

ROSSINI
IN WILDBAD

Belcanto Opera Festival

Nicola Vaccaj LA SPOSA DI MESSINA

Schirmherr des 21. Festivals ROSSINI IN WILDBAD 2009

Willi Stächele MdL

Finanzminister des Landes Baden-Württemberg

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

Gefördert durch

PETER MOORES FOUNDATION



Kurhaus Bad Wildbad

18. Juli 2009

Moderne Erstaufführung

Nicola Vaccaj LA SPOSA DI MESSINA

Melodramma von Nicola Vaccaj (1790–1848)

Libretto: Jacopo Cebianca nach Schillers Drama Die Braut von Messina

Uraufführung: 2. März 1839 Teatro La Fenice, Venedig

Edition: ROSSINI IN WILDBAD, Revision: Florian Bauer

Konzertante Festaufführung

Aufführungsdauer zirka 165 Minuten

Pause nach dem 1. Akt

Die Aufführung wird vom Deutschlandradio Kultur aufgezeichnet
und live übertragen.

Deutschlandradio Kultur

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

LA SPOSA DI MESSINA

Donna Isabella _____ Jessica Pratt
principessa di Messina (Prinzessin von Messina)

Don Emanuele _____ Filippo Adami
suo figlio (ihr Sohn)

Don Cesare _____ Armando Ariostini
altro suo figlio (weiterer Sohn Isabellas)

Beatrice _____ Wakako Ono

Diego _____ Maurizio Lo Piccolo

Classica Kammerchor Brno (Einstudierung: Pavel Konarek)
Virtuosi Brunensis (Leitung: Karel Mitas)

Musikalische Leitung _____ Antonino Fogliani

Musikalische Assistenz _____ Michele d'Elia

Übertitel _____ Ann-Kathrin Hanss
Patrick Wurzel

Übertitelinspizienz _____ Patrick Wurzel

HANDLUNG

1. Akt

Vor unbestimmter Zeit in Sizilien: Die beiden Brüder Don Emanuele und Don Cesare treffen sich auf Drängen ihrer Mutter Isabella, der verwitweten Prinzessin von Messina, um ihre langjährigen Differenzen beizulegen. Doch der Versuch ist nur von kurzer Dauer. Cesare ist bereit, seinem Bruder die Herrschaft über Syrakus zu überlassen, beansprucht aber selbst Messina und die umliegenden Gebiete. Emanuele ist damit nicht einverstanden, und so endet das Treffen der beiden Brüder in einem heftigen Streit. Isabella erfährt von ihrem Vertrauten Diego von diesem unglücklichen Zusammentreffen und bittet ihn daraufhin, ihre Tochter Beatrice zu holen, die in einem weit entfernten Ort ohne jegliche Kenntnis über ihre Herkunft aufgewachsen ist. Er soll sie zu den Gräbern der Könige von Messina bringen, da sie vermutet, dass sich die Brüder dort zu einem letzten Duell einfinden.

Beatrice wartet in einem Garten auf ihren Geliebten Emanuele. Sie weiß nicht, dass er ihr Bruder ist. Als sich jemand aus dem naheliegenden Wald nähert, eilt sie ihm entgegen – im Glauben es sei Emanuele. Erschrocken muss sie feststellen, dass es sich um einen Fremden handelt, den sie noch nie zuvor gesehen hat. Dieser Fremde ist Cesare, der Beatrice gesteht, sie schon seit einiger Zeit heimlich zu bewundern und zu lieben. Sie lehnt sein Werben ab, selbst als sie erfährt, dass er der Thronerbe von Messina ist. Cesare lässt nicht locker und verspricht, dass er am nächsten Morgen zu ihr zurückkehren wird.

Bei den Gräbern der Könige von Messina findet sich Emanuele mit Geschenken und einem Brautkleid für Beatrice ein, die er umgehend heiraten will. Als sich der gesamte Hofstaat dort versammelt hat, drängt Isabella ihre Söhne, die Streitigkeiten zu beenden, sobald ihre Schwester eintrifft. Beide sind erstaunt zu erfahren, dass sie eine Schwester haben – hatten sie doch immer geglaubt, diese sei im Kindesalter verstorben. Isabella erzählt ihnen vom schrecklichen Traum ihres Mannes vor der Geburt der Tochter, in dem er davon träumte, dass seine zukünftige Tochter Unglück über die Familie bringen wird. Deshalb verfügte er, dass sie sogleich nach ihrer Geburt verbannt

und dem Tode ausgeliefert werden sollte. Isabella konnte das verhindern: Sie ließ das Kind an einen entlegenen und sicheren Ort bringen, an dem sie niemals von ihrer Herkunft erfahren sollte. Da tritt Diego auf und berichtet, dass er Beatrices Unterkunft verlassen vorgefunden hat. Er glaubt, dass sie entführt wurde. Isabella ist zu Tode betrübt, doch Cesare und Emanuele versprechen ihr, Beatrice zu suchen und sie zu ihrer Mutter zurück zu bringen.

2. Akt

Ein einsamer Ort mit Ruinen. Cesares Gefolgsleute beobachten, wie Emanuele die verlassenen Ruinen betritt und berichten ihrem Herrn, dass beide Brüder Rivalen um die Hand derselben Frau sind. Cesare ist außer sich und schwört Rache. Emanuele findet Beatrice völlig aufgelöst in dem geheimen Garten wieder, wo sie ihm voller Angst von ihrer Begegnung mit Cesare berichtet.

