



ROSSINI
IN WILDBAD
Tutto tu
Belcanto Opera Festival



Stefano Pavesi SER MARCANTONIO

Grußwort

Für Opernfreunde und Liebhaber des „schönen Gesangs“ hat Bad Wildbad einen klingenden Namen. Mit den Festspielen „Rossini in Wildbad“ ist die Kurstadt seit vielen Jahren ein Zentrum des Belcanto. Der hervorragende Ruf des Festivals gründet auch darauf, dass hier vielversprechende Nachwuchskünstlerinnen und -künstler die Chance erhalten, sich vorzustellen und mit erfahrenen Profis des Fachs zusammenzuarbeiten.



Eigenproduktionen und Uraufführungen erregen immer wieder Aufmerksamkeit, in der Fachwelt ist das Opernfestival in Bad Wildbad eine feste Größe. Dabei war der klassische italienische Belcanto-Stil vor drei Jahrzehnten fast schon verloren gegangen. Dass das Festival im Nordschwarzwald weniger bekannte Werke genauso pflegt wie die großen Stücke Rossini und seiner Zeitgenossen, gehört zu seinem unverwechselbaren Profil.

Baden-Württemberg hat ein reiches Musikleben auf höchstem Niveau. Wie die Entwicklung innovativer Technik, so ist auch die Entstehung einer inspirierenden Kultur- und Kunstlandschaft das Resultat einer unermüdlichen Pflege und der großen Passion vieler Menschen. Vielfalt und Nachhaltigkeit haben sich daher als Maxime der Kultur- und Kunstpolitik im Land bewährt. Das Festival „Rossini in Wildbad“ ist dafür ein wohlklingendes Beispiel.

Baden-Württembergische Ensembles und Musiker wie das Südwestdeutsche Kammerorchester Pforzheim oder die Württembergische Philharmonie Reutlingen und Intendant Jochen Schönleber arbeiten bei diesem Festival mit Musikerinnen und Musikern aus aller Welt zusammen. Einen wichtigen Beitrag zum Gelingen des Opernfestivals leisten seit vielen Jahren die Bürgerinnen und Bürger in Bad Wildbad. Denn neben der fachlichen Exzellenz ist es der persönliche und meist ehrenamtliche Einsatz, der „Rossini in Wildbad“ zu einer Erfolgsmarke gemacht hat. Ihnen allen, den Profis wie den ehrenamtlichen Musikbegeisterten, danke ich herzlich für ihr wertvolles und vorbildliches Engagement.

Ich wünsche allen Mitwirkenden auf und hinter der Bühne viel Erfolg und dem Publikum eine schöne Zeit in Bad Wildbad.

Griedt Zuttelmann

Ministerpräsident des Landes Baden-Württemberg

ROSSINI IN WILDBAD ist eine Veranstaltung der Stadt Bad Wildbad mit Unterstützung des Landes Baden-Württemberg. *Gefördert und unterstützt durch:*



Baden-Württemberg

MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT, FORSCHUNG UND KUNST



Königliches Kurtheater
7., 10., 16. und 17. Juli 2011

Stefano Pavesi
SER MARCANTONIO

Dramma giocoso in zwei Akten
Musik von Stefano Pavesi
Libretto von Angelo Anelli

Uraufführung: Mailand, Teatro alla Scala, 26. September 1810

Revision nach dem Autograph von Paolo Fabbri und Maria Chiara Bertieri;
Aufführungsmaterial des Teatro Rossini, Lugo.

Die Aufführung wird veranstaltet vom Veranstaltungsverein
Rossini in Wildbad e.V.
mit Produktionsunterstützung von ROSSINI IN WILDBAD.

Bitte schalten Sie während der Vorstellung Ihre Mobiltelefone aus und
unterlassen Sie das Fotografieren mit und ohne Blitzlicht.

Ton- und Bildaufnahmen sind untersagt.

Pause nach dem 1. Akt

Regieassistenz und Abendspielleitung	Yvonne Kluin
Bühnenassistenz	Liivi Erala Laura Lorenzelli
Kostümassistenz	Stefanie Gruber Ute Packeiser
Maske	Ulrike Lehmann-Ort
Beleuchtung	Michael Feichtmeier Lars Peiler Markus Knoll
Technik	Moussé Dior Thiam Gerhard Lorenz
Requisite	Patrick Urban
Deutsche und italienische Übertitel, Inspizienz	Reto Müller

Die Aufführung wird vom **SWR** SÜDWESTRUNDFUNK und von **Deutschlandradio Kultur** aufgezeichnet.

Übertragung bei **Deutschlandradio Kultur** am 13. August 2011

SER MARCANTONIO

Ser Marcantonio	Marco Filippo Romano
Medoro	Timur Bekbosunov
Dorina	Silvia Beltrami
Lisetta	Svetlana Smolentseva
Pasquino	Massimiliano Silvestri
Bettina	Loriana Castellano
Tobia	Matteo D'Apolito
Chor	Camerata Bach Chor Posen
Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim Leitung: Sebastian Tewinkel	
Musikalische Leitung	Massimo Spadano
Musikalische Einstudierung, Korrepitition und Rezitativbegleitung	Eliseo Castrignanò
Regie	Antonio Petris
Bühne	Anton Lukas
Kostüme	Claudia Möbius
Licht	Kai Luczak

HANDLUNG

1. Akt

Im altväterlichen Salon von Ser Marcantonio.

Ser Marcantonio hat seine Freunde, die Diener Lisetta und Pasquino sowie seine Nichte Dorina und den Neffen Medoro um sich versammelt. Er eröffnet ihnen, dass er sein Testament machen und heiraten will. Die Freunde warnen den 70-jährigen Greisen vor diesem Schritt, doch Marcantonio bleibt stur. Die beiden Geschwister sind verzweifelt: sie fürchten um ihr Erbe und rechnen mit einer Aufkündigung ihrer Verlobung mit Bettina und Tobia, auch sie Geschwister. Tobia, ein junger Geschäftsmann voller Tatendrang, erkennt die Chance einer List und gibt vor, dem Alten die gewünschte Frau zuzuführen; er lässt Dorina und Medoro im Glauben, gegen ihre Interessen zu handeln, um ihrem biedereren Konformismus eine Lektion zu erteilen.

In der Modeboutique von Bettina.

Bettina macht sich lustig über die Liebesbeteuerungen ihrer Verehrer: sie lässt sich nicht so leicht entzünden und bleibt ihrer wahren Liebe treu. Den Angestellten trägt sie auf, ihre neuesten Kreationen den Kunden zu bringen. Tobia tritt ins Geschäft und eröffnet seiner Schwester den Plan: Bettina soll die scheue und naive Frau mimen, die sich Marcantonio erträumt. Sie ist einverstanden solange ihre Liebe zu Medoro nicht darunter leidet. Tobia erklärt ihr wie sie sich verhalten soll.

Wieder im Salon von Marcantonio.

Lisetta, die Zofe von Marcantonio, warnt Medoro, dass auch Bettina die Pläne Marcantonios unterstützen könnte; Medoro hält das für unmöglich.

