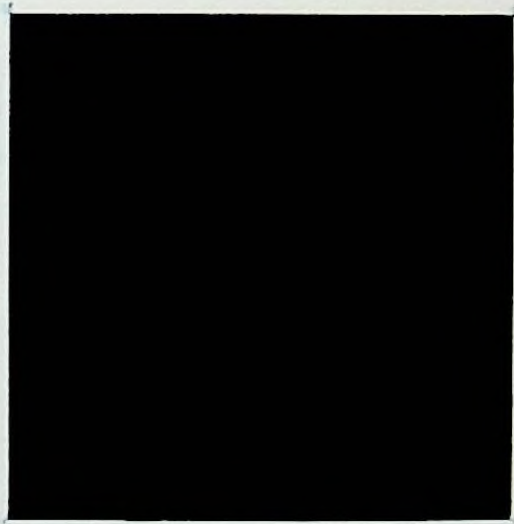


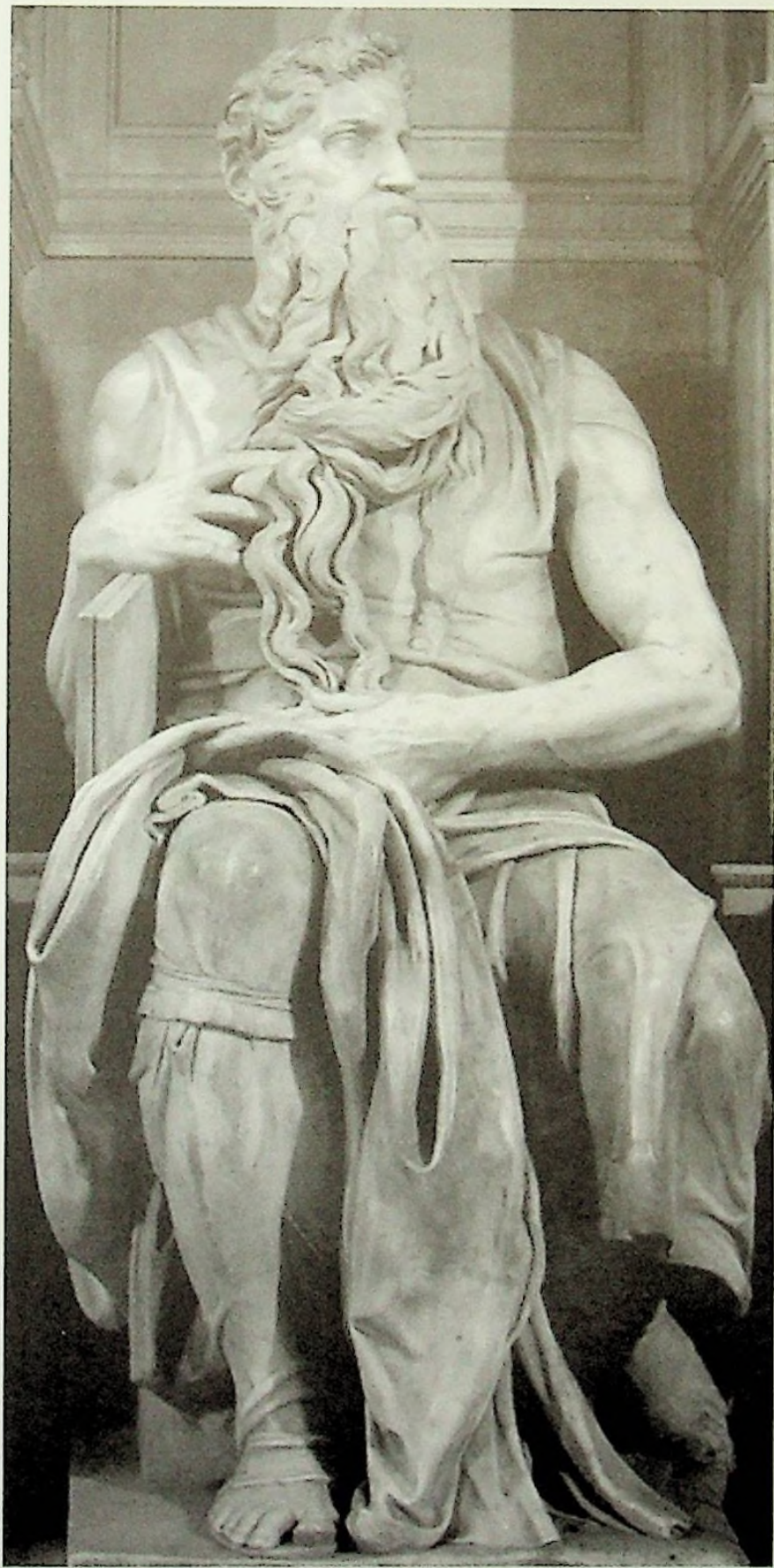
ROSSINI



IN WILDBAD

Mosè in Egitto





Mosè in Egitto

Kurhaus Bad Wildbad
1./7./12./19. Juli 2006

Mosè in Egitto

Azione tragico-sacra von Andrea Leone Tottola
Musik von Gioachino Rossini

Uraufführung: Neapel, Teatro San Carlo 1818/19

Halbszenische Aufführung
Deutsche Erstaufführung der Kritischen Ausgabe
der Fondazione Rossini, hrsg. von Charles S. Brauner

Pause nach dem Ersten Akt

Bühnenrechte

BMG RICORDI S.P.A. CASA RICORDI
Mailand

Bitte schalten Sie während der Vorstellung Ihre Mobiltelefone aus
und unterlassen Sie das Fotografieren mit und ohne Blitzlicht. Ton-
und Bildaufnahmen sind strikt untersagt und führen zum Saalverweis.

Mosè	Lorenzo Regazzo
Faraone	Wojtek Gierlach
Osiride	Filippo Adami
Elcia	Akie Amou
Amaltea	Rossella Bevacqua
Mambre	Guiseppe Fedeli
Aronne	Giorgio Trucco
Amenofi	Karen Bandelow

Chor des Konservatoriums San Pietro a Majella, Neapel
 Chorleitung: Elsa Evangelista

Württembergische Philharmonie Reutlingen

<i>Musikalische Leitung</i>	Antonino Fogliani
<i>Szenische Einrichtung</i>	Jochen Schönleber
<i>Bühne</i>	Matthias Müller
<i>Kostüme</i>	Claudia Möbius
<i>Licht</i>	Kai Luczak
<i>Musikalische Assistenz</i>	Marco Bellei
<i>Bühnentechnik</i>	Moussè Dior Thiam

Moses in Ägypten. Handlung

I. Akt

Einleitung. Dunkelheit ist über Ägypten gefallen. Das verängstigte Volk fordert vom Pharao (Faraone), dass er Moses (Mosè) ruft und die Hebräer, wie von diesem mehrfach gefordert, ziehen lässt. Osiris (Osiride) sträubt sich, weil er seine heimliche Geliebte Elcia, ein Hebräermädchen, nicht verlieren will. *Introduzione.* Mosè nimmt Faraone das Versprechen zur Freilassung der Hebräer ab. Die Gattin des Pharao, Amaltea ist besorgt, dass er dies zum vermehrten Mal nicht einhält. *Rezitativ.* Mosè ruft Gott an. *Invocazione.* Das Licht kehrt wieder. Großer Jubel. *Quintett.* Osiride und Mambre versuchen das Volk gegen die Hebräer aufzuwiegeln. *Rezitativ.* Elcia will sich von Osiride verabschieden. *Duett.* Faraone fordert von seiner Frau Unterwerfung und verbündet sich mit seinem Sohn. *Arie.* Die Hebräer feiern die bevorstehende Abreise. *Chor.* Mosè erscheint empört und erfährt von Osiride, dass die Erlaubnis zum Exodus widerrufen wurde. Heftiger Wortwechsel mit Osiride, der Mosè bedroht, worauf ihn die Hebräer beschützen. Faraone erscheint, nach einem Streit mit Mosè beschwört dieser den Feuerregen auf die Ägypter herab. *Finale.*

II. Akt

Erneut erlaubt Faraone den Auszug. *Rezitativ.* Osiride ist bekümmert, sein Vater will wissen, warum. *Duett.* Die verunsicherte Amaltea lehnt sich an Mosè an und wird in einem Traum von Versöhnung von den Hebräern gestützt und getröstet. *Arie.* Aaron (Aronne) berichtet Mosè, dass Osiride Elcia zur Fucht genötigt hat. Er will als Schäfer mit ihr weit weg leben. *Rezitativ.* Die verängstigte Elcia und Osiride auf der Flucht werden von Amaltea und Aronne gestellt und zurückgebracht. *Quartett.* Mosè kündigt Faraone den Tod aller Erstgeborenen Ägyptens an. Dieser lässt ihn festnehmen. Mosè singt in Ketten. *Rezitativ und Arie.* Faraone kündigt dem Volk an, dass Osiride sein Mitregent wird. *Chor und Rezitativ.* Osiride fühlt sich von dem demütig grüßenden



Gefangenen Mosè provoziert und geht wutentbrannt auf Aronne los. Elcia hindert ihn und unterwirft sich offenkundig Mosè. Osiride will diesen töten. Doch ein Strahl vom Himmel zerschmettert ihn. Verzweifelt ist Faraone, vernichtet Elcia. *Rezitativ und Arie.*

