

ROSSINI
IN WILDBAD

Tutto tu

Belcanto Opera Festival

Gioachino Rossini

LE SIÈGE DE CORINTHE

sono bene, a te
de avere p

gambito, a te
me gior. Sono d'ora a te
vincer in dolc'azzard

Tutto tu

f 3 9

Gioachino Rossini

mi

o/p

3

Schirmherr des XXII. Festivals ROSSINI IN WILDBAD 2010

Dr. Dietrich Birk MdL

*Staatssekretär im Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst
des Landes Baden-Württemberg*

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

Gefördert durch die 
Abfallwirtschaft Landkreis Calw

Neue Trinkhalle
18. und 23. Juli 2010

Gioachino Rossini
LE SIÈGE DE CORINTHE

Tragédie-lyrique in 3 Akten
Libretto von Giuseppe Luigi Balocchi und
Louis Antoine Alexandre Soumet
Musik von Gioachino Rossini

Revision nach der Originalausgabe und nach den
Aufführungs-Quellen von Jean-Luc Tingaud
Neuauflage des Festivals von Florian Bauer
© ROSSINI IN WILDBAD 2010

Pause nach dem ersten und nach dem zweiten Akt

Wir bitten Sie, erst am Ende des Akts zu applaudieren.

LE SIÈGE DE CORINTHE

Mahomet II., *Anführer der Türken*

Cléomène, *Statthalter von Korinth*

Pamyra, *seine Tochter*

Néoclès, *ein junger griechischer Offizier*

Hiéros, *ein alter Grabwächter*

Adraste, *Vertrauter Cléomènes*

Omar, *Vertrauter Mahomets*

Ismène, *Vertraute Pamyras*

Lorenzo Regazzo

Marc Sala

Majella Cullagh

Michael Spyrès

Matthieu Lécroart

Gustavo Quaresma Ramos

Marco Filippo Romano

Silvia Beltrami

Camerata Bach Chor

Einstudierung: Iñaki Encina Oyón

Orchester Virtuosi Brunensis

Leitung: Karel Mitas

Musikalische Leitung

Jean-Luc Tingaud

Assistenz der musikalischen Leitung

Iñaki Encina Oyón

Die Aufführung wird vom **SWR»»** aufgezeichnet
und von der EBU übernommen.

HANDLUNG

1. Akt (in zwei Bildern)

Korinth: 1458, in einer Vorhalle des Senatspalastes. Cléomène, der Statthalter von Korinth, hat die griechischen Soldaten um sich versammelt, um über die Weiterführung des fast hoffnungslosen Widerstandes gegen die Türken zu beratschlagen. Der junge Offizier Néoclès und der alte Grabwächter Hiéros treten der mutlosen Haltung der übrigen Soldaten entgegen, und alle schwören, für die Ehre des Vaterlandes zu siegen oder zu sterben.

Um seiner Tochter Pamyra im Fall seines Todes einen Beschützer zur Seite zu stellen und um ein altes Versprechen einzulösen, möchte Cléomène sie mit Néoclès verheiraten. Pamyra aber gesteht, einem gewissen Almanzor in Athen die Treue geschworen zu haben. Doch ein plötzlicher Angriff der Türken veranlasst die beiden Männer, Pamyra zurückzulassen; Cléomène gibt ihr einen Dolch, mit dem sie sich das Leben nehmen soll, bevor sie in die Hände des Feindes fällt.

Auf dem Hauptplatz von Korinth feiern die Türken den Sieg und bejubeln ihren Anführer Mahomet. Dieser will aus Liebe zu einer Griechin Milde walten lassen, doch der gefangen genommene Cléomène weist eine Kapitulation der letzten Widerstandstruppen entrüstet ab. Pamyra eilt gemeinsam mit Ismène herbei und erkennt in Almanzor den feindlichen Mahomet. Sie ist zwischen den Wünschen ihres Geliebten und den Forderungen ihres Vaters hin- und hergerissen, lässt sich schließlich aber doch von den Türken wegführen.

2. Akt

Mahomets Zelt. Die Hochzeit von Mahomet und Pamyra wird vorbereitet. Die türkischen Frauen versuchen Pamyra darin zu bestärken, dass dies der einzige Weg sei, ihr Vaterland zu retten.

Omar hat Néoclès, der Pamyra zu den Griechen zurück holen wollte, gefangen genommen. Pamyra rettet ihn, indem sie ihn als ihren Bruder ausgibt. Mahomet will ihn zum Trauzeugen der bevorstehenden Hochzeit machen, als Omar von einem erneuten Widerstand der Griechen berichtet. Beim Anblick der besetzten Zitadelle entscheidet sich Pamyra gegen Mahomet und für ihr Volk. Mahomet wütet. Seine Braut wird zusammen mit Néoclès abgeführt.

3. Akt

Die Grabstätten von Korinth. Néoclès konnte sich und Pamyra befreien. Sie werden gemeinsam mit den anderen Griechen sterben. Durch den bedingungslosen Verzicht auf Mahomet und durch die Entscheidung für ihre Heimat kann sich Pamyra mit ihrem Vater versöhnen. Hiéros ruft den letzten Kampf aus und alle schwören, ihr Leben für ihr Vaterland zu opfern.

Während die Männer zum letzten Widerstand eilen, bereiten sich Pamyra und die Frauen im Gebet auf den Tod vor. Da erstürmen die mordenden Türken die Grabstätte und während sich Pamyra mit einem Dolchstoß vor dem Zugriff Mahomets entzieht, bricht die Gruft in sich zusammen und man sieht Korinth in Flammen aufgehen.



Le Siège de Corinthe,
Opéra en trois Actes,
Composé et arrangé
avec accompagnement
de Piano-Forte.
Par
G. BOSSINI.
Prix 60.^s

Paris, chez M. Schlessinger, M^{te} de la Cour de S. Roi.
Éditeur des Opéras de M^{te} de la Cour de S. Roi.
Rue de Richelieu, N^o 27.

ROSSINIS *SIÈGE DE CORINTHE*

UND DIE GATTUNGSNORMEN DER FRANZÖSISCHEN OPER

Von Matthias Brzoska

Als Rossini 1824 für ein damals ungeheueres Jahresgehalt von 40000.– Francs, dem Sechseinhalbfachen eines Professorengehaltes, nach Paris verpflichtet wurde, befand sich die große französische Oper in einer schwerwiegenden Krise. Zum einen hatte der Preußenkönig Friedrich Wilhelm III. nach dem Untergang Napoleons den repräsentativen Opernkomponisten des Empire, Gaspare Spontini, abgeworben und gleich einer Kriegstrophäe in Berlin installiert. Damit agierte er nicht anders als 20 Jahre zuvor Napoleon, der auf einem seiner Feldzüge den sächsischen Hofkapellmeister Ferdinando Paër mitgenommen und in Paris als Direktor der italienischen Oper eingesetzt hatte.

