

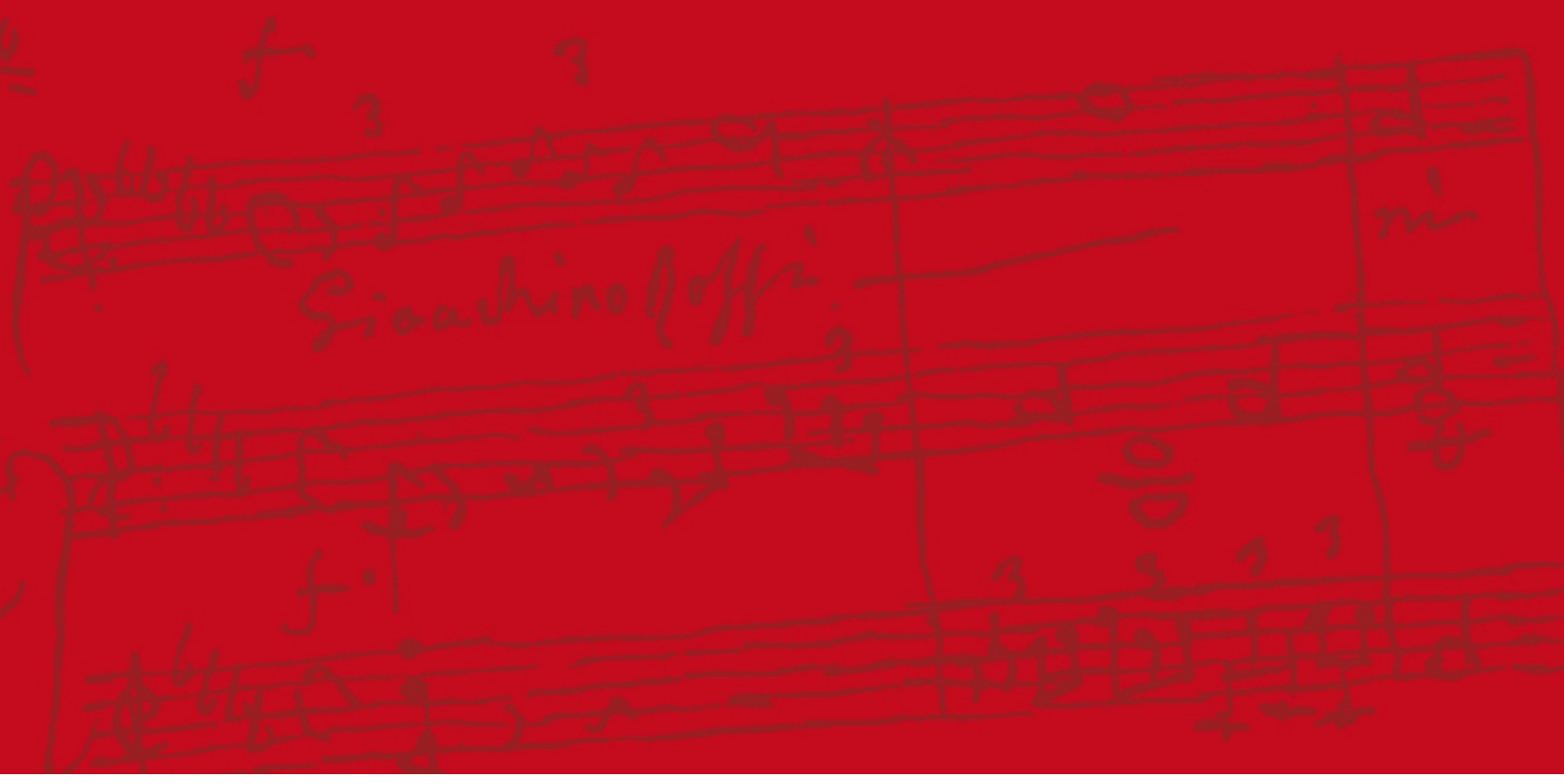
ROSSINI

in WILDBAD

Belcanto Opera Festival

2023

Il barbiere di Siviglia



Grußwort des Schirmherrn Andreas Schwarz MdL



Sehr geehrtes Publikum,

wieder trifft ROSSINI IN WILDBAD mit seinem Programm den Nerv der Zeit: Uns erwarten in dieser Saison Komödien. Diese Leichtigkeit tut gut in solchen Tagen.

