

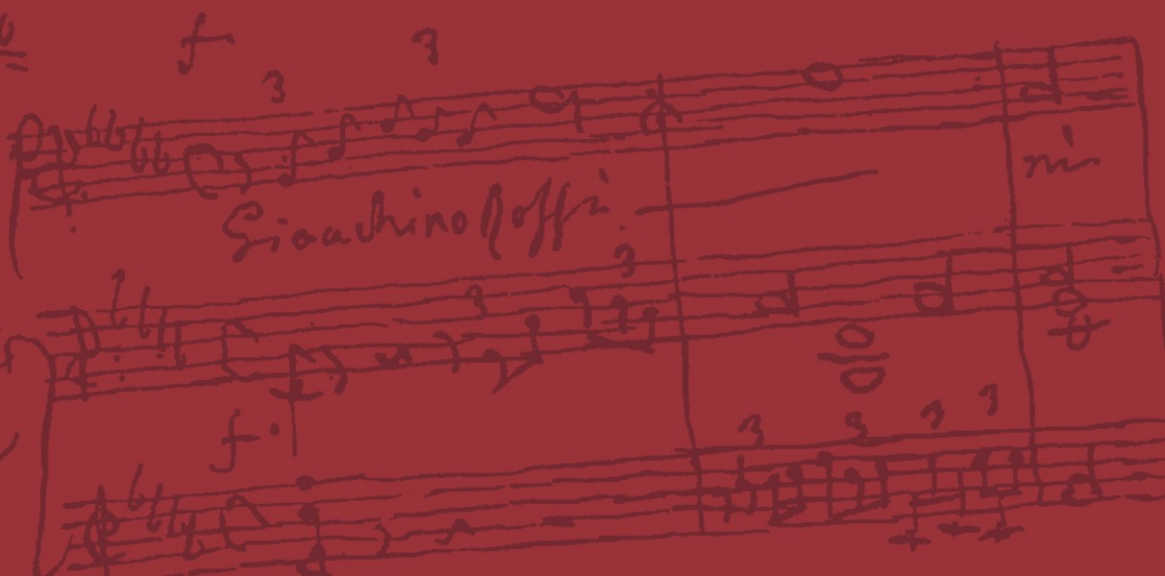
# ROSSINI

## in WILDBAD

*Belcanto Opera Festival*

# 2018

## Moïse





## DER MINISTERPRÄSIDENT DES LANDES BADEN-WÜRTTEMBERG



Für manch Opernliebhaber ist das Belcanto Opera Festival ROSSINI IN WILDBAD ein wichtiger Termin im Veranstaltungskalender. Und in diesem Jahr gibt es zudem etwas zu feiern: Das 30-jährige Bestehen des Festivals. Zu diesem besonderen Anlass gratuliere ich auch im Namen der Landesregierung sehr herzlich. Überdies ist 2018 das Rossini-Jahr. Gioachino Rossinis Todestag jährt sich zum 150. Mal. All das verspricht eine besondere atmosphärische Aufladung der wie gewohnt anspruchsvollen Aufführungen. Sehr gerne habe ich daher für das diesjährige Belcanto Opera Festival die Schirmherrschaft übernommen und begrüße alle Besucherinnen und Besucher herzlich in Bad Wildbad.

Das Festival kann sich auf einen Kuraufenthalt Rossinis im Jahre 1856 in Bad Wildbad berufen. Dieser direkte biografische Bezug würzt das Festival wie das Salz die Suppe, in der Sache aber geht es natürlich um die Arbeit und Aufführung mit und an den Werken des Künstlers. An mehreren Aufführungsorten rund um den Kurort präsentiert das Festival vier Opern, eine große Kantate und viele Konzerte. Besonders freut es mich, dass sich hier gerade jungen Nachwuchstalente eine Bühne bietet, auf der sie vor einem ebenso begeisterten wie fachkundigem Publikum auftreten können.

Die Oper ist für mich persönlich die Königin der Bühnenkünste. Ich empfinde sie nicht nur als höchst unterhaltsam, sondern auch als sehr inspirierend. Mein besonderer Dank gilt dem großen Engagement der Musikerinnen und Musiker sowie allen Organisatoren, Unterstützern und Helfern dieses wunderbaren Musikereignisses. Allen Besucherinnen und Besuchern wünsche ich viel Vergnügen und anregende Musikmomente.

*Winfried Kretschmann*

Winfried Kretschmann

Ministerpräsident des Landes Baden-Württemberg

# Moïse (Moses und Pharaon)

Opéra in vier Akten

Uraufführung am 26. März 1827

auf der Bühne der Académie royale de musique („Opéra“),  
Salle Le Peletier, Paris

Libretto von Luigi Balocchi und Étienne de Jouy

Musik von Gioachino Rossini

*Aufführungsmaterial nach der Partitur von Troupenas (Paris 1827)  
von orchestralparts; Neuedition des Cantique nach den Quellen  
von Aldo Salvagno für © ROSSINI IN WILDBAD*

Trinkhalle | Bad Wildbad

Donnerstag, 19. Juli 2018, 19.00 Uhr

Mittwoch, 25. Juli 2018, 19.00 Uhr

Samstag, 28. Juli 2018, 19.00 Uhr

Pause nach dem 2. Akt

Korrepetition  
Regieassistenz / Abendspielleitung  
Hospitantz  
Kostümassistenz

Maske  
Beleuchtung

Technik  
Lichtinspizienz  
Übertitelinspizienz

Davide Dellisanti  
Chang Tang  
Elitza Stateva  
Ottavia Castellotti  
Raffaella Marinelli  
Ulrike Lehmann-Ort  
Oliver Porst  
Michael Feichtmeier  
Moussé Dior Thiam  
N. N.  
Reto Müller

Wir danken für besondere Unterstützung im Jubiläumsjahr



Baden-Württemberg

MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT, FORSCHUNG UND KUNST

Ton-Aufzeichnung durch SWR Classic

Video-Aufzeichnung durch philo-media

**SWR** ➔ **CLASSIC**



Liveübertragung am 28. Juli 2018, 19.05 Uhr auf Deutschlandradio Kultur

**Deutschlandradio Kultur**

Ein Programm  
von Deutschlandradio

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.

## Personen

<b>Moïse</b>	Alexey Birkus
<b>Pharaon</b>	Luca Dall'Amico
<b>Aménophis</b>	Randall Bills
<b>Éliézier</b>	Patrick Kabongo
<b>Oziride / Voix mystérieuse</b>	Baurzhan Anderzhanov
<b>Ophide</b>	Xiang Xu *
<b>Sinaïde</b>	Silvia Dalla Benetta
<b>Anaï</b>	Elisa Balbo
<b>Marie</b>	Albane Carrère
<i>Hebräer, Ägypter</i>	Gemischter Chor

\* Stipendiat der Akademie BelCanto

Górecki Chamber Choir	Leitung: Mateusz Prendota
Virtuosi Brunenses	Leitung: Karel Mitáš
Musikalische Leitung	Fabrizio Maria Carminati
Musikalische Assistenz	Michele D'Elia
Regie	Jochen Schönleber
Bühnenbild	Jochen Schönleber
Mitarbeit Bühnenbild	Sandra Li Maennel Saavedra
Videokünstler	Anton Kaun
Kostüm	Claudia Möbius
Licht	Michael Feichtmeier
Deutsche und italienische Übertitel	Reto Müller

## Inhalt

### Erster Akt

Die Hebräer und Midianiter fühlen sich in ihrem Lager vor den Mauern Memphis' in ihrer Hoffnung betrogen, aus der ägyptischen Knechtschaft entlassen zu werden. Moïse wirft ihnen ihre Klagen und ihr mangelndes Gottvertrauen vor und gibt sich zuversichtlich, bald in das Gelobte Land zurückkehren zu können. Er hat seinen Bruder Éliézer mit seinen Forderungen zum Pharaο geschickt. Eben kehrt dieser zurück, in Begleitung ihrer Schwester Marie und deren Tochter Anaï. Er berichtet von der Freilassung der beiden Frauen als Zeichen der Nachgiebigkeit des Pharaο. Eine geheimnisvolle Stimme fordert Moïse auf, die Gesetzestafeln des Herrn entgegenzunehmen. Alle verbeugen sich vor diesen und weihen Gott ihre Erstgeborenen.

Anaï will ihre Liebe zum Pharaοensohn Aménophis ersticken und dem versammelten Volk folgen, während dieser sie unter Druck setzt und dem Schicksal trotzen will.