Der Opéra war es nicht gelungen, die Lücke, die Spontinis Weggang gerissen hatte, mit eigenen Kräften zu schließen. Zwischen Spontinis letzter Pariser Oper – der *Olimpie* von 1819 – und Rossinis *Le Siège de Corinthe* (1826) waren überhaupt nur vier Opern uraufgeführt worden, die aus verschiedenen Gründen nicht repertoirefüllend sein konnten. Isouards nachgelassene *Féerie Aladin ou La Lampe merveilleuse* (1822) war zwar sehr erfolgreich, gehört aber der Gattung der Märchenoper an, nicht der repräsentativen Tragédie lyrique. Henri Montan Bertons *Virginie* von 1823 war mit immerhin 32 Aufführungen die bis 1827 erfolgreichste Neuproduktion, konnte aber kaum mit Spontinis monumentalen Werken verglichen werden. Reichas *Sapho* (1822) wurde nach nur 12 Aufführungen abgesetzt, und Liszts einaktiges Frühwerk *Don Sanche ou Le Château d'Amour* (1825) erfuhr gar nur 4 Aufführungen, bevor es vom Spielplan verschwand.

Und so verlangte man von Rossini für die oben genannte Summe vor allem, neue Opern zu komponieren: eine italienische und eine französische Originaloper sowie eine französische Bearbeitung einer seiner älteren italienischen Opern.

Damit tat sich Rossini aber sehr viel schwerer als vermutet. Die einzige Oper, die er einigermaßen zeitnah ablieferte, war die italienische: *Il viaggio a Reims* wurde 1825 anlässlich der Krönungsfeierlichkeiten von Charles X. uraufgeführt. Dass die Schwierigkeit, die französische Tragédie lyrique der Spontini-Nachfolge fortzuentwickeln, selbst für den Vielschreiber Rossini erheblich größer war als vermutet, hatten die Vertragspartner bereits im November 1824 erkannt: eine Vertragsmodifikation verzichtete zwar nicht auf die versprochenen französischen Opern, übertrug Rossini aber nunmehr die Leitung des Théâtre Italien. Da Paër ebenfalls im Amt blieb, installierte man an die-

sem Haus somit eine Doppelspitze und folgte einer Lösung, die man acht Jahre zuvor bereits erfolgreich im Bereich der Kirchenmusik praktiziert hatte, als man den aus dem Exil zurückgekehrten Kirchenmusikdirektor des Ancien Régime, Jean-Paul Gilles Martini, mit der Leitung der Chapelle Royale beauftragte, Napoleons erfolgreichen Kirchenmusikdirektor Le Sueur aber ebenfalls im Amte beließ.

Damit war die Krise der französischen Tragédie lyrique aber nicht beseitigt. Die Gründe für Rossinis Schwierigkeiten lagen allerdings nicht in der Persönlichkeit des Komponisten, wie in der Literatur immer wieder behauptet wird, sondern ausschließlich in der Gattung selbst. Denn diese sah sich schon lange vor Rossinis Ankunft mit ästhetischen Ansprüchen konfrontiert, die sich teilweise gegenseitig ausschlossen.

Zum einen blieb die Gattung – anders als das Sprechtheater – in der klassizistischen Konvention befangen, dass der Ausgang einer Opernhandlung „schnell, unerwartet, glaubwürdig und glücklich“ sein müsse, wie der tonangebende Librettist des Empire, Victor-Joseph Étienne de Jouy, noch 1826 formulierte. Andererseits aber forderte man zunehmend „historische Wahrheit“ von einem Opernlibretto. Diese literarische Kategorie der Wahrheit wurde mit der musikalischen „Wahrheit des Ausdrucks“ verquickt, die demnach nur zu erreichen war, wenn die vertonte dramatische Situation selbst glaubwürdig war. Glaubwürdige historische Tragödien aber enden selten glücklich, und die klassische Lösung, am Ende eine Gottheit aus der Theater-Trick-Kiste zu ziehen und diesen „deus ex machina“ den Konflikt lösen zu lassen, verstieß eben gegen die Forderung nach historischer Wahrheit. So rechtfertigte sich de Jouy schon 1807 im Vorwort zu seinem Libretto für Spontinis *La Vestale* dafür, dass die Heldin am Ende entgegen aller historisch verbürgten Wahrheit durch die Gottheit gerettet wird. Jouys Rechtfertigungsversuch beschreibt exakt jene Zwischenstellung, die für die Tragédies lyriques Spontinis insgesamt bestimmend ist: Einerseits orientierte sich die Tragédie lyrique des Empire wie die spätere Grand Opéra der Julimonarchie bereits an der Kategorie der „vérité historique“, andererseits blieb sie in dramaturgischen Konventionen befangen, die Jouy als „Konzessionen“ verstanden hat, welche das „Genre der Oper“ verlange, – und hierzu gehörte wesentlich, dass sich eine „schreckliche Katastrophe“ nicht „unter den Augen der Zuschauer“ vollziehen durfte.

Spontini hat nur ein einziges Mal gegen diese Gattungskonvention verstoßen und eine Oper mit tragischem Ausgang komponiert: In eben jener französischen Erstfassung der *Olimpie* von 1819, bezeichnenderweise auch seiner einzigen großen Oper, deren Libretto nicht von de Jouy stammt, sondern von dem Autorenteam Joseph-Marie Dieulafoy und Charles Briffaut. Hier erdolcht sich die Protagonistin in auswegloser Situation am Ende mit dem gleichen Dolche, mit dem sich zuvor bereits ihre Mutter das Leben genommen

hatte, um einer Zwangsehe mit dem Mörder ihres Vaters zu entgehen. Allerdings war diese Fassung 1819 den Zuschauern wohl doch noch nicht recht zumutbar: die Oper wurde harsch kritisiert, und schon nach der achten und letzten Vorstellung der Oper berichtete die Presse über eine Neufassung, in welcher der schockierende Doppelselbstmord beseitigt sein und die Handlung einen glücklichen Ausgang nehmen solle. Allerdings waren es nicht mehr die französischen Autoren, die diese Lösung umsetzten, sondern der in Berlin zu Hilfe gerufene Musikkritiker E.T.A. Hoffmann, der das Libretto auf der Basis eines Prosaentwurfs von Spontini umschrieb und für einen glücklichen Ausgang sorgte. Dazu griff er in exakt jene Trick-Kiste, die de Jouy schon in der *Vestale* benutzt hatte: Die Statue einer Gottheit entlarvt am Ende den Rivalen von Olimpies Liebhaber als wahren Mörder, so dass diese nunmehr glücklich mit dem Geliebten vereint werden kann. Diese Fassung ist zweifellos gattungskonform, keineswegs aber entspricht sie der Forderung nach historischer und ausdrucksmäßiger „Wahrheit“.

