

# ROSSINI

## in WILDBAD

*Belcanto Opera Festival*

# 2019

## Rossini-Alternativen

Festkonzert



## Grußwort des Schirmherrn



In Bad Wildbad sprudelt nicht nur Heilwasser, sondern regelrecht auch Kreativität aus der Erde. Diesen Eindruck jedenfalls geben die fünf Produktionen, die das Belcanto Opernfestival ROSSINI IN WILDBAD jedes Jahr auf die Bühne bringt.

Eine heilsame und kreativitätsfördernde Wirkung hatte der Ort wohl schon auf Gioachino Rossini selbst, als dieser im Sommer 1856 für einige Wochen auf Kur im Schwarzwald zu Gast war: Nach fünfzehnjähriger Schaffenspause fing er nach seinem Aufenthalt in Bad Wildbad wieder an zu komponieren. Heute gilt Rossini als einer der erfolgreichsten Komponisten der Musikgeschichte. Ihm zu Ehren findet seit 1989 das Belcanto Opera Festival statt – 2019 bereits zum 31. Mal. Sehr gerne habe ich für dieses ganz besondere Konzert- und Opernerlebnis im schönen Bad Wildbad die Schirmherrschaft übernommen.

Etwas ganz Besonderes ist das Opernfestival gleich in mehrerlei Hinsicht: Denn in Bad Wildbad kommen die Besucherinnen und Besucher auch in den Genuss eher unbekannter, aber nicht minder hochkarätiger Werke. In diesem Jahr wird beispielsweise zum ersten Mal in Deutschland Rossinis *Corradino – Eisenherz und Schönheit oder Matilde di Shabran* in seiner römischen Urfassung von 1822 gespielt. Einzigartig sind mit dem historischen Kurtheater und dem Baumwipfelpfad zudem die Aufführungsorte. Ich freue mich sehr, dass ich selbst beim Eröffnungskonzert im Baumwipfelpfad dabei sein kann. Darüber hinaus leistet das Belcanto Opernfestival auch noch hervorragende Nachwuchsarbeit und ist für seine Entdeckungen von jungen, aufstrebenden Sängerinnen und Sängern bekannt.

Den Verantwortlichen kann ich nur ausdrücklich zu diesem rundum gelungenen Konzept gratulieren und bedanke mich herzlich bei allen, die zum Gelingen des Opernfestivals beitragen. Den Besucherinnen und Besuchern wünsche ich viel Freude bei ROSSINI IN WILDBAD. Genießen Sie die einzigartige Atmosphäre!

A handwritten signature in black ink that reads "Thomas Strobl". The signature is written in a cursive, slightly stylized script.

Thomas Strobl

Stellvertretender Ministerpräsident  
Minister für Inneres, Digitalisierung und Migration  
des Landes Baden-Württemberg

# **Festkonzert 30 Jahre Deutsche Rossini Gesellschaft**

## **Rossini-Alternativen**

Alternative Musik von G. Rossini  
für seine Opern

*L'inganno felice – La pietra del paragone – L'italiana in Algeri –  
Sigismondo – Torvaldo e Dorliska – La gazza ladra – Armida –  
Eduardo e Cristina – Maometto secondo – Semiramide*

Trinkhalle | Bad Wildbad  
Donnerstag, 25. Juli 2019, 19.40 Uhr

Pause nach dem 1. Teil

## Besetzung

Mit den Solisten des Festivals

Silvia Dalla Benetta  
Diana Haller  
Victoria Yarovaya  
Francisco Brito  
N. N.  
Shi Zong

Sopran  
Mezzosopran  
Mezzosopran  
Tenor  
Bariton  
Bass

Górecki Chamber Choir  
Passionart Orchestra Krakow

Leitung: Marcin Wróbel  
Leitung: Janusz Wierzgacz

Musikalische Leitung

José Miguel Pérez-Sierra

Musikalische Assistenz

Gianluca Ascheri  
Agnieszka Ignaszewska-Magiera

Programmgestaltung

Reto Müller

Beleuchtung  
Technik

Oliver Porst  
Moussé Dior Thiam

In Zusammenarbeit mit



Ton-Aufzeichnung durch



Bitte schalten Sie während der Aufführung Ihre Mobiltelefone aus und unterlassen Sie das Fotografieren mit und ohne Blitzlicht. Ton- und Bildaufnahmen sind nicht gestattet und führen zum sofortigen Saalverweis ohne Entschädigungsanspruch.





Gioachino Rossini.  
Ölgemälde von Lodovico Lipparini, Venedig 1823  
(Sammlung Sergio Ragni, Neapel)

## Programm

### ***L'inganno felice*** (1812/12)

Nr. 7b: Recitativo e Aria Isabella

„Cielo, che mi chiedete? –  
Se pietade in seno avete“

Deutsche Rossini Gesellschaft, hrsg. von  
Stefano Piana (Revision und Orchestrierung)  
Silvia Dalla Benetta, Sopran

### ***La pietra del paragone*** (1812/13)

Nr. 3a: Cavatina Conte

„Aure soavi e placide“

Fondazione Rossini/Casa Ricordi,  
hrsg. von Patricia B. Brauner und Anders Wiklund  
Shi Zong, Bass

### ***La pietra del paragone*** (1812/13)

Nr. 9bis: Aria Giocondo

„Ah! mentr'io sospiro e peno“

Fondazione Rossini/Casa Ricordi,  
hrsg. von Patricia B. Brauner und Anders Wiklund  
Francisco Brito, Tenor

### ***L'italiana in Algeri*** (1813/13)

Nr. 4b: Recitativo e Cavatina Isabella

„Cessò alfin la tempesta –  
Cimentando i venti e l'onde“

Fondazione Rossini/Casa Ricordi,  
hrsg. von Azio Corghi  
Victoria Yarovaya, Mezzosopran

### ***Tancredi*** (1813/13)

Nr. 8a: Coro, Recitativo ed Aria Argirio

„Mora l'indegna – Che risolvo, che fò? –  
Al campo mi chiama“

Fondazione Rossini/Casa Ricordi,  
hrsg. von Philip Gossett  
Francisco Brito, Tenor  
Górecki Chamber Choir

### ***Sigismondo*** (1814)

Nr. 12a: Duetto Aldimira-Sigismondo

„Se ricuso i doni tuoi“

Fondazione Rossini/Casa Ricordi,  
hrsg. von Paolo Pinamonti  
Silvia Dalla Benetta, Sopran  
Diana Haller, Mezzosopran

### ***L'italiana in Algeri*** (1813/15)

Nr. 15a: Aria Isabella

„Sullo stil de' viaggiatori“

Fondazione Rossini/Casa Ricordi,  
hrsg. von Azio Corghi  
Victoria Yarovaya, Mezzosopran  
Francisco Brito, Tenor (Lindoro)  
N. N., Bariton (Pompeo)  
Górecki Chamber Choir

### ***Torvaldo e Dorliska*** (1815/20)

Nr. 13bis: Duetto Dorliska-Torvaldo

„Quest'ultimo addio“

Deutsche Rossini Gesellschaft, hrsg. von Stefano  
Piana (Andantino) und Florian Bauer (Allegro)  
Silvia Dalla Benetta, Sopran  
Francisco Brito, Tenor

## Programm

### ***La gazza ladra*** (1817/19)

Nr. 6a: Recitativo ed Aria Fernando  
„Alfin qui giunsi... – Barbara sorte!“  
Fondazione Rossini/Casa Ricordi,  
hrsg. von Alberto Zedda  
N. N., Bariton  
Silvia Dalla Benetta, Sopran (Ninetta)

### ***Armida*** (1817/??)

Nr. 4a: Aria Gerlando  
„Sopportar non sa l'offesa“  
Deutsche Rossini Gesellschaft,  
hrsg. von Stefano Piana (Rekonstruktion)  
Shi Zong, Bass

### ***Eduardo e Cristina*** (1819/20)

Nr. 2a: Recitativo e Cavatina Eduardo  
„Dai marziali accenti –  
Sì possente è nel mio petto“  
Deutsche Rossini Gesellschaft,  
hrsg. von Anders Wiklund  
Diana Haller, Mezzosopran  
Górecki Chamber Choir

### ***Eduardo e Cristina*** (1819/20)

Nr. 3a: Cavatina Cristina  
„Lieta voce“  
Deutsche Rossini Gesellschaft,  
hrsg. von Anders Wiklund  
Silvia Dalla Benetta, Sopran  
Górecki Chamber Choir

### ***Maometto II*** (1820/23)

Nr. 10: Terzett Calbo-Erisso-Maometto  
„Pria svenar“  
Rossini in Wildbad,  
hrsg. von Till Weibel und Brad Cohen  
Victoria Yarovaya, Mezzosopran  
Francisco Brito, Tenor  
Shi Zong, Bass

### ***Semiramide*** (1823/25)

Nr. 13a: Scena, Recitativo e Coro finale  
„Ninia ferisci – La madre, oh ciel! –  
Oggetto più funesto“  
Deutsche Rossini Gesellschaft,  
hrsg. von Stefano Piana (Rekonstruktion)  
Silvia Dalla Benetta, Sopran (Semiramide)  
Victoria Yarovaya, Mezzosopran (Arsace)  
N. N., Bariton (Oroe)  
Shi Zong, Bass (Assur)  
Górecki Chamber Choir

## 30 Jahre DEUTSCHE ROSSINI GESELLSCHAFT

Das Jubiläum der DRG gibt die Gelegenheit, darüber nachzudenken, wie viel von unserem Vereinszweck erreicht werden konnte und was noch zu tun bleibt.