Tobia stellt Marcantonio seine Schwester vor, die sich genauso gibt, wie es sich der Alte vorstellt: er ist begeistert von ihrer Zurückhaltung und Abneigung gegen alles Verschwenderische und will sogleich einen Notar rufen lassen. Der hinzukommende Medoro ist entsetzt, dass seine Geliebte die Frau seines Onkels werden soll. Auch Dorina hat noch nichts verstanden und jammert über den Verrat ihres Geliebten. Erst als Tobia sich als Notar zu verkleiden beginnt, versteht sie die Komödie; Medoro wird derweilen von Bettina aufgeklärt.

Vor allen Zeugen verliert der vermeintliche Notar den Ehevertrag, der eine hohe Geldstrafe vorsieht, falls der Verlobte nicht gleichentags die versprochene Ehe eingeht. Marcantonio, überzeugt von seiner Wahl, unterschreibt. Ungebeten treten jubelnde Gäste ein, die Marcantonio sogleich hinauswerfen will. Doch da entpuppt sich die scheue Bettina plötzlich als sehr feierfreudig und heisst die Gäste herzlich willkommen. Marcantonio erkennt, dass er geprellt wurde.



2. Akt

Große Aufruhr im Salon von Marcantonio: Handwerker und Lieferanten sind dabei, die muffige Stube in eine moderne Wohnung zu verwandeln. Bettina hat das Szepter übernommen. Um ihrem Gatten zu gefallen, hält sie eine Modenschau ab und präsentiert ihm immer modischere und aufreizendere Kleider, die sie sich bei den teuersten Boutiquen bestellt hat. Marcantonio ist entsetzt, erst recht, als ihn Bettina in Hinblick auf die Hochzeit wie einen jungen Stutzer einkleidet: er fühlt sich erniedrigt und der Lächerlichkeit preisgegeben.

Medoro kann kaum den Moment erwarten, Bettinas Mann zu werden. Tobia fingiert ein Duell mit ihm, da er die Ehre seiner Schwester verletzt habe. Marcantonio weiß weder ein noch aus.

Da teilt ihm sein Diener Pasquino mit, dass Bettina einen Liebhaber zum Stellichein in den Garten bestellt hat; er empfiehlt seinem Herrn, die beiden im Gartenhäuschen einzusperren und Zeugen zu rufen. Marcantonio freut sich über die Gelegenheit, seine Verlobte ohne die auferlegte Geldstrafe loszuwerden.

Im Garten Marcantonios, abendliche Dunkelheit.

Die beiden Geschwisterpaare spazieren im Garten umher, unerkant von dem lauenden Marcantonio. Bettina gibt vor, mit ihrem Geliebten zu flirten und sich mit ihm ins Gartenhäuschen zurückzuziehen; in Wirklichkeit versteckt sie sich mit Tobia, während Dorina und Medoro ihren Platz einnehmen. Marcantonio schließt das vermeintliche Liebespaar ein und ruft seine Freunde und den Bezirksrichter. Er bringt seine Klage vor, während Tobia die Ehre seiner Schwester verteidigt. Der als Richter verkleidete Pasquino fordert Beweise, doch als der triumphierende Marcantonio das Gartenhäuschen öffnet, treten nur seine Nichte und Neffe heraus. Nun hat er eine Ehrverletzungsklage am Hals. Bettina ist nicht gewillt, zu verzeihen. Tobia kann seine Forderungen diktieren: Verzicht auf die Hochzeit bei einer Entschädigung von 80.000 Franken; Ehrenrettung seiner Familie durch seine Heirat mit Dorina, die natürlich mit einer hohen Mitgift ausgestattet wird; und schließlich soll Medoro, um seine Beleidigungen wieder gut zu machen, Bettina zur Frau nehmen. Medoro gibt vor, aus Gehorsam dem Onkel gegenüber zu gehorchen, während Bettina nicht bereit ist, einen armen Teufel zu heiraten: Marcantonio muss auch noch einwilligen, dem Neffen sein ganzes Hab und Gut zu überlassen. Der Alte unterschreibt alles, die beiden Paare und die Dienerschaft frohlocken über den gelungenen Streich und Marcantonio hört seine Freunde, wie sie schadenfroh an ihre Warnung erinnern.

EIN PANTALONE HEIRATET:

SER MARCANTONIO VON STEFANO PAVESI

Von Paolo Fabbri

Übersetzung aus dem Italienischen von Reto Müller

Als Donizetti im Herbst 1842 an die neue Oper zu denken begann, die ihm vom Théâtre Italien in Paris in Auftrag gegeben wurde (es sollte *Don Pasquale* werden), schien es ihm eine gute Idee, einen alten Stoff zu aktualisieren, der ein langes und erfolgreiches Bühnenleben gekannt hatte: jener *Ser Marcantonio* von Angelo Anelli, der mit der Musik von Stefano Pavesi seine Uraufführung an der Mailänder Scala im Herbst 1810 erlebte.

Das Debüt des *Ser Marcantonio* gehörte zu den denkwürdigen Erfolgen der Operngeschichte: 54 Aufführungen ab dem 27. September in der ersten Spielzeit. In den folgenden Jahren zählt man rund fünfzig unterschiedliche Produktionen, hauptsächlich in den Jahren zwischen 1810 und 1831, weshalb man mit gutem Grund behaupten kann, dass der *Ser Marcantonio* die einzige Oper von Pavesi war, die nicht von der rossinischen Lawine überrollt wurde. Ja, sie verschaffte ihm – noch ganz am Anfang dieses Phänomens – noch ein bisschen Genugtuung über den so erfolgreichen Start des jüngeren Kollegen. So zum Beispiel verleiteten die mühselige Taufe von *Lequivoco stravagante* (26. Oktober 1811) oder das vollständige Fiasko von *Il signor Bruschino* (27. Januar 1813) die jeweiligen Impresari des Teatro del Corso in Bologna und des Teatro San Moisè in Venedig dazu, die Flops umgehend mit dem Erfolg versprechenden *Ser Marcantonio* zu ersetzen, der sogleich das Schicksal der entsprechenden Spielzeiten zum Besseren wendete.



STEFANO PAVESI

*«Bellissimo ed originale composizioni
musicali: uscirono dall'ingegno e dalla
fantasia del nostro Pavesi, il quale
gode in Italia e perfino la oltre col-
ta nazionale meritata fama di egregio
compositore italiano.»*

Wie gesagt, stammte das Libretto dieser Oper von Angelo Anelli (Desenzano, 1761 – Pavia, 1820), der seit 1808 Professor für forensische Rhetorik an der Königlichen Hochschule in Mailand war. Schon seit rund zwei Jahrzehnten (ab 1791) verband Anelli die Tätigkeit als Theaterdichter mit jener des Unterrichtens, zuerst in seinem Heimatort (italienische und lateinische Literatur, von 1781 bis ca. 1784), dann am Gymnasium in Brescia (Rhetorik und Geschichte). Als Librettist schrieb er Opern für Komponisten wie Paer, Piccinni, Guglielmi, Zingarelli, Mayr, Mosca (*L'italiana in Algeri*, 1808).

Pavesi seinerseits wurde 1779 in einem Dorf in der Gegend von Crema geboren, die damals zur Republik Venedig gehörte. Regelmäßigen musikalischen Unterricht erhielt er dank der Ermutigung und der mäzenenhaften Unterstützung einiger „Herren der Stadt“, entsprechend der besten Gepflogenheiten der alten aristokratischen Gesellschaft. Der Großzügigkeit dieser „guten Herren“ verdankte er die Möglichkeit, in Neapel am Konservatorium von S. Onofrio zu studieren (1795).

