

ROSSINI
IN WILDBAD

Belcanto Opera Festival

...e spandito, dichiarando avere per
quegli. Fama di chiare a tre

Gioachino Rossini

GIOVANNA D'ARCO

STABAT MATER

f 3 3

Gioachino Rossini

mi

ff

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 Rossinis 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.

Winfried Züttgen

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



AWG
Arbeitsgemeinschaft Landesrath Color

— **EnBW**

BAD WILDBAD
Die Thermen im Schwarzwald

Deutschlandradio Kultur

SWR >>
SÜDWESTRUNDFUNK

o • BAKJK
Bundesauswahl
Konzepte Junger Künstler

Evangelische Stadtkirche, Bad Wildbad
Sonntag, 17. Juli 2011, 18 Uhr

Gioachino Rossini

GIOVANNA D'ARCO (1832)
instrumentiert von Marco Taralli (2009)
Uraufführung: Paris, 1. April 1859

STABAT MATER

in der Urfassung von 1831/32 mit den Anteilen
von Giovanni Tadolini (1789-1872)
in der Instrumentierung von Antonino Fogliani
Uraufführung: Madrid, 5. April 1833

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

Ton- und Bildaufnahmen sind untersagt.

Die Aufführung wird vom **SWR**  aufgezeichnet.
SÜDWESTRUNDFUNK

Sopran

Majella Cullagh

Mezzosopran

Marianna Pizzolato

Tenor

José Luis Sola

Bass

Mirco Palazzi

Camerata Bach Chor Posen

Einstudierung: Tomasz Potkowski

Württembergische Philharmonie Reutlingen

Leitung: Ola Rudner

Musikalische Leitung

Antonino Fogliani

Seit 2004 leitet Antonino Fogliani jährlich wichtige Aufnahmen bei ROSSINI IN WILDBAD. *Ciro in Babilonia, L'occasione fa il ladro, Mosè in Egitto, La scala di seta, Don Chisciotte, Otello, La sposa di Messina, Il signor Bruschino* und *La Cenerentola* wurden unter seiner Leitung aufgeführt und sogar als Referenzaufnahmen gefeiert.

Aus Anlass der 8. Spielzeit in Folge mit seiner wichtigen künstlerischen Mitwirkung wird Antonino Fogliani zum Musikdirektor von ROSSINI IN WILDBAD ernannt.

Jochen Schönleber



Intendant



GIOVANNA D'ARCO – ein sehr persönliches Werk Rossinis von Reto Müller und Frederik Wittenberg

Die Klavierkantate *Giovanna d'Arco* komponierte Rossini nach seiner Opernzeit im Jahr 1832 und widmete sie Olympe Pélissier mit folgenden Worten: „Grande scena - Giovanna D'Arco. Cantata a voce sola con accompagnamento di piano, espressamente composta per Madamigella Olimpia Pélissier da Rossini, Parigi 1832“ (Große Szene – Die Jungfrau von Orléans. Kantate für Solostimme mit Klavierbegleitung, eigens für Fräulein Olympe Pélissier komponiert von Rossini, Paris 1832). Nach dem Tod seiner Frau Isabella Colbran 1845 wurde Olympe Rossinis zweite Gattin. Die erste nachweisliche Aufführung fand am 1. April 1859 im Pariser Salon Rossinis mit Marietta Alboni als Solistin statt. Nicht das „gewöhnliche“ Schicksal eines armen Mädchens und schon gar nicht die üblichen Liebesverwicklungen sind das Thema dieses für Salonverhältnisse wahrhaft monumentalen Stücks. Rossini hat sich mit dem Gedanken einer Opernvertonung von *Jeanne d'Arc* getragen. Er soll gesagt haben: „Man bot mir zwei oder drei *Giovanna d'Arco*-Textbücher an. Eines machte sie zur Geliebten; das andere zur Liebenden. Ich verstand weder das eine noch das andere. Was hat die Liebe in der Legende dieser Heldin zu suchen?“. Damit meinte er natürlich die Gattenliebe, die ihn, den desillusionierten Skeptiker, im Grunde genommen schon lange nicht mehr interessierte. Zwei andere Gefühle waren ihm viel wichtiger: Eltern- und Vaterlandsliebe. Er, der seinen Eltern zeitlebens mit dem respektvoll-distanzierten „Voi“ ansprach, der seine Briefe an die Familie trocken mir „vostro figlio Rossini“ unterzeichnete, drückte seine enge, emotionelle Liebe zu Vater und Mutter in seinen Opern, von *Demetrio e Polibio* bis *Guillaume Tell*, immer wieder künstlerisch bewegend aus. Er, dem vorgeworfen wurde, dem Vaterland gegenüber gleichgültig zu sein, hat den Bruch mit seiner Wahlheimat Bologna, ausgelöst durch die revolutionären Umtriebe von 1848, nie überwunden. In *Giovanna d'Arco* auf den Text eines unbekanntenen Dichters findet er beide Themen vereint, das Mädchen, das sich dazu aufmacht für sein Vaterland zu kämpfen und gleichzeitig seine Mutter zurücklassen muß. Eine nicht zu unterschätzende Rolle wird auch die Dankbarkeit gegenüber Olympe Pélissier gespielt haben, die sich seiner angenommen hatte, nachdem Rossini erkrankte. Ob es sich dabei um erste Anzeichen der Krankheit bzw. Depression handelte, die sein späteres Leben prägen sollte, muss allerdings aufgrund fehlender eindeutiger Hinweise dahingestellt bleiben. 1845 hat sich Rossini erneut mit dem Thema beschäftigt, als er in seiner Funktion als Berater der Bologneser Musikhochschule dem talentierten Kompositionsschüler Lucio Campiani zwei Accompagnato-Rezitative für dessen Abschlusskomposition *Giovanna d'Arco* beisteuerte. Diese wurden fälschlicherweise als Rossinis Instrumentierung seiner Kantate gehalten und legten den Grundstein



zu der Annahme, dass das Werk mit der Klavierbegleitung auch für den Komponisten selbst nur einen vorläufigen Charakter habe.

Das Werk gliedert sich in zwei Arien, denen jeweils ein einleitendes Rezitativ vorangestellt ist. Rossinis Vertonung konzentriert sich auf jenen Moment in der Geschichte Jeanne d'Arcs, in dem sie den göttlichen Auftrag zur Befreiung Frankreichs von den Engländern erhält und dabei das elterliche Haus zurücklassen muss. Dementsprechend lässt sich eine Zweiteilung ausmachen: Zunächst der wehmütige aber bereits durch die Ahnung kommender Ereignisse tröstende Abschied von der Mutter und schließlich der

durch höhere Mächte inspirierte Weckruf zum Kampf. Rossinis Verwendung der Altstimme hat eine gewisse Konnotation: Sie verweist auf die männlichen (Protagonisten-) Rollen seiner Seria-Opern wie beispielsweise in *Tancredi*, *Sigismondo*, *Adelaide di Borgogna* und *Semiramide*. Die Kastraten-Tradition des 18. Jahrhunderts, die hier noch nachklingt, war zwar zu dieser Zeit längst aus der Mode gekommen (die Partien wurden von Frauen gesungen), jedoch nicht komplett vergessen. Noch Giacomo Meyerbeer schrieb beispielsweise die Titelpartie in seiner 1824 uraufgeführten Erfolgsoper *Il crociato in Egitto* für Giovanni Battista Velluti, den letzten großen Kastratensänger. Die Nähe zur Oper ist also in der *Giovanna d'Arco* überall zu greifen. Dementsprechend ist die Versuchung nach wie vor groß, das Stück zu orchestrieren, um der ihm innewohnenden Dramatik entsprechenden Ausdruck zu verleihen. Die erste Umsetzung in Anlehnung an Rossinis Schreibart nahm der italienische Komponist Salvatore Sciarrino (geb. 1947) im Jahr 1987 im Rahmen des Rossini Opera Festivals in Pesaro vor. In dieser Version liegen bis heute zwei Einspielungen des Stücks vor. Eine weitere Aufführung erfolgte im Auftrag von ROSSINI IN WILDBAD im Jahr 2009 durch den profiliertesten Komponisten Italiens seiner Genera-