Neben dem satzungsgemäßen Zweck, der „die Verbreitung des Werks und die Erforschung des Lebens und Schaffens von Gioachino Rossini unter besonderer Berücksichtigung der Rezeptionsgeschichte seiner Werke im deutschsprachigen Raum“ benennt, ist auch das gesellige Leben unter den Mitgliedern zu einem wichtigen Zweck geworden. Die gut besuchten Mitgliedertreffen anlässlich ausgesetzter Rossini-Aufführungen wecken das Interesse an Rossinis weniger bekannten Werken und fördern den Austausch unter gleichgesinnten Musikliebhabern. Das gesellige Vereinsleben, dessen Echo auch die Daheimgebliebenen erreicht und erfreut, ist die Voraussetzung für eine konstante Mitgliederzahl und mithin die finanzielle Basis für unsere Arbeit, die ohne jegliche externe Zuschüsse auskommt.

Als Sprachrohr für die Mitglieder erscheinen pro Jahr drei Mitteilungsblätter, die über Vereinsangelegenheiten und über künftige Opern- und Konzerttermine informieren. Weiterhin enthalten sie Besprechungen von Aufführungen, CDs und DVDs. Vielfache Reaktionen bezeugen, dass solche Berichte mit Interesse gelesen werden und ein Gefühl dafür vermitteln, was in Sachen Rossini auf den Bühnen und in den Konzertsälen läuft.

Die DRG hat stets Wert darauf gelegt, für den ganzen deutschsprachigen Raum da zu sein. Etwa ein Drittel der Mitglieder lebt denn auch außerhalb von Deutschland. Ferner bestehen gegenseitige Vereinsmitgliedschaften mit der Japanischen und der Amerikanischen Rossini-Gesellschaft. Unsere Verkehrssprache hat uns nicht daran gehindert, das Buch unseres verstorbenen Ehrenvorsitzenden Alberto Zedda neben Deutsch auf Englisch herauszugeben, auch anderssprachige Wissenschaftler übersetzt zu Wort kommen zu lassen und unsere Website auch auf Italienisch anzubieten.

Einem gleichzeitig wissenschaftlichen und verbreitenden Zweck dient die Herausgabe von Notenmaterial. An erster Stelle ist die Jahrhunderteraufführung von *Eduardo e Cristina* (1996) zu nennen. Das Projekt bedeutete für die noch junge DRG einen scheinbar nicht zu stemmenden Kraftakt, zu dem uns der damalige Schatzmeister Alfred Heierling mitgerissen hat. Der Erfolg war überwältigend, hat seinem Mut Recht gegeben und mich mit meinen Bedenken beschämt. Leider ist die Oper außerhalb Wildbads nie gespielt worden, aber 2018 führte ROSSINI IN WILDBAD sie erneut auf, um die vergriffene Bongiovanni-CD durch einen neuen bei Naxos zu ersetzen. Der gute Ruf des lange verschmähten Werks ist inzwischen auch beim Rossini Opera Festival in Pesaro angekommen, das die Oper aufführen will, sobald die Fondazione Rossini eine



kritische Edition bereitgestellt hat. Im Jahr 2000 folgte *L'equivoco stravagante*, Rossinis erste zweiaktige Buffa, die ohne den Anstoß unserer Ausgabe (und die Einladung von ROSSINI IN WILDBAD an Maestro Zedda, sie zu dirigieren) mit ziemlicher Sicherheit nicht so bald eine kritische Edition erfahren hätte. Längst werden beide Ausgaben parallel gespielt, diesen Sommer unsere in Frankfurt, jene der Fondazione Rossini in Pesaro.

Flaggschiff der wissenschaftlichen Tätigkeit der DRG ist ihre Schriftenreihe. In unregelmäßigen Abständen erscheinen Monografien, Tagungsbände und Nachdrucke. Kurz vor der Publikation steht eine kleine aber auf dem neuesten Stand der Forschung befindliche Rossini-Biografie unseres Wissenschaftlichen Beirats Paolo Fabbri. In der Jahreszeitschrift «La Gazzetta» werden Aufsätze, Berichte und Buchrezensionen veröffentlicht. Sie trägt wesentlich zur Wahrnehmung der wissenschaftlichen Arbeit der DRG bei und dürfte insofern auch zur Verleihung der Ehrendoktorwürde an ihren Redakteur Reto Müller durch die Universität Bern beigetragen haben. Das jüngste Kind der DRG ist eine Reihe zweisprachiger Operntextbücher mit präzisen Werkgeschichten, die rasch auf eine beachtliche Zahl angewachsen ist; die deutschen Übersetzungen werden auch gerne von Theatern für die Übertitel weiterverwendet.

Aus den veröffentlichten Tagungsbänden ist zu ersehen, dass die DRG auch

wissenschaftliche Kolloquien organisiert. Beispielhaft genannt seien „Rossini in Paris“ in Leipzig und „Rossini und das Libretto“ in Bamberg. Bereits jetzt laufen die Vorbereitungen für die Tagung „Rossini in Wien 1822“, die vom 24.-26. März 2022 in Wien stattfinden wird.

Die Verbreitung von Rossinis Musik hängt in erster Linie von Theatern und Konzertveranstaltern ab; das Leuchtturmprojekt ROSSINI IN WILDBAD stellt dazu ein ständiges Leitsignal dar, wobei eine aktive DRG das Interesse daran stetig wachhält und alimentiert.

Die DRG wurde vor 30 Jahren in Bad Wildbad gegründet und sollte eng mit dem Festival verbunden sein. Das ist auf institutioneller Ebene nie wirklich eingetroffen, aber die gegenseitige Befruchtung ist größer als man denken könnte. Unsere Mitglieder bilden einen wichtigen Bestandteil des Festivalpublikums und umgekehrt erneuern Festivalbesucher stetig unseren Mitgliederbestand. Und wir sind dankbar, dass uns die Stadt Bad Wildbad, Trägerin des Festivals, ein Archiv für unsere ständig wachsenden Publikationen zur Verfügung stellt. Veranstaltungen wie das heutige Festkonzert mit „Rossini-Alternativen“ stellen eine ideale Zusammenarbeit mit dem Festival dar.

*Prof. Dr. Bernd-Rüdiger Kern*  
1. Vorsitzender

## Rossinis Alternativen

Nicht nur die Kunst, auch die Wissenschaft unterliegt Modeströmungen. In den 1970er- und 1980er-Jahren erreichte mit dem Aufkommen kritischer Ausgaben ein gesunder Sinn für „Urtextfassungen“ und Werktreue endlich auch die Opern des frühen 19. Jahrhunderts. Doch schon ab der Jahrtausendwende zeichnete sich eine Rückkehr zu mehr oder weniger willkürlichen Werkeingriffen ab; nachdem der ganze Rossini und viele Opern seines Umfelds entdeckt waren, suchte man Neuheiten und Originalität in historisch begründeten Eingriffen, wie z. B. die „Malibran-Fassung“ des *Otello* oder eine „Tancredi-Version nach der Interpretation von Giuditta Pasta“. Mit dem verdienstvollen Buch *Changing the Score* (2009) über „Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance“ lieferte Hilary Poriss vermeintlich eine Art wissenschaftliche Rechtfertigung für die damaligen (und heutigen) „Unsitten am Theater“, als es im goldenen Zeitalter der Primadonnen (aber auch anderer Starsänger) gang und gäbe war, Gesangsnummern einfach auszutauschen, wegzulassen oder hinzuzufügen. Selbst in Pesaro gab es solche Beispiele, und einer der großen Dispute zwischen dem Philologen Philip Gossett und dem Praktiker Alberto Zedda entzündete sich, als für die eher kleine Rolle des Blansac in *La scala di seta* mit Lorenzo Regazzo ein großer Sänger gewonnen werden konnte, dem eine das Rollenprofil aufblähende Konzertarie „Alle voci della

gloria“ zugebilligt wurde. Rossini selbst war Pragmatiker genug, eine solche Praxis – zumindest bis zu einem gewissen Punkt – zu akzeptieren. Bekannt ist beispielsweise, dass er bei seiner Ankunft in Paris Missbräuchen einen Riegel vorschob. Giuditta Pasta, unzufrieden damit, dass Desdemona mit einem Duettino statt mit einer eigenen Arie auftritt, hatte für sich die Auftrittsarie des Malcom aus *La donna del lago* usurpiert. Als diese Oper auf den Spielplan kam, musste Adelaide Schiassetti als Malcom anstelle von „Mura felici – Oh quante lacrime“ zu „Eccomi alfin in Babilonia“ aus *Semiramide* greifen. Als Rossini die Leitung des Théâtre Italien übernahm, verlangte er in beiden Opern die Restituierung der Originalarien, und als Henriette Sontag sich bereit erklärte, in *Otello* mit dem ursprünglichen Duettino aufzutreten, sah sich Rossini genötigt, in einer Pressemitteilung zu erklären: „Frl. Sontag hat zugesagt, die Rolle [der Desdemona] so zu singen, wie ich sie für das Theater in Neapel komponiert habe“ (31. Dezember 1827). Das zeigt, dass ihm an der ursprünglichen Konzeption und Kohäsion sehr gelegen war. Später erklärte er explizit: „Schließlich sind der Komponist und der Librettist die einzigen wahren Schöpfer“ (12. Februar 1851), womit er den künstlerischen Wert von Eingriffen durch Dritte verneinte.