Genau diese letzte Fassung der *Olimpie* aber war für Rossini das Referenzwerk, das es zu übertrumpfen galt. Dass er zunächst abwartete, bis Hoffmanns deutsche *Olimpie* in französischer Rückübersetzung schließlich auch in Paris gegeben wurde, war das Klügste, was er tun konnte. Inzwischen verfolgte er eine Doppelstrategie: Einerseits sicherte er sich die Vertonungsrechte an einem Libretto des Klassizisten de Jouy, *Le Vieux de la Montagne ou Le Paradis de Mahomet*. Andererseits aber tat er sich mit dem Theaterreformer Alexandre Soumet zusammen, um seine italienische Oper *Maometto II* von 1820 unter dem Titel *Le Siège de Corinthe* für die französische Bühne zu bearbeiten. Erst nachdem auch die Neufassung von Spontinis *Olimpie* im Februar 1826 ohne nennenswerten Erfolg aufgeführt worden war, trat Rossini im Oktober des gleichen Jahres mit seiner ersten französischen Oper an die Öffentlichkeit.

Die Parallelen zwischen Spontinis *Olimpie* und Rossinis *Maometto II* sind offenkundig: Beide Werke zeigen eine Heroine im Konflikt zwischen der Liebe zu einem fremden Eroberer und der Treue gegenüber dem Vaterland, und in beiden Opern geht es am Ende darum, die Hochzeit der Heldinnen mit dem jeweiligen Usurpator zu verhindern. Thematisiert wird also die Legitimation einer usurpierten Herrschaft – bei Spontini ist es die Mutter und bei Rossini der Vater, welche die Protagonistin auf den rechten Weg patriotischer Pflicht zurückführen. Beide Opern enden schließlich damit, dass sich ihre Protagonistinnen auf offener Bühne erdolchen.

Die Entscheidung Rossinis zugunsten der Erstfassung des *Maometto II* von 1820 mit tragischem Finale stellt einen bewussten Versuch dar, an der Opéra erneut einen historischen Stoff mit einem tragischen Finale zu präsentieren, denn auch er hätte auf eine zweite Fassung mit glücklichem Ausgang zu-

rückgreifen können, die er 1822 für Venedig angefertigt hatte. Auch die Entscheidung, dem im Bereich der Oper unerfahrenen Tragödiendichter Alexandre Soumet die französische Neubearbeitung des *Maometto II* anzuvertrauen, muss als Ausdruck musiktheatralischen Reformwillens verstanden werden. Denn Soumet galt als Theaterreformer; für Aufsehen sorgte insbesondere seine Forderung, das in klassizistischen Konventionen erstarrte französische Theater solle sich am deutschen orientieren – gemeint war damit vor allem Schiller, und nicht zufällig war Schiller auch Vorlagenlieferant von Rossinis späterer Oper *Guillaume Tell*. In den zwanziger Jahren erlebte Soumet einen beispiellosen Aufstieg als Tragödiendichter: Seine *Clytemnestre* wurde am 7. November 1822 an der Comédie française uraufgeführt, und nur zwei Tage später zog das Odéon mit der biblischen Tragödie *Saul* nach. Diese Werke begeisterten den jungen Victor Hugo, der in ihnen die schönsten Tragödien der Epoche sah. Die Tragödie *Cléopâtre* (1824) trug Soumet im November 1824 die Berufung in den Parnass der französischen Literatur, die Akademie, ein.

Soumet verfasste die neuen Werkteile der französischen Fassung, insbesondere die neuen Schlusszenen. Neben ihm war Giuseppe Luigi Balochi für die Übersetzung der aus der italienischen Fassung übernommenen Werkteile und deren Anpassung an die Musik zuständig. Das Finale der italienischen Erstfassung ist ganz auf die Tragik der Protagonistin konzentriert, deren Selbstmord in einer ausgedehnten Finalarie motiviert wird. Auch Soumet behielt den Selbstmord der Protagonistin bei, fügte ihn aber in ein Schlussensemble ein, das in den Rahmen des Bildes der brennenden Stadt Korinth gestellt ist. Ähnlich wie vor ihr Olimpie wendet sich Pamyra hier ein letztes Mal an den Geliebten. Rossini eliminierte bei der Vertonung dieses Schlussensemble. Seine Vertonung endet mit dem theatralischen Effekt des Untergangstableaus, in dem die Stadt in Flammen aufgeht. Diese Lösung, bei der die Tragik des Einzelschicksals angesichts des kollektiven Unterganges bedeutungslos wird, weist zweifellos auf die Katastrophenfinali der späteren Grand Opéra voraus. Hierbei wird jedoch zugunsten des Schreckensbildes auf einen konzisen Abschluss der Solistenhandlung verzichtet, obgleich diese bis dahin die gesamte Dramaturgie der Oper getragen hatte.

Zielte Soumets Bearbeitung auf die Einbettung der individuellen Tragik der Protagonistin in die historische Handlung, so konzentrierte sich Rossinis Vertonung ganz auf das historische Untergangspanorama.

Dass Rossini einen großen Teil der ursprünglichen Musik des *Maometto II* von 1820 beibehalten konnte, liegt daran, dass er diese Oper bereits unter dem unmittelbaren Eindruck von Spontinis *Fernando Cortez* komponiert hatte, den er im Januar 1820 in Neapel einstudiert hatte. So waren Merkmale der französischen Oper – wie der heroische Ton der Arien, die musikalische Charak-

terisierung der beiden Völker durch orchestrale „couleurs“ oder die in großen Bildern entwickelte Formdisposition der musikalischen Nummern – bereits in dem älteren Werk angelegt. Allerdings musste Rossini die italienische Vokalvirtuosität zugunsten des deklamatorischen Duktus des französischen Gesangsstils beschneiden, einzelne Ariensätze durch französische Récits ersetzen, die Musik des ersten Aktes deutlich kürzen und im Gegenzug den zweiten Akt der italienischen Oper zu den Akten II und III der französischen Oper ausweiten. Generell resultiert aus der Umarbeitung eine Zurückdrängung der privaten Liebestragödie und eine Aufwertung der im Wesentlichen von den Chören getragenen historischen Handlung. Dass diese Handlung von der venezianischen Kolonie Negroponte in die griechische Stadt Korinth verlegt wurde, ist demgegenüber zweitrangig und der tagespolitischen Aktualität geschuldet: Der griechische Freiheitskampf gegen die Türken fand in den 20er Jahren in Paris viele Sympathisanten.

