

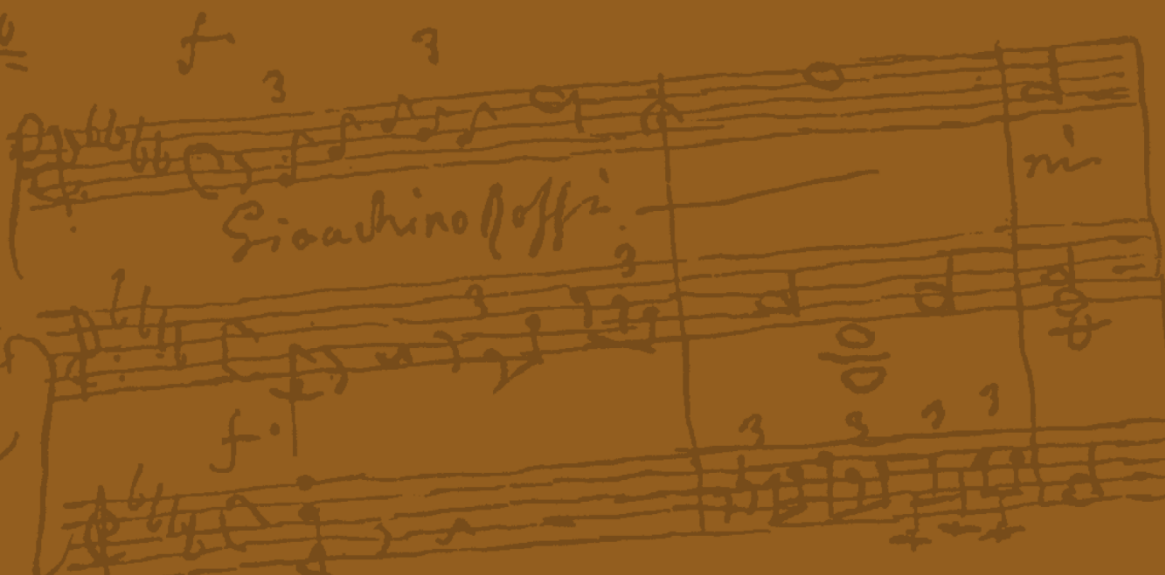
ROSSINI

in **WILDBAD**

Belcanto Opera Festival

2016

Bianca e Gernando



Grußwort



Die Nachricht, dass *Bianca e Gernando* in Wildbad aufgeführt wird, hat mich alten Belliniano höchlichst erfreut. Es ist überaus verdienstvoll, diese frühe Oper Bellinis, sein erstes Werk für das Operntheater, herauszubringen (die vorangegangene Opera semiseria *Adelson e Salvini* war ja nur im neapolitanischen Konservatorium aufgeführt worden). Mag auch die zweite Version der Oper, 1828 in Genua aufgeführt, im ganzen gesehen der ersten vorzuziehen sein – es bleibt für jeden verständigen Hörer höchst begrüßenswert, diese erste Version beschert zu bekommen. Sie ist und bleibt

ein faszinierendes Werk, erstaunlich für einen „Anfänger“, der Bellini 1826 ja war. Donizetti, der der Aufführung am neapolitanischen Teatro San Carlo beiwohnte, schrieb damals an Simon Mayr: „Prima produzione bella, bella, bella e specialmente per la prima volta che scrive“ (sinngemäß: „Schön, schön, schön, besonders wenn man bedenkt, dass Bellini das erste Mal für das Theater schreibt“).

Dass die Partitur von 1826 einige Stücke enthält, die auch ein anderer, weniger berühmter Zeitgenosse hätte schreiben können, braucht nicht zu verwundern. Kaum ein anderer aber hatte die Glanzstellen dieser Oper hervorbringen können, die schon den künftigen großen Musikdramatiker ahnen lassen. Bellini wusste, dass für die Erfüllung des sehr ehrenvollen Auftrags, zur Eröffnung des neuen Genueser Operntheaters die eigentliche Festoper zu liefern, eine Neufassung von *Bianca e Gernando* durchaus geeignet war. Er war sich des Wertes der älteren Partitur bewusst.

Verhindert, zur Aufführung nach Wildbad zu kommen, nehme ich doch im Geiste teil.
Buon ascolto!

Friedrich Lippmann

Friedrich Lippmann ist einer der bedeutenden deutschen Musikwissenschaftler der neueren Zeit. Namentlich im Gebiet der italienischen Oper und insbesondere für die Werke Vincenzo Bellinis ist ihm die eigentliche Grundlagenforschung zu verdanken.

Bianca e Gernando

Ernste Oper in zwei Akten
Uraufführung am 30. Mai 1826
am Teatro di S. Carlo in Neapel

Libretto von Domenico Gilardoni

Musik von Vincenzo Bellini

Moderne Erstaufführung in konzertanter Form

*Aufführungsedition nach den Quellen,
herausgegeben von Reto Müller
und erstellt von Florian Bauer
für ROSSINI IN WILDBAD © 2016*

Trinkhalle | Bad Wildbad
15. Juli 2016, 19.00 Uhr
23. Juli 2016, 19.00 Uhr

Pause nach dem 1. Akt

Bühneninspizienz
Beleuchtung

Technik
Übertitelinspizienz

Veronika Juhász
Michael Feichtmeier
Oliver Porst / Manuel Jörs
Moussé Dior Thiam
Reto Müller

Die Aufführung wird vom SWR aufgezeichnet.



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.

Bianca	} Kinder von	Silvia Dalla Benetta
Gernando		Maxim Mironov
Carlo <i>Herzog von Agrigent</i>		Luca Dall'Amico
Filippo		Vittorio Prato
Clemente		Zong Shi
Viscardo <i>Vertrauter von Filippo</i>		Marina Viotti
Uggero <i>Vertrauter von Gernando</i>		Gheorghe Vlad
Eloise <i>Vertraute von Bianca</i>		Mar Campo

Camerata Bach Chor Poznań (Choreinstudierung: Ania Michalak)
 Virtuosi Brunenses (Künstlerische Leitung: Karel Mitáš)

Musikalische Leitung
 Musikalische Assistenz
 Deutsche und italienische Übertitel

Antonino Fogliani
 Achille Lampo
 Antonio Staude

Inhalt

Erster Akt

Vor dem Herzogspalast von Agrigent, mit Blick auf die Stadt und den Hafen. Clemente, der alte Vertraute der Fürstenfamilie, hat während einer stürmischen Nacht die Stimme des Herzogs Carlo vernommen, dessen Tod er rächen soll. Clemente sieht eine Schar fremder Krieger an Land gehen und zieht sich zur Beobachtung zurück.

Während die Sonne aufgeht, begrüßt Gernando mit gemischten Gefühlen seinen Palast und das Land, das die Asche seines Vaters birgt. Sein Freund Uggero und die Krieger machen ihm Mut.

Gernando schwört, den Verräter zu töten, und Clemente glaubt, dass das Schicksal den Sohn als Rächer Carlos geschickt hat.

Gernando schickt seine Leute zurück auf das Schiff. Er erkennt Clemente und erklärt ihm, dass er sich als Adolfo ausbebe, um den Thron zurückzugewinnen.

Unter diesem Namen ist er auch Viscardo bekannt, mit dem er früher Kriegsdienst leistete. Von diesem lässt er sich als Söldner für Filippo anwerben, der seine Macht als neuer Herrscher von Agrigent festigen möchte, zumal er die Rückkehr des legitimen Erben Gernando fürchtet.

Als Filippo erscheint, verkündet Adolfo, dass er selbst Gernando sterben gesehen

und von diesem einen Brief für dessen Schwester Bianca erhalten habe. Filippo frohlockt über diese gute Nachricht und befiehlt Adolfo, Bianca erst darüber zu informieren, wenn er sie geheiratet hat. Er ernennt ihn mit seinen Kriegern zum Verteidiger der Stadt.

Unter dem Jubel des Volkes tritt Bianca auf. Da sie sich als junge Witwe und Waise bedroht fühlt, hat sie beschlossen, Filippo zu heiraten, der sie und ihr Herzogtum verteidigen soll. So sieht sie der Zukunft wieder optimistisch entgegen.