Insofern war der Komponist die einzig wirkliche Autorität, die die Partitur verändern durfte. Dies tat denn Rossini selbst

immer wieder für seine eigenen Opern, sei es, um einem Sänger entgegenzukommen, sei es wegen Umbesetzungen mit anderen Stimmlagen, oder auch aus dramaturgischen Gründen. Ob eine Alternative im Rahmen einer szenischen Inszenierung Sinn macht oder einfach nur eine musikalisch interessante Momentaufnahme darstellt, muss von Fall zu Fall betrachtet werden.

Dabei ist es nicht immer einfach, später komponierter Alternativen habhaft zu werden. Zum Zeitpunkt einer vom Komponisten betreuten Wiederaufnahme zirkulierte die Urfassung bereits in Kopistenabschriften, und es war deshalb eher ungewöhnlich, dass nachträgliche Änderungen Verbreitung fanden. Die große Arie des Alidoro, die Rossini erst drei Jahre nach der Uraufführung von *La Cenerentola* schrieb und die der Rolle erst ihre eigentliche Bedeutung verlieh, blieb im 19. Jahrhundert völlig unbekannt und erhielt erst mit der Kritischen Ausgabe die verdiente Aufmerksamkeit.

Andere Stücke hatten das Glück, wegen ihres lokalen Erfolges gedruckt zu werden, freilich meist nur im Klavierauszug, während die Partitur und das Orchestermaterial verlustig gingen; in diesem Fall bleibt, wenn man das Stück im Rahmen eines Orchesterkonzerts oder einer Opernaufführung spielen will, nur der Weg einer Nachinstrumentierung, die dann je nach Können und Sensibilität des



(Sammlung Sergio Ragni, Neapel)

Bearbeiters mehr oder weniger „authentisch“ klingt. Die DRG hat das Glück, mit Stefano Piana zusammenzuarbeiten, dem Instrumentierungen gelingen, die sich beim Anhören nicht vom rossinischen Klang unterscheiden.

Schwieriger wird es, wenn von alternativen Stücken nur eine Vokallinie existiert, ggf. ergänzt durch einen bezifferten Bass, also eine *particella* (wie sie die Sänger der damaligen Zeit benutzten, um ihre Partien einzustudieren – eine Methode, die heute völlig vergessen ist), in der die orchestralen Wendungen, die man aus einem Klavierauszug recht gut ablesen kann, nur sehr rudimentär zusammengefasst sind und deshalb weitgehend „erfunden“ werden müssen. Ganz zu schweigen von Stü-

cken, die nur im Libretto erhalten sind und für die keinerlei musikalische Quellen vorliegen. In diesem Fall versucht ein Bearbeiter wie Piana, nicht eigene Musik zu komponieren, sondern greift vielmehr zu jenem Mittel, das Rossini selbst vielfach praktizierte: die Übernahme und Anpassung von Stücken, die eine ähnliche Situation und vor allem gleiche Versmaße aufweisen.

Auch heute ist es noch so, dass viele alternative Stücke „tote Noten“ bleiben, weil sie im Anhang einer Partitur ein Schattendasein fristen und nur selten von einem Dirigenten oder Regisseur ans Licht geholt werden. Die erwähnte Alidoro-Arie hat sich nur deshalb vollständig etabliert, weil sie in die Partitur selbst integriert wurde und das ursprünglich von Luca Agolini geschriebene anspruchslose Stück in den Anhang verbannt wurde. Einige Nummern, die wir hier aus den Kritischen Editionen spielen, sind aus diesem Grund fast gänzlich unbekannt geblieben.

### ***L'inganno felice***

Der große Erfolg, den *L'inganno felice* bei der Uraufführung am 8. Januar 1812 erzielte, bewog den Impresario des San-Moisè-Theaters, Antonio Cera, die Farsa auch in der nachfolgenden Frühjahrsspielzeit ab dem 23. Mai wiederaufzunehmen, allerdings nicht mehr mit der renommierten Teresa Giorgi Belloc (die in dieser Spielzeit an der Scala engagiert war), son-

dern mit seiner Schwester Maddalena Cera. Für sie bzw. ihre weniger spektakulären stimmlichen Mittel schrieb Rossini, der wegen der Komposition von *La scala di seta* ohnehin am San Moisé verpflichtet war, eine neue Arie (Nr. 7b). Erst neuere Forschungen von Andrea Malnati haben Partiturabschriften (in Berlin und Dresden) nachgewiesen, die diese Arie im Orchestersatz enthalten; in dieser „Zweitfassung“ dürfte sich die Oper nämlich nördlich der Alpen verbreitet haben, als Antonio Cera ab 1816 mit einer Theatertruppe auf Tournee ging. Das erklärt auch, weshalb die Arie zwischen 1817 und 1819 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig im Klavierauszug herausgegeben wurde (Platten-Nr. 2924). Dieser Druck war die einzige uns bekannte Quelle der Arie, als sie 2005 im Auftrag der DRG von Stefano Piana instrumentiert wurde. Weil ein Thema auch in der Arie der Amira im 2. Akt von *Ciro in Babilonia* vorkommt, konnte er deren Orchestrierung zum Modell nehmen – allerdings wählte er nicht die Violine als Soloinstrument (da es in den Venezianer Farsen keine Violinsoli gibt, die nahelegen, dass das Orchester des San Moisé über einen exzellenten Geiger verfügte), aber auch nicht die der Geige vom Tonumfang her am nächsten kommende Flöte (weil dieses Instrument in der Oper bereits die Arie des Bertrando solistisch begleitet), sondern die Klarinette. Die Instrumentierung von Piana, die erstmals bei der Eröffnung des Kurtheaters in Bad



N.º 7.  
ISABELLA

Cielo, che mi chiedete  
Himmel, wach eine Frage?

Signor, in me ve  
Ja, vom Unglück ver.

RECITATIV

*Allegro*

de-te u-na don-na tra-di-ta.  
folget, von dem Gat-ten ne-rathen.

(17)

2 9 2 4

Wildbad 2005 unter der Leitung unseres Ehrenpräsidenten Alberto Zedda aufgeführt wurde, war damals eine Pioniertat der DRG, zu der wir heute weiterhin stehen, während die Herausgabe der „authentischen“ Version der Kritischen Ausgabe nun Sache der Fondazione Rossini ist.

### **La pietra del paragone**

Wie wichtig die Erstellung einer kritischen Ausgabe nicht nur für eine authentische Etablierung des Notentextes der Oper an sich, sondern auch für die Aufführungsgeschichte und damit ggf. verbundene Alternativstücke ist, zeigt die jüngst von Patricia B. Brauner und Anders Wiklund herausgegebene *Pietra del paragone*. Für die bislang kaum beachtete erste Wiederaufnahme der Oper in Venedig (Frühjahr 1813) wurden gleich zwei Alternativarien entdeckt, deren Geschichte und Authentizität im Lauf der weiteren Forschungen geklärt werden konnten. Die Aufttrittsarie des Grafen Asdrubale, die sich nun vor derjenigen Clarices (Nr. 3) befindet, ist

eine andere als in Mailand (Nr. 4), und anstelle des Terzettino, welches das Finale (Nr. 10) eröffnet, findet sich eine Arie für Giocondo. Die neue Arie Asdrubale (Nr. 3a) „Aure soavi e placide“ ist mit dem übereinstimmenden Text des Librettos von Venedig 1813 in einem handschriftlichen Partiturauszug enthalten, der Rossini als Autor nennt; und in einem Arrangement des Stücks für Flöte und Streicher wird auch die Zugehörigkeit zu *La pietra del paragone* genannt. Außerdem gab es am 16. August 1813 in Venedig ein Konzert, bei dem die „Kavatina aus *La pietra del paragone* von Rossini ‚Aure soavi e placide‘“ gesungen wurde, wengleich von einer Frau, also transponiert. Die Tenorarie (Nr. 9bis) „Ah! mentr’io sospiro e peno“ findet sich kurioserweise einzig in einer Partiturabschrift von *L’occasione fa il ladro*, als Alternativarie für den Conte Alberto. Die textliche Übereinstimmung mit dem Libretto von Venedig 1813 weist sie nun der Venezianer *Pietra* zu, und aus chronologischen Gründen muss sie auch dort entstanden und erst später für eine

Integrierung in *L'occasione* adaptiert worden sein (die Farsa wurde im November 1812 uraufgeführt und erst ab 1817 wiederaufgenommen). Dass die Musik von Rossini selbst und nicht von einem anderen Komponisten stammt, lässt sich daraus schließen, dass in der Cabaletta ein Thema vorkommt, das dann wieder im *Turco in Italia* auftaucht. Beide Arien werden anlässlich dieses Konzerts erstmals in moderner Zeit zu Gehör gebracht!

