



DER MINISTERPRÄSIDENT DES LANDES BADEN-WÜRTTEMBERG

Zum Opernfestival „Rossini in Wildbad“ heiße ich als Schirmherr alle Besucherinnen und Besucher herzlich in der Schwarzwälder Thermal-Kurstadt Bad Wildbad im Enztal willkommen. 2013 feiert die national und international renommierte Veranstaltung ihr 25. Jubiläum - hierzu gratuliere ich allen Beteiligten sehr herzlich.

In den vergangenen Jahren hat sich das Belcanto Opera Festival „Rossini in Wildbad“ zu einem kulturellen Aushängeschild entwickelt, dessen Ruf weit über die Region und das Land hinausstrahlt. Insbesondere in Fachkreisen wird es als Kleinod geschätzt, das mit großem Erfolg verheißungsvollen Nachwuchskünstlerinnen und -künstlern im Belcanto-Stil eine breite Bühne bietet.

Zur Feier des 25-jährigen Bestehens der Festspiele haben die Verantwortlichen und Organisatoren einen ganz besonderen Programmschwerpunkt gewählt: Gioachino Rossinis Freiheitsoper „Wilhelm Tell“ soll erstmals ohne jegliche Kürzung aufgeführt werden. Ich bin sicher, dass die Aufführung von Rossinis letzter geschriebener Oper dem Jubiläum einen besonderen Glanz verleihen und weit über Baden-Württemberg hinaus Beachtung finden wird.

Das Opernfestival „Rossini in Wildbad“ zeigt: Baden-Württembergs Kulturlandschaft überzeugt durch Qualität und Vielfalt. Es ist die Summe der zahlreichen und vielfältigen Veranstaltungen in den Städten und Gemeinden, die Baden-Württembergs Ruf als Kultur- und Kunstland im In- und Ausland mehren. Gerade auch die Rossini-Festspiele stellen - obgleich eines der kleinsten internationalen Opernfestivals - seit nunmehr einem Vierteljahrhundert ebenso eindrucksvoll wie erfolgreich unter Beweis, dass nicht nur die großen Metropolen im Land hervorragende Kulturarbeit leisten. Auch die Regionen ermöglichen Musikerlebnisse auf allerhöchstem künstlerischem Niveau. Zum besonderen Flair und der hohen Attraktivität dieses Festivals trägt neben den herausragenden Künstlerinnen und Künstlern auch der Umstand bei, dass Gioachino Rossini einst selbst als Gast im Kurort Wildbad weilte. Allen, die an Organisation und Durchführung von „Rossini in Wildbad“ beteiligt sind, danke ich sehr herzlich. Den Mitwirkenden wünsche ich erfolgreiche Auftritte sowie allen Gästen ein unvergessliches Musikerlebnis in Bad Wildbad.

Winfried Kretschmann

Winfried Kretschmann

Ministerpräsident des Landes Baden-Württemberg

Neue Trinkhalle 17. und 20. Juli 2013

Ricciardo e Zoraide

Ernste Oper in zwei Akten

Libretto von Francesco Berio di Salsa

Musik von Gioachino Rossini

Uraufführung am 3. Dezember 1818
am Teatro San Carlo in Neapel

Kritische Ausgabe der Fondazione Rossini di Pesaro in
Zusammenarbeit mit Casa Ricordi srl, Mailand -
Herausgeber F. Agostinelli und G. Gravagna

25 Minuten Pause nach dem 1. Akt

Die Aufführung wird von SWR aufgezeichnet.



Beleuchtung

Kai Luczak

Musikalischer Inspizient

Lars Peiler

Mira Fabjan*

Übertitelspezialist

Tommaso Dionis*

Reto Müller

*Musikalische Assistenten für alle Bühnenfächer dieser Produktion in Kooperation mit dem Konservatorium „Giuseppe Tartini“, Klasse Orchesterleitung Prof. Antonino Fogliani und Korrepetition Prof. Silvano Zabeo: Francis Benichou, Riccardo Bianchi, Jacopo Brusa, Tommaso Dionis und Mira Fabjan. Im Rahmen des ERASMUS-Programms der EU.

** Mitglied des Camerata Bach Chors

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.

Ricciardo e Zoraide

Agorante, Re di Nubia, amante non corrisposto di /
König Nubiens, abgewiesener Liebhaber von

Randall Bills

Zoraide, figlia d'Ircano, amante di /
Tochter von Hyrkanos, Geliebte von

Alessandra Marianelli

Ricciardo, Paladino, amante die Zoraide /
Paladin, Geliebter von Zoraide

Maxim Mironov

Ircano, Potente Signore d'una parte delle Nubia,
padre di Zoraide / *Mächtiger Herrscher
über einen Teil Nubiens, Vater Zoraides*

Nahuel Di Pierro

Zomira, Sposa di Agorante, rivale di Zoraide /
Gattin von Agorante, Rivalin von Zoraide

Silvia Beltrami

Ernesto, Ambasciatore del campo Cristiano,
amico di Ricciardo / *Gesandter des christlichen
Lagers, Freund von Ricciardo*

Artavazd Sargsyan

Fatima, Confidente di Zoraide / *Vertraute von Zoraide*

Diana Mian

Elmira, Confidente di Zomira / *Vertraute von Zomira*

Anna Brull

Zamorre, Confidente di Agorante /

Vertrauter von Agorante

Bartek Zolubak**

Camerata Bach Chor (Leitung: Ania Michalak)

Virtuosi Brunensis (Leitung: Karel Mitáš)

Musikalische Leitung

José Miguel Pérez-
Sierra

Musikalische Assistenz

Achille Lampo
Francis Benichou*

Licht

Kai Luczak

Deutsche und italienische Übertitel

Reto Müller

Handlung

Akt I

Agorante herrscht zur Zeit der Kreuzritterzüge über Nubien. Er hat Ircano, einen Fürsten asiatischer Herkunft, vertrieben, weil ihm dieser die Hand seiner Tochter Zoraide verweigerte. Das Mädchen hat den Vater aus Liebe zu dem Paladin Ricciardo verlassen, ist aber von Agorante entführt worden. Aus diesem Grund ziehen nun die Kreuzritter gegen den König, um Zoraide zu befreien.

Zoraide, in den Händen Agorantes, muss dessen Avancen ertragen, während sie sich wegen ihrer Liebe zu Ricciardo und der Vorwürfe ihres Vaters Ircano quält.

Die eifersüchtige Königin Zomira intrigiert gegen Zoraide, während sie ihr zunächst ihre Hilfe gegen die Avancen von Agorante anbietet. Dennoch misstraut ihr Zoraide. Agorante hingegen verlangt von seiner Gattin, eine andere Frau neben sich zu dulden, wenn sie weiterhin Königin bleiben möchte.

Vor der Festung legt ein Boot mit Ricciardo und Ernesto an, mit dem Ziel, die entführte Zoraide zurückzuholen. Ernesto will als Abgesandter die Herausgabe fordern, Ricciardo begleitet ihn, verkleidet als afrikanischer Führer. Er kann es kaum abwarten, seine Geliebte wiederzusehen.

Agorante geht nicht auf die Forderungen von Ernesto ein und auch die Proteste der Königin finden kein Gehör. Agorante erklärt sich kriegsbereit.

Akt II

Von seinem Vertrauten Zamorre erfährt Agorante, dass der afrikanische Begleiter des Gesandten ihn sprechen möchte. Der verkleidete Ricciardo gibt vor, dass er wie Agorante ein Opfer des Paladins sei, da ihm dieser seine Frau entführt habe.

Agorante schöpft daraufhin neuen Mut, die Zuneigung von Zoraide zu erringen, wenn erst ihr geliebter Ricciardo des Verrates entlarvt ist.

Als Ricciardo Zoraide treffen kann, um ihr vom vermeintlichen Verrat und den Liebesgefühlen Agorantes zu berichten, kann er sich zu erkennen geben. Trotz der Gefahr, entdeckt zu werden, fallen sich die Liebenden in die Arme. Sie bemerken nicht, dass sie von Zomiras Vertrauter Elmira beobachtet werden, die diese Neuigkeiten der Königin berichtet. Ricciardo fordert von Zoraide die Unterstützung zur Irreführung Agorantes, kann jedoch seinen Plan nicht näher erklären, da Agorante erscheint.

