

ROSSINI  
IN WILDBAD

*Justo tu*  
*mi*  
Belcanto Opera Festival

Saverio Mercadante I BRIGANTI



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

*Schirmherr von ROSSINI IN WILDBAD 2012*

*Dr. Nils Schmid MdL*

*Stellvertretender Ministerpräsident und Minister für Finanzen und Wirtschaft des Landes Baden-Württemberg*



**Baden-Württemberg**

MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT, FORSCHUNG UND KUNST



*Gefördert durch*



Neue Trinkhalle  
14., 18. und 21. Juli 2012

## I BRIGANTI

*Melodramma serio in drei Akten*  
*Musik von Saverio Mercadante*  
*Libretto von Jacopo Cressini nach Friedrich Schiller: Die Räuber*

*Uraufführung: Paris, Théâtre Italien, 22. März 1836*

*Neuedition aus den Manuskripten*  
*nach Forschungen von Dr. Michael Wittmann erstellt von Florian Bauer*  
*für ROSSINI IN WILDBAD*

*Moderne Erstaufführung*

**Pausen**  
*nach dem 1. Akt (25 Minuten)*  
*nach dem 2. Akt (25 Minuten)*

<i>Regieassistentz und Abendspielleitung</i> _____	Désirée Neumann
<i>Bühnenassistentz</i> _____	Christine May
<i>Kostümassistentz</i> _____	Alexandra Sperner
	Janine Weger
<i>Maske</i> _____	Ulrike Lehmann-Ort
<i>Beleuchtung</i> _____	Lars Peiler
	Michael Feichtmeier
<i>Technik</i> _____	Moussè Dior Thiam
<i>Requisite</i> _____	Nina Lewalter
<i>Lichtinspizienz</i> _____	Tina Evers
<i>Übertitelinspizienz</i> _____	Reto Müller

*Bitte schalten Sie während der Aufführung Ihre Mobiltelefone aus und unterlassen Sie das Fotografieren mit und ohne Blitzlicht. Ton- und Bildaufnahmen sind nicht gestattet und führen zum sofortigen Saalverweis ohne Entschädigungsanspruch.*



# I BRIGANTI

<i>Massimiliano, Graf von Moor</i> _____	Bruno Praticò
<i>Ermano, sein Sohn</i> _____	Maxim Mironov
<i>Corrado, sein Sohn</i> _____	Vittorio Prato
<i>Amelia, sein Mündel</i> _____	Petya Ivanova
<i>Teresa, ihre Freundin</i> _____	Rosa Fiocco
<i>Bertrando, ein Eremit</i> _____	Atanas Mladenov
<i>Rollero, ein Räuber</i> _____	Jesús Ayllón

*Vasallen, Soldaten, Höflinge, Hofdamen,*

*Zofen, Parteigänger, Pagen,*

*Diener, Räuber, Partisanen usw.* \_\_\_\_\_ Camerata Bach Chor Posen

*Einstudierung Chor* \_\_\_\_\_ Tomasz Potkowski

*Virtuosi Brunenses*

<i>Künstlerische Leitung</i> _____	Karel Mitáš
<i>Musikalische Leitung</i> _____	Antonino Fogliani
<i>Musikalische Einstudierung</i> _____	Achille Lampo
<i>Regie und Bühne</i> _____	Jochen Schönleber
<i>Dramaturgie</i> _____	Annette Hornbacher
<i>Mitarbeit Bühne</i> _____	Christine May
<i>Video</i> _____	Gérard Naziri
<i>Kostüme</i> _____	Claudia Möbius
<i>Licht</i> _____	Kai Luczak
<i>Deutsche und italienische Übertitel</i> _____	Reto Müller

*Die Aufführung wird vom Deutschlandradio Kultur aufgezeichnet.*

*Übertragung im Deutschlandradio Kultur am 28. Juli 2012 um 19.05 Uhr.*

# HANDLUNG

## *I. Akt*

In einem Herrscherhaus wird wegen einer bevorstehenden Hochzeit wieder gefeiert. Die Trauer um den verstorbenen Graf Massimiliano war von Corrado, seinem Sohn und Erben, vorzeitig für beendet erklärt worden. Corrado erscheint trist, verzagt, er fühlt sich beobachtet und erkannt. Er will um jeden Preis Amelia, Mündel des verstorbenen Grafen, heiraten. Die Höflinge beobachten ihn und fragen sich, was mit ihm los ist. Die Frauen kündigen die Hochzeit an. Sie wollen ebenso wie Teresa, ihre Begleiterin, dass die Braut Amelia sich freut, doch diese hängt ihrem angeblich gefallenem Verlobten Ermano nach. Corrado sucht Amelia auf. Aus einem Wortgefecht entwickelt sich ein handfester Streit mit wüsten Drohungen seinerseits. Ermano ist mit seinem Begleiter, dem Briganten Rollero, verkleidet in das Anwesen eingedrungen. Er ist verzweifelt über seine gegenwärtige Lage und denkt sehnsuchtsvoll an seine glückliche Zeit mit Amelia zurück. Harfenklänge betören Ermano. Amelia singt eine traurige Romanze. Ein schrecklicher Albtraum ist die Trauermusik für den verstorbenen Grafen, von dem Ermano sich

Verzeihung erhoffte. Amelia trifft auf Ermano, der sich zu erkennen gibt. Er wagt nicht, ihr sein neues Leben als Hauptmann der Briganten zu gestehen. Corrado überrascht die beiden und denkt, es handle sich um einen unbekanntem Liebhaber. Er ruft die Wachen. Da gibt sich Ermano zu erkennen. Die Hofgesellschaft ist verwirrt und zerrissen zwischen zwei Erben. Ermano und Corrado verabreden sich zum Duell in der Morgendämmerung.

## *II. Akt*

Im Wald sammeln sich die Briganten, Partisanen und Räuber. Sturm zieht auf. Der niedergeschlagene Ermano kommt hinzu, er fordert sie auf, ihm am nächsten Tag zu folgen. Die Räuber versuchen ihn aufzumuntern. Sie drängen ihn zu einem Trinklied und ziehen fröhlich zum Schlafen davon. Ermano ist verzweifelt, mit wem er hier gegen Tyrannei und für die Freiheit kämpft. Wenigstens muss sein Vater das nicht mehr erleben. Ein Einsiedler kommt vorbei und betet. Ermano fällt erschüttert auf die Knie und sieht das Marienbild, vor dem er Amelia traf und ihr Liebe schwur. Aus einem Turm tönen Klage-laute. Der Einsiedler bringt dort einem Gefangenen Essen und Trinken. Der

Eingespernte ist verängstigt wegen des Lärms in der Nacht. Ermano überwältigt den Einsiedler, aber die Schlüssel zum Verlies hat Corrado weggeworfen. Ermano bricht mit seinem Werkzeug die Tür auf. Er entdeckt, dass der Gefangene sein toter geglaubter Vater ist. Der Vater klagt über sein Schicksal, von seinem zweiten Sohn dem Hungertode preisgegeben zu sein. Der andere Sohn hatte sich unehrenhaft benommen und wurde verjagt. Ermano berichtet, fingiert als Freund des Sohns, von seinen Leiden in der Fremde. Endlich gibt er sich zu erkennen. Der alte Graf will sich über die Befreiung und über das Wiederfinden freuen, doch die Kleidung seines Sohns macht ihn stutzig und er hat Zweifel an seiner Unschuld. Ermano ruft die Räuber. Der Vater ist entsetzt, doch Ermano nennt sie ehrenhafte Leute, die ihm helfen werden, seinen Thron wiederzugewinnen. Die Räuber schwören ihm Hilfe. Corrado soll aber verschont werden.

### **III. Akt**

Corrado ist dem Wahnsinn nahe. Er will Amelia töten. Rufe ertönen. Seine Leute kommen gelaufen und Corrado muss erkennen, dass er in höchster Gefahr ist: Ermano ist mit

den Briganten aufgetaucht. Corrado zieht in den Kampf. Die verängstigte Amelia sieht Corrado davonlaufen. Sie fürchtet, dass er ihren Geliebten töten wird. Da ertönen die frohen Stimmen der Frauen: Der alte Graf ist zurückgekehrt. Es ist wie ein Traum. Graf Massimiliano erscheint, doch in der Wiedersehensfreude ertönt Geschrei und Stöhnen. Der alte Graf ist verzweifelt. Was ist geschehen? Von Blut bedeckt, erscheint Ermano als vermeintlicher Brudermörder. Der Graf beschimpft ihn und bietet ihm auch sein Leben an. Amelia ist entsetzt über den Anblick des Briganten. Ermano erzählt den Hergang, schwört, dass er alles versucht hat, den Bruder zu schonen, der sich aber selbst ins Messer gestürzt hat. Die Frauen beschwören den Grafen, ihm zu glauben und zu verzeihen. Da ertönen Rufe von draußen. Die Räuber fordern die Einhaltung des Schwurs. Sie werden bedrängt und warten nur noch auf ihren Anführer Ermano. Amelia fleht ihn an, bei ihr zu bleiben. Ermano kennt seine Pflicht: Seine Genossen werden umzingelt. Mit einem letzten Gruß an Vater und Amelia verabschiedet auch er sich in den Tod. Amelia bricht tot zusammen. Der Graf erstarrt.