Erneut mit Hilfe von Mäzenen konnte er 1802 nach Venedig übersiedeln, einer Theaterstadt, wo man leichter das Bühnenglück versuchen konnte. Wie schon vor ihm Mayr und wie nach ihm Generali, Coccia und Rossini, machte Pavesi zunächst vor allem mit dem Genre der Farsa auf sich aufmerksam. Den Verdienst seines Starts, wie auch jenen Mayrs, beanspruchte später der Theaterdichter Giuseppe Foppa für sich, der ihm einen Auftrag vermittelte und ihm – gratis – das dazugehörige Libretto lieferte (*Un avvertimento ai gelosi*). Tatsächlich erhielt diese Farsa nach ihrem Debüt am Teatro S. Benedetto im August 1803 rund vierzig Wiederaufnahmen in den Jahren 1803-1825, mit einer besonderen Konzentration in den Jahren 1803-1809 und 1812-1813. Der Erfolg verschaffte dem Komponisten vor allem den Zugang zur Bühne des San Moisè, spezialisiert auf dieses Genre, und sodann zu jener der Mailänder Scala und der anderen großen italienischen Theater. Am Ende des ersten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts gehörte Pavesi zweifellos zum Kreis der bereits anerkannten neuen Komponisten.

Das Engagement für die Herbstsaison 1810 an das wichtigste Theater der Hauptstadt des jungen napoleonischen Königreichs Italien (seit 1805) war also kein Zufall. Für die Uraufführung dieser neuen Mailänder Oper, *Ser Marcantonio*, konnte Pavesi auf eine Besetzung zählen, die für die Situation angemessen war. Die Titelrolle kam einem Spezialisten des komischen Fachs wie dem Neapolitaner Nicola Bassi (1767-1825) zu, der über keine besonders kräftige Stimme verfügte, aber der ein außerordentlicher Buffo war. Das erklärt vielleicht, weshalb Bassi keine Solonummern bekam, dafür umso mehr Ensembleszenen, in denen

er sein komisches Talent als Schauspiel-Sänger hervortreten lassen konnte. Bettina war die Mailänderin Elisabetta Gafforini (ca. 1772-post 1812), „Erste Sängerin im Dienste Ihrer Majestät dem König von Italien“, ein Contralto, der laut Stendhal die größte komische Sängerin auf den italienischen Bühnen zwischen 1806 und 1812 war. Tobia wurde von dem Bologneser Luigi Zamboni (1767-1837) verkörpert, dessen 20-jährige Karriere bald darauf (1816) dazu bestimmt war, mit einem weiteren und noch viel berühmteren „Faktotum“ ausgezeichnet zu werden, jenem des rossinischen Figaro. Die übrigen Interpreten waren Michele Schira (Medoro), Lutgard Anibaldi (Dorina), Marianna Muraglia (Lisetta) und Pietro Vasoli (Pasquino). Die Bühnenbilder, eigens entworfen und gemalt, waren von Alessandro Sanquirico und Giovanni Pedroni, die Kostüme von Giacomo Pregliasco. Wie üblich in jenen Jahren wirkten als Maestro al Cembalo (nach den ersten drei Aufführungen, bei denen der Komponist diese Aufgabe inne hatte) Vincenzo Lavigna und als Orchesterleiter der Violinist Alessandro Rolla.



Überlieferte Vorlagen des Sujets

Was den Stoff betrifft, so konnte der Typ des „verliebten Alten“ auf eine mehrere Jahrhunderte alte Tradition zurückblicken. Zu seiner Zeit wurde er in der gleichnamigen Komödie (*Il vecchio amoroso*, geschrieben zwischen 1533 und 1536) von Donato Giannotti auf die Bühne gebracht; er ging einerseits auf den *Mercator* des Plautus zurück und bewahrte andererseits im 16. und 17. Jahrhundert mit der Maske des Magnifico/Pantalone seine Grundzüge. Aber mehr noch als dieser Abstammung dürfte Prof. Anelli die Idee des Stoffes einem jüngeren Modell entnommen haben, nämlich *L'hypocondre, ou La femme qui ne parle point* (*Der Hypochonder*), eine Komödie von 1733 von Jean-Baptiste Rousseau (1670-1741). Es handelte sich um eine tiefgreifende Überarbeitung einer älteren englischen Komödie von Ben Jonson (1572-1637) mit dem Titel *Epicoene, or The silent Woman*, erstmals aufgeführt 1609. Mehr als ein Jahrhundert danach wurde

sie von einem englischen Edelmann (einem gewissen „Mr. D.“) auf Französisch übersetzt und Rousseau vorgelegt, damit er sie in Verse setzt, was auch geschah, allerdings mit beträchtlichen Veränderungen in der Gesamtanlage, um sie dem Geschmack der Zeit anzupassen. Dennoch wurde sie von „M[onsieur] D.L.“, dem sie von Rousseau zur Weiterleitung auf die Bühne der Comédie zugeschickt wurde, abgewiesen. Die Komödie hatte ihr postumes Debüt erst 1761 in Brüssel, wo Rousseau verstorben war; allerdings wurde sie schon 1751 wenigstens im Druck verbreitet.

Die Handlung kann man zusammenfassen, indem man sich einer Stelle aus dem Brief bedient, mit dem Rousseau am 1. März 1734 auf die Kritik von „M. D.L.“ reagierte: „Es geht darum, einen verrückten Alten daran zu hindern, eine törichte Ehe einzugehen und damit einen legitimen Erben um seinen Nachlass zu prellen“. Der Alte, der eine Frau nehmen will, ist der Baron Morose, ein Hypochonder, der infolge eines früheren Traumas (oder aus reiner Misanthropie) Töne und Lärm verabscheut. Die Aufgabe, ihm eine Braut zuzuführen, hat er seinem Barbier und Alleskönner Cigale anvertraut, dem Leandre eine junge Witwe vorstellt, die gerade aus dem Kloster gekommen ist, fast nicht spricht und den vielsagenden Namen Androgine trägt. Leandre ist der einzige Neffe von Morose; wenn Letzterer direkte Nachkommen hätte (zum Beispiel einen Sohn), würde Leandre das ganze Erbe des Onkels verlieren und damit auch die Möglichkeit, seine geliebte Lucinde zu heiraten. Morose ist begeistert von dieser so schweigsamen und anspruchslosen Frau. Kaum ist der Ehevertrag geschlossen, erweist sich



Androgine jedoch als geschwätzig wie ein Waschweib. Dies, und die drohenden Ausgaben für ihre verschwenderischen Pläne, führen fast zum Wahnsinn des armen Morose, der zu allem bereit ist, wenn er sich ihr nur entledigen kann. Darin eilen ihm Leandre sowie Eutrappel zu Hilfe: der eine erhält dafür die Zustimmung zur Heirat mit Lucinde; dem anderen gelingt es, seine Schwester Clarice mit deren Liebhaber zu verbinden. Letzterer ist niemand anderes als Androgine, verkleidet als Frau, wie es Leandre veranlasst hat, damit Morose die Lust auf eine Hochzeit endgültig vergehen würde.