Der verkleidete Paladin macht den König glauben, dass Zoraide seinen Worten Glauben schenkt und empfiehlt ihm, ihr gegenüber Gleichgültigkeit vorzutäuschen.

Auch nach weiteren Anträgen widersetzt sich Zoraide Agorante. Die neue List des Königs: er sagt, seine Liebe habe sich in Hass verwandelt und Zoraide könne zur ihrem Geliebten zurückkehren. Im letzten Moment kann

Ricciardo ihr noch die Irreführung mitteilen. Sie erklärt, dass sie zu ihrem Vater zurückkehren möchte.

Als letzten Ausweg will Agorante Zoraide in den Kerker werfen, wenn sich kein Verteidiger findet. Der inkognito anwesende Ircano erklärt sich als Verteidiger bereit. Für den Zweikampf wird der verkleidete Ricciardo erwählt, um für den König Agorante zu kämpfen. Ricciardo siegt, wird jedoch von Zomira enttarnt und gefangen genommen. Sie verhilft den Liebenden erst zur Flucht und lässt sie dann festnehmen, um sie der Rache des betrogenen Königs auszuliefern. Der Zweikämpfer soll mit Ircano hingerichtet werden, worauf Zoraide für ihren Vater um Gnade fleht. In letzter Sekunde können die Kreuzritter mit Ernesto als Anführer die Hinrichtung verhindern

und Ricciardo befreien. Ernesto entwaffnet Agorante, bevor er von Ricciardo aufgehalten wird, den Todesstoß zu vollziehen. Ircano ist von diesem ritterlichen Verhalten beeindruckt und gewährt dem Paladin die Hand seiner Tochter. Während sich alle über die glückliche Wendung freuen und selbst Agorante sich von seiner Last befreit sieht, hadert nur noch Zomira mit ihrem unerfüllten Durst nach Rache.

Von Roncesvalles zu Rossinis *Ricciardo e Zoraide*

Ein Epos zum Vergnügen

Als Nicolò Forteguerra (1674-1735) sein Gedichtepos *Ricciardetto* schrieb, knüpfte er an eine Tradition von Rittergedichten an, die bis ins frühe Mittelalter zurückreichte und ihren Anfang in dem berühmten Rolandslied genommen hatte. Roland, der eines der Heere von Karl dem Großen im Krieg gegen die Mauren in Spanien führte, war im pyrenäischen Roncesvalles gefallen. Er diente als Aufhänger für eine Ritterdichtung, die im 11. Jahrhundert vor allem eine politische Komponente hatte, als die europäischen Paladine auf ihren Kreuzritterzügen nach Palästina zogen. Einige Jahrhunderte später erreichten die Ritterdichtungen mit dem *Morgante* von Luigi Pulci (später vor allem in der Fassung von Francesco Berni bekannt), dem *Orlando innamorato* (Der verliebte Roland) von Matteo Boiardo und dem *Orlando furioso* (Der rasende Roland) von Ludovico Ariosto ihren literarischen Höhepunkt. Diese Epen hatten längst ihre politische Motivation verloren und wettei-

ferten darin, immer neue und immer phantastischere Abenteuer rund um die Paladine und ihre Feinde zu erfinden. Die dichterische Form bestand aus sogenannten Stanzen oder „Okta-ven“ (it. Ottava rima), in denen acht elfsilbige Verse mit dem Reimschema ABABABCC eine Strophe bildeten.

Forteguerra ging in einem literarischen Zirkel die Wette ein, innerhalb eines Tages einen vollständigen Gesang (um die hundert Stanzen) vorzulegen, was ihm auch gelang. In der Folge erweiterte er neben seiner Beschäftigung als Kleriker sein Epos auf 30 Gesänge und nannte es *Ricciardetto*, das posthum 1738 unter dem Pseudonym *Carteromaco* publiziert wurde. *Ricciardetto* ist der „kleinere Bruder“ von *Rinaldo* und *Bradamante*, dem Ariost allerdings nur gerade ein Gedicht widmete, und dazu noch eines der frivolsten, geht es darin doch (ähnlich wie viel später in Rossinis *L'equivoco stravagante*) um einen vermeintlichen Geschlechtertausch. Dass Forteguerra ausgerechnet diese Episode wählte, zeigt alleine schon die satirische Absicht, die er mit seiner Erweiterung der phantastischen Rittergeschichten verfolgte. Hier geht es um

Ricciardetto, der den Sohn eines gewissen Scricca, König der Kaffer (eines in Südafrika lebenden Volkes), getötet hat. Despina, die Schwester des Getöteten, beschließt, den Bruder zu rächen und verspricht ihre Hand demjenigen heldenhaften Ritter, der Ricciardetto umbringt. Scricca organisiert deswegen eine grandiose Belagerung von Paris, indem er die unterschiedlichsten Leute versammelt, von Bulasso, König der Negriden, über den Sultan von Ägypten bis hin zu einem utopischen Sgraffigna, König der Lappen. Nach dem erdrückenden Sieg der Paladine Karls des Großen über die absonderliche Armee Scriccas endet die Todfeindschaft zwischen Ricciardetto und Despina damit (wie jeder sich denken kann), dass sie sich ineinander verlieben. All dies und noch viel mehr ist in dreißig Gesängen enthalten, die sich in einem ziemlich zerstückelten Erzählrhythmus präsentieren. Innerhalb eines einzigen Gesangs werden bis zu vier unterschiedliche Geschichten angefangen oder weitergeführt und machen auf den Leser oft den Eindruck eines fröhlichen Durcheinanders.

Ricciardetto endet in einer ernsten Oper

Als der kultivierte und belesene Francesco Berio, Marchese di Salsa, beschloss, Ricciardetto als Vorlage für eine ernste Oper von Rossini zu nehmen, wählte er die Episode von Despina und Serpedonte, die einen Teil der Gesänge XIV und XV einnimmt, und bei denen die fast vollständige Abwesenheit jener Satire und jener Komik auffällt, die den größten Teil des Werks Forteguerris durchdringt. Erzählt werden die Wechselfälle Despinas, die aus Ricciardettos Obhut von Serpedonte entführt wird, dem König der Nubier, um sie mit Zustimmung ihres Vaters und unter dem Jubel des Volkes zu seiner Gattin zu machen. Während die Hochzeitsvorbereitungen in vollem Gange sind, eröffnet die Braut dem nubischen König, dass sie schon Ricciardetto versprochen sei und keinerlei Absicht habe, diese Hochzeit zu feiern. Um sie zu bestrafen, lässt Serpedonte sie in einem Kerker schmachten. Scricca versucht, seine Tochter zu befreien, wird aber rasch gefasst und mit Despina eingekerkert. Die Lage wird im letzten Moment von Ricciardetto gerettet, der mit einigen Paladinen genau in dem Moment eintrifft, als



Scricca vor den Augen der Tochter von Serpedonte hingerichtet werden soll. Die Tötung Serpedontes, die Befreiung Despinas und ihres Vaters sowie die Vereinigung der beiden Liebenden bilden die Krönung dieser Geschichte, in der Forteguerra die erzählerische Aufmerksamkeit vor allem (und fast ausschließlich) auf die Grausamkeit Serpedontes und die Treuebeweise Despinas (der er lange Monologe zuwies) richtet.

Berio sah sich also einer Geschichte gegenüber, die insgesamt ernster ist, als die anderen des Gedichts, die aber in Wirklichkeit nur zwei Protagonisten hat: Despina und Serpedonte. Das Auftauchen Scriccas dient der Steigerung von Despinas Leiden, und Ricciardetto

erscheint nur am Schluss als *Deus ex machina*. Wenn daraus ein Libretto für das Teatro San Carlo in Neapel werden sollte, das der Primadonna, den beiden Tenören, dem Bass und dem eben erst ins Ensemble aufgenommenen Contralto die nötige Bedeutung beimisst, gab es nur ein Mittel: es galt, die Phantasie walten zu lassen, um die Geschichte mit neuen Verstrickungen, Episoden und Personen fortzuschreiben, also die gleiche Operation vorzunehmen, die so viele Dichter seit Roncesvalles vorgenommen haben, nämlich immer unglaublichere Geschichten über die heldenhaften Paladine Karls des Großen hinzuzuerfinden. Die fabelhaften Waffen, die Berio in diesem Abenteuer zur Hand nimmt, sind einige der bekanntesten dramaturgischen und erzählerischen Topoi der Opera seria des frühen 19. Jahrhunderts.