Emanuele glaubt noch immer, dass Cesare und er ihren Streit beigelegt hätten, zumindest so lange sie nach ihrer Schwester suchen. Daher ist er erstaunt, als Cesare mit seinen Gefolgsleuten eintrifft und ihn beschuldigt, ihm seine Geliebte zu stehlen. Beatrice versucht zu vermitteln, doch vergebens. Cesare ersticht seinen Bruder. Beatrice sinkt ohnmächtig nieder.

Ein Saal im Palast zu Messina. Cesares Gefolgsleute tragen die noch immer ohnmächtige Beatrice herein. Als sie wieder zu sich kommt, weiß sie nicht, ob alles nur ein böser Traum war oder Wirklichkeit. Isabella erkennt in der jungen Frau ihre Tochter Beatrice. In einem Trauerzug wird der Leichnam Emanueles in den Saal gebracht. Beatrice weiß nun, dass die schrecklichen Ereignisse kein Traum waren; und Isabella identifiziert entsetzt den Toten als ihren Sohn. Sie verflucht den Emanueles Mörder. Als Cesare hereinkommt, weicht Beatrice vor Angst zurück und benennt ihn als den Schuldigen. Cesare versucht sich zu rechtfertigen, doch er verstummt, als Isabella erklärt, dass sich beide Brüder in ihre Schwester verliebt hätten. Schockiert über den Mord an seinem Bruder wegen einer Liebe, die für beide verboten gewesen wäre, zieht Cesare einen Dolch und ersticht sich. Isabella verflucht das Schicksal und fleht Gott an, sie von dieser Erde zu nehmen, um ihren Zorn und ihr Leid zu beenden.

LA SPOSA DI MESSINA

Von Jeremy Commons



Nicola Vaccaj (1790-1848)

Ah per duol non muta mai
Quanto il fato stabili!

Ach! Kein Leid kann je ändern
Was das Schicksal gefügt hat!

La sposa di Messina,
Schlusszene

Friedrich Schiller schrieb seine Tragödie *Die Braut von Messina*, um seinen Glauben an die Unausweichlichkeit des Schicksals zu illustrieren. Der Prinz von Messina versucht, Beatrice, sein drittes Kind, umbringen zu lassen, da er zu der Zeit, als sie geboren wird, träumt, dass sie die Ursache für den Untergang ihrer Brüder Emanuele und Cesare sein werde. Seiner Frau Isabella gelingt es jedoch, das Leben des kleinen Kindes zu retten. Sie lässt es an einen von Messina weit entfernten Ort bringen, wo das Mädchen großgezogen wird, ohne etwas von seiner Identität zu wissen. Jahre später und durch puren Zufall lernen beide Brüder die junge Frau kennen und verlieben sich in sie. Dies gibt ihrer schon lang dauernden Rivalität und Eifersucht einen letzten Schub: Cesare tötet Emanuele, aber als sich herausstellt, dass sie beide in ihre eigene Schwester verliebt waren, ist er ob seiner Liebesgefühle, aber auch ob seines Brudermordes so entsetzt, dass er Selbstmord begeht. Isabella bleibt nur übrig, die Wege des Schicksals zu beklagen und zu verfluchen, das – wie es ihr inzwischen verstorbener Gatte nur zu genau vorhersah – ihre Familie auseinanderriss und ihre beiden Söhne in den Tod trieb.

Gleichgültig ob wir an die zentrale These – das Schicksal ist vorherbestimmt und unausweichlich – glauben oder nicht: Dieser Plot ist ein starker dramatischer Stoff, und er war einfach dafür bestimmt, die Opernkomponisten des

romantischen Zeitalters anzusprechen. In einem Land wie Italien jedoch, wo Theateraufführungen streng von politischer, religiöser und moralischer Zensur kontrolliert wurden, musste er zwangsläufig auf Widerstand und Missbilligung stoßen. Giuseppe Balducci vertonte das Sujet 1838 für Neapel unter dem Titel *Bianca Turenga*, aber der Handlungsverlauf wurde – vielleicht als Folge des Einschreitens der Zensur oder auch weil man mit ihrer Missbilligung rechnete – so verändert und „gesäubert“, dass er kaum noch einen durchgehenden Sinn ergab. Alle Hinweise darauf, dass Bianca (Schillers Beatrice) die Schwester von Giulio (Emanuele) und Guido (Cesare) war, wurden weggelassen, um so jegliche Andeutung eines unbeabsichtigten und auch nicht vollzogenen Inzests zu vermeiden. Giulio und Guido waren jetzt einfach zwei Brüder, die zufällig herausfanden, dass sie Rivalen um die Gunst derselben Frau waren. Ebenfalls wurde die Ermordung des einen Bruders durch den anderen gestrichen. Am Schluss der Oper hofft Bianca, dass sie die brüderliche Rivalität dadurch endgültig beilegt, dass sie verkündet, sie habe sich, obwohl beide ihre Liebe verdienten, entschieden, keinem von ihnen die Hand zum Ehebund zu reichen, sondern in ein Kloster zu gehen. In diesem Augenblick zieht Giulio aus Leid und Enttäuschung einen Dolch und ersticht sich.