Nicht weit zurück liegt eine globale Pandemie, mit allen Herausforderungen und Beschwerlichkeiten. Nicht weit entfernt tobt nach dem Angriff Russlands auf die Ukraine ein Krieg in Europa, wie wir ihn eigentlich in die Geschichtsbücher verbannt zu haben glaubten. Sein Aufenthalt in Bad Wildbad hat Gioachino

Rossini 1856 nach Krankheit und Verlust so gestärkt, dass er wieder komponieren konnte. Heute stärkt die Musik von Rossini unsere Resilienz.

Humor erfüllt das Leben mit Leichtigkeit und Lebensfreude. Humor ist ein wirkungsvolles Mittel zur Konfliktbearbeitung und Balsam für die Seele. Gerade Opern – und auch deshalb bin ich großer Opernliebhaber – können noch dort Ausdruck schaffen, wo wir keine Worte mehr finden und Sprachlosigkeit herrscht. Humor und Kunst verbinden. Die Eindrücke, die Erinnerungen, die das gemeinsame Erleben von Kunst schafft, lassen Gemeinschaft und Zusammenhalt entstehen.

Es ist kein Zufall, dass Russland in der Ukraine gezielt Kultureinrichtungen zerstört. Angriffe wie der auf das Theater in Mariupol zielen auf das alltäglich Menschliche, die identitätsstiftende Wirkung von Kultur und somit auf die freie Ukraine an sich.

Umso wichtiger sind Festspiele wie das Belcanto Opera Festival ROSSINI IN WILDBAD, als Chance, den Krisen zu trotzen und zugleich Ausdruck lebendigen Zusammenhalts.

Mit der erstklassigen Nachwuchsarbeit, mit der gelebten Teilhabe und der Öffnung hin zu Kindern und Jugendlichen, getragen von unzähligen Helferinnen und Helfern säen die Rossini-Festspiele inmitten des Schwarzwalds ein Pflänzchen der Hoffnung in diesen stürmischen Zeiten. Lassen Sie uns dieses Pflänzchen hegen und die Festspiele in vollen Zügen genießen. Ich freue mich und bedanke mich herzlich bei allen Verantwortlichen, Kulturschaffenden sowie tatkräftigen Unterstützerinnen und Unterstützern.

Ich wünsche Ihnen ein gelungenes Festival – und viel zu lachen.

Ihr Andreas Schwarz

A. Schwarz

Mitglied des Landtags von Baden-Württemberg

Fraktionsvorsitzender der Grünen Landtagsfraktion

Il barbiere di Siviglia o sia L'inutile precauzione (Der Barbier von Sevilla oder Die unnütze Vorsicht)

Commedia in zwei Akten
Uraufführung am 20. Februar 1816
am Teatro Argentina in Rom

Libretto von Cesare Sterbini

Musik von Gioachino Rossini

Revidierte Fassung nach dem Autograf

Trinkhalle | Bad Wildbad

Samstag, 15. Juli 2023, 19.00 Uhr

Mittwoch, 19. Juli 2023, 19.30 Uhr

Freitag, 21. Juli 2023, 19.00 Uhr

Dauer ca. 3 Std. mit Pause nach dem 1. Akt

Abendspilleitung
(*Erasmus Stipendiaten aus Palermo)
Maske
Beleuchtung
Technik
Lichtinspizienz
Übertitelinspizienz

Luca Cimini *
Davide Falci *
Ulrike Lehmann-Ort
Michael Feichtmeier
Moussé Dior Thiam
Dunja Petrenko
Reto Müller



Eine Produktion von



(Aufführung vom 7. und 9. Juli 2023 in Krakau
Philharmonie Karol Szymanowski)

und der



Aufzeichnung durch philo-media



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.