Filippo präsentiert ihr die Kriegerschar, die er zu ihrer Sicherheit angeheuert hat. In dem Anführer glaubt sie zunächst ihren Bruder zu erkennen, doch Adolfo gibt vor, dass Gernando in England lebe. Auf ihre Frage, weshalb er nicht heimkehrt, gibt er ihr leise zu verstehen, dass er sie als Verräterin betrachte. Alle bemerken Biancas Erstarrung. Sie gibt vor, dass der Gedanke an ihren Bruder sie verwirrt habe. Mit ihrer Fassungslosigkeit, Filippos Argwohn und Gernandos Schreck darüber, sich beinahe verraten zu haben, endet der Tag, der für alle verheißungsvoll begann.

Zweiter Akt

Filippo lässt Adolfo wissen, dass er sich auf den Weg macht, um den kleinen Sohn Biancas abzuholen. Er vertraut ihm an, dass Carlo gar nicht tot ist, sondern von ihm in eine Gruft eingesperrt wurde, aus Rache für die Schmach, ihm die Hand seiner verwitweten Tochter verweigert zu haben. Jetzt, da er die Rückkehr Gernandos nicht mehr fürchten muss, soll Carlo durch die Hand eines Soldaten Adolfos sterben. Gernando gibt vor, den Auftrag getreu ausführen zu wollen. Filippo kann kaum verbergen, wie sehr er sich auf seine absolute Herrschaft freut.

In den Gemächern der Herzogin. Bianca ist immer noch verwirrt über den Vorwurf des fremden Kriegers. Sie fasst ihn als Strafe ihres toten Vaters auf und will aus Gehorsam auf Filippo verzichten. Sie fleht die Statue ihres Vaters um Erbarmen an, während ihre Zofe Eloisa sie zu beruhigen versucht.

Bianca hat durch Clemente den fremden Ritter zu sich bestellt. In der Unterredung beharrt Gernando darauf, dass er Adolfo sei, und macht mit dem Schreiben klar, dass ihr Bruder gestorben sei. Er verlangt, dass sie Filippo verachten solle. Bianca will wissen, was er verbrochen hat. Schließlich gibt sich Gernando als ihr Bruder zu erkennen und klärt sie über Filippos Taten und Pläne auf. Bianca ist am Boden

zerstört. Als Soldat Adolfos verkleidet will sie mit ihrem Bruder den Vater befreien gehen.

In einem Kellergewölbe schläft Carlo auf einem Stein. Er glaubt im Traum, ermordet zu werden. Halbwachend hofft er, dereinst im Himmel seinen Sohn wiederzusehen, während er Bianca aus seinen Gedanken verbannen möchte.

Die Geschwister treten in die Gruft. Sie erkennen ihren Vater. Gernando gibt sich und seinen Begleiter gegenüber Carlo als Feinde des Verräters aus, die ihn im Auftrag seines Sohnes rächen wollen. Als Carlo den himmlischen Zorn gegen Bianca anruft, gibt sich diese zu erkennen und fleht ihn um Verzeihung an. Schließlich hört Carlo auf die Stimme der Natur. Nun gibt sich auch Gernando als sein Sohn zu erkennen. Alle drei jubeln über die glückliche Wiedervereinigung.

Filippo kommt, um sich zu überzeugen, dass Adolfo den Mordauftrag ausgeführt hat. In diesem Moment hört man Rufe, die den Tod des Usurpators fordern. Gernando eröffnet ihm seine wahre Identität und Bianca vereitelt Filippos Racheangriff. Unter allgemeinem Jubel wird die fürstliche Familie wieder in ihre Rechte eingesetzt.

Ein Festabend für den Debütanden Bellini

Vincenzo Bellinis Debüt als Opernkomponist mit *Bianca e Gerardo*, das zunächst am Neapler Teatro San Carlo mit einer herausragenden Besetzung in den Hauptrollen (David, Tosi und Lablache) für den „Gala-Abend“ vom 12. Januar 1826 angesetzt worden war, wurde wenige Tage vor der geplanten Aufführung abgesagt. Dafür gab es eine offizielle Begründung, die die Tageszeitung «Giornale delle Due Sicilie» in ihrer Ausgabe vom 9. Januar wie folgt verbreitete: „Am 12. des laufenden Monats jährt sich der Geburtstag S. K. H. des Herzogs von Kalabrien, des erlauchten erstgeborenen Sohnes S. M. unseres Königs. Dies hätte einer der feierlichen Festanlässe unseres Hofes zu sein. Weil aber ein solcher Tag allzu viele frische, angenehme und zugleich auch schmerzliche Erinnerungen weckt, insbesondere in dem von der reinsten Vaterliebe beseelten Gemüt S. M., zumal an diesem Tag der Geburtstag seines erlauchten Vaters gefeiert wurde, hat S. M. für dieses Jahr angeordnet, dass an genanntem Datum kein Festabend am Hofe abgehalten werde, und dass entgegen aller Gewohnheit keinerlei Bekundung öffentlicher Freude veranlasst werden solle“. Da sich die „schmerzlichen Erinnerungen“ auf den Tod Ferdinands I. von Bourbon bezogen, der am 4. Januar 1825 eingetreten war – also im gleichen Zeitraum des Vorjahres, jedoch nicht am selben Tag –, ist es wahrscheinlich, dass man einen schwachen Vorwand benutzt hat,

um eine Maßnahme zu rechtfertigen, die aus ganz anderen Gründen notwendig geworden war. Die Sopranistin Adelaide Tosi, die für die Rolle Biancas vorgesehen war, musste nämlich die Stadt verlassen, weil sie womöglich ein anderes Engagement angenommen hatte. Dies geht aus einem Brief eines gewissen Antonio Cuni-berti vom 17. Januar 1826 hervor, wo es heißt: „Barbaja erscheint mir seit einigen Tagen sehr unruhig; ich bezweifle, dass dies an den vielen Aufgaben liegt, die er übernommen hat... nachdem er an guten Frauenstimmen der Tosi verlustig gegangen ist, bleiben ihm lediglich die nur mittelmäßig gute Ungher sowie die Lalland, die aus Turin hier eingetroffen sein müsste“¹.

Dieses Schreiben erlaubt die Annahme, dass der „Verlust“ der Sängerin bereits weiter zurücklag, da der Verfasser hierauf wie auf eine gesicherte, dem Empfänger längst bekannte Tatsache eingeht, weshalb er diesen Umstand nicht näher erläutert. Ohne den wertvollen Beitrag der „guten“ Tosi, und weil Bellini es nicht gutheißen konnte, dass sie durch die Mezzosopranistin Adelaide Comelli ersetzt würde, also durch eine wenig verdienstvolle und für die Rolle ungeeignete Interpretin, die gerade am Ort war, liegt die Vermutung nahe, dass die Theaterleitung

1 *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, Tagungsband, Morcone 19.-21. April 1990, Reggio Calabria 1999, Bd. I, S. 371.

darum bemüht war, beim König Franz I. eine Verschiebung der Aufführung zu erwirken. Die Oper schien unter keinem guten Stern geboren, und der Maestro hatte sich bereits mit Domenico Gilardoni begnügen müssen, einem dichterischen Mitstreiter, der eine gehobene und schwülstige Sprache pflegte, und sich nun erstmalig als Operndichter versuchte; aber Kalliope, die Muse der epischen Dichtkunst, hat mit der undankbaren Aufgabe, ein Opernlibretto zu ersinnen, nichts gemein, und es war naheliegend, die Arbeit des Librettisten in Zweifel zu ziehen. Gleiches galt für den Komponisten, von dem man kein Meisterwerk erwarten konnte. Überdies kam hinzu, dass Bellini, in seiner Absicht, ein innovatives Vorhaben umzusetzen, das ihm „seit der Zeit, als er das Konservatorium verließ“ vorgeschwebt hatte², aufgrund seiner Experimentierfreude Gefahr lief, das neapolitanische Publikum vor den Kopf zu stoßen, das mit der energischen Klangfülle der Opern Rossinis und dessen Nachahmer vertraut war, die er als „schändliche Plagiatoren“ zu bezeichnen pflegte³.