*Scult. Fontana del*

*Regg. Stampe del*

S A V E R I O M E R C A D A N T E

# EIN WERK DES ÜBERGANGS

*Anmerkungen zu Saverio Mercadantes Oper*

*I briganti (Paris 1836)*

## I.

Saverio Mercadante (1795–1870) war zu Lebzeiten ein anerkannter Komponist, der in einem Atemzug mit Rossini, Bellini, Donizetti oder Verdi genannt wurde. Sein Ruhm basierte vor allem auf seinen zwischen 1819 und 1856 entstandenen 57 Opern. Stets hat er dabei für die ersten Häuser und besten Sänger geschrieben. Aber auch die Kirchen- und Orchestermusik nehmen in seinem Schaffen einen für italienische Komponisten des 19. Jahrhunderts ungewöhnlich breiten Raum ein und stehen gleichwertig neben dem Opernschaffen. Sein Ruhm begann zu verblassen, als seine Opern bei der in Italien ja erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzenden Ausbildung eines festen Opernrepertoires nicht berücksichtigt wurden.

Erste Ansätze einer Neubewertung Mercadantes gehen zurück auf dessen 100. Todestag, als 1970 gleich fünf seiner Opern zur Wiederaufführung gelangten. In den 1980er Jahren folgte dann die Wiederentdeckung seiner frühen Instrumentalmusik, darunter sein heute bekanntestes Werk, das *Flötenkonzert Nr. 2 e-Moll*, das er schon 1814 als Schüler am Conservatorio di Musica in Neapel geschrieben hat und das inzwischen zum festen Repertoire heutiger Flötenvirtuosos gehört. Seit den 1990er Jahren haben dann verschiedentlich Festspiele oder CD-Firmen weitere Opern Mercadantes konzertant dargeboten; in letzter Zeit wagen sich auch reguläre Bühnen an szenische Darstellungen seiner Werke. So hat das Stadttheater Gießen seine Saison 2006/07 mit einer Inszenierung von *Il giuramento* eröffnet, Wexford gab *La vestale* und *Virginia*, und Riccardo Muti brachte 2011 bei den Pflingstfestspielen in Salzburg *I due Figaro* auf die Bühne. Diese Inszenierung wurde zwischenzeitlich auch in Ravenna, Madrid und Buenos Aires gezeigt und dürfte einen Markstein in der Wiederentdeckung Mercadantes für die Opernbühne setzen.

*Saverio Mercadante ca. 1840, Stahlstich von Raffaele Stanghi nach einer Zeichnung von Niccolò Fontani (Sammlung Fulvio Stefano Lo Presti, Brüssel)*

Freilich sollte dabei nicht vergessen werden, dass es sich bei Mercadantes Oper um die Wiedervertonung eines Librettos handelte, das eigentlich für Michele Carafa geschrieben worden war, und dass das Rossini-Festival diese Oper Carafas schon im Mozartjahr 2006 auf die Bühne gebracht hat. 2007 folgte in Wildbad dann die konzertante Wiedergabe von Mercadantes einziger Farsa *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio*, die eben in diesen Tagen als CD erschienen ist. Wenn nunmehr das diesjährige Rossini-Festival sich in szenischer Form an die moderne Erstaufführung von Mercadantes einziger für Paris geschriebenen Oper *I briganti* (nach Schillers *Die Räuber*) wagt, so folgt es damit nicht nur einem allgemeinen Trend, es füllt zugleich auch einen weißen Fleck auf der operngeschichtlichen Landkarte, dessen Erhellung die Studiosi des Belcanto seit langem ersehnt haben.

## II.

Saverio Mercadante wurde 1795 in Altamura in Apulien geboren. Sein Vater entstammte der lokalen Honoratiorenschicht. Die Belagerung und Plünderung Altamuras 1799, eine gezielte Strafaktion für die Unterstützung der Stadt für die kurzlebige Revolution in Neapel, untergrub die wirtschaftlichen Verhältnisse der Familie, sodass Mercadantes Kindheit in extremer Armut verlief. Die Verhältnisse besserten sich, als sein Vater 1806, also unter der französischen Besetzung Italiens, eine Stelle in der Zollverwaltung Neapels erhielt. Damit eröffnete sich auch die Möglichkeit, Saverio Mercadante, der schon als Kind seine ungewöhnliche musikalische Begabung hatte erkennen lassen, eine professionelle Musikersausbildung zukommen zu lassen. 1808 erhielt er ein Staatsstipendium für das Conservatorio di San Sebastiano. Das Verdienst, seine kompositorische Begabung entdeckt zu haben, gebührt Nicoló Zingarelli (1750–1837), der später auch der Lehrer Vincenzo Bellinis werden sollte. Auch nach seinem Examen 1816 konnte Mercadante als Meisterschüler (*primo alunno*) am Konservatorium verbleiben, wo Zingarelli ihn nun systematisch auf die Karriere als Opernkomponist vorbereitete. Gleichzeitig sammelte er aber auch schon erste theaterpraktische Erfahrung durch die Komposition von Ballettmusiken oder einzelner Einlagearien. Nachdem er sich überdies durch zwei am Teatro San Carlo öffentlich aufgeführte Kantaten bewährt hatte, erhielt er den Auftrag zu einer Opera seria: *L'apoteosi di Ercole* wurde am 19. August 1819,



dem Namenstag des Kronprinzen, im Rahmen einer Galavorstellung an San Carlo uraufgeführt.

Unter den gegebenen Umständen hätte Mercadante auf eine glänzende Karriere als Hofkomponist bauen können. Jedoch 1820/21 engagierte er sich allzu offensichtlich für den Carbonara-Aufstand, der dem absolutistisch regierenden König eine Verfassung abtrotzte, die genau so lange Bestand hatte, bis österreichische Truppen den Aufstand niederschlugen. Mercadante wurde daraufhin im Königreich Neapel mit Berufsverbot belegt und war gezwungen, sich nach Norditalien zu orientieren. Dort brachte er 1821 an der Mailänder Scala mit *Elisa e Claudio* jene Oper heraus, die ihn über Nacht in ganz Europa berühmt machte. Weitere Erfolge in Venedig und Turin ebneten ihm dann auch den Weg zurück nach Neapel, wo er – freilich erst nach gründlicher Überprüfung durch Polizei und Geheimdienst – für die Jahre 1823–1825 als Hauskomponist am Teatro San Carlo (und damit als Nachfolger Rossinis) angestellt wurde. Höhepunkt dieser Zeit sollte 1824 eine Gastspielsaison des neapolitanischen Ensembles in Wien werden, bei dem Mercadante auch international als Nachfolger Rossinis präsentiert werden sollte. Seine beiden für Wien geschriebenen Opern machten jedoch Fiasco, wobei die Wiener Musikkritik ziemlich deutlich auf den Umstand aufmerksam machte, dass Mercadante in seinen frühen Opern zwar an der Oberfläche Rossini folgte, im Grunde aber eher der genuin neapolitanischen Tradition eines Paisiello oder Cimarosa verpflichtet blieb.

Für Mercadante brachte die Wiener Erfahrung eine doppelte Konsequenz: zum einen wurde sein Vertrag in Neapel über 1825 hinaus nicht verlängert; zum anderen übte er eine Art kompositorische Selbstkritik. Seine 1825 entstandenen Opern *Erode* und *Ipermestra* lassen erkennen, wie er sich nunmehr dezidiert mit den für Neapel geschriebenen experimentellen Opern Rossinis auseinandersetzte. Als Resultat dieser Auseinandersetzung kann *Donna Caritea* gelten, jene Oper, mit der er Anfang 1826 in Venedig den zweiten wirklich entscheidenden Erfolg seiner Karriere erzielte. Mercadante erweist sich darin als Komponist, der es tatsächlich verstand, an die avanciertesten Opern Rossinis anzuknüpfen. Zugleich schuf er damit ein Werk, das seinen Namen in Italien präsent hielt, während er selbst sich in den folgenden fünf Jahren auf der iberi-

schen Halbinsel aufhielt. Da Mercadante nach Venedig keine unmittelbaren Verpflichtungen in Italien hatte, nahm er das Angebot an, für sieben Monate nach Madrid zu gehen, um die dortige Oper zu leiten und zwei neue eigene Opern aufzuführen. Von dort aus ergaben sich Verbindungen nach Portugal. Am 1. Januar 1828 trat er das Amt eines Generalmusikdirektors am Teatro São Carlos in Lissabon an. Das war nun freilich eine der „großen“ Kapellmeisterstellen in Europa, die wie auch Dresden oder Sankt Petersburg traditionsgemäß mit italienischen Komponisten besetzt wurden. Sicherlich hatte Mercadante sich dabei auf einen längeren Aufenthalt eingestellt; der Staatsstreich vom Frühjahr 1828 und der folgende portugiesische Bürgerkrieg bewirkten jedoch, dass der Spielbetrieb in Lissabon schon Ende 1828 eingestellt werden musste. Mercadante wich daraufhin Anfang 1829 mit seiner Sängerschaft nach Cádiz aus. Was zunächst nur als Gastspiel geplant war, hatte solchen Erfolg, dass er gebeten wurde, 1829/30 eine volle Stagione zu organisieren. Von dort aus wurde er neuerlich nach Madrid gerufen, am 1. April 1830 trat er dort wieder ans Pult, um mit Ramon Carnicer gemeinsam die Oper zu leiten. Allein, trotz glänzender Sänger gestaltete sich die Saison für Mercadante schwierig, insofern es zu ständigen Reibereien zwischen den italienischen und spanischen Mitgliedern des Ensembles kam. Mercadante zog es daher vor, auf eine angebotene Vertragsverlängerung zu verzichten und kehrte im April 1831 nach Italien zurück.