Inhalt

Der Graf von Almaviva / Viva

César Cortés

Bartolo / Dr. Bart

Fabio Capitanucci

Doktor der Medizin Vormund von Rosina

Rosina / Rosy

Teresa Iervolino

Reiches Mündel im Hause Bartolos

Figaro / Fig

John Chest

Barbier

Basilio

Shi Zong

Musiklehrer Rosinas, Heuchler

Berta

Francesca Pusceddu *

Gouvernante im Hause Bartolos

Fiorello

Francesco Bossi *

Diener von Almaviva

Ambrogio

Lorenzo Fogliani
(stumme Rolle)

Diener von Bartolo

Ein Offizier

Francesco Bossi *

Ein Notar

Lorenzo Fogliani
(stumme Rolle)

* Stipendiaten der Akademie BelCanto

Instrumentalisten

Soldaten, Wachen

Männerchor

Philharmonischer Chor Krakau

Leitung: Marcin Wrobel

Philharmonisches Orchester Krakau

Leitung: Alexander Humala

Musikalische Leitung

Antonino Fogliani

Fortepiano

Paolo Raffo

Regie, Bühne

Jochen Schönleber

Regieassistenz

Noah Vannei

Mitarbeit Bühne

Lars Werneke

Kostüme

Primo Antonio Petris

Licht

Michael Feichtmeier

Deutsche und italienische Übertitel

Reto Müller

Inhalt

Erster Akt

1. Bild. Ein Platz.

Der verliebte Graf Almaviva gibt zusammen mit einer Gruppe von Musikern vor dem Haus Bartolos ein nächtliches Ständchen für Rosina. Niemand erscheint am Fenster, sodass Almaviva die Musiker entlässt und sich selbst versteckt, um abzuwarten. Figaro, ein alter Bekannter Almas, erscheint. Nachdem er seine eigene Umtriebigkeit gerühmt hat, verspricht er, dem Grafen – gegen eine entsprechende Belohnung – zu helfen, Rosina zu gewinnen. Bartolo verlässt das Haus und Rosina hört, hinter der Jalousie versteckt, die Liebeserklärung, die ihr Almaviva in Form einer Kanzone macht, allerdings unter dem Namen „Lindoro“, der ihr zwar keinen Reichtum, aber wahre Liebe verheißt. Figaro schlägt Almaviva vor, sich als betrunkenen Soldat verkleidet mit einem gefälschten Einquartierungsschein Zutritt zu Bartolos Haus zu verschaffen.