Rossini verschob die ursprüngliche Finalarie der Heldin Pamyra mit neuem Text und unter Einschluss weiteren Materials in das Hochzeitstableau zu Beginn des II. Aktes. Neu komponiert wurde hingegen das Finale des II. Aktes. Dessen erster Teil besteht nach einer einleitenden Scène aus einem mehrsätzigen Terzett in italienischer Formdisposition, das die Protagonistin als typische „schwankende Heldin“ hin- und hergerissen zeigt zwischen der Liebe zu dem fremden Eroberer Mahomet und der Treue gegenüber ihrem Vaterland – hier personifiziert in der Figur von Mahomets griechischem Rivalen Néoclès. Die Lösung des Konflikts ergibt sich durch einen rein szenischen Effekt: Der rückwärtige Vorhang wird aufgezogen und gibt den Blick auf die Zitadelle frei, auf deren Mauern die griechischen Verteidiger sichtbar werden. Dieser Anblick motiviert Pamyras Entscheidung, sich auf die Seite der Griechen zu schlagen, was musikalisch in einem zweisätzigen Chortableau umgesetzt wird: Der erste Chorsatz charakterisiert in seinem martialischen Duktus den Todesmut der Griechen, der die Protagonistin mitreißt und somit den Handlungsumschwung bewirkt. Der anschließende Rachechor der Türken ist musikalisch dem typischen Idiom von Rossinis Chorfinali mit Orchesterwalze und abschließender Stretta verpflichtet. Mit der Entscheidung Pamyras zugunsten der Griechen und gegen eine Verbindung mit dem Eroberer Mahomet ist der private Handlungsstrang bereits am Ende des zweiten Aktes abgeschlossen – der dritte Akt steht ganz im Zeichen der historischen Handlungsebene.

Eine dramaturgisch wie musikalisch bedeutungsvolle Zutat ist hier die neu komponierte Szene der Fahnenweihe kurz vor dem Schluss der Oper. Formal noch als Arie des Hiéros gekennzeichnet, handelt es sich im Grunde bereits um einen Dialog, in dem der Chor zum eigenständigen Dialogpartner wird. Der kollektive Handlungsstrang wird durch den abschließenden Marsch der

Soldaten und ihren lang auskomponierten instrumentalen Abgang in die Schlacht sinnfällig unterstrichen. Die Szene kann als Vorbild späterer Chorszenen der Grand Opéra angesehen werden, etwa der Szene des Rütlichswurs in Rossinis *Guillaume Tell* oder der Schwerterweihe in Meyerbeers *Les Huguenots*.

Es folgt nun das Gebet der zurückgebliebenen Pamyra, das Rossini aus dem Terzett des ursprünglichen ersten Aktes an diese Stelle nach hinten verschoben hat – es hat lediglich die dramaturgische Funktion, die Zeit für die hinter der Szene gedachte Entscheidungsschlacht zu füllen. Die eigentliche Katastrophe ist demgegenüber extrem knapp vertont. Rossini eliminierte bei der Vertonung das Schlussensemble des Dichters, das explizit den Selbstmord Pamyras vorsah, und schilderte mit einem instrumentalen Finale ein Untergangstableau, in dem die Stadt Korinth in Flammen aufgeht.

Vor dem Hintergrund der Auseinandersetzungen um das tragische Finale von Spontinis *Olimpie* kann Rossinis Strategie als bewusste Vermeidung eines Finales interpretiert werden, dessen Dreh- und Angelpunkt wieder der auf offener Szene vollzogene Selbstmord der Hauptfigur gewesen wäre. Denn dieser galt auch 1826 als Verstoß gegen die Gattungsnormen der Tragédie lyrique. Und noch 1849 hatte Meyerbeer bei der Einstudierung seiner Oper *Le Prophète* Schwierigkeiten, eine ganz ähnliche Selbstmordszene umzusetzen: Der vollständig auskomponierte Todesmonolog der Protagonistin Berthe wurde während der Proben vom Regisseur ersatzlos gestrichen.

Das Beispiel zeigt, wie vorausweisend Rossinis Konzeption bereits war. Die gerade zum Ende der Oper hin gesteigerte Dominanz der historischen Handlungsebene und das Wagnis eines tragischen Finales sollten sich im folgenden Jahrzehnt als gattungsprägend durchsetzen.

Trotz des glänzenden Uraufführungserfolges formulierten einzelne Stimmen in der Tagespresse die Einschätzung, nach der die Oper ein Übergangswerk sei, das die erforderliche Reform der Tragédie lyrique noch nicht vollzogen habe. Die *Gazette de France* konstatierte, dass *Le Siège de Corinthe* keine definitive Antwort auf den Streit zwischen Gegnern und Befürwortern Rossinis gegeben habe. Beim Publikum war die Oper aber äußerst beliebt: Sie blieb bis 1844 im Pariser Repertoire und erfuhr darüber hinaus viele Aufführungen in anderen europäischen Städten, zumeist in der italienischen Rückübersetzung unter dem Titel *Lassedio di Corinto*.

INTERVIEW MIT JEAN-LUC TINGAUD ÜBER *LE SIÈGE DE CORINTHE*

Aufgezeichnet von Reto Müller

Maestro Tingaud, Sie sind zum ersten Mal bei ROSSINI IN WILDBAD. Was hat Sie daran gereizt, hier her zu kommen?

Von Kollegen habe ich bereits sehr viel Gutes über das Festival gehört. Der besondere Anreiz für mich war aber sicherlich, *Le Siège de Corinthe* hier machen zu können. Ich bin spezialisiert auf die Französische Oper, es ist also eine große Chance für das Stück und natürlich auch für mich, hier in Bad Wildbad zu sein.

Was ist das Besondere an dieser Oper?

Einerseits handelt es sich um eine bedeutende Oper in der Entwicklung der französischen Oper, die mir allgemein am Herzen liegt. Andererseits bestand die große Herausforderung darin, der Uraufführungsversion möglichst nahe zu kommen, und dies in Ermangelung einer kritischen Ausgabe und angesichts einer stark verzerrten Aufführungstradition. Bereits die frühen italienischen Fassungen unter dem Titel *L'assedio di Corinto* weisen Änderungen auf, abgesehen davon, dass durch die Übersetzung der französische Stil nicht mehr richtig zur Geltung kommt. Die berühmte Aufnahme von Thomas Schippers ist sodann ein eigentliches Pasticcio, mit Umstellungen, Weglassungen und Hinzufügungen von fremden Stücken.

Wie lässt sich *Le Siège de Corinthe* in das Gesamtwerk Rossinis einordnen? Diese Oper war ein Meilenstein im Schaffen Rossini. Seine erste für Paris geschriebene Oper, *Il viaggio a Reims*, war noch ein italienisches Werk. Danach galt es, das Pariser Publikum, die Presse und nicht zuletzt die einheimischen Komponisten erstmals mit einem französischen Werk zu überzeugen. Rossini erachtete es am sinnvollsten, ein früheres italienisches Werk den neuen Gegebenheiten anzupassen. Er wählte dazu seinen *Maometto II* (1820), der bereits unter französischem Eindruck entstand (Rossini studierte in der gleichen Zeit *Fernand Cortez* von Spontini am Teatro San Carlo in Neapel ein, eine Bühne mit einer starken französischen Tradition). Nachdem er mit *Le Siège* reüssiert hatte (so sehr dass die Pariser Presse erkannte, dass eine neue Ära der französischen Oper begonnen hatte), folgte ein weiterer derartiger Schritt, in dem er seinen *Mosè in Egitto* für die Opéra zu *Moïse et Pharaon* umarbeitete. Auch *Le Comte Ory*, der in weiten Teilen auf *Il viaggio a Reims* zurückgriff, gehört noch zu der Strategie, sich auf der Basis früherer Werke mit einem

neuen Stil auseinanderzusetzen. Alle diese Werke sind als Vorbereitung von *Guillaume Tell* anzusehen, dem ersten – und gleichzeitig dem letzten – genuin französischen Werk Rossinis, der die Gattung der Grand-Opéra nachhaltig beeinflusste.