Die Notwendigkeit, diese Geschichte vom Rest des Gedichts zu isolieren, zwang Berio zur Erfindung einer langen Vorgeschichte, der man entnimmt, dass der Dichter praktisch alle Namen der Personen seiner Vorlage veränderte. Scricca (ein in der Tat wenig nobel klingender Name) wurde zu Ircano, und seine Tochter heißt nun Zoraida (Berio dachte wohl, dass Despina zu sehr an die Opera buffa erinnert); statt afrikanischer sind sie nun asiatischer Herkunft, sodass in dieser Oper die Vertreter von gleich drei Kontinen-

ten aufeinandertreffen: Asien, Europa (mit Ricciardetto, der freilich „groß“ und zu Ricciardo geworden) und Afrika, wo die Geschichte angesiedelt ist und von wo Agorante (der Serpedonte Forteguerris) herkommt, ebenso wie seine Gattin Zomira, eine Rolle, die der Librettist für den Contralto von Rosmonda Pisaroni vollständig erfunden hat. Die Ausgangslage ist die eines Liebesdreiecks (erster Opern-Topos), wenn auch ein bisschen *sui generis*: der mächtige Krieger Agorante liebt die schöne Zoraide und möchte wegen ihr seine Gattin Zomira verstoßen. Die Anomalie besteht darin, dass wegen Agorantes Liebe zu Zoraide und seiner Abneigung gegen Zomira beide Frauen die anderen beiden Komponenten des Dreiecks verabscheuen: Zoraide hasst Agorante (sie ist in Ricciardo verliebt) und misstraut Zomira, während Zomira verständlicherweise die Rivalin und den untreuen Gatten hasst. Diese Ausgangslage, die in den ersten fünf Nummern der Oper dargelegt wird (insbesondere im Duett Zoraide-Zomira und im Terzett Agorante-Zoraide-Zomira), wird aufgebrochen von der Ankunft Ricciardos mit dem Boot, die nicht nur die Geschichte verkompliziert, sondern einen weiteren Operntopos darstellt: den der Verkleidung. Ricciardo begibt sich als afrikanischer Begleiter an den Hof Agorantes und überlässt es dem Paladin Ernesto, im Namen der fränkischen Armee die Freilassung

Zoraides zu verlangen, die Agorante natürlich verweigert und so den Krieg gegen die Franken auslöst.

Im zweiten Akt wird die Handlung noch komplizierter, und gleichzeitig vervielfältigen sich die Topoi. Einerseits treibt Ricciardo das Spiel mit der Verkleidung auf den Gipfel, indem er sich als Freund Agorantes ausgibt (um frei mit Zoraide sprechen zu können), andererseits führt der schöne Bühnencoup mit dem Auftritt Ircanos (einer neuen und wichtigen Rolle, die erst in der Mitte des zweiten Akts zum ersten Mal in Erscheinung tritt!) zu einer weiteren Verkomplizierung der Geschichte und provoziert eine ganze Reihe von eindrücklichen Topoi: Von dem Duell zur Verteidigung des Mädchens über die Kerkerszene bis hin zur Flucht der Liebenden, die von der heimlich geflochtenen Intrige Zomiras gestoppt wird. Das gottgewollte Eingreifen der Franken (*Deus ex machina*, wie das Eingreifen Ricciardettos bei Forteguerris) rettet nicht nur Ricciardo, Zoraide und Ircano, sondern beschließt eine lange Serie von Intrigen und Komplikationen mit einem weiteren Operntopos, dem glücklichen Ende.

Wie zu erwarten, verteilt Berio sein Material, indem er es in einer wenig innovativen Art und Weise anordnet. Im Libretto von Ricciardo e Zoraide findet sich fast keine Spur von jenen

kühnen dramaturgisch-musikalischen Strukturen, die mit ihrem Blick in die Zukunft das (heutige) Glück so mancher neapolitanischen Oper Rossinis gemacht haben. Vielmehr scheint eine Modalität vorzuherrschen, die man fast metastasianisch nennen kann. Denn so wie die Libretti von Metastasio streng einem Modell gehorchten, wonach die Handlung in den Rezitativen vorangetrieben wurde, während die Arien sich darauf konzentrierten, den Seelenzustand der Personen musikalisch auszudrücken, so besteht auch in Ricciardo die Tendenz, nur die langen Rezitative zur Fortentwicklung der komplizierten Handlung zu nutzen und es den musikalischen Nummern zu überlassen, die daraus entstandenen Situationen auszumalen (als Vergleich möge der erste Akt von Maometto II dienen, der nur ganz wenige Rezitative aufweist und dessen ganze Handlung innerhalb von mächtigen musikalischen Nummern voranschreitet). Dieser Ansatz wird zum Beispiel im ersten Akt im Duett Zoraide-Zomira und im darauffolgenden Terzett deutlich. Sogar das Erste Finale, das in den Libretti jener Zeit meist mehrere Ereignisse und Bühnencoups vereinigte, ist ziemlich handlungsarm. Aber in einem gewissen Sinn ist auch die dramaturgische Struktur des „doppelten Paares“ metastasianisch. Ausgehend von den Liebespaaren Ricciardo-Zoraide und Agorante-Zomira entzündet sich das

Drama daran, dass ein Element des zweiten Paares (Agorante) sich in ein Element des ersten Paares (Zoraide) verliebt, bevor am Ende der ursprüngliche Zustand wieder erreicht wird. Es handelt sich um eine Situation, die in den Werken Metastasio keineswegs selten vorkommt (man denke z.B. an Olimpiade oder an Semiramide) und die dazu beiträgt, den Eindruck eines Librettos zu erwecken, das stark in der melodramatischen Tradition verankert ist.

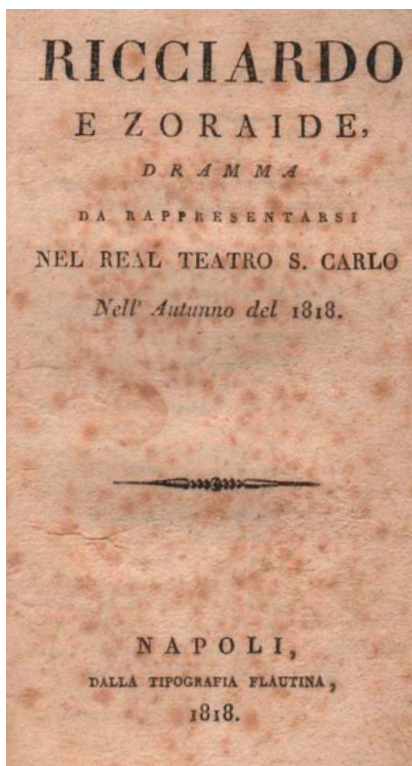
Sicherlich handelt es sich um eine kühne These, aber es entbehrt nicht einer gewissen Faszination, das Libretto von Ricciardo e Zoraide auch als eine Art Hommage an die italienische Tradition der ernsten Oper zu sehen, an ihre Topoi und an ihre unglaublichen Verquickungen, ähnlich der Hommage Forteguerris an die episch-ritterliche literarische Tradition des 15./16. Jahrhunderts.