Ursprünglich hatte er die Absicht, dort seine für Spanien und Portugal geschriebenen Opern zu vermarkten. Dies ließ sich nur bedingt realisieren, insofern die italienische Oper eben in jenen Jahren durch das Auftreten Bellinis den Weg zum melodramma romantico eingeschlagen hatte. Mercadante war demnach gezwungen, sich dieser Wendung stilistisch anzupassen. Bereits mit den am 7. Februar 1832 in Turin uraufgeführten *I normanni a Parigi*, seinem dritten entscheidenden Opernerfolg, ist ihm dies vollauf gelungen. Nach diesem Datum galt er sofort wieder als einer der führenden Komponisten Italiens, auch wenn die zeitgenössische Kritik die Auffassung vertrat, dass er in den Werken der frühen 1830er Jahre nicht ganz den Rang Donizettis erreichte, der – in den 1820er Jahren eher ein zweitrangiger Komponist – gerade in der Auseinandersetzung mit Bellini zu jener Reife gelangte, die seine Werke bis

heute lebendig gehalten hat. Nach seiner Heirat nahm Mercadante 1833 die Stelle eines Domkapellmeisters in Novara an. Die Position ermöglichte ihm, pro Jahr auch weiterhin zwei bis drei Opern für die oberitalienischen Theater zu schreiben. Im Gegenzug bedankte er sich beim Domkapitel durch die alljährliche Komposition einer Messe für Soli, Chor und Orchester, mit denen er einen bedeutenden (bislang aber unbeachteten) Beitrag zur italienischen Messkomposition des 19. Jahrhunderts leistete.

Der nächste wichtige Impuls für seine Karriere kam in Form einer doppelten Einladung: Zunächst sollte er 1835 wieder eine Oper (*Marco Visconti*) für Neapel schreiben. Mercadante war sehr an diesem Auftrag gelegen, insofern er seiner (aus Genua stammenden) Ehefrau bei dieser Gelegenheit erstmals die Stadt seiner Kindheit und Jugend zeigen wollte. Des weiteren hatte Rossini, damals Direktor des Théâtre Italien in Paris, ihn eingeladen, in der Saison 1835/36 eine Oper für Paris zu schreiben, nachdem dort schon vordem Bellini (*I puritani*) und Donizetti (*Marino Faliero*) die Chance erhalten hatten, sich mit neuen Werken vorzustellen. Der Plan, nach Neapel zu reisen, scheiterte, da zwischenzeitlich in Italien die Cholera ausgebrochen war und die Reise mit erheblichen Quarantäne-Stationen verbunden gewesen wäre. Mercadante reiste daraufhin kurzentschlossen schon im Sommer 1835 nach Paris, konnte seine bestellte Oper aber erst am 22. März 1836 zur Uraufführung bringen. Die Oper *I briganti* war nicht eigentlich ein Misserfolg, vielmehr ging sie einfach in dem Wirbel unter, den die drei Wochen zuvor erfolgte Uraufführung von Meyerbeers *Les Huguenots*, das musikalische Großereignis im Paris der 1830er Jahre, verursacht hatte. Nach Wien 1824 war damit auch die zweite Chance zu einer Internationalisierung seiner Karriere gescheitert.

Und genau wie damals reagierte er erneut mit einer Art kompositorischer Neubesinnung. Am 11. März 1837 präsentierte er an der Mailänder Scala mit *Il giuramento* jene Oper, die von Anfang an als sein Meisterwerk gegolten hat. Unter dem Einfluss der Pariser Erfahrungen beschritt er dabei gänzlich neue Wege in punkto dramaturgischer Geschlossenheit und psychologischer Ausdeutung der handelnden Figuren. Der bis dato übliche *canto fiorito* wurde durch einen von Mercadante so genannten *canto drammatico* ersetzt. Diese Entwick-



lung setzte er in seinen nächsten Werken *Elena da Feltre*, *Le due illustre rivali*, *Il bravo* und *La vestale* konsequent fort. Mit diesen von ihm so genannten „Reformopern“ stieg er (noch vor Donizetti) nicht nur zum unbestritten bedeutendsten italienischen Opernkomponisten der zweiten Hälfte der 1830er Jahre auf, er hat prototypisch auch vieles vorweggenommen, was man in Unkenntnis seiner Werke heutzutage eher Verdi zuzuschreiben gewohnt ist, auch wenn Verdis früher Stil sich nicht gänzlich auf Mercadante zurückführen lässt.

Im Übrigen kam der Erfolg für Mercadante gerade zur rechten Zeit: 1837 war sein alter Lehrer Zingarelli gestorben. Mercadante bewarb sich um dessen Nachfolge als Direktor des Konservatoriums in Neapel; sein schärfster Konkurrent war Donizetti. Die Entscheidung fiel erst Anfang 1840 durch den eingestandenmaßen unmusikalischen König Fernando II. persönlich, der Donizetti im Rahmen einer Audienz denn auch unumwunden erklärte, dass es ihm herzlich egal sei, wer Direktor eines Institutes sei, das ihn mehr Geld koste als ein ganzes Infanterieregiment, dass er aber Mercadante als seinem Untertan den Vorzug gegeben habe (Donizetti war staatsrechtlich gesehen Österreicher). Für Donizetti war dies der Anlass, seine Koffer zu packen und sich nach Wien und Paris zu orientieren, wo er in seinen letzten Werken noch einmal einen Krea-



*Giovanni Battista Rubini, Giulia Grisi und Antonio Tamburini  
(Sammlung Fulvio Stefano Lo Presti, Brüssel)*

tivitätsschub erhielt, die ihn endgültig in den Rang eines Komponisten versetzte, dessen Werke Anspruch auf dauerhafte Gültigkeit haben. Für Mercadante hingegen, der am 1. September 1840 sein neues Amt in Neapel antrat – er sollte es bis zu seinem Lebensende begleiten - ging zwar ein Lebenstraum in Erfüllung, zugleich entfernte er sich aber auch aus dem Zentrum der Opernproduktion in Oberitalien und war fortan gezwungen, sich mit den wenig kunstfreundlichen Bedingungen eines autoritären, ja reaktionären politischen Systems zu arrangieren.

Der Oper wandte er sich erst wieder 1843 zu, als er auch noch die Funktion eines Generalmusikdirektors an San Carlo übernahm. In dieser Eigenschaft setzte er zunächst eine wesentliche Neuerung durch: die Zahl der jährlichen Vorstellungen wurde im Interesse der Qualität der Einzelpresentation von 240 auf 80 Vorstellungen pro Saison reduziert. Auch die Zahl der Uraufführungen pro Jahr sollte drastisch reduziert werden. Die Planung, die im Wesentlichen auch durchgehalten wurde, sah dabei vor, dass San Carlo pro Jahr maximal ein bis zwei Kompositionsaufträge vergeben sollte, wobei sich Mercadante, Pacini und der junge Verdi im Dreijahresrhythmus abwechseln sollten. Das ist natürlich auch ein deutliches Indiz für die Rangordnung jener Komponisten, die in den 1840er Jah-

ren pari passo auf Platz eins gesetzt wurden. Mercadante selbst hat in seinen Opern der 1840er Jahre die Entwicklung seiner „Reformoper“ beibehalten, auch wenn sich dabei ein gewisser Hang zu Breite und Monumentalität einstellte, der ihm den Ruf eintrug, Spezialist für Opern zu sein, die in der Antike und im Rahmen antiker Mythologie angesiedelt waren, gleichsam ein Pendant zu Delacroix' Historienmalerei. Seine erfolgreichste Oper in jener Zeit waren die *Orazi e Curiazi* von 1846. Die Revolution von 1848 erlebte Mercadante in Mailand, was ihn davor bewahrte, sich ähnlich wie 1820 allzu sehr zu exponieren, wiewohl er zeitlebens seinen liberalen Vorstellungen treu geblieben ist. So unternahm er 1849 den aberwitzigen Versuch, mit *Virginia* eine Art italienischer Nationaloper zu schreiben, deren Sujet eben jene historisch verbürgte Geschichte ist, die zum Auszug der Plebejer aus Rom und der Errichtung des Volkstribunats führte. Das (voraussehbare) Aufführungsverbot durch König Ferdinand hat seinerzeit europaweit für Empörung gesorgt. 1852 wollte man die Oper dann erlauben, allerdings unter der Prämisse, dass die Handlung nach Ägypten verlegt werden würde. Mercadante hat mit seiner Ablehnung damals mehr Standhaftigkeit bewiesen als Verdi, der einer Verlegung von *Un ballo in maschera* von Schweden nach Boston zustimmte.