2. Bild. Zimmer in Bartolos Haus.

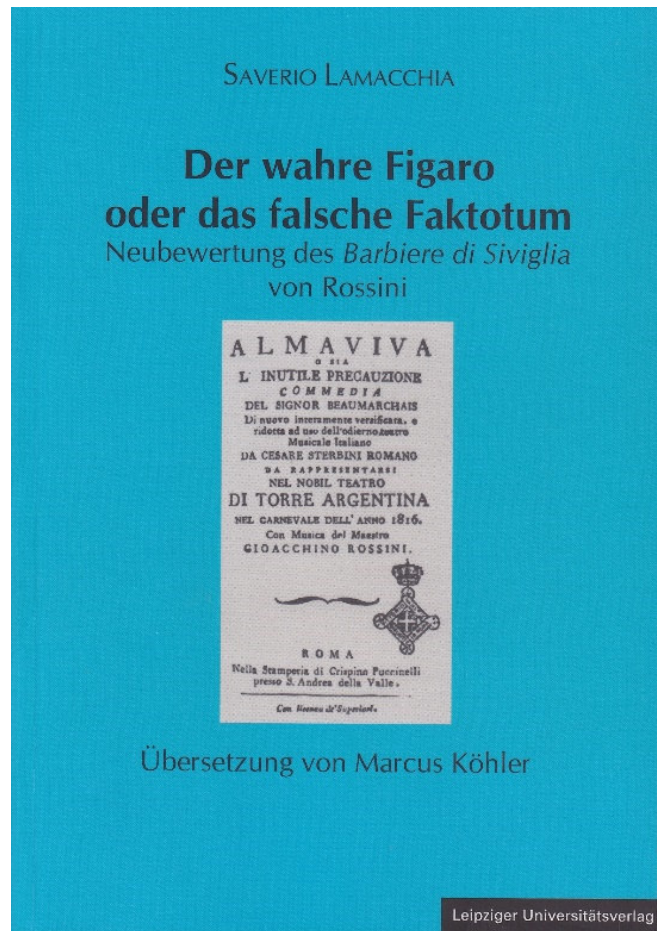
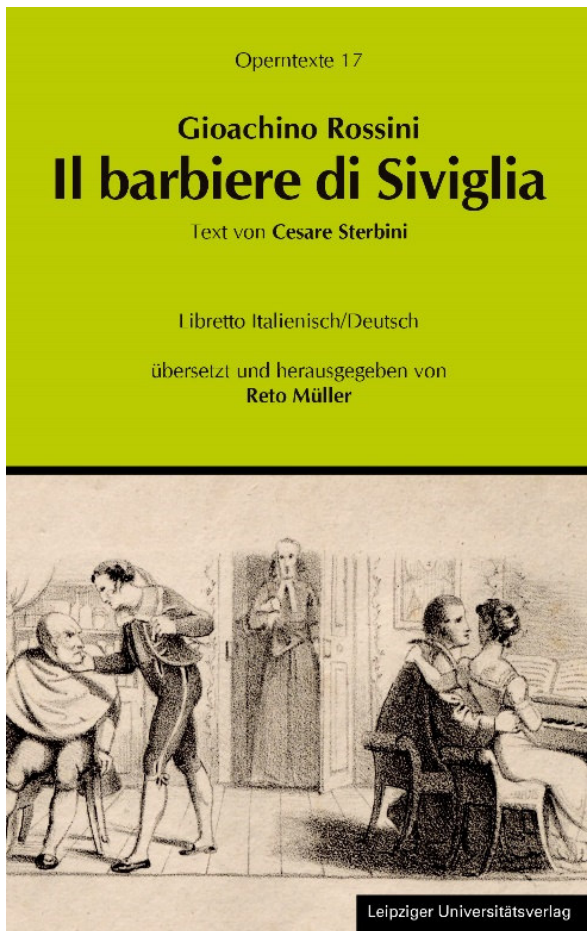
Rosina möchte „Lindoro“ mit Figaros Hilfe einen Brief zukommen lassen. Bartolo tritt jedoch mit dem Musiklehrer Don Basilio ein, der ihm verrät, dass Rosinas „stiller Verehrer“ Graf Almaviva in der Stadt ist. Er schlägt vor, dessen Ruf zu zerstören. Bartolo zieht es vor, durch einen sofortigen Eheschluss vollendete Tatsachen zu schaffen. Figaro hat alles mitbekommen. Er warnt Rosina, nachdem Bartolo und Basilio weggegangen sind. Er verspricht, „Lindoro“ den Brief zu überreichen, den Rosina bereits geschrieben hat. Almaviva erscheint als betrunkenen Soldat. Es gelingt ihm, Rosina einen Liebesbrief zustecken. Als Bartolo auf die Herausgabe des Briefes drängt, täuscht ihn Rosina und drückt ihm nur ihre Wäscheliste in die Hand. Der entstandene Tumult ruft die Polizei auf den Plan. Als jedoch ein Offizier Almaviva verhaften will, entdeckt dieser ihm diskret seine wahre Identität und die Polizei empfiehlt sich unter großer Verwirrung aller Anwesenden.

Zweiter Akt

Zimmer in Bartolos Haus.

Bartolo empfängt, noch ganz in Gedanken versunken, einen jungen Musiklehrer, Don Alonso, der angibt, für den erkrankten Basilio einzuspringen. Es ist der verkleidete „Lindoro“ (Almaviva). Um den argwöh-

nischen Bartolo zu überlisten, gibt er ihm Rosinas Brief. Figaro erscheint, um Bartolo den Bart zu trimmen und stiehlt ihm den Balkenschlüssel. Da kommt der ahnungslose und kerngesunde Basilio, der sich, von Almaviva bestochen, wegen ange-



Leseempfehlungen: Bücher, CDs und DVDs sind am Verkaufsstand erhältlich.