*È notte, e tutto addormentato è il mondo.
Sola io veglio, ed aspetto
che un destrier passi, che una tromba chiami.*

*Ascolto, e nulla sento
se non l'acque, il mormorar del vento.
Muta ogni cosa e afflitta
come l'ora che segue alla sconfitta.
O patria! O re! Novella
un'aita verrà. Lonnipossente
dal gregge suscitò la pastorella.*

*Vadasi. O dolce mio loco natio,
dolce famiglia, o campi, o selve addio.*

*O mia madre, e tu frattanto
la tua figlia cercherai,
affannata chiamerai
e nessun risponderà.*

*Ma fra poco d'alte imprese
verrà un suon conforto al pianto:
ogni madre, ogni francese
la mia madre invidierà.*

*O mia madre, se frattanto
la tua figlia cercherai,
se affannata chiamerai,
questo suon risponderà.*

*Eppur piange. Ah! repente
qual luce balenò nell'oriente,*

*non è il sole che s'alza,
sei la mia vision, io ti conosco.*

*Più grande che non suole
empie il ciel fulminando e mi fa segno.
Angiol di morte, tu mi chiami, io vengo.*

Es ist Nacht, und alles liegt im Schlaf.
Allein wache ich, und warte,
dass ein Ross vorbei kommt, eine Trom-
pete erschallt.

Ich horche, und nichts höre ich
als das Wasser, das Rauschen des Windes.
Stumm ist alles und niedergeschlagen
wie nach einer verlorenen Schlacht.
Oh Vaterland! Oh König! Neue Hilfe
wird kommen. Der Allmächtige
hat die Schäferin von der Herde
abberufen.

Ich gehe. Oh meine teure Heimat,
Geliebte Familie, ihr Felder und Wälder,
lebt wohl.

Oh Mutter, nun wirst du
nach deiner Tochter suchen,
angstvoll nach ihr rufen
und keine Antwort erhalten.

Doch bald wird die Kunde großer
Taten
die Tränen trocknen lassen.
Jede Mutter, jeder Franzose
wird meine Mutter mit Neid
betrachten.

Oh Mutter, wenn du dann
deine Tochter suchst,
angstvoll nach ihr rufst,
wird diese Kunde dir antworten.

Und trotzdem weint sie. Ah! Plötzlich
blitzt es wie von einem Lichtstrahl im
Osten.

Es ist nicht die aufgehende Sonne,
du bist's, meine Erleuchtung, ich erkenn=
dich.

Gewaltiger denn je gibt mir
der erzürnte Himmel seine Zeichen.
Engel des Todes, du rufst mich, ich
komme.

*Ah, la fiamma che t'esce dal guardo
già m'ha tocca, m'investe, già m'arde.*

Presto un brando, marciamo pugnando.

viva il re, la vittoria è con me.

Guida i forti la vergine al campo,

tra i leoni l'agnello s'avventa,

non han scampo, il Signor li spaventa.

viva il re, la vittoria è con me.

*Corre la gioia
di core in core
ma, queta e timida
fra lo stupore,
chi se', domandano,
chi il re salvò?
Vinse la vergine
che in dio sperò.*

Dichter unbekannt

Ah, die Flammen aus deinem Antlitz
haben mich schon erfasst, entzündet.
Das Schwert
rasch zur Hand, kämpfend ziehen wir
vorwärts.
Es lebe der König, der Sieg ist mit
mir.

Die Starken führt die Jungfrau ins
Felde,
unter den Löwen stürzt sich das
Lamm hervor,
keiner entkommt, der Herr erschreckt
sie.
Es lebe der König, der Sieg ist mit mir.

Die Freude erfasst
alle Herzen.
Doch, still und scheu,
voll Erstaunen,
Wer bist du, so fragen sie,
die den König rettete?
Gesiegt hat die Jungfrau,
die an Gott glaubte.

Übersetzung Reto Müller

Rossinis *Stabat mater* in der Urfassung – Ghostwriting und die Folgen von Frederik Wittenberg

„Es war dies auf einer Reise, die er [Rossini] mit seinem guten Freunde, dem Pariser Banquier Herrn Aguado, machte; - man saß gemüthlich beisammen in einem herrlichen Reisewagen und bewunderte die Naturschönheiten, - Hr. Aguado kaute Chocolate, Rossini aß Gebackenes. Da fiel es plötzlich Hrn. Aguado ein, daß er seine Landsleute eigentlich über die Gebühr bestohlen habe, und reuig niedergeschlagen zog er die Chocolate aus seinem Munde; - Rossini glaubte hinter einem so schönen Beispiele nicht zurückstehen zu dürfen, er hielt mit dem Knappern ein und bekannte, daß er seinen Lebtage zuviel auf Gebackenes gegeben habe. Beide kamen darin überein, daß es ihrer Stimmung angemessen sei, vor dem nächsten Kloster halten zu lassen, um irgend eine geeignete Bußübung zu veranstalten; gesagt, gethan. Der Prior des nächsten Klosters kam den Reisenden freundlich entgegen; er führte einen guten Keller, vortrefflichen *Lacrymae Christi* und andere gute Sorten, was denn den reuigen Sündern ganz ungemein behagte. Nichts destoweniger fiel es aber Herren Aguado und Rossini, als sie in gehöriger Stimmung waren, ein, daß sie eigentlich Bußübungen hätten veranstalten wollen: in Hast griff Hr. Aguado nach seinem Portefeuille, zog einige gewichtige Banknoten hervor und dedicirte sie dem einsichtsvollen Abte. Auch hinter diesem Beispiele glaubte Rossini nicht zurückbleiben zu dürfen, - er zog ein starkes Heft Notenpapier hervor, und was er in aller Eile darauf schrieb, war nichts weniger als ein ganzes *Stabat mater* mit großem Orchester [...]“



