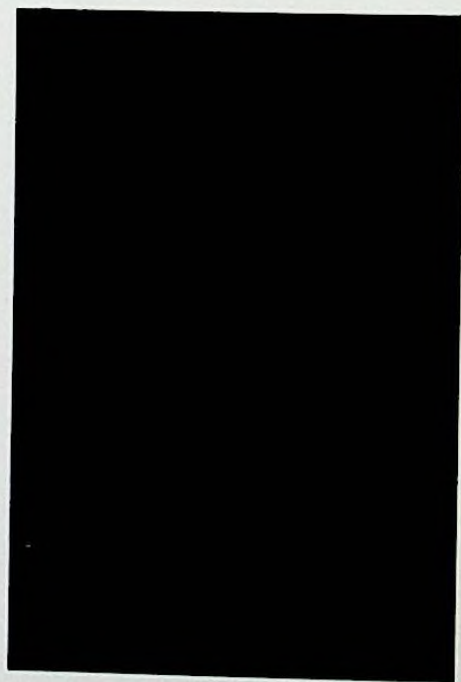


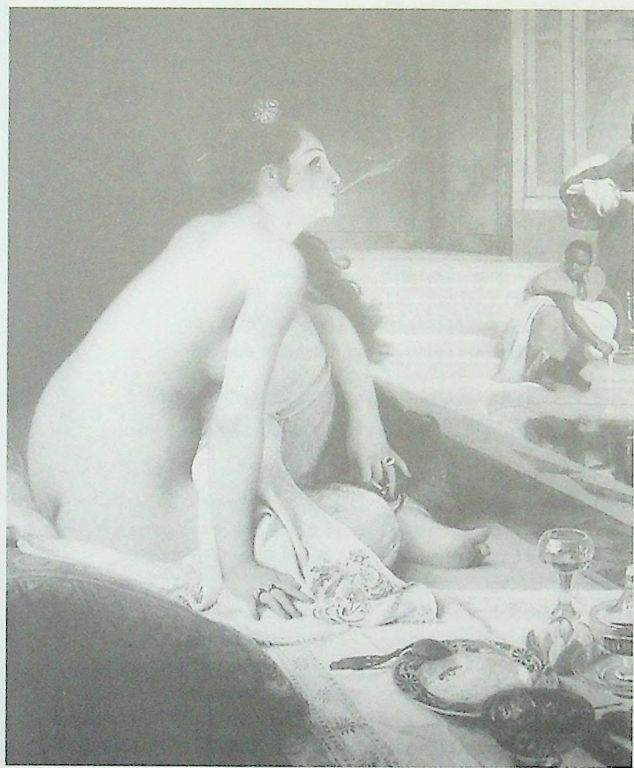
R O S S I N I



L'italiana in Algeri

IN WILDBAD





L'italiana in Algeri

Schirmherr von ROSSINI IN WILDBAD 2003:
Dr. Gerhard Stratthaus
Finanzminister von Baden-Württemberg

Kurhaus Bad Wildbad

11./15./18. Juli 2003

Deutsche Erstaufführung

Litaliana in Algeri

Dramma giocoso per musica in due atti

von Luigi Mosca

Libretto von Angelo Anelli

Uraufführung: 16. August 1808, Teatro alla Scala, Milano

| | |
|------------------------|----------------------|
| Musikalische Leitung | Brad Cohen |
| Inszenierung | Torsten Schröder |
| Bühne | Siegfried Mayer |
| Kostüme | Bärbel Lomer |
| Licht | Kai Luczak |
| Choreinstudierung | Roman Valek |
| Dramaturgie | Annette Hornbacher |
| Musikalische Assistenz | Massimiliano Tanzini |

PERSONAGGI

| | |
|----------|--------------------------------------|
| Mustafa | Wojciech Adalbert Gierlach (Bass) |
| Isabella | Agata Bienkowska (Mezzosopran) |
| Elvira | Ása Fanney Gestsdóttir (Mezzosopran) |
| Lindoro | Donat Havar (Tenor) |
| Taddeo | Christian Senn Vasquez (Bariton) |
| Haley | Florian Mock (Tenor) |
| Zulma | Anna Markovska (Sopran) |

Kammerchor Ars Brunensis, Leitung Dan Kalousek
Tschechische Kammersolisten Brno, Leitung Ivan Matyás

| | |
|--------------------------------------|---|
| Technische Leitung | Peter Meißner |
| Assistenz der techn. Leitung | Peter Mayer |
| Bühnentechnik | Mousée Dior Thiam, Thomas Vladimir Mucko |
| Regieassistenz | Roman Lemberg |
| Bühnenbildassistenz | Roman Cebaus |
| Kostümassistenz | Birgit Trampler |
| Maske | Ulrike Lehmann-Ort |
| Inspizienz und Abendspielleitung | Roman Lemberg |
| Lichtinspizienz, Obertitelinspizienz | Friedrich Mack, Pamela Grether, Viktoria Selbert, Sarah Bühlmann |
| Beleuchtung | Florian Münz |

Aufführungsmaterial

Erste moderne Edition, Revision nach dem Autograph von Paolo Fabbri und Maria Chiara Bertieri
Aufzeichnung durch den SWR
Eine Pause nach dem 1. Akt



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

Handlung

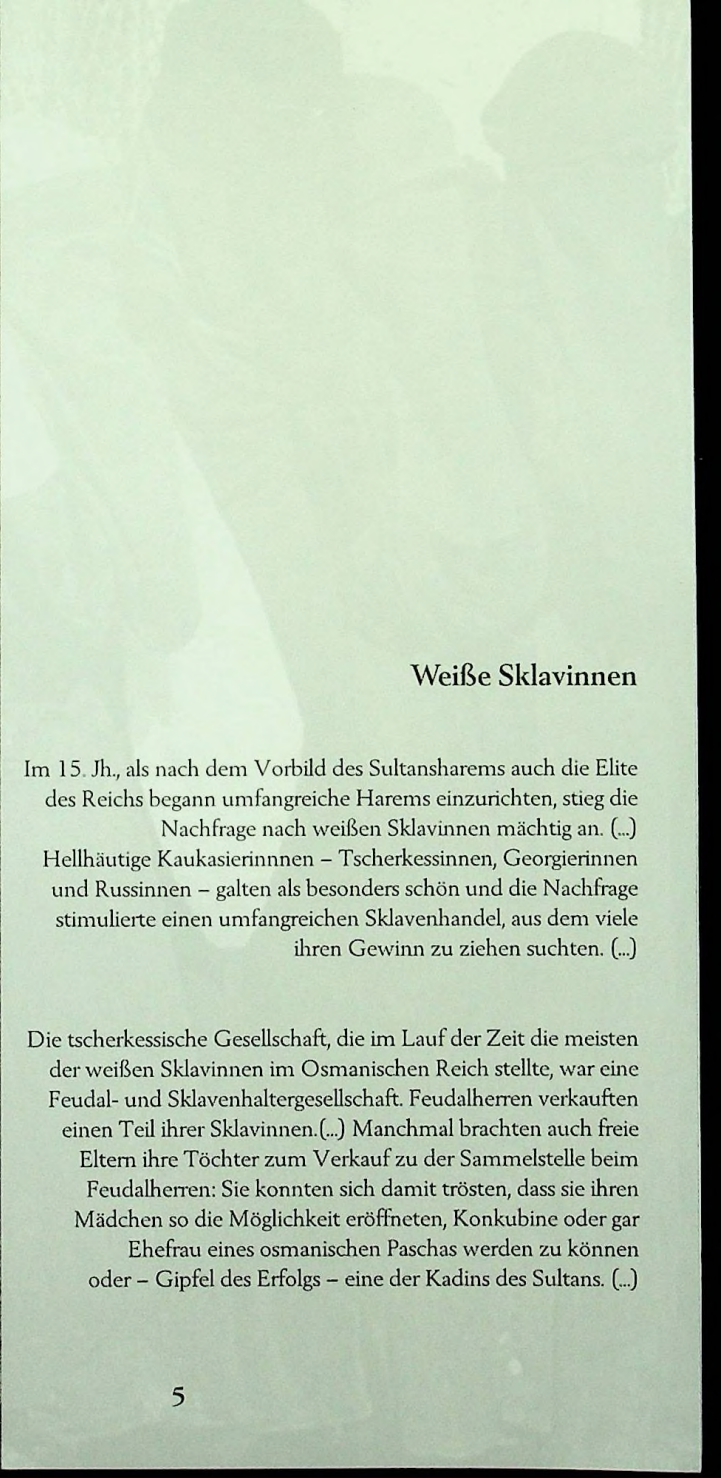
1. Akt

Mustafa, der Bey von Algier, ist seiner Gemahlin Elvira überdrüssig. Sie ist allzu liebevoll und unterwürfig. Auch seine Haremsdamen können ihn nicht zufrieden stellen. Es verlangt ihn nach einer eigensinnigen Italienerin, einer Schönheit, der zahllose Anbeter zu Willen sind. Der Piratenkapitän Haly soll ihm eine solche Frau beschaffen. Lindoro, der italienische Lieblingssklave des Bey, beklagt sein Los und träumt von seiner Geliebten, Isabella. Mustafa preist Lindoro Elviras Vorzüge: Er möchte die beiden verheiraten. Ein italienisches Schiff wird vom Sturm an die Küste Algiers geworfen. Taddeo, Isabellas Reisebegleiter, rettet sich ans Ufer. Er ist verzweifelt. Halys Piraten nehmen die italienische Besatzung des zerstörten Schiffes gefangen und jubeln über den guten Fang: Isabella. Sie klagt über die Willkür des Schicksals, doch bald fasst die schöne Italienerin wieder Mut, schließlich braucht eine Frau wie sie vor Männern keine Angst zu haben. Taddeo gibt sich als Isabellas Onkel aus. Seine Eifersucht reizt Isabella und führt zu einem Streit, der aber schnell beigelegt wird, denn sie könnten bald aufeinander angewiesen sein.