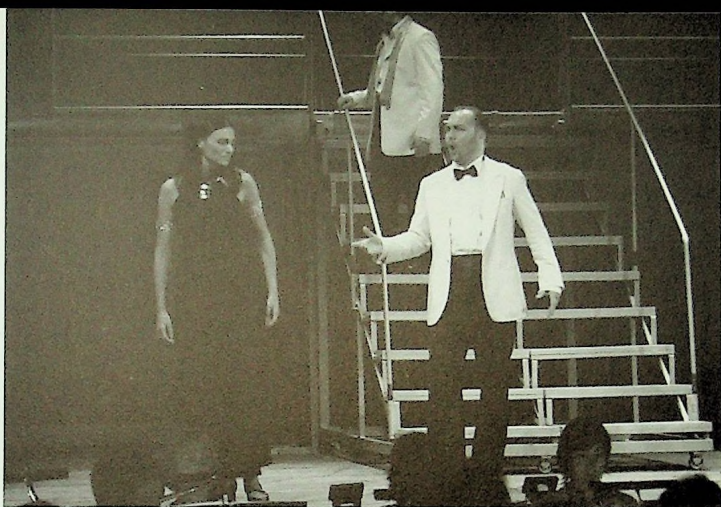
III. Akt

Nach dem Durchqueren der Wüste sind die Juden erschöpft am Ufer des Roten Meers angelangt. *Rezitativ.* Mosè ruft zum Gebet. *Preghiera.* In der Ferne tauchen die Truppen des Pharao auf. Das verängstigte Volk samt Aronne und Amenofi wenden sich gegen Mosè, der den Kopflosen Einhalt gebietet. *Rezitativ.* Mosè beschwört ein Wunder, die Wasser des Roten Meers teilen sich und die entzückten Juden eilen durch die Furt. Faraone und Mambre stürzen ihnen nach, werden aber von den wieder zusammenschlagenden Wassermassen überrascht. *Finale.*

Das Libretto von Tottola und seine Bibelbezüge

Tottola benutzte als Vorlage für seine «azione tragico-sacra» *Mosè in Egitto* das biblische Drama *L'Osiride* (erstmalig erschienen 1760 in Padua und wiederaufgelegt 1788 in Venedig) des gefeierten Padre Francesco Ringhieri. Der Librettist war nicht ganz ehrlich, wenn er im Vorwort schreibt, dass er die Handlung interessanter zu gestalten geglaubt habe, indem er die Liebesgeschichte des Hebräermädchens Elcia und des Pharaonen-Sohnes Osiride eingebaut hat, denn diese war schon bei Ringhieri so zentral, dass sie praktisch zum Motor der Handlung wurde. Tottola hielt sich recht genau an die Vorlage, wobei die Charakter der Personen – wie gewöhnlich bei Libretto-Zusammenfassungen – etwas von der ursprünglichen Glaubhaftigkeit verloren haben. Außerdem eliminierte Tottola den Erzengel als Überbringer der göttlichen Befehle, den Vater von Elcia, Gioele, sowie den armenische Botschafter Ittaco. Ringhieris Tragödie endete mit dem Tod Osirides und dem Wegzug der Juden, während die spätere Episode des Exodus am Roten Meer (2. Buch Mose, 14) in der Oper dazu kam. Rossini dürfte bei der Konzeption des Librettos nicht tatenlos zugeschaut haben, worauf die klare Trennung von biblischer und privater Handlung hindeutet.

Von den zehn in der Bibel genannten Plagen über Ägypten werden im Verlauf der Oper nur deren drei erwähnt. Die Finsternis, in der Bibel die zweitletzte Plage, steht am Beginn der Oper und bildet zusammen mit dem wunderbaren Durchzug durch das Rote Meer im letzten Akt die Hauptstütze des Bibel-Dramas. Wohl mag die Finsternis auf der Bühne etwas sehr einfach darzustellen sein, was schon Stendhal lächerlich erschien, doch hat Rossini diese Szene musikalisch derart meisterhaft umzusetzen gewusst, «daß man die Finsternis greifen kann» (2. Mose, 10.21). Von unmittelbarem theatralischen Effekt ist dann der großartige Moment des fiat lux, der in der Bibel nur im Zusammenhang mit der Schöpfung vorkommt (1. Mose, 1.3), denn das Ende der Plage «Finsternis» ist nicht behandelt, es heißt nur, dass sie «drei Tage lang



währte» (2. Mose, 10.23).

Als zweite Plage, die sich theatralisch gut umsetzen ließ, wurde ein Hagel und ein unaufhörliches Feuer unter dem Hagel (9.24) herangezogen und im Finale des ersten Aktes verarbeitet. Die letzte der zehn Plagen wird von Mose angekündigt, wenn er sagt «der königliche Prinz und alle Erstgeborenen werden von Gott erschlagen» (2. Akt, Szene 4 / 2. Mose, 11.5), doch wird diese Voraussage nur am Prinzen Osiride vollzogen, und weniger innerhalb des biblischen Dramas denn vielmehr als Lösung des Privat-Dramas.

Neben den biblischen Figuren Mosè, Aronne (Aaron, der hier allerdings nie als Bruder von Moses bezeichnet wird), sowie des Pharaos kann auch Mambre als aus der Bibel entnommen betrachtet werden, als einer jener Zauberer, die dort verschiedentlich Erwähnung finden. Tatsächlich sagt Mambre, dass «auch er den Stab zur Schlange und die Wasser in Blut verwandelt» hat: 1. Akt, Szene 3 entsprechend 2. Mose, 7.12 und 21/22. Hinzugefügt sind natürlich Osiride (der Sohn des Pharaos) und Elcia sowie die Pharaonen-Gattin Amaltea und Aronnes Schwester Amenofi als Vertraute Elcias.

Weitere Stellen sind biblisch, z.B.: die Hebräer wollen Ägypten verlassen, um in der Wüste ihrem Gott zu opfern (5.3) und Faraones Vorwand, die Hebräer nicht ziehen zu lassen, weil sie sich zu seinen

Feinden schlagen könnten (1.9). Im Gegensatz zur Bibel, wo der Herr dem Pharao das Herz verstockt, um ihm seine Wunder zu zeigen (10.1), wird hier ein menschlicher Grund zur Ursache der Auseinandersetzungen zwischen Faraone und Mosè:

Osiride liebt im geheimen das Hebräermädchen Elcia, welche aber ihre Liebe bekämpfen möchte, um Gott zu folgen (Nr. 3 Duett). Um sie nicht zu verlieren, wiegelt Osiride mit Mambres Hilfe das Volk auf, so dass Faraone seine Meinung ändert und die nach der Rückkehr des Lichtes (Nr. 1 Introduction und Nr. 2 Invokation und Quintett) erteilte Bewilligung zum Auszug widerruft (Nr. 4 Arie). Auch Amalteas Fürsprache für die Hebräer hilft nichts mehr und es folgen als erneute Gottesstrafen Hagel und Feuerregen (Nr. 5 Finale I).

Zu Beginn des zweiten Aktes lässt Faraone Mosè und die Seinigen wieder ziehen, um den neuerlichen Fluch abzuwenden; Amaltea glaubt aber noch nicht ganz an die Einsicht ihres Gatten (Nr. 7 Arie). In einer Aussprache Vater - Sohn (Nr. 6 Duett) kündigt Faraone Osiride die Hochzeit mit der Armenischen Prinzessin an. Der Prinz aber entführt Elcia und wäre sogar bereit auf den Thron zu verzichten, doch werden die beiden entdeckt (Nr. 8 Szene, Duett und Quartett). Mit dem Hinweis auf die Staatsräson widerruft der Pharao einmal mehr sein Versprechen und lässt Mosè auf dessen Drohung des Todes aller Erstgeborenen in Ketten legen (Nr. 9 Arie). Nun macht Faraone Osiride zum Mitregenten. Elcias Bitte, ihr Volk ziehen zu lassen, provoziert Osirides Wut, die sich auf Mosè entlädt, doch kommt ein tödlicher Blitzschlag aus Gottes Hand seinen Hieben zuvor. Verzweiflung bei Faraone, Volk und Elcia (Nr. 10-11 Chor, Rezitativ und Arie).

Im dritten Akt befindet sich das flüchtende hebräische Volk an den Ufern des Roten Meeres, verfolgt vom rachedurstigen Faraone und seiner Armee. Nach einem großen Gebet bildet das Meer den Juden ein Fluchtpfad, während die nachfolgenden ägyptischen Soldaten in den Fluten untergehen (Nr. 12 Gebet und instrumentales Finale).

Reto Müller

NO AL MOSE

JOHN PIP

Moses ein Ägypter

Der Mann *Moses*, der dem jüdischen Volke Befreier, Gestezgeber und Religionsstifter war, gehört so entlegenen Zeiten an, daß man die Vorfrage nicht umgehen kann, ob er eine historische Persönlichkeit oder eine Schöpfung der Sage ist. Wenn er gelebt hat, so war es im 13., vielleicht aber im 14. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung; wir haben keine Kunde von ihm als aus den heiligen Büchern und den schriftlich niedergelegten Traditionen der Juden. Wenn darum auch die Entscheidung der letzten Sicherheit entbehrt, so hat sich doch die überwiegende Mehrheit der Historiker dafür ausgesprochen, daß Moses wirklich gelebt und der an ihn geknüpfte Auszug aus Ägypten in der Tat stattgefunden hat.