Mit Verdis Erfolgstrilogie begann sich Anfang der 1850er Jahre die oben zitierte Gewichtung zu dessen Gunsten zu verschieben. Gleichwohl hat Mercadante auch auf diese Entwicklung noch reagiert. Seine letzte Oper *Pelagio* (1856), die 2005 im nordspanischen Gijón ihre Wiederaufführung erlebte, zeigt, dass Mercadante sehr wohl in der Lage war, seinerseits auf Verdis Neuerungen produktiv zu antworten. Auffällig ist dabei etwa, dass Mercadante immer noch über die weitaus größere Orchestrationskunst verfügte und, sehr im Gegensatz zu Verdi, über solide Kenntnisse der deutschen Romantik. Auffällig aber auch Mercadantes nachgerade obsessives Festhalten am rossinischen Formenkanon, in dem sich ein gewisser klassizistischer Grundzug in Mercadantes spätem Schaffen ausmachen lässt. Mit seinem der Dramaturgie verpflichteten „far brutto“ hat Verdi in den 1850er Jahren sicherlich Grenzen überschritten, die Mercadante in dieser Radikalität nicht mitmachen wollte. Gleichwohl hat Mercadante auch auf die nachfolgende Komponistengeneration eingewirkt, die sich dann ihrerseits gegen das übermächtige Vorbild Verdis durchsetzen musste.



Giacomo Puccini etwa hat noch 1911 bekannt, dass Mercadantes *La vestale* zu den prägenden Eindrücken seiner Jugend gehörte. Mercadante selbst hielt 1857 die Zeit für gekommen, sich vom Opernbetrieb zurückzuziehen. Als jedoch 1859/60 Garibaldi Italien einigte, war es ihm eine Ehrensache, noch einmal die Leitung von San Carlo zu übernehmen. Überdies konnte er nun seine politischen Überzeugungen offen manifestieren, etwa mit seiner Garibaldi-Sinfonie von 1862.

Das Jahr 1862 markiert dann das Ende von Mercadantes öffentlichem Wirken: seine vollständige Erblindung zwang ihn, die meisten Ämter niederzulegen. Nominell allerdings verblieb er auch weiterhin Direktor des Konservatoriums in Neapel. Vor allem aber fand er nach einigen Monaten die Kraft, weiterhin als Lehrer und Komponist tätig zu sein. Er unterrichtete, indem er seinen Schülern am Klavier neue eigene Werke diktierte. Sein letztes vollendetes größeres Werk war eine Messe für Soli, Chor und Orchester. Danach widmete er sich der Komposition einer abendfüllenden Oper (*L'orfana di Brono*) die bis zur Mitte des Finales des ersten Aktes vollendet wurde. Mitten an der Arbeit an diesem Werk traf ihn im November 1870 im Konservatorium ein Hirnschlag, von dem er sich nicht mehr erholte. Mercadante starb am 17. Dezember 1870. Sein Begräbnis kam einem Staatsakt gleich.

### III.

Als Mercadante im Sommer 1835 nach Paris aufbrach, dachte er an einen Aufenthalt von höchstens drei Monaten. Dass daraus dann mehr als ein halbes Jahr wurde, ist das „Verdienst“ Felice Romanis. Rossini hatte eine Opera semi-seria erbeten, da Mercadante in Frankreich vor allem durch *Elisa e Claudio* bekannt war. Mercadante seinerseits hatte seinen bevorzugten Librettisten Romani um ein Libretto gebeten, das dieser ihm auch zusagte, wiewohl er gerade damals von Mailand nach Turin umgezogen war, um dort den Posten des Herausgebers der *Gazetta ufficiale*, also der regierungsamtlichen Zeitung zu übernehmen. In Folge dieses Wechsels stellte er dann auch die Produktion von Opernlibretti ein, die Zusage an Mercadante erfolgte wohl nur noch aus Gefälligkeit. Da Mercadante den Parisaufenthalt aber ursprünglich für das Jahresende 1835/36 geplant hatte, kam nun Romani in Terminschwierigkeiten. Anstatt Mercadante

jedoch eine klare Absage zu schicken, hielt er diesen hin, indem er mögliche Sujets diskutierte (z. B. *Il re Theodoro a Venezia*). Erst als kurz vor Weihnachten noch immer keinerlei Text vorlag, griff Rossini ein und Romani sagte definitiv ab. So erging der Auftrag an Jacopo Crescini, einem in Paris lebenden italienischen Exilanten und Dichter, der allerdings bis dato noch nie ein Libretto geschrieben hatte.

Crescini hätte, wie er im Vorwort der *Briganti* schreibt, nun gerne eine große historische Oper entworfen, allein, die Zeit war dafür zu knapp. So fiel die Wahl auf Schillers *Die Räuber*. Dies war aus doppeltem Grund eine kluge Entscheidung: Zum einen ersparte die Dramatisierung eines Theaterstückes gegenüber einer Romanvorlage dem Librettisten einen Arbeitsgang; zum andern stand Schillers Stück seit den Tagen der Revolution in Paris auf den Spielplänen der Theater. (In der Tat hatte das Stück Schiller sogar den Titel eines Ehrenbürgers der Revolution eingetragen.) Crescini konnte also davon ausgehen, dass jedem Opernbesucher die recht komplexe Handlung vertraut war. Als Konsequenz verzichtete er (anders als Verdi in den *Masnadieri*) darauf, die Handlung umfänglich zu entwickeln und konzentriert sich ganz auf das tragische Ende. Die Oper besteht aus drei Akten in vier Bildern. Das erste Bild beginnt nach dem Begräbnis des alten Grafen Moor und Corrados (Franz) vergeblichem Werben um Amelia. Das zweite Bild schildert die Rückkehr Ermanos (Hermann) und das Zusammentreffen mit Amelia. Der zweite Akt (drittes Bild) spielt im Lager der Räuber: nach einem Trinkgelage wird der vermeintlich tote alte Graf befreit und es kommt zum Wiedersehen mit dem Sohn. Der dritte Akt (viertes Bild) spielt wieder im Schloss: Corrado erhält seine Schlussarie bevor er sich in den tödlichen Kampf stürzt. Der alte Graf tritt auf, es kommt zum Wiedersehen mit Amelia und dann zum Dreiertreffen Graf-Hermann-Amelia. Als sich ein lieto fine anbahnt, fordern die Räuber die Gefolgschaft Hermanns ein. Dieser nimmt Abschied von Amelia; sie bricht tot zusammen. Mit dieser klaren und bemerkenswert an Schiller orientierten Handlung hat Crescini ein Libretto vorgelegt, das in seiner Dramaturgie nicht an der italienischen, sondern an der zeitgenössischen französischen Oper orientiert ist. Mercadante, das zeigen seine Briefe an Romani, war ursprünglich mit der (naiven) Vorstellung nach Paris gereist war, dass der Unterschied zwischen ita-

lienischer und französischer Oper einfach darin bestünde, dass man in Paris mehr Wert auf eine opulente Ausstattung legen würde. Dank jener durch Romanis erzwungenen Wartezeit hatte er jedoch die Zeit gefunden, sich mit der Eigenart der französischen Grand Opéra auseinanderzusetzen und erkannt, dass diese weitaus mehr war, als eine Abfolge virtuoser Gesangstücke, nämlich eine in sich geschlossene und folgerichtige musikdramatische Handlung, bei der die Virtuosität des Gesanges der dramaturgischen Wahrhaftigkeit nicht über- sondern untergeordnet war. Tatsächlich versorgte ihn Crescini in seinem Libretto zwar mit den üblichen italienischen Vorlagen für Scena ed Aria, Romanze, Pezzo concertato etc. Mercadante bemüht sich jedoch, diese Einzelnummern zu größeren Szenekomplexen zusammenzufassen, indem er die herkömmlichen Nummern durch musikalische Überleitungen verbindet. So entsprechen den vier Bildern lediglich sieben musikalische Nummern; der zweite Akt ist quasi durchkomponiert. Die Identität von Szenenbild und musikalischer Nummer sollte später ein Charakteristikum von Mercadantes Reformopern werden, ist aber schon in den *Briganti* angelegt, auch wenn dies lange Zeit unerkannt blieb, insofern der bei Lucca erschienene Klavierauszug aus Gründen der kommerziellen Verwertbarkeit wieder in Einzelnummern aufgespalten wurde.

Freilich wäre es falsch, die *Briganti* als Grand Opéra zu bezeichnen, wiewohl sie mit Schiller sehr wohl den politischen Gehalt der *Räuber* akzentuiert. Sie ist auch noch keine „Reformoper“ im Sinne des späteren *Giuramento*. Nicht zuletzt mit Rücksicht auf die exquisite Sängerbesetzung bleibt sie eine Belcanto-Oper. Diese Besetzung war die gleiche wie bei Bellinis 1835 uraufgeführten *I puritani*. Und natürlich waren die *Puritani* (und nicht die französischen Opern der Zeit) die Messlatte, an der Mercadante sich vor dem Pariser Publikum zu bewähren hatte. Dabei war die Begegnung mit dem berühmten Puritani-Quartett für Mercadante fast so etwas wie ein Familientreffen. Zwar schrieb er für Giuditta Grisi zum ersten Mal, mit Luigi Lablache hingegen hatte er schon 1812 in Neapel im Konservatoriumsorchester zusammengespielt. Antonio Tamburini und Giovanni Rubini hatten zu Beginn ihrer Karriere um 1820 in Neapel gesungen und die Hauptrollen in Mercadantes zweiter (*Violenza e Costanza*) und dritter Oper (*Anacreonte in Samo*) kreierte.