Mustafa verspricht Lindoro, er dürfe nach Italien zurückkehren, wenn er Elvira und ihre Dienerin Zulma dorthin mitnimmt. Lindoro willigt ein und tröstet Elvira, die immer noch an ihrem Mann hängt. Isabella wird angekündigt, Mustafa triumphiert: Er wird allen zeigen wie gut er mit Frauen dieser Art umzugehen weiß. Isabella wird im Serail empfangen. Der Bey verliebt sich augenblicklich in sie. Als Isabella Lindoro, der mit Elvira und Zulma verabschieden möchte, erkennt und erfährt, dass er Elvira, die Exfrau Mustafas, heiraten soll, erklärt sie Lindoro zu ihrem Sklaven und die Scheidung für ungültig und unmöglich. Ihr Einschreiten zerstört die Ordnung der algerischen Gesellschaft.

2. Akt

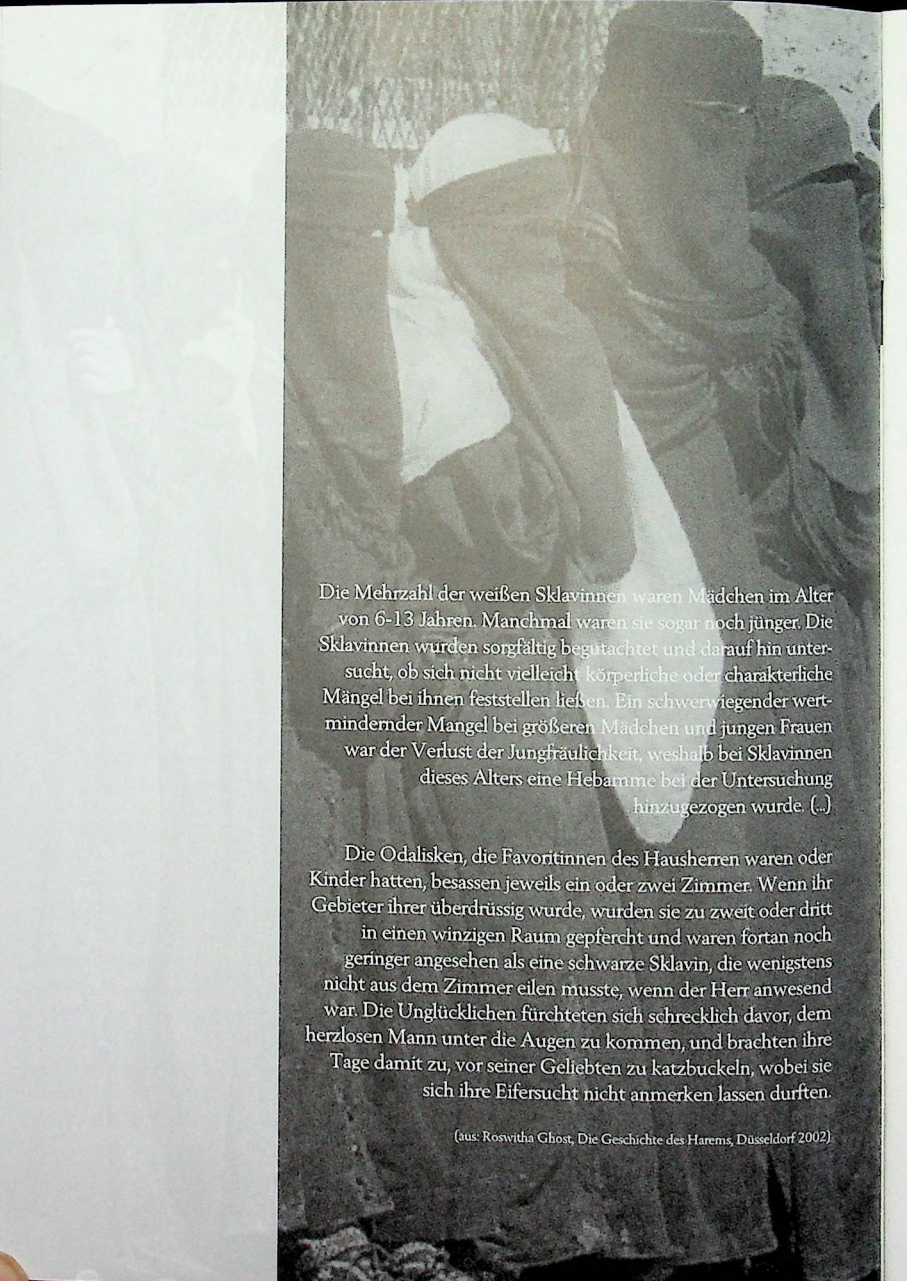
Mustafas Machtverlust wird spöttisch kommentiert. Isabella macht Lindoro Vorwürfe, da er sie anscheinend wegen Elvira vergessen hat, doch Lindoro kann sich rechtfertigen. Die Liebenden planen die Flucht. Um sich bei Isabella beliebt zu machen, ernennt Mustafa ihren angeblichen Onkel zum Kaimakan. Isabella kleidet sich im orientalischen Stil. Sie verspricht Elvira und Zulma, ihnen zu zeigen, wie man mit den Männern umzugehen hat. Mustafa kommt mit Taddeo zum Kaffee. Er wird um sein erhofftes Tête-à-tête mit Isabella gebracht, da Taddeo sich weigert, zu gehen und schließlich auch noch Elvira und Zulma dazukommen. Er kocht vor Wut. Isabella ermutigt die italienischen Sklaven und ihren ängstlichen Geliebten zur Flucht. Als Zeichen ihrer Liebe, die nun anscheinend doch entbrannte, nimmt Isabella Mustafa in den Orden der Pappataci auf. In einer Zeremonie verspricht Mustafa den Regeln des Ordens zu folgen: Essen, trinken, schweigen. Er widmet sich hingebungsvoll diesen Aufgaben. Die Italiener fliehen. Reumütig kehrt der Bey wieder zu der folgsamen, ruhigen Elvira zurück.



Weißer Sklavinnen

Im 15. Jh., als nach dem Vorbild des Sultansharems auch die Elite des Reichs begann umfangreiche Harems einzurichten, stieg die Nachfrage nach weißen Sklavinnen mächtig an. (...) Hellhäutige Kaukasierinnen – Tscherkessinnen, Georgierinnen und Russinnen – galten als besonders schön und die Nachfrage stimulierte einen umfangreichen Sklavenhandel, aus dem viele ihren Gewinn zu ziehen suchten. (...)

Die tscherkessische Gesellschaft, die im Lauf der Zeit die meisten der weißen Sklavinnen im Osmanischen Reich stellte, war eine Feudal- und Sklavenhaltergesellschaft. Feudalherren verkauften einen Teil ihrer Sklavinnen. (...) Manchmal brachten auch freie Eltern ihre Töchter zum Verkauf zu der Sammelstelle beim Feudalherren: Sie konnten sich damit trösten, dass sie ihren Mädchen so die Möglichkeit eröffneten, Konkubine oder gar Ehefrau eines osmanischen Paschas werden zu können oder – Gipfel des Erfolgs – eine der Kadins des Sultans. (...)



Die Mehrzahl der weißen Sklavinnen waren Mädchen im Alter von 6-13 Jahren. Manchmal waren sie sogar noch jünger. Die Sklavinnen wurden sorgfältig begutachtet und darauf hin untersucht, ob sich nicht vielleicht körperliche oder charakterliche Mängel bei ihnen feststellen ließen. Ein schwerwiegender wertmindernder Mangel bei größeren Mädchen und jungen Frauen war der Verlust der Jungfräulichkeit, weshalb bei Sklavinnen dieses Alters eine Hebamme bei der Untersuchung hinzugezogen wurde. (...)

Die Odaliskien, die Favoritinnen des Hausherrn waren oder Kinder hatten, besaßen jeweils ein oder zwei Zimmer. Wenn ihr Gebieter ihrer überdrüssig wurde, wurden sie zu zweit oder dritt in einen winzigen Raum gepfercht und waren fortan noch geringer angesehen als eine schwarze Sklavin, die wenigstens nicht aus dem Zimmer eilen musste, wenn der Herr anwesend war. Die Unglücklichen fürchteten sich schrecklich davor, dem herzlosen Mann unter die Augen zu kommen, und brachten ihre Tage damit zu, vor seiner Geliebten zu katzbuckeln, wobei sie sich ihre Eifersucht nicht anmerken lassen durften.