Er teilt Moïse mit, dass die Freilassung ausgesetzt sei. Der hinzukommende Pharaο ergreift die Partei des jungen Prinzen. Moïse erhebt seine Hand, worauf sich der Himmel verdunkelt, die Erde bebt und die Pyramide zu einem ausbrechenden Vulkan wird.

### Zweiter Akt

Ganz Ägypten leidet unter der anhaltenden Finsternis. Der Hofstaat im Palast bekniert den Pharaο, der schließlich Moïse rufen lässt. Auf seinen Schwur, dieses Mal sein Wort zu halten, ruft Moïse Gott an, woraufhin das Licht zurückkehrt. Alle sind von diesem neuen Wunder beeindruckt, nur Aménophis hadert mit dem Schicksal und will den sofortigen Abzug der Hebräer erneut in Frage stellen.

Der Pharaο teilt seinem Sohn mit, dass er die armenische Prinzessin noch an diesem Tag heiraten soll. Aménophis ist am Boden zerstört und wagt es nicht, dem Vater seine wahre Liebe einzugestehen.

Auch Sinaïde, die Pharaοengattin, wendet sich an ihren Sohn, dessen heimliche Liebe sie kennt. Sie respektiert Moïse und seinen Gott, der auch ihrer war, und beschwört Aménophis, seiner fatalen Leidenschaft, die alle ins Verderben stürzt, zu entsagen. Nach seinem anfänglichen Widerstand lässt sie sich von seinem Lippenbekenntnis beschwichtigen und sieht der prinzlichen Hochzeit und dem Fest der Himmelsgöttin Isis glückerfüllt entgegen.

### **Dritter Akt**

Vor dem Isis-Tempel feiern die Ägypter ihre höchste Göttin unter der Leitung des Oberpriesters Oziride, dessen Wort sich auch der Pharao verpflichtet fühlt. Oziride lässt das Fest der Isis mit umfangreichen Tänzen feiern.

Moïse erscheint mit den Hebräern und fordert die versprochene Freilassung. Oziride verlangt von ihm, dass sein Volk vor dem Abzug der Isis-Statue huldige, was Moïse empört ablehnt. In diesem Moment erscheint der ägyptische General Ophide und berichtet von den Plagen, die Ägypten heimsuchen. Oziride verlangt die Bestrafung der Hebräer, die die Götter erzürnt haben, während Moïse die Macht Gottes proklamiert. Auf seinen Wink hin stürzt die Isis-Statue zusammen und am Himmel zeigt sich die Bundeslade. Oziride beharrt auf seinen Göttern, und der Pharao fällt ein „salomonisches“ Urteil: Die Hebräer sollen noch am gleichen Tag aufbrechen, aber in Ketten! Moïse spricht seinem Volk Mut zu, während die Ägypter Jehovas Macht dieses Mal für nutzlos halten.

### **Vierter Akt**

Aménophis hat Anaï in die Dünen entführt. Er ist bereit, auf den Thron zu verzichten und will Marie und Moïse um ihre Hand bitten. Anaï fleht zu Gott, sie nicht schwach werden zu lassen.

Moïse und die Hebräer erscheinen, die beiden Liebenden verlassen ihr Versteck. Aménophis' Ansinnen gegenüber verlangt Moïse von dem Mädchen, sich zwischen ihrer Mutter und Sinaïde, zwischen Memphis und ihrem Vaterland, zwischen ihrem Geliebten und Gott zu entscheiden. Anaï beklagt ihr schreckliches Schicksal und ist verzweifelt. Schließlich bekennt sie sich wie inspiriert zu Gott und seinen Gesetzen. Sie gesteht, geliebt zu haben, und fleht Gott um Gnade für sich und Aménophis. Dieser tobt vor Wut und offenbart, dass Anaï damit das Todesurteil für die Hebräer ausgesprochen hat, die er den unter dem Pharao herannahenden Soldaten ausliefern wird.

Die Hebräer sind am Ufer des Roten Meers angelangt. Moïse stimmt ein Gebet an, das von Éliézer und Marie und dem ganzen Volk aufgenommen wird. Während des Gebets lösen sich ihre Ketten von den Händen. Der Angst vor den anrückenden Soldaten folgt ein neuerliches Wunder: Unter den Füßen Moïses weichen die Wasserfluten und das ganze Volk folgt ihm sicher durch das Rote Meer, während die Wogen über den verfolgenden Ägyptern zusammenschlagen.

Sicher am anderen Ufer angelangt, loben und preisen die Hebräer den Herrn.

*Reto Müller*

## Übersicht

Interpreten der Uraufführung, Paris, Opéra (Salle Le Peletier), 26. März 1827:

**Nicholas-Prosper Levasseur** (Moïse, Bass), **Henri-Bernard Dabadie** (Pharaon, Bariton), **Adolphe Nourrit** (Aménophis, Tenor), **Alexis Dupont** (Éliézer, Tenor), **Louis-Bartholomé-Pascal Bonel** (Oziride, Bass), **Ferdinand Prévôt** (Ophide, Tenor); **Louise-Zulmé Dabadie** (Sinaïde, Sopran), **Laure Cinti-Damoreau** (Anaï, Sopran), **Augusta Mori** (Marie), **Gemischter Chor** (Hebräer, Ägypter).

OUVERTURE .....		
<b>ACTE I.</b>		
N <sup>o</sup> 1.	INTRODUCTION... Anaï, Marie, Eliezer, Moïse, Chœur.....	Dieu puissant du joug de l'impie .....
	QUATUOR et CHŒUR .....	Dieu de la paix, Dieu de la guerre.....
N <sup>o</sup> 2.	CHŒUR .....	Anaï, Marie, Eliezer, Moïse, Chœur..... La douce aurore qui vient d'éclorre .....
N <sup>o</sup> 5.	DUO .....	Anaï, Aménophis..... Si je perds celle que j'aime.....
N <sup>o</sup> 4.	MARCHE et CHŒUR .....	Marie, Eliezer, Chœur..... O jour heureux, jour solennel .....
N <sup>o</sup> 5.	DUO .....	Anaï, Marie..... Dieu dans ce jour prospère .....
N <sup>o</sup> 6.	FINALE .....	(Anaï, Sinaïde, Marie, Aménophis, Eliezer) Qu'entends-je? tel est leur sort .....
		(Ophide, Pharaon, Moïse, Chœur.....)
<b>ACTE II.</b>		
N <sup>o</sup> 7.	INTRODUCTION... (Sinaïde, Aménophis, Eliezer, Pharaon, Moïse, Chœur.....)	Quel désastre! qui nous délivrera.....
N <sup>o</sup> 8.	INVOCATION..... (Sinaïde, Aménophis, Eliezer, Pharaon, Moïse, Chœur.....)	Arbitre suprême du ciel et de la terre..
	QUINTETTO..... Sinaïde, Aménophis, Eliezer, Pharaon, Moïse.	O toi dont la clémence .....
N <sup>o</sup> 9.	DUO..... Aménophis, Pharaon .....	Moment fatal! que faire?.....
N <sup>o</sup> 10.	AIR et CHŒUR.. Sinaïde, Aménophis, Chœur.....	Ah! d'une tendre mère .....
<b>ACTE III.</b>		
N <sup>o</sup> 11.	MARCHE et CHŒUR. Pharaon, Oziride, Chœur .....	Reine des cieux et de la terre.....
	1 <sup>er</sup> AIR de DANSE .....	
	2 <sup>e</sup> AIR de DANSE .....	
	3 <sup>e</sup> AIR de DANSE (Chasse) .....	
N <sup>o</sup> 12.	FINALE .....	(Anaï, Sinaïde, Marie, Aménophis, Eliezer, Ophide, Pharaon, Oziride, Moïse, Chœur.) Je réclame la foi promise.....
<b>ACTE IV.</b>		
N <sup>o</sup> 13.	ENTRACTE et RECITATIF .....	Où me conduisez vous?.....
	DUO..... Anaï, Aménophis.....	Jour funeste!.....
N <sup>o</sup> 14.	AIR et CHŒUR... (Anaï, Marie, Aménophis, Eliezer, Moïse, Chœur...)	Quelle horrible destinée.....
N <sup>o</sup> 15.	PRIERE et CHŒUR. Anaï, Marie, Eliezer, Moïse, Chœur.....	Des cieux où tu résides.....
N <sup>o</sup> 16.	SCENE et ORAGE. (Anaï, Marie, Aménophis, Eliezer, Pharaon, Moïse, Chœur.....)	Quel bruit, ô ciel! du haut de la montagne.
N <sup>o</sup> 17.	CANTIQUE..... Anaï, Marie, Eliezer, Moïse, Chœur.....	Chantons, bénissons le Seigneur.....