Mit dieser satirischen Beschreibung wurde der Leser der „Neuen Zeitschrift für Musik“ am 28. Dezember 1841 über die vermeintliche Entstehungsgeschichte und nachfolgend auch den publik gewordenen Rechtsstreit um die korrekte Fassung des *Stabat mater* Rossinis informiert. Man könnte über diese bewusste Verzerrung der Ereignisse getrost hinwegsehen, würde sich hinter diesen Zeilen unter dem Pseudonym „H. Valentino“ kein geringerer als der junge Richard Wagner verbergen, der zu dieser Zeit in Paris ein sehr kärgliches Dasein fristete und wieder einmal mit ansehen musste, wie andere als er Erfolge

verbuchten und sich daran massiv störte. Ganz offensichtliches Ziel Wagners war es, die ihm allzu plötzlich und unmotiviert erscheinende Religiosität des Opernkomponisten in hämischer Weise als oberflächlich und unehrlich darzustellen. Damit waren die Leitlinien der deutschen Rezeption von Rossinis Sakralwerk schon weitgehend gelegt, in Paris dagegen war die mit Spannung erwartete Uraufführung am 7. Januar 1842 im Théâtre-Italien ein rauschender Erfolg. Dem ging allerdings eine bisweilen bizarre Vorgeschichte voraus, die bereits zehn Jahre zurücklag und Grundlage der zu diesem Zeitpunkt noch andauernden Auseinandersetzungen um die ultimative Gestalt des Werks gewesen war.

Den Anstoß, ein *Stabat mater* zu schreiben, erhielt Rossini im Februar 1831 anlässlich einer Spanienreise, die er auf Einladung seines Bankierfreundes Alejandro María Aguado unternahm. In Madrid lernte er dessen Freund, den einflussreichen Prälaten mit den Ämtern eines Erzdiakons und Staatsrates Manuel Fernandez Varela kennen. In den Erinnerungen des ehemaligen Direktors der Pariser Oper Louis Véron (1856) heißt es, Varela habe „eines Tages das glänzendste Fest ganz zu Ehren Rossinis gegeben. Im Speisesaal waren die Titel aller seiner Opern aus Blumen geschrieben. Die Frömmigkeit und die Musikbegeisterung ließen Seine Exzellenz Don Emmanuel nicht zögern, Rossini um ein geistliches Stück zu bitten“. Tatsächlich rühmte sich der Prälat in seinem Dankeschreiben an Rossini, dass er ihm den Gedanken eingeflüßt habe. Rossini erklärte gegenüber seinem Freund Ferdinand Hiller 1855 in Trouville: „Es war rein eine Sache der Gefälligkeit, und ich hatte nicht daran gedacht, es zu veröffentlichen. [...] Schon die große Berühmtheit des *Stabat mater* von Pergolesi würde mich abgehalten haben, denselben Text für die Öffentlichkeit zu bearbeiten“. Solche Erklärungen Rossinis sind mit Vorsicht zu genießen. Auf Rossini, dessen starke Bindung zu seiner Mutter aus zahlreichen Indizien hervorgeht, muss der dem Marienkult huldigende Text eine besondere Attraktion ausgeübt haben. Schwieriger ist die Frage der Veröffentlichung. Verschiedene Anhaltspunkte lassen darauf schließen, dass Rossini eine Publikation durchaus nicht ausschloss. In einem Brief vom 12. Juli 1832 aus Madrid bat Varela den Komponisten, ihn zu verständigen, wenn er das Werk in Paris drucken lasse, damit er genügend Exemplare anfordern könne, um die Kathedralen Spaniens damit zu beschenken. Und der Verleger Eugène Troupenas behauptete, eine entsprechende Zusage 1833 erhalten zu haben.

Krankheit – oder doch Faulheit?

Es ist nicht bekannt, wie rasch Rossini nach seiner Rückkehr nach Paris Anfang März 1831 daran ging, sein Versprechen einzulösen. Es scheint aber, dass Varela durch die Vermittlung Aguados auf die baldige Ausführung der Arbeit drängte, zumal wohl ausgemacht war, dass das *Stabat* am Karfreitag 1832 in einer der großen Kirchen Madrids zur Aufführung gelangen sollte. Tatsache ist, dass Ros-

sini von dem Werk vorerst nur sechs Nummern komponierte, da er eigenen Angaben zufolge so sehr erkrankte, dass er es nicht vollenden konnte. Bei diesen sechs Stücken handelte es sich analog zur Kompositionsweise seiner Opern um solche, die ihm persönlich wichtig erschienen, nämlich die Ensemble- und Chorstücke sowie die die Alt-Arie, die er an verschiedenen Stellen der Dichtung positionierte (Nr. 1 und 5-9). Die der Tradition verpflichtete Schlussfuge dürfte ein nicht sofort zu bewältigendes Hindernis für ihn gewesen sein, scheint es doch, dass sich Rossini mit diesem strengen kirchenmusikalischen Kompositionsprinzip zeitlebens eher schwer getan hat.



Um dem Drängen des Geistlichen nachzukommen, ließ er die fehlenden Nummern für die Solisten und die Schlussfuge von einem Mitarbeiter erstellen. Während der späteren Auseinandersetzungen wurde offiziell nie bekannt, wer dieser Mitarbeiter war. Rossini selbst betonte immer nur, nicht alle Stücke selbst komponiert zu haben. Ein einziges Mal wurde erwähnt, dass „eine Fuge, welche Tadolini zugeschrieben wird“ in der ersten Fassung enthalten war. Wahrscheinlich nannte Rossini selbst diesen Namen erst 1855 Hiller gegenüber, als er erklärte, dass er „ursprünglich drei [sic!] Stücke von Tadolini hinein komponieren ließ“.

Giovanni Tadolini (1789-1872) begann seine Karriere ab 1811 nach dem Studium in seiner Heimatstadt Bologna als Répétiteur und Chorleiter am Théâtre-Italien in Paris, das er 1814 aufgrund politischer Wirren nach der Niederlage Napoleons wieder in Richtung seiner Heimat verlassen hatte. Nachdem er für das dortige Teatro Comunale zahlreiche Opern komponierte, kehrte er mit seiner Frau Eugenia, die er 1827 heiratete und eine der Lieblingssängerinnen Donizettis werden sollte, 1829 auf Veranlassung Rossinis in den gleichen Funktionen wie zuvor nach Paris zurück und blieb dort bis 1848. Während sich die Verleger in Paris um die beiden Versionen stritten, während Rossini mit aller Macht die Aufführung und Publikation der Urfassung zu verhindern versuchte, und sogar als die Tadolini-Stücke – ohne Nennung ihres Autors! – publiziert wurden, verhielt sich Tadolini selbst ruhig. Mehr noch: Die Uraufführung (der reinen Rossini-Fassung) am 7. Januar 1842 im Théâtre-Italien wurde von keinem anderen als Ta-

dolini selbst einstudiert. „Tadolini hat die Proben mit einem bewundernswerten Eifer und einer tiefen Einsicht für die Schönheiten der Partitur geleitet“, lobte ein Rezensent. Der Grund für Tadolinis auffällige Zurückhaltung mochte einerseits in der Dankbarkeit seinem ehemaligen Protektor gegenüber begründet gewesen sein. Andererseits erhoffte er sich wohl durch Rossini, dem ehrenamtlichen Berater des Liceo musicale, eine Berufung als Leiter dieser Bologneser Musik-Schule, eine Stelle die genau in der Zeit der *Stabat*-Auseinandersetzungen neu zu besetzen war. Doch Rossini favorisierte den jüngeren Gaetano Donizetti, der über den erforderlichen „europäischen Ruf“ verfügte. Tadolini eigne sich laut Rossinis Bekundungen lediglich als Professor für Harmonie und Fuge, Zeichen dafür, dass er den Kollegen als guten Theoretiker, aber kaum als großen Musiker ansah. Als Mensch hat er ihn nachweislich jedoch sehr geschätzt.