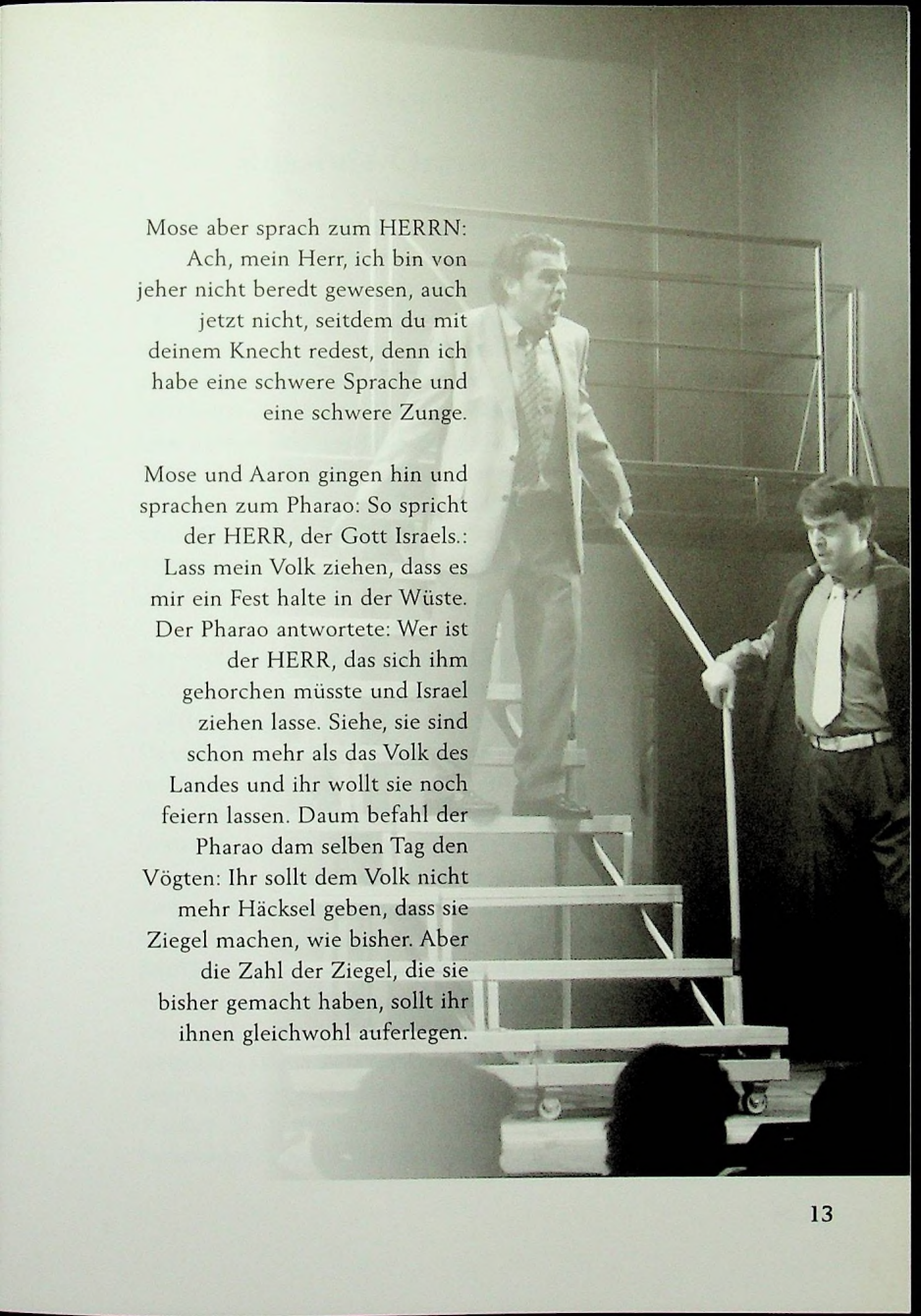
[...]

Hingegen ist seit langem und von verschiedenen Seiten die Vermutung ausgesprochen worden, daß der Name Moses aus dem ägyptischen Sprachschatz herrührt.: «Es ist bemerkenswert, daß sein Name, Moses, ägyptisch war. Es ist einfach das ägyptische Wort *mose*, das *Kind* bedeutet, und ist die Abkürzung von volleren Namensformen wie z.B. Amen-mose, (...)».

aus: Siegmund Freud: *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*. In: *Gesammelte Werke XVI. Werke aus den Jahren 1932 - 1939*. Frankfurt a.M. 1999 (Fischer TB).

Freuds Thesen, daß Moses ein Ägypter war und daß er von den Juden ermordet wurde, stehen zur biblischen Darstellung im Widerspruch, konstruieren also einen diametralen Gegensatz zwischen historischer und symbolischer Wahrheit, zwischen dem historischen und dem biblischen Mose. Das ist um so paradoxer, als wir ja nicht die geringsten Quellen und Spuren eines historischen Mose besitzen. Alles, was wir haben ist der biblische Mose, und dazu noch ein paar hellenistische und jüdische Legenden von noch fragwürdigerer Historizität, die bei Feud überdies keine Rolle spielen.

aus: Jan Assmann: *Die mosaische Unterscheidung oder der Preis des Monotheismus*. München/Wien 2003 (Carla Hanser Verlag).



Mose aber sprach zum HERRN:

Ach, mein Herr, ich bin von jeher nicht beredt gewesen, auch jetzt nicht, seitdem du mit deinem Knecht redest, denn ich habe eine schwere Sprache und eine schwere Zunge.

Mose und Aaron gingen hin und sprachen zum Pharao: So spricht der HERR, der Gott Israels.:

Lass mein Volk ziehen, dass es mir ein Fest halte in der Wüste.

Der Pharao antwortete: Wer ist der HERR, das sich ihm

gehorschen müsste und Israel ziehen lasse. Siehe, sie sind

schon mehr als das Volk des Landes und ihr wollt sie noch

feiern lassen. Daum befahl der Pharao dam selben Tag den

Vögten: Ihr sollt dem Volk nicht mehr Häcksel geben, dass sie

Ziegel machen, wie bisher. Aber die Zahl der Ziegel, die sie

bisher gemacht haben, sollt ihr ihnen gleichwohl auferlegen.

Und der HERR sprach zu Mose.
Eine Plage will ich noch über
den Pharao und Ägypten
kommen lassen. So sage nun zu
dem Volk, dass eine jede sich
von ihrer Nachbarin silbernes
und goldenes Geschmeide geben
lasse. Und so sprach der Herr:
Um Mitternacht will ich durch
ganz Ägyptenland gehen und
alle Erstgeburt in Ägyptenland
soll sterben, vom ersten Sohn
des Pharao an.

Und der HERR redete mit Mose
und sprach: Rede zu den
Kindern Israel dass sie
umkehren. Der Pharao aber wird
sagen von den Kindern Israel:
Sie haben sich verirrt im Lande.
Die Wüste hat sie
eingeschlossen. Und ich will sein
Herz verstocken, dass er ihnen
nachjage. Und will meine
Herrlichkeit an ihm erweisen
und aller seiner Macht.

Mosè in Egitto, Rossinis Oratorien-Schöpfung

Die Rezeption von geistlichen Werken wie *Messa di Gloria* oder *Stabat Mater* macht deutlich, dass Rossini eines der beliebtesten Opfer ist, wenn es darum geht, das Theatralische und Opernhafte in der italienischen Kirchenmusik zu attackieren. Aber nicht besser erging es dem Komponisten, wenn umgekehrt vom Kirchenhaften in der Oper die Rede war. Goethe empörte sich nach der Weimarer Erstaufführung des *Moses* seinen freundlicher gesinnten Gästen gegenüber: «Und daß euer ‚Moses‘ doch wirklich gar zu absurd ist, werdet ihr nicht leugnen. Sowie der Vorhang aufgeht, stehen die Leute da und beten! Dies ist sehr unpassend. Wenn du beten willst, steht geschrieben, so gehe in dein Kämmerlein und schließ die Tür hinter dir zu. Aber auf dem Theater soll man nicht beten» (Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, 7. Oktober 1828).

Das Eindringen kirchlicher Aspekte in die Bühnenwelt hat seinen Grund in der sozialen Funktion, die das Theater in Italien ausübte: Das gesellschaftliche Leben spielte sich allabendlich in den Logen der Opernhäuser ab und auch während der Quaresima – die dem Karneval folgenden Fastenzeit – mochte man auf diese Einrichtung nicht verzichten. Die Kirche bzw. die danach ausgerichteten behördlichen Bestimmungen verboten normale Opernhandlungen während der Quaresima, erlaubten aber biblische Stoffe. Dabei wurden, um die Konventionen der Oper zu wahren, meist biblische Stoffe mit einer weltlichen Handlung verknüpft, d.h. die übliche Liebesgeschichte findet im Rahmen einer biblischen Episode statt. Schon zur Zeit seines Aufenthalts in Neapel war Goethes diesbezügliches Urteil vernichtend: «Sie spielen hier in den Fasten geistliche Opern, die sich von den weltlichen in gar nichts unterscheiden, als daß keine Ballette zwischen den Akten eingeschaltet sind; übrigens aber so bunt als möglich. Im Theater St. Carlo führen sie auf: Zerstörung von Jerusalem durch Nebukadnezar.» (*Italienische Reise*, 9. März 1787). Rossini selbst hat

sich schon in seinen frühesten Jahren mit dem «dramma con cori» *Ciro in Babilonia*, geschrieben 1812 für die Quaresima in Ferrara, dieser Gattung zugewendet. Dabei wurde dramaturgisch und musikalisch ausgerechnet die Szene, die der Höhepunkt der Oper hätte werden können, das Festmahl des Belsazar mit den geheimnisvollen Worten Mene-Thekel-Phares, völlig verfehlt; das oratorienhafte in der Oper blieb, was es eigentlich war: ein billiger Vorwand, Oper während der Fastenzeit spielen zu dürfen.

In Neapel hingegen erhob Rossini den Vorwand zur Tugend, indem er 1818 mit *Mosè in Egitto* bewusst an die dortige, hochstehende Tradition auf dem Gebiet der Quaresima-Oper anknüpfte und das Genre durch innovative dramaturgisch-musikalische Vorgänge erneuerte.