Orchesterbesetzung: Piccolo, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Ophikleide, Streicher (Violinen I u. II, Bratschen, Violoncello, Kontrabass), Pauken, große Trommel, Becken, Triangel, Harfe.



## Einige philologische Anmerkungen zu *Moïse*

„*Moïse, Opéra en quatre actes*“ – unter dieser schlichten Bezeichnung war Rossinis biblische Grand-Opéra im 19. Jahrhundert bekannt. Der Komponist selbst bezeichnete seine ursprüngliche italienische Fassung *Mosè in Egitto* (1818/19) stets als „Oratorio“, das er als „eine sehr hochstehende Gattung“ ansah. Als er mit Ferdinand Hérold die Idee entwickelte, das Werk in Paris zu zeigen und es dem damaligen Direktor der Opéra vorschlug, sprach er ebenfalls von „L’oratorio de Moïse“. Als Rossini die Oper 1827 schließlich für die Bühne der Opéra in Paris einrichtete, nahmen die Schreibern innerhalb der Administration immer auf sein „Oratoire“ Bezug. Mit *Mosè in Egitto* knüpfte Rossini an eine neapolitanische Tradition der Fastenzeit-Oper an; mit *Moïse* hatte er etwas Ähnliches im Sinn, wie der folgende Beitrag von Annelies Andries zeigt.

Die französische Fassung wird heute meist als *Moïse et Pharaon ou Le Passage de la Mer Rouge* bezeichnet. Einer von zwei Librettodrucken von 1827 verwendete tatsächlich diesen „Langtitel“, jedoch nur auf dem Umschlagblatt, während die Oper innen kurz und bündig *Moïse* genannt wird, wie auch in allen anderen Quellen, einschließlich der Partitur und des Klavierauszugs, die der Verleger Eugène Troupenas noch im gleichen Jahr publizierte und die die Grundlage unseres eigens neu erstellten Aufführungsmaterials bilden.

Zwischen den beiden erwähnten Druckausgaben von Troupenas gibt es einen grundlegenden Unterschied: Der Klavierauszug enthält am Schluss ein „Cantique“ (Nr. 17), während die Partitur, wie der italienische *Mosè in Egitto*, mit der Meeresstille nach dem Sturm rein symphonisch endet. Rossini hatte zunächst einen Schlusschoral „*Chantons, bénissons le Seigneur*“ als Dankgebet der Hebräer für ihre Rettung komponiert. Davon ist in den Archiven der Opéra lediglich eine Partiturabschrift erhalten, die den Vermerk „*retiré de Moïse*“ aufweist. Ob diese Zurückziehung vor oder nach der Premiere stattfand, ist unklar, aber jedenfalls wurde das Stück in der Partitur (die einige Zeit nach dem Klavierauszug herausgegeben wurde, der seinerseits schon in der Entstehungsphase der Oper vorbereitet wurde) nicht mehr berücksichtigt. Ob ästhetische oder praktische Gründe Rossini dazu bewogen haben, ist unklar. Sicher ist, dass dieses Cantique eine Schlussapothese vorzeichnete, wie sie dann in *Guillaume Tell* zum Tragen kam.

Reto Müller



## Pariser Fastenzeit-Opern und Oratorien: Zwischen Sentimentalität und Spektakel

1821 reiste der französische Komponist Ferdinand Hérold nach Italien, um dort Sänger und Komponisten für Paris anzuwerben. Eines seiner wichtigsten Reiseziele war Neapel, wo Gioachino Rossinis Opern einen Triumph nach dem anderen feierten. Doch die Italiener waren nicht die Einzigen, die von Rossinis Werken fasziniert waren; seit 1817 hatte sich auch das Publikum des Pariser Théâtre-Italien für seine stupenden Belcanto-Arien und Aufsehen erregenden Orchesterpartituren begeistert. Als Hérold nach passenden Opern für Paris suchte, fiel sein Auge auf *Mosè in Egitto*, eine *azione tragico-sacra*, die die Geschichte von Moses nacherzählt, wie er die zehn Plagen in Ägypten entfesselt und die Israeliten durchs Rote Meer führt. Am 13. April 1821, neun Tage vor Ostern, schrieb Hérold enthusiastisch an Giovanni Battista Viotti, den Direktor der Opéra, und verkündete, dass diese Oper eine der besten von Rossini sei und dass „dieses Werk in einer guten Inszenierung der Opéra an der Rue Pelletier [sic] in der nächsten Fastenzeit gegeben werden könnte“.

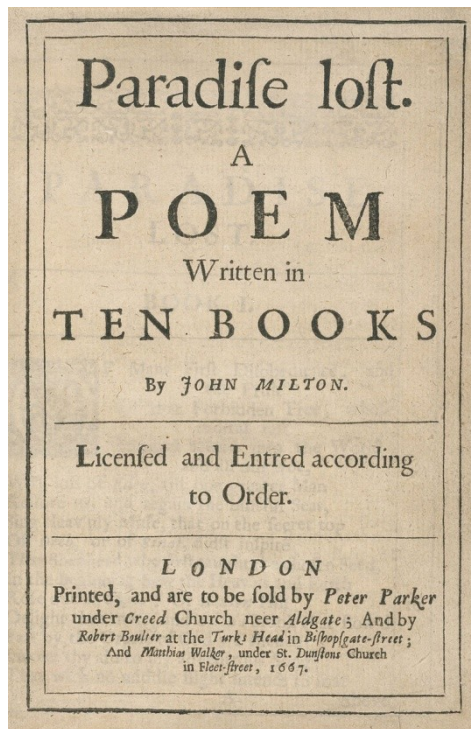
Hérolds geplante Terminierung für die Premiere der Oper mag seltsam erscheinen, da die Aufführung weltlicher Bühnenwerke während der Fastenzeit in vielen katholischen Ländern eingeschränkt war. In der Tat hatte Rossini, um genau diese Restriktion zu umgehen, eine biblische Episode ausgewählt, frei bearbeitet

nach dem Buch Exodus. *Mosè in Egitto* erlebte seine Premiere in der Fastenzeit 1818 im Teatro San Carlo in Neapel (das berühmte Gebet im dritten Akt wurde für die Wiederaufnahme 1819 hinzugefügt).

Im Paris des frühen 19. Jahrhunderts war die Auswirkung der katholischen Bräuche auf Zeitpläne der Theater komplizierter als in Italien. Vor der Revolution von 1789 waren Theateraufführungen während der Fastenzeit weitgehend untersagt; an ihrer Stelle wurden *concerts spirituels* veranstaltet, in denen Instrumental- und Vokalmusik dargeboten wurde. Die Trennung von Kirche und Staat nach der Revolution hatte diesem Verbot ein Ende bereitet, und die Theater begannen damit, das ganze Jahr hindurch Werke auf die Bühne zu bringen. Jedoch hatte die Revolution nicht das Interesse an der christlichen Religion erlöschen lassen: In den 1790er-Jahren erschien nach und nach auf den weltlichen Bühnen in Paris eine Handvoll biblischer Dramen wie z. B. Legouvés Tragödie *La mort d'Abel* (1792). Doch diese Schauspiele – alles andere als repräsentativ für die katholische Glaubenslehre – verwandelten Geschichten aus dem Alten Testament in Familiendramen und verkörperten einen für das 18. Jahrhundert typischen empfindsamen Zugang zur Religion, der den Schwerpunkt auf die Beziehung zwischen Gott und dem einzelnen Menschen – gefühlstief, natürlich und persönlich – legte.