„Jene sanften Melodien“ die *Ricciardo e Zoraide* auszeichnen

Am 4. Dezember 1818, am Tag nach der Uraufführung von *Ricciardo e Zoraide* am Teatro San Carlo in Neapel, erschien im «Giornale delle Due Sicilie» ein kurioser Brief aus dem Elysium, angeblich geschrieben von dem verstorbenen Domenico Cimarosa (1749-1801), dem Komponisten, der in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts oft als eine Art unübertrefflicher Schutzgott jener italienischen Operntradition betrachtet wurde, die es im 18. Jahrhundert verstanden hat, so viele gepriesene Früchte zu bilden. Darin windet Cimarosa in hochtrabendem Ton eine Lobrede auf Rossini, der mit seiner neuen Oper endlich die „modernen musikalischen Ausschweifungen“ aufgegeben habe, um zu dem wahren Stil zurückzukehren, den die großen Meister, die ihm vorausgingen, überliefert haben. Wenn man dem beifügt, dass das Libretto von Berio öfters derselben erlauchten Tradition zuzwinkert, könnte man ohne weiteres denken, dass Rossinis Musik eher „konservativ“ sei, zumindest im Vergleich mit ihren neapolitanischen Schwestern, die so voll

sind von dramaturgisch-musikalischen Experimenten. Freileich erlaubte die Gestaltung des Librettos dem Komponisten keine großen Experimente, und vielleicht sah sich Rossini gerade deswegen dazu veranlasst, sein Augenmerk auf die musikalische Ebene zu richten.

Man betrachte aus diesem Blickwinkel das große musikalische Fresko, das die Oper eröffnet und aus einem langen Instrumentalstück besteht, das ohne Unterbrechung in den ersten Chor mündet. Es ist nicht klar, wie dieses Stück szenisch umgesetzt wurde, aber es ist sehr wahrscheinlich, dass es als Begleitung einer Pantomime gedacht war, die aus Berios Libretto nicht hervorgeht. Darauf deuten einerseits die autographe Partitur, die das Öffnen des Vorhangs schon nach wenigen Takten vermerkt, und andererseits ziemlich deutliche Hinweise in dem Brief aus dem Elysium, worin es im Lob der Introduction heißt, diese zeichne „die Rast der Natur und jene Ruhe, die die glücklichen Bewohner berauscht, wenn sie nach dem erquickenden Schlaf der Nacht die Morgenröte begrüßen, die sie zu ihrem Tagwerk ruft“ (In der ersten Regieanweisung des Librettos heißt es nur, dass „die siegreichen Truppen bei Tagesanbruch aufmarschieren“). Auch sagt der falsche Cimarosa zu Rossini, dass „jene sanften Melodien [...] deine Rückkehr auf den ruhmreichen Pfad ankündigen, den du zu unserem größten



Kummer verlassen hattest“ wegen jener „barbarischen (also ‚teutonischen‘) Manieren“, die der wahren Kunst der Melodie „fremdartige Ornamente“ beifügten. Das bezieht sich mit aller Wahrscheinlichkeit auf den Mittelteil des Stücks, worin die schöne Melodie des Horns (die mit virtuosen Variationen von der Klarinette aufgenommen wird und schließlich in das Solo der Flöte übergeht) von einer ganz einfa-

chen Begleitung unterstützt wird, die praktisch nur aus den Arpeggien der Streicher besteht. Diese melodische Kunst, die in ihrem reinsten Zustand ohne weitere Verzierungen vorgestellt wird, stellt für den falschen Cimarosa die Morgenröte eines „rechten Wegs“ dar, der endlich wiedergefunden wurde, vor allem verglichen mit der anfänglichen Passage, die mit ihrem dunklen c-Moll, ihrem kontrapunktischen Fortgang und ihrem orchestralen Reichtum darauf hinausläuft, jene „teutonische“ Musik darzustellen, die der „falsche Weg“ ist. Die „sanfte Melodie“ ist also an einer sehr präzisen und bedeutenden Stelle angesiedelt, in einem Stück, dem sich zum Kontrast Schatten-Licht noch ein weiteres wichtiges dramaturgisch-musikalisches Mittel beigesellt, nämlich die Verwendung der Banda (Blasmusik) auf der Bühne. Rossini verwendet hier zum ersten Mal dieses Mittel, das in der Oper bis weit ins 20. Jahrhundert hinein üblich bleiben wird, und er tut es keineswegs in banaler Weise. Der Marsch der Banda wird ein erstes Mal von weither gehört (mit dem „nahen“ Echo aus dem Orchestergraben), zwischen dem ersten und zweiten Teil der Introduction, bevor er Schritt für Schritt näher kommt und die Ankunft des Chors („Cinto di nuovi allori“) begleitet, dessen Eintritt aber noch mit piano versehen ist. Die ziemlich raffinierte Verknüpfung zwischen Banda und Orchester verstärkt

sich bis zum forte der zweiten Strophe und dem *tutta forza* der Coda, die mit den vehementen absteigenden Skalen der Posaunen und der Bässe den Höhepunkt eines sehr langen und begeisterten Crescendos zeichnet. Rossini verwandelt also sehr geschickt einen physischen in einen musikalischen Raum. Er tut es innerhalb eines großen dramatischen Tableaus, das darauf hinausläuft, auch die folgende Arie des Agorante mit einzuschließen, an deren Ende man nochmals den Marsch der Banda und die Coda des Chors (jetzt nur instrumental) hört. Es scheint also, dass Rossini in dieser großangelegten und reichhaltigen Introduction, die von den üblichen Klischees der Epoche weit entfernt ist, den „rechten Weg“ dank seiner Phantasie gefunden hat.

Der Zuhörer begegnet der raffinierten Verwendung der melodischen Erfindung und der Nutzbarmachung des Raums erneut im Terzett Zoraide-Agorante-Zomira im ersten Akt (das eines der berühmtesten Stücke der Oper wurde), das die Beziehungen fotografiert, die sich in dieser bereits erwähnten, ungewöhnlichen Dreiecksbeziehung gebildet haben. Hier gibt es praktisch keine Handlung, alles obliegt der Musik und ihren Mitteln. Im ersten Abschnitt („Cruda sorte!“) wechseln sich die Personen dabei ab, ihre kurzen Sätze auf eine reguläre Melodie

von 4+4 vom Orchester unterstützten Takten zu singen. Der Komponist geht hier äußerst gewandt vor, wenn er die unterschiedlichen Gefühle jeder einzelnen Person exponiert, indem er jede nur wenige Noten dieser Melodie singen lässt, die schließlich drei unterschiedliche Gefühle ausdrückt. Die musikalische Situation löst sich durch ein typisches musikalisches und räumliches Mittel: in der Ferne singt ein Frauenchor, begleitet von Bläsern und Harfe, eine Hochzeitshymne, während sich die Personen abermals darauf beschränken, Satzfragmente zu singen. Mit diesem Mittel wird Spannung auf den höchsten Punkt gebracht, um sie in einer glühenden *Stretta finale* explodieren zu lassen („Sarà l'alma delusa, schernita“), worin endlich jede Person das neue Thema vollständig äußern kann. In der darauffolgenden Szene wiederholt sich in einem gewissen Sinn der Kontrast hell-dunkel, der schon in der Introduction beobachtet wurde. Der vom Librettisten vorgegebene Chor der Späher wird von Rossini aufgeteilt in einen Chor der Soldaten (die wahrscheinlich oben auf der Stadtmauer wachen) und der Späher (die das Gelände vor der Mauer erkunden), sodass ein weiteres Mal ein Raumeffekt entsteht. Dieses Stück, dessen mittlerer kontrapunktischer Teil harmonisch ziemlich gewunden und „obskur“ ist, wird direkt kontrastiert mit der reinen Helligkeit der Me-

lodie, die die Ankunft Ricciardos auf dem kleinen Boot begleitet. Sie ist frei von „unnötigen Ornamenten“ und ist den Ersten Geigen mit Begleitung der anderen Streicher zugewiesen. Ricciardo selbst wird oft mit derartigen Melodien charakterisiert, angefangen mit der darauffolgenden Kavatine, deren erster Abschnitt von einem einzigen großen und sanften Melodiebogen gebildet wird, ganz anders in seiner musikalischen Konzeption als das Kantabile in der Arie des Agorante zu Beginn, die auf einer geschickten und bemerkenswerten Verknüpfung von Orchester (Violoncelli, Holzbläser) und Stimme beruht. Auch auf diese Basis stellte Rossini die unterschiedliche Charakterisierung der beiden Tenöre, deren einer (Agorante) der interpretatorischen Bravour von Andrea Nozzari, und der andere (Ricciardo) dem reinen Gesang von Giovanni David anvertraut war.