Mercadante kannte deren stimmliche Möglichkeiten also ganz genau, und die Partitur erweckt den Anschein, als ob er seinen besonderen Ehrgeiz darin gesetzt hätte, den Sängern best- und schwerstmöglich in die Kehlen zu schreiben. Namentlich der Tenorpart ist (zumindest in moderner Stimmung) fast nicht ausführbar. (Und hier dürfte auch der Grund dafür liegen, dass die Oper in neuerer Zeit bislang nicht wieder aufgeführt wurde.)

Die Uraufführung war durchaus ein großer Erfolg und die Produktion wurde am Ende der Spielzeit in London gezeigt. Da Rossini am Ende dieser Spielzeit nach Italien zurückkehrte, wurde sie in der nächsten Spielzeit in Paris nicht wieder aufgenommen. Gleichwohl erhielt Mercadante noch bis Anfang der 1850er Jahre regelmäßig Anfragen, noch einmal eine Oper für Paris zu schreiben, die er allerdings ebenso regelmäßig ablehnte, da er in realistischer Einschätzung der Pariser Verhältnisse davon ausging, dass für einen dortigen Erfolg eine Vorbereitungszeit von mindestens acht Monaten notwendig sein würde. Eine so lange Abwesenheit war allerdings mit seinen Pflichten in Neapel nicht vereinbar.

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass der Parisaufenthalt 1835/36 einen Wendepunkt in Mercadantes Karriere markierte, insofern er sich fortan auf den italienischen Markt konzentrierte. Seine 1837 in Mailand uraufgeführte Oper *Il giuramento* verarbeitet und radikalisiert dabei die Pariser Erfahrungen. Dies betrifft zum einen die Formensprache, insofern er im *Giuramento* erstmals auf Cabaletten verzichtet, die per se ein Hindernis für die dramatische Entwicklung einer Handlung darstellen; zum anderen propagiert er nunmehr den canto drammatico als Gegensatz zum canto fiorito. Das ist allerdings nicht als totale Absage an den Belcanto zu verstehen. Seine 1861 publizierte Gesangsschule zeigt vielmehr, dass er unter canto drammatico eher eine Art von charakteristischem Gesang versteht, also eine Unterordnung auch des Gesanges unter die Dramaturgie der Handlung. Damit hat er vorweggenommen, was etwa Verdi propagierte, als er forderte, die Lady Macbeth solle in ihrer Rolle stimmlich nicht brillieren, sondern einen eher fahlen (fahl jetzt als positiv gemeinten Ausdruckscharakter) Eindruck hinterlassen.

In diesem Sinne ist Mercadante auch selbst vorgegangen, als er nach der Premiere des *Giuramento* 1837/38 auch die *Briganti* überarbeitete. Anlass dafür war die Premiere an der Mailänder Scala. Da diese wesentlich größer war als das Pariser Theater, war ohnehin eine Verstärkung der Instrumentation geboten. Mercadante nutzte den Anlass jedoch, das Werk quasi Takt für Takt zu revidieren und dabei vor allem in den Chören und den Gesangslinien zu schärfen und im Sinne des *canto drammatico* zu akzentuieren. In dieser Fassung ist sie eindeutig als „Reformoper“ zu klassifizieren, die für heutige Ohren eindeutig „präverdianisch“ klingt. Das gilt übrigens auch für die Umgestaltung des Schlusses: Indem Ermano Amelia und dann sich selbst ersticht, entschärft er (Zensur?) Schillers politisches Stück zum Schauer-Drama. Eine Wiederaufführung der Mailänder Fassung würde uns eine weitere „Reformoper“ Mercadantes präsentieren; die Pariser Fassung dagegen zeigt musikalisch ein (heutzutage bemerkenswertes) Werk des Überganges, das zudem näher am Schillerschen Original verbleibt. Das haben übrigens auch schon Mercadantes Zeitgenossen so gesehen: nicht die Mailänder Bearbeitung sondern die Pariser Originalfassung hat sich auf den Bühnen durchgesetzt.

#### **Pariser Fassung**

Paris 1836, London 1836, Venezia 1837, Lisboa 1838/41, Madrid 1839, Napoli 1839/40, Roma 1839, Malta 1840/86, Messina 1840, Corfù 1844, Trieste 1845, Pisa 1847, Wildbad 2012.

#### **Mailänder Fassung**

Milano 1837, Torino 1838.

*Michael Wittmann*



## EIN REVOLUTIONSSTÜCK OHNE REVOLUTIONÄRE

*Regisseur Jochen Schönleber im Gespräch*

***Was macht I briganti für Sie so interessant?***

Wir haben ja bereits etliche Raritäten gemacht, aber mit diesen *Briganti* von Mercadante haben wir eine wirklich interessante Oper gefunden. Zum einen ist ihre musikalische Zwischenstellung interessant. Man hört, dass die Melodik, die Orchesterbehandlung und auch die Strukturen schon Richtung Donizetti und Verdi gehen, aber die Gesangsart ist noch mehr Rossini. Eine spannende Kombination. Und zum anderen stammt das Libretto aus der Zeit nach der Juli-Revolution von 1830. Zu Beginn hatte ich noch einige Bedenken, aber wenn man sich einmal eingelesen hat und den Schiller zwar im Hinterkopf, aber weitgehend verdrängt hat, dann stellt man schnell fest, dass das eine Literaturoper mit Substanz ist. Der Librettist, Jacopo Crescini, war ein ziemlich kluger Bursche, denn er hat die Problematik in Schillers Drama genau erkannt. Der Dichter, der ja Ehrenbürger der Französischen Revolution 1789 war, hat in seinem Stück die revolutionären Massen ignoriert, und damit im Prinzip ein Revolutionsstück ohne Revolutionäre geschaffen, denn bei ihm werden die Räuber zum Schluss konform. Karl liefert sich der Justiz aus, die anderen sind Abenteurer und Verbrecher im Sinne des Gesetzes und damit ist es das bei Schiller gewesen. Bei Crescini sind die Räuber nicht einfach Bösewichte. Massimiliano wird von den Räufern gerettet, doch er verkörpert die Macht, welche diese am Schluss umbringen lässt. Ermano wird vom eigenen Vater preisgegeben. Diese Zwiespältigkeit der Protagonisten finde ich hoch interessant.

***Was hat Sie dazu bewogen, Ihre Inszenierung der Briganti nach Lateinamerika zu versetzen?***

Eine Operninszenierung muss immer eine gewisse Distanz für das Publikum schaffen. Wir brauchen die Verfremdung, damit sie unserem Alltag nicht zu



nah ist. Eine genaue Fixierung nehmen wir bei der Inszenierung von *I briganti* nicht vor, sondern schaffen einen Assoziationsrahmen, in dem sich die Figuren bewegen können. Im Lateinamerika der 60er Jahre gab es starke soziale Gegensätze, Frauen waren mit dem Machismo konfrontiert und es entstand eine Guerilla in den Wäldern. Das sind die drei Bezugspunkte.

***Was ist Ihrer Meinung nach der Unterschied zwischen Ermano und Che Guevara?***

Es geht mir bei der Inszenierung darum, einen gesellschaftlichen Rahmen zu schaffen, in dem eine Spannung besteht. Und das funktioniert bei *I briganti* sehr gut über die Assoziation mit Che Guevara. Er ist eine Ikone unserer Zeit, aber Ermano ist in der Inszenierung nicht Che Guevara. Che dient als symbolische Leitfigur einer Gruppe von Menschen aus der oberen Klasse, die auf die andere Seite gewechselt haben. Mit diesem Wechsel der Fronten verändern sich aber auch die Probleme. Denn als Revoluzzer die Anerkennung des bourgeoisen Vaters zu erlangen, ist kein einfaches Unterfangen, führt zu Albträumen. Ermano scheitert daran, dass er seinem Vater helfen und ihn zufrieden stellen will, ohne seine Ideale aufzugeben. Ich habe aber auch an einen ganz unkriegerischen Revoluzzer gedacht: Jim Morrison, dessen Vater Admiral war und später voller Bewunderung, aber mit entschiedener Distanz von den ethischen Idealen seines Sohns spricht. Ein erschütterndes Dokument. Da geht nichts.

***Bereut Ermano sein Dasein als Räuber?***

Er leidet. Denn einerseits ist er gegen das, für was die Bourgeoisie steht, doch er gehört nicht zu den einfachen Leuten: Er kann seine Herkunft nicht verleugnen. Die Oper ist als Traum, als Rückblende in der Todeszelle inszeniert und endet mit der Erschießung, damit die Konflikte einen harten Bezugsrahmen erhalten. Bei *I briganti* gibt es den Klassenkonflikt und den persönlichen Konflikt. Die zwei Fronten – die Räuber und die obere Schicht – stehen sich gegenüber. Die einen kämpfen draußen um Freiheit und mehr, während die anderen drinnen sitzen und fressen und spielen.