(aus: Roswitha Ghost, Die Geschichte des Harems, Düsseldorf 2002)





Mustafâ

In Italien kommt es, wie ich hörte,
häufig vor, dass sich die Männer
von den Frauen an der Nase herumführen
lassen;
und dass sie ihnen, wie Sklaven,
Tag und Nacht zu Diensten sind.

Ihr Schwachköpfe, schickt Eure Schönen
mal zu uns!

Im Orient sind die Männer
die Herren des schönen Geschlechts.
Die Frauen umschmeicheln sie derart,
dass sie ihnen oft sogar zur Last fallen.
In der Liebe gibt es hier keine Diskussionen:
Der Mann befiehlt.

Habt Ihr das verstanden, ihr Dummköpfe?
So ist das Brauch bei uns.



Dimenticare Venezia (Venedig vergessen...)

Die Mailänderin in Algier

Für kurze Zeit müssen wir, soweit dies überhaupt möglich ist, Rossinis *Italienerin in Algier* vergessen, die im Frühling 1813 im venezianischen *Teatro S. Benedetto* ihre triumphale Uraufführung erlebte, dieses Meisterwerk der musikalischen Komödie, dessen Erfolg bis heute andauert. Der Impresario des *Teatro S. Benedetto* war, wie man weiß, in großer Bedrängnis und so musste Rossini, der Komponist unter Vertrag, mit einem bereits vertonten Libretto vorliebnehmen: *L'italiana in Algeri* von Angelo Anelli. An diesem Libretto wurden, von wem ist nicht bekannt, einige Kürzungen und Änderungen vorgenommen. Das Stück war fünf Jahre zuvor in Mailand gegeben worden. Die Uraufführung fand am 16. August 1808 an der Scala statt. Es lief recht erfolgreich 35 Abende lang, wurde in der Folgezeit aber nicht mehr aufgenommen. Die Musik der ursprünglichen *Italienerin in Algier* stammte von Luigi Mosca. Die Arie Nr. 14 wurde wahrscheinlich von einem Mitarbeiter beigeleitet.

Die Brüder Mosca, Giuseppe (1772-1839) und Luigi (1775-1824), geboren und ausgebildet in Neapel, waren beide Komponisten. Giuseppe komponierte seit 1796 regelmäßig für das Theater, zumeist in Mittel- und Norditalien. Später ging er nach Paris und war von 1803 bis 1810 *maestro al cembalo* am *Théâtre Italien*. Er kehrte nach Italien zurück und beendete seine Laufbahn in Messina als Direktor des dortigen Opernhauses. Luigi begann seine Karriere als Opernkomponist 1793. Abgesehen von zwei Ausnahmen (1801 in Rom und 1808 in Mailand mit dem hier behandelten Werk) schrieb er meistens für die weniger bedeutenden Bühnen Neapels, das *Teatro Nuovo* und das *Teatro dei Fiorentini*. Eine Opera seria, *Il salto di Leucade*, wurde im *Teatro S. Carlo* gespielt. In Neapel übte Luigi Mosca auch seine anderen Berufe aus. Er war *maestro al cembalo* am *Teatro S. Carlo*, Vizedirigent der *Real Cappella* und Gesangslehrer am Konservatorium. Im 1808 gedruckten Libretto der *Italienerin in Algier* wird er als *celebre sig. Luigi Mosca maestro nel Real Collegio di Musica di Napoli* genannt. Angelo Anelli (1761-1820), der Autor, verfasste seit 1791 Opernli-



Mustafa

Wenn ich einmal eine Stunde angenehm verbringen will,
finde ich unter meinen Sklavinnen nicht eine, die mir gefällt.
Diese Zärtlichkeiten, dieses Schmeicheln sind nicht mein Geschmack.

Haly

Was kann ich denn da tun?

Mustafa

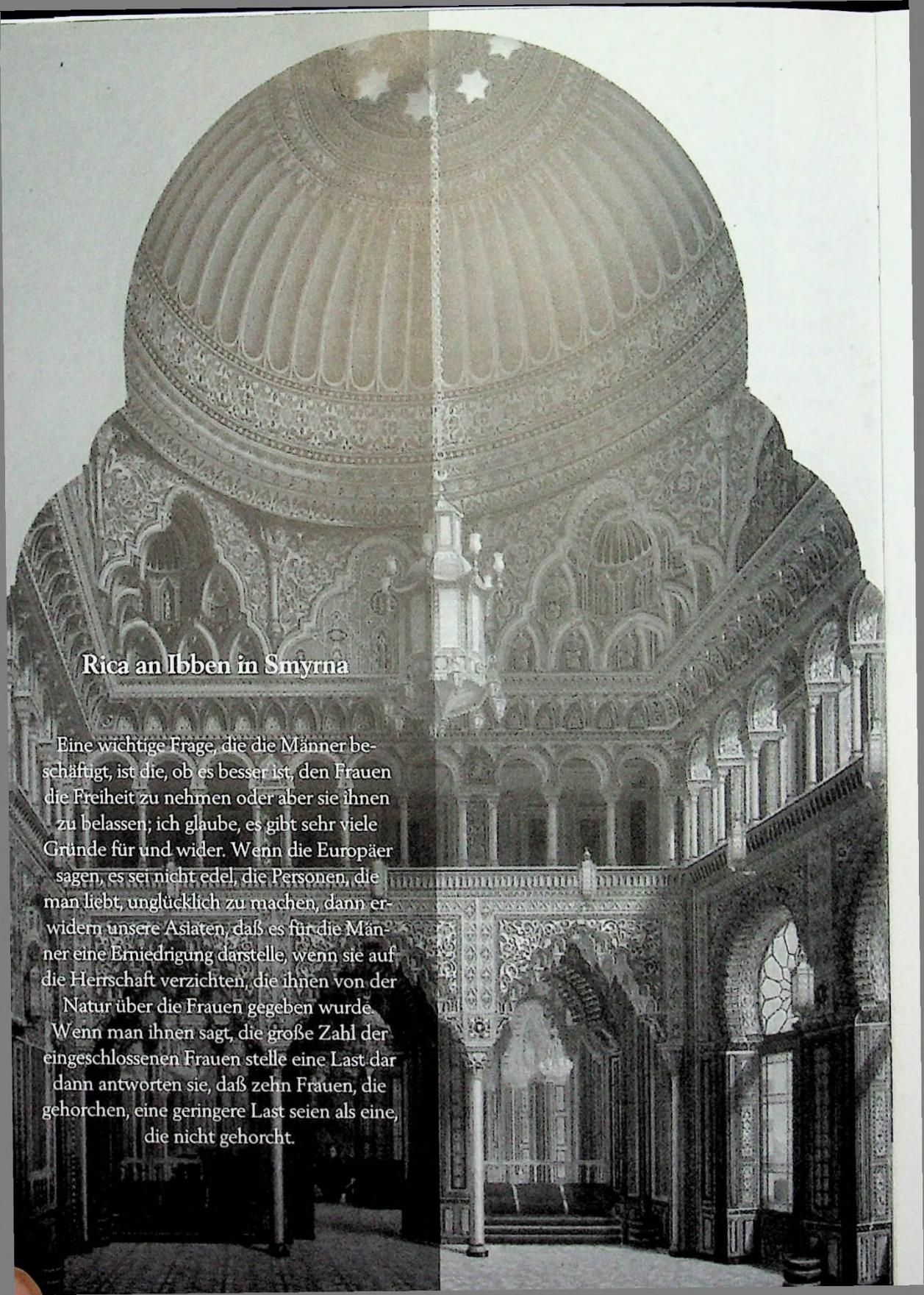
Du müsstest eine Italienerin für mich finden. Ich habe solche Lust
auf eine dieser kleinen Damen, die mit so vielen Liebhabern machen, was immer Sie wollen.

bretti. Hauptberuflich unterrichtete er italienische und lateinische Literatur, Geschichte und juristische Rhetorik. Er hatte zuvor für Komponisten wie Paer, Piccinni, Guglielmi und Mayr geschrieben. Seine größten Erfolg waren 1810 *Ser Marcantonio*, vertont von Stefano Pavesi und natürlich *L'italiana in Algeri* 1813.

Die Mailänder Premiere 1808 war erstklassig besetzt, wie es bei dem bedeutendsten Theater des damals gerade erst gegründeten napoleonischen Reiches in Italien zu erwarten war. Die Titelrolle wurde von der Mailänderin Elisabetta Gafforini interpretiert (circa 1772-1812), »prima cantante al servizio di S. M. re d'Italia«, einer Altistin, die zwischen 1806 und 1812 auf den italienischen Bühnen die wichtigste Sängerin des komischen Faches war.