Wie man sieht, folgt die Handlung des *Ser Marcantonio* in den Grundzügen jener des *Hypochondre*, entfernt sich aber in den Details und den Verquickungen davon, indem sie eine einzige Person (Tobia) zum Motor der Handlung macht, was zuvor auf mehrere verteilt war (Cigale, Eutrappel, Leandre); und die Handlung verzichtet natürlich auf die erotische Ambiguität des Transvestiten (der sogar von zwei dreisten Gecken hofiert wird, in Szenen, die Anelli auslässt), die für das Theater der 16./17. Jahrhunderts typisch waren und die Rousseau direkt von seiner Quelle übernommen hatte.

Aus *Hypochondre* hatte schon Foppa einen ersten und kürzeren Text geschöpft, den Einakter *Dritto e rovescio*, der mit der Musik von Francesco Gardi im Frühjahr 1801 am Venezianer Theater S. Benedetto in Szene ging. Aber einige spezifische Details lassen vermuten, dass sich Anelli nicht auf seinem Kollegen sondern direkt auf Rousseau gestützt hat. Im Übrigen hatte schon *Litaliana in Algeri* von 1808 gezeigt, dass er mit dem französischen Theater vertraut war (in diesem Fall mit jenem Molières aus *Le bourgeois gentilhomme*).

Der Ansatz Anellis

Das Libretto von Anelli setzt eine komische Verwicklung in Szene, die typisch ist für die Opera buffa des späten 18. Jahrhunderts: Intrigen, Narreteien, Verkleidungen und falsche Identitäten (Tobia, der sich als Notar verkleidet, der Diener von Marcantonio, der sich als Richter ausgibt). Auch die unbarmherzige Verspottung oder die hämischen Anspielungen auf die verbliebene physische Kraft von Marcantonios ... bestem Stück im 1. Akt (Szene 1, im Rezitativ nach der Introduction; Szene 4, im Rezitativ nach der Kavatine von Bettina; Szene 6, im Rezitativ nach der Arie von Medoro; in der Szene 7, in der Nr. 8) haben ihre Wurzeln in der Literatur und dem Theater jenes letzten Abschnitts des 18. Jahrhunderts. So gesehen, bildete *Ser Marcantonio* in treffender Weise eine komische Oper mit der Gattungsbezeichnung eines „melodramma giocoso“, in der Mitte zwischen einer platten Buffonerie der einfachsten Sorte und den weinerlichen, wenn nicht gar tragischen Stücken, die seit einiger Zeit das einstige gattungsspezifische Ideal des reinen Vergnügens mit Melancholie überzogen.

Bettinas Vielgestaltigkeit

Man nehme zum Beispiel die Rolle der Bettina, die durch ihre Präsenz in 10 von 20 Nummern – worunter 3 Solostücke, von denen eines wichtiger ist als das andere – eindeutig die Hauptrolle der Oper einnimmt. Ihren ersten Auftritt (Nr. 4) gibt sie mit einer Kavatine, in der sogleich der melodische Wert gedämpft und der Modus des Sprechgesangs bevorzugt wird: in der Tat bleibt die schwungvolle Kantilene („Bettina, io spasimo...“) der Nachahmung und Verulkung der gezielten Galanen, die sie hofieren, vorbehalten, während die wahre Bettina zu den lebhaften Staccato-Terzinen der Geigen auftritt, ganz „Feuer und Flamme“, aber deswegen nicht leicht zu entzünden. Das anschließende Allegretto mit seinem knappen und flinken Motiv (der Cabaletta im engeren Sinn) und mit seiner hüpfenden Streicherbegleitung im Hintergrund vervollständigt das Profil einer geistreichen Frau, deren Haltung uns auch durch formale Details vermittelt wird, die eine nervösere und erregtere Architektur erscheinen lassen: Zwischen der Exposition und der Wiederholung der Cabaletta das gedrängte und atemlose Abprallen der Holzbläser in immer dichter folgenden Schlägen und Gegenschlägen; in den Codas eine selbstbewusste Ausdehnung des Gesanges auf auskomponierten Kadenzten, auch hier in einer forcierten und sich steigenden Verdichtung. Die Relevanz des strukturellen Profils verleiht der Lebendigkeit der Person Atem und Biss und lässt uns ihre Entwicklung erahnen. In der Szene vor dem Spiegel im 2. Akt (Nr. 12) zwischen dem Kantabile und der obligaten Cabaletta fügt Bettina überraschenderweise geistvolle „Fremdsprachen-Einschübe“ ein, um ihre Modeparade treffend zu kommentieren: Zuerst eine schmachthende venezianische Barcarole (dem Geschmack des späten 18. Jahrhundert für Schifferlieder entsprechend), dann ein pompöser Tanz in französischer Weise („Courrante“), abwechselnd mit einem lebhaften Ritornell, das mimisch zu ihren einzelnen Bekleidungen passt. In ihrer großen Arie im Vorfinale (Nr. 19) stellt die junge Frau schließlich die entrüsteten und herablassenden Töne einer ernsten Rolle zur Schau (eine breit angelegte Szene mit Introdution des Chores: der Beginn festgemeißelt ‚colla parte‘ und eine ‚a tempo‘-gestützte Weiterführung; zusätzliche und unerwartete Rückkehr zum kantablen Pathos wenn der Moment der Cabaletta gekommen scheint), aber nur fiktiv: die wahre Bettina offenbart sich im letzten Abschnitt, an der ungezwungenen und immer brillanter werdenden Attacke bis hin zur großen Schleppe der Coda, in der sie gebieterisch den Chor anführt. Wenn ihr Gesang hin und wieder einen ernsten oder pathetischen Ton annimmt, so verlangt es der erbarmungslose Scherz mit seinen auch ausdrucksstarken Maskeraden. Durch das Vorherrschen der höhnischen Plans bleibt wenig Raum für musikalische Intimität unter den Paaren: keine Liebesduette, nur eine kleine Episode für Bettina und Medoro im Ersten Finale, und nichts für Dorina und Tobia.

Musikalischer Feinschliff der Charaktere

Tobia, der in neun Nummern, darunter in zwei als Solist, auftritt, erscheint im Wesentlichen in der Rolle des Lenkers und Hauptdarstellers der Intrige. Kaum hat er die Töne als Liebhaber in der leutseligen Auftrittsarie (Nr. 2: ein recht gefälliges Stück, aber von zweitrangiger Art, beschränkt wie es ist auf ein einziges Tempo) hinter sich gelassen, ist vor allem eine handelnde Rolle. Der Regel entsprechend wird ihm die weitaus anspruchsvollere Leistung in Rezitativ und Arie im 2. Akt (Nr. 16) abverlangt, einem komplexen Stück, das schon in seinem Kantabile mehrteilig ist (kraftvolle Allegro-Attacke, Andante-Fortführung mit gebundener melodischer Linie) und dann eine Cabaletta (mit Wiederholung), die von einem erregtem Crescendo mit den bereits in der Ouvertüre vernommenen Fanfarenklängen eingeleitet wird und passende, weitgreifende Codas aufweist. Ein großer Moment von ernstem Musiktheater? Ja, aber auch hier rein zum Scherz, ein im Spiel spontan erfundenes Spiel, um einen Streit mit Medoro zum Entsetzen seines trottelligen Onkels vorzutäuschen.