Was sind denn die Merkmale dieses neuen Stils?

Die französische Prosodie, d.h. der durch Akzente und Intonation hervorgebrachte Duktus der Sprache – verstärkt durch das verwendete Versmaß des Alexandriners, den die großen Tragiker wie Racine und Corneille geprägt haben – beeinflusst ganz wesentlich den Gesangsstil, vor allem auch in den Rezitativen. Es scheint, dass Rossini dazu auch seine großen Vorgänger wie Rameau und Gluck studiert hat. Die begleiteten Rezitative fallen durch ihre intensive deklamatorische Rhetorik vor allem dort auf, wo sie von Rossini ganz neu komponiert wurden; die aus *Maometto II* übernommenen Stücke klingen wesentlich konventioneller. Bei den neu komponierten Musiknummern ist eine Suche nach neuen Klangfarben deutlich, vor allem in charakteristischen Szenen wie beim Auftritt der Priester im zweiten oder bei visionären Szene von Hiéros während der Fahnenweihe im dritten Akt. Diese Möglichkeiten eröffnete ihm nicht zuletzt das großartige Pariser Orchester, das unter der Leitung von François Habeneck stand, der in Paris u.a. Beethovens Sinfonien eingeführt hatte.

In *Le Siège* werden also die besten Nummern aus der italienischen Oper geschickt in ein ganz neues rezitatives und klangmalerisches Umfeld eingebettet. Bei den bestehenden Stücken wird auch die Vokalität der französischen Prosodie angepasst, was aber nicht heißt, dass Verzierungen wegfallen; auch in dieser Oper gibt es ausgearbeitete Kadenzen, Variationen bei den Wiederholungen etc. Eine typische Anpassung an den französischen Geschmack ist auch die Eliminierung der Hosenrollen – der Contralto des Calbo aus *Maometto II* wird hier, unter dem Namen Néoclès, zu einem Tenor, für den Rossini anstelle des berühmten „Non temer, d'un basso affetto“ konsequenterweise eine neue Arie schreibt, „Grand Dieu, faut-il qu'un peuple“, zweifellos eines der Glanzstücke der Oper.

Was waren die musikalischen Quellen für diese Aufführung?

Es gibt keine zuverlässige, moderne Edition dieser Oper, geschweige denn eine edizione critica, die wahrscheinlich erst in Angriff genommen werden kann, wenn die kritische Edition von *Maometto II* vorliegt. Rossini hat nämlich die Veränderungen in den wieder verwendeten Stücken direkt in das *Maometto*-Autograph eingetragen, wo er bereits zuvor Anpassungen für die Venezianer Fassung dieser Oper (1823) vorgenommen hatte, sodass sich teilweise drei Versionen auf den selben Seiten vorfinden, die man erst vollständig verstehen

kann, wenn sie kritisch ediert und kommentiert sind. Die autographen Partiturseiten der neuen Stücke befinden sich in der Bibliothèque-Musée der Opéra National de Paris. Um die ursprüngliche Fassung zu rekonstruieren, habe ich die Notendrucke – einen Klavierauszug (KA) und die Partitur von Rossinis Verleger Troupenas – konsultiert, deren große Diskrepanzen schon vor langer Zeit von Philip Gossett aufgezeigt und erläutert wurden. Man sieht sehr gut, dass der KA aus kommerziellen Gründen in aller Eile und teilweise unter direkter Verwendung der *Maometto*-Stücke entstanden ist, um ihn gleichzeitig mit der Uraufführung der Oper herauszubringen. Die Partitur re-



flektiert dann den ganzen Umarbeitungsprozess (so sind z.B. prosodische Ungereimtheiten des KA korrigiert) und die Abfolge und Kürzungen der Stücke, die sich bei der Einstudierung des Werks ergeben haben. Das eklatanteste Beispiel ist die Auftrittsarie des Maometto, die im KA noch die eigentliche Arie enthält, in der Partitur aber direkt von der Einleitung zur Stretta springt. Man sieht, dass Rossini zur dramaturgischen Verdichtung sogar bereit war, kanonische Formen der italienischen Opern aufzugeben. Was der Zuhörer allenfalls als Strich wahrnimmt und möglicherweise unserer Einstudierung anlastet, ist also nichts anderes als eine getreue Umsetzung des in der Partitur vorgegebenen Willens Rossinis.

In einem weiteren Schritt konnte ich in der Bibliothek der Opéra mit Freude feststellen, dass dort noch das Aufführungsmaterial vorhanden ist, das bereits bei der Uraufführung sowie bei den späteren Wiederaufnahmen verwendet wurde. Damit lassen sich die meisten Vorgaben der Partitur bestätigen. Das Wunderbare war aber vor allem, auf die Kadenzen und Variationen zu stoßen, die dort mit den Namen ihrer Interpreten noch vorhanden sind. So können wir heute die Verzierungen einer Cinti-Damoreau (Pamyra), eines Adolphe Nourrit (Néoclès), eines Henri-Étienne Dérivis (Mahomet) hören, welche sich vielleicht weniger üppig, aber in einer eleganten Noblesse präsentieren.

Auf der Basis dieser Erkenntnisse habe ich den Klavierauszug korrigiert und der Partitur angepasst, während Florian Bauer die ganze Partitur am Computer erfasst und anschließend die einzelnen Orchesterstimmen daraus gezogen hat.

Was erwarten Sie von der Aufführung hier?

Le Siège de Corinthe war 1826 ein großer Erfolg, der 1827 noch durch *Moïse* überboten wurde und 1829 der totalen Bewunderung für den *Guillaume Tell* wich. Ich hoffe, mit der Aufführung dieses wenig bekannten, „anderen“ Rossinis, auch das heutige Publikum zu begeistern und vielleicht die Erkundung des „französischen Rossinis“ fortzusetzen. Ich betätige mich gerne als „Schatzgräber“ und hier bei ROSSINI IN WILDBAD werden wir ein wahres Meisterwerk zu Gehör bringen. Außerdem können wir durch die Arbeit an dieser Oper, die Forschung über diesen speziellen französischen Stil in der Musik ankurbeln. Wir können ihr von hier aus wieder die Aufmerksamkeit schenken, die ihr gebührt und diese Oper wieder populär machen.