Anellis Libretto behandelt Themen, die im Musiktheater seiner Zeit recht häufig zu finden sind: Weder die weiblichen Listen noch das orientalische Ambiente können als Neuigkeit gelten, aber er aktualisiert diese Motive und gibt ihnen eine neue Qualität. So wird implizit die Gegenüberstellung von Europa und Orient vor allem an den Beziehungen der Geschlechter untereinander festgemacht. Explizit werden von Mustafa die beiden Beziehungsmodelle gegenübergestellt: »Ich hörte, dass die Männer in Italien oft von den Frauen an der Nase herumgeführt werden.(...) Im Orient sind die Männer die Herren des schönen Geschlechtes.« Die Orientalinnen belästigen ihre Männer fast mit ihren »Schmeicheleien und Zärtlichkeiten«, die Italienerinnen »zeigen ihren Liebhabern, wo es langgeht.« Diese Opposition nimmt in der sanften, fügsamen Elvira und in der ungebärdigen Isabella Gestalt an.

In der Gegenüberstellung werden Europäer und Orientalen nicht gleichwertig behandelt. Zwar findet sich unter den ersteren der tollpatschige Taddeo, doch der größte Anteil der Komik bleibt in dieser Oper den »Türken« vorbehalten. Ihr Verhalten wird ständig ins Lächerliche gezogen, selbst die wenig liebenswürdige Eigenart, ihre Frauen zu demütigen. Demgegenüber vermittelt die Charakterisierung Isabellas durch »männliche« Tugenden den Eindruck, dass der Autor der weiblichen Unternehmungslust und Geistesgegenwart bei weitem den Vorzug gibt. Die äußerste Einsatzfreude der Frau und die Forderung nach einer Gleichbehandlung der Geschlechter waren Ideale, die seit zehn Jahren, unter den neuen sozialen und politischen Gegebenheiten nach den Erfolgen Napoleons, auch in Italien verfochten und teilweise in die Tat umgesetzt wurden. Isabella ist nicht nur eine kluge und geistreiche Frau, wie sie aus der Tradition der Komödie vertraut ist, sondern auch, dem Zeitgeist entsprechend, willensstark und mutig. Dies geht soweit, dass sie die Führung einer Gruppe bewaffneter Männer übernimmt. In dieser Szene (Nr. 16) weist sie erst den unverschämten Taddeo zurecht, ermuntert dann den zaghaften, erbleichenden Lindoro für »Vaterland, Pflicht und Ehre« zu kämpfen und führt schließlich den großen Umschwung der Handlung herbei: Sie ruft die italienischen Sklaven zur Befreiung auf und wird ihre Anführerin. In ihrer Arie bekräftigt sie noch einmal: »Denk an das Vaterland, erfülle furchtlos Deine Pflicht!«



Rica an Ibben in Smyrna

Eine wichtige Frage, die die Männer beschäftigt, ist die, ob es besser ist, den Frauen die Freiheit zu nehmen oder aber sie ihnen zu belassen; ich glaube, es gibt sehr viele Gründe für und wider. Wenn die Europäer sagen, es sei nicht edel, die Personen, die man liebt, unglücklich zu machen, dann erwidern unsere Asiaten, daß es für die Männer eine Erniedrigung darstelle, wenn sie auf die Herrschaft verzichten, die ihnen von der Natur über die Frauen gegeben wurde. Wenn man ihnen sagt, die große Zahl der eingeschlossenen Frauen stelle eine Last dar dann antworten sie, daß zehn Frauen, die gehorchen, eine geringere Last seien als eine, die nicht gehorcht.

In den Republiken, die seit 1796 in Italien im Gefolge der französischen Invasion entstanden waren, wurde die Bindung der Bürger an das Vaterland, das bedingungslos geliebt und notfalls mit Waffengewalt verteidigt werden musste, als Wert ständig proklamiert und propagiert. Darauf antwortet 1808 auf der bedeutendsten Bühne Mailands der kriegerische Enthusiasmus von Isabellas Waffengefährten.

Diese große Inszenierung der Vaterlandsliebe am Wendepunkt der Handlung scheint in einem komischen, buffonesken Zusammenhang etwas fehl am Platz. Ebenso die große Aktualität der Investitur des Mustafâ, die als eine Parodie der Initiationsriten der zu dieser Zeit sehr verbreiteten Geheimbünde gedeutet werden kann. Die Zeremonie mit der der Bey in den Pappataci-Orden aufgenommen wird (Nr. 17, Finale II) vollzieht Schritt für Schritt, vom Empfang des Neophyten, über seine Befragung, die Proben etc. bis zur Bestätigung, die üblichen Riten dieser Gesellschaften nach. Die Handlung der *Italiana in Algeri* wurde in zwei großen Einheiten organisiert: Im ersten Akt wird die unglückliche Situation der getrennt gefangen gehaltenen Liebenden exponiert. Am Ende des ersten Aktes treffen sie sich. Im zweiten Akt wird eine List mit den entsprechenden Verkleidungen ausgeheckt, die schließlich die glückliche Flucht ermöglicht. Dieses Handlungsgerüst greift auf eine klassische Tradition zurück, u.a. Euripides *Iphigenie auf Tauris*, die dem gebildeten Professor Anelli sehr vertraut war. Neben der klassischen Literatur nahm er sich die Texte des französischen Theaters zum Vorbild. Die Szene der Ernennung Taddeos zum Kaimakan zeigt, bis hin zur Paraphrase, deutliche Übereinstimmungen mit der *cérémonie turque* aus *Le bourgeois gentil-homme* von Molière (1670) in der der eitle Monsieur Jourdain durch den angeblichen Sohn des Sultans zum »Mamamouchi« geadelt wird.

Im Vergleich zu dem später von Rossini verwendeten Libretto weist das von Mosca vertonte einige Textvarianten und eine Anzahl von Kürzungen und hinzugefügten Passagen auf. Hier soll nur auf die bedeutenden Unterschiede in den »Nummern«, den Arien und Ensembles hingewiesen werden. Geändert wurden die Texte der beiden Solopassagen des Mustafâ im ersten Akt, seines Auftritts und seiner Arie, Nr.7. Die von Mosca breit ausgeführte Auftrittsarie des Taddeo findet bei Rossini kein Äquivalent, was die Figur zum unbedeutenden Begleiter Isabellas reduziert. Die berühmte Passage »*Già so per pratica...*«, die *cabaletta* der Auftrittsszene Isabellas, wurde für Rossini eingefügt. Im ersten Akt der Oper von Mosca erhält Lindoro eine zweite *cavatina*, mit der er die verstoßene Elvira tröstet, "*Bella da voi lontano...*", bei Rossini nimmt die zweite Arie dieser Partie die Stelle des Duettes Isabella/Lindoro in Moscas zweitem Akt ein. Die wahnwitzige lautmalersche Stretta "*Nella testa ho un campanello...*", die Rossinis erstes Finale beendet, fehlt bei Mosca. Ebenso die verführerische Arie "*Per lui ch'adoro...*", die Isabella im zweiten Akt singt, während sie sich für Mustafâ vorbereitet, eine Szene, die in der ersten Version als simples Rezitativ gestaltet wurde.



(...) Wenn sie dagegen ihrerseits einwenden, daß die Europäer mit Frauen, die nicht treu sind, auch nicht glücklich sein könnten, dann wird ihnen geantwortet, daß die von ihnen so gepriesene Treue nicht den Überdruß verhindere, der immer auf die Befriedigung der Leidenschaft folgt. Unsere Frauen seien zu sehr an uns gebunden; die Sicherheit eines solchen Besitzes lasse aber nichts zu wünschen oder zu fürchten übrig, und ein wenig Koketterie sei wie Salz, das den Geschmack anreize und gegen Fäulnis schütze.

(aus: Montesquieu, 38. Persischer Brief. Übersetzt und herausgegeben von Peter Schunck, Stuttgart 1991)

Diese Änderungen hatten Konsequenzen für den Ablauf der Handlung und die Gestaltung der Personen. Rossinis Isabella beispielsweise wird, nach einer kleinen, schnell überwundenen Schwäche zu Beginn ihrer Auftrittsszene, kein Wanken, keine Zweifel mehr kennen und unerschrocken auf ihr Ziel, die Befreiung, ansteuern. Dagegen scheint die Isabella Moscas am Ende ihrer ersten Arie eher eine gewitzte *donna di spirito* zu sein, als eine furchtlose Amazone. Das unerwartete Zusammentreffen mit ihrem geliebten Lindoro im Finale des ersten Aktes gibt ihr nicht nur Grund zur Freude, sondern auch zu Enttäuschung und Argwohn, die in der pathetischen Szene mit Lindoro im zweiten Akt aufgelöst werden. In dieser Szene gewinnt Isabella die Hoffnung und die Willenskraft, die in ihrer großen Arie vor dem zweiten Finale voll zum Ausdruck kommen werden.