Wie selbst dieser kurze Abriss deutlich macht, hat nur wenig von Schiller diese grobe Verunstaltung überlebt. Aber noch dasselbe Jahr erlebte einen weitaus originalgetreueren Versuch, diese Tragödie in ein Operngewand zu hüllen, als Nicola Vaccaj *La sposa di Messina* komponierte, die am 2. März 1839 im Teatro La Fenice in Venedig auf die Bühne kam. Er schrieb diese 15. seiner 16 Opern mit höchster Meisterschaft, als er auf dem Höhepunkt seiner Schaffenskraft war. Hiermit erfüllte er einen Auftrag des Impresarios Alessandro Lanari, der ihm das Recht zugestanden hatte, sowohl das Thema als auch den Librettisten auszuwählen. Er hatte bereits 12 Jahre zuvor Schillers *Die Jungfrau von Orléans* komponiert (als *Giovanna d'Arco*, die am 17. Februar 1827 ebenfalls im Teatro La Fenice herauskam), und da er immer schon ein intellektuell anspruchsvoller Komponist mit einem Blick für starke Sujets gewesen war, kehrte er nun zu dem großen deutschen Dramatiker zurück und schlug seinem Librettisten Jacopo Cibanca *Die Braut von Messina* vor.

Jacopo Cabianca ist kein Name, an den man sich heutzutage allgemein erinnert, aber zu seiner Zeit war er als vielversprechender, talentierter Dichter anerkannt, der schon zwei Versnovellen und – noch wichtiger – ein aus drei Cantos bestehendes episches Gedicht *Torquato Tasso* geschrieben hatte. Da er in erster Linie Literatur studierte und ein ehrgeiziger Belletrist war, hatte er sich vorher nur ein einziges Mal an einem Opernlibretto versucht, hatte hierbei aber beträchtlichen Erfolg errungen mit *Chiara di Rosenberg*, komponiert von Luigi Ricci (1833 an der Mailänder Scala uraufgeführt)¹. Auch war er zufälligerweise ein Vetter von Vaccajs Ehefrau Giulia Puppatti, sodass es bei dieser zweiten Opernarbeit zu einer Art „Familienproduktion“ kam. Doch er war nicht begeistert von der Wahl der *Braut von Messina* und berichtete Vaccaj, dass die Leitung des Teatro La Fenice den Stoff für „grauenhaft“ befunden hatte. Deshalb versuchte er, den Komponisten zuerst auf *Anna Erizzo* „umzustimmen“, ein Drama von Cesare della Valle, Herzog von Ventignano, (offensichtlich entging ihm, dass dieses Stück bereits von Rossini 1820 zu seinem *Maometto II* verarbeitet worden war), und danach auf *Iphigenia in Aulide*, wahrscheinlich in der Version von Racine. Es spricht für Vaccaj, dass ihm klar war, dass *Die Braut von Messina* mehr im Einklang mit dem Zeitgeschmack stand – oder eigentlich stehen müsste –, und so bestand er auf diesem Sujet und keinem anderen.

Es ist jedoch eine Binsenweisheit, dass Erfolg oder Misserfolg einer italienischen Oper zu dieser Zeit nur wenig oder gar nichts mit dem Wert ihres Stoffes, ihres Librettos oder ihrer Musik zu tun hatte. Völlig unwesentliche (weil äußerliche) Faktoren wie zum Beispiel die Popularität oder der Gesundheitszustand von einem oder mehreren Sängern oder die Stimmungen und Launen des Publikums am Premierenabend konnten dazu führen, dass eine Oper entweder in den Himmel gehoben wurde oder – am anderen Ende der Skala – von der Bühne gebuht wurde. Und allzu oft entschied die Aufnahme einer Oper am Abend der Erstaufführung über ihr weiteres Schicksal für alle Zeit.

So geschah es auch mit *La sposa di Messina*. Trotz einer starken Sängerbesetzung – mit Carolina Ungher als Isabella, Napoleone Moriani als Emanuele,



Giorgio Moriani, Caroline Ungher und Umberto Ronconi, die Sänger der Uraufführung

Giorgio Ronconi als Cesare und Rosina Mazzarelli als Beatrice (diese ersetzte Giuseppina Strepponi, die in der Endphase des Karnevals nicht mehr zur Verfügung stand) – ereilte sie ein Rückschlag und Missgeschick nach dem anderen.

In seinem Drängen darauf, dass sein Werk Schillers Tragödie bleiben sollte, traf Vaccaj auf die starke Unterstützung seitens der prima donna Carolina Ungher; ihr ernsthafter Wunsch, die Rolle der Isabella zu interpretieren, veranlasste sicherlich die Leitung des Fenice, ihre Einwände zurückzuziehen und nur eine oder zwei Änderungen zu verlangen: die schwerwiegendste war, dass der Leichnam von Emanuele am Ende *nicht* auf die Bühne getragen werden sollte. Da Carolina Ungher glaubte, dass diese Änderung sich nachteilig auf die Wirkung ihrer Schlusszene auswirken könnte, schlug Lanari Vaccaj vor, zwei Finalversionen vorzubereiten, eine mit, die andere ohne den Leichnam auf der Bühne. Er solle zusammen mit Cabianca und der Opernhausdirektion diese Streitfrage nach ihrer Ankunft in Venedig ausdiskutieren. Letzten Endes setzte sich Vaccaj durch, und der Leichnam wurde im richtigen Moment auf die Bühne getragen, um Isabellas abschließende Verfluchung und Anprangerung der Ungerechtigkeit des unerbittlichen Schicksals auszulösen.