»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**



Jean-Luc Tingaud (Musikalische Leitung) studierte Klavier und Dirigieren am Pariser Nationalkonservatorium. Er assistierte Manuel Rosenthal, der in ihm die Leidenschaft für französische Musik weckte. 1997 gründete er das Kammerorchester „OstinatO“, mit dem er Konzerte in ganz Frankreich spielte und an berühmten französischen Festivals teilnahm. Fünf Jahre lang war Tingaud fester Gastdirigent an der Opéra Comique. 2004 gab er sein Debüt am Barbican in London, wo er das Englische Kammerorchester mit den Solisten Joshua Bell und Steven Isserlis dirigierte. Er arbeitete u.a. mit dem Orchester Ulster und dem Philharmonieorchester „Arturo Toscanini“. Zu seinen jüngsten Engagements zählen u.a. Berliozs *Roméo et Juliette* in Lisbon, *Tosca* in Besançon, *Werther* beim Festival in Martina Franca, *Riders to the Sea* und *La Damnation de Faust* in Reims, *Véronique* in Metz, *Carmen* an der Oper Toulon und Hahns *Mozart* beim Spoleto Festival. Seine umfangreiche Diskografie enthält u.a. *Sapho*, aufgenommen in Wexford (Fonè) und *Werther*, aufge-

nommen in Martina Franca (Dynamic). Zukünftig wird er Konzerte mit den Philharmonischen Orchestern Warschau und Krakau sowie mit dem Orchestre National des Pays de la Loire leiten. Außerdem wird er *Pelléas et Mélisande* in Rennes, *L'Heure espagnole* am Atelier Lyrique der Oper Paris, *Faust* am Macerata Festival und *Dialogues des carmélites* an der Oper in Pittsburgh dirigieren.



Iñaki Encina Oyón (Assistenz der musikalischen Leitung) studierte Klavier, Cembalo und Chorleitung am Musikonservatorium seiner Heimatstadt Vitoria und am Conservatoire National de Toulouse. Nach Abschluss seines Studiums mit Höchstpunktezahl konzentrierte er sich auf die Orchesterleitung und studierte Dirigieren an der Musikhochschule *Musikene* in San Sebastian bei Enrique García Asensio, Josep Caballé-Domenech und Jorma Panula. Meisterkurse besuchte er u.a. bei Alexandre Myrat und Benjamin Zander. Seine Leidenschaft für das Opernrepertoire bringt ihn schließ-

lich nach Paris, wo er für vier Spielzeiten am Atelier Lyrique der Opéra National als Klavierbegleiter und Assistent für u.a. *Dido und Aeneas*, *Così fan tutte*, *L'isola disabitata* (Haydn), *The Rape of Lucretia*, *Les Aveugles* (Xavier Dayer) und *Il matrimonio segreto* (Cimarosa) arbeitete. Regelmäßig assistiert er Dirigenten wie Thomas Hengelbrock, Emmanuelle Haïm und Antony Hermus. Als Dirigent leitete er die Produktionen *Così fan tutte* und *Le nozze di Figaro* mit dem Kammerorchester des Rumänischen Rundfunks und *Die Zauberflöte* mit dem Philharmonischen Orchester Tirgu Mures/Siebenbürgen im Rahmen der Académie Lyrique im französischen Vendôme. Für die Saison 2010/11 ist er u.a. als Assistent für Händels *Orlando* an der Oper Lille sowie am Théâtre des Champs-Élysées und für *Iphigénie en Tauride* am Teatro Real in Madrid engagiert.



Lorenzo Regazzo (Mahomet, Bass), geboren in Venedig, singt regelmäßig bei den Salzburger Festspielen und

beim Rossini Opera Festival in Pesaro. Er ist berühmt als Belcanto- und Koloratursänger sowie als Sänger von Barockmusik (besonders Vivaldi und Händel). In *L'italiana in Algeri* war er u.a. an der Deutschen Oper Berlin, am Comunale di Treviso und am Teatro La Fenice di Venezia. Außerdem war er am Teatro Bellini di Catania, beim Festival de La Coruña und an der Opéra Garnier. In *Le nozze di Figaro* hörte man ihn an der Opéra de Paris, am Concertgebouw in Amsterdam und am Opernhaus Zürich. In *Don Giovanni* sang er am Teatro alla Scala, an der Wiener Staatsoper, beim Ravenna Festival, im London Barbican Center und am Teatro Real de Madrid. Zukünftige Engagements werden ihn u.a. an die Bayerische Staatsoper (*Don Giovanni*), nach Tokyo in *Le nozze di Figaro* und ans Grand Théâtre de Genève in *I puritani* (Sir Giorgio) führen. In *Il turco in Italia* wird er an der Staatsoper in Berlin und am Opernhaus in Leipzig zu hören sein. Zukünftig wird man *La Cenerentola* am Teatro Comunale in Bologna, *Don Pasquale* am Théâtre des Champs Élysées de Paris und *Le Comte Ory* an der Metropolitan in New York von ihm hören. Seine Diskografie enthält u.a. *Don Giovanni* und *Le nozze di Figaro* (mit René Jacobs), wofür er einen Grammy Award für die beste Opernaufnahme bekam. Für die Liederabende *Chante Venise* und *Arie per Basso* (Naïv, mit Rinaldo Alessandrini) gewann er den „Orphée d'or“ als bester männlicher Sänger.



Marc Sala (Cléomène, Tenor) 1981 in Barcelona geboren, studierte Gesang bei Lehrern wie Fernando Bañó, Eduard Giménez und Ana Luisa Chova. Er nahm an Masterclasses bei Raúl Giménez, Antoni Ros-Marbá, Dalton Baldwin, Giuseppe Montanari, Ana Luisa Chova und Viorica Cortez teil. Konzerte führten ihn nach Mailand, London, Tokyo, Panama und Costa Rica. Der Tenor sang u.a. Mozarts *Requiem* und die *Schubert Messe in G*. 2004 gab er sein Bühnendebüt mit Mozarts *Bastien e Bastienne* in Mailand und Florenz. Im selben Jahr gewann er den internationalen Gesangswettbewerb „Francesco Paolo Tosti“ in Ortona (Italien). Dort wurde er auch mit dem Preis „International Exchange with Nara (Japan)“ ausgezeichnet, der ihn auf Konzertreise in die größten Städte Japans führte. Zu seinen Opernrollen zählen u.a. Almaviva in *Il barbiere di Siviglia* (Paisiello), Nemorino in Donizettis *L'elisir d'amore*, Agenore in Mozarts *Il re pastore*, Mr. Vogelsang in Mozarts *Schauspieldirektor* und Silvio in Bizets *Dr. Miracle*. Zu seinem Re-

pertoire gehören auch Zarzuelas wie *Luisa Fernanda* oder *La Chulapona* von Torroba. Er arbeitete mit berühmten Dirigenten wie Guerásim Voronkov, James Demby, Manuel Valdivieso, Jean-Luc Tingaud und Daniel Martinez. Erst kürzlich debütierte er am Théâtre Roger Barat in Herblay (Paris) als Tamino in Mozarts *Die Zauberflöte*, dirigiert von Jean-Luc Tingaud.