Die Musik Luigi Moscas sollte eher in der Nachfolge des komischen neapolitanischen Musiktheaters des späten 18. Jahrhunderts, der Komponisten Paisiello und Cimarosa, verstanden werden als in der Gegenüberstellung mit seinem überlegenen Kollegen Rossini. Schon die beiden Hauptthemen des *Allegro* der Ouvertüre präsentieren sich nach einem kurzen, einleitenden *Maestoso* mit ihrem gleichmäßig pulsierenden Bass ganz in der Klanglichkeit, Rhythmik und Melodiegestaltung Cimarosas. Das *Allegro* folgt einem Schema, das uns durch die Ouvertüren Rossinis vertraut ist, das aber bereits von Moscas Zeitgenossen Mayr und Pavesi verwendet wurde: Der Exposition des ersten Themas in der Tonika und des zweiten Themas in der Dominante folgt ein großes *crescendo*. Eine zweite Exposition des ersten Themas und ein *Tutti*, ein voller Orchestereinsatz, der zur Dominante führt, bilden den zweiten Abschnitt; daran schließen das zweite Motiv in der Tonika, ein erneutes *crescendo* und die Coda an. Das verdichtende, steigernde *crescendo* Moscas beschränkt sich, im Gegensatz zu den raffinierteren Wirkungen Rossinis, auf eine sukzessive Vergrößerung der Besetzung, das abschließende *fortissimo* dient ihm immer zur Bestätigung der Tonika, die dann eventuell noch in Kadenzfiguren ausgeführt wird. Trotz der relativ schematischen Gestaltung der Ouvertüre fehlt es nicht an originellen Einzelheiten, einer Vorliebe für damals neuartige dynamische und rhythmische Effekte. Beispielsweise die überraschenden *sforzati* auf schwachen Zählzeiten, die gleich zu Beginn des *Allegro* aufhorchen lassen.

Die »Nummern« dieser Oper lassen sich in zwei Kategorien teilen: Solostücke (Arien und Cavattinen mit und ohne Chor), Duette und Terzette und Ensembles in der Form einer Stretta (dies ist der Fall für das Sextett) oder eines ausgedehnteren Komplexes wie Introduction und Finale. Die einzelnen Nummern sind, wie es in der neapolitanischen Oper seit Piccini üblich geworden war, in mehrere Abschnitte unterteilt, in denen abwechselnd eine Aktion und eine kommentierende Reaktion ausgestaltet wird. Besonders abwechslungsreich gestaltet sich in dieser Tradition das erste Finale: Hier werden alle Möglichkeiten der Musik aufgeboten. Mosca verwendet, um sie voneinander abzusetzen, für jeden Abschnitt eigene Farben, Rhythmen und neu ausgeprägtes melodisches Material, auch lässt er harmonische Wirkungen zum Einsatz kommen. Als Beispiel mag der abrupte Sprung von G-Dur nach Es-Dur dienen, der den Moment wiedergibt, in dem Isabella ihren Geliebten



Rica über die Franzosen

Alle weisen Vorsichtsmaßnahmen der Asiaten, wie die Verschleierung der Frauen, die Kerker, in denen man diese einsperrt, die Wachsamkeit der Eunuchen, scheinen Ihnen eher dazu geeignet, die Geschäftigkeit dieses Geschlechts anzuregen, als sie zu lähmen. Hier finden sich die Ehemänner bereitwillig mit ihrer Rolle ab und nehmen die Treulosigkeiten als unvermeidliche Schläge des Schicksals hin. Ein Mann, der seine Frau nur für sich besitzen möchte, würde als ein Störenfried des allgemeinen Vergnügens angesehen und wie ein Verrückter, der das Sonnenlicht allein, unter Ausschluß aller anderen Menschen genießen möchte.

(aus: Montesquieu, 55. Persischer Brief. Übersetzt und herausgegeben von Peter Schunck, Stuttgart 1991)

erblickt. In den Ensembles geben ihm die statischen Episoden des Kommentars und besonders die abschließenden *Strette* in der Nachfolge seiner Vorbilder Gelegenheit zu vielfältig imitatorisch und kanonartig ausgestalteten Sätzen.

Die Arien, die Duette und das Terzett setzen sich meist, in der zu dieser Zeit für Duette und szenisch herausgehobene Arien modernen Struktur, aus zwei unterschiedlichen Affekten zugeordneten und durch verschiedene Tempi charakterisierten Abschnitten zusammen. Dabei ist das erste Tempo immer langsam, *lento* oder *cantabile*, das zweite schnell, mit einer eingängigen Melodie als Hauptthema, der sogenannten *cabaletta*. Zwischen diese beiden Teile beginnen Komponisten wie Mayr zur Entstehungszeit der *Italiana* ein *tempo di mezzo*, einen Zwischenabschnitt, eine Überleitung einzufügen. Mosca übernimmt diese Neuerung für Isabellas große Szene im zweiten Akt.

Daneben finden sich einige nur aus einer Bewegung motivierte Solostücke, zumeist sind dies nachgeordnete Arien und Arien von Nebenfiguren (z. B. Halys Arie im zweiten Akt.) oder sogenannte *pezzi di scena*, die für die *opera buffa* typischen »szenischen« Arien, die nicht als lyrische Monologe sondern als Ansprachen oder Anreden aufgefasst sind, wie etwa Lindoros Tröstungsarie. Diese Arie mit ihrem eleganten Bolerorhythmus konnte zur Zeit der Uraufführung als sehr aktuell gelten: Spanien war durch die politische Situation um 1800 auch musikalisch en vogue.

Wie schon erwähnt fügte Anelli in eine komische Handlung ernste Szenen ein. Mosca versucht die entsprechenden musikalischen Farben zu finden und sie, wo immer es ihm möglich ist, zur Entfaltung zu bringen. Der Beginn aller Auftrittsarien (mit Ausnahme der *sortita* Mustafas, der karikierten Buffopartie) könnten auch im Zusammenhang einer *Opera seria* stehen: Lindoros Liebesqualen, Taddeo in Lebensgefahr, Isabella in Verzweiflung. Der Sturm, der Isabellas tölpelhaften Anbeter ans Land wirft, könnte einen tragischen Helden bedrohen und die Gefahr, der Isabella und Lindoro im zweiten Akt, furchtlos aus Liebe, entgegensehen könnte der sichere Tod und nicht ein leicht zu foppender, verliebter Bey sein.

Wie zu erwarten ist Moscas Partitur stark durch das Vokabular des Opernstils seiner Zeit geprägt: Eine gewisse Gleichförmigkeit in der Wahl der Taktarten (der einzige Dreiertakt findet sich in Lindoros zweiter Arie, Nr. 8), die Unterteilung der Nummern in kurze Episoden eher als eine übergreifende Organisation, eine meist geringe Ausdehnung der verarbeiteten Melodien (höchstens vier Takte) und eine variantenarme Verarbeitung der Motive nur durch Wiederholungen und Modulationen und, in Bezug auf die Orchestrierung, eine fast unablässige Tätigkeit der Violinen, deren Verzierungen meist eher rhythmischen als motivischen Gehalt aufweisen. Daneben finden sich aber auch zukunftsreiche Lösungen. Einige Nummern beginnen mit atemlosen Motivrepetitionen, ungleichmäßigen Rhythmen, die an ein Rezitativ *colla parte* erinnern, ihnen folgen als Kontrast Passagen gleichmäßiger Rhythmen und ruhig ausgeführte Melodiebögen (z.B. im zweiten Teil der



Usbek an seine Frauen im Serail von Isfahan

Dieser Brief soll wie der Blitz einschlagen, der mitten in Wetterleuchten und Sturm niederfährt! Solim ist Euer Erster Eunuch, der Euch nicht bewachen, sondern bestrafen soll. Das ganze Serail hat sich ihm zu beugen! Er soll über Eure vergangenen Taten richten, und in Zukunft wird er Euch unter einem so harten Joch leben lassen, daß es Euch nach Eurer Freiheit verlangt, wenn ihr Euch schon nicht nach Eurer Tugend sehnt.

(aus: Montesquieu, 154. Persischer Brief. Übersetzt und herausgegeben von Peter Schunck, Stuttgart 1991)

Arie des Mustafa, Nr. 7). Das Orchester wird nicht auf die Begleitung der Sänger beschränkt, oft erhält es eine eigene Stimme und es kommt eine Austausch von Motiven, auch von ganzen Melodien zustande.

Bleibt die Frage, ob Rossini sich Moscas Oper orientierte. Von ihrer Existenz erfuhr er offensichtlich, als er das Libretto Anellis erhielt. Rossinis Mutter, Anna Guidani, die zwischen 1798 und 1808 eine anerkannte Sängerin im komischen Fach war, hatte Moscas erste Oper *L'impresario burlato* (1797) 1803 in Imola und im folgenden Jahr in Reggio Emilia gesungen. Doch lassen sich daraus keine Rückschlüsse auf die musikalische Kenntnis Rossinis der Oper *L'italiana in Algeri* ziehen, die nur eine Saison lang in Mailand zu sehen war. Die an einigen Stellen übereinstimmende musikalische Formgebung, Unterteilungen, melodische Floskeln, Begleitfiguren und Orchestereffekte klingen wie Vorwegnahmen Rossinis, der dabei seine Extraklasse unter Beweis stellt. Die weiteren Forschungen werden dies beweisen: theoretisch in den Bibliotheken und auch die praktische Bewährung auf der Bühne.