Dies ist bereits an der Struktur der Oper sichtbar, die biblische und private Handlung deutlich trennt. Die persönlichen Konflikte sind vorwiegend in den Arien und Duetten angesiedelt, während das Bibel-Drama in den Chor- und Ensembleszenen behandelt wird. Auch wenn bei einigen Stücken die Zuweisung nicht uneingeschränkt zutrifft, zeigt das folgende Schema deutlich, dass die Oper auf die Gegenüberstellung der beiden Stränge angelegt ist:

Chor – Drama

Einzel – Drama

1. Akt

Nr. 1 Introduction

Nr. 2 Invokation (Mosè) und
Quintett (Amaltea-Osiride-Aron-
ne-Faraone-Mosè; Chor)

Nr. 3 Duett (Elcia-Osiride)

Nr. 4 Arie (Faraone)

Nr. 5 Finale I

- Marsch und Chor
- Duettino (Amenofi-Elcia)
- Largo
- Stretta

2. Akt

Nr. 6 Duett (Osiride-Faraone)

Nr. 7 Arie (Amaltea, Chor)

Nr. 8 Szene und Quartett

(Osiride-Elcia-Amaltea-Aronne;
Chor)

Nr. 9. Arie (Mosè)

Nr. 10 Chor, Rezitativ und

Nr. 11 Arie (Elcia, Chor)

3. Akt

Nr. 12

- Marsch und Rezitativ

- Gebet (Mosè-Aronne-Elcia; Chor)

- Instrumentales Finale

Die Einleitung (Nr. 1 u. 2) umfasst die Finsternisszene und die anschließende Wiederkehr des Lichts, während der andere tragende Pfeiler des ersten Aktes, das Finale I, die Plage des Hagels und der Blitze darstellt. Dazwischen gibt es nur gerade ein Duett und eine Arie, in denen sich die Privathandlung abspielt, nämlich die Liebesgeschichte zwischen dem Hebräermädchen Elcia und dem Pharaonensohn Osiride, dessen Versuch, die Juden am Wegzug aus Ägypten zu hindern, um seine Geliebte nicht zu verlieren, praktisch zum Motor der Handlung wird. Sein Tod durch den Blitzschlag der göttlichen Rache – stellvertretend für die letzte der zehn biblischen Plagen, der Tod aller Erstgeborenen – bildet mit der Verzweiflungsarie der Elcia den Abschluss der Privathandlung am Ende des zweiten Aktes. Ein für Rossini unüblicher dritter Akt ist der Lösung der biblischen Geschichte vorbehalten, der Flucht der Juden aus Ägypten mit ihrem Gang durch das geteilte Rote Meer. Doch gerade hier gelang es Rossini erst in einem zweiten Anlauf, bei der Wiederaufnahme der Oper in der Quaresima 1819, diesen Akt mit einem Gebet aufzuwerten, das in den




neapolitanischen Opern-Oratorien einer langen Tradition entsprach. Auch der Vergleich mit der Vorlage, die fünftaktige Tragödie *Osiride* von Francesco Ringhieri (Padua, 1760) macht deutlich, dass Rossini die Stärke der Oper – die Möglichkeit von Chor- und Ensembleszenen – konzeptionell ausnutzen wollte, während die Tragödie sich vor allem auf den inneren Konflikt der Liebenden konzentriert: der Prinz Osiride lehnt sich gegen sämtliche Konventionen auf, um seine Geliebte halten zu können, während das Hebräermädchen unter dem Druck der Seinen (darunter auch ihr Vater Gioele, der in der Oper fehlt) zum Liebesverzicht bereit ist. Diesen Konflikt hat Tottola von Ringhieri übernommen (obwohl der Librettist in seinem Vorwort behauptet, ihn selber erfunden zu haben!), aber er ist in der Tragödie naturgemäß in Dialogen und Monologen stärker präsent, als in der Oper, die mit groß angelegten Ensembles wie der Finsternis und dem hereinbrechenden Licht, der Hagelplage sowie dem Gebet und dem Durchzug durch das Rote Meer auftrumpfen kann.

Rossini war sich seiner großen Aufgabe bewusst, wie einige Stellen aus den Briefen an seine Mutter beweisen. Am 13. Februar 1818 bezeichnete er sein «Oratorium» als «sehr hoch stehende Gattung», und er wisse nicht, ob «es diese Makkaronifresser verstehen werden. Ich aber schreibe für meinen Ruhm und kümmerge mich um nichts anderes». Am 24. Februar meldete er nach Hause: «Ich schreibe Euch wenig, weil ich viel zu tun habe. Das Oratorium kostet mich viel Mühe, denn es ist nicht von einer Gattung mit viel volkstümlichem Effekt, sondern sehr sublim und dazu angetan, mein großes Ansehen zu erhöhen». «Ich vergaß Euch zu sagen, dass die Musik meines Oratoriums göttlich ist», fügte er einem Brief vom 3. März, wohl unter dem Eindruck der Proben, nur zwei Tage vor der Premiere, an, während er knapp zwei Wochen danach, am 16. März rückblickend festhielt: «Mit Sicherheit schreibe ich keine ähnliche Musik mehr, weil ich nicht mehr die Geduld aufbringen werde, die ich dieses Mal hatte».

Als Beispiel von Rossinis Bestreben um einen oratorienhaften Stil kann die Aufrufung Gottes durch Mosè zur Wiederkehr des Lichtes angeführt werden. Die Worte, die Tottola teilweise unverändert von Ringhieri übernommen hat, lässt Rossini weitgehend akkordisch durch dunkle Holz- und Blechbläser (Fagotte, Posaunen, Serpentone, Hörner und nur stellenweise auch die kleine Flöte, Oboen und Klarinetten) begleiten und verleiht ihnen dadurch jene «göttliche Sphäre» (Leopold Kantner), deren sich schon die Barockkomponisten für Orakelsprüche, Mysteriöse Stimmen und dergleichen bedienten. Rossinis Bemühung bestand darin, das passenden Kolorit der ihm zur Verfügung stehenden Instrumente zu finden und ihnen eine hehre Harmonie zu verleihen, die Paolo Isotta als zukunftsweisend und schon fast wagnerianisch bezeichnete.

Mosè spricht in dieser Stelle im «Du-Stil» direkt zu Gott, und schon Stendhal hat festgestellt dass seine Invokation «Eterno, immenso, incomprendibile Dio» «an den erhabensten Haydn erinnert, und vielleicht zu sehr». Und tatsächlich finden wir in den Jahreszeiten eine fast identische Aufrufung, wenn es im Finale des «Frühling» heißt «Ewiger! Mächtiger! Gütiger Gott!»



Kant ist der Moses un
Hölderlin

Und der Herr zog vor ihnen her.
Am Tag in einer Wolkensäule, um
sie den rechten Weg zu weisen und
des Nachts in einer Feuersäule, um
ihnen zu leuchten, damit sie Tag
und Nacht wandern konnten. Da
erhob sich der Engel Gottes, der

vor dem Heer Israels herzog, und
stellte sich hinter sie. Und die
Wolkensäule vor ihnen erhob sich
und trat zwischen sie und kam
zwischen das Heer der Ägypter
und das Heer Israels.

nserer Nation.

Aber die Kinder Israels gingen trocken mitten durchs Meer und das Wasser war ihnen eine Mauer zur Rechten und zur Linken. und sie sahen die Ägypter tot am Ufer des Meers liegen.



Noch offensichtlicher ist die Assoziation, die Rossini angesichts seines «Oratoriums» mit jenem Haydnschen Oratorium verknüpft, das er schon in seiner Jugend in Bologna dirigiert hat: Die Schöpfung, von der er noch im Alter seinem Freund Hiller gegenüber sagte, dass ein «gewisser hoher Sinn» durch sie geht. Der Effekt des *fiat lux* tritt bei Haydn auf die Worte «Und es ward Licht» mit einem Schlag ein und alles gleißt auf einmal im blendenden Sonnenlicht, während bei Rossini die Strahlen gleichsam hereinfluten: Auf ein Zeichen von Mosè strömt das Licht mit aller Kraft in den Raum und in die Herzen der Menschen. Orchester und Chor explodieren in einem lang anhaltenden, erlösenden Akkord in C-Dur. Er gibt keinerlei Melodie, nur dieser lange C-Dur-Akkord, der sich vom Piano zum Fortissimo ausdehnt und diesen wunderbaren Effekt des hereinflutenden Lichtes schafft.

Beide Beispiele zeigen, wie Rossini an die Tradition und seine Vorgänger anknüpfte und doch etwas ganz Neues schuf.

Die Ensembles und die Szenen der biblischen Handlung standen im Mittelpunkt von Rossinis Interesse. Das Engagement, das er darauf verwendete, spiegelt sich auch in dem Umstand wider, dass er für die drei solistischen Arien keine spezielle Aufmerksamkeit aufbot und dafür auf eigene, ältere Musik zurückgriff oder aber Mitarbeiter mit deren Komposition betraute. Eine Arie für Amaltea (Nr. 7, «La pace mia smarrita») fand er bezeichnenderweise in seinem «konventionellen» Oratorium *Ciro in Babilonia*, wo sie ursprünglich von Amira im 1. Akt gesungen wurde («Vorrei veder lo sposo»): ein virtuosos Stück, dazu für geeignet, die Gastsängerin vom Hoftheater Dresden, Frederike Funck, in der Rolle der Pharaonen-Gattin brillieren zu lassen. Für den Mosè akzeptierte Rossini von einem unbekanntem Mitarbeiter eine mittelmäßige Arie, «Tu di ceppi m'aggravi la mano», die dem Titelhelden vor allem aus Konvention und als Gegengewicht zur Arie des Faraone im 1. Akt zugestanden wurde, denn eigentlich sollte eine plakative Führerfigur wie Moses gar nicht singen, sondern nur in deklamatorischen Passagen (wie der erwähnten Invokation) ihrem Status als Ausnahmezustand gerecht werden. Der Faraone, der als schwache Persönlichkeit zwischen den Bitten des Sohnes und der

Gattin, den Forderungen von Mosè und der Staatsräson hin- und herschwankt, braucht aber eine Arie, und Rossini betraute Michele Carafa, den er mit seiner *Gabriella di Vergy* als talentierten Komponisten kennen und schätzen gelernt hat, mit der Arie «A rispettarmi apprenda». Carafa dürfte auch fünf Rezitative im zweiten Akt komponiert haben, wie Spuren in der Originalpartitur vermuten lassen.