Lanari drängte auch darauf, dass die Oper nicht übertrieben lang sein dürfe. Am 26. Oktober 1838 schrieb er an Vaccaj: „Was ich Dir wärmstens ans Herz lege ist, Dich so kurz wie möglich zu fassen und nicht mehr als 8 oder 9 Musikstücke in Deine Oper einzubauen – dies ist die übliche Anzahl in den Opern, die heutzutage in Mode sind. Etwaige Mängel in puncto Länge werden nicht mehr hingegenommen und führen nicht selten zum Scheitern einer Oper, ganz gleich wie schön sie auch sein mag.“

Vaccajs Korrespondenz lässt eine gewisse Gereiztheit in seinen Beziehungen zu Cabianca sichtbar werden, die diesen veranlasste, über Giulia Puppatti etwas mehr Rücksichtnahme einzufordern. Aber der 1. Akt lag pünktlich Anfang November vor, und so konnte Vaccaj mit dem Komponieren der Musik planmäßig beginnen. Auch der 2. Akt wurde rechtzeitig zu Beginn des folgenden Monats geliefert. Die Aufführung der Oper war für die Karnevalszeit 1838/39 geplant, genauer für oder um den 20. Januar 1839 herum, aber schon Mitte Dezember drängte Cabianca Lanari – mit Erfolg – darauf, die Premiere auf die letzten Karnevalstage oder den Beginn der Fastenzeit zu verschieben.

Vaccaj, der für eine kurze Zeit von seiner Stellung als Censore am Mailänder Konservatorium Urlaub erhalten hatte, kam am 19. Januar 1839 in Venedig an, motiviert und bereit, mit den Hauptakteuren zu arbeiten und sich am 31. Januar in die Proben zu stürzen. Carolina Ungher war mit ihrer Rolle zufrieden und prophezeite, die Oper werde sehr erfolgreich werden. Das Finale des 1. Aktes, ein Teil, in dem Vaccaj selbst größere Veränderungen an Cabiancas Worten vorgenommen hatte, machte starken Eindruck, sodass man erwartete, dass es sich auf der Bühne als ein „Stück von sicherer Wirkung“ erweisen werde. Giorgio Ronconi beeindruckte in der kurzen Szene seines Selbstmordes ebenfalls nachhaltig. Die einzige gravierende Unruhe verursachte in diesem Stadium Jacopo Cabianca, dessen Hauptanliegen es anscheinend war, Signora Ronconi zu verführen und zu verführen, die Vaccaj als „seine Dulcinea“ bezeichnete.

Aber dann begann alles schiefzugehen. Carolina Ungher gelang es nicht, die Sympathie des Publikums in *Lucia di Lammermoor* zu gewinnen, der Oper, die vor *La sposa di Messina* auf dem Spielplan stand und in der sie sich im

Schatten von Moriani wiederfand. Sie ließ sich wegen Indisposition entschuldigen und die Aufführungen wurden verschoben. Die Proben gingen jedoch weiter, und Vaccaj konnte seiner Frau nach Hause schreiben:

„Es hat bisher 4 [Proben] gegeben; die Sänger beginnen den Geist ihrer Rollen zu verstehen und scheinen zufrieden zu sein. Die Introdution und das Finale des 1. Aktes können meinem Eindruck nach nicht durchfallen. Ronconi singt seinen Part im Terzett [im 2. Akt] sehr gut; ich habe seine Arie [am Beginn des 2. Aktes] fertiggestellt und sie ist nicht schlecht angekommen. Der letzte Teil der Oper wurde gestern Abend nur durchgelesen; Ungher ist begeistert von ihrer Verfluchungsszene. So wollen wir das Beste hoffen. Moriani möchte lieber eine [einteilige] Romanze als eine [zweigeteilte] Arie [zu Beginn des 3. Tableaus von Akt I], und ich habe versprochen, ihm diesen Gefallen zu tun.“

Die Partitur erhielt ihren letzten Schliff bis zum 15. Februar. An diesem Tag berichtete der Komponist, dass der 2. Akt sich gut mache und Hoffnungen auf eine positive Wirkung wecke. „Das Terzett, das mir viel Sorgen bereitete, klappte perfekt, zur Zufriedenheit des ganzen Orchesters.“ Auch eine Probe der gesamten Oper am 16. Februar verlief gut. Vaccaj merkte dazu an, dass das Finale des 1. Aktes einen solch starken Eindruck hinterließ, „dass der Impresario übergücklich zu mir kam und bekannte ‚Ich, der Zahlmeister, bin zufrieden‘. Nun, wir werden sehen – ich möchte mir nichts einbilden und etwas vor-machen.“

Zu diesem Zeitpunkt war die Premiere für den 18. Februar vorgesehen, aber bei einer *Lucia*-Aufführung am 16. Februar verlor Ronconi seine Stimme. Als Folge hiervon musste die geplante Generalprobe verschoben werden. Ein ernsthaft besorgter Vaccaj, dessen Dienstbefreiung bald ablaufen würde, wurde beim österreichischen Gouverneur von Venedig vorstellig und bat ihn um ein Schreiben an den Gouverneur von Mailand mit der flehentlichen Bitte um Nachsicht. Er sah sich konfrontiert mit der Wahl zwischen zwei Übeln: Entweder würde er sich eine Rüge in Mailand zuziehen, wenn er in Venedig bleiben würde, bis die Premiere wirklich stattfinden konnte; oder er würde bei unverzüglicher Rückkehr nach Mailand den Erfolg seiner Oper sehr wahrscheinlich aufs Spiel setzen. Verständlicherweise entschied er, dass es sein primäres und

dringendstes Interesse sein musste, in Venedig zu bleiben und dafür zu sorgen, dass seine Oper auf die Bühne kam.