Vorsichtshalber zog er es vor, nicht zu weit zu gehen, und vermied es, in *Bianca e Gerlando* übertriebene Neuerungen



Vincenzo Bellini, gemalt von Pietro Lucchini

einfließen zu lassen, sodass seine Reformabsicht erst im darauffolgenden Jahr in aller Deutlichkeit hervortrat, als er mit Felice Romani zusammenarbeitete und mit der Oper *Il pirata* an der Mailänder Scala einen denkwürdigen Triumph davontrug. Bei seinem Aufenthalt in Mailand bekräftigte er während einer Konversation mit einem Korrespondenten der Leipziger «Allgemeinen musikalischen Zeitung» seinen Wunsch nach „einer Umwälzung [...], die er in der modernen Oper mit der größten Zuversicht hervorzubringen gedachte“. Und er fügte hinzu: „Er als Anfänger wage es bis jetzt keineswegs, die Cabaletten und all das übrige Zeug aus der Oper auf einmal zu verbannen,

² *Album Bellini*, hrsg. von FRANCESCO FLORIMO und MICHELE SCHERILLO, Neapel 1886, S. 33.

³ CARMELO NERI, *Vincenzo Bellini - Nuovo epistolario 1819-1835 (con documenti inediti)*, Catania 2005, S. 324.

und müsse also noch einem Theile des Publicums huldigen, ohne dabey den andern Theil, die Kenner, deren Beyfall ihm sehr theuer sei, zu vernachlässigen, über den Beyfall der Cabaletten aber heimlich lachte“⁴. Diese „Cabaletten“, die Dichter und Musiker in ihre Bühnenkompositionen einsetzen mussten, um den Sängern Gelegenheit zu geben, ihre Bravour selbst entgegen der dramatischen Konventionen zur Schau zu tragen, kommen in *Bianca e Gerlando* noch vor. Die Oper beinhaltet nur einige wenige der neuen Auffassungen, die der Komponist allmählich zur Entfaltung brachte.

Der Aufschub der Aufführung bereitete Bellini, wie sein Biograph Francesco Pastura bemerkt, die „nicht unbedeutende Mühe, gleich mehrere Stellen der Oper an die Stimmen der beiden neuen Interpreten anpassen zu müssen, wie sich anhand einer Handschrift der ersten *Bianca*-Fassung feststellen lässt, die im Bellini-Museum in Catania verwahrt wird“⁵. Dennoch war er bei vollendeter Arbeit zufrieden und vertraute sich dem Freund Francesco Florimo an: „Von dieser *Bianca*, die ich so gut wie irgend möglich vorbereitet und niedergeschrieben habe, erhoffe ich, dass sie mir Glück bringen

und den Weg für eine schöne Zukunft ebnen wird“⁶. Schließlich rückte der von ihm so sehr herbeigesehnte und gefürchtete Tag heran, nämlich der 30. Mai 1826, und wieder stand ein Festabend an, „da sich der glückliche Namenstag S. K. H. des Fürsten Ferdinands, des Herzogs von Kalabrien“ jährte. Wie dies bei solchen Anlässen üblich war, rüstete sich die Stadt für ein großes Fest. Die Morgenstunden des neuen Tages wurden, wie die Ausgabe des «Giornale delle Due Sicilie» von Dienstag, dem 30. Mai berichtete, „mit zeremoniellen Salutschüssen von den Festungen dieser Hauptstadt“ begrüßt, und im „Königspalast von Portici“ wurde ein großer Empfang gehalten, bei dem der Souverän zu allseitiger Freude zugegen war, „von den erlittenen Beschwerden wiedererstart“. Dieselbe Tageszeitung gab tags darauf bekannt, der König habe „aufgrund einer Vorsichtsmaßnahme, die seine Genesung verlangt“ nicht an der Premiere von *Bianca e Gerlando* teilgenommen, und die Aufgabe, „das Königliche Teatro San Carlo mit ihrer Gegenwart zu beehren“, sei „I. M. der Königin und S. K. H. dem Herzog von Kalabrien, dem erlauchten Gefeierten des Festes zugekommen, zusammen mit der Königlichen Familie und dem üblichen Gefolge“.

4 «Allgemeine musikalische Zeitung», 46. Jg., Nr. 21 (22. Mai 1844), Sp. 354 und 29. Jg. Nr. 51 (19. Dezember 1827), Sp. 871.

5 FRANCESCO PASTURA, *Bellini secondo la storia*, Parma 1959, S. 89.

6 FRANCESCO FLORIMO, *Bellini. Memorie e lettere*, Firenze 1882, S. 102-103.



Teatro di San Carlo, Neapel: Innenansicht (Sammlung Ragni, Neapel)

Im Theater, das in einer „fünffachen Beleuchtung“ erstrahlte, gab es ein hohes Publikumsaufkommen und es stellten sich Zuschauer „hoher Vornehmheit“ ein. Um jedoch von diesen „Gala-Abenden“ ein konkreteres Bild zu zeichnen, ist es hilfreich, einen sehr detaillierten Augenzeugenbericht wiederzugeben, den der französische Komponist und Musikwissenschaftler Adrien de La Fage verfasst hat, der in den Jahren um 1833 in Neapel verweilte. Nachdem er einem ähnlichen Anlass beigewohnt hatte, beschrieb er diesen wie folgt: „An solchen Abenden wird das Teatro San Carlo, eines der schönsten und größten Häuser Europas, üppig beleuchtet. Die gesamte Familie des Königs, darunter er selbst, ist anwesend und besetzt eine riesige Loge, in der nicht nur alle Fa-

milienmitglieder sichtbar werden, sondern auch sämtliche Hofbeamten, die stufenartig hinter ersteren angeordnet sind. Die herrlichsten Kleidungsstücke werden in den sieben Logenrängen zur Schau getragen, die den weitläufigen, das Parkett umgebenden Bereich der stehenden Zuschauer überragen. Die ersten Sitzbänke sind mit einer Vielzahl von Garnisonsoffizieren in großer Uniform besetzt. Von der Bühne aus gesehen hat der Anblick des so mit lebenden Verzierungen geschmückten Parketts etwas Magisches an sich. In Theatern außerhalb Italiens zeitigen die großen Aufführungen aufgrund der unterschiedlichen Bauweise keine so prächtige Wirkung. Mit ihrer amphitheaterhaften Anordnung und durchlaufenden Galerien bieten zum Beispiel die französischen



Vincenzo Bellini

Ferdinand, Prinz von Kalabrien

Henriette Méric-Lalande

Theater einen besser gestaffelten, besser gelenkten und abwechslungsreicheren Anblick, haben jedoch nicht den berückenden Anschein, den an großen Gala-Abenden das Teatro San Carlo aufweist, dessen Logen, die senkrecht angeordnet und durch eine Vielzahl von reich mit Lichtern ausgestatteten Spiegeln unterteilt sind, die an eine Wand aus Feuer oder Edelsteinen erinnern, in deren Mitte durch Spiegelung eine weitere Vielzahl von ähnlichen, mit den unterschiedlichsten und herrlichsten Malereien geschmückten Spiegeln aufscheint. Dergestalt sind das Publikum und der Aufwand wenn in Neapel die neuesten dramatischen Werke eines jungen Maestro erprobt werden. Wie sich dies allerorten in solchen Fällen gehört, ist es keinem erlaubt, Beifall zu spenden, bevor nicht der König es tut. Doch es kommt kaum einmal vor, dass S. M. so abgelenkt wäre, aus Sanftmut nicht ein Zeichen der Ermutigung zu geben, das alsbald von den Zuschauern wiederholt wird⁷.

Wer der Premiere der neuen Oper des jungen Künstlers aus Catania mit den hoch angesehenen Sängern Rubini, Lalande und Lablache beiwohnte, wurde einiger Merkmale gewahr, die diesen von anderen damals beliebten Komponisten abhob. Die schönsten Stellen erzielten die erhoffte Wirkung, und es ließ sich unschwer voraussagen, dass der vielversprechende Musiker in seiner schwierigen Kunst Bekanntheit erlangen würde. Die warmherzige Aufnahme setzte sich auch bei den weiteren Aufführungen fort, und alle waren überzeugt davon, dass diese Oper vor allem aufgrund „einer Betonung der Leidenschaft, mit der die Seele des Zuhörers sympathisierte“ bewundernswert erschien. Diese Überzeugung teilte wohl auch der anonyme Artikelschreiber, der am 13. Juni im «Giornale delle Due Sicilie»⁸ bemerkte, dass der Stil Bellinis, „der von jener zuweilen etwas übertriebenen Lebendigkeit moderner Musik geprägt ist, [...] sich keinesfalls durch den Zügel der strengeren Gesetze alter Musik bändigen lässt. In seinen Harmonien ver-

7 ADRIEN LENOIR DE LA FAGE, *Biografia – Vincenzo Bellini*, in «Il facchino», Parma, Jg. IV, Nr. 5, 29. Januar 1842, S. 38.