Diese biblischen Dramen waren nicht unmittelbar auf breit gefächerte Resonanz bei anderen Künstlern gestoßen. Dies änderte sich jedoch, als die sentimentalische Religion in Frankreich wieder populär wurde, nachdem Napoleon I. 1801 das revolutionäre Frankreich mit der römisch-katholischen Kirche versöhnt hatte. Zeuge dieser Entwicklung ist der sofortige und umfassende Erfolg des 1802 erschienenen *Le Génie du Christianisme* von François-René de Chateaubriand. In dieser Schrift pries Chateaubriand die Schönheiten der persönlichen und innigen Erfahrung mit dem christlichen Glauben und stellte auch eine direkte Verbindung zur Kunst her: Er erklärte, dass das Christentum mehr als jede andere Religion einen eindeutig positiven Einfluss auf die künstlerische Gestaltung gehabt habe. Sein Buch bewertete nicht nur frühere Kunstwerke neu, die christliche Themen darstellten – beispielsweise Miltons *Paradise Lost* (1667/1674) –, sondern ermutigte Künstler auch dazu, sich von religiösen Erfahrungen inspirieren zu lassen. Diese Publikation kam gerade richtig; zur selben Zeit war die Begeisterung der Theaterbesucher für biblisches Theater in Paris auf dem Vormarsch.

Diese Begeisterung war erstmals unübersehbar geworden, als am Heiligabend 1800 Joseph Haydns *Die Schöpfung* (1797/98) an der Opéra Premiere hatte. Diese Aufführung wurde nicht nur äußerst positiv aufgenommen, sondern das Ora-



torium rief innerhalb kürzester Zeit auch künstlerische Reaktionen hervor, darunter eine Parodie in dem Genre, das vielleicht das sentimentalste seiner Zeit war, dem *mélodrame*. Diese Parodie mit dem Titel *La récreation du Monde* war das erste einer Reihe von überaus beliebten biblischen *mélodrames*. Das Management der Opéra schloss sich bereitwillig diesem Trend an und begann ab 1803 in den vorösterlichen Wochen mit der Erst- oder Wiederaufführung von Oratorien und biblischen Opern.

Das erste Werk mit biblischer Thematik, das an der Opéra präsentiert wurde, war *Saül*, ein Oratorienpasticcio, das die

letzten Tage von Saul, König von Israel und Juda, und seine Nachfolge durch David nacherzählt. Die Partitur des Oratoriums wurde von Christian Kalkbrenner und Ludwig Wenzel von Lachnitz aus den berühmtesten Musikstücken der Zeit zusammengestellt, darunter der Ouvertüre zu Haydns erstem Oratorium *Il ritorno di Tobia* (1775) und dem Chor „Vollendet ist das große Werk“ aus *Die Schöpfung*. Der attraktivste Bestandteil dieses Oratoriums war nach Darstellung der Autoren jedoch die Tatsache, dass es *mise en action* war – mit anderen Worten „inszeniert“ – und sich so am Pariser Geschmack an spektakulären Aufführungen orientierte, bei denen „Darstellung auf der Bühne, Vielfalt an Kostümen und Bühnenbilder“ hinzukamen. Von daher war es ein zeitgemäßerer und effektvollerer Ersatz für die vorrevolutionären, nicht inszenierten *concerts spirituels*. *Saül* war in der Tat sehr populär und wurde bis 1818 an oder um Ostern herum regelmäßig aufgeführt.

*Saül* steht sinnbildlich für die Art und Weise, wie Geschichten aus der Bibel für die Bühne der Opéra bearbeitet wurden. Der Handlungsablauf ist frei nach Episoden aus dem Leben von Saul und David zusammengestellt, ohne die ursprüngliche Chronologie zu beachten. Die Einbeziehung einiger inniger Gebete der Protagonisten unterstrich die sentimentale Wesensart ihrer Beziehung zu Gott. Diese Betonung des persönlichen Erlebens schloss nicht das Vorhandensein groß-

angelegter Massenszenen aus, die beweisen sollten, dass die Opéra das großartigste Spektakel in Paris auf die Bühne stellen konnte. *Saül* bot eine Geisterszene und endete mit aufwändigen Feierlichkeiten zu Davids Thronbesteigung.

Die Einbeziehung solch spektakulärer Szenen war eine Hauptattraktion beim Pariser Trend zu biblischem Theater und war für die Opéra unverzichtbar, um mit den populäreren Theatern und Unterhaltungsmöglichkeiten in Paris konkurrieren zu können. So wies beispielsweise das biblische *mélodrame* *Le triomphe de David*, das zwei Jahre später (1805) am Théâtre de la Gaité Premiere hatte, ebenfalls eine Geisterszene und aufwändige Jubelbilder zu Ehren von Davids militärischen Triumphen auf. Im selben Jahr gab es an der Opéra die Erstaufführung eines neuen Oratorienpasticcios, *La prise de Jéricho*, das die vorhergehenden Ansätze des *Saül* übertraf. Es zeigte, wie Erzengel, mit Flammenschwertern bewaffnet, nach Jericho hinabsteigen, diese heidnische Stadt in Brand stecken, ihre Mauern durch Erdbeben zum Einsturz bringen und die Juden befreien, die im Baalstempel gefangen gehalten wurden.

Diese Verknüpfung von biblischem Theater und extravaganter Spektakel hatte es schon vor dem 19. Jahrhundert gegeben und war vorzugsweise verbreitet in Theateradaptionen von Miltons *Paradise Lost*. Der berühmte Bühnenbildner Giovanni Niccolò Servandoni schuf zum



*La mort d'Adam, Kostümentwürfe von François-Guillaume Ménageot, 1809 (BnF Paris)*

Beispiel das auf Milton basierende *Le spectacle de la chute des anges rebelles* (1758). Er schöpfte nicht nur die optische Wirkung der perspektivischen Malerei und modernste Bühnentechnik aus, um den Engelsturz bildlich darzustellen, sondern machte sich auch die musikalische Wirkung eines Orchesters aus 160 Musikern zunutze, die überall im Saal verstreut saßen. Um zirka 1800 wurden beeindruckende musikalische und visuelle Effekte auch eingesetzt, um die Wirkung einer von *Paradise Lost* inspirierten Geisterszene in Robertsons *Phantasmagoria*, einer illusionistischen Horrorshow, zu verstärken.

Derartige „miltoneske“ Szenen waren nicht nur ein gefeierter Bestandteil populärer Unterhaltung, sondern auch eingefügte Elemente in zwei biblischen Opern des frühen 19. Jahrhunderts: Jean-François Le Sueurs *La mort d'Adam* (1809) und Rodolphe Kreutzers *La mort d'Abel*

(1810). Wie Saül schlossen sich diese Werke der Mode an, biblisches Theater um Ostern herum zu präsentieren. Sie gingen während der Fastenzeit in Szene und verwandelten Episoden aus dem Alten Testament in ausgeklügelte Familiendramen, bei denen das Hauptaugenmerk sentimental gefärbten religiösen Erfahrungen galt. Die Librettisten folgten weitgehend den vorhandenen Ausgestaltungen dieser Geschichte, wie man sie in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts fand: Friedrich Gottlieb Klopstocks Tragödie *Der Tod Adams* (1757) beziehungsweise Salomon Gessners Epos *Der Tod Abels* (1758). Aber um das erwartete Spektakel zu liefern, griffen beide auf Milton zurück und fügten Szenen hinzu, in denen Horden von Teufeln gegen Engel kämpfen, und zum Schluss eine grandiose Apotheose, in der die Titelfiguren zum Himmel auffahren.

Le Sueur hatte im Besonderen die Apotheose in *La mort d'Adam* so ausgebaut, dass sie zur erstaunlichsten Opernszene wurde, die je gezeigt worden war. Sie bot über 130 Sänger, Tänzer und Statisten auf, dazu eine bühnenfüllende dreidimensionale Darstellung verschiedener Himmelskreise und etliche pyrotechnische Effekte; den Abschluss bildete eine Reihe pantomimischer Szenen, die die Zukunft der Menschheit darstellten, wie sie in der Bibel verheißen wird. Während die meisten Kritiker das fehlende dramatische Interesse an der Handlung sowie den Mangel an Abwechslung und Melodik in der Musik anprangerten, gerieten sie über die Inszenierung der Apotheose ins Schwärmen, darunter ein Rezensent, der kommentierte, dass „wohl noch nie etwas derart Schönes an der Opéra zu sehen war“ («Journal de Paris», 25. März 1809). Eine ähnliche, wenn auch weniger überspannte und ausgedehnte Apotheose beschloss *La mort d'Abel*, was eine heftige Auseinandersetzung zwischen den Librettisten und Komponisten der beiden „Bibelopern“ darüber auslöste, wer als Erster den Gedanken gehabt hatte, „miltoneske“ Szenen einzubeziehen.