Aber es sollte noch schlimmer kommen: Kaum zeigte Ronconi Anzeichen gesundheitlicher Besserung, da befahl Ungher eine Magenverstimmung. Um diesen Katastrophen noch die Krone aufzusetzen, verbot Jacopo Cagiancas Vater, der offensichtlich das Theater als Stätte der Sittenlosigkeit und Sündenpfehl ansah, ausdrücklich seinem Sohn die Teilnahme an der Premiere und beorderte ihn heim nach Vicenza. Um Auswirkung und Konsequenz dieses Befehls zu verstehen, müssen wir uns daran erinnern, dass die Pflichten eines Librettisten zu dieser Zeit auch identisch mit denen eines modernen Regisseurs waren: Er war für die eigentliche Inszenierung einer Oper verantwortlich, deren Text er geschrieben hatte. Schließlich fühlte Carolina Ungher sich wieder besser – wenigstens so weit, dass die Generalprobe am 1. März und die Premiere am Abend danach stattfinden konnten. Vaccajs Stimmung war jedoch düster, als er am darauffolgenden Morgen fast schon im Stil eines Philosophen nach Hause schrieb:

„Nun ist die Oper endlich gestern Abend aufgeführt worden, und morgen werde ich nach Padua abreisen. Das ist die gute Nachricht. Die Resonanz auf die Oper entsprach nicht unseren Erwartungen. Der 1. Akt lief gut, obwohl dem 1. Finale, das alle schön finden, nicht genügend Gerechtigkeit widerfuhr. Die Introduction, Unghers Kavatine, Mazzarellis Romanze und das Finale wurden beklatscht. Aber das Unheil begann mit diesem gefährlichen Terzett, und das Publikum reagierte empört auf die heimtückische Ermordung des einen Bruders durch den anderen. Die Entrüstung wurde noch größer, als dessen Leiche auf die Bühne getragen wurde. Ungher verlor den Kopf und konnte ihre Verfluchung nicht in gewohnter Manier singen. Ihr schriller Schrei, als sie ihren toten Sohn sah, kam schlecht an, und Ronconis Bühnentod, der bei den Proben so eindrucksvoll war, war nicht zu hören, weil das gerade Gesehene ein lautes Buhen ausgelöst hatte, und ab hier war der Rest der Aufführung verloren. Die Empörung aller konzentrierte sich auf das Libretto und auf die Dichterworte, da sie vom Namen Cagianca große Dinge erwarteten. So gaben sie ihm die ganze Schuld, aber diese fällt auch auf mich zurück. Das Duettino zwischen den

zwei Frauen [in der Schlusszene] wurde mit Aufmerksamkeit verfolgt und mit Beifall aufgenommen; dies beweist, dass ohne den lautstarken Ärger über das Bühnengeschehen die Musik gut angekommen wäre. Sei nicht von all diesem zu bekümmert; denn dies sind Missgeschicke, die vorübergehen...“

Der darauffolgende Abend war schon als Galaaufführung angekündigt worden, bei der das Theater wegen der Anwesenheit des österreichischen Vizekönigs strahlend hell illuminiert wurde. Diesen Abend konnte man nicht mehr absagen, aber von *La sposa di Messina* wurde nur der 1. Akt gegeben; ihr 2. Akt wurde durch den 2. Akt von Donizettis *Parisina* ersetzt.

Eine komplette Aufführung; dazu eine halbe: Damit beginnt und endet die Bühnengeschichte von *La sposa di Messina*. Die konzertante Aufführung heute Abend ist die erste Wiederbelebung dieser Oper überhaupt, also die erste Aufführung seit 1839! Und warum haben wir diese zur Präsentation ausgewählt? Vaccaj war überzeugt, dass er ein äußerst starkes Sujet in Händen hatte. Ebenso glaubte er, dass er eine Partitur geschaffen hatte, die einige „Ohrwürmer“ enthielt. Sicherlich sind wir hierbei teilweise von unserem Wunsch beeinflusst, eine Oper vorzustellen, die auf einem Schiller-Stoff basiert; aber wir setzen auch unser Vertrauen auf Vaccajs eigenes Urteilsvermögen, da wir der Meinung sind, dass er ein Komponist von ganz großer Begabung und Aufrichtigkeit war. Die Aufführung heute Abend wird zeigen, ob es von Sachverstand und Verantwortungsbewusstsein zeugt, unser Vertrauen auf ihn gesetzt zu haben.

Übersetzung aus dem Englischen von Walter K. Wiertz

¹ An dieser Stelle gibt es einige Ungereimtheiten. Rechnungen von Jacopo Cagianca schreiben ihm die Autorschaft dieses Textes zu, aber das gedruckte Libretto selbst nennt Gaetano Rossi als Verfasser. Möglicherweise legte Cagianca einen Entwurf der Handlung vor, der dann von Rossi in Versform gebracht wurde.



Antonino Fogliani (Musikalische Leitung) stammt aus Messina und legte zunächst sein Diplom im Fach Klavier am Konservatorium Giovanni Battista Martini in Bologna ab. Im Anschluss studierte er Dirigieren am Konservatorium Giuseppe Verdi in Mailand bei Vittorio Parisi. Fogliani spezialisierte sich ferner in Siena an der Accademia Chigiana bei Franco Donatoni und Ennio Morricone, bevor er 1997 eine Assistenz bei Gianluigi Gelmetti begann (u. a. am Teatro La Fenice Venedig, am Royal Opera House Covent Garden). Seinem gefeierten Debüt beim Rossini Opera Festival Pesaro 2001 mit Rossinis *Il viaggio a Reims* folgten zahlreiche Verpflichtungen an bekannte Opernhäuser, darunter das Teatro La Fenice Venedig (Rossini *Il barbiere di Siviglia*), das Teatro dell'Opera Rom (Donizetti *Don Pasquale*, Rossini *Mosè in Egitto*), das Teatro