### **Tancredi**

Die unterschiedlichen Fassungen von *Tancredi* gehören dank Philip Gossetts Arbeit sicher zu den am besten erforschten „Autoren-Varianten“ bei Rossini. Im wesentlichen handelt es sich um die Urfassung für Venedig (Februar 1813), die unmittelbar darauf erfolgte Wiederaufnahme in Ferrara (März 1813) und jene des Mailänder Theaters von Carlo Re (Dezember 1813). Wenig Beachtung fanden bislang spätere Wiederaufnahmen, an denen Rossini selbst mitwirkte, darunter zwei Produktionen in Neapel (1816 und 1818) und vor allem jene von Genua 1814, von der wir erst seit der Entdeckung der Rossini-Briefe an seine Eltern im Jahr 2004 wissen, dass sie von Rossini selbst betreut wurde (einen Überblick über alle Fassungen bietet die Einführung zu meiner Operntextausgabe von *Tancredi*, Leipzig 2019). In der Mailänder Fassung gibt es zwei alternative Tenorarien für Argirio, von denen die erste, „Se ostinata ancor non cedi“

(Nr. 4a), in moderner Zeit ab und zu aufgeführt wird, obwohl sie stilistisch schwerlich Rossini zugeschrieben werden kann und sonst in keiner anderen von Rossini betreuten Aufführung zum Zuge kam. Umgekehrt fristete die zweite Arie „Al campo mi chiama“ (Nr. 8a) ein Schattendasein und wurde erst jüngst erstmals für CD eingespielt, obwohl dieses Stück sehr rossinisch klingt und auch seine Wiederaufnahmen in Neapel für Rossini als Autor sprechen. Freilich bleibt bislang die Frage ungelöst, weshalb einige Abschriften dieser Arie eine Nebenrolle namens Corasmino enthalten (der im wesentlichen den Chorpart mitsingt), eine Figur aus Voltaires *Zaira*. Sollte Rossini (oder ggf. ein anderer Komponist) die Arie zunächst für eine andere Oper konzipiert haben?

### **L'italiana in Algeri**

Auch über die Alternativarien dieser Oper wissen wir relativ gut Bescheid. Für Isabellas neue Auftrittsarie (Nr. 4b), die erstmals im Libretto der Wiederaufnahme von Vicenza (Sommer 1813) belegt ist, aber möglicherweise schon in Venedig entstand, wurden als Raison d'être folgende Hypothesen aufgestellt: Die Marcolini wollte eine Arie ohne aufsteigende Skalen, die sie nicht mochte; und / oder die Unbefangenheit und Anzüglichkeit, die Isabella in „Cruda sorte“ an den Tag legt, waren ihr (oder ihren Zeitgenossen) zu anstößig. Beide Gründe überzeugen nicht, da die Sängerin später



## Il Tancredi

„Cruda sorte“ erneut sang (Bologna 1814). Ein Phänomen, das bislang kaum beachtet wurde und deshalb auch noch keine Erklärung gefunden hat, ist jedoch der Umstand, dass Rossini zu mehreren Venezianer Opern noch während der ersten Spielzeit Alternativnummern für die Hauptrollen schrieb (*Tancredi*, *L'italiana in Algeri*, *Sigismondo* und womöglich *Eduardo e Cristina*), deren Aufführung teilweise auch in Zeitungsrezensionen belegt sind (*Tancredi*). Wollte man durch diese Praxis dem Publikum einer Spielzeit eine gewisse Abwechslung bieten?

Für die Aufführung im Teatro dei Fiorentini in Neapel 1815 schrieb Rossini Rezitativ und Arie „Perché ridi Pompeo? – Sullo stil de' viaggiatori“ (Nr. 15a) anstelle des ursprünglichen Rezitativs und Rondos „Amici, in ogni evento – Pensa alla patria“ (Nr. 15). Dafür wurden Zensurgründe vermutet. Obwohl die neue Arie in ihrem

Gehalt weniger patriotisch und dafür buffonesker wirkt, blieb der vorausgehende kriegerische Chor „Quanto vaglian l'italiani | al cimento si vedrà“ erhalten, mit-samt der versteckten Zitierung eines Themas aus der *Marseillaise*. Viel plausibler ist, dass Rossini für die als Isabella engagierte Sopranistin Giacinta Canonici wenigstens eine neue Schlussarie schreiben wollte, die auf ihre Fähigkeiten und ihre Tessitur ausgerichtet war.

### **Sigismondo**

So wie nach „Oh patria – Tu che accendi“ (Nr. 3) die Alternative „Oh sospirato lido – Dolci d'amor parole“ (Nr. 3a) im Autograf von *Tancredi* eingebunden ist, findet sich auch im Autograf von *Sigismondo* unmittelbar nach dem Duett „Tomba di morte e orrore“ (Nr. 12) das alternative Duett „Se ricuso i doni tuoi“ (Nr. 12a). Im Unterschied zu *Tancredi* klebte Rossini

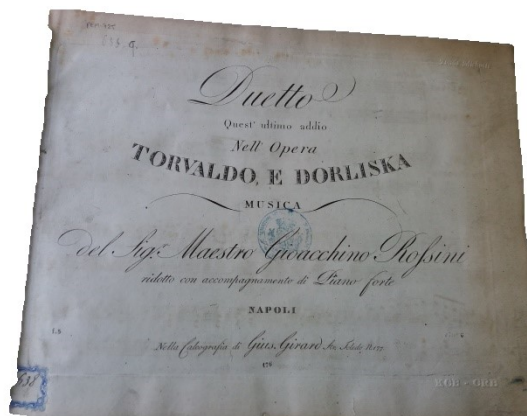
hier aber auf der letzten Seite des vorausgehenden Rezitativs ein Papierstück mit der lapidaren Feststellung auf: „Nebst jenem [Duett] aus dem Libretto wurde auch ein weiteres komponiert“. Da diese Alternative einfacher und kürzer als das ursprüngliche Stück ist, wurde vermutet, dass er damit den beiden Sängerinnen entgegenkommen wollte, um sie zu schonen. Die lapidare Feststellung lässt aber auch die Vermutung zu, dass solche Alternativen tatsächlich einer gewissen Selbstverständlichkeit entsprangen. Obwohl die Oper eher zurückhaltend aufgenommen wurde, kam es doch zu 14 Aufführungen, und es kann gut sein, dass als Hommage an die beiden Primadonnen das zweite Duett geschrieben wurde. In moderner Zeit wurde „Se ricuso i doni tuoi“ nur ein einziges Mal aufgeführt, nämlich 1995 in Bad Wildbad, deren CD-Aufnahme längst vergriffen ist: Ein Grund mehr, uns das schöne Stück wieder einmal in Erinnerung zu bringen!

### **Torvaldo e Dorliska**

Bei der Produktion im Sommer 1820 am Teatro San Carlo war Rossini als musikalischer Direktor der königlichen Bühnen unmittelbar für die Aufführung verantwortlich, die einige drastische Striche aufwies: Mit den Nrn. 6 und 11 fielen die beiden Sorbetto-Arien weg, mit der Nr. 10 Dorliskas große Arie im zweiten Akt und mit der Nr. 12 die wohl komischste Nummer der Oper, das Duett zwischen dem Herzog

und Giorgio. Gründe hierfür dürften die Gepflogenheiten des San Carlo (wo normalerweise nur ernste Opern gespielt wurden) sowie eine Entlastung der Colbran (die als Dorliska auftrat) gewesen sein. Der Wegfall der Nrn. 10-12 im zweiten Akt wurde teilweise kompensiert, indem das Duettino (Nr. 13) von Torvaldo und Dorliska zu einem regelrechten Duett (Nr. 13bis) erweitert wurde. Das vollständige Stück wurde alsbald von dem neapolitanischen Verleger Girard unter dem Namen Rossinis publiziert, wodurch seine Authentizität trotz eines fehlenden Autografs hinreichend belegt ist. Dieser Klavierauszug war die Basis für die Nachorchestrierung durch Stefano Piana (der aus praktischen Gründen den ersten langsamen Teil, also das ursprüngliche Duettino, auf der Grundlage einer zeitgenössischen Abschrift übernahm). Gleichzeitig arbeitete Florian Bauer an der Edition der römischen Fassung von *Matilde di Shabran*. Erst als beide Editionen vorlagen, bemerkten wir, dass das Allegro des *Torvaldo*-Duetts dem Allegro des Duetts *Matilde*-Edoardo (Nr. 11) entspricht – mithin lag eine authentische Orchestrierung vor und Pianas Arbeit erwies sich als „vergebliche Liebesmüh“. Demnach komponierte Rossini das Stück im Sommer 1820 für Neapel, zog es zu Beginn des Jahres 1821, zeitlich stark unter Druck, für *Matilde* heran (wobei er den langsamen Einleitungsteil von Giovanni Pacini schreiben ließ) und entfernte es dann aus

dem *Matilde*-Autograf, als er diese Oper im Herbst 1821 für Neapel überarbeitete. Für unsere Auf-  
führung des *Torvaldo-Duetts*



steuerte also Stefano Piana den langsamen ersten Teil (entsprechend dem Duetтино aus *Torvaldo e Dorliska* von 1815) bei, und Florian Bauer, unter Anpassung der Worte, den zweiten schnellen Teil aus *Matilde di Shabran*. Das gleiche packende Stück können wir also in Wildbad innerhalb von zwei Tagen zweimal hören (unter der Leitung desselben Dirigenten), einmal als Sopran-Contralto-Duett (*Matilde di Shabran*) und einmal als Sopran-Tenor-Duett (*Torvaldo e Dorliska*).

