

Neue Trinkhalle
15., 17., 22. und 25. Juli 2010

***Gioachino Rossini* LA CENERENTOLA**
ossia *La bontà in trionfo*
(Aschenputtel oder der Triumph der Güte)

Dramma giocoso in zwei Akten
Libretto von Giacomo Ferretti
Musik von Gioachino Rossini

Uraufführung: Rom, Teatro Valle, 25. Januar 1817
Aufführungsmaterial Neue Revision nach dem Autograph
© ROSSINI IN WILDBAD 2010

Gespielt wird die Fassung der Uraufführung
ohne den Chor zu Beginn des 2. Akts.

Pause nach dem 1. Akt

Regieassistentz und Abendspielleitung	Stefanie Meister
Bühnenassistentz	Silvia Dello Joio Verena Wilhelm
Kostümassistentz	Gesa Lüthje
Maske	Ulrike Lehmann-Ort
Beleuchtung	Michael Feichtmeier Peter Gürtler
Technik	Moussé Dior Thiam Gerhard Lorenz
Requisite	Nina Lunau
Lichtinspizienz	Heidi Knieps
Videospizienz	Peter Gürtler
Deutsche und italienische Übertitel	Reto Müller
Übertitelinspizienz	Reto Müller

Die Aufführung wird aufgezeichnet.

LA CENERENTOLA

Don Ramiro, Prinz von Salerno	Edgar Ernesto Ramírez
Dandini, sein Diener	Bernhard Hansky
Don Magnifico, Baron Monte Fiascone, Vater von	Bruno Praticò
Clorinda	Isabel Rodríguez García
Tisbe	Svetlana Smolentseva
Angelina, genannt Cenerentola, Stieftochter Don Magnificos	Serena Malfi
Alidoro, Philosoph, Lehrer Don Ramiros	Ugo Rabec
Chor der Höflinge des Prinzen	Camerata Bach Chor
Virtuosi Brunensis	Karel Mitas (Leitung)
Musikalische Leitung	Antonino Fogliani
Musikalische Einstudierung, Continuo und Rezitativbegleitung	Angelo Michele Errico
Regie	Jochen Schönleber
Mitarbeit Regie und Choreographie	Stefan Haufe
Dramaturgie	Annette Hornbacher
Bühne	Anton Lukas
Kostüme	Claudia Möbius
Licht	Kai Luczak

DAS ASCHENPUTTEL

Cenerentola ist eine Oper über drei Schwestern, die sich in unterschiedlicher Weise entwickeln. Eine interessiert sich für Bücher und träumt von Liebe, die beiden anderen versuchen, ihre Identität über Bravo Girl und Italiens-Next-Topmodel zu finden. In einer korrupten Gesellschaft, in der es nur um Macht, Geld, Fressen und Saufen geht, ist derjenige, der am rücksichtslosesten handelt, scheinbar im Vorteil. Der verzweifelte Versuch des jungen Ramiro, echtes Gefühl zu finden, indem er sich als einfacher Mann verkleidet, führt nur deshalb zum guten Märchen-Schluss, weil Angelina, der Engel, ihn aus der Palast-Welt seines Vaters mit all den Hofschanzen schnell wieder herausführt.

Das Stück lässt nicht viel Raum, uns vorzustellen, dass Clorinda und Tisbe nicht von Anfang an jene Karikaturen waren, als die sie sich schon in der Introduction herrichten. Aber die Mühe lohnt sich, denn sie wirken so menschlicher, der Streit begreifbarer und auch der alltägliche Vorgang, dass jemand, der anders ist, schnell ausgegrenzt und zum Opfer wird, rückt näher. Wie schön, dass Angelina keine Opfer will und dieses Gesetz durchbricht.



HANDLUNG

Erster Akt

In seinem heruntergekommenen Palast lebt Baron Don Magnifico (Herr Großmaul) mit seinen eitlen Töchtern Clorinda und Tisbe. Seine gutherzige Stieftochter Angelina, genannt Cenerentola (Aschenputtel) muss für ihn und seine gehätschelten Töchter die Dienstmagd spielen. Magnifico hat ihr Erbe durchgebracht und ist jetzt vom Ruin bedroht. Der Philosoph Alidoro, Erzieher und Vertrauter des Prinzen Don Ramiro, taucht als Bettler verkleidet auf und bittet um Almosen. Er sucht für seinen Schützling nach einer passenden Braut. Als Cenerentola ihm zu essen gibt und deswegen geschlagen wird, erkennt er ihre missliche Lage. Kurz darauf erscheinen Höflinge und verkünden, dass der neu angekommene Prinz nach dem Testament seines Vaters heiraten muss und deshalb alle jungen Damen zur Brautschau bei einem Ball auf sein Schloss einlädt.

Magnifico sieht die Chance gekommen, eine seiner Töchter reich zu verheiraten und sich damit vor dem Ruin zu retten. Clorinda, Tisbe und Magnifico sind in heller Aufregung. Ramiro erscheint als einfacher Diener verkleidet. Er folgt so dem Rat Alidoros, eine Frau zu suchen, die ihn und nicht seinen Reichtum liebt. Bei Ramiro und Cenerentola ist es Liebe auf den ersten Blick. Die beiden gehen verwirrt auseinander.

Ramiro's Diener Dandini erscheint, wie vereinbart, als Prinz verkleidet, und macht, unter Beobachtung Ramiro's, Clorinda und Tisbe den Hof. Als Alidoro auftaucht und nach der dritten Tochter fragt, die in seinem Register verzeichnet ist, versucht Magnifico, weitere Fragen zu verhindern und verkündet kurzerhand, sie sei gestorben. Auf keinen Fall will er Cenerentola mit zum Ball nehmen. Er bedroht sie. Alidoro bleibt zurück und bringt Cenerentola, der er ein besseres Schicksal verspricht, zu dem Ball. Für ihre Rolle im Welttheater trägt sie das schönste Kostüm von allen.

Ramiro und Dandini machen sich über die beiden Schwestern lustig und stellen sie auf die Probe. Den unspektakulär gekleideten falschen Diener finden sie nicht standesgemäß. Derweilen vergnügen sich die Höflinge mit dem neu eingetroffenen Magnifico im Weinkeller. Als eine unbekannt verschleierte Dame im Schloss erscheint, ist die Aufregung und Verblüffung groß. Entsetzt erkennen Magnifico und seine Töchter die Ähnlichkeit zwischen Cenerentola und der auf Befehl des falschen Prinzen entschleierte jungen Frau. Alle stehen wie vom Donner gerührt. Die Welt gerät aus den Fugen.

Zweiter Akt

Magnifico fühlt sich seinem Ziel nahe, sich durch eine vorteilhafte Heirat einer Tochter zu sanieren. Er hofft auf Macht, Geld und willige Frauen. Doch Zweifel nähren seinen Zorn auf die tollpatschigen Töchter. Der verliebte Dandini bedrängt Angelina, doch sie gesteht, dass sie seinen Diener liebt. Ramiro, der dies heimlich mit angehört hat, tritt übergücklich hinzu. Entsprechend der Warnung von Alidoro fordert sie von ihm Geduld. Sie überlässt ihm das Doppel ihres Armreifs mit der rätselhaften Aufforderung, sie nach dem Fest zu suchen und an diesem Armreif zu erkennen. Falls er sie finde und dann immer noch liebe, wolle sie seine Frau werden. Ramiro ist selig, die Hofleute erkennen ihn als den echten Prinzen und versprechen ihm Gefolgschaft. Clorinda und Tisbe bedrängen indes den vermeintlichen Prinzen, dessen Rollenspiel aber von Ramiro bereits beendet wurde. Da kommt dem am Boden zerstörten Dandini der ungeduldige Magnifico gerade recht. Er lässt ihn in Phantasien über seine Zukunft am Hofe schwelgen und raubt ihm dann alle Illusionen. Don Magnifico wütet vergebens.

Die Party ist vorbei. Angelina, die im Hause wieder ihre Arbeit tut und von ihrem Liebsten träumt, wird von dem heimgekehrten Trio misstrauisch und wütend beäugt. Da kommt ein Gewitter auf. Alidoro hat einen Unfall des Wagens von Ramiro und Dandini arrangiert, die nun in das von ihnen nicht erkannte Haus kommen. Magnifico hofft ein letztes Mal, dass der echte Prinz, der ihm nun vorgestellt wird, wegen seiner Töchter gekommen wäre. Angelina und der Prinz erkennen sich und die Welt steht still, sie dreht sich rückwärts in eine Zeit unschuldiger Kinderspiele. Angelina und Ramiro sind nun ein Paar, Magnifico und seine Töchter sind am Boden zerstört. Ihr Schicksal scheint besiegelt. Bei dem rasch arrangierten Zeremoniell für die Heirat hoffen sie durch Unterwürfigkeit auf eine neue Chance. Angelina, der die Pracht des Hofes fremd bleibt, verzeiht ihnen, sie hofft vergeblich auf menschliche Wärme. Alle Anwesenden feiern ihre übermenschlich scheinende Güte, doch sie will nur eines: dem Elend entronnen mit ihrem Liebsten leben.