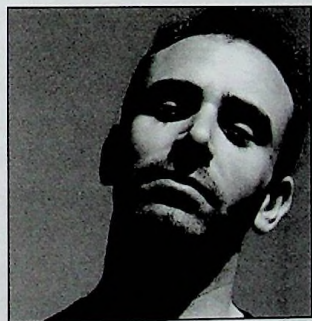
San Carlo Neapel (Rossini *Il turco in Italia*, Verdi *Rigoletto*), die Opéra Comique Paris (Rossini *Le Comte Ory*), die Opéra Royal de Wallonie Lüttich (*Rigoletto*, Donizetti *Lucia di Lammermoor*, Mozart *Così fan tutte*), ROSSINI IN WILDBAD (Rossini *Ciro in Babilonia*, *L'occasione fa il ladro*) sowie das Wexford Opera Festival (Donizetti *Maria di Rohan*). Er leitete beispielsweise das Orchestra Nazionale di Santa Cecilia Rom, das Orchestra del Teatro alla Scala Mailand (Debüt 2007 mit *Maria Stuarda*), das Ensemble Orchestral de Paris sowie das Orchestra del Teatro Municipal von Santiago de Chile und das Sydney Symphony Orchestra. Außerdem spielte Fogliani zahlreiche CD-Aufnahmen ein, wie Donizettis *Ugo, conte di Parigi*, Cimarosas *Il marito disperato* sowie Rossinis *Ciro in Babilonia*, *Mosè in Egitto*, *Otello* und *L'occasione fa il ladro*.

Jessica Pratt (Isabella, Sopran) studierte Gesang in Australien und Europa und nahm an Meisterklassen mit Joan Sutherland, Renata Scottò, Siegfried Jerusalem, Katia Ricciarelli und Francisco Araiza teil. Sie gewann Stipendien und Preise u. a. in Rom, an der Oper von Sydney, der Metropoli-



tan Opera New York, sowie der Wiener Staatsoper. Sie debütierte in Mozarts *Il Re pastore* mit der Roma Sinfonietta, in Puccinis *La rondine* in Sydney sowie in Rossinis *Il signor Bruschino* mit der Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Im Herbst 2007 wurde ihr Debüt als Titelheldin in Donizettis *Lucia di Lammermoor* von Publikum und Presse mit Begeisterung aufgenommen. Seither hat sie die Rolle mit großem Erfolg am Teatro Comunale di Bologna und am Opernhaus Zürich unter Ralf Weikert gesungen. Von weiteren Engagements ist insbesondere *Parsifal* an der Wiener Staatsoper unter Christian Thielemann zu nennen. Seit 2002 verfolgt Jessica Pratt auch eine vielseitige Konzerttätigkeit, u.a. in Tel Aviv unter Paul Nadler (2004), mit dem Sinfonieorchester von Sidney unter Gianluigi Gelmetti (2005), dem Westaustralischen Sinfonieorchester

unter Paul Daniel (2006) sowie mit dem Orchestra di Santa Cecilia unter Vladimir Ashkenazy. 2008 war Jessica Pratt erstmals bei ROSSINI IN WILDBAD zu erleben: als Desdemona in Rossinis *Otello*. In diesem Jahr gastiert die Sopranistin u.a. in Verdis *Rigoletto* am Teatro Sociale di Como, in Bellinis *I Capuleti e i Montecchi* (Giulietta) an der Opera Ireland Dublin sowie an der Mailänder Scala in Donizettis *Le convenienze e le inconvenienze teatrali* in der Regie von Antonio Albanese.



Filippo Adami (*Don Emanuele, Tenor*) legte sein Diplom im Fach Gesang am Konservatorium Luigi Cherubini in Florenz mit Auszeichnung ab und gab sein Debüt am Teatro della Pergola Florenz in Puccinis *Gianni Schicchi*. Danach wurde er an die Accademia Rossiniana Pesaro einge-

laden, wo er sein Debüt beim Rossini Opera Festival als Cavalier Belfiore in Rossinis *Il viaggio a Reims* gab. Außerdem interpretierte er Rossini-Rollen wie Dorvil (*La scala di seta*), Conte d'Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*), Osiride (*Mosè in Egitto*) oder Narciso (*Il turco in Italia*). Zum Repertoire des Sängers zählen aber auch Partien von Monteverdi (*L'Orfeo*), Händel (*Fernando e Rodelinda*) sowie Mozart (*Bastien und Bastienne*, *Don Giovanni*, *La finta semplice*) u. a. Filippo Adami gastierte an zahlreichen Bühnen Italiens, darunter das Teatro Comunale Bologna, das Teatro La Fenice in Venedig sowie die Opernhäusern von Pisa, Padua und Lucca. Er trat u. a. bereits beim Wexford Opera Festival, im Wiener Konzerthaus, am Teatro Arriaga Bilbao und im Barbican Center London auf. Bei ROSSINI IN WILDBAD war er bereits in Rossinis *Mosè in Egitto* und *Otello* zu erleben. Als Konzertsänger interpretierte Adami u. a. Schuberts *Es-Dur-Messe* am Teatro Verdi in Florenz unter Christopher Hogwood und Mozarts *Krönungsmesse* in Pisa, begleitet vom Orchestra Regionale Toscana. Zu den künftigen Projekten des Tenors zählen Händels *Il trionfo del tempo e del disinganno* in Macerata sowie Rossinis *Tancredi* in Paris.