Obwohl Marcantonio, wie gesagt, keine eigenständigen Nummern hat, vervollständigt er den Kreis der Hauptpersonen, indem er die dritte Spitze jenes Dreiecks bildet, um das sich das ganze Bühnenstück im Wesentlichen dreht und auf das sich die Ensembles stützen. Mit einem wachen Blick für Bühnenwirksamkeit segmentiert Pavesi diese letzteren in mehr oder weniger zahlreiche und sinnvoll differenzierte Episoden: Tempo- und Tonartenänderungen, Wechsel zwischen musikalischem Material und orchestraler Palette (sogar mit dem nicht seltenen Rückgriff auf die alleinigen Holzbläser, Vermächtnis der Harmoniemusiken des 18. Jahrhunderts), Übergänge von allgemeiner, rhythmisch und motorisch erzeugter Erregtheit der Stimmen und Instrumente zu Gesangslinien von frei geführter und einnehmender Melodiosität nach dem Muster der spät-neapolitanischen Schule (dieselbe, die sich natürlich auch in den Arien ent-

faltet). Die Introdution (Nr. 1), die beiden Finali (Nr. 10 und 20), das Quartett (Nr. 8), das Duett (Nr. 14) sind bereifte Beispiele dafür. Ganz auf die Bühnennimik eingestellt ist das Terzett (Nr. 7), ein einziges Tempo mit vielseitigen klanglichen Gesten der Instrumentierung. Im Wesentlichen ebenfalls nur in einem Block, stellt das Duett Nr. 3 die emphatische Wut (Andante-Beginn ‚colla parte‘) und dann den Ausbruch des erbosten Medoro (Allegro, ‚a tempo‘) dem phlegmatischen Syllabieren von Tobia entgegen. In den beiden letzten Tempi des Duetts Nr. 14 wird dem ironischen Kantabile Bettinas von dem jähzornigen, überstürzten Syllabieren des wütenden Marcantonio widersprochen. In der Introdution (Nr. 1) tritt der Protagonist quitschfidel auf, verfolgt von einem lebhaften Motiv der Violinen; während nach und nach seine Erklärung fortschreitet und die Ungeduld der Zuhölerschaft wächst, markiert das Orchester diese Entwicklung, indem es von der Dominante neue und unterschiedliche Motive (dieses Mal in gebundenen Noten) abwirft, die sich in gewohnten Graden eines kadenzierenden Prozesses weiterbewegen, der jedoch bei der Neuigkeit über die bevorstehende Hochzeit abrupt fehlgeleitet wird. Dieselbe harmonische Verwerfung begleitet im Finale I (Nr. 10) die plötzliche Verblüffung des frisch vermählten Marcantonios angesichts der Enthüllung von Bettinas wahrem Charakter.

Innerhalb von ebenso stark gegliederten Architekturen von Nummern mit mittelgroßer Vokalbesetzung (wie z.B. das Quartett Nr. 8 in den ersten beiden Teilen und das Quintett Nr. 17 im Mittelteil) zeigt die Präsenz von sich wiederholenden Elementen wie Pavesi sich vornimmt, einen stärkeren inneren Zusammenhalt zu erzielen, indem er eine Verzettlung durch unterschiedliche und entgegengesetzte Lösungen zu vermeiden sucht. Mit diesem Ziel stimmt die Neigung zu einer stringenteren Schreibweise überein, bei der er oft eine hinlängliche Ausdehnung von Sektionen und Episoden oder den bedächtigen Dialog zwischen Bühne und Orchester zugunsten einer elektrisierenderen Gangart hinter sich lässt. So kann z.B. die Wiederholung oder die Vervollständigung eines bedeutenden melodischen Elements von den Instrumenten lebhafter realisiert werden, wenn sie in enger und gleichberechtigter Zusammenwirkung mit der Stimme behandelt werden: zu Beginn der Kavatine Nr. 2 oder der Cabaletta der Nr. 12 sind es die Ersten Geigen bzw. die Klarinette, welche den *Incipit* erneut exponieren, um dann vom Sänger, der flugs den orchestralen Wink aufnimmt, vollendet zu werden; das Allegro im Duett Nr. 5 schnell mit einem zusammengefügteten Motiv zwischen Stimme und Instrumenten hervor (Stufen der 1. Geigen > schnell repetierte Note der Stimme > ebenso die Holzbläser); es ist das Fagott, das in der Arie des Medoro (Nr. 6) die Cabaletta *alla polacca* anklingen lässt und wieder aufnimmt (aber sich gleich wieder zurückzieht: der Fall einer unechten Wiederholung). Im abschließenden Allegretto der Kavatine Nr. 12, im Duett Nr. 14 oder im zweiten Teil des Quintetts Nr. 17 folgen die inter-

nen Abschnitte einander praktisch ohne Unterbrechung. Wenn in diesem Duett ein gewisser Wiederholungszwang des Materials einen begrenzten Vorgang von ausgesprochen mechanischer Anlage hervorruft, so fehlt es nicht an Fällen – auch groß angelegten – von Ostinati und anhaltenden Bewegungen, die alles mit sich reißen, besonders im Abschluss gewisser Nummern (dem Quartett Nr. 8, dem Ersten Finale, dem Quintett Nr. 17). Gedrängte Wechsel zwischen den Holzbläsern bereiten wie schon erwähnt die Wiederholung der Cabaletta in der Kavatine Bettinas (Nr. 4) vor; sie zerteilen jedoch zuletzt den Rhythmus der Phrase mit einem Verdichtungs- und Beschleunigungseffekt, der, weniger flüchtig, auch in den abschließenden Passage des Terzetts Nr. 7 zu bemerken ist. Die Bekräftigung eines mechanischen ‚a parte‘, im Zentrum des Duetts Nr. 3 (ein simples harmonisches Pendel des beweglichen Basses) wird mit einem mehrschichtigen Crescendo verbunden, das in der Reprise der melodischen Idee gipfelt. Gleichartige anschwellende Anhäufungen von Klangschichten bereiten die Cabaletta und ihre Reprise in der Arie des Tobia Nr. 16 vor: von diesen beginnt das erste Crescendo mit der bereits erwähnten Wiederverwendung der Fanfare aus der Ouvertüre etwas überdreht, stärker als es die formale Erfordernis und die Bühnensituation verlangt.

Das sind alles Merkmale, die man gerne als rossinisch definieren würde, wenn der junge Gioachino zum Zeitpunkt der Uraufführung des *Ser Marcantonio* den offiziellen Beginn seiner Karriere als Bühnenkomponist nicht erst noch vor sich gehabt hätte. Unsere Aufführung erlaubt es nicht nur, die Vitalität eines großen Opernerfolgs des frühen 19. Jahrhunderts zu ermessen, sondern auch, unsere Kenntnis jener Theaterwelt zu vertiefen, die dem künftigen Badegast von Wildbad als Sprungbrett diente.