Nach Napoleons Fall bei Waterloo 1815 starb der Trend zur Präsentation von biblischen Opern oder szenischen Oratorien um Ostern herum in Paris langsam aus. Die Rückkehr der bourbonischen Monarchen ging einher mit der Wiederherstellung der Macht der katholischen

Kirche in Frankreich und ihres Einflusses auf die Spielpläne der Pariser Theater. Von nun an fanden in der Karwoche keine szenischen Aufführungen in der Opéra statt und die vorrevolutionären *concerts spirituels* wurden wiedereingeführt. Dennoch hielten Wiederaufnahmen von *La mort d'Adam* und *Saül* in den Jahren 1817 beziehungsweise 1818 die Tradition der biblischen Spektakel während der Fastenzeit am Leben. Und wahrscheinlich mit dieser Tatsache vor Augen schlug Hérold vor, eine französische Version von Rossinis *Mosè in Egitto* während der Fasten-Spielzeit 1822 erstaufzuführen. Auf den ersten Blick schien die Oper geeignet, da sie auch eine Geschichte aus der Bibel erzählte, die zu einem Familiendrama wurde und leidenschaftliche Gebete aufwies. Trotzdem wurde Hérolds Plan nicht sofort verwirklicht, weil *Mosè* anfänglich vom literarischen Prüfungsausschuss der Opéra abgelehnt wurde: Man kritisierte seinen Handlungsverlauf als „nicht regelkonform“. *Mosè* wurde zwar 1822 in der Salle Le Peletier der Opéra aufgeführt, aber diese Aufführung fand im Oktober statt und beinhaltete die italienische Version, gespielt und gesungen vom Ensemble des Théâtre-Italien. Es dauerte weitere fünf Jahre, ehe die überarbeitete französische Version ihre Premiere am 26. März 1827 erlebte, drei Wochen vor Ostern.

Während sich in Frankreich nie wirklich eine durchgängige Tradition von

Fastenzeit-Opern oder Oratorien entfaltete, hatten die oben genannten „Bibeloper“ des frühen 19. Jahrhunderts wesentlichen Einfluss auf die Opernproduktion in Paris, vor allem wegen ihrer aufwändigen Apotheosen. Mit diesen Schlusszenen stieß die französische Gepflogenheit grandioser Finale in neue Höhen vor und legte damit die Grundlagen für die spektakulären finalen Katastrophen der Grand opéra – ein neues Operngenre, das sich in Frankreich in den späten 1820er-Jahren entwickelte. Insbesondere *Moïse*, Rossinis überarbeitete französische Version des *Mosè in Egitto*, gilt häufig als ein frühes Beispiel dieses neuen Genres.

Angesichts dieser Konvention ist Hérolts Vorschlag bemerkenswert, *Moïse* in der Salle Le Peletier in Szene zu setzen. Dieses Theater wurde neu errichtet, nachdem das frühere Opernhaus infolge des auf seinen Stufen verübten Mordanschlags auf den Herzog von Berry (1820) niedergerissen worden war. Es wurde für das Pariser Publikum im August 1821 eröffnet und war mit den neuesten Bühnentechniken ausgestattet. Es mag sein, dass das Finale des *Mosè* von 1818/19, das Moses' Teilen des Roten Meeres und das Ertrinken der ägyptischen Streitkräfte schildert, sich als ideale Gelegenheit



*Moïse, Bühnenbildentwurf, 1827*

anbot, von diesen innovativen Techniken zu profitieren. Das neue Ende war in der Tat spektakulär: Eine Vision des Himmels erschien über dem Roten Meer, für die angeblich Teile des Bühnenbilds von Le Sueurs *La mort d'Adam* wiederverwendet wurden, um Zeit und Geld zu sparen. Die visuellen Effekte des *Moïse* wurden zwar bewundert, doch war der eigentliche Triumph der Produktion, wie der britische Musikologe Benjamin Walton bemerkt hat, Rossinis packender Partitur zu verdanken, besonders den fesselnden *Stretta*-Finale, die mit den Mitteln der Wiederholung und geschickt eingesetzter Crescendi das Pariser Publikum überwältigten und verzauberten und einigen Besuchern rauschhafte und erhabene Erfahrungen bescherten.

*Annelies Andries,*  
*Yale University*

*Übersetzung aus dem Englischen*  
*von Walter K. Wiertz*



## Interview mit dem Regisseur Jochen Schönleber

*2006 kamen Sie mit dem Vorläufer Mosè in Egitto in Berührung. Musikalisch ist Moïse derart umgearbeitet, dass die Oper als eigenständig gilt. Trifft das auch auf die Dramaturgie zu?*

Wie stets kann man Rossinis musikdramatisch brillanten Zugriff nur bewundern. Ein markantes Beispiel ist die große Trauerarie der Elcìa, die nun plötzlich von Sinaïde, der Frau des Pharaon, gesungen wird und eine ganz andere Funktion bekommt. Die Integration der Übernahmen und die neuen Sachen sind teilweise verblüffend. Wir haben seinerzeit den italienischen *Mosè* nur halbszenisch, sehr stilisiert gemacht und trotzdem war die Wirkung groß. Der *Mosè* ist als Stück sehr beeindruckend.

*Scheint Ihnen der Handlungsstrang um den liebesenttäuschten Pharaonensohn Aménophis konstruiert?*

Genauso konstruiert und typisch wie in anderen Opern, damit kann man umgehen. Das Problem von *Moïse* ist aber, glaube ich, das dramaturgische Changieren zwischen religiöser und Freiheitsoper. Gott und Moïse werden fast in eins gesetzt, und der Volksführer Moïse hat praktisch unbegrenzte Macht, die Pyramiden in die Luft gehen zu lassen. Die Freiheitskämpfer kommen beinahe wie Opfer daher und die Liebende ist eigentlich so devot, dass fast kein Konflikt mehr entfal-

tet werden kann. Wir haben uns bemüht, diese Liebe einigermaßen glaubhaft darzustellen, dazu muss man im Libretto über Manches hinweglesen.

*Moses ist als Befreier der Israeliten in unserem Bewusstsein verankert, Rossinis Moïse setzt seinen Willen ähnlich roh wie Pharaon durch, nur, dass er dem ‚richtigen‘ Gott untersteht. Gehört Moïse auch bei Ihnen noch zu den Guten?*

Die Frage ist wichtig! Wie in vielen historischen oder auch religiösen Opern wird ein Stoff berührt, es gibt gewisse Bezugspunkte. Aber weder sind die historischen Opern Geschichtsbücher noch die biblischen Stoffe theologische Traktate. Für mich hat Moïse mit dem Moses der Bibel ungefähr so viel zu tun wie Elisabetta in der gleichnamigen Oper von Rossini mit Elizabeth I. Zunächst einmal ist *Moïse* Grand opéra. Er hat daher ähnlich viel mit Religion zu tun wie *Lakmé* oder *Norma*. Wenn ich mich da auf einen religiösen Diskurs einlasse und auch noch Moses im Horizont des Alten oder des Neuen Testaments oder gar der Gegenwart bewerten soll, dann bin ich als Regisseur verloren.

Trotzdem geht es darum, glaubhafte und interessante Konflikte und Konstellationen zu finden. Leider fallen einem da genug traurige Konstellationen ein. Dass wir als Situation Paris und die Opéra andeuten, hat natürlich mit dem Entstehungsort und der Sprache der Oper zu



tun. Aber wir versuchen keine Identifikation von diesem und jenem. Um es so zu sagen: Das hier ist kein typisches Regietheater. Aber Theater.

*Welche Mittel moderner Bühnentechnik sind für Ihre Inszenierung relevant und wie werden sie in der Trinkhalle umgesetzt?*

Schon der italienische *Mosè* war bei der Uraufführung an der Bühnentechnik gescheitert, und in Paris war man wohl bei dem Effekt der ‚Passage de la Mer rouge‘ nicht glücklich. Eine Herausforderung, auch technisch, bei unseren sehr bescheidenen Möglichkeiten. Wenn man dann anfängt, das in Bilder zu übersetzen, merkt man, dass diese selbst als Metaphern gemeint sind und im Libretto dort, wo eine Flut ist, plötzlich von Kampf gesprochen wird. Also verwandeln sich die Bilder. Unser Videokünstler Anton Kaun arbeitet sonst eher fürs Ballett. Es war ein spannender Lernprozess für beide Seiten, hier gemeinsame Sequenzen zu entwickeln für etwas, das ich „assoziativen Realismus“ nennen würde. In dieser Richtung, aber auch technisch betrachtet lässt sich vieles noch weiterdenken.