Einem weiteren typisch musikalischen Mittel ist das geglückte Erste Finale zu verdanken, das wie bereits erwähnt sehr arm an szenischer Handlung ist. In der Tat besteht das einzige wirkliche Ereignis in der eindrucklichen Kriegserklärung Agorantes, der es vorzieht, der fränkischen Armee entgegenzutreten, statt Zoraide freizulassen. Rund um diese Erklärung konstruiert Rossini noch einmal ein großes musikalisches Tableau. Das *Andante maestoso*, mit dem das Stück beginnt (sozusagen in

medias res) besteht aus einem typischen „falschen Kanon“, wo jeder der vier Personen (Agorante, Ricciardo, Ernesto, Zoraide) nacheinander die gleiche Melodie vorträgt. Der Versuch Agorantes, die feindliche Haltung Zoraides zu besänftigen („Cessi omai quel tuo rigore“), überlagert sich mit den Gefühlen der anderen Personen (die jedoch alle von derselben Melodie ausgedrückt werden, auch wenn sie von immer stärker werdenden Variationen des Orchesters begleitet werden) in einem Stück von einheitlichem Charakter und weiten und regulären melodischen Bögen. Aus musikalischer Sicht beginnen sich die Dinge aber ab dem folgenden Abschnitt aufzubauchen. Mit großem Geschick und dramatischem Gespür lässt Rossini dichte musikalische Wolken aufziehen, die aus Modulationen und Tonarten-Wechseln in Moll-Richtung bestehen und den ersten Auftritt des Chores („Come in un subito il di cangiò“) und die vorausgehende Phrase von Ricciardo und Zoraide („Al fier tumulto“ usw.) begleiten. Das musikalische Klima hat sich, nach einer so schönen melodischen Ausgewogenheit, deutlich verfinstert – alles ist bereit für die große Erklärung Agorantes, der unter der feierlichen Begleitung der Blechbläser in einer ausholenden kräftigen Phrase seine Liebe zu Zoraide proklamiert („co' miei Zoraide difenderò“) und gleichzeitig einen Krieg erklärt, dessen



Folgen allen Anwesenden schrecklich erscheinen. Das ist der Wendepunkt: im folgenden Ensemble („Confusa, smarrita“) wird die Melodie, obschon von einem formal regulären Gang, mit häufigen Pausen unterbrochen und vom Orchester (nach einem Anfang, der den Stimmen vorbehalten war) in Richtung dunkle Modulationen getrieben wird, die zu den Moll-Tonarten tendieren und zu einem abschließenden (harmonisch stabilen) Abschnitt führen, der sehr geschickt orchestriert ist. Die „musikalische Geschichte“, die uns Rossini erzählt, besteht also aus zwei umfangreichen Concertati von unterschiedlicher Konzeption (das erste regulär und entspannt, das zweite ausgearbeitet, dramatischer und „dunkler“), die von einem bedeu-

tenden musikalischen Ereignis (der Erklärung Agorantes) separiert werden. Aber die Erzählung endet nicht hier. Mit einem großen Bühnencoup zerschlägt Rossini den Zauber des zweiten Concertatos mit dem Auftauchen der Bühnenmusik, die mit einem Militärmarsch in C-Dur einfällt. Die Personen reagieren sozusagen raunend mit einer Phrase („Qual suon terribile“), die im Unisono gesungen wird und mit einem As beginnt, der verminderten Sexte von C-Dur. Diese einzige Note genügt Rossini, um nicht nur die Beklemmung der Personen zu zeichnen, sondern diesen Marsch (auf dem die Stretta finale aufbaut) auch wirklich „terribile“ – schrecklich – erscheinen zu lassen. Kurzum, die Verwendung der Melodie zu dramatischen Zwecken, der Kontrast hell-dunkel und die Raumnutzung für die Bühnenmusik erreichen den höchsten Grad an Expressivität in diesem grandiosen Finale, das arm an Handlung, aber äußerst reich an musikalischen Ereignissen ist.

Im zweiten Akt nimmt die musikalische Qualität keineswegs ab. In dem schönen Duett Zoraide-Ricciardo spielt der Komponist einmal mehr mit dem Kontrast hell-dunkel, wenn die beunruhigende Erscheinung von Elmira (die, unbemerkt von den Liebenden, Zoraide ausspioniert) durch ein plötzliches Eindunkeln der Musik (von C-Dur nach c-Moll) unterstrichen wird,

dem eine weitere leuchtende Melodie Ricciardos folgt („Fu amor propizio“). In der mit „Chor und Kurzstrophen“ bezeichneten Nummer unmittelbar vor dem Zweiten Finale wird erneut die räumliche Dimension eingesetzt, um eine Gefängniszene der besonderen Art zu schaffen, mit dem entfernten Gesang der Frauen, die Zoraide beschuldigen, während diese sich in ihren Antworten um die Duellanten sorgt – eine dramaturgisch-musikalische Anordnung, die direkt auf die literarische Quelle zurückgeht. Aber in den beiden umfangreichsten Nummern dieses Aktes scheint der Komponist (aber auch der Librettist) andere Wege gehen zu wollen. Der unvermittelte Beginn des Quartetts Ircano-Agorante-Zoraide-Ricciardo setzt ein, wenn die beiden Liebenden und der nubische König noch (ebenso wie das Publikum) perplex sind vom unvermittelten Eintritt Ircanos, einer völlig neuen Person und Stimmlage. Die Situation entwickelt sich jedoch innerhalb der Musiknummer: Agorante bestimmt Ricciardo als Herausforderer von Ircano in dem Duell, das über Zoraides Schicksal entscheidet, und Zoraide, aber auch Ricciardo und Agorante begreifen, dass dieser Ritter „ganz in einen schwarzen Kettenpanzer gekleidet“ etwas mit ihr zu tun hat. Zum ersten Mal in dieser Oper passiert etwas wirklich Bedeutendes innerhalb einer Musiknummer. Diese letztere Tendenz offenbart sich

erst recht in der großen Nummer, die die Oper abschließt, die Gran Scena von Zoraide, in der sich verschiedene Ereignisse konzentrieren und die zu einer Art „Oper in der Oper“ wird. Schon der spektakuläre Trauermarsch, der die Nummer eröffnet und von der Bühnenmusik begleitet wird, verscheucht mit seinem so angespannten und dramatischen Fortgang mit einem Schlag jenes im Wesentlichen helle Klima, das viele Teile der Oper durchdringt (mit der wichtigen Ausnahme des Ersten Finale, wie wir gesehen haben). Dann, nach einem Rezitativ, das rasch die Beziehung zwischen Ricciardo und Ircano klärt, tritt derjenige in Szene, der in diesem Finale die Rolle des großen Antagonisten zu Zoraide einnimmt, d.h. Agorante. Die drei Abschnitte der Gran Scena sind in der Tat die drei dramaturgischen und musikalischen Deklinierungen dieser Konfrontation: im ersten versucht Zoraide durch ihre Aufopferung den Vater zu retten („Salvami il padre almeno“), im zweiten, den wütenden nubischen König zu beschwichtigen („Per poco ti calma“), und im dritten schließlich entscheidet sie unter extremer Erregung und Beklemmung, ihre Hand endlich Agorante zu geben (nicht aber das Herz, das immer Ricciardo gehören wird). Die ziemlich dramatische Konfrontation zwischen Zoraide und Agorante läuft darauf hinaus, einerseits die Konfrontation zwischen Despina

und Serpedonte nachzuahmen, auf der, wie erwähnt, die ganze Episode aus Forteguerris Ricciardetto basierte (also die Grundlage der ganzen Oper), und andererseits aus diesem Stück, das musikalisch so angespannt und dramatisch so für sich steht, sozusagen ein Stück für sich zu machen. Die arme Isabella Colbran, die erste Interpretin der Zoraide, sah sich in ihrer einzigen großen solistischen Nummer der Oper der dramaturgisch einengenden Präsenz von Agorante gegenüber, und dies nicht einmal mit der Möglichkeit zum Applaus, da die Musik in ihrem letzten solistischen Abschnitt direkt in den plötzlichen Überraschungsangriff des fränkischen Heers übergeht, das die glückliche Wende in extremis erlaubt. Das abschließende Vaudeville-Finale ist nicht nur der Sieg des fränkischen Ricciardo und der asiatischen Zoraide über die nubischen Agorante und Zomira, sondern bedeutet die Rückkehr zu einem gelasseneren musikalischen Klima und bildet den letzten Kontrast zwischen Schatten und Licht.