LA CENERENTOLA

Der Triumph der Güte

Von Reto Müller

Die Entstehungsgeschichte von *La Cenerentola* gleicht in vielem jener des *Barbiere di Siviglia*. Beide Opern entstanden in Rom, Schauplatz von mehr schlecht als recht organisierten Theatern, die in gegenseitiger Konkurrenz standen und über jeweilige Anhängerschaften verfügten, die den „tifosi“ heutiger Fußballmannschaften in nichts nachstanden. Rossini freilich scheute sich nicht, sein Genie mit vollen Händen überall zu verbreiten, getreu der Erkenntnis „meine Kompositionen sind für jedermann“, und schon in Mailand tanzte er mit Erfolg gleichzeitig auf verschiedenen Hochzeiten, „alle erfreuen sich an meiner Musik, egal ob in dem einen oder anderen Theater“. In Rom, der letzten wichtigen „Piazza“ in Italien, die es nach Venedig, Mailand und Neapel zu erobern galt, arbeitete er zunächst am Teatro Valle, wo er im November 1815 den *Turco in Italia* einstudierte und für die Eröffnung der Karnevalssaison 1816 *Torvaldo e Dorliska* komponierte. Dann wandte er sich dem Teatro Argentina zu, um *L'italiana in Algeri* einzustudieren und eine neue Oper zu komponieren. Mit dem Vertragsabschluss vom 26. Dezember 1815 (am Tag der *Torvaldo*-Premiere) war das Chaos vorprogrammiert, das die neue Oper – *Il barbiere di Siviglia* – begleiten sollte, standen doch bis zur geplanten Premiere nur wenige Wochen zur Verfügung. Im Fall von *La Cenerentola* hätten die Dinge freilich ohne Hektik verlaufen sollen. Am 29. Februar 1816, dem 24. Geburtstag des Komponisten, wenige Tage, nachdem sich das skandalöse Uraufführungsfiasco des *Barbiere* zu einem enthusiastischen Erfolg verwandelt hatte, unterschrieb Rossini wiederum mit dem Teatro Valle einen Vertrag, der ihn verpflichtete, die Eröffnungsooper der Karnevalssaison 1817 zu schreiben. Das kanonische Datum des 26. Dezember 1816 war fixiert und ließ Rossini alle Zeit, sich auf die Aufgabe vorzubereiten. Zunächst aber kehrte er nach Neapel zurück, wo ihn für die kommenden Monate umfangreiche Arbeiten erwarteten: eine Kantate für eine prinzliche Vermählung (*Le nozze di Teti e di Peleo*), eine komische Oper für das Teatro dei Fiorentini (*La gazetta*) und eine ernste für das Teatro San Carlo (*Otello*). Der Vertrag mit dem Valle-Impresario Pietro Cartoni sah vor, dass Rossini jenes Libretto vertonen musste, „das ihm im kommende Oktober von Hrn. Cartoni vorgelegt und zugewiesen wird“. Diese standardisierte Klausel besagte in der Theaterpraxis vor allem, dass der Impresario für die Kosten des Librettos aufzukommen hatte, aber nicht unbedingt, dass nur er alleine den Dichter und den Stoff bestimmte. Vielmehr war es Rossini, der sich persönlich um ein ihm genehmes Textbuch kümmerte. Auch der Vertrag mit dem Argentina hatte vorgesehen,

dass Rossini jenes „Libretto, das ihm von dem Herrn Impresario übergeben wird, sei es neu oder alt“ vertonen müsse – aber Rossini war mit dem vorgesehenen Textbuch von Jacopo Ferretti nicht zufrieden, und setzte durch, dass ihm der viel weniger bekannte Cesare Sterbini, mit dem er bei *Torvaldo e Dorliska* gut zusammen gearbeitet hatte, eine neues Libretto basierend auf Beaumarchais' *Barbier de Séville* schreiben sollte. Im Gegensatz zur Überlieferung, wonach Rossini auch eine Wäscheliste ohne weiteres vertont hätte, bezeugt die Summe der heute bekannten Indizien, dass er auf die Wahl der Librettisten und der Stoffe ein sehr großes Augenmerk legte. Im Falle der neuen Valle-Oper wandte er sich an seinen „Papà di parole“ („Wörterpapa“), den in Venedig tätigen Librettisten Gaetano Rossi, der ihm mit *La cambiale di matrimonio* (1810) die Theaterkarriere eröffnet und mit *Tancredi* (1813) zum ersten durchschlagenden Erfolg im Gebiet der ernsten Oper verholfen hatte. Die Suche nach einem geeigneten Libretto war bereits im Verzug, als Rossini am 28. Oktober an Cartoni berichten konnte: „Hier der erste Akt, den mir Herr Rossi geschickt hat. Ehrlich gesagt, wenn der zweite nicht besser ist als der erste, machen wir nichts daraus, aber seien Sie beruhigt, denn ich habe in diesem Fall schon andere Dinge in Aussicht“. Rossinis Vertrauen in Rossi war aber schließlich gerechtfertigt, berichtete er doch am 8. November begeistert: „Ich habe das ganze Libretto von dem Dichter Rossi erhalten und ich versichere Ihnen, dass der zweite Akt wunderschön ist: abwechslungsreich und theaterwirksam. Der Titel lautet *Laurina am Hofe*“. Gleichzeitig wollte Rossini von seinem Impresario wissen, welche Summe er dem Dichter zusagen darf und nannte ihm schon den Wortlaut für das Theaterplakat: „*Laurina alla corte*. Komisches Melodram in zwei Akten. Poesie von Gaetano Rossi. Musik von Gioachino Rossini“.

Außerdem hatte Rossini in beiden Briefen versprochen, am 3. Dezember und nicht später in Rom zu sein, obwohl der Vertrag eine Einfindung per Ende Oktober vorsah. Cartoni, inzwischen eng befreundet mit Rossini, dem er die Patenschaft für seine Tochter anvertraute, hatte Verständnis für die Verzögerungen, welche die beiden Opern in Neapel mit sich brachten und Vertrauen in Rossinis Fähigkeit, auch unter Zeitdruck gut zu arbeiten. Dabei ignorierte er wahrscheinlich, wie



dramatisch die Situation in Neapel war. Bereits *La gazetta*, die komische Oper für das Teatro dei Fiorentini, bereitete Rossini wegen der darin vorkommenden neapolitanischen Dialektrolle Magenschmerzen, und die Premiere ging unter größten Herzklopfen des Komponisten erst am 26. September über die Bühnen. Mit dem Bericht über den Erfolg dieser Oper an seine Mutter gestand er aber auch „Ich mühe mich mit *Otello* ab“, welcher ihm offenbar eine wahre Schöpfungskrise bescherte. Barbaja, der mit allen Wassern gewaschenen Impresario, wandte sich in einem verzweifelten Brief an die königliche Theateraufsicht und rechnete schon damit, seine Abonnenten entschädigen zu müssen, da Rossini weder den Termin vom 10. Oktober noch das Verschiebedatum vom 10. November eingehalten hatte. Die Anekdote, wonach er den Komponisten schließlich bei einem Teller Makkaroni auf der Dachkammer einschloss, bis er die letzte Note abgeliefert hatte, rückt damit in den Bereich der Wahrscheinlichkeit. Schließlich ging *Otello* – notabene mit überwältigendem Erfolg – am 4. Dezember in Szene, während Cartoni tags zuvor vergebens Rossinis Ankunft erwartete. Wir wissen nicht, weshalb Rossini nicht schon in der gleichen Nacht nach Rom abreiste (wie er das ein paar Jahre später nach der Premiere von *La donna del lago* tun würde, um rechtzeitig in Mailand einzutreffen) und was ihn weitere vierzehn Tage in Neapel zurückhielt. Am 17. Dezember verlor Cartoni die Nerven und veranlasste über die päpstliche Theateraufsicht die Intervention der Polizei in Neapel. Rossini wurde vor den Präfekten zitiert und zur sofortigen Abreise gedrängt, so dass er am 22. oder 23. Dezember in Rom eintraf. Dort war seine Oper inzwischen als zweite statt als erste Karnevalsneuheit verschoben worden, so wie in der Saison zuvor der *Barbier* von der zweiten an die dritte Stelle rücken musste. Dabei war das Problem immer dasselbe: Der Karneval endete un-

widerruflich am Tag vor Aschermittwoch (in diesem Fall der 19. Februar 1817), und jeder fehlende Aufführungstag der neuen Oper des renommierten Komponisten bedeutete ein gravierendes Loch in der Kasse des Impresario.