Massimo Spadano (Musikalische Leitung), geboren 1968 in Lanciano, erhielt sein Diplom im Violinspiel in Italien und in Utrecht bei Viktor Liberman und Philippe Hirschhorn mit dem Prädikat „cum laude“. Nachdem er das Diplom im Dirigieren bei Donato Renzetti erhielt, ist er seit 1995 der Leiter des Kammerorchesters beim Sinfonieorchester der Provinz Galizien, wo er Haydn, Mozart, Stravinsky und spanische Musik des 20. Jahrhunderts aufführte. Gastdirigate führten ihn nach Berlin, Salzburg, Paris, Montpellier, Mailand, Madrid, Rom, Amsterdam, Wiesbaden, Florenz, München, Barcelona, Salamanca und Schwetzingen, außerdem in die USA, Südamerika, Asien, Afrika und den Nahen Osten. Dabei arbeitete er u.a. mit Victoria Mullova, Christian Zacharias, Enrico Dindo, Alexander Lonquich, Katia und Marelle Labeque, Gerard Depardieu und Alessandro Baricco zusammen. Einen Großteil seiner Arbeit widmet er der historischen Aufführungspraxis mit Originalinstrumenten sowie der Herausgabe verschiedener Editionen mit Barockmusik, die er mit der von ihm

gegründeten und geleiteten Camerata Anxanum zur Aufführung bringt. Als Konzertmeister des Sinfonieorchesters Galizien folgten Einladungen zu den führenden Orchestern in Rom, Lausanne, Barcelona und Granada sowie zum Ensemble Hesperion XX und Les Concerts des Nations unter Jordi Savall. Seine Einspielungen erschienen bei den Labels Denon, Opus 111, Bongiovanni, Naxos, Harmonia Mundi, DHM und Auvidis Astrée. Für die Einspielung der Sonaten Reichardts gewann er den renommierten französischen Plattenpreis „Choc Musique“.



Eliseo Castrignanò (Musikalische Assistenz, Korrepetitor und Rezitativbegleitung), geboren in Lecce, lernte Klavier an der Schule „Roberto Cappello“ bei Benedetto Lupo, Aldo Ciccolini sowie Charles Rosen. Im Anschluss studierte er Dirigieren u.a. bei Fabrizio Dorsi, Bruno Aprea und Nicola Samale. Er besuchte Spezialkurse an der Fondazione I Pomeriggi Musicali in Mailand. Später war er an der Scuola di Musica di Fiesole bei Jorma Panula. Den Master im Dirigi-

ren erlangte er am Konservatorium Umberto Giordano bei Größen wie Donato Renzetti, Bruno Bartoletti, Lu Jia, Lior Shambadal und Piero Bellugi. Dort erhielt er auch die Auszeichnung zum besten Studenten des Lehrgangs. Er dirigierte u.a. das Symphonie Orchester „Tito Schipa“ in Lecce, das Dänische Radiosinfonieorchester in Kopenhagen sowie das Sinfonieorchester des Theaters Kiew. 2006 gründete er das Jugendorchester „G. B. Sammartini“ mit dem Ziel, klassische Musik bei jungen Musikern populär zu machen. Mit einem Ensemble des Theaters A. Belli in Spoleto und des Theaters Donizetti in Bergamo ging er auf Tour durch Japan. Als Chordirigent kooperierte er mit Theatern in Lecce und in China. Castrignanò arbeitet regelmäßig mit berühmten Sängern wie Raúl Giménez, Desirée Rancatore, Valeria Esposito, Salvatore Cordella, Marco Rogliano sowie Dimitra Theodossiou. Bei ROSSINI IN WILDBAD gastierte er bereits 2010 in *Generalis Adelina*.



Dido and Aeneas und zurück in Italien von *Turandot*, *La Traviata*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *Aida*, *Carmen* und *Lucia di Lammermoor*. 1995 führte er seine ersten Regiearbeiten: *Rigoletto*, *La traviata*, *Il trovatore*, *Nabucco* und *Tosca*. Seit 2000 arbeitet er als freier Regisseur, Kostüm- und Bühnenbildner. Unter seinen Produktionen sind: *Die Zauberflöte* am Théâtre Municipal in Grenoble, *Carmen* am Theater „Le Manège“ in La Roche-sur-Yon, *Aida* und *Nabucco* bei den Festivals Monschau und Schwetzingen; *Aida* am Plovdiv Opera Theatre, Königstein und Rohrdorf; *Nabucco* am Galati Opera Theatre, *Nabucco* am Berliner Stadion; *Il barbiere di Siviglia* in Udine, *Aspire*, Musical in Zusammenarbeit mit London West End und Broadway, in Doha (Qatar). Von 2005 bis 2011 führte er weiterhin Regie u.a. bei *Aida* am Teatro Politeama Greco, *L'Olimpiade* von Leonardo Leo am Teatro Comunale in Bologna, *Andrea Chenier* am Teatro Giordano in Foggia und an der National Opera in Tirana, *Idomeneo* am Csokonai Színház Opera Theatre in Debrecen, *Oberto Conte di San Bonifazio*.

Antonio Petris (Regie) studierte am Konservatorium „J. Tomadini“ in Udine, machte seinen Diplomabschluss an der Akademie für dramatische Kunst und absolvierte ein Studium in Musikwissenschaft. Er unterrichtet am Konservatorium in Perugia Darstellende Kunst und Dramaturgie. Seine Karriere startete er als Regieassistent und Schauspieler. In London war er Regieassistent von *Rigoletto*, *La traviata*,

cio am Teatro Lirico Sperimentale in Spoleto und am New National Theatre in Tokio sowie bei *Lucia di Lammermoor* beim Frühling Festival in Wiesbaden.



Anton Lukas (Bühne) studierte Innenarchitektur und absolvierte gleichzeitig ein Grafikdesignstudium mit Diplomabschluss. An der Technischen Universität Berlin nahm er im Rahmen des Aufbaustudiengangs Kostüm-/Bühnenbild Unterricht im Bereich Kostümentwurf bei Prof. Andrea Kleber und Dietlinde Calsow (Deutsche Oper Berlin) sowie im Bereich Bühnenbildentwurf bei Peter Sykora. Der in Berlin lebende Bühnenbildner realisierte die Ausstattung für zahlreiche Produktionen und Performances. Hervorzuheben sind 2011 die Musiktheaterproduktion *I do! I do!* am Theater Hof unter der Regie von Thomas Schmidt-Ehrenberg und *Das Dschungelbuch* unter der Regie von Ann-Kathrin Hanss an der Landesbühne Sachsen-Anhalt, Luthersatdt Eisleben. Desweiteren die Tanzperformance *Fern* der Choreografin Anna Konjetzky, die am 12. August in der

Muffathalle, München Premiere haben wird. Das Reenactment *Hate Radio* des IIPM Berlin/Zürich, welches die Rolle des Rundfunks beim Genozid in Ruanda 1994 zum Thema hat führt den Ausstatter im Herbst unter anderen ans Kunsthaus Bregenz und ans HAU2 in Berlin.

Seit 2007 ist Lukas für die Bühnenbilder bei ROSSINI IN WILDBAD verantwortlich und hat für die diesjährige Inszenierung *Il turco in Italia* des Intendanten Jochen Schönleber den Bühnenraum in der Trinkhalle entworfen.



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. Diese Spielzeit ist ihr Shakespeare-Jahr: Nach *Was ihr wollt* folgt *Ein Sommernachtstraum*. Sie arbeitete 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 der letzten Spielzeit arbeitete sie mit Christoph Hagel, den Berliner Symphonikern und Alfred Bielek an Mozarts *Così fan tutte* im Berliner E-Werk. Außerdem 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 achten Saison kreativ. Direkt im Anschluss kann man ihre Modekreationen auf dem „Berlin Walk of Fashion“ sehen.