In dieser Form ging die Oper am 5. März 1818 in Szene. Ausser Raniero Remorini (Faraone, Bass) und der erwähnten Frederike Funck (Amaltea, Sopran) gehörten alle Sänger dem festen Ensemble des Teatro San Carlo an: Andrea Nozzari (Osiride, Tenor), Isabella Colbran (Elcia, Sopran), Michele Benedetti (Mosè, Bass), Gaetano Chizzola (Mambre, Tenor), Giuseppe Ciccimarra (Aronne, Tenor) und Maria Manzi (Amenofi, Mezzosopran). Der Zuspruch von Presse und Publikum war groß. Gelobt wurden der natürliche, melodiose und ausdrucksstarke Gesang, die effektvollen und klugen Harmonien sowie die gewandten, noblen und ausdrucksvollen Rezitative. Rossini hatte die «Makkaronifresser» unterschätzt und konnte nun nach Hause berichten: «... das Oratorium füllt jeden Abend das Theater und Madame Colbran und der Maestro erhalten den spontanen Applaus, den man verdienstlicherweise gerne empfängt von einem Publikum, das das gebildetste ist in ganz Italien».

Nur die szenische Realisierung des Durchzugs durch das Rote Meer enttäuschte, wie das *Giornale del Regno delle Due Sicilie* schrieb: «Auf allgemeine Zustimmung gestoßen wäre die Szene am Eritreischen Meer, wenn der Ausstatter und der Bühnenmaschinist nicht so unglücklich darin baden gegangen wären». Bei der Wiederaufnahme der Oper im Jahr darauf (7. März 1820) wurde dieser Mangel sogar im neu gedruckten Libretto eingestanden: «Anmerkung: Der Text und die Musik des dritten Aktes wurden neu komponiert, um der Ausstattung mehr Platz einzuräumen, von welcher eine bessere Lösung und Realisierung erhofft wird». Die technischen Probleme wurden also als Begründung für die künstlerische Überarbeitung des dritten Aktes herangezogen.



Aber die Struktur des dritten Aktes blieb praktisch unverändert, und um ein technisches Problem zu lösen, brauchte der Bühnenmeister weder neue Worte noch neue Musik. Viel mehr scheint es, dass Rossini mit dem musikalischen Ergebnis noch nicht zufrieden war. Es fehlte noch etwas, das dem Ganzen einen höheren Sinn gab. Bereits im Dezember 1818, als die Wiederaufnahme von *Mosè in Egitto* für den ersten Sonntag der Fastenzeit 1819 angekündigt wurde, hieß es, daß der dritte Akt von Rossini neu komponiert werde. Von der Version des dritten Aktes von 1818 ist keinerlei Musik, sondern nur das Libretto erhalten geblieben, das einige Rückschlüsse auf den musikalischen Zuschnitt erlaubt. Einem Rezitativ, das sich durch den Chor zu einer Szene erweiterte, folgte die Aufrufung Gottes «Clemente Iddio» durch Mosè, die vom Stil her seiner Invokation in der Finsternisszene geglichen haben dürfte. Nachdem Mosè das Meer mit seinem Stab berührte, öffneten sich dessen Wogen und die Juden zogen durch das geteilte Rote Meer, während sie einen Chor «Dov'è quel cor» sangen, dessen Versmaße auf eine Wiederaufnahme des Chors zu Beginn des Finale I hindeuten, den Rossini leitmotivisch für die Hebräer eingesetzt hat. Nach einem kurzen Rezitativ (Faraone, Mambre) schloss die Oper offensichtlich mit einer Sturmmusik, die das Zurückschlagen der Wellen über den verfolgenden Ägyptern untermalte. Die Gemeinsamkeiten in der Struktur und die Unterschiede in den Details zwischen den beiden Versionen gehen aus dem folgenden Schema hervor:

3. Akt 1818

Rezitativ (Mosè-Aronne)
Szene (Chor-Mosè-Amenofi-Elcia)

Invokation (Mosè)
Chor [aus dem Finale I]

Rezitativ (Faraone-Mambre)
Instrumentales Finale
- Tempesta

3. Akt 1819

Marsch [aus dem Finale I]
Rezitativ (Mosè-Elcia-Amenofi-Aronne)

Gebet (Mosè-Aronne-Elcia;
Chor)
Szene (Aronne-Amenofi-Mosè-Elcia-Chor)
Rezitativ (Faraone-Mambre)
Instrumentales Finale
- Tempesta
- Meeresstille

Die neue Version beginnt laut Regieanweisung des Librettos von 1819 mit dem Zug der Juden, der sich «zum Klang froher Instrumente fortbewegt». In der Partitur des neuen dritten Aktes fehlt eine solche instrumentale Einleitung, aber es ist naheliegend (wie es die kritischen Ausgabe der Oper durch die Fondazione Rossini von 2004 vorschlägt), den Marsch – ohne die Chorstimmen – aus dem 1. Finale zu verwenden, mit jenem Leitmotiv, das Rossini wahrscheinlich schon 1818 in der Mitte des dritten Aktes aufgenommen hat. Nach dem Marsch führt ein kurzes Rezitativ zügig zum Hauptstück des dritten Aktes, welches die Invokation des Mosè ersetzt und seither für die Oper schlechthin steht und bis heute eine Popularität bewahrt hat, die ihm nur Verdis «Va pensiero» aus Nabucco streitig macht.

Die ganze religiöse Energie konzentriert sich auf diesen Teil der Oper, die ihren epischen und erhabenen Ausdruck in einem ergreifenden Gebet findet: «Dal tuo stellato soglio» – «Von deinem Sternenthron». Von der Harfe begleitet singen Mosè, Aronne und Elcia je eine Strophe, deren Refrain vom ganzen Chor und Orchester aufgenommen wird, ein Thema, das durch seine Schlichtheit von außerordentlichem Pathos ist. Am Ende der dritten Strophe wechselt der Chor unerwartet von Moll

nach Dur: der emotionale Effekt dieses genialen überraschenden Wechsels ist wahrhaft ergreifend. Es ist die zweite durch Tonartenwechsel hervorgebrachte Wirkung dieser Art in der Oper: so wie in der Introdution die Finsternis plötzlich dem Licht weicht, so verwandelt sich hier das flehende Gebet plötzlich in leuchtende Hoffnung. Zusätzliches Gewicht erhält das Gebet mit der Ergänzung des Tutti-Teils durch eine Banda (Bühnenmusik), die freilich in modernen Zeit aus ökonomischen Gründen noch nie eingesetzt wurde. Das Besondere daran ist nicht nur der verstärkte Kontrast zwischen den solistischen Strophen und dem Chorrefrain, sondern auch der Umstand, dass Rossini alle Stimmen (1 Pikkoloflöte, 1 kl. Klarinette, 4 Klarinetten, 2 Hörner, 4 Trompeten, 2 Posaunen, 1 Serpent, 1 Pauke) selbst auskomponiert hat, während er bei späteren Banda-Stücken immer nur eine Leitmelodie niederschrieb und die Ausführung dem lokalen Banda-Dirigenten überließ. Schließlich vollendete Rossini die Erhabenheit seiner Oper auch noch durch die Ergänzung des instrumentalen Finales mit einer wunderschönen «Meeresstille», womit es fast die Gestalt einer «symphonischen Dichtung» annimmt, die den sublimen Charakter seiner Oratoriums-Oper besiegelt.

1819 wurde außerdem die aus *Ciro* entlehene Arie der Amaltea «zu Gunsten der Kürze» weggelassen. In der Tat dürfte aber nicht die Kürze den Ausschlag für die Weglassung gegeben haben, sondern der Umstand, dass Frederike Funck für die Rolle der Königin nicht mehr zur Verfügung stand. Maria Manzi, die nun die Rolle übernahm, sang in Neapel meist kleine Partien, und Rossini hat für sie nie eine Arie geschrieben; das virtuose Stück der Amaltea hätte sie wahrscheinlich überfordert. Da Rossini die Arie in der Originalpartitur beließ, dürfte er sie für mehr als nur ein Zugeständnis an die virtuose Gastsängerin von 1818 erachtet haben. Tatsächlich ist das Stück dramaturgisch sinnvoll, hat doch Amaltea als Korrektiv zu Osiride genügend Bedeutung, um eine eigene Solonummer zu rechtfertigen; und die musikdramaturgische Struktur des zweiten Aktes profitiert von einer Arie zwischen den beiden Ensembles (Nr. 6 Duett Osiride-Faraone und Nr. 8 Szene Osiride-Elcia und Quartett Osiride-Elcia-Amaltea-Mosè).