Es muss ebenso dahingestellt bleiben, ob es eine Vereinbarung zwischen Rossini und Tadolini gab und es ist anzunehmen, dass Rossini seinen Freund mit irgendwelchen Begünstigungen entschädigte; im übrigen musste es ihm genug sein, mit dem berühmten Maestro zusammenarbeiten zu dürfen. Diese Art von Arbeitsteilung praktizierte Rossini schon während seiner Opernkarriere, erinnert sei etwa an die Mitarbeit von Giovanni Pacini bei *Matilde di Shabran* in Rom 1821, dessen Beiträge bei der nächsten Gelegenheit (Neapel, im selben Jahr) eliminiert wurden.

Die geräuschlose Uraufführung

Das zusammengestellte *Stabat* versah Rossini mit einer Widmung an Varela: „*Stabat Mater*, speziell für Seine Exzellenz Don Francisco [sic] Fernandez Varela [...] komponiert und ihm gewidmet von Gioachino Rossini“. Zudem scheint diese Dedikation mit dem Datum „Paris, den 26. März 1832“ versehen gewesen zu sein. Jedenfalls schickte Rossini das Manuskript durch Vermittlung des französischen Botschafters in Spanien nach Madrid, wohl in der Hoffnung, dass es noch am Karfreitag, den 20. April 1832 aufgeführt werden konnte. Seinen Freund Valdès bat er, „umgehend darüber informiert zu werden, ob man es aufgeführt und für gut oder schlecht befunden habe“. Erst im Juli bestätigte der Prälat den Empfang der Komposition, womit die Uraufführung am Karfreitag des Folgejahres, am 5. April 1833 in der Kapelle San Felipe el Real in Madrid mit über hundert Musikern unter der Leitung von Ramon Carnicer erfolgen konnte. Die Aufführung blieb auffällig fast ohne jeden Widerhall, lediglich die „Allgemeine Musikalische Zeitung“ aus Leipzig als wichtigstes Blatt der Zeit berichtete unter Berufung auf ein Theater-Journal aus Bologna in einer Randnotiz und erst rund ein halbes Jahr später von dem „allgemein bewunderten und als klassisch betrachteten“ Werk. Das Manuskript verblieb im Privatbesitz Varelas, bis dieser 1837 starb.

Der Verlegerkampf

In das Jahr 1833 fällt auch die von Troupenas behauptete Zusage Rossinis für die Publikation des Werkes. Es wäre durchaus möglich, dass im Kreise von Aguado, Troupenas und Rossini kurz nach der Karfreitagsaufführung über das *Stabat* gesprochen wurde und dass Rossini dem Verleger die Veröffentlichungsrechte versprach, falls er es bei Gelegenheit fertig stellen würde. Diese Gelegenheit sah Troupenas zunächst 1840 mit Napoleons Totenfeier (Überführung der sterblichen Überreste des Kaisers in den Invalidendom zu Paris am 15. Dezember 1840) gekommen, aber ein *Stabat mater* war für diesen Zweck ungeeignet, so dass schließlich das *Requiem* von Mozart vorgezogen wurde.

Unter dem Eindruck des Weiterverkaufs des *Stabat*-Manuskripts Ende 1841 durch die Erben Varelas drängte Troupenas den in Bologna weilenden Rossini zur raschen Vollendung des Werkes. Um einer rufschädigenden Publikation der Mischfassung vorzubeugen, begann er mit der Fertigstellung und erstellte die vorbehaltlose Rechtsabtretung zugunsten von Troupenas' Verlagshaus zur Veröffentlichung des *Stabat* im In- und Ausland. Diese Neuigkeit wurde am 10. Oktober 1841 in der Troupenas nahestehenden und von den Gebrüdern Escudier herausgegebenen „France musicale“ angekündigt: „Wir können versichern, dass wir die Partitur des *Stabat* gesehen haben, ebenso wie den Vertrag, der Troupenas das Eigentum zusichert“. Am 16. Oktober 1841 verlangte Troupenas die Metronomisierung der einzelnen Sätze. Rossini versprach in seiner Antwort vom 29. Oktober, dem Wunsch nachzukommen, und schickte dem Vertragspartner gleichzeitig drei neue Nummern mit, während er den Schlußchor für die darauf folgende Woche in Aussicht stellte.



Alles schien bis dahin in sichere Bahnen gelenkt worden zu sein als bekannt wird, dass der Pariser Verleger Antonin Aulagnier in den Besitz des Manuskripts aus Spanien gelangt ist. Aulagnier fordert daraufhin bei Rossini Beweise über allfällige frühere Rechtsabtretungen an und wünscht, in diesem Fall mit ihm zu verhandeln; gleichzeitig droht er mit der Aufführung seiner *Stabat*-Version. Am 28. Oktober 1841 antwortet Rossini, dass er das *Stabat* dem Prälaten Varela nur gewidmet habe und damit keinerlei Rechte verbunden sind, außerdem seien nur sechs Stücke von seiner Komposition, was von jedem Musiker einfach fest-

zustellen sei. Er kündigt an, jeden Hochstapler „bis zum Tode zu verfolgen“. Schon einige Tage zuvor ließ Troupenas die Druckplatten beschlagnahmen, welche Aulagnier im Verbund mit Maurice Schlesinger, dem Erzfeind von Troupenas, anfertigen ließ. Troupenas klagt sofort wegen Fälschung und Diebstahl, u.a. mit dem Argument, dass die Druckplatten keinen Verlegernamen aufweisen.

Während Troupenas den Klavierauszug für den Druck vorbereitet – er wird Ende Dezember 1841 im Handel erhältlich sein – tritt er die Rechte für Deutschland an den Verlag von B. Schott's Söhnen in Mainz ab, jene für Italien an Ricordi. Letzterem bestätigt Rossini die Richtigkeit dieses Vorgehens mit Schreiben vom 12. November 1841. Wahrscheinlich gewarnt durch die auf den Druckplatten ersichtliche Zusammenarbeit Aulagniers mit einem deutschen Verleger, lässt sich Schott ein Zertifikat von Rossini ausstellen, das mit Datum vom 27. November 1841 die Anfangstakte seiner zehn Nummern anführt und jede andere Fassung als Fälschung erklärt. Das Zertifikat wird noch in Umlauf gebracht bevor der Klavierauszug bei Schott erscheint. Diese Vorsichtsmaßnahme erweist sich als begründet. Im Januar 1842 bespricht die „Allgemeine Musikalische Zeitung“ eine „bei A. Cranz in Hamburg im Klavierauszug erschienene Ausgabe“, die von der Verlagshandlung „zur Beurtheilung eingesendet worden“ ist. Der Vergleich mit dem ebenfalls vorliegenden Zertifikat entlarvt diese Ausgabe sofort als nicht authentische Fassung, was ihr den Todesstoß verliehen haben dürfte – zumindest



scheint sie keine Verbreitung gefunden zu haben, und nur wenige Exemplare sind noch erhalten. Auch die Zeitung selbst berichtet mit aller gebotenen Vorsicht über die Rossini-Tadolini-Mischfassung und erkennt sehr treffsicher die nicht von Rossini komponierten Teile und beurteilt sie entsprechend negativ, wobei auch diejenigen Rossinis sehr kritisch gesehen werden.