### **La gazza ladra**

Der große Erfolg von *La gazza ladra* in Mailand bewog den Impresario der königlichen Theater, Domenico Barbaja, die Theaterintendanz zu einem Aufführungsverbot dieser Oper für andere Bühnen zu bewegen, damit ihm nicht ein Kleintheater die Schau stehlen würde. Die „bass-lastige“ *Gazza ladra* war aber für das „tenor-lastige“ Ensemble in Neapel nicht so einfach einzurichten. Das Engagement von Rosmunda Pisaroni führte dazu, dass schon mal die Rolle des Pippo

adäquat, ja sogar überqualifiziert besetzt werden konnte (Rossini schrieb ihr denn auch eine neue Arie, die Nr. 5a „Beviam,

tocchiamo a gara“). Das Engagement des Bassisten Antonio Ambroggi ermöglichte es sodann, die Rolle des schmierigen Bürgermeisters Gottardo mit dem Uraufführungssänger aus Mailand zu besetzen. Noch stand aber Filippo Galli für die Rolle des Soldaten Fernando Villabella nicht zur Verfügung. Barbaja schrieb dem Theaterintendanten: „Ihre Exzellenz wissen, wie sehr das Publikum in Erwartung der Oper *La gazza ladra* ist [...]. Herr Nozzari, der mir der einzige scheint, der die Rolle des Fernando, geschrieben für den berühmten Galli in Mailand, gut übernehmen kann, ist bislang vergeblich von Rossini umworben worden, sie zu übernehmen, der sie ihm anpassen und, wenn es Hr. Nozzari für zweckmäßig hielte, auch eine neue Arie schreiben würde [...]. Aber Herr Nozzari hat sich konstant geweigert, das zu tun, wozu er verpflichtet ist.“ Barbaja bat die Behörde, den Sänger in die Pflicht zu nehmen und zitierte sogleich den entsprechenden Artikel aus dem Vertrag mit dem Tenor: „Er [Andrea Nozzari] ist ferner verpflichtet, in maximal zwei heroischen oder halbernen Opern die Rolle des Bas-



ses zu übernehmen, sofern sie von erstem Rang ist". Dass die Oper am 15. Juli 1819 schließlich mit Nozzari als Fernando in Szene ging (und „Furore machte“, wie Rossini seinen Eltern berichtete), zeigt, dass sich der Sänger dem Diktat der Behörden gebeugt haben muss. Rossini war ihm auch so gut wie möglich entgegengekommen: Die Arie im zweiten Akt „Accusata di furto“ wurde gestrichen, und anstelle des Duettts Ninetta-Fernando im ersten Akt „Come frenar il pianto“ (Nr. 6) erhielt Nozzari das neue Rezitativ „Alfin qui giunsi...“ und die neue, hochdramatische Arie „Barbara sorte“ (Nr. 6a). Diese wertvolle musikalische Nummer zeigt sehr gut, dass sie dramaturgisch in einer heutigen Operaufführung fehl am Platz wäre, müsste ihr doch das weitaus situationsgerechtere Duett zwischen Vater und Tochter geopfert werden.

## Armida

*Armida* ist bekannt als die Oper der sieben Tenöre (und einem Bass) gegen einen Sopran. Kurioserweise ist Rossinis Handschrift der einzigen eigentlichen Arie dieser Oper, „Non soffrirò l’offesa“ (Nr. 4) für die Tenorrolle des Gernando nicht mehr im Autograf enthalten, sondern auf verschlungenen Wegen in die Bibliothek der Accademia Filarmonica in Bologna gelangt. An der Stelle dieses Stückes befindet sich eine Bassarie „Sopportar non sa l’offesa“ (Nr. 4<sup>a</sup>) von der Hand eines Kopisten, der jedoch nur die Singstimmen und eine Basslinie (für Violoncello und Kontrabass) notierte. Die Nummer kann stilistisch nicht Rossini zugeschrieben werden, aber in dem Rezitativ, das der Arie vorausgeht, hat Rossini von eigener Hand einen alternativen Abschluss komponiert, um den Übergang zur neuen Tonart anzupassen; mithin hat Rossini den Ersatz der Tenor- durch die Bassarie selbst bewerkstelligt oder zumindest sanktioniert. Rätselhaft bleibt, bei welcher Gelegenheit dies geschah, denn die Oper wurde zu Rossinis Lebzeiten fast nie gespielt, und es sind keine Aufführungen bekannt, bei denen ein Bass die Rolle des Gernando gesungen hat. Angesichts Rossinis fragloser Beteiligung möchte man das Stück, das möglicherweise eine „Kofferarie“ eines unbekanntenen Sängers war, gerne kennenlernen. Da nur die Bass- und Vokallinie erhalten ist, stellte die Rekonstruktion eine besondere Herausforderung



dar: Außer der Singstimme und den Violoncelli und Kontrabässen mussten sämtliche Instrumente neu komponiert werden, wobei die wenigen musikalischen Figurationen, die Phrasierungen und dynamischen Angaben als einziger Anhaltspunkt dienten, wie eine solche Orchestrierung geklungen haben mag. Da es sich um eine typische „Wutarie“ handelt, hat der Herausgeber neben den Streichern und den doppeltbesetzten Holzbläsern zwei Hörner und zwei Trompeten sowie Pauken hinzugezogen. In dieser Form erklingt das Stück heute zum ersten Mal.

### **Eduardo e Cristina**

Diese Oper ist bekanntlich ein Pasticcio, für das Rossini frühere Kompositionen wiederverwendet hat. Das gilt auch für die Auftrittsarien der Titelhelden (Nr. 2 und 3), die beide aus *Adelaide di Borgogna* stammen. Aber bereits in den Libretti der beiden folgenden Inszenierungen (Venedig, Teatro La Fenice, ab 15. Januar 1820, und Reggio Emilia, ab Mai 1820), beide mit den Uraufführungssängern Carolina Cortesi und Rosa Morandi, tauchen neue Auftrittsarien auf, die in der Folge oft aufgeführt und auch gedruckt wurden. Sollten die beiden Arien bereits für die extrem erfolgreiche erste Spielzeit entstanden sein, wie wir es bei anderen Opern in Venedig beobachtet haben? Das scheint unwahrscheinlich, da Rossini unmittelbar nach der dritten Aufführung nach Neapel zurückkehren musste. Außer-



dem würde es nicht erklären, weshalb das Libretto von Venedig 1820 die neue Auftrittsarie von Eduardo, aber keine (weder die ursprüngliche noch die neue) für Cristina aufweist; erst in Reggio Emilia haben beide Sänger die neue Arie im Textbuch. Denkbar ist mithin, dass Rossini unmittelbar nach der Uraufführung von *Bianca e Falliero* (26. Dezember 1819), auf seinem Zwischenhalt in Bologna auf dem Weg nach Neapel, die Arien auf Wunsch der beiden Sänger nach einer Neuigkeit, die nicht den Makel des „Pasticcio“ trug, schrieb und zunächst die Eduardo-Arie verfasste (deren Text noch Eingang in das Libretto fand) und danach die Cristina-Arie (die zu spät eintraf, um im Textbuch noch berücksichtigt zu werden, aber dennoch zur Aufführung kommen konnte). Die beiden einzigen modernen Aufführungen von *Eduardo e Cristina* (Bad Wildbad 1997 und 2017) wiesen jeweils die Originalnummern auf, und während

Nr. 2a einmal (mit dem Sopranisten Angelo Manzotti) im Konzert erklang, wird die Nr. 3a heute zum ersten Mal in moderner Zeit dargeboten.