8 Vgl. hier und im Folgenden «Giornale delle Due Sicilie», Nr. 136, Neapel, Dienstag, 13 Juni 1826 (zit. nach PASTURA, zit., S. 94).



Giovan Battista Rubini

Luigi Lablache

Arcangelo Berrettoni

zichtet er nicht auf Gefühl zugunsten von Sinn, worin meiner Ansicht nach der entscheidende Vorzug eines Meisters besteht“.

Diese Kritik wurde mit zweiwöchiger Verspätung veröffentlicht, vermutlich um ein endgültiges Urteil erst dann hervorzubringen, wenn sich eine anhaltende Begeisterung des Publikums bestätigt hatte. Eine solche Behutsamkeit scheint bei Werken, mit denen Anfänger betraut wurden üblich gewesen zu sein, denn auch die Kritik der Oper *Ecuba* des genialen Komponisten Nicola Antonio Manfredi, die ihre Premiere im Teatro San Carlo am 13. Dezember 1812 gefeiert hatte, erschien auf dem «Monitore delle Due Sicilie» neun Tage nach der Erstaufführung, also mit einer vergleichbaren Verzögerung. In der Überzeugung, dass gewisse Mängel in *Bianca e Gernando* der geringen Erfahrung beider Autoren geschuldet seien, ging der Verfasser des Artikels allein mit dem Librettisten ziemlich hart ins Gericht, dem er eine Nachahmung der Tragödien Alfieris vorwarf, und eine Reihe von Ungereimtheiten, „die gegen jeden gesunden Verstand verstoßen“, sowie „Nachlässigkeiten in

der Beherrschung der Verskunst, ... die bei Texten, die gesungen werden unerträglich sind“; für den blonden Tonkünstler, dem er zunächst eine „größere formale Ökonomie der Mittel, sowie eine stärkere Bemühung um die Erreichung jenes Hell-Dunkel-Kontrasts, der die Magie des Theaters ausmacht“ anempfahl, fand er schmeichelnde Worte: „Für seine eingeschlagene Laufbahn hat er, kurz gesagt, einen solchen ersten Schritt getan, dass wir – wenn er sich nicht am errungenen Applaus berauschen wird, und sich künftig mehr von der Natur und von der Theaterbühne leiten lässt als vom Handwerk des Kapellmeisters – uns wünschen, ihn einst dem ruhmvollen Kreise der zahlreichen gepriesenen Meister zurechnen zu dürfen, die dank der Gunst des erlauchten Königshauses Bourbon aus unserem Musikkonservatorium hervorgegangen sind, um die Bewunderung des Publikums auf sich zu ziehen“. Wie sich leicht denken lässt, machte der beträchtliche Erfolg Bellini, Gilardoni und ihre Freunde euphorisch und erfüllte den gerissenen Domenico Barbaja mit größter Zufriedenheit. Indem er sein Vertrauen zwei vielversprechenden

Künstlern geschenkt hatte, war es dem Theaterimpresario gelungen, bei sehr geringen Ausgaben viel zu verdienen.

Bellinis erste Auftragsoper blieb also nicht unbeachtet, wie die folgenden Zeilen aus einer alten Lebensbeschreibung verdeutlichen: „Als er mit *Bianca e Gerlando* in Neapels großem Theater in Erscheinung trat, obwohl das Textbuch mittelmäßig und daher mitnichten für seinen Kompositionsstil geeignet war; als die junge Frau, die ihre Leidenschaft auf Geheiß ihres Vaters verdrängen wollte, sich ihm gedanklich zuwandte und beschwörend ausrief:

*Erhebe dich, oh Vater, und siehe die Tochter,
die sich beklagt, die stöhnt und seufzt,*

war dieser süße und traurige Gesang für alles bezeichnend. Nun bemerkten die Menschen, dass die Musik ihren Charakter verändert hatte, und dass an Stelle der Entschiedenheit die Sanftheit trat, an Stelle des Witzes dagegen das Pathos. In der Tat hatte sich der unsterbliche Pesareser, dessen Musik alles enthält, wobei stets ein Element das andere übertrifft, wie es die Eigenart seines eleganten Stils erforderte, damals zuweilen noch mit derartigen Gesängen hervorgetan, wie mit demjenigen Desdemonas, die versucht, mit der Harfe die Vorahnung ihres bevorstehenden Todes zu zerstreuen. Dennoch, der hohe Herr der modernen Musik möge mir das nachsehen, die Klagen der Toch-

ter des Herzogs von Agrigent haben eine irgendwie liebenswertere Melancholie als die Klagen der Tochter des venezianischen Patriziers“⁹.

Dort, wo es heißt: „der unsterbliche Pesareser [...] hatte sich damals bisweilen noch mit derartigen Gesängen hervorgetan“, wird eine unleugbare Wahrheit verfochten, denn in seinen Werken gibt es Motive, welche an die auserlesenen Melodien des großen catanesischen Opernkomponisten erinnern, auf welchen jene „Gesänge“ großen Einfluss gehabt haben dürften; anders ausgedrückt, Rossini, der in mehreren Opern rührend und sentimental war – man denke nur an *Tancredi* oder *Semiramide* –, hat einen bis dahin noch unbeschrittenen Weg aufgezeigt, den Bellini dank seiner äußerst glücklichen Intuition als erster eingeschlagen hat, und zwar mit den allseits bekannten Ergebnissen.

Carmelo Neri

*Übersetzung aus dem Italienischen von
Antonio Staude*

9 GIUSEPPE BOZZO, *Vincenzo Bellini*, Palermo 1851, S. 15-16.

Zur Edition von *Bianca e Gerlando*

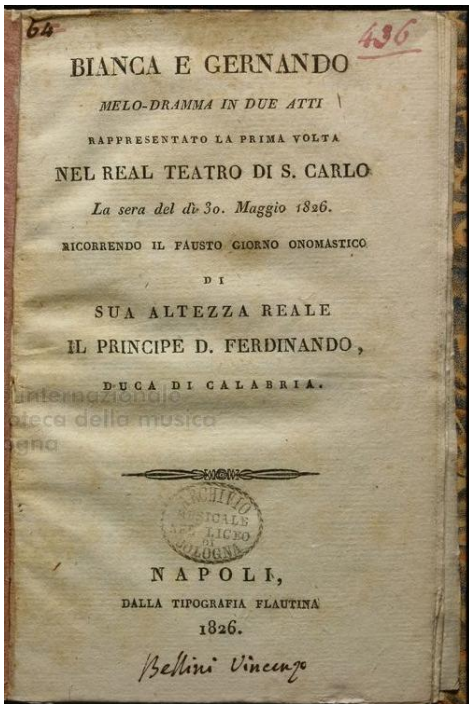
Wer hätte das gedacht?! Obwohl Bellini neben Rossini und Donizetti der bedeutendste italienische Komponist der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist und sein Werkkatalog nur elf Opern aufweist, ist sein offizielles Operndebüt bislang durch eine moderne Wiederentdeckung unberücksichtigt geblieben. Das hat damit zu tun, dass man *Bianca e Gerlando* (Neapel 1826) gemeinhin mit dessen überarbeiteter Fassung *Bianca e Fernando* (Genua 1828) gleichsetzt. Das geht soweit, dass einige Opernkataloge den zweiten Titel nennen und diesen mit dem Entstehungsjahr des ersteren versehen.