angeblichen Scharlachfiebers wieder verabschieden lässt. Figaro stützt Bartolo den Bart, während Almaviva und Rosina ihre Flucht planen. Bartolo jedoch schnappt das Wort „Verkleidung“ auf und jagt Almaviva und Figaro aus dem Haus. Berta, die Dienerin Bartolos, sinniert über die Liebe und ihre – schwerwiegenden – Folgen. Bartolo lässt Basilio kommen, dieser wird zu einem Notar geschickt. Bartolo redet Rosina ein, dass Lindoro nur ein Lakai des Grafen Almaviva sei. Sie geht in die Falle und stimmt der Hochzeit mit dem Alten zu. Bartolo geht, um die Gendarmen zu holen, während Almaviva nach einem Gewitter durch das

Balkonfenster klettert, um mit Figaro Rosina zu entführen. Zunächst weist sie „Lindoro“ von sich, aber als ihr der Graf eröffnet, dass „Lindoro“ und Almaviva ein und dieselbe Person sind, fällt sie ihm in die Arme. Die Liebenden wollen fliehen, doch Bartolo hat die Leiter entfernt. Basilio erscheint mit dem Notar. Die Trauung wird vollzogen, auch wenn es nicht die ist, für die der Notar gerufen wurde. Als Bartolo zurückkehrt, ist alles entschieden. Almaviva verzichtet großmütig auf die Mitgift, und der alte Mann fügt sich schließlich den Tatsachen.

Nach dem Programmheft von 2004

***Il barbiere di Siviglia*: Rossinis Autograf**

Es ist keine Selbstverständlichkeit, dass das Autograf des *Barbiere di Siviglia* – also Rossinis eigenhändige Niederschrift der Partitur – erhalten geblieben ist, zumal es noch nicht zu den Autografen gehörte, die der Komponist nach Ablauf eines Jahres vom Auftraggeber zurückforderte, und die er Zeit seines Lebens wie seinen Augapfel hütete, sodass sie schließlich nach Pesaro gelangten, wo sie noch heute im „Tempietto rossiniano“ in dem aus seinem Nachlass gegründeten Konservatorium aufbewahrt werden. Nach der Uraufführung am 20. Februar 1816 wurde das Autograf des *Barbiere* von der Besitzerfamilie des Teatro Argentina vermutlich an den Bologneser Theateragenten Francesco Zappi verkauft, der es seinerseits dem Sammler und Advokaten Rinaldo Bajetti überließ. Dieser wünschte, dass es nach seinem Tod in die Bibliothek des Liceo musicale von Bologna gelange (wo Rossini einst studiert hatte), was 1862 geschah, und so blieb es in der ursprünglich von Padre Martini begründeten Sammlung des Liceo, die ab 1959 als Civico museo bibliografico musicale bezeichnet wurde. 2004 ging dessen Bestand in das Museo internazionale e biblioteca della musica über, das im einstigen Palazzo Donzelli eingerichtet wurde (in welchem Rossini selbst einige Jahre lang gelebt hat) und dort im Saal 7 in einer Vitrine betrachtet werden kann.

Während die Aufführungstradition, dokumentiert von handschriftlichen Ab-

schriften, Librettodrucken, Zeitungsrezensionen, gedruckten Klavierauszügen und Partituren sowie Aufführungsmaterialen, über die Jahrzehnte ein Eigenleben entfaltet und immer stärker vom Original abweicht, bleibt das Autograf ein unbestechlicher Zeuge der Absichten des Komponisten, wiewohl es natürlich auch der Interpretation des Betrachters unterliegt. Als der junge Alberto Zedda Zweifel an der Richtigkeit des im Umlauf befindlichen Aufführungsmaterials bekam, begab er sich in Bologna in das Liceo musicale und konsultierte das Autograf Rossinis, das man damals ohne besondere Vorkehrungen im Lesesaal benutzen durfte. Die eklatanten Abweichungen, die er vorfand, führten 1969 zu seiner ersten kritischen Ausgabe.