### **Maometto II**

In dem von den beiden Eheleuten Rossini eigenhändig unterzeichneten Originalvertrag mit dem Teatro La Fenice, der vom 5. Dezember 1822 datiert ist und erst kürzlich im Archiv des Fenice-Theaters aufgefunden wurde, verpflichtete sich der Komponist u. a. dazu, „die Oper Maometto, von ihm selbst früher komponiert, in Szene zu setzen, den zweiten Akt vollständig neu zu machen und alle notwendigen Anpassungen vorzunehmen“. In der Tat beschränkte sich Rossini jedoch weitgehend auf Kürzung und Umstellung bestehender Stücke und komponierte nur ein Stück *ex novo*. Nach der Arie Calbos tritt eine völlig neue dramaturgische Situation ein: Maometto und Erisso stoßen aufeinander, es kommt zu einem neu komponierten Terzett (Nr. 10), in welchem der hinzutretende Calbo erklärt, nicht Annas Bruder sondern ihr Gatte zu sein; beide gehen zum Zweikampf ab. Unnötig zu sagen, dass Maometto geschlagen wird und Anna das stockende Rondo „Fra il padre e fra l’amante“ aus *La donna del lago* singen kann. ROSSINI IN WILDBAD hat dieses Terzett bereits mit der Aufführung der Venezianer Fassung 2002 bei Naxos erscheinen lassen, aber im heutigen Konzert zeigt es gut, dass Rossi-

nis Alternativstücke nicht nur (viele) Arien und (wenige) Duette umfassen, sondern eben auch ein größeres Ensemble.

Reto Müller

*Bezüglich Semiramide bietet es sich an, die Anmerkungen von Stefano Piana zu seiner Rekonstruktion zu übernehmen:*

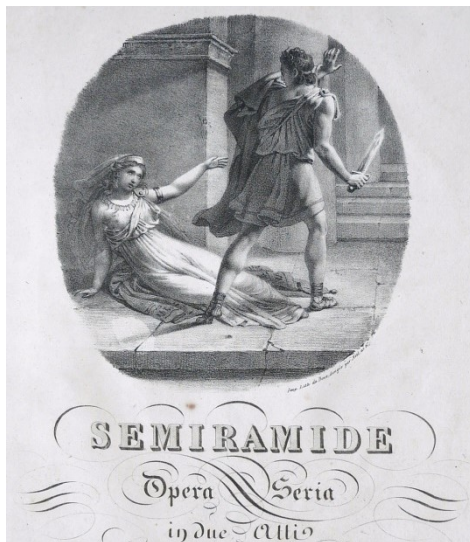
### **Semiramide**

Im gedruckten Libretto der Pariser Erstaufführung von *Semiramide* (die unter Rossinis Aufsicht am 8. Dezember 1825 am Théâtre Italien stattfand) bemerkt man einige Unterschiede zur Uraufführung dieser Oper knapp drei Jahre zuvor in Venedig. In der Originalfassung bietet das Finale, nach der Tötung Semiramides, eine dramaturgisch ziemlich merkwürdige (und deshalb vielleicht sehr wirksame) Auflösung: Nach einem knappen Rezitativ wird Assur abgeführt und Arsace-Ninia hat nicht einmal Zeit, sich vor dem Leichnam der von ihm selbst erschlagenen Mutter seinem Entsetzen hinzugeben, da ein Festchor („Viene Arsace al trionfo, alla reggia“) jegliche Möglichkeit zu einer tragischen Reaktion der Personen wegfeht. Jenes von Anbeginn der Oper beschworene Schicksal hat sich erfüllt und damit geendet, Gefühle und Menschlichkeit unter sich zu begraben. Völlig anders und näher an Voltaires Tragödie präsentiert



sich hingegen die Konzeption des neuen Pariser Finales: Nach dem Niederstechen von Semiramide folgt ein Rezitativ, worin die Sterbende dem Sohn verzeiht, ihm die Hand der geliebten Azema gewährt und schließlich in seinen Armen stirbt. Darauf folgt ein allgemeiner Trauerchor. Jener dramatische Ausbruch, der in der ersten Version so schroff unterbunden wurde, hat nun alle Möglichkeit, sich zu entfalten, indem der dramaturgische Akzent nicht mehr (oder nicht mehr so sehr) auf die Unabwendbarkeit des Schicksals gelegt wird als vielmehr auf das Drama der Personen.

Leider sind die vorhandenen Quellen für dieses neue Finale sehr lückenhaft. Erhalten geblieben ist das Rezitativ zwischen Arsace und Semiramide, das mit dem Tod der letzteren endet, allerdings nur als Klavierauszug. Er befindet sich innerhalb des Klavierauszugs der ganzen Oper, der von Antonio Pacini 1825 gedruckt wurde. Doch in dieser Ausgabe endet die Oper mit dem Jubelchor des Originals. Keine Spur ist bislang (weder hier noch sonst wo) von dem Pariser Trauerchor aufgetaucht. Und auch die zahlreichen Rezensionen, die diesen Aufführungen folgten, können die Situation nicht klären, weshalb zum jetzigen Zeitpunkt nicht einmal Sicherheit darüber besteht, ob Rossini den fraglichen Chor wirklich vertont hat oder ob er letztlich nicht beschlossen hat, die Oper so enden zu lassen, wie es der Pacini-Klavierauszug bezeugt.



Die Absicht dieser Rekonstruktion besteht in dem Versuch, einen Eindruck davon zu vermitteln, wie das Pariser Finale geklungen haben könnte (oder haben sollte), und zwar ab dem Einwurf Oroes „Ninia, ferisci!“ unmittelbar nach dem Terzett „L'usato ardir“ bis zum Ende der Oper mit dem Trauerchor. Die ersten 25 Takte entsprechen der Fassung in Venedig; ab Takt 26 wurde das neue Rezitativ angesetzt, wie es im Pacini-Klavierauszug überliefert ist (d. h. mit der Streichung einiger Verse gegenüber dem gedruckten Libretto von 1825) und das vom Herausgeber orchestriert wurde. Mit dem Ziel, dem Hörer die diesem neuen Finale innewohnenden bedeutenden dramatischen Veränderungen vollständig klarzumachen, wurde das Wagnis eingegangen, den Trauerchor zu vertonen, was durch den Rückgriff auf bestehende Musik Rossinis geschah. Die Wahl fiel auf den Chor, der *Maometto II* beschließt, und zwar aus verschiedenen Gründen: Vor allem, weil es

sich dabei um die Klage über eine tote Heldin (Anna) handelt und der Chor damit aus dramaturgischer Sicht jenes rossinische Finale bildet, das den neuen Pariser Versen am nächsten kommt; es kommt hinzu, dass beide Stücke auf dem gleichen Versmaß beruhen (beide bestehen aus Siebensilblern); und schließlich, weil Rossini dieses Finale nicht für *Le siège de Corinthe* verwendete, die Überarbeitung von *Maometto II*, die er im darauffolgenden Jahr in Paris präsentierte. Das originale Material von Rossini musste jedoch angepasst und überarbeitet werden, um es in das neue Umfeld einzubinden: Es wurde vom originären E-Dur nach D-Dur transponiert, um der Grundtonlage des Finales von *Semiramide* zu entsprechen; es wurde von gemischtem auf Männerchor reduziert (dem Pariser Libretto entnimmt man, dass in jenem Moment nur die Mager präsent sind, nicht das ganze Volk wie in der Venezianer Fassung), und schließlich wurden einige Veränderungen vorgenommen, die sich an der Tatsache orientierten, dass Rossini selbst bei der Wiederverwendung bereits vorhandener Musik oft nicht zögerte, neue Ideen in das alte Material einzubringen.

Diese Arbeit ist dem Andenken an Philip Gossett (1942-2017) gewidmet, den großen rossinischen Musikwissenschaftler und Philologen, Mitherausgeber der Kritischen Ausgabe von *Semiramide*, der dieses alternative Finale bei öffentlichen Anlässen oft erwähnt hat. Er selbst besorgte

eine Orchesterfassung des Rezitativs für eine Aufführung der Oper in Paris im Jahr 2006. Die nun vorliegende Rekonstruktion verfolgt andere Absichten und geht ein Wagnis ein, von dem ihm sein philologisches Gewissen vielleicht abgeraten hat. Der Herausgeber vertraut aber darauf, dass diese Rekonstruktion dazu beitragen mag, ein Stück hervorzuheben, das Gossett lieb war, und dass ihm so viel Unbesonnenheit am Ende vielleicht gar nicht missfallen hätte.

*Stefano Piana*

*Übersetzung aus dem Italienischen  
von Reto Müller*

## Biografien



José Miguel Pérez-Sierra

Silvia Dalla Benetta

### José Miguel Pérez-Sierra

(Musikalische Leitung) studierte Dirigieren bei Gabriele Ferro, Gianluigi Gelmetti und Colin Metters. Beim Rossini Opera Festival in Pesaro dirigierte er 2006 *Il viaggio a Reims* und 2011 *La scala di seta*. Als Gastdirigent wirkte er seither regelmäßig u. a. am Gran Teatre del Liceu in Barcelona, am Teatro de La Zarzuela in Madrid, am Teatre Principal in Palma de Mallorca, am Teatro Municipal in Santiago de Chile, am Teatro San Carlo in Neapel, am Teatro Verdi in Triest, beim Puccini Festival in Torre del Lago. Regelmäßig dirigierte er u. a. die bedeutenden Orchester Spaniens, das georgische Staatsorchester in Tiflis, die Filarmónica de Montevideo, die Filarmónica de Santiago in Chile, die Robert-Schumann-Philharmonie Chemnitz, das Orchester des Teatro San Carlo sowie die Virtuosi Brunenses. *Ricciardo e Zoraide* und *Aureliano in Palmira* aus Bad Wildbad erschienen als CD bei Naxos. Vergangenes Jahr übernahm er in Bad Wildbad die musikalische Leitung von *L'equivoco stravagante*. Am Teatro Petruzzelli in Bari dirigierte er *Tancredi* und an der Opéra in Marseille *La donna del lago*.