Mit der schließlich erfolgten Anwesenheit Rossinis in Rom waren die Probleme aber noch nicht gelöst. Hier setzte der berühmte Bericht des Librettisten Ferretti ein, den dieser viele Jahre nach den Ereignissen niederschrieb. Nach seiner

Schilderung wurde er zwei Tage vor Weihnachten von Cartoni und Rossini eingeladen, an einer Besprechung mit dem päpstlichen Zensor teilzunehmen, um notwendige Änderungen an Rossis Libretto *Laurina alla corte* vorzunehmen. Ferretti erinnerte sich nicht mehr genau an den Titel, wenn er von *Ninetta alla corte* spricht, aber er täuschte sich wahrscheinlich nicht, wenn er den Stoff als *Francesca di Foix* bezeichnete, „eine der unmoralischsten Komödien des französischen Theaters“. Der Zensor verlangte Eingriffe, die dermaßen groß waren, dass es den Stoff völlig entstellt hätte, wie Rossini und Ferretti sofort einsahen. Ferretti wurde gebeten, in kürzester Zeit ein völlig neues Libretto für Rossini zu verfassen. „Gebeten“, angesichts des Affronts, den er ein knappes Jahr zuvor erhalten hatte, als ihm Sterbini vorgezogen wurde. Die Ehre, doch noch für den berühmten Komponisten zu arbeiten, war aber größer als die erlittene Schmach, und Ferretti willigte ein. In seiner Schilderung hält er fest, dass er es war, der *Cendrillon* als Ersatzstoff ins Gespräch brachte, und für seine Initiative spricht, dass er das Stück von einer Schauspieltruppe kannte, die es im Karneval 1815 am Teatro Valle aufgeführt hatte. Dort konnte es freilich auch Rossini gesehen haben, aber der kannte den Stoff bereits von seinem Kollegen Pavesi, der ihn unter dem Titel *Agatina o la virtù premiata* (Agatina oder Die belohnte Tugend) 1814 an der Scala zur Aufführung brachte. *Tancredi, Elisabetta, Eduardo e Cristina, Matilde di Shabran*, alles Titel, die zuerst von Pavesi und später von Rossini vertont wurden, legen nahe, dass sich Rossini gerne mit seinem Kollegen maß. Außerdem behauptete Rossini schon in seinem Brief vom 28. Oktober an Cartoni, dass er einen Ersatz hätte, falls der zweite *Laurina*-Akt nicht seinen Vorstellungen entsprechen würde. Vielleicht besteht sogar ein Zusammenhang mit dem „Ballo magico“ (Zauberballett) *La virtù premiata* von Luigi Duport, der mit Musik von Wenzel von Gallenberg am 12. Januar 1817 am San Carlo in Szene ging und ebenfalls den Märchenstoff behandelte. Interessant ist auch eine Parallele, welche *Laurina alla corte* und *La Cenerentola* haben dürfte. Zwar ist das Libretto von Gaetano Rossi nicht erhalten geblieben, aber der Inhalt kann aus der späteren Vertonung Donizettis von *Francesca di Foix* abgelesen werden; das Libretto von Gilardoni basiert, so wie wahrscheinlich auch *Laurina alla corte*, auf dem Textbuch von Bouilly und Dupaty für Bertons Oper *Françoise de Foix* von 1809: Ein eifersüchtiger Graf gibt vor, dass seine Frau übermäßig hässlich sei, um sie nicht am Hof präsentieren zu müssen. Mit einem Trick wird sie – zunächst verschleiert – an den Hof gebeten, wo man ihre rare Schönheit entdeckt und die Verleumdungen des Ehegatten bloßstellt. (Das Unmoralische an der Geschichte dürfte u.a. die historische Tatsache sein, dass Françoise de Foix schließlich die Mätresse von François I^{er} wurde.) Rossini selbst erwähnt den gewählten Stoff am 23. Dezember 1816, als er seiner Mutter schrieb: „Nun bin ich gesund und munter in Rom einge-

troffen. [...] La Sandriglia [sic!] oder Das Aschenputtel wird die Oper sein, die ich für Rom schreibe“. Ferretti benötigte nach seinen Angaben für die Dichtung der Verse 22 Tage, Rossini für das Komponieren der Musik 24 – übrigens streng bewacht, wie aus der *Selbstbiographie* von Louis Spohr hervorgeht, der Rossini besuchen wollte: „Vor Beendigung seiner Oper ist aber nicht daran zu denken. Der Impresario, bei dem er wohnt, lässt ihn weder ausgehen, noch Besuch zu ihm hinein, damit er seine Arbeit nicht vernachlässige“. Die Oper ging am 25. Januar in Szene und erzielte, trotz der unzulänglichen Probenarbeit, sofort einen durchschlagenden Erfolg, wie Rossini selbst an seine Mutter berichtete: „Vorgestern ging meine Oper La Cenerentola in Szene und wurde wahrhaft fanatisch aufgenommen“. Dies wird in den «Notizie del giorno» bestätigt: „Am Samstagabend dann ging am Teatro Valle die neue Oper mit dem Titel *Cenerentola* in Szene. [...] Die Musik ist von Herrn Maestro Rossini, und sie enthält so viele und so neuartige Schönheiten, dass es wirklich erstaunlich ist. Das Publikum beklatschte sie mit größter Begeisterung. Hätte es den gleichen Tribut nur auch jenen zollen können, denen die Ausführung anvertraut war!“.

Ferretti jedoch sprach von einem „ersten stürmischen Abend; vom Schiffbruch retteten sich nur das Largo und die Stretta des Quintetts, das Rondo finale und das erhabene Largo des Septetts [sic!]; der Rest ging ungehört oder auch hier und da unter Zischen vorüber“. Rossini hätte ihn anderntags beruhigt, indem er gesagt haben soll: „Dummkopf! Noch bevor der Karneval vorüber ist, werden sich alle in sie verlieben, es wird kein Jahr vergehen, dass sie von Lilibeo bis Dora [d.h. von Sizilien bis Norditalien] gesungen wird, und in zwei Jahren wird sie in Frankreich gefallen und in England Bewunderung hervorrufen. Die Impresarios werden sich darum reißen und erst recht die Primedonna“. Die Vorhersage könnte sich fast wörtlich auf den *Barbiere* bezogen haben, nach dessen historischer Premierenniederlage Rossini unerschütterlich die Qualität seiner Oper betonte (Brief an seine Mutter vom 22. Februar 1816: „Mein *Barbiere di Siviglia* ist ein Meisterwerk“) – es scheint, dass Ferretti die literarische Schilderung „seiner“ Oper mit etwas *Barbier*-Ingredienten anreichern wollte. Carbonis Karnevalsabschluss war auf jeden Fall gerettet, und neben den vereinbarten 500 Scudi für die Komposition kaufte er Rossini auch noch die Originalpartitur für wei-



tere 400 Scudi ab, so dass er sie nach einem Jahr nicht dem Komponisten zurückgeben musste und damit auch die Verwertungsrechte vollumfänglich behielt.

Nach Ferrettis kolorierter Erzählung hätte sich Rossini nach der Wahl des Stoffes in die Federn geschlagen, während er selber die Nacht durcharbeitete, um das Handlungsgerüst zu erstellen, mit dem Rossini anderntags zufrieden war. Wir dürfen aber getrost davon ausgehen, dass Rossini bei der Ausgestaltung des Themas maßgeblich beteiligt war, denn gegenüber den Vorlagen – *Agatina* von Fiorini/Pavesi und dessen Vorbild, *Cendrillon* von Étienne/Isouard – ergeben sich einige bedeutende Änderungen. In diesen Vorlagen sind Zauberei, Magie und märchenhafte Pantöffelchen von Bedeutung. In der „Opéra-Féerie“ (Zauber-Oper) *Cendrillon* (1810) findet sich die erwachende Cendrillon zu Beginn des 2. Aktes plötzlich in schönen Kleidern im Schloss wieder; Alidor überlässt ihr eine Rose, dank der sie von den Schwestern unerkannt bleibt und sich in eine selbstbewusste Person verwandelt. Um sich der Krone zu entziehen, flieht sie aus dem Schloss, wirft ihren Talisman von sich und verliert einen ihrer „kleinen hübschen Glasschuhe“. Die Krone und die Rose soll jener gehören, der der Schuh passt. Nach der Schuhprobe und mit dem Wiedererlangen der Rose vollzieht sich eine „sichtbare Verwandlung und man erblickt einen Thron. Aschenputtel erscheint gekleidet wie im zweiten Akt“. In *Agatina* vollzieht sich die Verwandlung der Lumpen in reiche Kleider und die Fahrt auf dem Drachenwagen am Ende des ersten Aktes sogar vor den Augen der Zuschauer, nachdem Agatina vom Zauberstab des „Magiers“ Alidoro berührt wurde. Auch hier bekommt sie eine Rose, die sie fliehend ebenso von sich wirft als ihr die Krone angetragen wird. Das Pantöffelchen und die Schuhprobe fehlen hier, aber die Wiederverwandlung vollzieht sich, als Agatina ihre Rose wiedererkennt und von Alidoro überreicht bekommt.