Viele Jahre später, anlässlich des 200. Geburtstages von Rossini, entschloss sich die Accademia nazionale di Santa Cecilia (deren Präsident, Bruno Cagli, auch der Direktor der Fondazione Rossini in Pesaro war), das Autograf als Faksimiledruck herauszugeben. Es erschien in einem exzellenten Farbdruck, in zwei dem Original nachgebildeten Bänden, die in einem Leinenschober aufbewahrt sind, zusammen mit einem Beiheft, in welchem Philip Gossett das Autograf kommentierte. Somit kann jeder Interessierte heute einen 'physischen' Eindruck von Rossinis Meisterwerk gewinnen.

N.B. Die hochgestellten Ziffern in diesem Beitrag beziehen sich auf die Abbildungen.

Zunächst soll das Kompositionsverfahren kurz erläutert werden, welches damals die extrem kurzen Produktionszeiten für eine neue Oper ermöglichte und das einige Merkmale des Autografs erklärt. Alle musikalischen Nummern sind in Rossinis Handschrift, während er die Rezitative wie in vielen anderen Fällen einem Mitarbeiter überließ. Diesen hat Marco Beghelli vor einiger Zeit mit einer überzeugenden Hypothese in keinem Geringeren als dem Sänger Luigi Zamboni ausgemacht, für den die Rolle des Figaro geschrieben wurde.

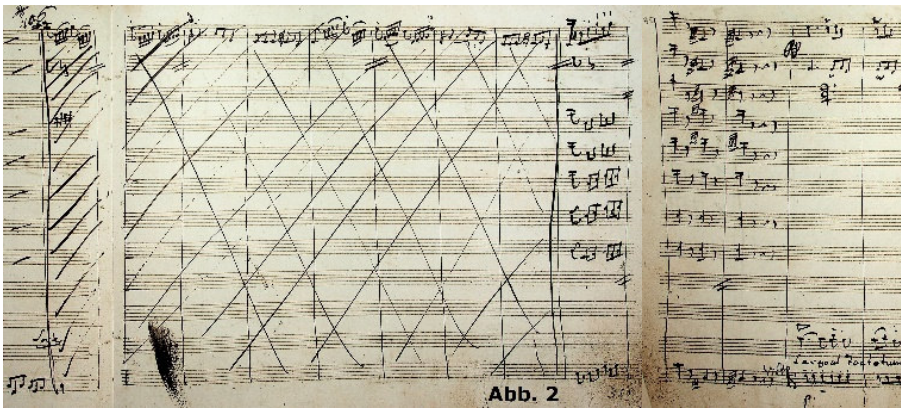
Rossini komponierte weite Teile seiner Opern praktisch ausschließlich im Kopf, sodass er die Musik nur noch fast mechanisch niederschreiben brauchte (die Niederschrift des *Barbiere* umfasste die 13 Tage, die üblicherweise für seine 'Komposition' genannt werden). Zunächst schrieb er nur eine sogenannte Skelettpartitur. Zur Verwendung kam Notenpapier im Querformat in Doppelbögen (ggf. auch abgetrennte Einzelblätter), die übereinander, seltener ineinander gelegt wurden. Er sah für die Vokal- und Instrumentalstimmen je ein Notensystem (also fünf Notensysteme) vor. Zuerst waren drei Notensysteme für die Violinen I und II und die Violen vorgesehen; zuunterst die Basslinie (in der Regel eine Notierung, die für Violoncello und Kontrabass galt); dann über der Basslinie, von unten nach oben, ggf. den Chor und die Sänger von der tiefsten bis zur höchsten Stimme. Zwischen der höchsten Stimme (z. B. dem Sopran) und



Abb. 1

den drei Streicherstimmen ganz oben blieben dann noch die Notensysteme für die Bläserstimmen. Je nach Besetzung des Stückes, d. h. nach Anzahl der benötigten Stimmen, verwendete der Komponist Papierbögen mit 10, 12, 14 oder 16 Notensystemen (nötigenfalls verwendete er für 'überzählige' Instrumente Zusatzblätter, sogenannte *spartitini*). Dann notierte er die Gesangsstimmen mit dem gesungenen Text darunter und auf dem untersten Notensystem die Bassstimme (die für die Harmonie maßgebend ist); hie und da fügte er auch schon ein paar Instrumentalfiguren ein, insbesondere in den Passagen ohne Gesang. Zuletzt machte er Stück für Stück die Takteinteilungen mit vertikalen Linien.