### Silvia Dalla Benetta

(Sopran) absolvierte ihr Gesangsstudium am Conservatorio B. Marcello in Venedig. Ein Wettbewerbserfolg 2004 ebnete ihren Weg in eine internationale Bühnenkarriere, mit einem breitgefächerten Repertoire, das von Verdis Opern über Bellini und Rossini bis hin zu Puccini reicht. Auf DVD erschien Verdis *Il corsaro* aus dem Teatro Regio Parma (Unitel Classica), *Sakuntala* von Alfano aus Catania, *Il turco in Italia* aus Vicenza und *Elisabetta regina d'Inghilterra* aus Sassari (alle bei Bongiovanni). Bei ROSSINI IN WILDBAD sang sie seit 2015 bereits die Isabella in *L'inganno felice* (auf DVD bei Dynamic), Eleonora in *Il vespro siciliano*, Bianca in *Bianca e Gernando*, Zenobia in *Aureliano in Palmira* und Cristina in *Eduardo e Cristina*, Opern die bei Naxos als CD erschienen. Vergangenes Jahr sang sie in Bad Wildbad zudem Sinaïde in *Moïse*, die Titelfigur in *Zelmira* und den Sopran der *Petite messe solennelle*. Ende 2018 war sie als Amaltea (*Mosè in Egitto*) in Novara und Pisa zu sehen. In Bilbao übernahm sie kurzfristig die Titelrolle in *Semiramide*. Im kommenden Herbst singt sie Lady Macbeth in Pavia, Brescia und Cremona.



Diana Haller

Victoria Yarovaya

### **Diana Haller**

(Mezzosopran) studierte Gesang in Triest, London und Stuttgart. Sie wird weiterhin von Brigitte Fassbaender betreut. Nach einem Jahr im Opernstudio der Staatsoper Stuttgart wurde Diana Haller ab der Spielzeit 2010/11 als jüngstes Ensemblemitglied aufgenommen und war seither auf der großen Bühne u. a. als Cherubino (*Le nozze di Figaro*), Ruggiero (*Alcina*), Rosina (*Il barbiere di Siviglia*), Angelina (*La Cenerentola*) und Dorabella (*Così fan tutte*) zu erleben. Gastengagements führten sie u. a. nach London, an die Metropolitan Opera New York, zu den Salzburger Festspielen (wo sie an der Seite von Anna Netrebko und Plácido Domingo die Ines in Verdis *Trovatore* sang), an die Semperoper Dresden und ans Opernhaus Zürich. Ihre Diskografie umfasst Werke von Händel und Bach, ein Soloalbum mit Schumann- und Wolf-Liedern, sowie *Faust* von Gounod. 2013 wurde sie in der Kritikerumfrage der Zeitschrift *Opernwelt* zur Nachwuchssängerin des Jahres gewählt. 2011 sang sie bei ROSSINI IN WILDBAD den Alberto in *Il noce di Benevento*, wofür sie den renommierten Internationalen Belcanto Preis erhielt.

### **Victoria Yarovay**

(Mezzosopran) absolvierte ein Klavierstudium am Staatlichen Konservatorium in Moskau und nahm bei Galina Wischnewskaya Gesangsunterricht. Sie besuchte Masterclasses bei Riccardo Muti, Mauro Trombetta, Mimi Coertse und Irina Bogacheva. 2009 debütierte sie als Melibea (*Il viaggio a Reims*). Es folgten Auftritte in Jesi, Fermo und Udine als Rosina (*Il barbiere di Siviglia*). Sie wurde Ensemblemitglied an der Kolobov Novaya Opera in Moskau, wo sie als Dunyasha (*Zarenbraut*) und als Ines (*Il trovatore*) auftrat. 2010 war sie Zulma in *L'italiana in Algeri* unter Alberto Zedda am Moskauer Konservatorium. Mit dem Glyndebourne Festival ging sie als Tisbe (*La Cenerentola*) auf Tournee. An der Novaya Opera in Moskau war sie Dido (*Dido and Aeneas*). Bei ROSSINI IN WILDBAD sang sie 2015 in *Bianca e Falliero*, 2016 in *Demetrio e Polibio* und 2017 Calbo in *Maometto II*. Letztes Jahr sang sie beim ROF in Pesaro die Zomira in *Ricciardo e Zoraide* und wirkt dieses Jahr in *La riconoscenza* mit. Danach steht Isabella (*L'italiana in Algeri*) in Santiago de Chile unter Pérez-Sierra auf ihrem Programm.



Francisco Brito



Shi Zong

### Francisco Brito

(Tenor) studierte Gesang an der Accademia d'Arte Lirica in Osimo und an der Scuola dell'Opera Italiana. Er debütierte 2006 beim Rossini Opera Festival in *Il viaggio a Reims*, im Rahmen der von Alberto Zedda geleiteten Accademia Rossiniana. Anschließend sang er diverse Rossini-Rollen, unter anderem Lindoro (*L'italiana in Algeri*) am Teatro Comunale in Piacenza oder Belfiore in *Il viaggio a Reims* in La Plata. Zur selben Zeit begann seine Zusammenarbeit mit dem Teatro Comunale in Bologna, wo er Babylas in *M. Chouffleuri restera chez lui le...* und Gustave in *Pomme d'api* (beides Operetten von Jacques Offenbach) gab. 2011 sang er Sir Hervey in Donizettis *Anna Bolena* an der Semperoper. In Darmstadt sang er Ernesto (*Don Pasquale*), in Wiesbaden Conte Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*), an der Semperoper Don Ramiro (*La Cenerentola*) und 2014 den Giannetto (*La gazza ladra*) an der Oper Frankfurt. Zu seinen letzten Engagements zählen u. a. Almaviva am Teatro La Fenice in Venedig, Arturo (*I puritani*) an der Oper Stuttgart und Ferrando (*Così fan tutte*) des Teatro San Carlo auf Tournee in Dubai.

### Shi Zong

(Bass) machte 2007 seinen Abschluss an der staatlichen Musikakademie Odessa bei Vlatimir Darasov und Stanislav Kavarevsky. Am Konservatorium Santa Cecilia in Rom und an der Accademia Donizetti von Masate/Mailand konnte er dank eines Stipendiums seine Studien bei Bonaldo Giaiotti und Gianni Maffeo fortsetzen. Er debütierte als Ferrando in *Il trovatore* bei den Opernfestivals Pandino und Cunardo 2012. In China hatte er Auftritte u. a. als Banco in *Macbeth*, Sparafucile in *Rigoletto* und Zio Bonzo in *Madama Butterfly* am Nationaltheater in Peking und den Opern Fu Zhou, Shen Zhen und Ning Bo. In Pesaro wirkte er 2015 als Don Prudenzi in *Il viaggio a Reims* mit. 2016 war er als Timur in *Turandot* mit dem Projekt OperaDomani in Como und sang bei ROSSINI IN WILDBAD Clemente in *Bianca e Gerardo* und den Gouverneur in *Le comte Ory*. Im Winter 2016/17 wirkte er in *La traviata* bei den Tiroler Festspielen in Erl mit. 2018 gab er Haly (*L'italiana in Algeri*) und Raimondo (*Lucia di Lammermoor*) in Triest. Zuletzt trat er als Rodrigo (*Lo schiavo*) und Sparafucile (*Rigoletto*) in Cagliari auf.



**Teinacher**  
Genuss-Limonade  
Naturgenuss,  
so echt wie damals.

In verschiedenen  
Sorten erhältlich!