*Sie zeichnen neben der Regie auch für das Bühnenbild verantwortlich. Warum?*  
Zunächst war eine Koproduktion im Gespräch. Sie hätte andere Anforderungen für das Bühnenbild bedeutet. Schließlich hatte der von mir zuerst vorgesehene Bühnenbildner keine Zeit mehr. In Bad Wildbad sind wir für die großen Bühnenbilder nicht gewappnet, da unsere Möglichkeiten technisch begrenzt sind und außerdem können wir nicht 32 Millionen Dollar für eine knirschende Bühnen-Maschine ausgeben wie die MET (lacht). Das führt dazu, dass wir unsere Bilder in Relation dazu erfinden, um eine gute Spielsituation für unsere hervorragenden Darsteller zu schaffen. Mit dem ursprünglich angefragten Bühnenbildner habe ich mich beraten, und Frau May hat meine szenischen Vorstellungen als Architektin zeichnerisch und jetzt auch praktisch umgesetzt. Dass der Bühnenbildner als Gegengewicht wegfällt, ist natürlich schade, denn ein zweiter phantasievoller Kopf als Gegenüber ist immer eine große Bereicherung. Aber einen Versuch war es wert.

*Mit Regisseur Jochen Schönleber sprachen Josefine Knauschner  
und Désirée Neumann*



### ***Briganten***

Unter einem Briganten versteht man im Allgemeinen einen Banditen – eine Person, die außerhalb der Gesetze handelt. Oft werden als Briganten abwertend Kämpfer, Partisanen und Rebellen in bestimmten sozialen und politischen Situationen bezeichnet: Insbesondere wurden als Briganten die Personen bezeichnet, die sich mit Waffengewalt gegen die Einführung der Monarchie der Savoy, im Königreich beider Sizilien, zur Wehr setzten. Man muss unterscheiden zwischen diesen, in gewisser Weise politisierten Briganten und den reinen Verbrechern ohne eine Ideologie...

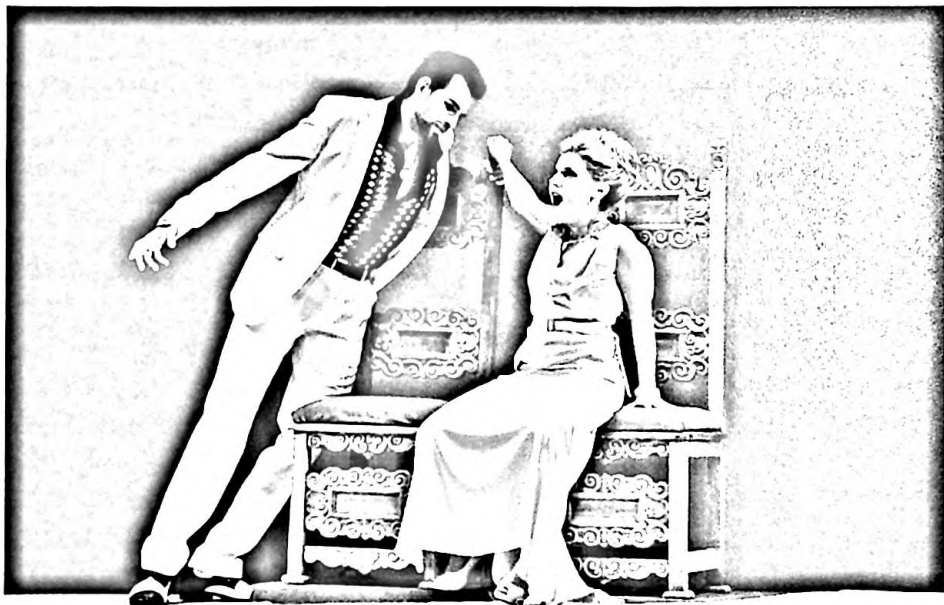
### ***Jim Morrison – Rock-Revoluzzer***

Obwohl Morrison sich durch seinen Rock-Bariton und seine poetischen Songtexte einen Namen gemacht hat, wurde er in späteren Jahren meist mit einem aufrührerischen und selbstzerstörerischen Lebensstil assoziiert. Morrisons Vater wurde 1963 zum Kapitän des Flugzeugträgers USS Bon Homme Richard befördert. Bis zum Frühjahr 1964 versuchte der Vater vergeblich, seine Söhne für eine Karriere bei der Marine zu interessieren. Die beruflichen Absichten Morrisons, der bereits während seines Studiums Gedichte und Songtexte verfasst hatte, stießen bei seinem Vater auf scharfe Ablehnung. Auf eine briefliche Rüge seines Vaters hin, brach Morrison den Kontakt zu seinen Eltern ab. Seiner Mutter verweigerte er noch im November 1967 bei einem Konzert eine direkte Begegnung.

### ***Partisanen/Guerilleros***

Das Wort „Partisan“ stammt aus dem Italienischen, während „Guerrillero“ spanischen Ursprungs ist. Militärisch gesehen handelt es sich um Synonyme. Die, in Europa gegen die faschistische Besatzung, kämpfenden irregulären Einheiten werden gewöhnlich als Partisanen bezeichnet, während die Befreiungskämpfer der antikolonialen Bewegungen nach dem Zweiten Weltkrieg in der Regel Guerilleros genannt werden. Als Kombattanten werden sie unter folgenden Umständen angesehen:

1. An ihrer Spitze steht eine für ihre Untergebenen verantwortliche Person.
2. Sie tragen ein bleibendes und von weitem erkennbares Zeichen.
3. Sie tragen ihre Waffen offen.
4. Sie halten bei ihren Operationen die Gesetze und Gebräuche des Krieges ein.







Antonino Fogliani (Musikalische Leitung) graduierte zunächst im Fach Klavier, bevor er bei Vittorio Parisi am Konservatorium Giuseppe Verdi in Mailand Dirigieren studierte. Er spezialisierte sich in Siena an der Accademia Chigiana bei Franco Donatoni sowie Ennio Morricone und assistierte dem Dirigenten Gianluigi Gelmetti. Seinem gefeierten Debüt beim Rossini Opera Festival Pesaro 2001 mit Rossinis *Il viaggio a Reims* folgten zahlreiche Verpflichtungen in Pesaro und an bekannten Opernhäusern, darunter das Teatro La Fenice Venedig, das Teatro dell'Opera Rom, das Teatro San Carlo Neapel und die Opéra Comique Paris sowie das Festival Donizetti in Bergamo. An der Mailänder Scala dirigierte er u.a. *Ugo re d'Italia* und die Neuproduktion von Donizettis *Maria Stuarda*. In der Saison 2011/12 leitete er u.a. *Aida* an der Houston Grand Opera und am Teatro Regio di Parma,

*Lucia di Lammermoor* an der Nationale ReisOpera und am Concertgebouw Amsterdam, *L'amico Fritz* in der Tschaikowsky-Konzerthalle in Moskau sowie *La traviata* an der Opéra de Montréal. Fogliani debütierte 2004 bei ROSSINI IN WILDBAD, wo zahlreiche CD-Aufnahmen entstanden (Naxos) wie Rossinis *Ciro in Babilonia*, *Mosè in Egitto*, *Otello*, *L'occasione fa il ladro*, Vaccajs *La sposa di Messina* und Mercadantes *Don Chisciotte*. Mehrere dieser Aufnahmen werden in internationalen CD-Magazinen als Referenzaufnahmen genannt (*Otello*, *Mosè*, *Ciro*). Mit *Il barbiere di Siviglia* aus dem La Fenice in Venedig und mit *Maria Stuarda* vom Maggio Musicale Fiorentino kam er mehrfach weltweit zu Direktübertragungen ins Kino. Es liegen DVDs von *Maria Stuarda* und *Lucia di Lammermoor* vor. 2011 wurde die langjährige Zusammenarbeit mit ROSSINI IN WILDBAD durch die Ernennung zum musikalischen Leiter des Festivals institutionalisiert.





Jochen Schönleber (Regie und Bühne) wurde nach frühen Filmarbeiten, geisteswissenschaftlichem Studium in Tübingen und Stipendium in Neapel Assistent bei Juri Ljubimow an den Staatsopern in Stuttgart und Karlsruhe; außerdem war er Produktionsleiter bei den Landeskunstwochen in Tübingen. Von 1987 bis 1993 war er verantwortlich für den internationalen Konzertring und für Kammeroperproduktionen in Sindelfingen und hatte zusätzlich die Position des künstlerischen Leiters des Theaterkellers inne. Seither ist er als Regisseur im Bereich Sprech- und Musiktheater aktiv, häufig gemeinsam mit seiner Frau und Dramaturgin Prof. Dr. Annette Hornbacher. Schönleber ist seit 1992 künstlerischer Leiter des Opernfestivals ROSSINI IN WILDBAD und hat das Festival zu einer weltweit renommierten Experimentierstätte für Belcanto-Talente, für Werke Rossinis, für

unbekannte Stücke und das gesamte Belcanto-Repertoire entwickelt. Seit 2004 ist er auch Direktor der Akademie BelCanto. Seine Inszenierungsliste umfasst unter anderem *Kassandra* (1988), *Weißer Rose* (1989), *Maria Stuart* (1990). Bei ROSSINI IN WILDBAD *Edipo a Colono* (1992), *Die himmlische Hochzeit/Le nozze di Teti e di Peleo* (1994), *Sigismondo* (1995), *Eduardo e Cristina* (1997), *L'accademia di musica* (2003), *Semiramide* (2005), *Mosè in Egitto* (2006). Nach einer Neubesinnung startete er mit *Il signor Bruschino* (2009), *La Cenerentola* (2010), und *Il turco in Italia* (2011) Arbeiten eines neuen klaren und nüchternen Stils.