Triumph der Zweitfassung – Verschwinden der Erstfassung

Zu diesem Zeitpunkt hat Rossinis vollständige Fassung schon mehrere äußerst erfolgreiche Aufführungen im Théâtre-Italien in Paris erlebt, während der Maestro selbst dabei war, mit großem Eifer die erste italienische Aufführung in Bologna vorzubereiten. Die drei von Donizetti geleiteten Aufführungen im März 1842 waren der zweite wichtige Schritt in dem großen Triumphzug, den das *Stabat mater* durch ganz Europa machen sollte. Rossini hatte gesiegt, die Gefahr einer Rufschädigung durch die Aufführung einer unauthentischen Version war gebannt. Die Partitur der Erstfassung wurde nie publiziert und ist bis heute in keiner Form

aufgetaucht. Bis vor kurzem glaubte man, dass die Urfassung von Rossinis *Stabat mater* gegenüber der zehnteiligen Endfassung aus zwölf Nummern bestand: aus den sechs Nummern, die von Rossini erklärtermaßen schon in der ersten Fassung vorhanden waren, und aus jenen sechs Stücken von Tadolini, die im Aulagnier-Klavierauszug erhalten sind. Schon aus der detaillierten Besprechung der Varela-Partitur durch Henri Blanchard ging deutlich hervor, dass diese aus dreizehn Nummern bestand. Und der bei Cranz erschienene Klavierauszug belegt, dass die Schlussnummer nicht mit Rossinis bekannter *Amen*-Fuge identisch ist und mithin Tadolinis siebtes Stück darstellte. Es scheint, dass Aulagnier auf die Publikation des Stückes verzichtet hat, weil es im Gegensatz zu den anderen Tadolini-Nummern für Chor geschrieben war.

Was legitimiert uns heute dazu, einer Fassung nachzuspüren, deren Publikation Rossini mit aller Vehemenz bekämpft hat? Ihm ging es dabei vor allem darum, dass „Hochstapler“ keinen Profit aus einem Werk schlügen, das er als provisorisch ansah, und nicht um eine kategorische Verurteilung der Stücke seines „Ghostwriters“; schließlich ließ er später selber bei Tadolini anfragen, ob ein Kaufinteressierter Engländer die Stücke nicht erwerben und publizieren könne. Wenn wir heute das Werk in seinem ursprünglichen Ablauf zu Gehör bringen, können wir erst richtig ermessen, was Rossini mit seinen Zeitgenossen verbindet und was ihn von ihnen unterscheidet.

Dieser Text basiert in großen Teilen auf dem Aufsatz „Die Urfassung von Rossinis *Stabat Mater*“ von Reto Müller in: Bernd-Rüdiger Kern und Reto Müller (Hg.): *Rossini in Paris. Tagungsband*, Leipzig 2002, S. 105-124.

Zur Instrumentierung der Tadolini-Stücke von Reto Müller

Die von Giovanni Tadolini beigesteuerten sieben Stücke zu Rossinis *Stabat Mater* von 1831/32 sind bislang nirgends in ihrer orchestrierten Form (Partitur oder Orchester-Stimmen) aufgetaucht. Rossini ließ 1832 von einem Kopisten eine saubere Partiturabschrift seiner eigenen Stücke und jener von Tadolini erstellen, fügte eine eigenhändige Widmung hinzu und schickte das Werk in dieser Form nach Spanien. Seine eigenen autographen Stücke (die Nummern 1 sowie 8-12) behielt er bei sich und ergänzte sie später mit den Stücken, die jene von Tadolini ersetzten; dieses 1840 zusammengestellte Autograph befindet sich heute in der British Library. Die sieben Stücke von Tadolini (Nr. 2-7 sowie 13) gab er nach der Abschrift durch den Kopisten an ihren Autor zurück. Jahre später erkundigte

sich Rossini bei einem Freund in Bologna, ob Tadolini die Stücke noch besäße und ob er sie einem Engländer, der sie publizieren möchte, verkaufen würde – die Anfrage blieb ebenso ergebnislos wie die Forschungen in moderner Zeit in den Archiven Bolognas, wo Tadolini starb. Das Manuskript der vollständigen Partitur von 1832 wurde nach dem Tod des Widmungsempfängers nach 1837 zusammen mit dem Aufführungsmaterial von 1833 (Solisten-, Chor- und Orchesterstimmen) bei einer Auktion einem gewissen Oller zugeschlagen. Diesem gelang es, die Partitur (nicht aber das Aufführungsmaterial) dem Pariser Verleger Aulagnier zu verkaufen. In der Folge des Rechtsstreits wurde diese Partitur möglicherweise beschlagnahmt, oder sie landete bei einem Advokaten Aulagniers, oder sie verblieb in seinem Besitz und ging nach der Auflösung seines Verlags in andere, unbekanntere Hände über. Bis heute sind auf jeden Fall weder in Paris noch sonst irgendwo das Manuskript von 1832 mit Rossinis Widmung noch allfällige Abschriften davon aufgetaucht. Nachforschungen, ob ggf. das Aufführungsmaterial von 1833 in einem Nachlass von Oller, der 1877 in Malaga starb, erhalten blieb, gab es bislang nicht.

Aulagnier ließ während der rechtlichen Auseinandersetzungen mit Rossinis Verleger Troupenas einen Klavierauszug der von ihm erworbenen Partitur erstellen und diesen heimlich im Ausland, bei dem Verleger Crantz in Hamburg, drucken. Diese Ausgabe enthält die ursprünglichen sechs Stücke von Rossini und die sieben Stücke von Tadolini. Außerdem gab Aulagnier nach den Gerichtsentscheidungen sechs der sieben Tadolini-Stücken (Nr. 2-7) – ohne Nennung ihres Autors – in seinem Verlag in Paris heraus. Diese beiden Klavierauszüge sind heute die einzigen Zeugen von Tadolinis Musik. Man kennt also die Gesangslinie der Stücke, ihre Tonarten und Tempi, nicht aber die deren Instrumentierung. Ein paar wenige Hinweise auf diese letztere gibt es in einer Besprechung der Partitur von 1832, die der Musikkritiker Henri Blanchard 1840/41 in der „Revue et Gazette musicale“ in Paris publizierte.