Armando Ariostini (*Don Cesare, Bariton*) erhielt Gesangsunterricht bei Lia Guarini und trat gleichzeitig der Scuola di perfezionamento der Mailänder Scala bei, wo er u. a. bei Edoardo Müller, Giulietta Simionato und Gina Cigna studierte. 1984 trat Ariostini erstmals am Teatro La Fenice in Venedig als Eisenstein in Strauss' *Fledermaus* auf. Daraufhin folgten stetig weitere Einladungen an das berühmte Opernhaus, u. a. für Puccinis *La Bohème* (Marcello) und Orffs *Carmina Burana*. An der Mailänder Scala arbeitete Ariostini mehrmals mit dem Dirigenten Claudio Abbado zusammen, u. a. bei Bizets *Carmen* und Rossinis *Viaggio a Reims*. Weitere Stationen seiner internationalen Laufbahn waren die Münchner Staatsoper, das Opernhaus Zürich, das Royal Opera House Covent Garden sowie die Opernhäuser von Bologna, Verona, Rom und Genua. Weitere

Engagements führten den Bariton nach Frankreich, Argentinien, Chile und in die USA. Ariostinis Repertoire umfasst Opernpartien wie Figaro (Rossini *Il barbiere di Siviglia*), Poeta (*Il turco in Italia*), Malatesta (Donizetti *Don Pasquale*), Germont (Verdi *La Traviata*), Albert (Massenet *Werther*) oder Escamillo (Bizet *Carmen*), aber auch Operettenrollen wie Eisenstein in Strauß' *Fledermaus* oder Edwin in Kálmáns *Csárdásfürstin*. 2005 feierte Ariostini sein 25-jähriges Bühnenjubiläum und konnte dabei auf die Zusammenarbeit mit bekannten Kollegen wie Katia Ricciarelli, Plácido Domingo, Daniela Dessi und Raina Kabaivanska zurückblicken.



Wakako Ono (*Beatrice, Mezzosopran*) studierte an der National University of Music and Fine Arts

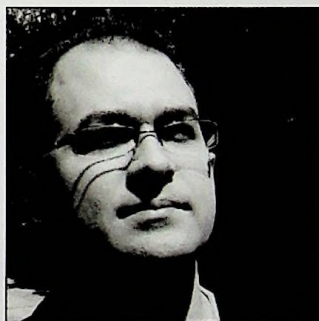
ihrer Heimatstadt Tokio. Mit dem Gewinn des Recruit Opera Scholarship erhielt sie ein Stipendium für ein einjähriges Studium in Europa. Von 2005 bis 2007 war sie Mitglied des Internationalen Opernstudios Zürich. Vor ihrem dortigen Debüt in Janáček's *Das schlaue Fuchslein* unter Adam Fischer ist die Sängerin bereits in ihrer Heimat in Rossini's *La Cenerentola* und Puccini's *Gianni Schicchi* auf der Bühne gestanden. In Zürich wirkte sie ferner u. a. in Busonis *Doktor Faust* und Pepusch's *The Beggar's Opera* sowie zahlreichen Konzerten mit. Auf Einladung der Jungen Oper Schloss Weikersheim, verkörperte Wakako Ono die Titelpartie in Rossini's *La Cenerentola*. Außerdem gastierte sie als Konzertsolistin in verschiedenen europäischen Ländern u. a. mit Vivaldi's *Gloria* und Mendelssohns *Ein Sommernachtstraum* mit Frans Brüggen und dem Tonhalle-Orchester Zürich. Nach dem Meisterkurs bei Raúl Giménez an der Akademie BelCanto in Bad Wildbad 2008 erhielt Wakako Ono den BelCanto-Preis. Danach sang sie Octavian in Strauss' *Rosenkavalier* am Teatro dell'Opera Rom unter der Leitung von Gianluigi Gelmetti.



Maurizio Lo Piccolo (Diego, Bass)

wurde in Palermo geboren. Bereits ein Jahr nach seinem Studienbeginn gab er sein Debüt als Don Chilone in Leonardo Vincis *Erighetta e Don Chilone* am Opera Laboratorio di Palermo. 1997 wurde er zur Wiedereröffnung des Teatro Massimo di Palermo engagiert, wo er die Rolle des Hausknechts in Strauss' *Rosenkavalier* sang. Weitere Engagements führten den Sänger u. a. auch zum Festival d'Aix-en-Provence und zum Rossini Opera Festival Pesaro, ans Teatru Manoel auf der Insel Malta, an die Palm Beach Opera in Florida und das Teatro Municipal in Santiago de Chile. Dabei überzeugte Lo Piccolo beispielsweise in Rossini-Opern wie *Addina ovvero Il califfo di Bagdad* (Califfo), *La Cenerentola* (Don Magnifico) oder *Il barbiere di Siviglia* (Don Basilio). Außerdem stand er bereits als Don Alfonso in

Mozarts *Così fan tutte* und Figaro in *Le nozze di Figaro*, als Zuniga in Bizets *Carmen* und als Conte di Monterone in Verdis *Rigoletto* auf der Bühne. Künftige Engagements führen Maurizio Lo Piccolo als Colline in Puccinis *La Bohème* nach Turin sowie als Pistola in Verdis *Falstaff* und Capellio in Bellinis *I Capuleti e i Montecchi* an die Opéra Royal de Wallonie in Lüttich.