Christine May (Mitarbeit Bühne) studierte Innenarchitektur an der Hochschule Darmstadt, wo sie ihr Studium 2011 mit Erfolg abschloss. Schon während ihrer Ausbildung ar-

beitete sie in der Abteilung Requisite des Hessischen Rundfunks. Hier betreute sie diverse Sendeformate, sowie einen Spielfilm (2008: *Tatort – Neuland*, ARD, Regie: Manuel Flurin Hendry). Nach Abschluss ihres Studiums war sie als Bühnenbildassistentin am Staatstheater Wiesbaden engagiert, wo sie u.a. unter der Regie von Dietrich Hilsdorf an der Gestaltung des Bühnenbildes für Verdis *Simon Boccanegra* beteiligt war und unter der Leitung der Bühnenbildnerin Ricarda Beilharz die Bühne für Donizettis *Don Pasquale* gestaltete. Auch zukünftig wird sie für das Staatstheater Wiesbaden tätig sein.



**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. 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 bemerkenswerteste Projekt von Möbius ist das Cross-Genre-Spektakel *Marquis de Sade* der Gregor Seyffert Compagnie, für das sie ein futuristisches Neo-Rokoko-Design entwarf. Sie arbeitete mit Christoph Hagel, den Berliner Symphonikern und Alfred Biolek an Mozarts *Così fan tutte* im Berliner E-Werk. Außerdem stattete sie die weltweit erst dritte Aufführung von Franz Schrekers *Der Schmied von Gent* an der Oper Chemnitz mit Kostümen aus. Für **ROSSINI IN WILDBAD** ist sie in diesem Jahr bereits in der neunten Saison kreativ.

**Maxim Mironov** (Ermanno, Tenor) wurde im russischen Tula geboren und absolvierte sein Studium am Moskauer Gnessin-Institut. Anschließend war er an der Helikon Oper engagiert. 2003 gewann er den zweiten Preis beim internationalen Gesangswettbewerb „Neue Stimmen“. Er gilt seither als einer der interessantesten Rossini-Tenöre seiner Generation, regelmäßig ist er beim Rossini



Opera Festival in Pesaro zu Gast, außerdem an allen namhaften Theatern in Italien, so beim Teatro La Fenice in Venedig, Teatro Comunale in Bologna, Teatro di San Carlo in Neapel, Teatro Massimo in Palermo und dem Teatro Petruzzelli in Bari, wo er in Rossinis *L'italiana in Algeri*, *La Cenerentola*, *Il barbiere di Siviglia* und *Il viaggio a Reims* auftrat. Darüber hinaus führten ihn Engagements u.a. an das Teatro Real in Madrid, das Théâtre des Champs-Élysées in Paris, das Théâtre de la Monnaie in Brüssel sowie an die Japan Opera Foundation in Tokio und die Vlaamse Opera in Antwerpen. Sein Repertoire umfasst Glucks *Orphée et Euridice*, Mozarts *Così fan tutte* und *Die Entführung aus dem Serail*, Rameaus *Castor et Pollux* sowie Auberts *La muette de Portici*. Mironov gab vor kurzem sein amerikanisches Debüt in Los Angeles in Rossinis *Il turco in Italia*. Zukünftige

Engagements führen ihn nach Hamburg, Wien, Paris, Venedig, und Washington u.a. mit Glucks *Iphigénie en Aulide* sowie Rossinis *Otello*. Bei ROSSINI IN WILDBAD war er zuletzt 2006 in Rossinis *La donna del lago* zu erleben. Sein Schaffen ist auf zahlreichen CDs und DVDs dokumentiert.



Vittorio Prato (Corrado, Bariton) wurde in Lecce geboren und studierte dort sowie in Bologna Cembalo und Klavier sowie in Moskau Gesang. 2003 gewann er den Internationalen Mattia Battistini-Wettbewerb als Malatesta in Donizettis *Don Pasquale*. Prato besuchte die Accademia Rossiniana in Pesaro und sang beim Rossini Opera Festival in *Il barbiere di Siviglia*, *La gazza ladra* und *Le nozze di Teti e Peleo*. Seitdem ist er ein gefragter Sänger sowohl im Bereich des Barock als auch der italienischen Oper des

19. Jahrhunderts. So war er in verschiedenen Opern in Städten wie Rom (Glucks *Iphigénie en Aulide* unter Riccardo Muti), Berlin (*Il barbiere di Siviglia*), Paris, Basel, Wien Montpellier (Händels *Ezio*), Lyon, Como, Brescia, Cremona und Pavia (Monteverdis *L'incoronazione di Poppea*) zu sehen. Sein Repertoire im Konzertbereich umfasst u. a. Händels *Israel in Egypt*, Bachs *Weihnachtsoratorium*, Haydns *Il ritorno di Tobia*, Mendelssohns *Die erste Walpurgisnacht* und Schumanns *Der Rose Pilgerfahrt*. Vittorio Prato arbeitete u. a. mit René Jacobs und anderen namhaften Dirigenten im Bereich der Alten Musik wie William Christie, Alan Curtis, Andrea Marcon, Diego Fasolis und Philip Pickett zusammen. In jüngerer Zeit war er als Osman in Rameaus *Les Indes galantes* und als Masetto in Mozarts *Don Giovanni* in Toulouse zu sehen. Zu seinen zukünftigen Engagements zählen Wolf-Ferraris *Il segreto di Susanna* an der Opéra Comique in Paris sowie die Titelrolle in Händels *Imeneo* am Théâtre des Champs-Élysées in Paris unter Christopher Hogwood. Bei ROSSINI IN WILDBAD war er zuerst 2006 als Plagio in Michele Carafas *I due Figaro* zu erleben.



Petya Ivanova (Amelia, Sopran) absolvierte ihre Gesangsausbildung an der Vesselin Stoyanov Schule für Musik in Russe sowie an der Nationalen Musikhochschule Lubomir Pipkov in Sofia. Schon früh gewann sie zahlreiche Preise und Wettbewerbe, darunter den zweiten Preis des internationalen Gesangswettbewerbs Iris Adami Corradetti in Padua, den zweiten Preis und den Publikumspreis beim International Opera Contest Belcanto in Rijeka, den ersten Preis des International Opera Contest Ondina Otta in Maribor sowie den Spezialpreis des International Opera Contest Boris Christoff in Sofia. Der große Durchbruch gelang ihr in der Rolle der Königin der Nacht in Mozarts *Zauberflöte* an den Staatsopern in Wien und Hamburg. Ihr Repertoire umfasst u. a. die Rollen der Zerlina in Mozarts *Don Giovanni*, Elvira in Bellinis *I puritani*, Lucia in Donizettis *Lucia di*

*Lammermoor*, Gilda in Verdis *Rigoletto* und Violetta in Verdis *La traviata*. Gastauftritte führten sie durch ganz Europa, so an das Aalto Theater Essen, das Theater Bonn und das Tiroler Landestheater Innsbruck mit *Lucia di Lammermoor* oder an die Nationaloper in Sofia als Lakmé in der gleichnamigen Oper von Delibes. Auch als Konzertsängerin ist sie europaweit sehr gefragt. Hier bringt sie u.a. Raritäten wie das Konzert für Koloratursopran und Orchester von Reinhold Glière zu Gehör. In der Spielzeit 2012/13 wird sie am Slowenischen Nationaltheater in Maribor die Rollen der Gilda in Verdis *Rigoletto* und der Micaëla in Bizets *Carmen* singen.



Jesús Ayllón (Rollero, Tenor) begann zunächst ein Instrumentalstudium im Fach Posaune in Jaén (Spanien). Später studierte er Gesang am Conservato-

rio Superior de Música „Rafael Orozco“ in Córdoba, und schloss mit dem Titel Superior de Música ab. Ein Stipendium führte ihn an das Conservatorio Statale di Musica Bruno Maderna in Cesena, wo er unter Gregory Bonfatti, Gabriella Medetti und Pia Zanca studierte. Kurse und Masterclasses besuchte er bei Lynne Dawson, Ana Luisa Chova, Marianne Blok, Josefina Arregui, José Manuel Zapata, Guillermo Orozco und Raúl Giménez. Er ist außerdem Gesangslehrer an der Musikschule in Palma del Río (Córdoba). Sein Bühnendebüt gab er in der Zarzuela *Bohemios* von Amadeo Vives. Weitere Rollen umfassen Orfeo in Glucks *Orfeo ed Euridice* und Nemorino in Donizettis *L'elisir d'amore*. Konzerte und Recitals führten ihn unter anderem an das Gran Teatro de Córdoba, das Auditorio Nacional in Madrid, die Chamber Hall und Symphony Hall Auditorium Prinz von Asturien in Oviedo, das Teatro Bonci in Cesena, das Auditorium Comunale in Ospedaletti und das Teatro Centrale in Imperia. Unter anderem arbeitete er mit Rafael Frühbeck de Burgos, Christian Zacharias und Andreas Spring zusammen. Als Solist trat er in der Saison 2010/11 zusammen mit dem Coro Nacional de España in

Mahlers *Das klagende Lied*, Beethovens Neunter Sinfonie und *Missa solemnis* sowie Prokofjews *Alexander Newski* auf.