Eine weitere Anpassung ergab sich 1820, als das Werk am San Carlo in

Neapel erneut aufgenommen wurde. Dieses Mal war im Ensemble von Barbaja neben Michele Benedetti (Mosè) als weiterer Bass nicht Raniero Remorini (1818) oder Carlo Porta (1819) engagiert, sondern Antonio Ambrosi, dem die Rolle des Faraone übertragen wurde. Bei dieser Gelegenheit ersetzte Rossini Carafas Arie «A rispettarmi apprenda» durch eine eigene, «Cade dal ciglio il velo», wohl um den erhöhten virtuoson Möglichkeiten oder Ansprüchen des neuen Interpreten gerecht zu werden. Mit diesem Vorgehen wollte Rossini also nicht die Qualität von Carafas Beitrag in Frage stellen – sonst hätte er sie schon 1819 ersetzt. Er nahm aber die Gelegenheit wahr, um die ursprüngliche Arie aus der Partitur zu entfernen und sie ihrem eigentlichen Besitzer zurück zugeben und die eigene Komposition in die Partitur einzubinden. Gleichzeitig wurden auch fünf Rezitative entfernt (und durch Abschriften derselben ersetzt), weshalb die Vermutung nahe liegt, dass sie ebenfalls von Carafa stammten. Die «Gelegenheitsarie» Rossinis fand in der Folge kaum Verbreitung, weil in ganz Europa bereits Abschriften zirkulierten, die erstellt wurden, als sich noch Carafas Arie in der Partitur befand. In unserer Zeit wurde der Beitrag Carafas dem Publikum aber bislang vorenthalten, mit dem etwas voreingenommen Argument, dass er nicht die Qualität der späteren Arie Rossinis aufweise. ROSSINI IN WILBAD läßt Carafa ebenso wie dem unbekanntem Komponisten der Mosè-Arie und der Sängerin der Amaltea Gerechtigkeit widerfahren und spielt alle drei Arien, wie sie 1818 konzipiert wurden – und natürlich den dritten Akt (inkl. Bühnenmusik) von 1819, der dem Werk seinen „hohen Sinn“ verleiht.

Reto Müller

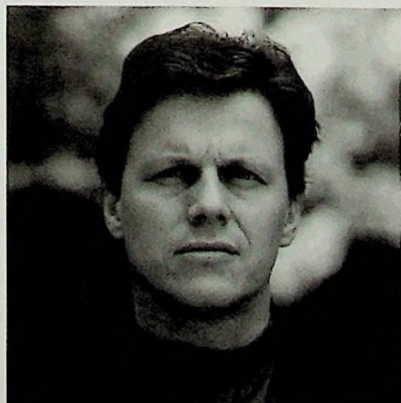


Antonino Fogliani, Dirigent

1976 in Messina geboren, ist Antonino Fogliani auf dem besten Wege, eine internationale Karriere als bedeutsamer Operndirigent zu verwirklichen. In Bologna studierte er Klavier und Komposition, am Verdi-Konservatorium in Mailand Dirigieren. Ausführlichen Kontakt unterhält er mit Gianluigi Gelmetti, bei dem er nicht nur Meisterkurse besucht, sondern auch Produktionen in ersten Häusern Europas realisierte. Mit Alberto Zedda arbeitete er an der Accademia Rossiniana in Pesaro. Als Orchesterdirigent gewann er bedeutende Preise in seiner Heimat. Als Operndirigent feierte er unter anderem Erfolge mit Rossinis *Le Comte Ory* in Paris, mit Donizettis *Don Pasquale* in Rom und Ugo, *Conte di Parigi* in Bergamo und an der Mailänder Scala. Seine letzten Engagements als Operndirigent waren *Turco in Italia* in Neapel, *Rigoletto* in Avignon sowie *Così fan tutte* und *Lucia di Lammermoor* in Lüttich.

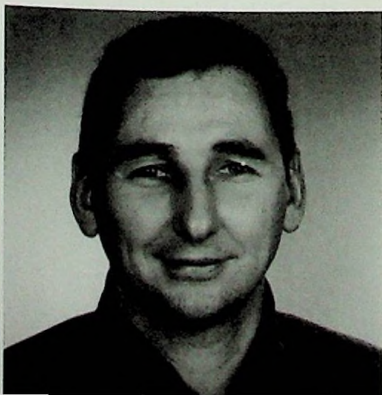
Jochen Schönleber, Szenische Einrichtung

Nach frühen Filmarbeiten, geisteswissenschaftlichem Studium in Tübingen und Stipendium in Neapel wurde er Assistent bei Juri Ljubimow an den Staatsopern in Stuttgart und Karlsruhe; Von 1987 bis 1993 war er verantwortlich für den internationalen Konzertring und für Kammeroperproduktionen sowie künstlerischer Leiter des Theaterkellers. Seit dieser Zeit ist er als Regisseur im Bereich Sprech- und Musiktheater aktiv. Jochen Schönleber ist seit 1992 künstlerischer Leiter des Opernfestivals ROSSINI IN WILDBAD und seit 2004 Direktor der AKADEMIE BELCANTO. Bei ROSSINI IN WILDBAD inszenierte er *Edipo a Colono*, *Die Himmlische Hochzeit*, *Sigismondo* und gemeinsam mit Annette Hornbacher *L'Accademia di musica*. Im letzten Jahr besorgte er die szenische Einrichtung für Meyerbeers *Semiramide*.



Matthias Müller, Bühnenbildner

Matthias Müller wurde in Darmstadt geboren, wo er nach einer Ausbildung als Möbelschreiner von 1985 – 2001 in verschiedenen Bereichen am Staatstheater tätig war. Dort entstanden auch seine ersten eigenen Bühnenbilder zu Inszenierungen wie *Räuber Hotzenplotz*, *Lulu*, *Die Zauberflöte*, *Madame Butterfly*, *My Fair Lady*, *Glückliche Tage* oder *Bash – Stücke der letzten Tage*. Zudem ist Matthias Müller regelmäßig in Linz, Dinslaken und Pforzheim sowie neuerdings am Staatstheater Wiesbaden engagiert, wo er Produktionen wie *Graf von Luxemburg*, *Lola Blau* oder *Romeo und Julia*, *Endstation Sehnsucht* und *Mozarts Requiem* ausstattete. Mit der Darmstädter Theatergruppe Theaterquarantäne erarbeitete er u.a. *Phädra – System Schiller*, das im Rahmen des Theatertreffens der Jugend in Berlin vom ZDF-Theaterkanal aufgezeichnet wurde ist. Matthias Müller lebt und arbeitet in Berlin.



Claudia Möbius, Kostümbildnerin

Nach ihrem Studium zur Diplom-Modedesignerin in Berlin war Claudia Möbius für zahlreiche Theaterproduktionen als Kostümbildnerin tätig. Sie arbeitet bei Varietés, für Tanztheater (*Emigrants of Belief* von Thomas Guggi und Amiel Malalé), Musical (*New York Story* von Yoko Ono und Gerald Uhlig) und Kino (*Hans im Glück* von Rolf Losansky). 1999 war sie Kostümassistentin in Frankreich für das Opernfestival im Théâtre Antique d'Orange «Les Choregies d'Orange» in der Produktion *Norma*. Zahlreiche Kostümassistenzen sowie eigene Produktionen am Hessischen Staatstheater Wiesbaden (*Hollywood*, *Kindertransport* unter der Regie von Daniel Karasek, *Das Herz eines Boxers*, *Madame Melville*, *Il mondo della luna* u.a.) folgten. In der Spielzeit 2003/2004 entwarf Claudia Möbius die Kostüme am Theater Heidelberg für *Schuld und Sühne*

unter der Regie von Davud Bouchehri. Mit der Tanztheaterproduktion *Marquis de Sade* von Gregor Seyffert & Compagnie im Industriedenkmal Kraftwerk Vockerode erfüllte sie sich einen Traum.

Lorenzo Regazzo Bass (Mosè)

Der gebürtige Venezianer Lorenzo Regazzo studierte Klavier, Komposition und Chorleitung, bevor er eine Gesangsausbildung bei Jone Baga-giolo und Sesto Bruscantini begann. Sein Repertoire umfasst vor allem Werke von Mozart und Rossini, aber auch Rameau, Händel und Bellini. Lorenzo Regazzo gastiert an Europas führenden Opernbühnen: in München und Berlin trat er in *L'Italiana in Algeri* auf, in Lyon und Paris war er in Rossinis *Zelmira* zu hören; Am Royal Opera House London stand er in *La clemenza di Tito*, *La Cenerentola* und *I Capuleti e i Montecchi* auf der Bühne, an der Mailänder Scala und der Wiener Staatsoper in *Don Giovanni*. Auch in Rom, Brüssel, Bologna, der Londoner Royal Albert Hall und im Concertgebouw Amsterdam hat er bereits gesungen, wobei er u.a. mit Riccardo Muti,

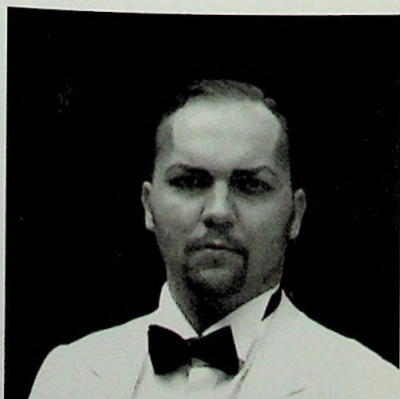


Claudio Abbado und Sir Simon Rattle zusammen gearbeitet hat. Als regelmäßiger Gast beim Rossini-Festival in Pesaro war Regazzo in den vergangenen Jahren u. a. in *L'inganno felice*, *L'occasione fa il ladro*, *La Cenerentola* und *La scala di seta* zu hören. Eben sang er die Titelrolle in *Le Nozze di Figaro* und Leporello in Paris sowie Alidoro (*La Cenerentola*) in Catania Im Mai wurde er in Paris mit dem Orphée d'Or für sein jüngstes Soloalbum mit Vivaldi-Arien ausgezeichnet. Bei ROSSINI IN WILDBAD war er im Vorjahr bei der Eröffnung des Kurtheaters als Tarabotto in *Inganno felice* unter Alberto Zedda zu hören.