Marco Filippo Romano (Ser Marcantonio, 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. Er sang die Rollen Dulcamara in *Lelisir d'amore* in Palermo, Don Gregorio in *Tutti in maschera* beim Festival di Taormina und Bruschino padre in *Il signor Bruschino* beim Wexford Festival in Irland. 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*. Als Bartolo in *Il barbiere di Siviglia* und als Generala in Salieris *Il mondo alla rovescia* war er in der Philharmonie von Verona, als Taddeo in *L'italiana in Algeri* war er in der Produktion des Teatro Regio di Torino im Comunale von Florenz zu hören. Weitere Stationen waren das Teatro Real in Madrid (Trombonok in Rossinis *Il viaggio a Reims*), La Fenice in Venedig (Belcore in Donizettis *Lelisir d'amore*) sowie die Theater in Pisa, Lucca und Livorno, wo er einen umjubelten Mamm'Agata in Donizettis *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* verkörperte. Vor kurzem debütierte er als Leporello in Mozarts *Don Giovanni* in Vicenza sowie als Don Magnifico in Rossinis *La Cenerentola* in Bologna. Zukünftig wird er als Don Bartolo im *Barbiere di Siviglia* in Florenz sowie im Teatro Campoamor in Oviedo als Taddeo in *L'italiana in Algeri* zu erleben sein.



Timur Bekbosunov (Medoro, Tenor), geboren 1983 in Kasachstan, ist Absolvent des New England Conservatory und des California Institute of Arts und ein vielbeachteter Interpret von zeitgenössischer und interkultureller Musik insbesondere in den USA. Dort absolvierte er u.a. Auftritte mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra, der Opera Boston, Bang on a Can, dem American Repertory Theatre und der Long Beach Opera, außerdem bei der Israeli Opera/YAP sowie der Accademia nazionale di Santa Cecilia in Rom. Er arbeitet mit diversen Komponisten zusammen, darunter Thomas Ades, Peter Eötvös, Evan Ziporyn, Anne LeBaron, Tobias Picker, Sylvano Bussotti und Sofia Gubaidulina. Zusätzlich zu seinem Engagement für zeitgenössische Musik tritt er regelmäßig mit seiner Indie Glam Band „The Dime Museum“ auf. Als Gründer der gemeinnützigen Organisation „The Art of Opera“ realisierte er die Multimedia-Produktion „DO_SCREAM“ nach dem Vorbild von Henry Purcells *Dido and Aeneas*. Im Jahr 2012 wird er in den USA in Begleitung der Pianistin

Vicky Chow mit einer Reihe von Uraufführungen amerikanischer Lieder u.a. von Luca Lombardi, Sylvano Bussotti, Edison Denisov auf Tournee gehen.



Silvia Beltrami (Dorina, 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. Sie war Solistin in Rossinis *Petite Messe Solennelle* sowie in Pergolesis *Stabat Mater*. Neben der Rolle der Zita in Puccinis *Gianni Schicchi* 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 erschie-

nen ist. In 2010 trat sie als Nutrice in Monteverdis *Linconorazione di Poppea* in Oviedo sowie als Mrs. McLean in *Susannah* von Carlisle Floyd an der ABAO (Spanien). Bei ROSSINI IN WILDBAD war sie ebenfalls 2010 als Ismene in Rossinis *Le Siège de Corinthe* und als Carlotta in Generalis *Adelina* zu erleben. Zu ihren zukünftigen Engagements zählen die Titelrolle in Bizets *Carmen* für das Festival Lirica in Pescara sowie die Rolle der Isabella in Rossinis *Litaliana in Algeri* am Teatro Campoamor Oviedo.



Svetlana Smolentseva (Lisetta, Mezzosopran) begann ihre Gesangsausbildung bei Tamara Semenova in Moskau. Von 2003 bis 2009 studierte sie bei Edda Moser an der Hochschule für Musik Köln. 2009 hat sie das Aufbaustudium Konzertexamen mit Auszeichnung abgeschlossen. Die russische Mezzosopranistin nahm an einer Masterclass von Montserrat Caballé teil und arbeitete mit Dmitry Vdovin und Raúl Giménez zusammen. 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 bei den Schlossfestspielen Kirchstetten (Österreich) in einer *Così fan tutte*-Inszenierung von Philipp Harmoncourt. 2008 sang sie den Romeo in *I Capuleti e i Montecchi* in einer konzertanten Aufführung in Moskau. Ein Jahr später feierte sie große Erfolge in der Titelrolle von Marais' *Alcione* am Odeon Theater Wien ebenfalls in einer Inszenierung von Philipp Harmoncourt. Zu ihrem Repertoire gehören u.a. Rosina (*Il barbiere di Siviglia*), Olga (*Eugen Onegin*) und Sesto (*La clemenza di Tito*). 2010 sang sie in einem Konzert in Barcelona in Rossinis *La Cenerentola*, in der gleichen Oper war sie bei ROSSINI IN WILDBAD als Tisbe zu erleben. Zukünftig wird sie mit Mozarts *Così fan tutte* in den Niederlanden auf Tournee gehen. 2012 ist Smolentseva wieder in Moskau in Händels *Giulio Cesare* zu erleben.

Massimiliano Silvestri (Pasquino, Tenor), geboren 1979 in Cetraro, begann seine Ausbildung mit dem Klavierstudium und setzte es mit Gesangsstudien am Konservatorium „S. Pietro a Majella“ in Neapel fort, wo er mit höchsten Auszeichnungen abschloss und zusätzlich den Studiengang in Operngesang unter William Matteuzzi absolvierte. Er hat als Solist an



zahlreichen Konzerten des Konservatoriums in Neapel teilgenommen. An der Studienuniversität Neapel „L'Orientale“ erlangte er den Studienabschluss in Internationalen Diplomatiewissenschaften. In Martina Franca besuchte er Kurse an der Gesangsakademie „P. Grassi“ unter der Leitung von Sergio Segalini. Am Konservatorium „Santa Cecilia“ in Rom hat er im Januar 2009 mit großem Erfolg an der Masterclass von Daniela Dessi teilgenommen. Außerdem ist er Gewinner des zur Festanstellung befähigenden Wettbewerbs „Arte in Canto“ von Basciano (Teramo), wo er in Piccinnis Oper *Le finte gemelle* auftrat. Zurzeit ist er dabei, seine Kenntnisse unter der Führung von Bruno Praticò in Rossini-Repertoire und -Interpretation zu vertiefen. In folgenden Opern hat er außerdem debütiert: *Salomé* von Strauss, *Don Bucefalo* von Cagnoni, *Cendrillon* von P. Viardot, *Orpheus und Euridice* von Gluck beim 33., 34. und 35. „Festival della Valle d'Itria“ und im Jahr 2010 Mozarts *Don Giovanni* beim Festival „Dell'Intermezzo e dell'Opera Buffa“ unter der Regie von Bruno Pra-

ticò. Außerdem gab er ein Konzert „Buffi si nasce“ mit Bruno Praticò beim Theater Flavio Vespasiano in Rieti sowie Torre del Lago Theater Festival Puccini.