*Ist der Mose eine fromme Oper?*

Wenn Sie auf die Themen schauen, die Rossini unmittelbar vorher und nachher in den „großen“ Opern behandelt hat, ist es

ganz klar, dass die Themenwahl und die Ausgestaltung etwas mit dem Zeitgeist zu tun haben. 1826 waren die hyperkatholischen Bourbonen noch fest an der Macht, vielleicht schien es da ratsam, die phantastische Musik des neapolitanischen *Mosè* abermals in einem möglichst frommen Kontext zu präsentieren. Das Thema des Freiheitskampfes, in *Le siège de Corinthe* zuvor via Hellas und insbesondere im *Guillaume Tell* über eine Bilderbuchschweiz markant, aber exotisch exponiert, wird hier vielleicht auch deshalb eher unterschwellig im biblischen Stoff transportiert. Das Libretto schockiert manche Franzosen auch heute noch wegen der rüden Sprache, der krassen Entgegensetzungen, des Kriegsgeschreis und eines Gottes, der offenbar nur auf eine Anrufung durch Moïse wartet, um seine tödlichen Schläge vom Himmel zu schicken. Wenn Sie mich als Protestanten fragen: Ich erkenne da wenig Spirituelles und finde es als eine ziemlich unverblümt weltliche Auseinandersetzung am interessantesten. „Fromm“ sind für mich bei Rossini die *Petite messe solennelle* in ihrer erhabenen Schlichtheit und – so paradox das klingen mag – der *Guillaume Tell*, obwohl da jeder religiöse Firlefanz zugunsten des Naturschönen und des Erhabenen wegfällt.

*Das Interview führte Susanna Werger*

## Biografien

### Fabrizio Maria Carminati

(Musikalische Leitung) begann nach dem Klavier- und Kompositionsstudium seine Karriere als Dirigent 1990 am Teatro Regio di Torino, wo er bis 2006 u. a. als künstlerischer und musikalischer Leiter wirkte. Am Teatro Donizetti Bergamo sowie bei der Fondazione Arena di Verona hatte er in dieser Zeit außerdem die Rolle des künstlerischen Leiters inne. Bis 2015 gastierte er als erster Dirigent an der Oper Marseille. Über 60 Musiktheater-Projekte leitete er, die sich zeitlich vom Belcanto – seinem künstlerischen Schwerpunkt – bis zum Repertoire des 20. Jahrhunderts erstrecken und auf italienischen Bühnen von Bari und Catania bis Cremona und Bergamo, und in ganz Europa u. a. in Bilbao, Sevilla, Las Palmas, Nizza, Straßburg, Lyon, sowie in Japan (Osaka, Tokyo) zu erleben waren. Besonders zu nennen ist die Kooperation mit dem Royal Opera House Muscat in Oman, wo er *I Capuleti e i Montecchi* (Produktion der Arena di Verona), *L'elisir d'amore* (La Fenice, Venedig) und *Norma* (Opéra de Rouen) dirigierte. U. a. bei BMG, Ricordi, Dynamic und Bongiovanni erschienen seine Donizetti-Aufnahmen von *Maria Stuarda*, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, *Anna Bolena*, *Il campanello* und *I pazzi per progetto*. Im kommenden September dirigiert er Bellinis *Adelson e Salvini* am Teatro Massimo Bellini in Catania.

### Jochen Schönleber

(Regie, Bühnenbild) studierte Philosophie, Literaturwissenschaft und Musikwissenschaft in Tübingen und als Stipendiat in Neapel. Er schloss mit einer philosophischen Arbeit über Hölderlin ab. Nach frühen Filmarbeiten wurde er Assistent bei Juri Ljubimow an den Staatsopern in Stuttgart und Karlsruhe. Bei den Landeskunstwochen in Tübingen war er Produktionsleiter für Opern. Von 1987-1993 war er verantwortlich für den internationalen Konzertring und für Kammeroperproduktionen in Sindelfingen und hatte dort die Position des künstlerischen Leiters des Theaterkellers inne. Seither ist er als Regisseur im Bereich Sprech- und Musiktheater aktiv. Seit 1992 ist er künstlerischer Leiter des Opernfestivals ROSSINI IN WILDBAD und seit 2004 Direktor der Akademie BelCanto. Zu seinen Regiearbeiten für ROSSINI IN WILDBAD gehören *Mercantantes I briganti*, der monumentale *Guillaume Tell*, *Il viaggio a Reims*, *L'inganno felice*, *Sigismondo* und *Maometto II*. In Barcelona inszenierte er am Teatre de Sarrià die Salonopern *Le cinesi* (2015) von Manuel García und *Il conte di Marsico* (2016) von Giuseppe Balducci, die auch nach Bad Wildbad kamen. In seiner Heimatstadt zeichnete er 2017 in der Jomelli-Oper *Il cacciatore deluso – Der frustrierte Jäger* für die Regie. *L'equivoco stravagante* inszenierte er in der Donaustadt Russe in Bulgarien.



Fabrizio Maria Carminati



Jochen Schönleber



Sandra Li Maennel Saavedra

### **Sandra Li Maennel Saavedra**

(Mitarbeit Bühnenbild, Kostüm) ist eine deutsch-bolivianische Bühnen- und Kostümbildnerin. Nach dem Studium am Mozarteum in Salzburg arbeitete sie an unterschiedlichen Theatern in Europa und in Südamerika, u. a. am Théâtre de la Monnaie in Brüssel (*Der feurige Engel* von Prokofjew), an der Oper Graz (*Arabella*), am Mainzer Staatstheater (*La bohème*), am Mousonturm Frankfurt (mit der *Kidd Pivot* Tanzcompany aus Vancouver), am Teatro Segura in Lima (*Don Pasquale*), an der Semperoper (*Les Troyens*) und für diverse Produktionen am Luzerner Theater. Sie stattete außerdem in Peru als Innenarchitektin Mumienmuseen und Saftläden aus. Im Rahmen eines Theaterprojekts an indischen Schulen baute sie Bühnenbilder aus Karton mit neugierigen Schülern. Eigene Arbeiten als Ausstatterin realisierte sie u. a. am Salzburger Flughafen, für das junge Schauspiel Bochum, das Gefängnistheater e. V. Berlin, die Gessnerallee Zürich, das KKL Luzern, Billinger & Schulz sowie für diverse Musikvideos und Spielfilme.

### **Alexey Birkus**

(Moïse, Bass) studierte Operngesang an der Staatlichen Musikhochschule Minsk, am Sankt Petersburger Konservatorium und an der Zürcher Hochschule der Künste. Bereits während des Studiums sang er u. a. in Rossinis *Il viaggio a Reims* und Prokofjews *Die Liebe zu den drei Orangen* am Mariinsky-Theater in Sankt Petersburg. In der Spielzeit 2010/2011 war er Mitglied des Opernstudios OperAvenir des Theater Basel und war u. a. als König in *Aida* und Surin in *Pique Dame* zu erleben. Weitere Engagements führten ihn an das Teatro Massimo in Palermo und an das Theater Biel/Solothurn. Von 2013 bis 2015 war er Ensemblemitglied des Landestheater Salzburg und stand dort u. a. als Publio (*La clemenza di Tito*), Sarastro (*Die Zauberflöte*), Sparafucile (*Rigoletto*), Rodolfo (*La sonnambula*) und Prinz Gremin (*Eugen Onegin*) auf der Bühne. Für diese letztere Rolle wurde er 2015 mit dem Österreichischen Musiktheaterpreis ausgezeichnet. Seit der Spielzeit 2015/2016 ist Alexey Birkus festes Ensemblemitglied am Staatstheater Nürnberg.