Will man heute die Urfassung des *Stabat Mater* aufführen, muss man sich entweder auf die Klavierreduktion beschränken (wie dies die Deutsche Rossini Gesellschaft 1997 im Gewandhaus Leipzig getan hat, allerdings noch ohne die Nr. 13, da der Klavierauszug von Crantz noch nicht beigezogen werden konnte), oder man entschließt sich dazu, die Tadolini-Stücke eigens zu orchestrieren. Diese Aufgabe hat für die heutige Aufführung der Dirigent Antonino Fogliani übernommen. Dabei war es sein Ziel, eine möglichst zeitgenössische Orchestrierung im Geiste von Rossini und seinen Zeitgenossen vorzunehmen. Als Basis dienten die beiden erwähnten Klavierauszüge, die mit ihren Klavierparts einige rudimentäre Ideen vermitteln, wie die Orchestrierung bei Tadolini ausgesehen haben könnte.

(Dazu muss man sich in die umgekehrte Lage des Musikers versetzen, der aus einer Orchesterpartitur einen Klavierauszug erstellt: wie wird dabei z.B. eine Tutti-Passage des Orchester oder Solopassage eines Blasinstrumentes umgesetzt?). Ein paar wertvolle Anregungen über Details in der Orchestrierung entnahm Fogliani aus den Besprechungen von Blanchard, der z.B. erwähnte, dass die Tenor-Arie „Cujus animam“ (Nr. 2) von einer Soloklarinette begleitet wird, oder dass ihn das Terzett „Quis est homo“ (Nr. 5) an „La ci darem la mano“ aus Mozarts *Don Giovanni* erinnert. Im übrigen war Fogliani ganz auf seinen Instinkt als Musiker und als Kenner der Opernmusik des 19. Jahrhunderts angewiesen, um eine Partitur zu erstellen, in der die originalen Stücke Rossinis mit der behelfsmäßigen Orchestrierung der Tadolini-Stücke kombiniert werden können. Dank seiner wissenschaftlich-künstlerischen Arbeit können wir heute nun die ursprüngliche Form dieses kirchenmusikalischen Meisterwerks erahnen.

1. INTRODUKTION (Rossini)

Chor, Sopran, Mezzosopran,
Tenor, Bass

*Stabat mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat filius.*

Christi Mutter stand mit Schmerzen
bei dem Kreuz und weint von Herzen,
als ihr lieber Sohn da hing.

2. ARIE (Tadolini)

Tenor

*Cujus animam gementem,
Contristatam et dolentem,
Pertransiuit gladius.*

Durch die Seele voller Trauer,
schneidend unter Todesschauer,
jetzt das Schwert des Leidens ging.

3. DUETTINO (Tadolini)

Sopran, Mezzosopran

*O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater unigeniti!*

Welch ein Schmerz der Auserkornen,
da sie sah den Eingebornen,
wie er mit dem Tode rang.

4. ARIE (Tadolini)

Bass

*Quae morebat et dolebat
Et tremebat, cum videbat
Nati poenas incliti.*

Angst und Jammer, Qual und Bangen,
alles Leid hielt sie umfassen,
das nur je ein Herz durchdrang.

5. TERZETT (Tadolini)

Sopran, Tenor, Bass

*Quis est homo qui non fleret, Christi matrem
si videret*

In tanto supplicio?

Quis non posset contristari

Piam matrem contemplari

Dolentem cum filio?

Pro peccatis suae gentis,

Vidit Jesum in tormentis,

Et flagellis subditum.

Ist ein Mensch auf aller Erden,
der nicht muss erweicht werden,
wenn er Christi Mutter denkt,
wie sie, ganz von Weh zerschlagen,
bleich da steht, ohn alles Klagen,
nur ins Leid des Sohns versenkt?
Ach, für seiner Brüder Schulden
sah sie ihn die Marter dulden,
Geißeln, Dornen, Spott und Hohn;

6. ARIE (Tadolini)

Sopran

Vidit suum dulcem natum

Morientem desolatum,

Dum emisit spiritum.

sah ihn trostlos und verlassen
an dem blutgen Kreuz erblassen,
ihren lieben einzgen Sohn.

7. DUETTINO (Tadolini)

Tenor, Bass

Eja, Mater, fons amoris,

Me sentire vim doloris

Fac, ut tecum lugeam.

O du Mutter, Brunn der Liebe,
mich erfüll mit gleichem Triebe,
dass ich fühl die Schmerzen dein;

8. CHOR UND REZITATIV (Rossini)

Chor, Bass (a capella)

Fac ut ardeat cor meum

In amando Christum Deum,

Ut sibi complaceam.

dass mein Herz, im Leid entzündet,
sich mit deiner Lieb verbindet,
um zu lieben Gott allein.

9. QUARTETT (Rossini)

Sopran, Mezzosopran,

Tenor, Bass (Soli)

Sancta mater, istud agas,

Crucifixi fige plagas

Cordi meo valide.

Tui nati vulnerati,

Tam dignati pro me pati,

Poenas mecum divide.

Fac me vere tecum flere,

Drücke deines Sohnes Wunden,
so wie du sie selbst empfunden,
heilge Mutter, in mein Herz!
Dass ich weiß, was ich verschuldet,
was dein Sohn für mich erduldet,
gib mir Teil an seinem Schmerz!
Lass mich wahrhaft mit dir weinen,

*Crucifixo condolare,
Donec ego vixero.
Juxta crucem tecum stare,
Te libenter sociare
In planctu desidero.
Virgo virginum praeclara,
Mihi jam non sis amara:
Fac me tecum plangere.*

mich mit Christi Leid vereinen,
so lang mir das Leben währt!
An dem Kreuz mit dir zu stehen,
unverwandt hinaufzusehen,
ist's, wonach mein Herz begehrt.
O du Jungfrau der Jungfrauen,
woll auf mich in Liebe schauen,
dass ich teile deinen Schmerz,

10. KAVATINE (Rossini)

Mezzosopran

*Fac, ut portem Christi mortem,
Passionis fac consortem,
Et plagas recolere.
Fac me plagis vulnerari,
Cruce hac inebriari
Ob amorem filii.*

dass ich Christi Tod und Leiden,
Marter, Angst und bittres Scheiden
fühle wie dein Mutterherz!
Alle Wunden, ihm geschlagen,
Schmach und Kreuz mit ihm zu tragen,
das sei fortan mein Gewinn!

11. ARIE MIT CHOR (Rossini)

Sopran, Chor

*Inflammatum et accensus
Per te, virgo, sim defensus
In die judicii
Fac me cruce custodiri,
Morte Christi praemuniri,
Confoveri gratia.*

Dass mein Herz, von Lieb entzündet,
Gnade im Gerichte findet,
sei du meine Schützerin!
Mach, dass mich sein Kreuz bewache,
dass sein Tod mich selig mache,
mich erwärm sein Gnadenlicht,

12. QUARTETT (a capella) (Rossini)

Sopran, Mezzosopran,
Tenor, Bass (Soli)

*Quando corpus morietur,
Fac, ut animae donetur
Paradisi gloria.*

dass die Seel sich mög erheben
frei zu Gott in ewgem Leben,
wann mein sterbend Auge bricht!

13. FINALE (Tadolini)

Amen!

Amen!

Bonaventura (?), 13. Jahrhundert

Heinrich Bone, 1847



FRITZ EITEL

26. 9. 1939 – 26. 4. 2011

Fritz Eitel war von Anbeginn maßgeblich an der Gründung und Förderung von ROSSINI IN WILDBAD beteiligt. Er hat immer wieder neue Initiativen ergriffen, um das Festival zu unterstützen. Auch an der Gründung und im Vorstand von Freundeskreis ROSSINI IN WILDBAD e.V. und Veranstaltungsverein ROSSINI IN WILDBAD e.V hatte er großen Anteil.

