Isabella (Angela)“. In: *MGG, Personenteil*, Bd. 4, 2000, Sp. 1351-1353.

Johnstone, George Harcourt. *Rossini and some forgotten nightingales*. London: Duckworth 1934.

Lanfranchi, Ariella. „Colbran, Isabella Angela“. In: Pavan, Massimiliano (Hg.). *Dizionario biografico degli italiani*. Bd. 26. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana 1982, via Treccani.it

([http://www.treccani.it/enciclopedia/isabella-angela-colbran_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/isabella-angela-colbran_(Dizionario-Biografico)/) - letzter Zugriff 20.12.2013).

Radiciotti, Giuseppe. *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte*. 3 Bde. Tivoli: Arti Grafiche Majella di Aldo Chicca 1927-29.

Ragni, Sergio. *Isabella Colbran, Isabella Rossini*. Varese: Zecchini 2012.

Riggs, Geoffrey S.. *The Assoluta Voice in Opera, 1797-1847*. Jefferson (N.C.): MacFarland 2003.

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

Weinstock, Herbert. Rossini. A Biography. London: Oxford University Press 1968.

Forschung

Die Forschung zu Isabella Colbran fand lange Zeit lediglich im Rahmen der Rossini-Forschung statt und wurde in erster Linie aus der Perspektive von Colbrans Verbindung zu Rossini betrachtet.

So widmen sich viele Rossini-Biographen (u.a. Weinstock 1968) auch Colbran, jedoch nicht als einem eigenständigen Sujet, das insbesondere symptomatisch für die letzte große Epoche der italienischen ‚opera seria‘ in Neapel ist.

Das mangelnde Forschungsinteresse mag auch dem u.a. durch Stendhal vermittelten negativen Bild Colbrans geschuldet sein sowie den Umwälzungen im Opernbetrieb Anfang des 19. Jahrhunderts, insbesondere dem Wechsel nach Paris als neuem Opernzentrum.

Eine ausführliche, aktuelle Biographie von Sergio Ragni liegt vor (Ragni 2012), die vor allen Dingen wegen ihrer Materialfülle hervorzuheben ist. Sie ist jedoch das Resultat langjähriger Sammelleidenschaft und legt den Fokus weniger auf aktuelle musikwissenschaftliche Diskurse.

Forschungsbedarf

Vor dem Hintergrund der von Ragni (Ragni 2012) verfassten Biographie, die ein wenig feuilletonistisch anmutet, wäre eine stärkere Verortung der aufgearbeiteten Quellen zu Colbran in den gegenwärtigen methodischen Diskursen wünschenswert. Gerade jenseits des Bildes der Muse Rossinis ist Colbran weiter und stärker als zentrale Figur der italienischen ‚opera seria‘ der 1810er Jahre zu untersuchen.

Normdaten

Virtual International Authority File (VIAF):

□ <http://viaf.org/viaf/35213234>

Deutsche Nationalbibliothek (GND):

□ <http://d-nb.info/gnd/116636602>

Library of Congress (LCCN):

□ <http://lcn.loc.gov/no99002457>

Autor/innen

Anke Charton

Bearbeitungsstand

Redaktion: Regina Back

Zuerst eingegeben am 20.08.2014

mugi.hfmt-hamburg.de

Forschungsprojekt an der
Hochschule für Musik und Theater Hamburg

Projektleitung: Prof. Dr. Beatrix Borchard

Harvestehuder Weg 12

D – 20148 Hamburg