Die Geschichte der Bad Wildbader Erstaufführung in moderner Zeit begann mit einer Ankündigung der Opera St. Moritz / Opera Basel. Dieses kleine Festival setzte im letzten Jahr ziemlich mutig Bellinis *Bianca e Fernando* für den Sommer 2016 auf das Programm, obwohl die Verfügbarkeit eines Aufführungsmaterials nicht gesichert war. Denn die RAI, die italienische Rundfunk- und Fernsehanstalt, die die Oper ausgegraben und 1976 in Turin aufgenommen hat, verfügt nicht mehr über dieses Material. Angeblich sollte es noch in Catania existieren, wo das Werk zum letzten Mal 1991 aufgeführt wurde (dokumentiert auf einer CD von Nuova Era). Aber in der Sommerpause war darüber nichts zu erfahren. So hatte ich die Idee, dass St. Moritz / Basel die Oper ggf. in Zusammenarbeit mit ROSSINI IN WILD-

BAD produzieren könnte – das Festival im Schwarzwald hat schon mehrfach und mit Erfolg bewiesen, innerhalb eines Jahres eine Aufführungsedition erstellen zu können. Natürlich sollte es dann eine Erstaufführung sein – also nicht die längst eingespielte Version *Bianca e Fernando*, sondern die Urfassung *Bianca e Gerlando* von 1826.

St. Moritz / Basel wurde schließlich in Catania fündig und führt *Bianca e Fernando* (im folgenden *BeF*) wie geplant im Juni und September 2016 auf. Bei ROSSINI IN WILDBAD passte aber *Bianca e Gerlando* (*BeG*) perfekt ins Konzept, nicht zuletzt dank der Präsenz von Maxim Mironov, der für die 1826 von Giovan Battista Rubini gesungene Partie des Gerlando eine ideale Besetzung darstellt (wie er bereits 2012 mit der Rubini-Partie des Ermano in *Mercadante I briganti* bewiesen hat).

Nun stellte sich die bange Frage, ob sich die Version von 1826 überhaupt zuverlässig rekonstruieren ließ. Wie üblich bei italienischen Opern jener Zeit war *BeG* nicht als Partitur (also mit der vollständigen Orchestrierung) im Druck erschienen – es liegen nur handschriftliche Partituren vor. Noch im Jahr der Uraufführung gab Bellinis Freund und späterer Biograf Francesco Florimo einen Klavierauszug heraus – allerdings nur mit den wichtigsten Nummern. Die Rezitative fehlten, und



Libretto 1826 (Museo della Musica, Bologna)

einige große Ensembles wurden für Klavier zu vier Händen, ohne Singstimmen, zusammengefasst. Ein Klavierauszug von *BeF* erschien erst 1903 bei Ricordi. Ein Vergleich zwischen dem gedruckten Libretto von 1826 und diesen beiden Klavierauszügen ließ zunächst abschätzen, welche Stücke im Klavierauszug noch neu gesetzt werden mussten, damit sie von den Sängern einstudiert werden können. Für die vollständige Partitur wäre vielleicht das Autograf, also Bellinis eigene handschriftliche Komposition, nützlich gewesen. Aber diese online verfügbare Partitur

ist unvollständig und stellt möglicherweise nur eine Entwurfsphase dar. Ebenfalls online gibt es zwei Kopistenabschriften, die sich in den Bibliotheken der Konservatorien von Neapel und Florenz befinden. Einige Beiträge von Friedrich Lippmann gaben mir einen Überblick über die Abweichungen zwischen *BeG* und *BeF* und ließen erkennen, dass die zwei Abschriften eine Mischform der beiden Fassungen darstellen. Lippmann erwähnte auch eine Kopistenabschrift, die im Bellini-Museum in Catania aufbewahrt wird. Aber erst ein Beitrag von Domenico De Meo im Programmheft der Aufführung von 1991 erhellte, dass es sich dabei um die wohl einzige vollständige Abschrift handelte, die die Urfassung von 1826 zuverlässig widerspiegelt. Leider war sie online nicht verfügbar...

Eine Anfrage beim Dokumentationszentrum für Bellini-Studien ergab, dass auch dort keine digitale Kopie vorhanden war. Fabrizio Della Seta, der Direktor der kritischen Bellini-Gesamtausgabe, bestätigte mir die schwierige Quellenlage der beiden Opern, für deren kritische Ausgabe noch kein Herausgeber bestimmt wurde. Umso spannender wurde von ihm der „Testlauf“ in Wildbad eingeschätzt.

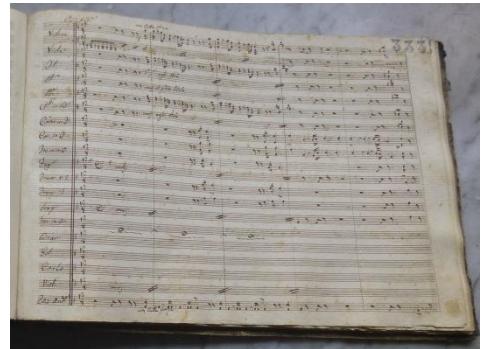
Eine Anfrage beim Museo Belliniano ergab, dass vor Ort kein Fotograf verfügbar wäre, der die rund 400seitige Partitur ablichten könnte. Was tun? – Ohne diese



Titelblatt des Klavierauszug 1826, hrsg. von F. Florimo (Biblioteca Nacional de España)

Abschrift ließ sich die Oper nicht zuverlässig aufführen. EasyJet macht's möglich! Nach Rücksprache mit Festivalintendant Jochen Schönleber beschloss ich, mich per Direktflug von Basel nach Catania zu begeben, ausgerüstet mit meiner Kompakt-Digitalkamera, die schon in anderen Fällen gute Dienste geleistet hat. Mit dem Direktor des Museums hatte ich zuvor telefonisch vereinbart, dass ich die Abschrift auch ohne seine Anwesenheit an einem Sonntag abfotografieren durfte. Carmelo Neri, Herausgeber eines Bellini-Briefwechsels, half mir dabei, indem er die Seiten fixierte, damit sie nicht aufblättern. Nach einer gut zweistündigen Arbeit war die Partitur „im Kasten“.

Florian Bauer, unser erfahrener Notensetzer, hatte nun eine zuverlässige Quelle, aufgrund derer er die vollständige Oper mit dem Notenprogramm „Finale“ erfassen konnte, um dann eine saubere Partitur und die einzelnen Orchester-



Handschriftliche Partiturschrift: Beginn Terzetto Finale (Catania, Museo Belliniano)

stimmen auszudrucken. Ich erstellte derweil ein partiturgereutes Libretto, das von Antonio Staudé im Hinblick auf die Über-titel wörtlich übersetzt wurde (und nun auch als zweisprachige Ausgabe des Festivals vorliegt). Vor allem aber galt es festzustellen, welche Teile der beiden alten Klavierauszüge Verwendung finden konnten und für welche Teile es unerlässlich war, die zeitaufwändige Arbeit der Anfertigung einer Reduktion der Partitur für Klavier und Stimme anzufertigen. Einige Teile konnten durch kleine Korrekturen in den Noten oder durch die Unterlegung des ursprünglichen Textes angepasst werden.

Gegenüber der späteren Fassung weist *Bianca e Gerardo* im Wesentlichen folgende Unterschiede auf:

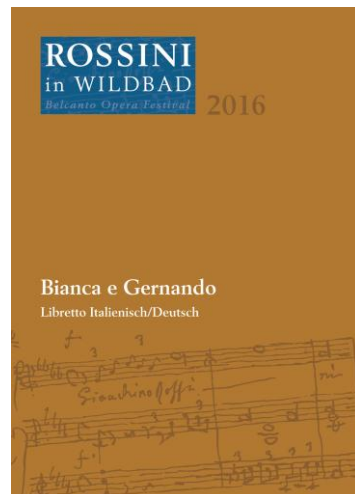
- Die Oper hat keine Ouvertüre, sondern eine Introduktion (Nr. 1) mit einem instrumentalen Vorspiel und einem Rezitativ von Clemente. Das Rezitativ

- von Gernando „Quest'è mia reggia“ hat einen anderen, einfacheren Verlauf.
- Die Kavatine Gernando (Nr. 2) weist eine andere Cabaletta auf („Il brando immergere“).
 - Auch die Cabaletta der Kavatine Filippo (Nr. 3) ist anders („Cessa crudel pensier“).
 - Der letzte Teil des Terzetts (Nr. 4) ist musikalisch unverändert, weist aber einen anderen Text auf („Tu spero superbo“).
 - Im Finale I (Nr. 5) ist die Kavatine Biancas abweichend.
 - Im zweiten Akt gibt es keine zweite Solonummer für Gernando.
 - Das Schlussterzett (Nr. 10) beginnt mit einer instrumentalen Einleitung.
 - Die Oper endet nicht mit einer „Scena“ für Bianca, sondern mit dem Terzett plus Chor.