Wojtek Gierlach Bass (Faraone)

Wojtek Gierlach absolvierte sein Studium mit Auszeichnung 2001 an der Musikakademie Frédéric Chopin in Warschau. Er gewann zahlreiche

internationale Preise darunter den Premio Caruso. Wojtek Gierlach gastierte an namhaften Bühnen wie dem Nationaltheater und der Kammeroper Warschau und Opernhäusern in Dublin, Kapstadt, Klagenfurt, Bari, Oviedo, Pisa, Ravenna und Cremona. Er nahm am dem Festivals von Aix-en-Provence, Pesaro, La Coruña und Klosterneuburg teil. Sein breites Opernrepertoire reicht von Händels *Imeneo* (Titelrolle, Argenio), über Mozarts Don Giovanni, Carnicers *Il dissoluto Punito* (Commendatore) bis zu Rimskij Korsakovs *Mozart und Salieri* (Salieri) und Puccinis *La Bohème* (Colline). Zu seinen Rossini Rollen gehören z.B. Mustafâ, Assur, Alidoro, Lord Sidney und Don Profondo. Neben seiner Operntätigkeit ist er ein gefragter Oratorien- und Liedsänger. Bei ROSSINI IN WILDBAD war Wojtek Gierlach als Gouverneur, Mustafâ in *L'Italiana in Algeri* (Mosca), Don Basilio und Mirtéo in Meyerbeers *Semiramide* zu hören.



Filippo Adami Tenor (Osiride)

Filippo Adami stammt aus Fiesole. Seine Gesangsausbildung am Cherubini-Konservatorium in Florenz schloss er mit Auszeichnung ab. Auf zahlreichen italienischen Opernbühnen war er bisher als Basilio in *Le Nozze di Figaro*, in Tutinos *Pinocchio*, in Salieris *Piccola Arlecchinata*, in Mozarts *Bastiano e Bastiana* und mit Stravinskys *Pulcinella* zu erleben. An der Seite von Rolando Panerai debütierte er 2003 als Rinuccio in *Gianni Schicchi* von Puccini und als Dorvil in *La scala di seta*. Er nahm an Alberto Zeddas *Accademia Rossiniana* teil und debütierte als Cavalier Belfiore. 2004 erhielt er den As.Li.Co.-Preis für seine Rolle als Nemorino in Donizettis *L'elisir d'amore*. Beim Festival Pergolesi-Spontini sang er den Colin in *Le Devin di village*. 2005 gastierte er mit *La finta semplice* am Teatro La Fenice

sowie mit *Bastino e Bastiana* am Teatro Rossini in Lugo. Außerdem sang er unter der Leitung von Alberto Zedda in Sartorios *Orfeo* in La Coruña und nahm unter der Leitung von Alan Curtis Händels *Sosarme, re di media* für VIRGIN auf. Weitere Projekte waren Coccias *Arrighetto* beim ROSSINI OPERA FESTIVAL in Pesaro, *Giardino di Rose* von Scarlatti mit der Accademia di Santa Cecilia in Rom und Händels Rodelinda unter der Leitung von Alan Curtis in Bilbao. Bei ROSSINI IN WILDBAD 2005 sang er den Ircano in Meyerbeers *Semiramide* unter Richard Bonynges. Die CD ist soeben erschienen.

Akie Amou Sopran (Elcia)

Akie Amou studierte am Opern institut der Tokyo National University of Fine Arts and Music bei Toshiko Toda, Renato Bruson und Francis Simar. 1993 kam sie als Stipendiatin des Japanese Government Overseas Study Program for Artists nach Europa, wo sie ihre Studien in Stuttgart und Berlin fortsetzte. Akie Amou wurde mit zahlreichen internationalen Preisen ausgezeichnet. In den letzten Jahren

hat sie mit namhaften Orchestern und Dirigenten zusammen gearbeitet, wie dem NHK Symphony Orchestra unter Wolfgang Sawalisch, der Sächsischen Staatskapelle Dresden unter James Conlon sowie mit den Dirigenten Alberto Zedda, Daniel Oren, Gennadij Rozhdstvenskij, Daniel Barenboim und Seiji Ozawa. Sie sang die Königin der Nacht in Mozarts *Zauberflöte* und Gepopo in Ligetis *Le grand Macabre* an der Komischen Oper Berlin, Strauß' *Arabella* am New National Theater Tokyo und Zerbinetta in *Ariadne auf Naxos* an der Dresdner Semper Oper.

Bei ROSSINI IN WILDBAD debütierte sie in der Titelrolle von *Matilde di Shabran* 1998, danach sang sie die Matilde in *Elisabetta Regina d'Inghilterra* (beides als CD bei Bongiovanni) sowie Amenaide in *Tancredi* und Corinna in *Il viaggio a Reims* unter Alberto Zedda, eine Rolle, die sie auch in Pesaro, Strasbourg und Royaumont sang. Akie Amou lebt in Berlin und Tokyo.





Rosella Bevacqua Sopran (Amaltea)

Rosella Bevacqua studierte Klavier und Gesang in Messina und schloss mit hervorragenden Noten ab. Bei zahlreichen internationalen Wettbewerben wurde sie mit Preisen ausgezeichnet: gleich zweimal beim G. di Stefano Wettbewerb (1999 und 2000), beim F. Cilea-, N. Piccinni- und beim M. Battistini-Wettbewerb. Sie debütierte 1999 als Elvira in Rossinis *L'Italiana in Algeri*. Weitere Rossini-Rollen waren u. a. Clorinda in *La Cenerentola* in Siena und Chieti und Berta in *Il Barbiere di Siviglia* in Pesaro und Bologna. In Pesaro sang sie auch die Corinna in *Il Viaggio a Reims* sowie die Alice in Rossinis *Le Comte Ory* (CD Deutsche Grammophon). Am Teatro dell'Opera in Rom debütierte sie unter Gelmetti in Puccinis *Suor Angelica* und *Il Tabarro*. Jenny in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* und Carolina in *Il Matrimonio Segreto* von Cimarosa sang sie in Messina. Weitere Rollen

waren die Frasquita in Bizets *Carmen* in Pisa, die Rosina in Paisellos *Il Barbiere di Siviglia* in Salerno und Garsenda in *Francesca da Rimini* von Zandonai in Rom unter Renzetti sowie in Macerata unter Barbarcini (CD Aufnahme). Demnächst wird sie in Mantua die Norina in Donizettis *Don Pasquale* und in Genua die Inez in *La Favorite* singen.



Guiseppe Fedeli, Tenor (Mambre)

Guiseppe Fedeli wurde in Torre del Greco geboren. Er erhielt sein Gesangsdiplom am Konservatorium S. Pietro a Majella in Neapel. 2003 war er Finalist beim Internationalen F. Albanesi Gesangswettbewerb. Für diverse italienische Musikgesellschaften hat Guiseppe Fedeli Solopartien des geistlichen und Kam-

merrepertoires gesungen, darunter Werke von Rossini, Mozart und zeitgenössischen Komponisten. Sein besonderes Interesse gilt der neapolitanischen Oper des 18. Jahrhunderts und Komponisten wie Cafaro, Leo, Scarlatti, Paisello und Pergolesi. 2005 sang er in dem vom neapolitanischen Konservatorium veranstalteten Konzert *Gioacchino Rossini da Napoli a Seviglia*. In den Jahren 2003 und 2004 übernahm er Rollen in *Il barbiere di Siviglia*, *La Traviata*, *Turandot*, *La Bohème* und *Cavalleria Rusticana*.



Giorgio Trucco Tenor
(Aronne)

Giorgio Trucco, in Voghera, Italien, geboren, vertiefte sein musikalisches Können nach seinem Studium am

Konservatorium Giuseppe Verdi in Mailand durch die Arbeit mit Franca Mattiucci und Roberto Coviello. Zahlreiche nationale und internationale Preise bestärkten seinen Erfolg – u.a. wurde Giorgio Trucco Finalist des Caruso-Wettbewerb 1999 und erhielt den dritten Preis des internationalen Gesangswettbewerbes Mario Basiola. Im Jahre 1999 debütierte er an der Mailänder Scala in der Produktion *Nina, o la Pazza per amore* unter der Leitung von Riccardo Muti. Es folgten Engagements in Neapel, Florenz, Fermo, Busseto, Pesaro, St. Gallen, Athen und Montpellier unter den Dirigenten Gerd Albrecht, Ivor Bolton, Mark Elder, Marco Guidarini, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Roberto Rizzi Brignoli sowie Gastspiele in Genf, Toulouse und Avignon. Beim Rossini Opera Festival in Pesaro war er in *Le siège de Corinthe*, *Cenerentola* und *Il monde delle farse* von Pacini und Pavesi zu hören. Dem Wildbader Publikum ist er aus *Il barbiere di Siviglia* und *Ciro in Babilonia*, beide 2004, bekannt. Demnächst wird Giorgio Trucco in Toulon Mozarts *Zauberflöte* und *Così Fan tutte* und *Don Giovanni* in Avignon singen.



Karen Bandelow Sopran (Arnenofi)

Karen Bandelow wurde in Hamburg geboren. Sie studierte Gesang bei Julia Hamari und Dunja Bejzobic an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart. Daneben studierte sie bei Konrad Richter (Liedklasse) und nahm an zahlreichen Meisterkursen, u.a. bei Francisco Araiza, teil. Nach dem Diplomabschluss 2003 folgte ein künstlerisches Aufbaustudium und Opernschule. Während des Studiums sang sie bereits *Die Zauberflöte* (Pamina) von W. A. Mozart und die Titelpartie aus *Cendrillon* von P. Viardot. Im Nationaltheater Pula, Kroatien sang sie in *La clemenza di Tito* (Sevilia) von W. A. Mozart. An der Jungen Oper des Staatstheater Stuttgarts verpflichtet, war sie in der Uraufführung *Erwin, das Naturtalent* (Rosa) von M. Svoboda, *Die reisende Ceres* (Treinsch) von J. Haydn und *Moskau - Tschjerjomuschki* (Ljusja) von D. Schostakowitsch zu erleben.