Ricciardo e Zoraide ist eine Oper, um die herum sich eine lange Reihe von Neuschreibungen gruppiert, in denen jeder der Interpreten die Materie, die er vorfindet, offenbar neu interpretieren will. So war es für Pulci, Boiardo und Ariost, aber auch für Forteguerris, für Berio und schließlich auch Rossini, der auf seine Weise eingreift, um Geschichten zu kreieren, die vom Libretto ausgehen, aber mit rein musikalischen Mitteln entwickelt werden. So wie Ricciardetto für Ariost der „kleinere Bruder“ von Rinaldo und Bradamante ist, so wurde und wird Ricciardo e Zoraide von einigen heutigen Forschern und Opernliebhabern leider als „kleine Schwester“ der großen ernsten Opern der neapolitanischen Phase Rossinis betrachtet. Das bezeugt u.a. die bis heute einzige Wiederaufnahme der Oper seit ihrer ersten modernen Aufführung 1990 beim Rossini Opera Festival bis heute (1996, ebenfalls in Pesaro). Diese kleinliche Haltung wird der Oper nicht gerecht, und die Aufführungen in Bad Wildbad werden sicher Möglichkeiten bieten, die zahlreichen wertvollen Perlen, welche die Oper eifersüchtig hütet, zu entdecken.

Stefano Piana

Aus dem Italienischen übersetzt und gekürzt von Reto Müller

(Die vollständige Version erscheint in «La Gazzetta», Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft)

Biografien



José Miguel Pérez-Sierra (Musikalische Leitung) studierte Klavier bei José Ferrandiz. Nach weiteren Studien bei José Cruzado wurde er bereits mit 16 Jahren zum Professor ernannt. 2002 wurde er auf Empfehlung von Giancarlo del Monaco Schüler und Assistent von Gabriele Ferro, mit dem er an den Opernhäusern in Neapel, Palermo und Madrid tätig war. Ebenso hat er an den Meisterklassen von Colin Metters, London, und Gianluigi Gelmetti, Siena, teilgenommen. 2004 wurde er Assistent von Alberto Zedda und ab 2009 ist er Vizedirektor des Plácido Domingo Young Artist Program in Valencia. Sein Debut als Dirigent gab er 2005 mit dem Galicia Sinfonie Orchester. Ein Jahr später fand sein

erster internationaler Auftritt beim Rossini Opern Festival in Pesaro statt, wo er mit dem Orchester des Teatro Comunale Bologna die Oper *Viaggio a Reims* dirigierte. Pérez-Sierra dirigierte Verdis *La traviata* in Pamplona, Bellinis *Norma* in Palma de Mallorca, Rossinis *La scala di seta* in Valencia, Rossinis *L'italiana* in Algeri in Las Palmas, Donizettis *L'elisir d'amore* in Oviedo und Verdis *Rigoletto* in Teneriffa. Mit dem städtischen Orchester in Madrid verbindet ihn seit 2007 eine enge Zusammenarbeit, einer der Höhepunkte war sein großer Erfolg mit Mahlers 4. Sinfonie im Februar 2011 im National Auditorium. 2011 wurde er wieder nach Pesaro eingeladen und war dirigierte dort erneut Rossinis *Scala di seta*. Es folgten Engagements in Montevideo mit Mahlers Rückertlieder, Verdis *Il trovatore* in Palma de Mallorca und Donizettis *L'elisir d'amore* in Bilbao. Weitere interessante Produktionen bringt die Saison 2012/13: Puccinis *Madama Butterfly* in Pamplona, sein Debüt mit dem RTVE Orchester in Madrid, Rossinis *Stabat Mater* mit dem Orquesta Sinfonica de Euskadi, ein Wagner-Programm in Palma de Mallorca (1. Akt *Walküre* und 3. Akt *Götterdämmerung*), Donizettis *Maria Stuarda* in Bilbao und schließlich sein Debüt am Gran Teatro del Liceu in Barcelona mit Puccinis *Madama Butterfly*. Für die Spielzeit 2013/14 ist bereits Rossinis *La Cenerentola*

in Metz geplant, ein Konzert mit der Schumann-Philharmonie in Chemnitz und Bellinis *I puritani* in Bilbao.



Randall Bills (Agorante, Tenor) wurde in den USA geboren und interpretierte bereits im Alter von 23 Jahren beim Tanglewood Music Festival den Lysander in Brittens *A Midsummernight's Dream*. Auch sang er den 1. Juden in Strauss' *Salome* an der Santa Fe Opera. Es folgte ein Stipendium der Bayerischen Staatsoper München in den Jahren 2006 und 2007, hier genoss der junge Sänger die Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Kent Nagano und Pe-

ter Schneider und wirkte in Produktionen von Cornell Franz, Otto Schenk und Jürgen Rose mit. Im nächsten Jahr war er als Ensemblemitglied des Mainfranken Theaters Würzburg in Rollen wie Ferrando in Mozarts *Così fan tutte*, Walther von der Vogelweide in Wagners *Tannhäuser* und als Italienscher Sänger in Strauss *Der Rosenkavalier* zu erleben. Im Theater Bremen war er u. a. als Alfred in Strauss' *Die Fledermaus*, Tamino in Mozarts *Die Zauberflöte* und als Iskra in Tschaikowskis *Mazeppa* zu hören. In der Saison 2011/2012 gab Bills u. a. sein Rollen- und Hausdebüt am Deutschen Nationaltheater Weimar als Alfredo in Verdis *La traviata*, an der Oper Bonn als Fenton in Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor* und am Rossini Opera Festival als Cavaliere Belfiore in Rossinis *Il viaggio a Reims*. Seit der Spielzeit 2012/2013 ist er ein neues Ensemblemitglied der Oper Leipzig, wo er u. a. als Tamino in Mozarts *Die Zauberflöte* und als Graf Almaviva in Rossinis *Il barbiere di Siviglia* zu erleben war. Auch gastierte er im Staatstheater Darmstadt als Elvino in Bellinis *La sonnambula*, In den USA war er jüngst in der New York City Opera als Osiride in Rossinis *Mosè in Egitto* und in der Lyric Opera of Chicago als Ernesto in Donizettis *Don Pasquale* zu hören.



Alessandra Marianelli (Zoraide, Sopran) wurde 1986 geboren und debütierte bereits 2002 in der Rolle der Barbarina in Mozarts *Le nozze di Figaro* am Teatro Verdi in Pisa. Sie arbeitete bereits in vielen renommierten Opernhäusern und Festivals, darunter: Teatro dell'Opera in Rom, Teatro Filarmonico in Verona, Teatro Regio in Turin, Teatro Verdi in Triest, Rossini Opera Festival in Pesaro, Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom und Mozart Festival La Coruña. Zu ihrem Repertoire zählen u. a. die Rollen der Zerlina von Mozarts *Don Giovanni*, der Susanna von Mozarts *Le nozze di Figaro*, der Pamina von Mozarts *Die Zauberflöte*, der Adina in Donizettis *L'elisir d'amore*, der Nannetta von Verdis *Falstaff* und der

Lauretta von Puccinis *Gianni Schicchi*. 2004 gab Marianelli ihr Bühnendebüt mit Verdis *Don Carlo (Voce dal cielo)* beim Maggio Musicale Fiorentino unter der Leitung von Zubin Mehta. Man hörte die Sängerin am Teatro Comunale Bologna als Micaela in Bizets *Carmen* und als Lisa in Bellinis *La sonnambula*, eine Rolle, die sie u. a. auch in Monte Carlo sang, als Drusilla in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* und Aminta in Mozarts *Il re pastore* am Mozart Festival in La Coruña. Als Fiorilla in Rossinis *Il turco in Italia* debütierte sie mit 21 Jahren beim Rossini Opera Festival in Pesaro. 2010 debütierte sie in den USA mit *Don Giovanni* und dem Saint Paul Chamber Orchestra unter der Leitung von Roberto Abbado. In den letzten Jahren erweiterte Marianelli ihr Repertoire mit den Rollen der Musetta von Puccinis *La bohème*, Rossinis *Stabat Mater*, Rossinis *Petite Messe Solenne* und der Juliette in Gounods *Roméo et Juliette*. In nächster Zeit wird sie *La sonnambula* am Teatro Petruzzelli in Bari, *Così fan tutte* am Teatro Lirico in Cagliari und *Il mondo della luna* in Monte Carlo interpretieren.