Michele d'Elia (Musikalische Assistenz) wurde 1981 geboren und schloss sein Klavierstudium am Konservatorium von Lecce mit Auszeichnung ab. D'Elia absolvierte dann eine Ausbildung als Korreppititor am Teatro Lirico Sperimentale von Spoleto und arbeitete im Anschluss daran mit dem Konservatorium Gioachino Rossini in Pesaro zusammen. Er arbeitet als Pianist für Meisterklassen

zahlreicher bekannter Sänger wie Katia Ricciarelli, Raina Kabaivanska und Renato Bruson. Von 2004 bis 2008 war er bei der Stagione Lirica am Teatro Politeama Greco in Lecce engagiert und an mehr als 20 Produktionen beteiligt. Außerdem ist er Stipendiat an der Accademia del Teatro alla Scala Mailand. Bei ROSSINI IN WILDBAD dirigierte er die Aufnahmen von *I Gelosi* und *Boabdil, re di Granata* von Balducci und arbeitete auch an den Produktionen von *La donna del lago*, *La scala di seta* und *Otello* mit. Zu seinen nächsten Projekten zählen die Produktionen von Donizettis *Le convenienze e inconvenienze teatrali* und Rossinis *L'occasione fa il ladro* an der Mailänder Scala sowie *Die lustige Witwe* in Nizza.

Classica Kammerchor Brno (Einstudierung: Pavel Konarek) ist ein Ensemble, das sich aus Mitgliedern der Janáček-Oper des Nationaltheaters Brunn zusammensetzt. Hinzu kommen Sänger anderer professioneller und halbprofessioneller Chöre aus Mähren. Alle Chorsänger schöpfen aus einer reichen Gesangs- und Spielerfahrung, da viele von ihnen oft kleinere Soloparts beim Nationaltheater Brunn übernehmen und

an europäischen Konzertbühnen auftreten. Die Leitung obliegt Pavel Konarek, dem Chorleiter des Ensembles der Janáček-Oper am Nationaltheater Brunn.

Virtuosi Brunensis (Leitung: Karel Mitas) wurden von Karel Mitas, einem Konzertmeister der Janáček-Oper des Nationaltheaters Brunn gegründet, der in dieser Funktion auch die künstlerische Leitung des jungen Ensembles übernommen hat. Es besteht sowohl aus hervorragenden Mitgliedern des Orchesters der Janáček-Oper und der Philharmonie Brunn, als auch aus anderen Solisten erstrangiger Orchester der Tschechischen Republik. Die Virtuosi Brunensi waren bereits 2008 Orchester in Residence bei ROSSINI IN WILDBAD.

DANK

ROSSINI IN WILDBAD bedankt sich bei: Bürgerschaft und Stadtverwaltung Bad Wildbad · Staatsbad Wildbad GmbH · Förderverein Kurtheater e.V. · Förderverein Trinkhalle e.V. · Veranstaltungsverein ROSSINI IN WILDBAD e.V. · Staatstheater Wiesbaden · Alfred Hofsäss, Schlosserei Rixinger · Bibliothèque National de France · Reto Müller · Annemarie und Wolfgang Kienzler · Eberhard und Elsa Nerz · Neurologisches Rehabilitationszentrum Quellenhof · Marian Plappert · Sana-Catering GmbH · Annegret Schoel · Getränke Tubach · Mode Prinz · Prof. Dr. Bernd-Rüdiger Kern · Bernd Czerny

Für Spenden und Unterstützung: Kurverein Wildbad · Bäckerei Haag · Bäckerei Krist · Metzgerei Gerlach · Berufsförderungswerk Bad Wildbad · Café Bechtle · Café Funk · Café Winkler · Gästehaus Wentz · Hotel Alte Linde · Hotel Rossini · Hotel Rothfuß · Hotel Sonnenhof · Hotel Valsana · Hotel Weingärtner · Hotel Eintracht · Hotel Bergfrieden · Familie Kienzler · Kurklinik am Olgabad · Restaurant Wildbader Hof · Kurparkrestaurant Antona · Rommelklinik · Haus Bellevue · Haus Barbara · Haus Hammer · Familie Biedenkapp · Frau Schmid · Familie Eitel · Familie Nerz · Familie Burkhardt · Kurhausrestaurant Melange · Haus Mariann · Haus Bettina · Familie Selle · Grete Knaus · Frau Wörner · Frau Riese · Frau Gentner · Familie Teichmann · Frau Möhrer · Frau Lutz

Impressum

Herausgeber ROSSINI IN WILDBAD · Intendant Jochen Schönleber · Redaktion ROSSINI IN WILDBAD Redaktionsassistentz Michaela Oswald · Texte S. 4f. Handlung nach Jeremy Commons in der Übersetzung von Michaela Oswald | S. 6ff. Originalbeitrag von Jeremy Commons für dieses Heft · Abbildungen Sammlung Jeremy Commons · Satz und Gestaltung Ulrike Albrecht · Druck Eisele Druck GmbH, Bad Wildbad · Verlag und Anzeigenverwaltung penso-pr, Hambergweg 34, 77120 Grafenau, penso-pr@online.de

00007775426

Hört!

Oper in deutschen Ländern

Sa 18. Juli • 19:05
Konzert

>Die Braut von Messina<
Rossini in Wildbad

Weitere Informationen:
Hörerservice 0221.345-1831
oder www.dradio.de

Kultur ist überall.®

Deutschlandradio Kultur



Abfallwirtschaftsunternehmen im Landkreis Calw

Ihr Entsorgungsunternehmen
im Landkreis Calw

Kultur braucht Partner

Wir verwerten Ihre Abfälle
und informieren Sie über Holzbrennstoffe.

Gäuallee 5, 72202 Nagold

Tel. 0800/3030839

www.awg-info.de

kontakt@awg-info.de