Alexey Birkus

Luca Dall'Amico

### **Luca Dall'Amico**

(Pharaon, Bass) studierte Posaune, Orgel und Komposition am Konservatorium in Vicenza. 2003 debütierte er in der Arena di Verona in *Carmen*, worauf Rollen in *Madama Butterfly* und *Le nozze di Figaro* folgten. Riccardo Muti engagierte ihn als Agamemnon in *Iphigenie in Aulis* am Teatro dell'Opera in Rom. An der Mailänder Scala sang er in Pizzettis *Assassinio nella cattedrale*, was zahlreiche Engagements in ganz Italien nach sich zog. Im Sejong Theatre in Seoul sang er bereits in *La traviata*, *Aida*, *Turandot* und *Così fan tutte*. Er trat u. a. am Teatro La Fenice in Venedig auf mit *Il barbiere di Siviglia*, *Simon Boccanegra* und *I Capuleti e i Montecchi*; am Teatro Regio Parma mit *Les pêcheurs de perles*. Bei ROSSINI IN WILDBAD sang er 2016 Polibio in *Demetrio e Polibio* und Carlo in Bellinis *Bianca e Gernando* (beide als CDs bei Naxos erschienen). Im letzten Jahr sang er u. a. Selimo im *Turco in Italia* in Modena, Don Giovanni in Skopje und Novara, Zuniga in Verona sowie Don Basilio beim Maggio Musicale in Florenz, wo er demnächst auch in *La Cenerentola* als Don Magnifico auftritt.

### **Randall Bills**

(Amémophis, Tenor), amerikanischer Tenor, feierte weltweit Erfolge als Tamino in *Die Zauberflöte* am Theater Dortmund, Nationaltheater Mannheim, der New Zealand und Seattle Opera, als Ferrando in *Così fan tutte* an der English National Opera und dem Teatro Lirico Cagliari. Im französischen Repertoire sang er Léopold in *La juive* in Antwerpen und Mannheim sowie Fernand in *La favorite* an der Washington Concert Opera. Sein Rossini-Repertoire umfasst die Rollen des Goffredo und Ubaldo in *Armida* beim ROF, Osiride in *Mosè in Egitto* an der New York City Opera, Almoviva im *Barbiere di Siviglia* an der Oper Leipzig, am Theater Wielki Poznań und an der Oper Göteborg sowie Don Ramiro in *La Cenerentola* am Opernhaus Chemnitz, der Boston Youth Symphony und El Paso Opera. In dieser Spielzeit debütierte er bei den Internationalen Händelfestspielen in Karlsruhe als Jupiter in *Semele* und als Nemorino in *L'elisir d'amore* am Theater Wielki Poznań. Bei ROSSINI IN WILDBAD war er bereits 2013 als Agorante in der Oper *Ricciardo e Zoraide* zu erleben, die nun bei Naxos auf CD erschienen ist.



Randall Bills



Patrick Kabongo

### **Patrick Kabongo**

(Éliézer, Tenor) erhielt als Chorsänger in Kinshasa ein Stipendium für das Königliche Konservatorium in Brüssel. Von dort gelangte er in das Opernstudio der Flämischen Oper. Sein Debüt erfolgte 2009 in *L'incoronazione di Poppea*. 2010 bis 2012 sang er an der Opéra de Rouen, danach war er Ensemblemitglied der Académie de l'Opéra Comique in Paris. Als Titelheld in *Le comte Ory* mit dem Ensemble Matheus unter Jean-Christophe Spinosi gelang ihm 2012 ein Debüt auf höchstem Niveau, im darauffolgenden Jahr trat er mit demselben Ensemble als Norfolk in Rossinis *Elisabetta regina d'Inghilterra* auf. An der Accademia del Maggio Musicale in Florenz erweiterte er sein Repertoire um Almaviva, Tonio und Don Ramiro. Im Rahmen des Maggio Musicale debütierte er als Lindoro in *L'italiana in Algeri*. In Wildbad trat er 2017 als Silango in Garcías *Le cinesi*, in *L'occasione fa il ladro* sowie in *Maometto II* auf. Kürzlich sang er Ernesto (*Don Pasquale*) in Metz sowie Bertrando (*L'inganno felice*) in Vicenza. In Straßburg wird er demnächst in der Offenbach-Rarität *Barkouf* als Saëb zu sehen sein.

### **Baurzhan Anderzhanov**

(Oziride, Voix, Bass) wurde in Kasachstan geboren und absolvierte sein Gesangsstudium an der Kazakh National Academy of Music in Astana sowie an der Accademia d'Arte Lirica in Osimo. Parallel war er u. a. als Colline (*Bohème*), Sparafucile (*Rigoletto*), Angelotti (*Tosca*) und König (*Aida*) in Astana sowie als Dulcamara und Sarastro am Teatro La Nuova Fenice in Osimo zu hören. Bei der Accademia Rossiniana in Pesaro trat er 2012 als Lord Sidney (*Il viaggio a Reims*) auf und wurde für die *Petite messe solennelle* unter Zedda nach Saint-Étienne eingeladen. Engagements führten ihn u. a. an die Salle Gaveau nach Paris, an das Wiener Konzerthaus und an das Teatro dell'Opera di Roma. Seit 2013/14 gehört er zum Ensemble des Aalto-Musiktheaters in Essen und trat in seiner ersten Spielzeit u. a. als Dorfrichter (*Jenůfa*), Colline, Zweiter Geharnischter (*Die Zauberflöte*), Dulcamara und Mozarts Figaro auf. Bei ROSSINI IN WILDBAD wirkte er seit 2014 in *Il viaggio a Reims*, *Adelaide di Borgogna*, *L'inganno felice*, *Bianca e Falliero*, *Aureliano in Palmira* und *Edoardo e Cristina* mit.



Baurzhan Anderzhanov



Xiang Xu

### **Xiang Xu**

(Ophide, Tenor) kam durch sein Gesangsstudium vom chinesischen Shenyang an die Hochschule für Musik in Karlsruhe, wo er 2016 abschloss. Schon während seines Studiums begann er seine Bühnenaktivität in China und Europa. Am Pekinger Nationaltheater trat er 2013 in der Rolle des Tamino auf, beim ROF 2015 sang er Libenskof in *Il viaggio a Reims*. Im selben Jahr verkörperte er in der Oper *BeiChuan LanHui* den Hui Lan. An der Hochschule für Musik Karlsruhe war er 2016 in den Opernprojekten *Ariadne auf Naxos* (Brighella) und *Der große Sängerwettstreit der Heidenhasen* (Löffelstein) zu erleben. 2017 war er als Juniper in *Die Brücke von San Luis Rey* und Arbace in *Idomeneo*, ebenfalls in Karlsruhe, auf der Bühne. Er war 2016 Wagner-Stipendiat und gewann den ersten Preis beim Chuncheon Gesangswettbewerb in Korea und beim Maria Callas Grand Prix in China und konnte sich in seinem Heimatland mit weiteren Wettbewerbserfolgen auszeichnen. Bei ROSSINI IN WILDBAD debütierte er im vergangenen Jahr in *Aureliano in Palmira* (Oraspe) und *Eduardo e Cristina* (Atlei).

### **Silvia Dalla Benetta**

(Sinaïde, Sopran) studierte Gesang und absolvierte ihr Studium am Conservatorio B. Marcello in Venedig. Ein Wettbewerbserfolg 2004 ebnete ihren Weg in eine internationale Bühnenkarriere, mit einem breitgefächerten Repertoire, das von Verdis Opern über Bellini und Rossini bis hin zu Puccini reicht. Dabei arbeitete sie mit namhaften Regisseuren und Dirigenten zusammen. Als CD ist u. a. ein Arientalbum (Kikko Music), und auf DVD Verdis *Il corsaro* aus dem Teatro Regio Parma (Unitel Classica), *Sakuntala* von Alfano aus Catania, *Il turco in Italia* (Fassung Neapel) aus Vicenza und *Elisabetta regina d'Inghilterra* aus Sassari (alle bei Bongiovanni) erhältlich. Bei ROSSINI IN WILDBAD sang sie seit 2015 bereits die Isabella in *L'inganno felice* (auf DVD bei Dynamic festgehalten), Eleonora in Lindpaintners *Il vespro siciliano*, Bianca in Bellinis *Bianca e Gernando*, Zenobia in *Aureliano in Palmira* und Cristina in *Eduardo e Cristina*, Opern die bei Naxos als CD erschienen oder in Vorbereitung sind. Kürzlich war sie Norma an der Opéra Royale in Lüttich und demnächst singt sie in Novara die Amaltea in *Mosè in Egitto*.