Wie man sieht, bietet die Oper in der Urfassung nicht nur unbekannte Musik, sondern auch formal einige signifikante Unterschiede, die *Bianca e Gernando* einen eigenständigen Charakter verleihen. Im Wesentlichen ist diese Fassung insbesondere im 2. Akt stärker auf die Wiedervereinigung und Rückgewinnung der Macht der legitimen Herrscherfamilie fokussiert, wie die Abfolge der Nummern 7 bis 10 nach der Arie Philippos zeigt: Romanze Bianca – Duett der Geschwister – Kavatine Carlo – Terzett des Vaters und der beiden Kinder.

Neben der Edition von *Bianca e Gernando* arbeitete ich auch an der Ausgabe des Rossini-Briefwechsels für die Jahre 1831-1835 (Fondazione Rossini, hrsg. von Sergio Ragni). Erst dadurch wurde mir wirklich bewusst, welche große Wertschätzung die beiden Musiker verband, als Bellini als Protegé Rossinis in Paris seine letzte Oper, *I puritani*, herausbrachte. Es hat daher einen geradezu symbolischen Wert, wenn ROSSINI IN WILDBAD den Komponisten aus Catania mit der modernen Erstaufführung seiner einzigen noch unbekannteren Oper ehrt!

Reto Müller



Leseempfehlung: Das vollständige Libretto in italienischer Sprache mit synoptischer deutscher Übersetzung von Antonio Staude, Ausgabe von ROSSINI IN WILDBAD 2016.

Biografien

Antonino Fogliani

(Musikalische Leitung), geboren in Messina, graduierte zunächst im Fach Klavier, bevor er bei Vittorio Parisi am Konservatorium Giuseppe Verdi in Mailand Dirigieren studierte. Er absolvierte bei Franco Donatoni und Ennio Morricone ein Aufbaustudium an der Accademia Chigiana in Siena und assistierte Gianluigi Gelmetti u. a. bei *Otello* in London. Seinem gefeierten Debüt beim Rossini Opera Festival Pesaro 2001 mit *Il viaggio a Reims* folgten mehrere Verpflichtungen an namhaften Opernhäusern, darunter das Teatro La Fenice Venedig, das Teatro dell'Opera Rom, das Teatro San Carlo Neapel und die Opéra Comique Paris. An der Mailänder Scala dirigierte er u. a. die Neuproduktion von Donizettis *Maria Stuarda* (auf DVD verfügbar). Regelmäßig leitet er das Orchestra Nazionale di Santa Cecilia Rom, das Orchestra Filarmonica del Teatro Massimo Bellini in Catania, das Orchester „I Pomeriggi Musicali“ in Mailand oder auch das Sydney Symphony Orchestra. An der Houston Grand Opera dirigierte Fogliani 2011 mit *Lucia di Lammermoor* zum ersten Mal in den Vereinigten Staaten. Darüber hinaus dirigierte er in jüngerer Zeit u. a. *Lucia di Lammermoor* am Teatro La Fenice Venedig, *I lombardi* und *Attila* bei den St. Galler Festspielen, ein Recital mit Anna Bonitatibus in der Tschaikowsky-Konzerthalle in Moskau sowie ein Gedächtniskonzert zu Ehren Nino Rotas am Teatro La Fenice

Venedig. Erfolgreich debütierte er in Monte Carlo mit Bellini und mit Puccinis *Turandot* am Moskauer Bolschoi-Theater. Am Teatro Liceu in Barcelona dirigierte er Donizettis *Maria Stuarda*. Seit 2011 unterrichtet er Dirigieren am Conservatorio G. Tartini in Triest. Im selben Jahr wurde er auch zum Musikalischen Leiter von ROSSINI IN WILDBAD ernannt, wo er seit 2004 u. a. die folgenden Werke dirigiert hat: *La scala di seta*, *Il signor Bruschino*, *Ciro in Babilonia*, *Mosè in Egitto*, *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* (Mercadante), *Otello*, *La sposa di Messina* (Vaccaj), *La Cenerentola*, *Il turco in Italia*, *Stabat mater* (mit den von Fogliani neu-orchestrierten Tadolini-Stücken), *I briganti* (Mercadante), *Semiramide*, *Adina*, *Guillaume Tell*, *Il viaggio a Reims*, *L'inganno felice* und *Bianca e Falliero*.

Silvia Dalla Benetta

(Bianca, Sopran), studierte Gesang und absolvierte ihr Studium am Conservatorio B. Marcello in Venedig mit Auszeichnung. Unterricht erhielt sie bei Romano Gandolfi, Aldo Ceccato, Stella Silva, Mirella Parutto, Alida Ferrarini, Ida Adami Corradetti, Luciana Serra, Denia Mazzola, Sherman Lowe und Renata Scotto. Ein Wettbewerbserfolg 2004 ebnete ihren Weg in eine internationale Bühnenkarriere, deren Höhepunkte ein breitgefächertes Repertoire bilden, das von Verdis Opern über Bellini und Rossini bis hin zu Puccini reicht, darunter: Gulnara in *Il corsaro*,



Antonino Fogliani



Silvia Dalla Benetta



Maxim Mironov

Giselda in *I lombardi*, Violetta in *La traviata*, Alice in *Falstaff*, Cio-Cio San in *Madama Butterfly*, Mimi in *La bohème*, Liù in *Turandot*. Im Belcantofach gestaltete sie die Partien der Norma, *Lucia di Lammermoor*, *Semiramide* und trat – u. a. an der Staatsoper Hamburg – als Fiorilla in *Il turco in Italia* auf. Dabei arbeitete sie mit Regisseuren wie Henning Brockhaus, Laurent Pelly, Daniele Abbado, Franco Zeffirelli und Jonathan Miller und sang unter Dirigenten wie Andrea Battistoni, Daniele Callegari, Nicola Luisotti, Carlo Montanaro, Piergiorgio Morandi, Daniel Oren, Renato Palumbo und Donato Renzetti. Als CD ist u. a. ein Arienalbum (Kikko Music), und auf DVD Verdis *Il corsaro* aus dem Teatro Regio Parma (Unitel Classica) erhältlich. In der Spielzeit 2014/15 gab die Koloratursopranistin ihre Rollendebüts als Abigaille in *Nabucco* in Gozo/Malta, als Elvira in *Ernani* in Vilnius und als Leonora in *Il trovatore* in Busseto. Ferner war sie in Catania als Fiorilla und in Nizza abermals als Semiramide zu hören; ebendort sang sie im Frühjahr 2016 in Meyerbeers *Les Huguenots* und bereits im Herbst 2015 in Sassari die Elisabetta in Rossinis gleichnamiger Oper.

In Luzern war sie dieses Jahr außerdem als Norma zu erleben.

Maxim Mironov

(Gernando, Tenor) wurde nach Abschluss an der Gnessin Musikakademie Ensemblemitglied des Helikon Operntheaters Moskau, wo er in Grétrys *Pierre le Grand* debütierte. Er gewann den Wettbewerb „Neue Stimmen“ sowie die „Goldene Maske“ für seine Leistung als Lindoro an der Stanislavsky Oper Moskau. Seither verzeichnet er viele Auftritte an weltweit renommierten Institutionen von der Wiener Staatsoper bis zur Japanischen Opernstiftung Tokio, dem Glyndebourne Festival bis zur National Opera Washington, von der Las Palmas Opera bis zum Théâtre de la Monnaie (Brüssel). Im Laufe seiner Karriere arbeitete er mit namhaften Dirigenten zusammen, darunter Zedda, Renzetti, Campanella, Pidò, Jurowski, Mariotti, Scimone, Lopez-Cobos und Ferro und Regisseuren wie Pizzi, Fo, Servillo, Micheletto, Grinda, Del Monaco, Abbado, Sir Peter Hall und Fischer. Seine Stimme ist auf zahlreichen Aufnahmen bei Dynamic, Bongiovanni, Bel Air Classic, Naxos und Opus Arte auf



Luca Dall'Amico



Vittorio Prato



Zong Shi

CD und DVD zu hören. Er ist ein weltweit gefragter Rossini-Tenor; 2015 sang er Don Ramiro (*La Cenerentola*) in Neapel und Washington, Alberto (*La gazzetta*) beim ROF Pesaro. Dieses Jahr konnte man ihn als Almaviva an der Sächsischen Staatsoper, als Rodrigo (*Otello*) am Theater an der Wien und als Lindoro an der Stanislavsky Oper Moskau und im Théâtre du Capitole Toulouse erleben. In Bad Wildbad debütierte er 2012 in *Mercedantes I briganti* und kehrte 2014 für *Il viaggio a Reims* wieder.