Lorian Castellano (Bettina, Alt) wurde 1981 im italienischen Altamura geboren und studierte zunächst für das Grundschullehramt. Ab 2004 studierte sie bei der Sopranistin Amelia Felle am Konservatorium „Tito Schipa“ in Lecce und schloss dort ihr Studium mit Auszeichnung ab. Ihre Studien setzte sie bei Claudio Desderi, Edward Smith und Sara Mingardo fort. Sie gewann die Gesangswettbewerbe des Concorso Lirico Nazionale Terra di Leuca (2006), des Roma Festivals sowie des Nationalen Kurses „Città di Adelfia“ (beide 2007). Sie debütierte in zahlreichen Partien, u.a. als Cherubino in *Le nozze di Figaro* beim Roma Festival, als Rosina in Scarlattis *Il trionfo dell'onore* und Fulvio in Egidio Dunis *Catone in Utica* beim Festival „Duni in Matera“, Dorothea in Donizettis *Convenienze ed inconvenienze teatrali* am Teatro Orfeo in Taranto und Second Woman/Second Witch in Purcells *Dido and Aeneas* am

Teatro Comunale in Bologna. Konzertprogramme führten sie nach China und New York (*Van Westerhout Cultural Activities*). Im Jahr 2010 trat sie als Zelinda in Josef Myslivečeks *Medonte* konzertant in Leverkusen (übertragen von WDR 3) auf. In Kürze wird Castellano als Abra in Vivaldis Oratorium *Juditha Triumphans* in Paris zu erleben sein, außerdem Ende 2011 als Emilia in Vivaldis *Catone in Utica* als konzertante Aufführung im Theater an der Wien.



Matteo D'Apolito (Tobia, Bass), geboren 1987 in San Giovanni Rotondo, begann seine Gesangsausbildung nach dem Klavierstudium im Jahr 2005 am Conservatorio „Umberto Giordano“ in Foggia in der Klasse der Sopranistin Maria Gabriella Cianci. Im gleichen Jahr gewann er den dritten Preis (der erste und zweite wurde nicht vergeben) im Wettbewerb für junge lyrische Sänger „I Musici“ in San Nicandro Garganico. 2006 gewann er den dritten Preis im nationalen Wettbewerb „Campi Flegrei“ in Pozzuoli. Im Jahr 2007 nahm er an verschiedenen von

A.GI.MUS in Foggia organisierten Konzertreihen teil. Im gleichen Jahr trat er als Sarastro in Mozarts *Zauberflöte* im Rahmen einer Konzertlesung auf. In den Jahren 2008/09 besuchte er als Pianist den neu eingeführten Studiengang in Jazzmusik. Außerdem gewann er als Solist das Festival „Musica nelle corti di Capitanata“ in Foggia in einem für den Anlass komponierten Requiem. Er hatte zahlreiche Engagements mit dem Sinfonieorchester des Konservatoriums und anderen Kammerensembles. Zudem trat er in vielen Veranstaltungen als Solist auf, darunter die Mozartiana am Teatro Baretto di Torino und beim Festival „Assaggi di Musica“, wo er in Mozarts *Krönungsmesse* sang. Im Juni 2009 debütierte D'Apolito als Leporello in einer halbszenischen Aufführung von Mozarts *Don Giovanni*. 2010 trat er in Beethovens Neunter Sinfonie und in Faures *Requiem* auf. Zu seinen weiteren Rollen gehören Don Bartolo sowohl in Rossinis als auch Paisiellos *Barbiere di Siviglia* und Dulcamara in Donizettis *Lelisir d'amore*. Im Februar 2011 gab er sein Debüt als Mamm'Agata beim Teatro Verdi di Pisa in Donizettis *Convenienze ed inconvenienze teatrali*.



Der Camerata Bach Chor wurde 2003 von Tomasz Potkowski in Posen gegründet. Die Mitglieder sind zumeist 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. Nach *La Cenerentola* im letzten Jahr singt der Chor bei ROSSINI IN WILDBAD in diesem Jahr zum zweiten Mal.



Das Südwestdeutsche Kammerorchester Pforzheim wurde im Jahr 1950 von dem Hindemith-Schüler Friedrich Tilegant gegründet. Rasch fand das Ensemble internationale Anerkennung: Man sprach vom „Tilegant-Sound“, der nicht nur bei den Festspielen in Salzburg, Luzern und Leipzig und auf weltweiten Konzertreisen zu hören war, sondern auch auf zahlreichen Schallplattenaufnahmen (Deutsche Gramophon, VOX, Erato, Telefunken, Intercord) dokumentiert wurde. Maurice André, Dietrich Fischer-Dieskau, Frans Brüggen und Yehudi Menuhin waren nur einige der musikalischen Größen, mit denen das „Südwestdeutsche“ zusammenarbeitete. Nach der Tilegant-Ära, die 1968 mit dem Tod des Gründers zu Ende ging, wurde das Orchester vor allem durch den Wiener Paul Angerer (1971-1981) und den

aus der tschechischen Musiktradition stammenden Vladislav Czarnecki (1986-2002) geprägt. In der Spielzeit 2002/03 übernahm der junge deutsche Dirigent Sebastian Tewinkel, 1. Preisträger mehrerer Dirigierwettbewerbe, die Position des Künstlerischen Leiters. Das Südwestdeutsche Kammerorchester hat neben etlichen Rundfunkaufnahmen für fast alle europäischen Sender fast 250 Schallplatten und CDs eingespielt, von denen eine ganze Reihe mit internationalen Preisen (Grand Prix du Disque, Monteverdi-Preis, Artur-Honegger-Preis) ausgezeichnet wurde. Zahlreiche Uraufführungen (Jean Françaix, Harald Genzmer, Enjott Schneider, Mike Svoboda) belegen seine Kompetenz auch für die zeitgenössische Musik. Auch heute musiziert das Kammerorchester mit Solisten von Weltruf wie Cyprien Katsaris, Gidon

Kremer, Mischa Maisky, Sabine Meyer oder Frank Peter Zimmermann. Mit ihnen – aber auch mit den vielversprechendsten Nachwuchskünstlern – war es in den letzten Jahren in ganz Europa (Prager Frühling und Prager Herbst, Schleswig-Holstein-Musikfestival, Schwetzingen Festspiele, Flandern-

Festival, Festival Euro Mediterraneo Rom, OsterKlang Wien, Sala Verdi Mailand, Auditorio Nacional Madrid, Berliner Philharmonie), in den USA und in Japan zu Gast. Bei ROSSINI IN WILDBAD war das Orchester bereits 2008 in Pacinis *Il convitato di pietra* zu Gast.

Impressum

Herausgeber ROSSINI IN WILDBAD · **Intendant** Jochen Schönleber ·
Redaktion ROSSINI IN WILDBAD, Frederik Wittenberg und Reto
Müller · **Texte** Originalbeiträge für dieses Heft · **Probenfotos** Patrick Pfeiffer
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 *Il turco in Italia*.

Eine der schönsten Energiequellen ist Freude. Freude an der Kunst!

In Baden-Württemberg wird nicht gearbeitet. Sondern geschafft. So haben wir es geschafft, eine der attraktivsten Regionen Deutschlands zu werden. Auch kulturell. Und damit das so bleibt, fördert die EnBW innovative Kunst und Kultur mit all ihrer Energie.

Mehr Engagement unter

www.enbw.com

EnBW

Energie
braucht Impulse



Abfallwirtschaft Landkreis Calw

Ihr Entsorgungsunternehmen
im Landkreis Calw

Kultur braucht Partner

Wir verwerten Ihre Abfälle
und informieren Sie über Holzbrennstoffe.

Gäuallee 5, 72202 Nagold
Tel. 0800/3030839 www.awg-info.de kontakt@awg-info.de