Atanas Mladenov (Bertrando, Bass) wurde in Sofia geboren und absolvierte sein Studium an der Nationalen Musikakademie „Pancho Vladigerov“ in Sofia mit Auszeichnung. Danach studierte er am Konservatorium „Gioachino Rossini“ in Pesaro bei der Mezzosopranistin Eugenia Dundekova. Neben vielen anderen Preisen hat er 2010 den ersten Platz des internationalen Wettbewerbs für junge Opernsänger „The Rose of Eutropa“ in Karlovo erhalten. In den letzten Jahren war er in zahlreichen Auftritten, wie in Donizettis *Rita*, Puccinis *Gianni Schicchi* am Theater „Stefan Makedonski“ und in *Reenard – The fox* in einer Adaption von Veronique Steeno (Komposition: Kyril

Lambov) in Sofia zu erleben. In Stara Zagora war er in Parashkev Hadzhievs *Paradoxes* wie auch in Puccinis *Madame Butterfly* zu sehen. Mit *Tosca* von Puccini trat er in Deutschland, Frankreich, der Schweiz und Österreich auf. In der Staatsoper von Sofia sang er in *Hoffmanns Erzählungen* von Jacques Offenbach. Er debütierte seit 2010 u.a. beim Open-Air-Opern-Festival des Romanischen Forums Augusta Traiana in Stara Zagora in Mozarts *Don Giovanni*, in Pesaro in Rossinis *La scala di seta* als Germano, in Zypern als Graf Almaviva in Mozarts *Le nozze di Figaro* und als Belcore in Donizettis *L'elisir d'amore* sowie als Devin du village in der gleichnamigen Oper von Jean-Jacques Rousseau in Sofia. Zukünftig wird er dort als Albert in *Werther* auftreten.



Rosa Fiocco (Teresa, Mezzosopran) absolvierte ihr Studium bei Elisabetta



Scatarzi am Konservatorium „A. Corelli“ in Messina mit Auszeichnung. Sie debütierte 2010 im Rahmen des „Studiamo l'Opera“ in der weiblichen Hauptrolle der Sofia in Rossinis *Il signor Bruschino* und im Folgejahr als Berenice in Rossinis *L'occasione fa il ladro* unter der Leitung von Antonino Fogliani am Teatro Vittorio Emanuele in Messina. Fiocco arbeitete im Rahmen von Workshops mit Rinaldo Alessandrini, Bruno Praticò, Raúl Giménez und bei der Accademia Musicale Chigiana in Siena mit Giuseppe Sabbatini und Raina Kabaivanska zusammen. Unter der Leitung von Bruno Praticò und Raina Kabaivanska setzt sie ihre Studien aktuell am Istituto Superiore di Studi Musicali Vecchi-Tonelli in Modena fort. Bei ROSSINI IN WILDBAD debütierte sie 2012 als Adina.



**Bruno Praticò** (Massimiliano, Bass), geboren im italienischen Aosta, studierte Gesang bei Giuseppe Valdengo und besuchte Spezialkurse an der Mailänder Scala und bei Rodolfo Celletti. Er spezialisierte sich auf die Rollen des italienischen Bass-Buffo, in denen er er u. a. an der Mailänder Scala, am Teatro La Fenice Venedig, am Royal Opera House Covent Garden, an der Wiener und Bayerischen Staatsoper, an der Opéra National de Paris und am Teatro San Carlo Neapel auf der Bühne stand. Weitere Engagements führten ihn nach Bologna, Florenz, Rom, Lausanne, Stockholm, New York, San Francisco und Tokio. Praticò arbeitete mit berühmten Dirigenten wie Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Alberto Zedda und Carlo Rizzi. Sein Repertoire umfasst Rossini-Partien wie Bartolo in *Il barbiere di Siviglia*, Mustafà und Taddeo in *L'italiana in Algeri* sowie die komischen Bassrollen in *Il viaggio a Reims*, *La cambiale di matrimonio* und *Le Comte Ory*. Seit 1993 ist Praticò regelmäßig beim Rossini Opera Festival in Pesaro zu hören, wo er 1998 für seine Interpretation des Don Magnifico in *La Cenerentola* mit dem „Rossini d'Oro“ ausgezeichnet wurde. Bei ROSSINI IN WILDBAD war Praticò schon mehrfach zu erleben, zuletzt

2011 als Don Geronio in *Il turco in Italia*, 2010 in *La Cenerentola* und 2009 als Bruschino padre in *Il signor Bruschino*.

Der **Camerata Bach Chor** wurde 2003 von Tomasz Potkowski in Posen gegründet. Die Mitglieder sind zu meist 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* 2010 sowie *Il turco in Italia*, *Ser Marcantonio* und dem *Stabat Mater* im letzten Jahr singt der Chor in diesem Jahr zum dritten Mal bei **ROSSINI IN WILDBAD** .

**Virtuosi Brunenses** (Leitung: Karel Mitáš) wurden von Karel Mitáš, einem Konzertmeister der Janáček-Oper des Nationaltheaters Brunn gegründet, der in dieser Funktion auch die künstlerische Leitung des jungen Ensembles übernommen hat. Es besteht sowohl aus hervorragenden Mitgliedern des Orchesters der Janáček-

Oper und der Philharmonie Brunn als auch aus anderen Solisten erstrangiger Orchester der Tschechischen Republik. Die Virtuosi waren bereits 2008 Orchester in Residence bei **ROSSINI IN WILDBAD**.

## NACHRUF

Musik war ihre Leidenschaft. Sie hatte – obwohl Tochter einer alleinerziehenden Soldatenwitwe in Bietigheim – nicht nur Klavierstunden, sondern sogar eine Gesangsausbildung in Stuttgart erhalten, betrieb intensiv, bis zu einem irreparablen Stimmbandschaden, als Sopranistin Hausmusik und spielte auch danach täglich Klavier: Schumann, den geliebten Schubert, Mozart. Später erwärmte sie sich, sozusagen der Familie zuliebe, für Rossini. Ihren Lieblingsdichter Schiller verehrte sie. Roselinde Hornbacher hielt im Hintergrund viele ROSSINI-Mitarbeiter bei Kräften, gab Zuspruch, ermunterte. Im Tübinger Rossini-Büro oder im Sommer in Bad Wildbad. Sie sorgte während der Festspielzeit für alles. Dazwischen genoss sie Proben und Aufführungen von Rossini und gelegentlich den Kurpark. Doch angesichts all dieser Mühen blieb immer weniger Zeit zur Muße, auch wenn sie sich in Wildbad aufhielt. Es war zu bedauern, dass Sie oft gemeinsam mit ihrem Mann, auch ein ROSSINI-Aktiver, so viel zu tun hatte, dass nicht die Zeit blieb, sich für ein Konzert frei zu machen. Im Jahr 2010 kam dann die Diagnose und damit das abrupte Ende aller musischen Betätigungen. Am 3. April 2012 ist Roselinde Hornbacher nach langem schwerem Leiden friedlich verstorben. Bis zuletzt hörte sie Musik, empfing Trost von Bach oder ihren Favoriten. Ihr letztes Wort war „wunderbar“. Die Premiere am 14. Juli ist Ihrem Andenken gewidmet.

## TEAM

*Intendanz und Künstlerische Leitung* Jochen Schönleber  
*Leitung Organisation* Martin Schiereck  
*Assistenz Organisation* Lisa Mayer  
*Leitung Künstlerisches Betriebsbüro* Josefine Wosahlo  
*Assistenz Künstlerisches Betriebsbüro* Tina Evers  
*Pressesprecher* Dr. Ulrich Köppen  
*Pressereferent* Frederik Wittenberg  
*Öffentlichkeitsarbeit* Susanne Kastka  
*Recherche und Wissenschaftliche Mitarbeit* Reto Müller  
*Assistenz Presse/ Dramaturgie* Josefine Knauschnr  
*Mitarbeiterin in der Festspielleitung* Carola Heine  
*Finanzen* Carola Heine, Hugo Hornbacher

## IMPRESSUM

*Herausgeber* ROSSINI IN WILDBAD  
*Intendant* Jochen Schönleber  
*Redaktion* ROSSINI IN WILDBAD, Frederik Wittenberg und Reto Müller  
*Texte* Originalbeiträge für dieses Heft; Lexikon-Zitate auf S. 23 aus Wikipedia (dt. und ital.), nach den Originaltexten von Jochen Schönleber  
*Fotos* Patrick Pfeiffer  
*Satz/Gestaltung* Ulrike Albrecht  
*Druck* Bleich Druck GmbH, Straubenhardt-Conweiler  
*Verlag/Anzeigenverwaltung* penso-pr, Hamburgweg 34, 77120 Grafenau, [penso-pr@t-online.de](mailto:penso-pr@t-online.de)

ROSSINI IN WILDBAD ist zahlreichen Institutionen und Personen zu Dank verpflichtet. Die Dankvermerke erscheinen dieses Jahr gesammelt im Programmheft *Semiramide*.

two lines, a te  
gandito, dichiarando avere p  
cipio. Fama dichiara a tre  
vince in del cazzari

Tutto tu

*f* 3 3

Gioachino Rossini

ni





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](http://www.awg-info.de)

[kontakt@awg-info.de](mailto:kontakt@awg-info.de)