Den Verzicht auf Zauberei begründet Ferretti im Vorwort zu seinem Libretto mit den bescheidenen szenischen Möglichkeiten des Teatro Valle und dem pragmatischen Geschmack des Römer Publikums. Aber es scheint, dass damit die vom Komponisten gewollten Änderungen kaschiert werden sollten, wie



dies bereits in dem berühmten „Hinweis an das Publikum“ zu dem *Barbiere*-Libretto der Fall war. Die magischen Kräfte Alidoros hätten auch mit einfacheren Mitteln und ohne „sichtbare Verwandlung“ verständlich gemacht werden können, und an der Pracht der Kostüme hat es nicht gefehlt, wie einer der Zeitungsberichte hervorhob: „Die Kostüme waren kostbar und außergewöhnlich elegant“; die vermeintlichen Bedürfnisse des Publikums werden in der Marketingdialektik, damals wie heute, immer herangezogen, wenn ebendiesem Publikum etwas Neues schmackhaft gemacht werden soll. Ein einleuchtender Grund für die Entzauberung der Peripetien lässt sich also plausiblerweise nur auf den Willen des Komponisten zurückführen. Alidoro ist kein „großer Astrolog“ wie in *Cendrillon* und kein „großer Astrolog und Magier“ wie in *Agatina*, sondern „Philosoph und Erzieher“. Alle wesentlichen Ereignisse lassen sich auf seine Intervention zurückführen, so auch die Kutschenpannen direkt vor dem Hause Don Magnificos, sagt doch Alidoro in zwei oft gestrichenen Rezitativen: „Die Nacht naht heran. Im Schutze der Dämmerung könnte die Kutschen eigens umkippen, just vor dem Haus des Barons, wenn ich will...“ (II/3), und später: „Das Schicksal steht mir bei. Der gnädige Amor unterstützt meine Pläne. Auch die dunkle und stürmische Nacht lässt dieses Ereignis wie echt aussehen“ (II/4). Angelina verlässt das Schloss nicht mehr in panikartiger Flucht, sondern als bewusste Prüfung ihres Angebeteten, dem sie mit dem Armreif explizit ein Erkennungszeichen zurücklässt. Die „Anagnorisis“ (Erkennung) vollzieht sich anhand dieses profanen Schmuckstücks und nicht durch Zauberei einer wundersamen Rose. Magisch ist bei Rossini nur die Begegnung zwischen der vermeintlichen Magd und dem verkleideten Fürsten, die sich sofort ineinander verlieben. Mit dem Gleichnis Alidoros in seiner ursprünglichen Arie „Vasto teatro è il mondo“



(„Ein großes Theater ist die Welt“) strebt Rossini eine Vermenschlichung seines Charakters an, und nicht etwa eine „Metatheatralik“ (Theater im Theater) des Stückes, die die Oper als reiner Selbstzweck ab absurdum führen würde. Vielmehr erhebt er mit dem „Triumph der Güte“ die moralische Komponente zum Sinn des Theaters. Mit der späteren „großen Moralarie“ (wie sich Ferretti ausdrückt) „Là del ciel nel arcano profondo“ („Dort in den geheimnisvollen Tiefen des Himmels“) als Ersatz für „Vasto

teatro“ wird dann endgültig klar, dass weder Theater im Theater noch Zauberei gefragt sind, sondern dass die göttliche Gabe der Güte ins Zentrum gerückt werden soll.

Entsprechend seiner Gewohnheiten und kompositorischen Prozedere und weniger aus Zeitnot, beanspruchte Rossini einen Mitarbeiter und verwendete Musik aus seinen früheren Opern. Neben den Rezitativen überließ er wie üblich Nummern, die ihm für die Ökonomie der Oper und der Handlung nicht wesentlich erschienen, einem Mitarbeiter. In diesem Fall ist dank dem Bericht von Ferretti bekannt, dass es ein Komponist namens Luca Agolini war, der die Arie Alidoros, den Introduktionschor des zweiten Akts und die Arie der Clorinda komponierte. Die spätere Substituierung von „Vasto teatro“ durch „Là del ciel“ ist keine Disqualifizierung der Arbeit von Agolini, sondern vielmehr dem Umstand zuzuschreiben, dass sich Rossini im Karneval 1821 gerade in Rom befand, als für eine Wiederaufnahme der Oper der hervorragende Bassist Carlo Moncada zur Verfügung stand. Es handelt sich bei dieser grandiosen Nummer also sozusagen um eine „Gelegenheitsarie“, die sich im 19. Jahrhundert denn auch nicht durchgesetzt hat. Erst heute, wo dank der kritischen Ausgabe von Alberto Zedda beide Arien vorliegen, wird meist das modernere Stück gewählt, weil es die Rolle des Alidoro erheblich aufwertet. Aber nichts spricht dagegen, die kleinere Arie zu spielen, wenn ein Theater nicht über einen großen Bassbariton verfügt, zumal so die Diskrepanz zwischen der hohen Lage der Arie und den restlichen Gesangsstücken der Rolle für einen richtigen Bass entfällt. Im Gegensatz zu „Vasto teatro“ sind die anderen beiden Stücke Agolinis rasch aus der Aufführungstradition verschwunden. Das ist besonders beim „Coro dei Cavallieri“ bedauerlich, ist doch eine musikalische Eröffnung eines Akts bedeutend adäquater als ein gewöhnliches Rezitativ, zumal in diesem letzteren die Worte Don Magnificos („Mir scheint, dass diese Gauner heimlich über uns lachen. Beim heiligen Bimbam, ich begehe noch einen Kavaliersmord.“) nur durch den vorausgehenden Chor der Höflinge Sinn macht. Mit der Streichung von Clorindas Arie fällt dagegen nicht eine musikalisch tragende Konstruktion weg, sondern vielmehr ein handlungsimmanentes Element. Die Arie kann mit dem Sprichwort „Hochmut kommt vor dem Fall“ zusammengefasst werden und ist gegenüber dem „Triumph der Güte“ die Anti-Moral von der Geschichte, welche Clorinda stellvertretend für ihre Schwester und alle dünkelfhaften Frauen, die wir uns am Hofe des Prinzen vorstellen können, singt. Die Symmetrie zwischen den beiden Schwestern hat sich ohnehin schon im berühmten Sextett relativiert, und Clorinda ist als ältere der beiden Schwestern in allen Nummern die „Wortführerin“.

Bei den Eigenanleihen hat sich Rossini, wie allgemein bekannt ist, auf das Rondò des Almaviva aus dem *Barbiere*, umtransformiert in Cenerentolas Schlussrondò, und die Ouvertüre, unverändert übernommen aus *La gazetta*, beschränkt. Bei der Ouvertüre besteht freilich die berechnete Vermutung, dass sie ursprünglich für den *Barbiere di Siviglia* konzipiert wurde.

Wenn die Ouvertüre als direkte Anleihe aus *La gazetta* entfällt, scheint es aber, dass *La Cenerentola* dennoch bei dieser Oper in der Schuld steht. Es gibt im gedruckten Libretto von *La gazetta* im ersten Akt ein großes Quintett, während im Autograph an dieser Stelle eine Lücke klafft. Es beginnt mit einer „Szene der Konfusion“ auf die Worte „Già nel capo un giramento“, die perfekt auf die Musik des berühmten Sextetts „Questo è un nodo avvilupato“ aus *La Cenerentola* passen. Man darf annehmen, dass Rossini das Quintett aus dem *Gazzetta*-Autograph entfernte, um dessen Largo zu dem genialen Sextett in *La Cenerentola* weiterzuentwickeln.