**Teinacher**  
Genuss  
Limonade  
Zitrone  
Fruchtgehalt: 10%

Mineralbrunnen Teinach GmbH  
Badstraße 41 · 75385 Bad Teinach  
[www.teinacher.de](http://www.teinacher.de)

CD-Aufnahmen von  
**ROSSINI IN WILDBAD**

**ROSSINI** 2 CDs  
**Mosè in Egitto** **SWR** >>

Regazzo • Amou • Gierlach • Adami  
Bevacqua • Trucco • Bandelow • Fedeli  
San Pietro a Majella Chorus, Naples • Wildbad Wind Band  
Württemberg Philharmonic Orchestra • Antonino Fogliani

**ROSSINI** 3 CDs  
**Semiramide**

Alex Penda • Marianna Pizzolato • Lorenzo Regazzo  
John Osborn • Andrea Mastroni  
Camerata Bach Choir, Poznań • Virtuosi Brunensis  
Antonino Fogliani

**ROSSINI** 4 CDs  
**Guillaume Tell**

FIRST RECORDING OF THE COMPLETE OPERA  
Andrew Foster-Williams • Michael Spyres • Judith Howarth  
Nahuel Di Piero • Tara Stafford • Alessandra Volpe • Artavazd Sargsyan  
Camerata Bach Choir, Poznań • Virtuosi Brunensis  
Antonino Fogliani

**SWR** >> ROSSINI  
IN WILDBAD



*Górecki Chamber Choir*

### **Górecki Chamber Choir**

Der Górecki Kammerchor ist ein sich dynamisch entwickelndes professionelles Chorensemble, das von dem Verein Passionart anlässlich der Uraufführung von Kirchenliedern von Henryk Górecki 2013 gegründet wurde. Das Konzert erschien als CD-Aufnahme und war im polnischen Rundfunk und BBC Radio zu hören. Im darauffolgenden Jahr gab der Chor geistliche Konzerte in ganz Polen, u. a. unter der Leitung von José Cura und Daniel Smith. Der künstlerische Leiter Włodzimierz Siedlik etablierte die enge Kooperation mit der Krakauer Musikakademie sowie dem Orchester der Beethoven-Akademie und der Sinfonietta Cracovia. Die Künstler wurden aufgrund ihrer stimmlichen und interpretatorischen Fähigkeiten ausgewählt, um den Besonderheiten der polnischen zeitgenössischen Musik gerecht zu werden. Dadurch besticht das Ensemble durch einen exzellenten, weichen Klang sowie Plastizität und Interpretationsbewusstsein. 2018 trat der Chor erstmals bei ROSSINI auf.



*Passionart Orchestra Krakow*

### **Passionart Orchestra Krakow**

Die Formation wurde im September 2013 gegründet und setzt sich aus Konzertmusikern der führenden Krakauer Orchester und Absolventen der Musikakademie in Krakau zusammen. Ihr erstes großes Projekt war Hip-Hop-Musik von Tadeusz Polkowski, arrangiert für Orchester und Chor von Marek Pawełek, im Rahmen der Konzerte des *Historischen Bildungsprogramms* des Vereins Passionart. In kurzer Zeit erreichte das Orchester ein hohes künstlerisches Niveau, was sich in der Zusammenarbeit mit herausragenden Dirigenten und Komponisten niederschlug. Das Repertoire umfasst sowohl klassische Musik wie Symphonik, Opern und Oratorien, als auch Film-, patriotische und Unterhaltungsmusik. Aleksandra Rżany steht dem Orchester als Konzertmeisterin vor, die künstlerische Leitung und das Management obliegen Janusz Wierzgacz und Mateusz Prendota. Mit der Teilnahme am XXXI. Belcanto Opera Festival ROSSINI IN WILDBAD bestreitet die Formation ihr erstes internationales Projekt.

## Dank an Helferinnen und Helfer

ROSSINI IN WILDBAD ist zahlreichen Institutionen und Personen zu großem Dank verpflichtet.

*Für Ausleihe u. a. von Musikinstrumenten, Notenständern, Tischdecken und Hussen, Mikrofonanlage, Kamerastativ, für Spenden und Ermäßigungen, Bergbahnfahrten, Programmheftbeiträge und Lektoratsarbeiten, Notensatz, Mithilfe beim Merchandising und vieles, vieles mehr:*

Baumwipfelpfad Schwarzwald  
Blumen Schober  
Café Melange, Frau Ratkovic  
Deutsche Rossini Gesellschaft  
Förderverein Kurtheater  
Förderverein Trinkhallen, Martin Holoch  
Katholische Kirchengemeinde St. Bonifatius  
Kurparkrestaurant „Chez Alex“  
Patrick Pfeiffer Photodesign  
philo-media, Philippe Ohl  
Schlosserei Riexinger, Familie Hofsäß  
Sommerbergbahn  
Staatsbad Wildbad  
Touristik Bad Wildbad  
Marco Beghelli  
Maria Chiara Bertieri  
Francesco Bertini  
Annalisa Bini  
Sieghart Döhring  
Paolo Fabbri  
Martin Koch  
Neno Markovic  
Stefano Piana  
Sergio Ragni

Daniela Sasz  
Hans Schmid  
Ulrich Schmidt  
Walter K. Wiertz

*Für Einlass-, Fahr- und sonstige Dienste:*

Asta Bauer  
Ulla Gentner  
Hannelore Hennicke  
Marie Luise Heselschwerdt  
Alois Knauer  
Ulrike Müller  
Werner Müller  
Eberhard Nerz  
Angelika Rossow  
Elsbeth Sattler  
Franziska Sattler  
Eugenia Schwob  
Laura Schwob  
Laurenz Schwob  
Jörg Stehling  
Carla Wätzel  
Sandra Wätzel  
Renate Wurster

*Für das Premierenbüfett:*

Atina-Hotel  
Bäckerei Haag  
Berufsförderungswerk Bad Wildbad  
Hermann und Agnes Bauer  
Café Bechtle  
Cafe JATS  
City-Metzgerei  
EisCafé Simone





Wilfried und Ulla Gentner  
 Gerda Eitel  
 Gästehaus Bellevue  
 Gästehaus Wiesengrund  
 Haus Mariann  
 Hotel Bergfrieden  
 Hotel Eintracht  
 Hotel Sonnenhof  
 Hotel Traube  
 Hotel Restaurant Alte Linde  
 Hotel Valsana am Kurpark  
 Hotel Weingärtner  
 Wolfgang und Annemarie Kienzler  
 Familie Knaus  
 Kurverein Bad Wildbad  
 Milch Günthner  
 Mokni's Palais Hotel & Spa  
 Eberhard und Else Nerz  
 Olgabad Rehaklinik  
 Restaurant Toscana Due

Rommel-Klinik  
 Haus Schmid  
 Heide Schmid  
 E. Schmid Obst- und Gemüsegroßhandel  
 Traudel Schmid-Winkler  
 Familie Selle  
 Wildbader Hof  
*und weitere Helfer und Spender,  
 die bis Redaktionsschluss nicht  
 erreicht werden konnten.*

sowie  
 Stadt und Stadtverwaltung Bad Wildbad  
 Land Baden-Württemberg  
 Landkreis Calw  
 Hauptsponsor AWG Kreis Calw  
 Freundeskreis ROSSINI IN WILDBAD  
 Peter und Margrit Fankhauser  
 Medienpartner SWR und  
 Deutschlandradio



*Geldermann*

WAHRE SEKTKULTUR SEIT 1838

*Les Grands*



## WAHRE SEKTKULTUR SEIT 1838

Getreu der Gründertradition von 1838 entstehen in unserer Breisacher Kellerei feinste Geldermann Sekte in traditioneller Flaschengärung. Marc Gauchey, Chef de Cave, kreiert die charaktervollen Cuvées mit deutsch-französischer Handwerkskunst.

## Team

Intendanz und Künstlerische Leitung  
Assistenz der Festivalleitung und Finanzen  
Musikalische Leitung  
Leitung Organisation  
Assistenz Organisation  
Leitung Künstlerisches Betriebsbüro  
Technik  
Beleuchtung  
Kostüm  
Pressesprecher  
Pressereferat  
Koordination Akademie BelCanto  
Recherche und Wissenschaftliche Mitarbeit

Jochen Schönleber  
Uta Buchheister  
Antonino Fogliani  
Martin Schiereck  
Paul Voell  
John Zuckerman  
Moussé Dior Thiam  
Michael Feichtmeier  
Martin Warth  
Dr. Ulrich Köppen  
Hannes Köpke  
Antonio Staude  
Reto Müller

## Impressum

Herausgeber  
Intendant  
Grafisches Konzept  
Redaktion, Satz und Gestaltung  
Redaktionelle Mitarbeit

Verlag und Anzeigenverwaltung

ROSSINI IN WILDBAD  
Jochen Schönleber  
Renate Koch  
Reto Müller  
Antonio Staude  
Hannes Köpke  
penso-pr, Hambergweg 34  
77120 Grafenau,  
penso-pr@t-online.de

Wenn nicht anders vermerkt, handelt es sich um Originalbeiträge für dieses Heft.

Das Festival ist zahlreichen Institutionen und Personen zu großem Dank verpflichtet.  
Die Dankadressen werden im Programmheft zum Festkonzert vom 25. Juli aufgeführt.

ROSSINI IN WILDBAD ist eine Veranstaltung der Stadt Bad Wildbad mit  
Unterstützung des Landes Baden-Württemberg und des Landkreises Calw.





Abfallwirtschaft Landkreis Calw

Ihr Entsorgungsunternehmen  
im Landkreis Calw

Kultur braucht Partner

Wir verwerten Ihre Abfälle  
und informieren Sie über Holzbrennstoffe.

Gäuallee 5, 72202 Nagold

Tel.0800/3030839

[www.awg-info.de](http://www.awg-info.de)

[kontakt@awg-info.de](mailto:kontakt@awg-info.de)