Maxim Mironov (Ricciardo, Tenor) wurde in Tula geboren und studierte am Gnessin State Musical College in Moskau bis er dem Helikon Opera Theatre of Moscow beiträt. Er sang bereits auf den renommierten Bühnen der Welt: u. a. am Teatro Real Madrid, Festival von Aix-en-Provence, Théâtre des Champs-Élysées Paris, Glyndebourne Festival, Théâtre de la Monnaie in Brüssel, Japan Opera Foundation in Tokyo, Las Palmas Opera and Théâtre de Luxembourg. Auch sang er unter den führenden Dirigenten wie A. Zedda, D. Renzetti, B. Campanella, E. Pido, V. Jurowski, M. Mariotti, C. Scimone, J. Lopez-Cobos, G. Carella, G. Nose-da und R. Frizza sowie mit Regisseuren wie Pizzi, D. Fo, T. Servillo, G. Del

Monaco, D. Abbado, I. Brook, Sir Peter Hall und S. Vizioli. In Italien hörte man den Tenor in Werken wie Rossinis *L'italiana* in Algeri, Rossinis *Il barbiere di Siviglia*, Rossinis *Il viaggio a Reims* und Rossinis *La Cenerentola*. Er hatte Engagements beim Rossini Opera Festival in Pesaro, dem Teatro Comunale Bologna, dem Teatro San Carlo in Neapel, Teatro Massimo Palermo, Teatro Petruzzelli in Bari und dem Festival von Stresa. Weitere wichtige Debüts gab er in Verdis *Otello* in Lausanne, Rossini *Maometto II* und Rossinis *Il barbiere di Siviglia* am Teatro la Fenice in Venedig. Mironov sang in Rameaus *Castor et Pollux* im Theater an der Wien, in Aubers *La Muette de Portici* an der Opéra Comique und in Rossinis *La Cenerentola* an der Opéra Bastille. Der Tenor war erstmals 2006 für die CD-Aufnahme von *La donna del lago* und dann 2012 für die moderne Erstausführung von *Mercadante* I briganti als gefeierter Protagonist bei ROSSINI IN WILDBAD zu Gast.



Nahuel Di Piero (Ircano, Bass) wurde 1984 in Buenos Aires geboren. Er studierte Gesang am künstlerischen Institut des Teatro Colón und begann mit Rollen wie dem Masetto von Mozarts Don Giovanni, dem Haly von Rossinis L'italiana in Algeri, dem Figaro von Mozarts Le nozze di Figaro, dem Colline von Puccinis La bohème, und der Guglielmo von Mozarts Così fan tutte. In den vergangenen Spielzeiten war er u. a. in den Rollen des Sarastro in Mozart Die Zauberflöte in Dessau und des Basilio in Rossinis Il barbiere di Siviglia an der Deutschen Oper Berlin zu hören. Zur Eröffnung der Saison der Palacio de las Artes in Valencia nahm er an einer Reihe von Produktionen, darunter Fidelio, Don Giovanni und

Cyrano de Bergerac teil. In der vergangenen Spielzeit war Di Piero als Colline in Puccinis La bohème in London, Basilio in Rossinis Il barbiere di Siviglia in Toulouse, Léandre in Prokofjews Die Liebe zu den drei Orangen und an der Pariser Nationaloper als Masetto in Mozarts Don Giovanni zu hören.



Silvia Beltrami (Zomira, Mezzosopran) begann ihre Gesangsausbildung bei Luana Pellegrineschi. Sie graduierte am Konservatorium Arrigo Boito in Parma und bildete sich beim Tenor William Matteuzzi fort. 2004 feierte

sie ihr Debüt auf der Bühne in der Rolle von Hermia in Webbs *A Midsummer Night's Dream*. Ein Jahr später wurde sie von der Accademia Rossiniana unter der Leitung von Alberto Zedda für die Rolle der Marquise Melibea in Rossinis *Il viaggio a Reims* ausgewählt. Später sang sie die Marquise Melibea auch am Teatro Municipale in Piacenza und am Teatro Real in Madrid sowie am Teatro Rossini in Lugo (unter der Leitung von Eun Sun Kim), zukünftig wird sie in dieser Rolle am Teatro Verdi in Busseto und am Teatro Alfieri di Asti zu hören sein. Sie war Solistin in Rossinis *Petite Messe Solennelle* sowie in Pergolesis *Stabat Mater*. Neben der Rolle der Zita in Puccinis *Gianni Schicchi* sang sie die Hauptrolle in Bizets *Carmen* in Parma. 2009 war sie als Suzuki in Puccinis *Madama Butterfly* am Teatro Comunale in Bologna. Im selben Jahr debütierte sie als Marchesa Melibea in Rossinis *Il viaggio a Reims*. Beltrami hat zudem eine CD mit Werken Rossinis aufgenommen, die bei Bongiovanni erschienen ist. Zukünftige Projekte umfasse u. a. Das Debüt in der Rolle des Idamante des Idomeneo am Teatro Comunale in Bologna unter Michele Mariotti und Melibea in Rossinis *Il viaggio a Reims* am Teatro Real in Madrid.



Artavazd Sargsyan (Ernesto, Tenor) studierte Gesang an der École Normale de Musique in Paris bei Daniel Ottevaere.

Auf der Bühne war er unter anderem zu sehen als Gerald in Delibes' *Lakmé*, Nadir in Bizets *Les Pêcheurs de perles*, Ouf in Chabriers *L'Etoile*, Vincent in Gounods *Mireille*, in Laurent Pellys Inszenierung von Massenets *Cendrillon* in Lille, als Ferrando in Mozarts *Così fan tutte* in Massy, Nemorino bei Richard Cowans Inszenierung von Donizettis *L'elisir d'amore* beim Belle-Ile en Mer Opernfestival und als Arturo in Henry Runneys Inszenierung von Donizettis *Lucia di Lammermoor* beim Morlaix Festival. Die Titelrolle in Glucks *L'Ivrogne corrigé* sang er mit

dem Ensemble der Oper La Peniche in Paris und Amsterdam. Unlängst sang er die Hexe in Humperdincks Hänsel und Gretel unter der Regie von Mireille Larroche in Paris und Fontainebleau. Unter der Regie von David Stern war er mit der Opera Fuoco wieder als Ferrando in *Così fan tutte* zu sehen und mit dem European Philharmonic Orchestra sang er in Paris den Henry in Strauss' *Die schweigsame Frau*.

Zu den zahlreichen Oratorien und Kantaten in Sargsyans Repertoire zählen unter anderem Mozarts Requiem, Beethovens Messe in C-Dur, Liszts Psalm 13, Schuberts Stabat Mater, Saint-Saëns' Oratorio de Noël, Puccinis *Messa di Gloria*, Brittens *Saint Nicolas* und Mendelssohns Psalm 95.



Diana Mian (Fatima, Sopran) studierte Gesang bei Alessandro Vitiello und gab ihr Operndebüt am Teatro La Fenice in Venedig als Juliette in Gounods *Roméo et Juliette*. Später war sie in Vercenza als Zerlina in Mozarts *Don Giovanni* zu sehen, als Serpina in Pergolesis *La serva padrona* und in Mailand als Fiordiligi in Mozarts *Così fan tutte*. Als Carolina in Cimarosas *Il matrimonio segreto* konnte man die Sopranistin in Ankara, Izmir, Istanbul und in Prag erleben. Mimi in Puccinis *La bohème* gehört ebenfalls zu ihrem Repertoire; in dieser Rolle war sie in Taschkent, Sassari und Lecco zu sehen. In Bergamo stand Mian in Donizetti-Opern als Serafina in *Il campanello*, als Norina in *Don Pasquale* sowie als Adina in

L'elisir d'amore auf der Bühne. Ferner sang sie in Pordenone die Elvira in Verdis Ernani und in Valencia die Contessa in Mozarts Le nozze di Figaro.