Eine solche Weiterentwicklung entspricht einer konsolidierten Arbeitsweise des Komponisten und hat mit Faulheit nichts zu tun. Dazu passt auch die Geschichte des Rondòs des Grafen Almaviva im *Barbiere di Siviglia*. Das Rondò für den Tenor war zwar dem ursprünglichen Titel der Oper, *Almaviva*, und dessen Interpreten, dem Startenor Manuel García, angemessen, wurde aber schon bei der ersten Bologneser Wiederaufnahme des Oper von der Contraltistin Geltrude Righetti Giorgi, Rosina in Rom und Bologna und künftige Cenerentola, „usurpiert“ (was später, vor allem in Deutschland, Schule machte), und es ist nicht auszuschließen, dass Rossini selbst den Tipp dazu gab. Dieser hatte nämlich die Nummer bereits kurz nach seiner Rückkehr nach Neapel in die Kantate *Le nozze di Teti e di Peleo* übernommen, wo er sie dem Sopran anvertraute. In *La Cenerentola* findet die Nummer, veredelt von der Stimme des Contralto und zum Schlussstück avanciert, seine endgültige Bestimmung. Denn wenn in den Venezianer Farse und den komischen Opern, die der *Cenerentola* vorausgehen, die Moral von der Geschichte in einem kurzen Finaletto oder einem Vaudeville gefeiert wird, nachdem der Protagonist oder die Protagonistin eine große Arie oder ein Rondò abgeliefert hat, werden hier diese







welche den Triumph der Güte und damit die Moral verkörpert, triumphiert mit ihrem Rondò, das gleichzeitig das Finale der Oper bildet. Diese Form, die sich in der Folge zum Standard mauserte (man denke nur an all die Heldinnen bei Donizetti), hatte Rossini bereits erprobt, nämlich in der ersten Oper *Elisabetta*, wo die Königin dem Liebespaar großmütig verzeiht, aber gleichzeitig die Liebe aus ihrem Herzen verbannt – gekonnt verschmilzt Rossini Happy End und Tragik in einer einzigen Nummer.

Auch über die Ambivalenz der Cenerentola-Rondòs wurde immer wieder nachgedacht. Demnach spricht aus dem Gesang der Titelheldin nicht so sehr das Gefühl der Befreiung, sondern jenes der Verwirrung, der Schock, den der plötzliche soziale Aufstieg verursacht hätte und in den atemberaubenden Koloraturen ihren Ausdruck findet. Diese Leseart findet man nicht nur durch das Rondò des Almaviva bestätigt, der im Moment, wo er mit Rosina sein Glück errungen hat, bereits darum bangt („Entflieht nicht, oh glückliche Momente“), sondern auch wenn man Rossinis Entwicklung der komischen Oper weiterverfolgt. Denn *Cenerentola* ist nicht wirklich die letzte italienische Oper dieser Gattung, wie immer wieder behauptet wird, wenn man die für Lissabon komponierte Farsa *Adina* (1818) nicht außer Acht lassen will. Dieser oft verkannte Einakter ist eine auf ihre wesentlichen Elemente reduzierte zweiaktige Oper, deren zweiter Teil sich nach dem Kulminationspunkt eines großen Quartetts auf das Rondò Finale der Protagonistin konzentriert. Adina ist eine zwiespältige Figur, die nur mit Mühe mit den sie einholenden Ereignissen Schritt zu halten vermag. In ihrer Auftrittsarie hat sie den ehemaligen Geliebten Selimo völlig vergessen, schwärmt von ihrem Kalifen, fürchtet aber die soziale Distanz und glaubt noch nicht an ihr Glück. Dankbarkeit begründet ihre Liebe zum Kalifen, welche sich beim Wiedererwachen ihrer wahren Leidenschaft in Schuldgefühle verwandelt. Zweifellos hat Rossini das vorgegebene traditionelle Muster der zwischen alter und neuer Liebe hin- und hergerissenen Gefühlen eliminiert, um die innere Konfliktsituation zu verstärken, im Moment wo der tot geglaubte Selimo plötzlich vor ihr steht. Am Schluss, als sie im Kalifen den Vater erkennt und den Geliebten gerettet sieht, ist sie kaum fähig, ihr Glück zu fassen; unterschwellig schwingt auch die nun fiktiv gewordene Bedrohung des Inzests mit, ein verstecktes Thema mit langer Tradition in der seria-Oper, welches aber oft, auch in der komischen Oper, der Schlüssel zum Happy End ist. Adinas Schlussrondò ist mehr ein Delirium als ein Freudengesang und Rossini bedeckt auch hier mit Rosen eine Tiefe, die auf ihrem Grund eine Zwiespältigkeit aufweist, wie sie sich beispielsweise auch beim Rondò Elenas in *La donna del lago* (1819) findet, wo die Worte „felicità“ (Glückseligkeit) und „avversità“ (Widerwärtigkeit) so stark miteinander kontrastieren. Wenn ein unterschwelliger Pessimismus in diesen vor-

dergründig glücklichen Enden wahrscheinlich gewollt ist, scheint sich in *La Cenerentola* mehr das grundsätzliche Problem von Rossinis Mehrdeutigkeit jeder dramaturgischen und musikalischen Geste zu manifestieren, die Norbert Miller als Bedrohung seines Musiktheaters bezeichnet hat. Es ist auch das grundsätzliche Problem von Rossinis Persönlichkeit, dass er sich nur in einer Weise mitteilen kann, die zwischen Ernst und Scherz oszilliert. Jeder ernste Aussage hat bei ihm einen komischen Beigeschmack, und jeder Witz einen ernstesten Hintergrund, eine Ausdrucksweise, die ihn der berühmten Widmung seiner *Petite Messe* an den lieben Gott ihre drastischste Ausformulierung findet („Ich bin für die komische Oper geboren, Du weißt es wohl. Wenig Kenntnisse, ein bisschen Herz, das ist alles“).

Aber solche Betrachtungen eröffnen sich erst der intellektuellen Analyse und die versteckte Mehrdeutigkeit von Rossinis Musik bewahrt ihre geheimnisvolle Wirkung nur, solange sie nicht entblößt wird. Im Gegensatz zu so manchem seiner modernen Regisseure zerstört Rossini mutwillig keine Träume, vielmehr realisiert er sie. Wenn man sich ganz dem Gesang Angelinas hingibt, obsiegt das Gefühl der Befreiung, des Glücks und der Dankbarkeit. Cenerentola hält das Böse von sich fern, lässt sich nicht vom ihm einvernehmen, indem sie sich eine visionäre Traumwelt aufbaut, in der das Gute herrscht. Mit ihrem Lied von dem König, mit ihren Träumen flüchtet sie vor der kruden Realität, ohne die Möglichkeit einer Verwirklichung ihrer Ideale auszuschließen. Ihr Schlussgesang ist der befreiende Ausdruck ihrer übergroßen Freude und Dankbarkeit, dass sich ihre Ideale verwirklicht haben. Diese bestehen aber nicht allein darin – wie bei Don Ramiro – auf das Herz zu hören statt auf eitle Äußerlichkeiten zu achten. Die leidgeprüfte Angelina verfügt noch über eine weitere Tugend. Der Triumph der Güte besteht in der großen Geste des Verzeihens, die nur Rossinis Cenerentola kennt. Dank ihr wächst sie über allen anderen und über sich selbst hinaus, was in dem stratosphärischen Koloraturgesang ihre adäquateste Ausdrucksweise findet.

Rossini hat in Paris Instrumente von Pleyel gehört und gespielt – und geliebt.

Angelo Michele Errico über den Pleyel

Aus dem Italienischen übersetzt von Henrike Beran und Reto Müller

Frédéric Chopin sagte oft zu seinen Schülern: „Wenn ihr gut spielen wollt, müsst ihr zuerst gut singen können“ und forderte sie auf, die Malibran zu hören!

Jeder große Pianist versuchte damals, über die Tastatur die Emotionen des Gesangs zu vermitteln. Die wichtigste Stütze des Belcantos ist sicherlich der legendäre Pleyel, das Instrument, das Chopin so liebte. Der Zauber, den seine warme und so einzigartige „Stimme“ hervorruft, hat seit jeher Musiker und Publikum in seinen Bann gezogen. Rossini hat in Paris Instrumente von Pleyel gehört und gespielt. Und geliebt.

Als Jochen Schönleber mir von der Möglichkeit sprach, einen Pleyel für das Malibran-Recital zur Verfügung gestellt zu bekommen, dachte ich sofort daran, dieses Instrument auch für das Continuo und die Begleitung der Rezitative in La Cenerentola zu verwenden. Ein solches Instrument ist meines Wissens nie zuvor in einer öffentlichen Opernaufführung eingesetzt worden!

Das ideale Geschenk für den Rossini Fan!