Das heutige Konzert von STABAT MATER ist seinem ehrenden Andenken gewidmet.



Antonino Fogliani (Musikalische Leitung), geboren 1976 in Messina, graduierte zunächst im Fach Klavier bevor er bei Vittorio Parisi am Konservatorium Giuseppe Verdi in Mailand Dirigieren studierte. Er spezialisierte sich in Siena an der Accademia Chigiani bei Franco Donatoni sowie Ennio Morricone und assistierte dem Dirigenten Gianluigi Gelmetti. Seinem gefeierten Debüt beim Rossini Opera Festival Pesaro 2001 mit Rossinis *Il viaggio a Reims* folgten zahlreiche Verpflichtungen an bekannten Opernhäusern, darunter das Teatro La Fenice Venedig, das Teatro dell'Opera Rom, das Teatro San Carlo Neapel und die Opéra Comique Paris. An der Mailänder Scala dirigierte er u.a. die Neuproduktion von Donizettis *Maria Stuarda*. Regelmäßig leitet er das Orchestra nazionale di Santa Cecilia Rom, das Orchestra Filarmonica des Teatro Massimo „Bellini“ in Catania, das Orchester I Pomeriggi Musicali in Mailand oder auch das Sydney Symphony Orchestra. In dieser Saison dirigierte er u.a. *Lucia di Lammermoor* an der Houston Grand Opera sowie am

Teatro La Fenice Venedig, *I Lombardi* bei den St. Galler Festspielen, ein Recital mit Anna Bonitatibus in der Tschaikowsky-Konzerthalle in Moskau sowie ein Gedächtniskonzert zu Ehren Nino Rotas am Teatro La Fenice Venedig. Fogliani spielte bereits mehrere CD-Aufnahmen ein, darunter Rossinis *Ciro in Babilonia*, *Mosè in Egitto*, *Otello* und *L'occasione fa il ladro* (Naxos) sowie DVDs von *Maria Stuarda* und *Lucia di Lammermoor*. Bei Naxos erscheinen demnächst u.a. die Aufnahmen von Rossinis *La Cenerentola* und *Il signor Bruschino*.



Majella Cullagh (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, Neuseeland, 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 Venedig (*Scènes de Faust* dirigiert von Jeffrey Tate) auf. Ihre Interpretation von Bal-fes *Falstaff* wurde in Dublin von RTE live aufgenommen. Cullaghs Diskogra-fie umfasst u.a. Wallaces *Maritana* und Mendelssohns *Zweite Symphonie* (Naxos) sowie *Linda di Chamounix* (Dynamic). Rossinis *Elisabetta, regina d'Inghilterra* wurde in London anlässlich des goldenen Thronjubiläums der Queen auf CD herausgebracht. Weiter zählen Bellinis *Zaira*, Donizettis *Zo-raida di Granata*, und *Pia de' Tolomei* sowie Rossinis *Bianca e Falliero* zu ihren Aufnahmen. Sie singt zukünftig die Titelrolle in Donizettis *Linda di Chamounix* an der Opéra de Tou-lon, die Norina in *Don Pasquale* an der Opera Holland Park in London (diri-giert von Richard Bonyngé), Verdis *Alzira* und Donizettis *Lucrezia Borgia* am Theater St. Gallen sowie ein Kon-zert *Hommage to Giuditta Pasta* in Stuttgart.

Marianna Pizzolato (Mezzosopran) absolvierte ihr Gesangsstudium mit höchsten Auszeichnungen am Conser-vatorio V. Bellini in Palermo. Kurse in Liedgesang in Nürnberg mit Rosema-rie Cabaud und Werner Dormann run-deten ihr Profil ab. Immer wieder arbeitete sie mit Raúl Giménez zu-sammen, der ihr ein tiefes Verständnis für Rossini-Interpretationen vermittelte. Zurzeit studiert sie mit Claudia Carbi. Ihr Debüt auf der Opernbühne gab sie



in der Saison 2002/03 in der Titelrolle von Rossinis *Tancredi*, gefolgt von der Rolle der Dorina in Cimarosas *Il marito disperato* in Caserta unter der Leitung von Antonino Fogliani. Sie tritt regel-mäßig als Interpretin von Musik des 18. Jahrhunderts auf, darunter sind be-sonders Händels *Serse* mit Les Arts Florissants unter William Christie in Caen, Vivaldis *Orlando finto pazzo* mit der Accademia Montis Regalis unter Alessandro De Marchi in Paris und Händels *Fernando, re di Castiglia* mit Il Complesso Barocco unter Alan Cur-tis in Lissabon zu nennen. In der Sai-son 2010 sang sie u.a. die *Petite Messe Solennelle* von Rossini am Teatro San Carlo in Neapel, *Lucrezia Borgia* am Teatro delle Muse in Ancona, sowie *Tancredi* für die Japan Opera Founda-tion in Tokio. In der Reihe ihrer zahl-reichen CD-Einspielungen ragt die-jenige mit Pergolesis *Stabat Mater* zu-sammen mit Anna Netrebko für die DG heraus. Nach umjubelten Auftrit-ten bei ROSSINI IN WILDBAD 2006 (*La donna del lago*) und 2008 (*L'italiana in Algeri*) kehrt sie nun nach Bad Wildbad zurück.



José Luis Sola (Tenor) gewann eine Reihe bedeutender Preise, darunter den Julián Gayarre Gesangswettbewerb und den Preis als bester Interpret spanischer Musik beim Internationalen Gesangswettbewerb in Bilbao. Zu seinen ersten Engagements in der Saison 2002/03 gehörten die Rolle des Ernesto in Donizettis *Don Pasquale* am Teatro A. Bonci in Cesena, die Zarzuelas *El Grumete* von Emilio Arrieta in Pamplona sowie eine Gala am Teatro Monumental in Madrid mit dem Orchester der Radiotelevisión Española (RTVE), die in ganz Spanien ausgestrahlt wurde und in der er Arien aus *L'elisir d'amore* und *L'Arlesiana* interpretierte. Weitere Stationen waren u.a. eine Konzerttournee durch Zentralamerika (Verdis *Requiem* und Rossinis *Stabat Mater* in Guatemala 2004), Mozarts *Requiem* in Madrid and *Doña Francisquita* in St.Gallen sowie *La traviata* in Lausanne. 2007 sang er den Chevalier de la Force in Poulencs *Les Dialogues des Carmelites* an der Bilbao Opera – ABAO und dort später den Tamino in der *Zauberflöte* unter der Leitung von Jean Christophe Spinosi. Außerdem sang er am Teatro Villa-

marta Jérez den Tonio in *La Fille du Régiment* und in Beethovens *Neunter Sinfonie* unter Miguel Angel Gómez Martínez. Zukünftig wird er die Hauptrolle im *Barbiere di Siviglia* in Murcia and Santiago de Compostela sowie *Die Zauberflöte* in Oviedo and *Don Giovanni* in Menorca singen.