Im Juni war die Sängerin in Donizettis Maria Stuarda am Teatro comunale in Florenz zu hören.

Im Laufe ihrer Karriere konnte Diana Mian mehrere italienische und internationale Wettbewerbe gewinnen: Città di Brescia in Brescia, Voci Liriche Rosetum in Mailand, Iris adami Corradetti in Padua und Giuseppe di Stefano in Trapani.

Im Konzertbereich gewann sie mit Trio di Trieste und Michael Flaksman den Ersten Preis und den Spezialpreis beim Kammermusik-Festival Youth for Youth in Ravenna sowie den Ersten Preis beim Lilian Caraiian-Wettbewerb in Triest.

Nach ROSSINI IN WILDBAD, wird sie die Lucietta in Wolf-Ferraris Il campiello in Rovigo und Venedig singen.



Anna Brull (Elmira, Mezzosopran) begann bereits im Alter von 5 Jahren mit dem Klavierunterricht. Seit 2006 studierte sie an der katalanische Hochschule für Musik in Barcelona, die sie mit einem Diplom in Gesangspädagogik abschloss. Zudem studierte sie Gesangstechnik bei Margarida Natividade, Liedgestaltung und Kammermusik bei Alan Branch und nahm bei Marta Almajano Unterricht in Barockgesang. 2010 schloss sie ihren Master spécialisé de chant am Königlichen Konservatorium Brüssel ab. Sie wirkte an der CD Victòria dels Angels canta Nin mit, die beim Plattenlabel Columna Musica erschienen ist. 2012 besuchte sie das Konservatorium Tito Schipa in Lecce, welches sie mit Auszeichnung

beendete. Dort studierte sie bei Professor Amelia Felle, mit der sie ihr italienisches Opernrepertoire erweiterte. Brull nahm u. a. an Meisterkursen mit Mariella Devia, Paolo Coni, Melanie Diener, Stella Parenti und Amelia Felle teil, sowie in den Jahren 2007, 2008 und 2009 an den Internationalen Musiksommerkursen in Brügge, Belgien. Im Dezember 2011 gewann sie den zweiten Preis beim Internationalen Operngesangswettbewerb Valerio Gentile in Fasano (Bari). Ihr Repertoire umfasst Oratorien, Kammermusik und Oper mit einem Schwerpunkt auf Hosenrollen für Mezzosopran vom Barock bis ins frühe 19. Jahrhundert. Die Sängerin gab ihr Operndebüt in Lecce, Italien, als Cherubino in Mozarts *Le nozze di Figaro* mit dem Orchestra Tito Schipa unter Leitung von Marcello Panni.

Der **Camerata Bach Chor** wurde 2003 von Tomasz Potkowski in Posen gegründet. Dieses Jahr tritt er unter der Leitung von Anja Michalak, der Chordirektorin der Danziger Oper, in Bad Wildbad auf. 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 Wolf-

gang Amadeus Mozart. Bei ROSSINI IN WILDBAD trat der Chor erstmals 2010 auf und ist seither ständiger Chor des Festivals.

Virtuosi Brunensis (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 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 Brunensis waren bereits 2008 bis 2010 sowie 2012 zu Gast bei Rossini in Wildbad. Sie sind auf zahlreichen Aufnahmen des Festivals zu hören, wobei insbesondere der flexible und filigrane Klang der Streicher stets besonders positiv hervorgehoben wurde.



Gioachino Rossini.

Dank

ROSSINI IN WILDBAD bedankt sich bei der Bürgerschaft und der Stadtverwaltung von Bad Wildbad, dem Freundeskreis ROSSINI IN WILD-

BAD e.V., der Touristik Bad Wildbad GmbH, dem Förderverein Kurtheater e.V., dem Förderverein Trinkhalle e.V. und der Staatsbad Wildbad GmbH.

ROSSINI IN WILDBAD ist zahlreichen weiteren Institutionen und Personen zu Dank verpflichtet: Aparthotel Schwarzwaldpanorama, Familie Kirchhoff • Bäckerei Haag • Bekleidungs-
haus Frey • Berufsförderungswerk Bad Wildbad • Biesinger. Druck, Media, Verlag • Blumenhaus Schober, Frau Neher • Bowhunting-Pfalz, Erik Siegmayer • Bücher Fuchs, Familie Fuchs • Cafe am Bad, Frau Huber • Cafe Bechtle, Familie Bechtle • Cafe Funk, Familie Rau • Cafe Winkler, Familie Schmid • City Metzgerei, Frau Pichler • Dehoga Bad Wildbad • Die Skihütte Sommerberg, Herr Stegemann • Eiscafe de Simone • Familie Eberhard und Else Nerz • Familie Ernst und Margarete Burkhardt • Familie Hermann u. Agnes Bauer • Familie Prof. Hermann und Inge Kraus • Familie Reinhard Wolf • Familie Rolf und Margot Bott • Familie Selle • Familie Wilfried und Ulla Gentner • Familie Wolfgang und Annemarie Kienzler • Frau Gerda Eitel • Frau Grete Knaus • Frau Heide Schmid • Frau Marianne Hiebel • Freundeskreis Rossini • Gästehaus Sonnenhof, Familie Munde

Haus Bellevue, Familie Schmid • Haus Bettina, Familie Kröll • Haus Mariann, Frau Kraus • Hotel Alte Linde, Familie Schraft • Hotel Bergfrieden, Familie Roller • Hotel Eintracht, Familie Hofmann • Hotel Restaurant Auerhahn, Familie Wagenblast • Hotel Rossini, Familie Mokni • Hotel Rothfuß, Familie Richter • Hotel Traube, Familie Zarrabi • Hotel Valsana Familie Rothfuß • Hotel Weingärtner, Familie Weingärtner • Kurklinik am Olgabad • Kurparkrestaurant, Familie Antona • Kurverein Bad Wildbad • Milchgünthner, Familie Günthner • Obst und Gemüsehandel Schmid • Restaurant Wildbader Hof, Familie Pfeiffer • Rommelklink • Schlosserei Alfred Hofsäss • Schreiner Günthner, Familie Kurt Günthner • Volker Tosta • Eisele Druck GmbH



Zu *Le Siège*:
„Rossini might well have selected this recording to advocate for his *Le siège de Corinthe*. This is among the handful of recordings of Rossini operas that leave absolutely nothing to be desired.“
(Voix-Des-Arts.com)



Neuerscheinungen zum Jubiläum
ROSSINI IN WILDBAD
Erhältlich an der Abendkasse

TEAM

Intendanz und Künstlerische Leitung *Jochen Schönleber*
Leitung Organisation *Martin Schiereck*
Assistenz Organisation *Mareike Hoksch*
Leitung Künstlerischen Betriebsbüro *Patrick Hanbaba*
Assistenz Künstlerisches Betriebsbüro *Mareike Goldschmied*
Pressesprecher *Dr. Ulrich Köppen*
Öffentlichkeitsarbeit *Susanne Kastka*
Recherche und Wissenschaftliche Mitarbeit *Reto Müller*
Assistenz Presse *Mareike Goldschmied*
Mitarbeiterin in der Festspielleitung *Carola Heine*
Finanzen *Carola Heine*

IMPRESSUM

Herausgeber ROSSINI IN WILDBAD
Intendant *Jochen Schönleber*
Redaktion ROSSINI IN WILDBAD, *Mareike Goldschmied, Reto Müller, Mareike Hoksch*
Texte *Stefano Piana, Mareike Goldschmied*
Umschlaggestaltung *Christian Ernst*
Satz und Gestaltung *Christian Ernst, Mareike Goldschmied*
Druck WIRmachenDRUCK
Verlag und Anzeigenverwaltung *penso-pr,*
Hambergweg 34, 77120 Grafenau, penso-pr@t-online.de

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



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