Silvia Dalla Benetta



Elisa Balbo



Albane Carrère

### **Elisa Balbo**

(Anäi, Sopran) erlangte ihr Diplom am Conservatorio Giuseppe Verdi in Mailand und konnte schon zahlreiche Preise in ihrer Heimatregion gewinnen. Mit einer Vielzahl an Engagements an den großen italienischen Theatern wie die Arena di Verona, das Teatro dell'Opera di Roma, das Teatro La Fenice di Venezia, das Ravenna Festival und weiteren kam es auch zu einer Zusammenarbeit mit Riccardo Muti zur Feier von Pavarottis 80. Geburtstag am Teatro Comunale di Modena. Sie ist als Konzertsängerin mit der Luciano Pavarotti Foundation in New York und Venedig aufgetreten und sang in der *Petite messe solennelle* an der römischen Oper. Am Teatro Vittorio Emanuele II in Messina debütierte sie 2015/16 in der Rolle der Mimì (*La bohème*). Mit Andrea Bocelli ging sie 2016 auf Tournee durchs Vereinigte Königreich. Sie gestaltete einen Teil des Neujahrskonzerts 2017 in der Pap Laszlo Arena Bukarest und am Wiener Konzerthaus. Letztes Jahr debütierte sie als Anna in *Maometto II* bei ROSSINI IN WILDBAD, wovon demnächst die CD-Aufnahme bei Naxos erscheint.

### **Albane Carrère**

(Marie, Mezzosopran) studierte Soziologie in Brüssel, bevor sie ins Conservatoire Royal de Musique – Koninklijk Conservatorium eintrat, wo sie mit Auszeichnung ihren Abschluss machte. Ihr Operndebüt feierte sie als Mallika in Delibes *Lakmé* an der Oper Gent und kurz darauf als Maria im Musical *La mélodie du bonheur* in Lüttich. Zudem interpretierte sie die Titelrolle in Massenets *Thérèse* an der Oper Lüttich sowie Adine in Merniers *La dispute* am Théâtre de la Monnaie. Die Mezzosopranistin ist in Frankreich und im europäischen Ausland von Rouen bis Sankt-Petersburg als Opern- und Konzertsängerin aktiv, ihre Auftritte werden regelmäßig von Funk und Fernsehen ausgestrahlt, u. a. sang sie begleitet von Martha Argerich in Lugano die Samantha in *La tугue* von Alexis Weissenberg für eine Aufnahme bei EMI/Virgin Classics. In dieser Spielzeit sang sie Alisa (*Lucia di Lammermoor*) in Bordeaux und Clotilde (*Norma*) in Rouen und Maskat, Donna in Eötvös' *Senza sangue* in London und Marguerite in *La damnation de Faust* am Théâtre Impérial de Compiègne.





*Górecki Chamber Choir*

### **Górecki Chamber Choir**

Der Górecki Kammerchor ist ein sich dynamisch entwickelndes professionelles Chorensemble, das von der Vereinigung PASSIONART anlässlich der Uraufführung von Kirchenliedern von Henryk Górecki 2013 gegründet wurde. Das Konzert erschien als CD-Aufnahme und war im polnischen Rundfunk und BBC Radio zu hören. Im darauffolgenden Jahr gab der Chor etliche geistliche Konzerte in ganz Polen, u. a. unter der Leitung von José Cura und Daniel Smith. Der künstlerische Leiter Włodzimierz Siedlik knüpfte die enge Kooperation mit der Krakauer Musikakademie, sowie dem Orchester der Beethoven-Akademie und der Sinfonietta Cracovia. Die Künstler wurden aufgrund ihrer stimmlichen und interpretatorischen Fähigkeiten ausgewählt, um den Besonderheiten der polnischen zeitgenössischen Musik gerecht zu werden. Dadurch besticht das Ensemble durch einen exzellenten, weichen Klang sowie Plastizität und Interpretationsbewusstsein.



*Virtuosi Brunenses*

### **Virtuosi Brunenses**

Die Virtuosi Brunenses wurden von ihrem Leiter 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 Brunenses waren 2008 bis 2010 und ab 2012 als Orchester in Residence bei ROSSINI IN WILDBAD. Sie sind auf zahlreichen Aufnahmen des Festivals zu hören (als „Virtuosi Brunensis“ auf den Naxos-Aufnahmen), wobei insbesondere der flexible und filigrane Klang der Streicher stets besonders positiv hervorgehoben wurde.



CD-Aufnahmen von ROSSINI IN WILDBAD

**Gioachino ROSSINI**  
**Sigismondo**

Margarita Gritskova  
Maria Aleida  
Kenneth Tarver  
Marcell Bakonyi  
Paula Sánchez-Valverde  
César Arrieta

Camerata Bach Choir Poznań  
Virtuosi Brunensis  
Antonino Fogliani

SWR >> ROSSINI IN WILDBAD 2 CDs

**GIOACHINO ROSSINI**  
**La gazza ladra**

Maria José Moreno  
Kenneth Tarver  
Lorenzo Regazzo  
Bruno Praticò  
Mariana Rewerski  
Giulio Mastrototaro  
Luisa Islam-Ali-Zade

Classica Chamber Choir, Brno  
Virtuosi Brunensis  
Alberto Zedda

SWR >> ROSSINI IN WILDBAD 3 CDs

**ROSSINI**  
**BIANCA E FALLIERO**

Cinzia Forte • Victoria Yarovaya  
Kenneth Tarver • Baurzhan Anderzhanov

Camerata Bach Choir, Poznań • Virtuosi Brunensis  
Antonino Fogliani

SWR >> ROSSINI IN WILDBAD 3 CDs

**Gioachino ROSSINI**  
**Adelaide di Borgogna**

Sadovnikova • Gritskova  
Anderzhanov • Vlad • Zubieta  
Watanabe • Lewenberg

Camerata Bach Choir, Poznań • Virtuosi Brunensis  
Luciano Acocella

Deutschlandradio Kultur ROSSINI IN WILDBAD 2 CDs

**Gioachino ROSSINI**  
**Stabat Mater**

1831/32 Original version with sections by Giovanni Tadolini  
**Giovanna d'Arco - Cantata**  
WORLD PREMIERE RECORDINGS

Majella Cullagh • Marianna Pizzolato  
José Luis Sola • Mirco Palazzi

Camerata Bach Choir, Poznań • Württemberg Philharmonie Orchestra  
Antonino Fogliani

SWR >> ROSSINI IN WILDBAD

**ROSSINI**  
**RICCIARDO E ZORAIDE**

Alessandra Marianelli • Maxim Mironov • Randall Bills  
Nahuel Di Piero • Silvia Beltrami

Camerata Bach Choir, Poznań • Virtuosi Brunensis  
José Miguel Pérez Sierra

SWR >> CLASSIC ROSSINI IN WILDBAD 3 CDs



*Geldermann*

WAHRE SEKTKULTUR SEIT 1838

*Les Grands*



## WAHRE SEKTKULTUR SEIT 1838

Getreu der Gründertradition von 1838 entstehen in unserer Breisacher Kellerei feinste Geldermann Sekte in traditioneller Flaschengärung. Marc Gauchey, Chef de Cave, kreiert die charaktervollen Cuvées mit deutsch-französischer Handwerkskunst.

## Team

Intendanz und Künstlerische Leitung  
Assistenz der Festivalleitung und Finanzen  
Musikalische Leitung  
Leitung Organisation  
Assistenz Organisation  
Leitung Künstlerisches Betriebsbüro  
Assistenz Künstlerisches Betriebsbüro

Technik  
Beleuchtung  
Kostüm  
Pressesprecher  
Pressereferat und Koordination Akademie BelCanto  
Assistenz Presse  
Recherche und Wissenschaftliche Mitarbeit

Jochen Schönleber  
Uta Buchheister  
Antonino Fogliani  
Martin Schiereck  
Alice Kretzer  
Andreas Heideker  
Antonius Widmann  
Louise Kalusa  
Moussé Dior Thiam  
Michael Feichtmeier  
Claudia Möbius  
Dr. Ulrich Köppen  
Susanna Werger  
Theresa Stenzel  
Reto Müller

## Impressum

Herausgeber  
Intendant  
Grafisches Konzept  
Redaktion, Satz und Gestaltung  
Redaktionelle Mitarbeit

Verlag und Anzeigenverwaltung

ROSSINI IN WILDBAD  
Jochen Schönleber  
Renate Koch  
Reto Müller  
Susanna Werger  
Antonio Staude  
penso-pr, Hambergweg 34  
77120 Grafenau,  
penso-pr@t-online.de

Wenn nicht anders vermerkt, handelt es sich um Originalbeiträge für dieses Heft.

Das Festival ist zahlreichen Institutionen und Personen zu großem Dank verpflichtet.  
Die Dankadressen werden im Programmheft zum Festkonzert vom 26. Juli aufgeführt.

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

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