Luca Dall'Amico

(Carlo, Bass) studierte Posaune, Orgel und Komposition am Konservatorium Vincenza. 2003 debütierte er in der Arena Verona in *Carmen*, worauf *Madama Butterfly* und *Le nozze di Figaro* folgten. Riccardo Muti engagierte ihn für den Agamemnon in *Iphigenie in Aulis* am Teatro dell'Opera in Rom. An der Mailänder Scala sang er in Pizzettis *Assassinio nella Cattedrale*, was zahlreiche Engagements in ganz Italien nach sich zog. Im Sejong Theatre in Seoul sang er bereits in *La traviata*, *Aida*, *Turandot* und *Così fan tutte*. Im Laufe seiner Karriere arbeitete

er mit namhaften Dirigenten zusammen, darunter Riccardo Muti, James Conlon, Bruno Bartoletti, Corrado Rovaris, Gianluigi Gelmetti und Lukas Karytinios. Er trat u. a. am Teatro La Fenice in Venedig auf mit *Il barbiere di Siviglia*, *Simon Boccanegra* und *I Capuleti e i Montecchi*; am Teatro Regio Parma mit *Les Pêcheurs de perles*; für die Saisonöffnung 2014 an der Oper Florenz sang er in Wolf-Ferraris *Il campiello*; mit dem Liverpool Royal Philharmonic Orchestra gab er Rossinis *Stabat mater*; Alidoro in *La Cenerentola* am Teatro Nacional de São Carlos in Lissabon; am Teatro dell'Opera in Rom *Aida*; mit letzterem sang er auf Japan-Tournée in *Simon Boccanegra* und *Nabucco*. Kürzlich verkörperte er Don Basilio in *Il barbiere di Siviglia* an der Oper Florenz und in Fermo; Colline in *La bohème* in Ravenna und Vilnius; Raimondo in *Lucia di Lammermoor* am Teatro Regio in Parma und *Falstaff* mit dem Chicago Symphony Orchestra unter der Leitung von Muti.

Vittorio Prato

(Filippo, Bariton) studierte bei Ivo Vinco, Luciano Pavarotti, Dmitry Vdovin und Sherman Lowe und schloss außerdem in

Klavier und Cembalo ab. Er nahm an der Accademia Rossiniana in Pesaro teil und debütierte als Don Alvaro in *Il viaggio a Reims*. Sein Repertoire umfasst Opernrollen von Monteverdi bis zum 20. Jahrhundert sowie ein breites Konzertrepertoire von Händel bis Szymanowski. Er sang europaweit in bedeutenden Opernhäusern wie der Staatsoper in Berlin, Teatro del Liceu Barcelona, Opéra de Lyon, die Oper Rom, Théâtre du Capitole Toulouse, Théâtre des Champs-Élysées und Opéra Comique in Paris, Opéra Royal Liège, Theater an der Wien, Grand Théâtre Bordeaux, beim Maggio Musicale in Florenz, Barbican in London, Teatro Comunale Bologna und Petruzzelli Bari. Dabei trat er mit namhaften Dirigenten auf, darunter Muti, Jurowski, Gelmetti, Rousset, Hogwood, Curtis und Marcon. In den letzten zwei Jahren sang er u. a. Max in Donizettis *Betty* im Teatro Sociale in Bergamo, Malatesta (*Don Pasquale*) an der Staatsoper und Dandini (*La Cenerentola*) am Gärtnerplatz in München sowie Figaro (*Il barbiere di Siviglia*) in Bologna. In den Theatern des AsLiCo-Verbundes wird er demnächst den Prodocimo (*Il turco in Italia*) geben. Bei ROSSINI IN WILDBAD trat er zuerst 2006 als Plagio in Carafas *I due Figaro* auf und 2012 als Corrado in Mercadantes *I briganti*, die beide auf CD vorliegen. Zu seinen weiteren Aufnahmen gehören *La Salustia* von Pergolesi (DVD Arthaus Musik) und Rameaus *Les Indes galantes* (DVD Alpha).

Zong Shi

(Clemente, Bass) ist gebürtiger Chinese. 2007 machte er seinen Abschluss an der staatlichen Musikakademie A.V. Nezhdanova 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 der italienischen Regierung seine Studien bei Bonaldo Giaiotti, Gianni Maffeo und Leonardo Marzagalia fortsetzen. Er debütierte als Ferrando (*Il trovatore*) bei den Opernfestivals Pandino und Cunardo 2012. In China hatte er Auftritte u. a. als Banco (*Macbeth*), Sparafucile (*Rigoletto*) und Zio Bonzo (*Madama Butterfly*) am Nationaltheater in Peking und den Opern Fu Zhou, Shen Zhen und Ning Bo. In der Spielzeit 2014/15 nahm er am Domingo Opera Studio in Valencia teil, 2015 sang er als Teilnehmer der Accademia Rossiniana in Pesaro Don Prudenzio in *Il viaggio a Reims*. Dieses Jahr war er Timur (*Turandot*) mit dem Projekt OperaDomani in Como.

Marina Viotti

(Viscardo, Mezzosopran) ist in der Schweiz geboren und wuchs in Frankreich auf. Sie lernte Querflöte und beschäftigte sich mit Jazz und Gospel. In Lyon studierte sie Literaturwissenschaft und Philosophie. Seit 2010 erhält sie Gesangsunterricht bei Heidi Brunner in Wien und singt dort im Chor des Sing-



Marina Viotti



Gheorghe Vlad



Mar Campo

vereins und im Extrachor der Wiener Staatsoper. Anfang 2011 trat sie erstmals in Rossinis *Petite Messe solennelle* als Solistin auf und sang 2012 die *Récitante* in Debussys *La Damoiselle élue* in Mailand und Turin unter der Leitung von Bertrand de Billy. Seit 2013 nimmt sie Gesangunterricht bei Brigitte Balleys an der HEMU Lausanne. 2014 sang sie in *L'Enfant et les sortilèges* von Ravel (Wiederaufnahme 2015/16) und in Britten's *Turn of the Screw* Mrs Grose. 2014 war sie Preisträgerin beim MIGROS-Wettbewerb, Mosetti-Stipendiatin und erhielt den ersten Preis und den Orchesterpreis im Internationalen Gesangswettbewerb Mâcon. 2015 trat sie als Dritte Dame in der *Zauberflöte* mit der Opéra de Lausanne auf. Dort übernahm sie in der Spielzeit 2015/16 die Partie der Zeitungsverkäuferin in Poulencs *Les Mamelles de Tirésias*. Für ihr Diplom im Mai 2016 sang sie Mahlers *Kindertotenlieder*. Zudem trat sie an der Opéra de Lausanne als Marthe in Gounods *Faust* auf. Sie debütierte 2015 bei ROSSINI IN WILDBAD als Isabella in *L'italiana in Algeri* und gewann den Internationalen Bel Canto Preis der Akademie BelCanto.