Majella Cullagh (Pamyra, Sopran) studierte Gesang bei Maeve Coughlan an der Musikschule in Cork und am National Opera Studio in London. Zurzeit bildet sie sich bei Martin Moore fort. Internationale Engagements führten sie nach Kopenhagen, Wexford, Las Palmas, Regensburg, Dallas, Stockholm und Antwerpen. Sie trat in Edinburgh (Rossinis *Adelaide di Borgogna*), London (*Pia de' Tolomei* und *Il diluvio universale*), Glyndebourne (*La traviata*, *Die Fledermaus*), Amsterdam (Rossinis *Stabat Mater*, Verdis *Requiem*), Toulon (*Il barbiere di Siviglia*), Cardiff, New York, Lisbon und Vene-

dig (*Scènes de Faust* dirigiert von Jeffrey Tate) auf. Ihre Interpretation von Balfes *Falstaff* wurde in Dublin von RTE live aufgenommen. Cullaghs Diskografie umfasst u.a. Wallaces *Maritana* und Mendelssohns *Zweite Symphony* (Naxos) sowie *Linda di Chamounix* (Dynamic). Rossinis *Elisabetta regina d'Inghilterra* wurde in London anlässlich des goldenen Trohnjubiläums der Queen auf CD herausgebracht. Zu weiteren Aufnahmen zählen Bellinis *Zaira*, Donizettis *Zoraida di Granata*, und *Pia de' Tolomei* sowie Rossinis *Bianca e Falliero*. Sie singt in Verdis *Alzira*, Donizettis *Il diluvio universale* und sie war in *Lucrezia Borgia* in St. Gallen. Auch beim Rossini Festival in Pesaro wird sie zu hören sein.



Michael Spyres (Néoclès, Tenor) geboren in Missouri, studierte in den USA und später auch am Konservatorium in Wien. Sein Repertoire umfasst u.a. Rollen wie Raoul in Meyerbeers *Les Huguenots*, Fernand in Donizettis *La Favorite*, Mozarts

Idomeneo und Hoffmann in Offenbachs *Les Contes d'Hoffmann*. Er sang in der berühmten Eremitage in St. Petersburg und in der Avery Fisher Hall in New York. Auf sein Debüt mit *La gazetta* bei Rossini in Wildbad 2007, folgte ein Jahr später die Titelrolle in *Otello*. 2009 debütierte er an der Mailänder Scala in *Il viaggio a Reims*, 2010 gab er sein Debüt in Gounods *Roméo et Juliette* an der Opera Ireland, in Salzburg mit *Betulia liberata* unter Riccardo Muti sowie beim Ravenna Festival mit derselben Oper. Zukünftige Engagements werden sein: Die Rolle des Rodrigo in Rossinis *La donna del lago*, dirigiert von Roberto Abbado, *Roméo et Juliette* (Tybalt) bei den Salzburger Festspielen, Alamiro in Donizettis *Belisario*, Berlioz' *Requiem* mit John Eliot Gardiner in Paris und *La Damnation de Faust* an der Vlaamse Opera. Außerdem wird Michael Spyres als Ramiro in Rossinis *La Cenerentola* am Teatro Comunale in Bologna, als Gianetto in Rossinis *La gazza ladra* in Dresden sowie als Arnold in Rossinis *Guillaume Tell* beim Caramoor Festival zu hören sein.

Matthieu Lécroart (Hiéros, Bass) graduierte am Konservatorium National Supérieur in Paris. Außerhalb Frankreichs trat er u.a. in London, Wien, Berlin, Madrid, Delhi, Shanghai, Tokyo, Chicago und New York auf. Er sang Barockmusik unter Dirigenten wie William Christie, Jean-Claude Malgoire und René Jacobs.



Man hörte von ihm auch Liederabende, und Oratorien wie *Messiah*, *Die Schöpfung*, *An die Freude*, *Elias* und *Carmina Burana*. Mit dem Orchestre National de France, dirigiert von Gustav Kuhn, sang er in *Capriccio* von Richard Strauss. Zu seinem gesungenen Repertoire zählen *Don Giovanni* (Titelrolle und Leporello), *Die Zauberflöte* (Papageno), *Le nozze di Figaro* und *Il barbiere di Siviglia* (Figaro), *La traviata* (Germont), *Carmen* (Escamillo), *Faust* (Valentin), Poulencs *Les Mamelles de Tirésias* (Le Directeur) und *La Damnation de Faust* (Méphistophélès), hauptsächlich am Théâtre du Châtelet in Paris. Der Bariton prägte die Rolle des Cyrano de Bergerac in der Uraufführung von *Cyrano & Roxane* von Xarhakos sowie die des Figaro in Pécous *L'amour coupable*. Lécroart brachte außerdem schon viele selten gespielte Stücke zu Gehör, darunter Halévy's *Charles VI*, Louise Bertins und Victor Hugos *La Esmeralda*, Messagers *Passionnément*, Sauguets *Les Caprices de Marianne*, Hindemiths *Das lange Weihnachtsmahl* und Ullmanns *Der Kaiser von*

Atlantis. Zukünftig wird er die Titelrolle in *Rigoletto* in Paris singen.



Gustavo Quaresma Ramos (Adraste, Tenor) wurde in Rio de Janeiro geboren. Seine musikalische Grundausbildung erhielt er als Mitglied des Knabenchores Canarinhos de Petrópolis. Nach einem erfolgreichen Studium in Rio de Janeiro und in São Paulo begann er einen Master im Fach Operngesang in der Klasse von Hedwig Fassbender an der Hochschule für Musik in Frankfurt. Der Tenor sang u.a. am Hessischen Staatstheater Wiesbaden und an der Oper Frankfurt. Beim 34. Cantiere Internazionale d'Arte in Montepulciano war er als Almaviva in *Il barbiere di Siviglia* von Paisiello zu hören. Er besuchte Masterclasses von Raúl Giménez und William Matteuzzi. Zu seinem Repertoire zählen u.a. Don Ramiro in *La Cenerentola*, Don Ottavio in *Don Giovanni*, Ferrando in *Così fan tutte*, Nemorino in *L'elisir d'amore*, Tonio in *La Fille du Régiment* und Alfred in *Die Fledermaus*. Er sang Bachs Oratorien und Passionen,

Haydns *Schöpfung*, Rossinis *Stabat mater* und *Petite Messe Solennelle* sowie Händels *Messiah*. Ab der Spielzeit 2010/11 wird er als Mitglied des Opernstudios der Oper Köln sowie an der Opéra de Monte-Carlo in *Salomé* zu hören sein.