Faksimile des Autographs La Cenerentola

Die seltene Ausgabe in zwei gut erhaltenen Bänden haben wir bei Lubrano in New York antiquarisch für das Festival erworben. Wir bieten sie Interessenten zum Einstandspreis von 365,- Euro an. Bitte wenden Sie sich an uns Tel. 07071-860309 oder per eMail info@rossini-in-wildbad.de.



AKADEMIE BELCANTO

Die Akademie BelCanto wurde 2004 für die intensive Nachwuchsarbeit des Festivals ROSSINI IN WILDBAD gegründet. Sie arbeitete mit prominenten Dozenten wie Raúl Giménez, Alberto Zedda, Kurt Widmer, Bruno Praticò und Lorenzo Regazzo, aber auch Gioacchino Zarrelli zusammen. Gefördert von der Landesstiftung Baden-Württemberg, wurden Kurse mit Studenten u.a. der Bayerischen Theaterakademie, der Musikakademie Xi'an oder der Akademie Concertante Barcelona durchgeführt. Die dramatisch verringerte Finanzausstattung des Festivals bedrohte die weitere Existenz der Akademie, doch in der Zusammenarbeit mit Concertante Barcelona konnten neue Wege zur Durchführung der Nachwuchsarbeit gefunden werden. Waren es zu Beginn Meisterkurse und Seminare, so standen bald eigene Produktionen im Mittelpunkt. Erstmals wird in diesem Jahr in einer Neuproduktion eines Klassikers ein handverlesenes, sehr junges Ensemble mit einem erfahrenen Spitzensänger kombiniert. La Cenerentola könnte so zu einem Modell für künftige ungewöhnliche Opernproduktionen werden, die für den Nachwuchs von besonderem Nutzen sind. Wer von unseren Besuchern Freude an dieser Arbeit hat, möge darüber nachdenken, ob er sie nicht ggf. durch eine gezielte und zweckgebundene Spende an den Freundeskreis Rossini e.V. unterstützen will.





Antonino Fogliani (Musikalische Leitung) graduierte zunächst im Fach Klavier bevor er bei Vittorio Parisi am Konservatorium Giuseppe Verdi in Mailand Dirigieren studierte. Er spezialisierte sich in Siena an der Accademia Chigiana bei Franco Donatoni sowie Ennio Morricone und assistierte dem Dirigenten Gianluigi Gelmetti. Seinem gefeierten Debüt beim Rossini Opera Festival Pesaro 2001 mit Rossinis *Il viaggio a Reims* folgten zahlreiche Verpflichtungen an bekannten 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*. Regelmäßig leitet er das Orchestra Nazionale di Santa Cecilia Rom, das Orchestra Filarmonica of the Teatro *V. Bellini* in Catania, das Orchester *I Pomeriggi Musicali* in Mailand oder auch das Sydney Symphony Orchestra. In dieser Saison dirigierte er u.a. *L'elisir d'amore* am Teatro Lirico di Cagliari, *L'italiana in Algeri* an der Opera de Mahón in Menarca sowie *Il diluvio*

universale in St. Gallen. Fogliani spielte bereits zahlreiche CD-Aufnahmen ein, darunter Rossinis *Ciro in Babilonia*, *Mosè in Egitto*, *Otello* und *L'occasione fa il ladro* (Naxos) sowie DVDs von *Il barbiere di Siviglia* oder *Maria Stuarda*. Zukünftige Engagements sind u.a. *Lucia di Lammermoor* an der Houston Grand Opera, *Maria Stuarda* in Piacenza und Modena und *Semiramide* an der Opéra de Montpellier.



Angelo Michele Errico (Musikalische Einstudierung, Continuo und Rezitativbegleitung) ist an den wichtigsten Bühnen und Festivals der Welt als Klavierbegleiter sowie als Continuospieler am Cembalo und am Fortepiano tätig. Berühmte Sänger wie Cecilia Bartoli, Raúl Giménez, Eva Mei, Roberto de Candia, Alesandro Corbelli, Luciana Serra und Katia Ricciarelli sowie Solisten der Mailänder Scala schätzen seine Zusammenarbeit ebenso wie die namhaften Dirigenten Antonio Pappano, Jesus Lopez Cobos, Victor Pablo Perez,

Gustavo Dudamel, Gabriele Ferro, Jean-Luc Tingaud, Ottavio Dantone, Antonino Fogliani, Graham Vick, Emilio Sagi und Elio de Capitani. Er arbeitete u.a. an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom, am Teatro Real Madrid, an der Akademie der Mailänder Scala, an der Opéra Comique in Paris, beim Festival dei Due Mondi in Spoleto, beim Festival Mozart di La Coruña sowie beim Festival Pergolesi di Jesi. In den Masterclasses von Silvana Bazzoni-Bartoli, Renata Scotto, Bruno Cagli, Raúl Giménez, Luciana Serra, Katia Ricciarelli und Michael Aspinall war er für die musikalische Einstudierung verantwortlich. Er ist Dozent am Konservatorium *N. Puccini* in Bari sowie an der internationalen Musikakademie *Concertante* in Barcelona. Aktuell arbeitet er zudem an einem musikpädagogischen Projekt am Teatro Real in Madrid.



Jochen Schönleber (Regie) studierte Philosophie, Literaturwissenschaft und Musikwissenschaft in Tübingen und war Stipendiat in Neapel. Er schloss mit einer philosophischen Ar-

beit über die geschichtliche Begründung der Tragödie bei Hölderlin ab. Nach frühen Filmarbeiten wurde er Assistent bei Juri Ljubimow an den Staatsopern in Stuttgart und Karlsruhe. Bei den Landeskunstwochen in Tübingen war er Produktionsleiter für Opern. Von 1987-1993 war er verantwortlich für den internationalen Konzertring und für Kammeroperproduktionen in Sindelfingen. Zusätzlich hatte er die Position des künstlerischen Leiters des Theaterkellers inne. Seither ist er als Regisseur im Bereich Sprech- und Musiktheater aktiv. Seit 1992 ist er künstlerischer Leiter des Opernfestivals ROSSINI IN WILDBAD und seit 2004 Direktor der Akademie BelCanto. Er produzierte zahlreiche CDs und inszenierte u.a. Henzes *El Cimarrón*, Zimmermanns *Weißer Rose*, Christa Wolfs *Kassandra*, Schillers *Maria Stuart* (bearbeitet von Annette Hornbacher), Becketts *Das letzte Band*, von Rossini *Sigismondo*, *Elisabetta*, *Eduardo e Cristina*, *Il viaggio a Reims*, *L'equivoco stravagante*, *Il signor Bruschino*. Schönleber verfasste Studien über den jungen Richard Wagner und war Mitautor u.a. beim *New Grove Dictionary of Opera*. Außerdem arbeitet er mit der Ethnologin Annette Hornbacher dokumentarisch über indonesisches Ritualleben.

Stefan Haufe (Mitarbeit Regie und Choreografie), geboren in Oberhausen, studierte klassisches Ballett an der Hochschule für Musik und dar-



stellende Kunst in Frankfurt am Main. Hier schuf er bereits seine ersten Choreografien. Von 1985-1992 war er als Tänzer am Opernhaus in Nürnberg, wo er sich als Nachwuchschoreograf etablierte. Er war mehrmaliger Preisträger beim Choreografenwettbewerb in Hannover und choreografierte für das Nürnberger Theater in Operette, Musical und Schauspiel. 1992 ging er als Ballettdirektor ins thüringische Nordhausen, 1996 als Ballettdirektor zu Intendant Werner Saladin ans Mecklenburgische Staatstheater Schwerin. Dort erhielt er 1998 den Conrad-Ekhof-Preis der Theaterfreunde-Gesellschaft. Haufe war Präsidiumsmitglied der BBTK (Ballettdirektorenkonferenz) und 2000 gründete er die Initiative „Tanzboden“ mit. In zwölf Jahren als Chefchoreograph sind mehr als 30 Tanztheater- und Ballettproduktionen entstanden. Dazu zahlreiche Choreographien für Musiktheater und Schauspiel. Gastarbeiten führten ihn u.a. nach Mainz, Frankfurt/M, Gera, Detmold und St.Gallen. Seit 2005 ist Stefan Haufe

freischaffend als Choreograph (u.a. in Gießen, Weimar, Görlitz) und als Musiktheater-Regisseur (u.a. in Schwerin, Bremerhaven, Heilbronn) tätig.