Paolo Fabbri

Gekürzte Übertragung. Vollständiger Text im Programmheft zu *L'italiana in Algeri*, Teatro Rossini, Luogo, Stagione 1998/99.
Übersetzung von Roman Lemberg



Die Haremsdame Roxane an Usbek in Paris

Ja, ich habe Dich betrogen! Ich habe Deine Eunuchen verleitet, ich habe mich über Deine Eifersucht lustig gemacht und habe es verstanden, aus Deinem abscheulichen Serail einen Ort der Vergnügungen und der Freuden zu machen. (...) Wie konntest Du nur denken, ich sei so einfältig und würde mir vorstellen, ich sei nur auf der Erde, um Deine Launen zu bewundern? Und Du hättest das Recht, alle meine Begierden zu unterdrücken, während Du selbst alles erlaubst? (...) Du warst erstaunt, bei mir keine leidenschaftliche Liebe zu finden. Hättest Du mich wirklich gekannt, so hättest Du die ganze Gewalt meines Hasses gefunden.

(aus: Montesquieu, 161. Persischer Brief. Übersetzt und herausgegeben von Peter Schunck, Stuttgart 1991)



Peter Ustinov in »Eine zuviel im Harem« (1965)

Mag die Dame nur kommen,
wie eine Königin wird sie empfangen werden.
Doch darf sie nicht erwarten, in mir einen Trottel
oder einen schmach tenden Liebhaber vorzufinden.
Ich weiß schon, wie ich sie dazu bringe
meinem Willen zu folgen.

Komm, Haly. Du wirst verblüfft sein.
Du wirst mich triumphieren sehn
über die Schöne, über ihr Herz,
und Du wirst zugeben, dass ich, was die Liebe angeht,
ein einzigartiger Mann bin.



Brad Cohen (Dirigent)

Der australische Dirigent **Brad Cohen** wurde am St Johns College Oxford ausgebildet, bevor er ein Jahr bei Sergiu Celibidache sowie bei Leonard Bernstein studierte. Sein Debüt gab er 1992 beim Almeida Festival. Nachdem er 1994 den 1. Preis des Leeds Conductors Competition gewann, leitete er u.a. Konzerte mit dem Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, der City of London Sinfonia, dem Orchestra of St Johns Smith Square, dem BBC National Orchestra of Wales und dem Melbourne Symphony Orchestra. Darüber hinaus dirigierte er bei Festivals in Edinburgh, Hong Kong, Cheltenham und Oxford. Als Operndirigent hat sich Brad Cohen ein breitgefächertes Repertoire erarbeitet, mit Schwerpunkt auf dem italienischen Fach. Auch in der modernen Musik ist er stark engagiert, so führte er beispielsweise die Ensemble-Stücke Frank Zappas auf und arbeitet mit zeitgenössischen Komponisten wie Georges Lentz und Ross Edwards zusammen. In Wildbad feierte er in den vergangenen drei Jahren große Erfolge mit *Armida*, *Tancredi*, *Maometto secondo* und dem *Comte Ory*.



Torsten Schröder (Regisseur)

Torsten Schröder, 1968 in Bochum geboren, studierte Germanistik, Philosophie, Theater-, Film- und Fernschwissenschaft

an der Johann Wolfgang von Goethe Universität in Frankfurt am Main. Von 1992 bis 1998 sammelte er u.a. an der Oper Bonn und am Stadttheater Gießen umfangreiche Erfahrungen als Regieassistent und Abendspielleiter. 1997 zeichnete er für die szenische Einstudierung der Oper *Pique Dame* von Tschaikowsky in der Inszenierung von Juri Ljubimow an der Nowaja Opera Moskau verantwortlich. Darauf folgten zahlreiche Inszenierungen, darunter Wolfgang Rihms *Jakob Lenz* (Gießen, 1997), Johann Strauß' *Eine Nacht in Venedig* (Bielefeld, 1998) und Gaetano Donizettis *Don Pasquale* (Aalto-Theater Essen, 2000).

Annette Hombacher (Dramaturgin)

Annette Hornbacher studierte Philosophie, Germanistik und Ethnologie in Tübingen und promovierte mit einer philosophischen Arbeit zu Hölderlin. Seit 1987 veröffentlicht sie wissenschaftliche, essayistische und literarische Texte. Seit 1988 ist Annette Hombacher als Regieassistentin, Dramaturgin, Co-Regisseurin und Regisseurin tätig. Als Dramaturgin gastierte sie u.a. am Theater in Esch/Luxemburg (Kulturhauptstadt Europas 1996). Seit



1992 ist sie als Dramaturgin, Co-Regisseurin und Regisseurin bei ROSSINI IN WILDBAD aktiv. Ihre Inszenierungen von Rossinis Farsa *La cambiale di matrimonio* (1997) und *Matilde di Shabran* (1998) in Wildbad fanden überregional große Resonanz. Annette Hornbacher hat einen Lehrauftrag und arbeitet in einem interkulturellen Forschungsprojekt an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Thema: Zuschreibung und Befremden.

Siegfried E. Meyer (Bühnenbildner)

Siegfried E. Mayer arbeitete nach mehreren Assistenzen unter anderem bei Rolf Glittenberg am Schauspielhaus Köln seit 1989 als freiberuflicher Bühnen- und Kostümbildner an verschiedenen Bühnen u.a. in Hamburg für das Thalia Theater und auch für das Schauspielhaus, für das Burgtheater Wien, aber auch in Wiesbaden und für das Theater Basel. Zuletzt hat er sich verstärkt der Oper zugewandt und u.a. Beethovens *Leonore* in Koblenz, Regie Annegret Ritzel, ausgestattet. Seit einigen Jahren erweiterte er seine Tätigkeit über die Bühne hinaus und begann Multimediaprojekte zu gestalten. Er war u.a. Szenograph des »swisslove Pavillons bei der Expo 02. Seine Kenntnisse vermittelt er seit einigen Jahren als Dozent an der Bundesakademie für Bildende Künste Wolfenbüttel, Universität Hildesheim und an der Sommerakademie Salzburg auch an den Nachwuchs.



Bärbel Lomer (Kostümbildnerin)

Die Kostümbildnerin Bärbel Lomer erwarb nach mehrjähriger Tätigkeit als Erzieherin 1980

an der Fachhochschule für Gestaltung in Hamburg ihr Diplom für Kostümbildnerin und war als freischaffende Modegrafikerin und Illustratorin u.a. Mitbegründerin der Hamburger Designerinnen Werkstatt. 1988 schloss sie eine Schneiderlehre ab und ist seither als Kostümbildnerin für verschiedene Bühnen tätig, so etwa für das Bayerische Staatsschauspiel, das Münchner Volkstheater und das Altonaer Theater.

Massimiliano Tanzini (Musikalischer Assistent)

Massimiliano Tanzini hat in seiner Heimatstadt Mailand Klavier (bei M. Campanella) sowie Komposition am Conservatorio G. Verdi und darüber hinaus Orchesterdirigieren bei Moshe Atzmon (Basel) und Ferenc Nagy (Budapest) studiert. Neben zahlreichen Aktivitäten in der Sängerausbildung, sowie bei Festivals und Orchestern in Italien ist er langjähriger Mitarbeiter des Festivals ROSSINI IN WILDBAD und dort u.a. für die hervorragende Qualität der Rezitative in vielen Aufnahmen verantwortlich. Mit Alberto Zedda arbeitete er bei verschiedenen Projekten zusammen und wird ab 2003 auch beim ROSSINI OPERA FESTIVAL in Pesaro zu hören sein.



Agata Bienkowska, Mezzosopran (Isabella)

Die steile Karriere von Agata Bienkowska ist eng mit unserem Festival verbunden. Nach Studien in Danzig und Stuttgart debütierte sie 1998 als *Contessa d'Arco* und *Marchesa Melibea* in Wildbad. 1999 sang sie mangels anderer verfügbarer Partien, nochmals eine bescheidene Rolle in *Elisabetta*, erzielte aber auch hier unverhältnismäßig große Aufmerksamkeit. Für diese Leistung wurde sie mit dem Belcanto-Förderpreis 1999 ausgezeichnet. Der Erfolg stellte sich unvermittelt ein. Bereits Jahre 2000 wurde sie von der Opera di Roma engagiert, wo sie jetzt als Rosina und Isabella (*Italiana in Algeri*) zu hören ist. 2001 feierte sie bei ROSSINI IN WILDBAD einen Triumph als Clarice in *La pietra del paragone*, die Aufnahme erscheint demnächst bei NAXOS. 2002 sang sie alternierend mit Mirella Freni in Torino in Tschaikowskis *Jeanne d'Arc* und 2003 debütierte in mehreren Städten Italiens als Tancredi, eine Rolle, die sie bereits in zwei legendär gewordenen, konzertanten Aufführungen in Wildbad 2001 nach nur zwei Tagen Vorbereitungszeit übernommen hatte. Als Malcolm in *La Donna del Lago* unter Alberto Zedda in Liège hatte sie unlängst wieder einen großen Erfolg, ebenso als Marchesa Melibea in *Viaggio a Reims* unter Jesus Lopez-Cobos in Gran Teatro del Liceu in Barcelona.