Marco Filippo Romano (Omar, Bariton) 1982 in Caltanissetta (Italien) geboren, begann sein Musikstudium als Hornist und graduierte am Konservatorium V. Bellini in Palermo. Nachdem ihn die Sopranistin Elizabeth Lombardini Smith zum Gesang führte, besuchte er Masterclasses bei Romolo Guglielmo Gazzani und bei Renato Bruson. 2005 gewann er den Preis „Giovane cantante siciliano“ und wurde beim internationalen Wettbewerb „Franco Alfano“ mit einem Stipendium ausgezeichnet. Er sang die Rollen Dulcamara in *L'elisir d'amore*, Don Gregorio in *Tutti in maschera*, Padre in *Il signor Bruschino*, Don Magnifico in *La Cenerentola* und Dancairo in *Carmen*. In der Rolle des Don Profondo in *Il viaggio a Reims* debütierte er beim Rossini Festival in

Pesaro. An der Staatsoper München gab er sein Debüt als Don Alfonso in *Così fan tutte*. In *Il barbiere di Siviglia* und in Salieris *Il mondo alla rovescia* war er in der Philharmonie von Verona, als Taddeo in *L'italiana in Algeri* war er im Comunale von Florenz. Zukünftige Engagements werden ihn als Trombonok in *Il viaggio a Reims* ans Teatro Real nach Madrid und nach Busetto, in *L'italiana in Algeri* ans Schloss Racconigi und als Bartolo in *Il barbiere di Siviglia* nach Genf führen.



Silvia Beltrami (Ismène, Mezzosopran) begann ihre Gesangsausbildung bei Luana Pellegrineschi. Sie graduierte am Konservatorium Arrigo Boito in Parma und bildete sich beim Tenor William Matteuzzi fort. 2005 wurde sie von der Accademia Rossiniana unter der Leitung von Alberto Zedda für die Rolle der Melibea in Rossinis *Il viaggio a Reims* ausgewählt. Später sang sie die Melibea auch am Teatro Municipale in Piacenza und am Teatro Real in Madrid sowie am

Teatro Rossini in Lugo (unter der Leitung von Eun Sun Kim), zukünftig wird sie in dieser Rolle am Teatro Verdi in Busseto und am Teatro Alfieri di Asti zu hören sein. Sie war Solistin in Rossinis *Petite Messe Solennelle* sowie in Pergolesis *Stabat Mater*. Neben der Rolle der Zita in Puccinis *Gianni Schicci* sang sie die Hauptrolle in Bizets *Carmen* in Parma. 2009 war sie als Suzuki in Puccinis *Madama Butterfly* am Teatro Comunale in Bologna. Beltrami hat zudem eine CD mit Werken Rossinis aufgenommen, die bei „Bongiovanni“ erschienen ist. Zukünftig wird sie in Monteverdis *Linconorazione di Poppea* singen und in der Rolle der Mrs. McLean in *Susannah* von Carlisle Floyd an der ABAO (Spanien) zu hören sein.

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

DANK

ROSSINI IN WILDBAD bedankt sich bei: Bürgerschaft und Stadtverwaltung Bad Wildbad · Land Baden-Württemberg · Freundeskreis ROSSINI IN WILDBAD e.V. · Förderverein Trinkhalle e.V. · Förderverein Kurtheater e.V. Staatsbad Wildbad GmbH · Detlev Bott · Antonella Campanini · Alfred und Nicole Dath · Dr. Paolo Fabbri und Maria Chiara Bertieri · Elena Gajbach · Edelgard-Sabine Gebert · Land-, Forst- und Kommunaltechnik Hölzle · Dres. Bernd-Rüdiger und Bettina Kern · Annemarie und Wolfgang Kienzler · Reto Müller · Eberhard und Elsa Nerz · Neurologisches Rehabilitationszentrum Quellenhof · Marian Plappert · Schlosserei Riexinger · Schreinerei Günthner · Staatstheater Wiesbaden · Bibliothèque National de France

ROSSINI IN WILDBAD dankt der Katholischen Kirche, die für die Zeit der ROSSINI-Aufführungen auf ihr Geläut verzichtet hat.

Für Spenden und Unterstützung: Kurverein Wildbad · Bäckerei Haag · Berufsförderungswerk Bad Wildbad · Café Funk · Café Winkler · City-Metzgerei · Gästehaus Wentz · Gästehaus Sonnenhof · Gemüse- und Obsthandel Schmid · Haus Barbara · Haus Bellevue · Haus Bettina · Haus Mariann · Hotel Alte Linde · Hotel Bergfrieden · Hotel Eintracht · Hotel Rossini · Hotel Rothfuß · Hotel Valsana · Hotel Weingärtner · Familie Bauer · Familie Eitel · Familie Gentner · Familie Kurt Günthner · Familie Kienzler · Familie Nerz · Familie Selle · Familie Teichmann · Frau Hiebel · Frau Knaus · Frau Schmid · Frau Wörner · Kurklinik am Olgabad · Kurparkrestaurant Antona · Restaurant Wildbader Hof · Rommelklinik · Sana-Catering GmbH, Frau Schoel

Dank allen Helfern.

TEAM

Intendanz und Künstlerische Leitung Jochen Schönleber · **Leitung Organisation** Martin Schiereck · **Stellvertretende Leitung Organisation** Silke Saalfrank · **Künstlerische Produktionsleitung** Stefan Haufe · **Presse- und Öffentlichkeitsarbeit** Ulrike Albrecht · **Dramaturgie** Dr. Annette Hornbacher · **Finanzwesen** Hugo Hornbacher · **Bühnenbild** Anton Lukas · **Kostüme** Claudia Möbius · **Licht** Kai Luczak · **Technik** Moussé Dior Thiam, Gerhard Lorenz · **Beleuchtung** Michael Feichtmeier, Peter Gürtler · **Requisite** Nina Lunau · **Maske** Ulrike Lehmann-Ort · **Ankleiderin** Stefanie Mayer · **Übertitel** Reto Müller · **Lichtinspizienz** Heidi Knieps · **Regieassistentz** Roman Bonitz, Stefanie Meister · **Bühnenbildassistentz** Silvia Dello Joio, Verena Wilhelm · **Kostümassistentz** Gesa Lühje, Ute Packeiser · **Assistentz der Festivalleitung** Julia Edling · **Assistentz Künstlerische Produktionsleitung** Henrike Beran · **Assistentz Presse- und Öffentlichkeitsarbeit** Christiane Eizenberger · **Künstlerisch organisatorische Mitarbeit** Sophia Marie Hornbacher

Impressum

Herausgeber ROSSINI IN WILDBAD · **Intendant** Jochen Schönleber · **Redaktion** ROSSINI IN WILDBAD, Julia Edling und Christiane Eizenberger · **Texte** Originalbeiträge für dieses Heft **Bilder** *Titelblatt des Klavierauszugs* von Maurice Schlesinger, Paris c. 1827 (Sammlung Sergio Ragni, Neapel) / *Gioachino Rossini* aus: Sammlung Reto Müller, Sissach/Schweiz · **Foto** *Mathieu Lécroart* von Thomas Geffrier · **Umschlaggestaltung** Ulrike Albrecht · **Satz und Druck** Eisele Druck GmbH, Bad Wildbad · **Verlag und Anzeigenverwaltung** penso-pr, Hambergweg 34, 77120 Grafenau,





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. 0900/3030839

www.awg-info.de

kontakt@awg-info.de