Marco Bellei, Musikalischer Assistent

Marco Bellei studierte am Konservatorium seiner norditalienischen Heimatstadt Modena Klavier bei Mirella Gollini. Das Aufbaustudium absolvierte er in St. Petersburg. Er gewann verschiedene nationale und internationale Wettbewerbe. Vor allem beim Festival Maggio Musicale Fiorentino und am Teatro Comunale in Bologna arbeitete er bisher mit Dirigenten wie Roberto Abbado, Alberto Zedda, Richard Bonyngge, René Jacobs, Ivor Bolton, Daniele Gatti, Trevor Pinnock und Alessandro de Marchi zusammen. Bei einer Konzerttournee durch Japan und China unterrichtete er 2003 als Dozent an der Universität von Xi'an. Marco Bellei ist als Korrepetitor und Pianist mit Sängern wie Juan Diego Flórez, Darina Takova, Ronaldo Panerai, Leo Nucci, Carlo Guelfi, Giorgio Surjan und Bruno De Simone sowie insbesondere mit Mirella Freni tätig, deren Meisterkurse er auch betreut. Bei ROSSINI IN WILDBAD ist Marco Bellei regelmäßig engagiert, unter anderem war er an den CD-Aufnahmen von *La Cenerentola* und *L'amore Coniugale* und *Semiramide* für NAXOS beteiligt.

Chor des Konservatoriums S. Pietro a Majella, Neapel

Der Chor vereinigt die besten Säng-
erinnen und Sänger des Conserva-
toriums, unabhängig davon, ob sie
Gesang oder Instrumente studieren.
Die stilistische Bandbreite reicht von
der barocken bis zur zeitgenös-
sischen Musik. Bedeutende Auftritte
hatte er beim Festkonzert zur
Einweihung des Scarlatti-Saals im
Konservatorium und ein Jahr später
in der Kölner Philharmonie. Auf
besonders großes Echo stieß die
Teilnahme am Kirchenmusik-Kon-
zert mit Werken von Duke Ellington.
2003 sang der Chor im Vatikan –
dieses Konzert wurde von vielen
Fernsekanälen in alle Welt über-
tragen.

Die Leiterin Elsa Evangelista stu-
dierte Musik, Komposition und Diri-
gieren in Neapel. Sie verfügt über ein
reichhaltiges Repertoire mit Schwer-
punkten in der polyphonen Musik
und ist besonders interessiert an
musikalischer Ethnologie. Auf Grund
ihrer großen Erfahrung wird sie zu
vielen renommierten Vokal-Festivals
eingeladen.

Württembergische Philharmonie Reutlingen

Gegründet im Jahre 1945, hat sich
die Stiftung Württembergische Phil-
harmonie inzwischen zu einem der
bedeutendsten Orchester
Süddeutschlands entwickelt.
Künstlerischer Leiter des Orchesters
ist nach Salvador Mas Conde und
Roberto Paternostro seit September
2001 Norichika Iimori.

Neben festen Konzertreihen in Reut-
lingen tritt das Orchester regelmäßig
im Südwestrundfunk und in ver-
schiedenen Städten Süddeutschlands
in Erscheinung und wirkt auf vielen
Touren u.a. durch Österreich, die
Schweiz, Italien, Spanien und die
Niederlande oft zusammen mit
namhaften Chören und Solisten wie
Ruggiero Raimondi, Edita Gruber-
ova, José Carreras, Vesselina Ka-
sarova, Neil Shicoff oder auch
Gidon Kremer, Radu Lupu, Ruggiero
Ricci, Rudolf Buchbinder, Tzimon
Barto, Frank Peter Zimmermann,
Natalia Gutman, Sabine Meyer,
Lucia Aliberti und Anatol Ugorski.
Die künstlerische Arbeit des
Orchesters ist durch zahlreiche CD-
und Rundfunkaufnahmen dokumen-
tiert. Seit 2004 ist es Orchestra in
Residence bei ROSSINI IN
WILDBAD.

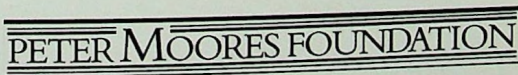
DAS ROSSINI-TEAM 2006

Intendanz und Künstlerische Leitung Jochen Schönleber · Leitung Organisation und Künstlerisches Betriebsbüro Martin Schiereck · Presse und Öffentlichkeitsarbeit Dr. Ulrich Köppen · Dramaturgie Dr. Annette Hornbacher · Gestaltung Franziska Lüdtké · Finanzwesen Hugo Hornbacher · Bühnenbild Matthias Müller, Eva-Maria Westerveld · Kostüme Claudia Möbius, Cathleen Boetzel, Christiane Grafe · Licht Kai Luczak · Technik Moussé Dior Thiam, Thomas Vladimir Mucko · Beleuchtung Michael Feichtmeier, Morton Rosch · Assistenz der Festspielleitung Elli Voehringer · Assistenz Organisation und Künstlerisches Betriebsbüro Martin Sprengseis, Gerlando Giarizzo, Constanze Braun · Assistenz der Öffentlichkeitsarbeit Franziska Lüdtké · Assistenz Technik Michael Friebele

IMPRESSUM

Herausgeber ROSSINI IN WILDBAD · Künstlerische Leitung Jochen Schönleber · Redaktion Annette Hornbacher · Probenfotos Ulrich Köppen · Satz und Gestaltung Franziska Lüdtké · Druck Eisele Druck GmbH, Bad Wildbad · Verlag und Anzeigenverwaltung penseo-pr, Hambergweg 34, 71120 Grafenau, penso-pr@online.de · ROSSINI IN WILDBAD ist eine Veranstaltung der Stadt Bad Wildbad mit Unterstützung des Landes Baden-Württemberg und des Landkreises Calw

Gefördert durch



Freundeskreis ROSSINI IN WILDBAD

Der Freundeskreis ROSSINI IN WILDBAD e.V. ist das Forum für alle Freunde und Unterstützer des Festivals. Der Freundeskreis führt Veranstaltungen durch, die geeignet sind, den Gedanken des Festivals zu unterstützen. Im November findet das Rossini-Weekend mit Rossinis romantischem Meisterwerk La donna del lago statt. Am 4. November singen Sonia Ganassi und Maxim Mironov die Hauptrollen, Alberto Zedda dirigiert. In Verbindung mit dieser Galaufführung findet ein Rossini-Diner mit Drei-Sterne Koch Harald Wohlfahrt vom Hotel Traube Tonbach statt.

Nähere Informationen zum Freundeskreis, zum Rossini-Weekend und zum Diner mit Harald Wohlfahrt finden sie unter www.rossini-freundeskreis.de. Dort erfahren Sie auch, wie Sie Mitglied werden können.

Klavierhaus Jan Seela

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

Öffnungszeiten:

Donnerstag	9.00 - 12.30 Uhr	14.30 - 18.00 Uhr
Freitag	vorm. geschlossen	14.30 - 18.00 Uhr
Samstag	10.00 - 12.00 Uhr	





Weine mit Stil und Substanz Gewachsen aus der Kraft des Keupers

Das Familienweingut Sonnenhof liegt im württembergischen Vaihingen-Gündelbach. Das Gut befindet sich am Fuße des steilen Wachtkopfes im idyllischen Mettertal.

Die südausgerichteten Weinbergslagen ermöglichen eine hervorragende Traubenreife. Diese mikroklimatischen Bedingungen in Verbindung mit ertragsregulierenden Maßnahmen bescheren kräftige und aromatische Rotweine sowie fruchtige und ausdrucksvolle Weißweine.



Im Weingut Sonnenhof werden 30 Hektar Reben bewirtschaftet und ausschließlich Gutsabfüllungen erzeugt. Das Gut gehört seit vielen Jahren zu den renommiertesten Gütern Württembergs, ist das „S“ der HADES-Gruppe und Mitglied im Deutschen Barrique-Forum.

Allergrößten Wert legt die Weingärtnerfamilie auf die zielgerichtete Arbeit in Weinberg und Keller, nämlich den Anbau und Ausbau hochwertiger Trauben. Im Vordergrund steht dabei immer das Bestreben natürliche aber auch dichte und charaktervolle Weine zu erzeugen.

Überzeugen Sie sich bei einem Besuch im Weingut von den Weinen. Die Probe der Weine im Verkostungsraum ist Mo.-Fr. 8-12 und 13-18 Uhr, Sa. 9-12 und 13-17 Uhr möglich.

Weingut SONNENHOF · Bezner-Fischer
71665 Vaihingen/Enz-Gündelbach
Tel.: 0 70 42-81 88 80 · www.weingutsonnenhof.de

Kultur braucht Partner!

Vorhang auf für "Rossini in Wildbad"



Als modernes, privatwirtschaftliches Dienstleistungsunternehmen freuen wir uns, Partner des Festivals „Rossini in Wildbad“ zu sein.

Partnerschaftlich

Neben unserem „Kerngeschäft“, dem Betrieb der acht Recyclinghöfe im Landkreis Calw, der Abfallberatung oder der Vermarktung von Wertstoffen gehört zum Beispiel auch die Förderung der HolzEnergie zu unserem Leistungsspektrum.

Freundlich

Wir sorgen dafür, dass Abfälle so weit wie möglich sinnvoll verwertet werden und beraten unseren Kunden kompetent zu allen Fragen der Abfallentsorgung. Außerdem bieten wir umfangreiche Informationen zu Holzbrennstoffen an.

Innovativ

Wir wünschen allen Besuchern des Rossini-Festivals ein unvergessliches Erlebnis!

Zuverlässig

Ihre AWG Abfallwirtschaft Landkreis Calw GmbH
Gäuallee 5
72202 Nagold
Tel: 0 74 52 / 60 06 - 70 72 Fax: 0 74 52 / 60 06 - 77 77
E-mail: kontakt@awg-info.de Internet: www.awg-info.de