Wojciech Adalbert Gierlach, Bass (Mustafa)

Wojciech Adalbert Gierlach schloss seine Ausbildung an der Chopin Akademie in Warschau mit Auszeichnung ab und ist unter anderem Preisträger des renommierten Bilbao und des Mailänder Caruso Wettbewerbs. In Warschau sang er die Titelrolle in Händels *Imeneo*, sodann die Titelrolle in *Don Giovanni* sowie Masetto, Sprecher in der *Zauberflöte* und *Gazza Ladra*. Weiterin sang er in Ravenna, in Kapstadt und mit ASLICO Mustafa in Bergamo, Berscia und Ravenna. In Klagenfurt sang er Alidoro in *La Cenerentola*, eine Rolle, die er zuvor bereits beim Festival in Aix en Provence verkörperte. Bei den Rossini-Festivals in Pesaro und Wildbad sowie in La Corona ist er ein gerngesehener Gast. Neben dem Opernfach wirkt er ebenfalls als Oratorien- und Liedsänger.



Ása Fanny Gestsdóttir, Sopran (Elvira)

Die Isländerin Ása Fanny Gestsdóttir wurde in Reykjavik geboren, wo Sie auch ihr Gesangstudium an der dortigen Hochschule bei Snaebjörg Snaebjarnardóttir und Ruth Little Magnússon absolvierte. Ausgezeichnet mit dem Sokrates-Erasmus-Stipendium setzte sie ihr Studium an der Stuttgarter Musikhochschule bei Prof. Wayne Long fort, wo sie momentan ihr Aufbaustudium betreibt. Ihre ersten Erfahrungen als Sängerin machte sie im Isländischen Opernchor und trat häufig als Solistin bei Oratorien und Konzerten auf. Im Stuttgarter Wilhelmatheater war sie unter anderem bei Janaceks *Katja Kabanowa* als Warwara, bei Hindemiths *Sancta Susanna* im Chor und Puccinis *Suor Angelica* als Maestra delle Novizie zu hören.



Donat Havar, Tenor (Lindoro)

Der 26-jährige ungarische Tenor Donat Havar (Lindoro, Momoletto) ist gebürtiger Stuttgarter. Nach einer Gesangsausbildung bei den Stuttgarter Hymnuschorknaben studierte er an der Stuttgarter Musikhochschule bei Julia Hamari und Carl Davis sowie am Conservatorio Giuseppe Verdi in Mailand. Meisterkurse besuchte er bei Francisco Araiza und Ute Trekel-Burkhardt. Mit Stipendien der Richard Wagner und der Bertelsmannstiftung ausgezeichnet, gab er 2001 sein Bühnendebüt als Gast am Südostbayerischen Städtetheater als Ernesto in *Don Pasquale* von Donizetti und als Alessandro in Mozarts *Il Re Pastore*. In weiteren Partien, so zum Beispiel als Lord Cecil in Donizettis *Roberto Devereux*, sang er an der Seite von Edita Gruberova und Sonia Ganassi und arbeitete mit Dirigenten wie Friedrich Haider und Gustav Kuhn zusammen.



Christian Senn, Bariton (Taddeo)

Der Chilenische Bassbariton **Christian Senn** gewann 1996 und 97 den Wettbewerb *Giovani Talenti di Concepción*. 2001 wurde er in die *Accademia del Teatro alla Scala Milano* aufgenommen. Zunächst sang er hauptsächlich Oratorien und Kantaten, insbesondere Bach, Mozart, Beethoven, aber auch Bruno Maderna und trat in ganz Italien auf. Sein Operndebüt gab er als *Uberto* in Pergolesis *La serva Padrona*. An der Mailänder *Scala* sang er in *Un giorno di regno* und *Madame Butterfly*, aber auch *Ali* in *L'italiana in Algeri*. In Lima war er *Figaro* im *Barbiere di Siviglia* unter der Regie von Luigi Alva. Bei seinen Auftritten in Italien arbeitete er u.a. mit Muti, Rovaris, Ceccato, Rizzi und Gandolfi zusammen.



Anna Markovska, Sopran (Zulma)

Neben dem Gesang studierte die Sopranistin **Anna Markovska** Philologie und Schauspiel in Krakau, Dresden und Leipzig. Sie ist Preisträgerin internationaler Wettbewerbe, zuletzt des *Concorso Internazionale Riccardo Zandonai* in Riva del Garda. In Wildbad war sie 2002 Gewinnerin des *Belcanto-Förderpreises*. Sie gastierte an der Krakauer Oper, bei den Wiederaufbaukonzerten der Dresdener Frauenkirche, im Gewandhaus zu Leipzig, der Leipziger Oper, der CAMI-Hall in New York. Im Rundfunk und Fernsehen war sie u.a. an der Seite von Klaus Maria Brandauer in *Griegs Peer Gynt* zu hören. In der kommenden Saison wird sie häufig an der Leipziger Oper zu Gast sein.



Florian Mock, Tenor (Haley)

Florian Mock wurde 1974 in Augsburg geboren. Er erhielt seine Ausbildung in jungen Jahren bei den Augsburger Domsingknaben. Nach seinem Abitur 1993 begann er sein Studium am Leopold-Mozart-Konservatorium in Augsburg bei Jan Hammar. Es folgte weiterer Unterricht bei Nicolai Gedda in Stockholm. Nach seinem Debüt an der Jungen Oper der Staatsoper Stuttgart 1997 gastierte er im Frühjahr 1998 als Fenton in *Falstaff* an der Oper Bonn, wo er in der Spielzeit 1998/99 Ensemblemitglied war. Er ist Ensemblemitglied der Komischen Oper Berlin und gastiert häufig beim Stuttgarter Staatstheater. 1998 erhielt er den Kunstförderpreis seiner Heimatstadt Augsburg und singt neuerdings auch am Münchner Staatstheater am Gärtnerplatz.

Tschechische Kammersolisten

Wieder dabei! Die Tschechischen Kammersolisten Brno. Das traditionsreiche Orchester, gegründet vor über 30 Jahren vom Vater des heutigen Konzertmeisters Ivan Matyáš, ist seit 2000 ein exzellenter Partner für unsere CD-Aufnahmen. Bei der Erstaufnahme von *L'equivoco stravagante* unter Alberto Zedda wurde die Leistung des Orchesters weltweit in Rezensionen besonders hervorgehoben.

Kammerchor ARS Brunensis

Der Kammerchor ARS Brunensis wurde 1979 im tschechischen Brno gegründet. Seither nahm er an zahlreichen internationalen Wettbewerben erfolgreich teil, u.a. gewann der Chor den internationalen Wettbewerb IFAS in Pardubice 1998. Unter der Leitung des jungen, tschechischen Dirigenten Dan Kalousek ist er gefragt bei Radio und CD Produktionen und konzertiert regelmäßig mit Orchestern wie dem Kammerorchester der slowakischen Staatsphilharmonie oder dem Kammerorchester Brno. Der Chor setzt seine Repertoire-schwerpunkte auf die A cappella Musik der Renaissance und des Barock, ist aber auch im Bereich der zeitgenössischen Musik aktiv.

XV. Festival ROSSINI IN WILDBAD

Nach Anfangswirren hat das 1989 begründete Festival im Schwarzwald rasch seinen festen Platz im internationalen Musikleben gefunden. Seit 1992 unter der künstlerischen Leitung von Jochen Schönleber, wurde sehr rasch das Profil des Neuen, Unbekannten mit jungen, frischen Stimmen ausgeprägt und so ist ROSSINI mittlerweile in der ganzen Welt bekannt.

Unbekannte Preziosen der Belcanto-Opernliteratur wie Rossinis erste Buffa (1993 und 1994 unter dem Titel *Die verrückte Verwechslung*), die ernste Oper *Eduardo e Cristina* (1997) oder Mischformen wie *Ödipus auf Kolonos* oder *Die himmlische Hochzeit* erlebten hier ihre Erst- oder Wiederaufführung, Neues von Stockhausen, Rihm, Schnebel u.a. seine Uraufführung. »Wo anders als hier kann man diesseits der Alpen in fast familiärer Atmosphäre und in jungfrischem Aufführungsstil so wenig gespielte Bühnenwerke miterleben« meint ein ausländisches Blatt (Luxemburger Wort, Loll Weber).

Kein anderes Repertoire stellt so hohe sängerische Anforderungen wie Rossini. Es bedarf einer herausragenden Musikalität und besonderer stimmlicher Fähigkeiten sowie einer Frische: Charakteristika, die meist nur für wenige Jahre zusammentreffen. Deshalb ist die Nachwuchsförderung besonderes Anliegen dieses Festivals und ab nächstem Jahr wird eine *Scuola del Belcanto Classico* die bisherige Ausbildungstätigkeit intensivieren.

Neben der Stadt Bad Wildbad, die Träger des Festivals ist, hat das Land (bzw. die Landesstiftung) neuerdings wieder größere Verantwortung übernommen und der Landkreis Calw ist treuer Unterstützer. Die großen Projekte jetzt und in naher Zukunft zu schultern wäre nicht möglich ohne die großzügige Unterstützung des Hauptsponsors AWG mbH Kreis Calw, der PETER MOORES FOUNDATION sowie der Stiftung Kunst und Kultur der LBBW und anderer Unterstützer wie der WZG Möglingen und privater Spender.