Annette Hornbacher (Dramaturgie) studierte Philosophie, Ethnologie und Literaturwissenschaft in Tübingen. Sie promovierte im Fach Philosophie und 2004 habilitierte sie in München mit einer theaterethnologischen Studie zum balinesischen Tanzdrama. Parallel zu dieser wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Fragen der Ästhetik befasste sie sich auch in künstlerisch-praktischer Hinsicht mit theatralen Darstellungsformen. Sie war Dozentin in Tübingen und Göttingen sowie Universitätsprofessorin in München. 2009 wurde sie als Direktorin auf den Lehrstuhl des Instituts für Ethnologie der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg berufen. Als Dramaturgin arbeitete sie am Theaterkeller Sindelfingen und am Theater Esch/Luxemburg im Rahmen des Projekts Kulturhauptstadt Europas. Seit 1992 ist sie regel-

mäßig bei ROSSINI IN WILDBAD tätig. 1997 gab sie ihr Debüt als Regisseurin mit Rossinis Farsa *La cambiale di matrimonio*. Für *Maria Stuart* (nach Schiller) und *Die himmlische Hochzeit* (zu Rossinis *Le nozze di Teti e di Peleo*) hat sie eigene Fassungen vorgelegt. Zu ihren wichtigsten Inszenierungen in Wildbad zählen: *Matilde di Shabran* (1998), *Le Comte Ory* (2002), *Ciro in Babilonia* (2004) und *La scala di seta* (2007). Besonders gerühmt wurde ihr *Otello* 2008, der auch für DVD verfilmt wurde.



Anton Lukas (Bühne) studierte Innenarchitektur. Gleichzeitig absolvierte er ein Grafikdesignstudium mit Diplomabschluss. An der Technischen Universität Berlin nahm er im Rahmen des Aufbaustudiengangs Kostüm-/Bühnenbild Unterricht im Bereich Kostüm bei Andrea Kleber und Dietlinde Calsow sowie im Bereich Bühnenbild bei Peter Sykora. 2002 erhielt er den 1. Preis im Wettbewerb des Carrousel-Theaters in Berlin für den Bühnen- und Kostümentwurf zu *Polter, Geist und Ti* von Erik Udden-

berg. Der in Berlin lebende Bühnenbildner realisierte die Ausstattung für zahlreiche Produktionen und Performances. Hervorzuheben sind 2009/2010 die Körperinstallation *Don't touch* und die Tanzchoreografie *Die Summe aller Öffnungen* von Anna Konjetzky in der Muffathalle in München. Außerdem *The last hour of Elena and Nicolae Ceausescu* des IIPM Berlin/Zürich am Teatrul Odeon in Bukarest, die Uraufführung war im HAU2 in Berlin zu sehen und es folgten Gastspiele ans Theaterhaus Gessnerallee in Zürich, nach Bern und ans Südpol in Luzern. Für die Sommerakademie bei Mario Samra (Malerei und Steinbildhauerei) erhielt er ein Arbeitsstipendium. Seit 2007 ist Lukas für die Bühnenbilder bei ROSSINI IN WILDBAD verantwortlich. Mit dem Regisseur Kay Link, mit dem er die Ausstattung der Produktion *Adelina* erarbeitet, hat er bereits bei ROSSINI IN WILDBAD 2007 die Opernuraufführung *Boabdil – Re di Granata* gestaltet.

Claudia Möbius (Kostüme) studierte Modedesign in Berlin. Seit 2003 führt sie in Berlin Prenzlauer Berg ein eigenes Kostüm- und Modeatelier. Sie entwirft Kostüme für Schauspiel, Oper, Tanztheater, Film sowie für Artistik und Eiskunstlauf, wobei ihre Kreationen dem Bauhausprinzip „Form folgt Funktion“ entsprechen. 1999 arbeitete sie bei den wichtigen französischen Festivals *La Massalia* und bei den *Chorégies d'Orange* mit.



In Deutschland arbeitete sie u.a. mit Daniel Karasek am Staatstheater Wiesbaden, im deutschen Kino mit Rolf Hoppe und Karl Dall sowie für die beiden großen Berliner Varietés *Wintergarten* und *Chamäleon*. Das größte und bemerkenswerteste Projekt von Möbius ist das Cross Genre Spektakel *Marquis de Sade* der Gregor Seyffert Compagnie, für das sie futuristisches Neo-Rokoko-Design gestaltete. In dieser Spielzeit arbeitete sie mit Christoph Hagel, den Berliner Symphonikern und Alfred Bielek an Mozarts *Così fan tutte* im Berliner E-Werk. Im letzten Winter wurde die weltweit erst dritte Aufführung von Franz Schrekers zeitgenössischer großer „Zauberoper“ *Der Schmied von Gent* an der Oper Chemnitz mit Kostümen von Möbius ausgestattet. Für ROSSINI IN WILDBAD ist sie in diesem Jahr bereits in der siebten Saison kreativ.

Edgar Ernesto Ramírez (Don Ramiro, Tenor) studierte Klarinette an der Universität Guadalajara sowie an der Escuela Nacional de Bellas Artes

und spielte unter anderem im Philharmonie Orchester Jalisco. Privaten Gesangsunterricht nahm er u. a. bei Francisco Araiza und Bruno Pola. Er war am Operninstitut der Universität Boston bei Sharon Daniels sowie am International Vocal Arts Institute bei Joan Dornemann. Aktuell nimmt er Unterricht bei Raúl Giménez. Er nahm an Masterclasses mit Mark Oswald, Jerry Hadley und Armen Gzelimian teil. Verliehen wurden ihm der Encouragement Award der Me-

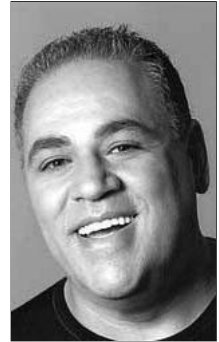


tropolitan Opera Council Auditions (Los Angeles) sowie der Kahn Career Entry Award and Grant. 2009 sang er bei der Opern Gala des Boris Brott Festivals in Hamilton (Kanada) sowie bei der Opern Gala mit Francisco Araiza bei der Classic Night in Zürich. Sein Repertoire umfasst u.a. die Rollen des Decio in Mercantes *La vestale*, den Alfredo in Verdis *La traviata* sowie den Arturo in Bellinis *I puritani*. Zukünftige Engagements werden ihn an die Oper von Angers-Nantes führen, wo er den Nemorino in Donizettis *L'elisir d'amore* singen wird.



Bernhard Hansky (Dandini, Bariton) wurde 1988 in Eisenhüttenstadt geboren. Erste Bühnenerfahrung sammelte er beim brandenburgischen Musikfestival *Oper Oder Spree*, wo er 2007 als Argus/Notar in *Il barbiere di Siviglia* von Paisiello und 2008 als Graf Baccellone in Gassmanns *Die junge Gräfin* auf der Bühne stand. Seit 2007 studiert der Bariton, beginnend als Jungstudent, an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin bei Hanno Müller-Brachmann und in der Liedklasse von Wolfram Rieger. Er besuchte Meisterkurse bei Jutta Schlegel, Giorgio Caoduro, Andreas Homoki und Raúl Giménez. Im April 2008 sang er bei der Herz-Kinder-Gala in der Komischen Oper Berlin und wurde mit dem Förderpreis der Franz-Grothe-Stiftung beim Bundeswettbewerb Gesang ausgezeichnet. Bisher hörte man Hansky unter anderem als Ottone in *L'incoronazione di Poppea* unter Wolfgang Katschner, als Pippo in *Mandys Baby* und als Masetto in *Don Giovanni*. 2009 sang er zudem den Grafen Almaviva (*Le nozze di Figaro*) in einer

konzertanten Aufführung in Garda. Im Mai 2011 wird er an der Berliner Staatsoper in Askins *Der Eisenhans* zu hören sein.



Bruno Praticò (Don Magnifico, Bass-buffo) geboren im italienischen Aosta, studierte Gesang bei Giuseppe Valdengo und besuchte Spezialkurse an der Mailänder Scala und bei Rodolfo Celetti. Er spezialisierte sich insbesondere auf die Rollen des italienischen Bass-*Buffo*, so stand er unter anderem an der Mailänder Scala, am Teatro La Venice Venedig, am Royal Opera House Covent Garden, an der Wiener und der Bayerischen Staatsoper, an der Opéra National de Paris und am Teatro San Carlo Neapel auf der Bühne. Weitere Engagements führten ihn nach Bologna, Florenz, Rom, Amsterdam, Madrid, Rom, Lausanne, Stockholm, New York, San Francisco und Tokio. Praticò arbeitete mit berühmten Dirigenten wie Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Alberto Zedda und Carlo Rizzi. Sein Repertoire umfasst Rossini-Partien wie Bartolo in *Il bar-*

biere di Siviglia, Mustafà und Taddeo in *Litaliana in Algeri* sowie die komischen Bassrollen in *Il viaggio a Reims*, *La cambiale di matrimonio* und *Le Comte Ory*. Seit 1993 ist Bruno Praticò regelmäßig beim Rossini Opera Festival in Pesaro zu hören, wo er 1998 für seine Interpretation des Don Magnifico in *La Cenerentola* mit dem *Rossini d'Oro* ausgezeichnet wurde.