Gheorghe Vlad

(Uggero, Tenor) wurde in Rumänien geboren. Seine Sängerkarriere startete er 2003 im Bereich Kammermusik an der Nationalphilharmonie Bukarest, zeitgleich studierte er an der Universität Bukarest Klavier und Klarinette. Sein Debüt als Opernsänger hatte er 2009 an der Nationaloper Bukarest mit der Partie des Carolino in *Le cantatrici villane* von Fioravanti. 2012 sang er Don Ramiro in *La Cenerentola* und Nemorino in *L'elisir d'amore* an der Staatsoper Bukarest. In der Hamburger Kammeroper war er in der Spielzeit 2013/14 in den Partien des Lindoro in *L'italiana in Algeri* und Dimsdale in *Der scharlachrote Buchstabe* (F. Kroll) zu hören. Sein umfangreiches Opernrepertoire umfasst Werke aus dem Barock und der Romantik bis hin zur Wiener Operette, mit Rollen wie Händels *Alcina*; Rossinis *Il barbiere di Siviglia* und *Il viaggio a Reims*; Donizettis *Don Pasquale* und *La Fille du régiment*; Mozarts *Così fan tutte*, *Die Entführung aus dem Serail* und *Don Giovanni*; Verdis *Rigoletto*; Lehárs *Die lustige Witwe* oder *Die Fledermaus* von J. Strauß. 2015 übernahm er an der Hamburger Kammeroper die Par-



Camerata Bach Chor

tien des Tamino in der *Zauberflöte* und Alfredo in *La traviata*. Er nahm an Masterclasses teil u. a. bei Eduard Tumatjan und Massimiliano Pisapia. Bei ROSSINI IN WILDBAD debütierte er 2014 als Adelberto in *Adelaide di Borgogna* sowie als Geroldo in Morlacchis *Tebaldo e Isolina*. 2015 war er dort erneut als Lindoro und als Conte di Sanseverino in Lindpaintners *Il vespro siciliano* zu hören.

Mar Campo

(Eloisa, Contralto) studierte Kunstgeschichte in Madrid, Rom und Berlin, bevor sie 2009 zum Gesang fand. Sie begann ihre Studien mit Alicia Nafé und wurde kurz darauf am Conservatorio Superior der Balearen aufgenommen. 2013 macht sie ihren Abschluss an der Escuela Superior de Canto de Madrid bei Ramón Regidor, Sara Matarranz und Jorge Robaina. Sie besuchte Masterclasses bei Alicia Nafé, Amelia Felle, Dolora Zajick, Francesca Roig, Mariella Devia, Giulio Zappa, Miquel Ortega,

Marco Evangelisti, Ettore Pappadia und Charles Spencer. In der vorletzten Saison des Ópera Estudio de Ópera de Tenerife spielte sie Tisbe (*La Cenerentola*) im Auditorio Adán Martín mit dem Symphonieorchester Teneriffa unter Matteo Pagliari. Im Auditorio Nacional (Madrid) sang sie Pergolesis *Stabat mater*, Cimarosas *Requiem in G* im Rahmen des Festival de Arte Sacro Madrid sowie die *Petite Messe solennelle* von Rossini. Mit dem Orchester des RTVE unter der Leitung von Carlos Kalmar gestaltete sie das Konzert „El sombrero de tres picos“, im Teatro Monumental, im Auditorio Conde Duque, und im Instituto Francés Madrid gestaltete sie diverse Konzert-Hommagen an Poulenc und Debussy. Am Teatre Principal de Palma de Mallorca debütierte sie in *El arca de Noé* (Britten), wo sie kürzlich auch ein Konzert mit Werken von Manuel de Falla mit dem Symphonieorchester der Balearen unter der Leitung von Miquel Ortega gab. Auf Mallorca verkörperte sie außerdem die Rolle der



Virtuosi Brunenses

Flora (*La traviata*). Zudem nahm sie im Kinderprogramm des Zweiten Fernsehprogramms „Pizzicato“ der Reihe Ser teil, sowie am europäischen Tag der Musik und der Programmreihe „La darsena“ im Klassik Radio.

Der **Camerata Bach Chor** Poznań wurde 2003 von Tomasz Potkowski und Ania Michalak in Poznań gegründet. Ania Michalak ist aktuell Chordirektorin an der Danziger Oper und in Bad Wildbad. Sie arbeitet mit verschiedenen Dirigenten und Sängern zusammen. Die Mitglieder des Chores sind Solisten des Danziger und Posener Opernchores. Das Repertoire des Chores umfasst sakrale und Opernwerke. Sowohl als Kammerchor als auch in der großen Besetzung hat der Chor zahlreiche Aufnahmen zu verzeichnen. Das Ensemble ist in eine Vielzahl an sehr unterschiedlichen Projekten involviert und sehr flexibel. Seit 2010 ist der Camerata Bach Chor Poznań ständiger Chor bei ROSSINI IN WILDBAD.

Virtuosi Brunenses (Leitung: Karel Mitáš) wurden von Karel Mitáš, einem Konzertmeister der Janáček-Oper des Nationaltheaters Brunn gegründet, der in dieser Funktion auch die künstlerische Leitung des Ensembles übernommen hat. Es besteht sowohl aus hervorragenden Mitgliedern des Orchesters der Janáček-Oper und der Philharmonie Brunn als auch aus anderen Solisten erstrangiger Orchester der Tschechischen Republik. Die Virtuosi Brunenses waren bereits 2008 bis 2010 sowie ab 2012 zu Gast bei ROSSINI IN WILDBAD. Sie sind auf zahlreichen Aufnahmen des Festivals zu hören (als „Virtuosi Brunensis“ auf den Naxos-Aufnahmen), wobei insbesondere der flexible und filigrane Klang der Streicher stets besonders positiv hervorgehoben wurde.



Die Stadt Brno unterstützt die Virtuosi Brunenses bei ROSSINI IN WILDBAD.

ROSSINI
NAXOS

GIOACHINO ROSSINI
La gazza ladra

Maria José Moreno
Kenneth Tarver
Lorenzo Regazzo
Bruno Praticò
Mariana Rewerski
Giulio Mastrototaro
Luisa Islam-Ali-Zade

Classica Chamber Choir, Brno
Virtuosi Brunensis
Alberto Zedda



SWR **ROSSINI**
WILDMAD

3 CDs

ROSSINI
NAXOS

MERCADANTE
I Briganti

Maxim Mironov • Petya Ivanova • Vittorio Prato
Bruno Praticò • Rosita Fiocco • Atanas Mladenov • Jesús Ayllón
Camerata Bach Choir, Poznań • Virtuosi Brunensis
Antonino Fogliani



WORLD PREMIERE RECORDING

ROSSINI
NAXOS

ROSSINI
Il viaggio a Reims

Giordano • Pizzoloto • Mchedlishvili • Marianelli • Mihai Mironov • Palazzi • De Simone • Praticò • Myshketa
Camerata Bach Choir, Poznań • Virtuosi Brunensis
Antonino Fogliani



SWR FIRST RECORDING OF THE COMPLETE OPERA

ROSSINI
WILDMAD

ROSSINI
NAXOS

Rossini
Semiramide

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



ROSSINI
NAXOS

Pietro
GENERALI
(1773-1832)
ADELINA

Đušica Bijelić • Gabriele Nani • Elier Muñoz
Gustavo Quaresma Ramos • Silvia Beltrami • Ugo Rabec
Virtuosi Brunensis
Giovanni Battista Rigon



Deutschlandradio Kultur WORLD PREMIERE RECORDING

ROSSINI
WILDMAD

ROSSINI
NAXOS

ROSSINI
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



Team

Intendanz und Künstlerische Leitung	Jochen Schönleber
Assistenz der Festivalleitung	Ekaterina Kardakova
Musikalische Leitung	Antonino Fogliani
Leitung Organisation	Martin Schiereck
Assistenz Organisation	Juliane Sattler
Leitung Künstlerisches Betriebsbüro	Sabine Krasemann
Assistenz Künstlerisches Betriebsbüro	Silva Schlosser
Technik	Moussé Dior Thiam
Beleuchtung	Michael Feichtmeier
Pressesprecher	Dr. Ulrich Köppen
Pressereferat	Susanna Werger
Recherche und Wissenschaftliche Mitarbeit	Reto Müller

Impressum

Herausgeber	ROSSINI IN WILDBAD
Intendant	Jochen Schönleber
Grafisches Konzept	Renate Koch
Redaktion, Satz und Gestaltung	Reto Müller
Redaktionelle Mitarbeit	Susanna Werger
Druck	WIRmachenDRUCK
Verlag und Anzeigenverwaltung	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 zuletzt erscheinenden Programmheft 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

kontakt@awg-info.de