In Zukunft bedarf es eines noch viel stärkeren Engagements auch von privater Seite, um ROSSINI in vollendeter Weise zum Klingen zu bringen. Helfen Sie mit!

Spenden Sie für *La Cenerentola*!

ROSSINI IN WILDBAD wird für seine Repertoire-Entdeckungen weltweit geschätzt. Im Jahr 2004 ist es soweit: Mit Unterstützung der Landesstiftung Baden-Württemberg und anderer Stiftungen wird die ergänzende *Scuola del Belcanto Classico* aus der Taufe gehoben und jungen Sängern die Feinheiten des klassischen Stils näher bringen. Aber die regelmäßigen Zuwendungen von Stadt und Land stagnieren angesichts der öffentlichen Finanzkrise. Um unser Niveau halten und weiter entwickeln zu können, benötigen wir dringend neue Mittel, denn eines ist gewiss: bei ROSSINI soll Kunst nicht nur wenigen zugänglich sein. Kartenpreise von 250 oder 300 Euro wollen wir nicht. Deswegen bitten wir Sie um freiwillige Beiträge für ein besonderes Projekt. *Geben Sie, soviel Sie können! Helfen Sie mit!*

La Cenerentola, Alberto Zedda und die Belcanto-Schule

Im November 2004 ist in Zusammenarbeit vieler Institutionen eine Neuaufnahme von Rossinis *Cenerentola* geplant. Der größte Spezialist für dieses Repertoire und natürlich speziell für diese Oper, die er selbst ediert hat, ist Maestro Alberto Zedda. Endlich will er die lang von den Fans ersehnte Einspielung eines Buffa-Hauptwerks in Angriff nehmen. Im Zusammenhang mit der Einspielung wird es für junge Interpreten mehrere Kurse geben und Alberto Zedda wird anhand dieses Hauptwerks sein profundes Wissen dem Nachwuchs vermitteln.

Für dieses erste große Projekt unser *Scuola del Belcanto Classico* brauchen wir ganz dringend Spenden in einer Gesamthöhe von mindestens 20.000 Euro!!!

Bitte helfen Sie uns nach Kräften!
Give as much as you can!

Spenden sind in jeder anderen Höhe willkommen...

Wir wollen unseren Spendern auch etwas bieten: Vorab-Informationen, Plätze Ihrer Wahl in bester Position für eine der Aufführungen oder ein besonderes Weekend mit ein oder zwei unvergesslichen Veranstaltungen ganz exklusiv für Sie sowie natürlich als Souvenir das fertige Produkt – abgestuft nach dem Grad des Engagements finden wir etwas für jeden. Alle Spender ab 100 Euro werden namentlich im Programmheft aufgeführt – wenn sie nichts dagegen haben!

Helfen Sie mit! Werden Sie Unterstützer für ein besonderes Projekt der ROSSINI-Renaissance!

Spenden für ROSSINI sind steuerlich abzugsfähig!

Spendenkonto: Stadtverwaltung Bad Wildbad, Konto 8000167 BLZ 60651070

KSK Calw Stichwort: Cenerentola

DAS ROSSINI TEAM 2003

*essere gran
na ho que gi
mo vine*

Künstlerische Leitung

Jochen Schönleber

Leitung Organisation

Carmen Bosch-Schairer

Presse und Öffentlichkeitarbeit

Erika Habenicht

Recherche

Reto Müller

Dramaturgie

Annette Hornbacher

Künstlerisches Betriebsbüro

Reinhard Salamonsberger

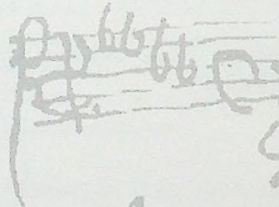
ahr^o f

Finanzwesen

Hugo Hornbacher

Technische Leitung

Peter Meißner



Licht

Kai Luczak

Technik

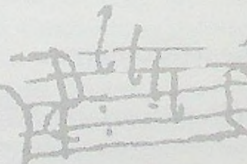
Moussé Dior Thiam,

Thomas Valdimir Mucko

Beleuchtung

Florian Münz

Prinzipales



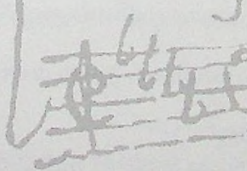
Assistenz der Organisation

Friedrich Mack, Pamela Grether

und Sarah Bühlmann

Assistenz Dramaturgie und Presse

Sabine Köhler



Assistenz der technischen Leitung

Peter Mayer

ROSSINI IN WILDBAD bedankt sich bei

Bürgerschaft und Stadtverwaltung
Bad Wildbad

Staatsbad Wildbad

Albtal-Verkehrs-Gesellschaft mbH, Karlsruhe

Borg Umzüge

Bracht, Uta

Burkhardt, Ernst

Eitel, Gerti und Fritz

Etzel Bau GmbH

Gajbach, Elena

Gaus, Schreinerei

Günthner, Schreinerei

Hartmann, Hans, Malerwerkstätte

Kienzler, Annemarie und Wolfgang

Klaiber, Horst, Malerbetrieb

Kühnle Ernst GmbH, Sanitär - Flaschnerei

Markovic, Nebojsa

Möhler, Margrit

Müller, Reto, Sissach/Schweiz

Nerz, Else und Eberhard

Neuhäuser, Manfred, Elektroinstallation

Neurologisches Rehabilitationszentrum

Quellenhof

Riexinger, Schlosserei

Sana-Catering GmbH

Schoel, Annegret

Schweizer GmbH, Hans, Zimmereigenschaft

Staatstheater Stuttgart

Staatstheater Wiesbaden

Stadthalle Sindelfingen

Textilhaus Schöllhammer

Vogel, Dres., Dagmar und Hans,

Brückner'sche Apotheke

Wilhelmatheater Stuttgart

sowie für Spenden und Unterstützung:

Kurverein Wildbad

Autohaus Faas, Calmbach

Bäckerei Haag

Bäckerei Krist

Badhotel

Berufsförderungswerk Bad Wildbad

Café Bechtle

Café Funk

Café Winkler

Doctor Cycle, Calmbach

Drogerie Werner, Bad Wildbad

Frau Cifuentes, Tanzstudio Halensee

Frau Gerkeler, Kostümdirektion Ulm

Frau Wenk, Damengewandmeisterei
Pforzheim

Hiebel, Marianne

Hotel Alte Linde

Hotel Bären

Hotel Rothfuß

Hotel Sonnenhof

Hotel Sonne

Hotel Valsana

Hotel Weingärtner

Jocher, Andrea

Karl Ernst Bott, Optik und Foto, Bad Wildbad

Kaya Früchte

Kurklinik für Kriegsblinde

Kurklinik Olgabad

Kurklinik Wildbad

Metzgerei Doormann

Metzgerei Gerlach

Restaurant Kleinod

Restaurant Nudelhaus

Restaurant Silberburg

Restaurant Wildbader Hof

Rommelklinik

Impressum

Herausgeber ROSSINI IN WILDBAD

Künstlerische Gesamtleitung
Jochen Schönleber

Konzeption / Redaktion
Annette Hornbacher

Redaktion Biografien
Erika Habenicht

Mitarbeit Programmheft
Sabine Köhler & Roman Lemberg

Layout/Satz
kultur_pool

Druck
Eisele Druck GmbH, Bad Wildbad

Verlag und Anzeigenverwaltung
O. F. L. Verlag, MarketingCommunication
Bad Wildbad

Visit our Homepage
www.rossini-in-wildbad.de

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

Mit freundlicher von Unterstützung



PETER MOORES FOUNDATION

Klavierhaus Jan Seela

Mühlstraße 22 - 75305
Neuenbürg - ☎ 0 70 82/4 05 28
www.klavierhaus-seela.de

**Klaviermiete
schon ab
19.- € / Monat**

**Stummschaltung
schon ab 1.490.- €**

Donnerstags

8.30 - 12.30 Uhr, 14.30 - 18.00 Uhr

Freitags

14.30 - 18.00 Uhr -

Samstags

9.30 - 12.00 Uhr

Des Württembergers

Ein geschmackvolles Zeugnis der hierzulande seit Jahrhunderten gepflegten Weinbautradition sind die erlesenen Weißweine und die exklusiv hier angebauten Rotweine der WZG. Ob trocken ausgebaute, halbtrockene oder süffig abgerundete Weine – die WZG bietet für jede Geschmacksrichtung den richtigen und bekömmlichen Wein. Harmonisch aufeinander abgestimmte Cuvées und Lagensekte runden das Angebot ab. Auf Ihr Wohl!



WZG




Abfallwirtschaft Landkreis Calw

Partner von

ROSSINI IN WILDBAD

XV. Festival 5.-20 Juli 2003

HolzEnergie gehört
bei uns zum guten Ton



Abfallwirtschaft Landkreis Calw

Partner von

ROSSINI IN WILDBAD

XV. Festival 5.-20 Juli 2003

Das hat ~~keinen~~ Wert!
AWG – Ihr Partner für Verwertung.