Isabel Rodríguez García (Clorinda, Sopran) geboren in Barcelona, begann ihr Studium 2003 an der Musikakademie *A Tempo* in Barcelona. Sie wurde von der renommierten Mezzosopranistin Raquel Pierotti und später von Begoña Alberdi unterrichtet. Aktuell studiert sie bei Francesca Roig und Raúl Giménez. Sie war in den Masterclasses von Ana Luisa Chova, Isabel Rey sowie Luciana Serra. Mit ihrer außergewöhnlichen Stimme sang sie Werke unterschiedlicher Epochen, von barocker bis zeitgenössischer Musik, wie u.a. von Caccini, Händel, Mozart, Fauré und Verdi. Als Koloratursopran sang sie

u.a. die Königin der Nacht in Mozarts *Die Zauberflöte* und die Olympia in Offenbachs *Les Contes d'Hoffmann*. 2006 gab sie ihr nationales Debüt an der Oper in Sabadell in der Rolle der Papagena in Mozarts *Die Zauberflöte*. Großen Erfolg feierte sie als Paloma in der Zarzuela *El barberillo de Lavapiés* in Barcelona. Als Finalistin des Gesangswettbewerbs *Manuel Ausensi* trat sie in Liceo auf. Zuletzt nahm sie über ein Stipendium Unterricht bei der Sopranistin Isabel Penagos in Santiago de Compostela. Zu ihren nächsten Engagements zählt u.a. die Königin der Nacht in Mozarts *Die Zauberflöte* unter der musikalischen Leitung von Jean-Luc Tingaud.



Svetlana Smolentseva (Tisbe, Mezzosopran) begann ihre Gesangsausbildung bei Tamara Semenova in Moskau. Von 2003 bis 2009 studierte sie bei Edda Moser und Henner Leyhe an der Hochschule für Musik Köln. 2009 hat sie das Aufbaustudium Konzertexamen mit Auszeichnung abgeschlossen. Die russische Mezzosopranistin nahm an

Masterclasses von Montserrat Caballe und Dmitry Vdovin teil. Zurzeit arbeitet sie mit Raúl Giménez. Sie war Solistin im Kammermusikensemble der Staatlichen Philharmonie Moskau unter der Leitung von Tatiana Grindenko und gastierte bei Festivals wie dem Richter Festival in Moskau, dem Festival Rheingau und dem Festival in Colmar. Sie hatte Engagements an der Oper Köln und 2006 sang sie bei den Schlossfestspielen Kirchstetten (Österreich) in einer *Così fan tutte*-Inszenierung von Philipp Harnoncourt. 2008 sang sie den Part des Romeo in *I Capuleti e i Montecchi* in einer konzertanten Aufführung in Moskau. Ein Jahr später feierte sie große Erfolge als Alcione in *Alcione* von Marais am Odeon Theater Wien. Zu ihrem Repertoire gehören u.a. Rosina (*Il barbiere di Siviglia*), Olga (*Eugen Onegin*) und Sesto (*La clemenza di Tito*).



Serena Malfi (Angelina, Mezzosopran) geboren in Aversa (Italien), studierte Gesang bei Francesca Zurzolo und Carlo Desideri am Konservatorium Santa Cecilia in Rom. 2006 debütierte sie als Miss Baggott in

Brittens *The Little Sweep* in einer Produktion des Teatro San Carlo Neapel und beim Ravello Festival. Sie war Mitglied des von Renata Scotto geleiteten Opernstudios an der Accademia di Santa Cecilia in Rom. Konzerte führten sie zu den Belcanto-Festivals im kanadischen Knowlton und an die Accademia di Santa Cecilia. Gegenwärtig bildet sie sich bei Raúl Giménez und Angelo Michele Errico weiter. Großen Erfolg feierte Serena Malfi als Rosina in *Il barbiere di Siviglia* am Opernhaus Zürich. Im Mai 2010 sang sie die Rolle des Ferdinando in Pergolesis *Flaminio* im Rahmen des Festivals Pergolesi in Jesi, dirigiert von Ottavio Dantone. Im Herbst 2010 wird sie in Moskau ebenfalls in *La Cenerentola* an der Seite von Bruno Praticò singen. Sie wird in Mozarts *Requiem*, in Schuberts *Rosamunde* und in Pergolesis *Stabat Mater* zu hören sein. Zukünftige Engagements werden die junge Mezzosopranistin auch ans Teatro Real Madrid als Annio in *La clemenza di Tito* und an die Wiener Staatsoper als Cherubino in *Le nozze di Figaro* führen.

Ugo Rabec (Alidoro, Bass) geboren in Vittel, lernte zunächst Violine an der Musikschule seiner Heimatstadt. Parallel zu seiner weiterführenden Ausbildung auf diesem Instrument in Nancy nahm er auch Gesangsunterricht. 2005 trat er in das Atelier Lyrique der Opéra National in Paris (Young singers program) ein. Sein



Debüt an der Opéra Bastille gab er im September 2006 in der Rolle des Kapadozier in *Salomé* von Richard Strauss. Im selben Jahr sang er auch in der Oper *Les Aveugles* von Xavier Dayer am Théâtre Gérard Philipe und am Almeida Theatre Lodon. Ein Jahr später war er in der Wiederaufnahme an der Opéra Bastille zu hören. Im November 2007 sang er den Don Alfonso in Mozarts *Così fan tutte* an der Oper in Rennes und 2008 übernahm er dieselbe Rolle beim Verbier Festival in der Schweiz. Neben dem Kaiserlichen Kommissar in Puccinis *Madama Butterfly* an der Opéra Bastille, dirigiert von Vello Pahn sang er den Zweiten Gefangenen in Beethovens *Fidelio*. Sein Repertoire umfasst außerdem Partien aus Smetanas *Die verkaufte Braut* sowie Britzens *The Rape of Lucrezia* und Stravinskys *The Rake's Progress*.

Der **Camerata Bach Chor** wurde 2003 von Tomasz Potkowski in Posen gegründet. Die Mitglieder sind zumeist Solosänger des Posener Opernchores und der Krakauer Phil-

harmoniker. Es besteht zudem eine beständige und enge Zusammenarbeit mit den Breslauer Philharmonikern. Das Repertoire des Chores umfasst u.a. Werke von Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel und Wolfgang Amadeus Mozart. Außer bei **ROSSINI IN WILDBAD** singt der Chor dieses Jahr *Nabucco* und in *Die Zauberflöte* bei den Bad Hersfelder Festspielen.

Die **Virtuosi Brunensis (Leitung: Karel Mitas)** wurden von Karel Mitas, einem Konzertmeister der Jáná ek-Oper des Nationaltheaters Brünn gegründet, der in dieser Funktion auch die künstlerische Leitung des Ensembles übernommen hat. Es besteht sowohl aus hervorragenden Mitgliedern des Orchesters der Jáná ek-Oper und der Philharmonie Brünn, als auch aus anderen Solisten erstrangiger Orchester der Tschechischen Republik. Die Virtuosi Brunensis sind bereits seit 2008 zu Gast bei Rossini in Wildbad.



»Ein Ort, an dem Kulturdenkmale
verfallen, ist wie ein Mensch, der sein
Gedächtnis verliert.«

Anne-Sophie Mutter

Wir bauen auf Kultur.

Helfen Sie mit!
Spendenkonto 305 555 500
BLZ 380 400 07

www.denkmalschutz.de



25
JAHRE

DEUTSCHE STIFTUNG
DENKMALSCHUTZ

Impressum

Herausgeber ROSSINI IN WILDBAD · **Intendant** Jochen Schönleber · **Redaktion** ROSSINI IN WILDBAD, Christiane Eizenberger und Julia Edling · **Texte** Originalbeiträge für dieses Heft · **Probenfotos** Volker Winkler · **Umschlaggestaltung** Ulrike Albrecht · **Satz und Druck** Eisele Druck GmbH, Bad Wildbad · **Verlag und Anzeigenverwaltung** penso-pr, Hambergweg 34, 77120 Grafenau, penso-pr@online.de

Das Festival ist zahlreichen Institutionen und Personen zu Dank verpflichtet. Die Dankadressen erscheinen gesammelt im Programmheft von *Le Siège de Corinthe*.