Mirco Palazzi (Bass), geboren in Rimini, studierte Gesang am Conservatorio Rossini in Pesaro bei Robleto Merolla. Schon als Student gewann er mehrere Preise, darunter den zweiten Preis beim Concorso *Ferruccio Tagliavini*, beim „Teatro dell'Opera di Roma“ den ersten Preis und den Gesamtsieg ebenso wie beim Wettbewerb *R. Zandonai* und überdies den Gesamtsieg beim „Circolo Lirico G. Verdi“ des Concorso *Masini* di Reggio Emilia. Er debütierte in der Titelrolle des *Don Giovanni* von Mozart in konzertanter Form beim Musica Riva Festival di Riva del Garda (Dirigent Isaac Karabtschewsky) und beim Wexford Opera Festival 2001 in *Jakobin* von Dvořák. Danach begann eine brillante Karriere, die ihn u.a. an das Teatro Comunale di

Bologna (*Il barbiere di Siviglia*, Giulio Cesare), das Teatro San Carlo in Neapel (*Tancredi*, *Il trovatore*), an die Mailänder Scala (*Stabat Mater* von Rossini unter der Leitung von Riccardo Chailly und *Don Giovanni*), das Edinburgh Festival (Leucippo in *Zelmira* und Berengario in *Adelaide di Borgogna*, beides von Opera Rara für CD aufgenommen), das Leipziger Gewandhaus und das Londoner Barbican (Rossinis *Petite Messe Solenne*), die Royal Festival Hall und Drury Lane in London (*Pia de' Tolomei*, *Diluvio universale*), das La Fenice Venedig, Santa Cecilia (Lord Sydney in Rossinis *Il viaggio a Reims*, Dirigent Kent Nagano) sowie das Concertgebouw Amsterdam (*Guillaume Tell* dirigiert von Paolo Olmi und *Caterina Cornaro*) führte. 2011 singt er das *Stabat Mater* von Rossini, dirigiert von Myung-Whun Chung in Paris, *Il Barbiere di Siviglia* in La Fenice Venedig, *Lucia di Lammermoor* an der Washington National Opera und am La Fenice Venedig, *La damnation de Faust* in St. Gallen (mit DVD-Aufnahme), *Il viaggio a Reims* in Florenz, *Linda di Chamounix* in Barcelona und *Maria Stuarda* in Bilbao.

Marco Taralli (Komponist), geboren 1967 in L'Aquila, beendete sein Studium im Klavierspiel am Konservatorium „Alfredo Casella“ in L'Aquila bei Mara Morelli mit höchsten Auszeichnungen. Danach studierte er Komposition und Orchesterleitung bei Gianluigi Gelmetti und in Budapest an der Akademie „Franz Liszt“ bei Erwin Lukacs. Sein Debüt als Komponist gab er 1992 in Bologna mit dem Stück *Fog*. Seine



Kompositionen wurden in der Folge in ganz Europa aufgeführt, darunter ein *Stabat Mater* (1994) am Teatro dell'Opera di Roma im Rahmen eines Konzerts für Bosnien-Herzegowina, *Quintetto* (1999) und *Sole d'autunno* für Stimme und neun Instrumente (2000) beim Festival „Primavera“, *Aties* für Orchester in San Remo (2003), *Finale* für Streicher (2005) beim internationalen Festival Kitzingen, *Primula Argentea* für Klavier, Chor und Orchester (2006) als Auftragswerk der Sächsischen Kammerphilharmonie in Rom, die dreiaktige Oper *La maschera di Pünkittititi* (2007) im Auftrag des Teatro dell'Opera di Roma sowie *Omaggio a Mendelssohn* für Orchester (2009) im Auftrag der Stadt Lippstadt. Für ROSSINI IN WILDBAD orchestrierte er 2009 Rossinis Kantate für Sopran und Klavier *Giovanna d'Arco*, die in diesem Jahr erstmalig zur Aufführung gelangt. Im April 2011 beauftragte ihn das Festival Pergolesi Spontini in Jesi mit der Komposition eines *Stabat Mater*, das im September aufgeführt wird. 2012 wird Taralli mit

einer neuen Oper beim Festival della Valle d'Itria in Martina Franca debütieren.

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* und *Le Siège de Corinthe* im letzten Jahr singt der Chor bei ROSSINI IN WILDBAD in diesem Jahr zum zweiten Mal.



Die Württembergische Philharmonie Reutlingen hat sich seit ihrer Gründung im Jahre 1945 zu einem international gefragten Orchester entwickelt und nimmt darüber hinaus die Aufgaben eines Landesorchesters von Baden-Württemberg wahr. Seit der Spielzeit 2008/2009 ist der Schwede Ola Rudner Chefdirigent, zuvor wirkte als künstlerischer Leiter der japanische Dirigent Norichika Iimori, der dem Orchester als Ständiger Gastdirigent weiter verbunden ist.

Auf seinen zahlreichen Tournées hat sich das Orchester ein hohes internationales Ansehen erworben. Ein Höhepunkt der jüngeren Orchestergeschichte war die knapp dreiwöchige Japan-Tournee im Jahr 2006, wo das Orchester als offizieller Botschafter das Kulturleben Baden-Württembergs repräsentierte. Noch im selben Jahr folgte das hochgelobte Debüt im Musikvereinsaal in Wien, 2007 spielte das Orchester Konzerte bei den „Gustav Mahler Musikwochen“ in To-

blach und Brixen. Im Jahr darauf gastierte die WPR ferner im Großen Festspielhaus in Salzburg und im Konzerthaus Dortmund, sie bestritt mit Ola Rudner eine Ungarn-Österreich-Tournee und kehrte dabei in den Wiener Musikvereinsaal zurück.

2009 folgten Einladungen zum Ravello-Festival in Italien und ins Festspielhaus Baden-Baden, 2010 standen eine Spanientournee mit Ola Rudner, eine Schweiz-Tournee mit Thomas Hampson sowie Gastspiele in Dortmund und Wiesbaden auf dem Tourneeplan, in näherer Zukunft folgen Gastspiele im Wiener Musikverein, beim Beethoven-Festival Warschau sowie mit dem Hamburg Ballett (John Neumeier) im Festspielhaus Baden-Baden (2011 und 2012). Bei ROSSINI IN WILDBAD trat das Orchester bereits 2004 bis 2006 bei *Ciro in Babilonia*, *L'occasione fa il ladro* und *Mosè in Egitto* unter der Leitung Antonino Foglianis auf. Fünf CDs und eine DVD wurden bislang in Bad Wildbad eingespielt.

Das Festival ist zahlreichen Institutionen und Personen zu Dank verpflichtet. Die Dankadressen erscheinen gesammelt im Programmheft von *Il turco in Italia*.

Impressum

Herausgeber ROSSINI IN WILDBAD · Intendant Jochen Schönleber ·
Redaktion ROSSINI IN WILDBAD, Frederik Wittenberg und Reto
Müller · Texte Originalbeiträge für dieses Heft · Satz und Druck Eisele Druck
GmbH, Bad Wildbad · Verlag und Anzeigenverwaltung penso-pr, Hamburg-
weg 34, 77120 Grafenau, penso-pr@online.de

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