Sobald diese Skelettpartitur vollendet war, übergab sie der Komponist einem Kopisten, der für jeden Sänger eine sogenannte *particella* erstellte, auf die er die entsprechende Gesangsstimme und die Bassstimme übertrug. Im Fall des *Barbiere* ist dokumentiert, dass Rossini die Skelettpartitur des 1. Aktes an Camillo Angelini, den Maestro al cembalo des Teatro Argentina, am 6. Februar übergab; dieser



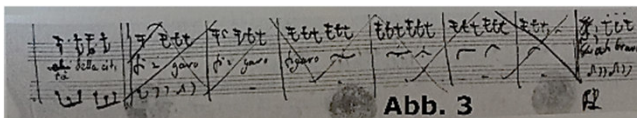
zog noch am selben Tag die Gesangsstimmen der Introdution aus, und über Nacht bis zum anderen Morgen die der restlichen Nummern. Damit konnten die Sänger mit dem Einstudieren ihrer Partien beginnen: Sie waren es gewöhnt, allein mit der Bassstimme als harmonischer Grundlage zu arbeiten, verfügten also nicht wie heute über einen Klavierauszug, der einen Zusammenzug der vollendeten Orchestrierung darstellt.

Nachdem der Kopist die Vokalstimmen ausgezogen hatte, ging die Partitur an den Komponisten zurück, der nun damit begann, die Stücke zu orchestrieren. Das war viel Schreibarbeit, denn es mussten je nach Umfang der Orchesterbesetzung bis zu einem Dutzend Notensysteme mit Noten gefüllt werden. Für Passagen, in denen sich die Instrumentierung wiederholte, verwendete der Komponist Abkürzungen wie z. B. die Bezeichnung *come sopra* – wie oben, als Anweisung an den Kopisten, der alles vollständig ausschrieb. Im Verlauf der Orchestrierung kam es vor, dass bereits komponierte Stellen der Skellettpartitur noch angepasst wurden – z. B. Kürzungen von einigen Takten, wie wir sehen werden (diese Änderungen beschränkten sich jedoch auf das Nötigste, mussten sie doch alle mit den Sängern

abgesprochen sein, die ihre Rollen bereits einstudierten und auch schon probten).

Nachdem die Partitur vollständig orchestriert war, ging sie wieder in die Kopisterie, wo meist mehrere Kopisten sich die Arbeit aufteilten und aus den Faszikeln jeder Musiknummer die Stimmen für die einzelnen Orchesterinstrumente herausschrieben. Es wurden auch vollständige Partiturabschriften erstellt und Auszüge für den Maestro al cembalo, den Ersten Geiger (*Primo violino e Direttore d'orchestra*) und den Souffleur. Sobald alle Orchesterstimmen beisammen waren, konnten die Proben mit dem Orchester beginnen, meist nur wenige Tage vor der Premiere. Die Ouvertüre wurde stets zuletzt komponiert.

Die Rezitative wurden wie erwähnt meist von einem Mitarbeiter erstellt, dem eine Abschrift des Librettos und eine Nummernübersicht vorlag und der so ganz eigenständig die Rezitative niederschreiben konnte: Keine anspruchsvolle Kompositionsarbeit, da die Rezitative dem Duktus des Sprechens folgten; allerdings musste ihm der Komponist die Tonart des jeweils anschließenden Musikstücks mitteilen, damit er das Rezitativ dementsprechend beenden konnte. Zu Beginn eines Faszikels vermerkte der Rezitativschreiber als Titel z. B. „Recitativo dopo l'aria“ und am Ende „Segue duetto“, damit jederzeit klar war, zwischen welchen musikalischen



Nummern die Blätter einzureihen waren. Frühestens wenn die gesamte Kopistenarbeit erledigt war, wurde die vollständige Partitur, bestehend aus den Faszikeln der Rezitative und der musikalischen Nummern, in der korrekten Reihenfolge zusammengestellt und gebunden.

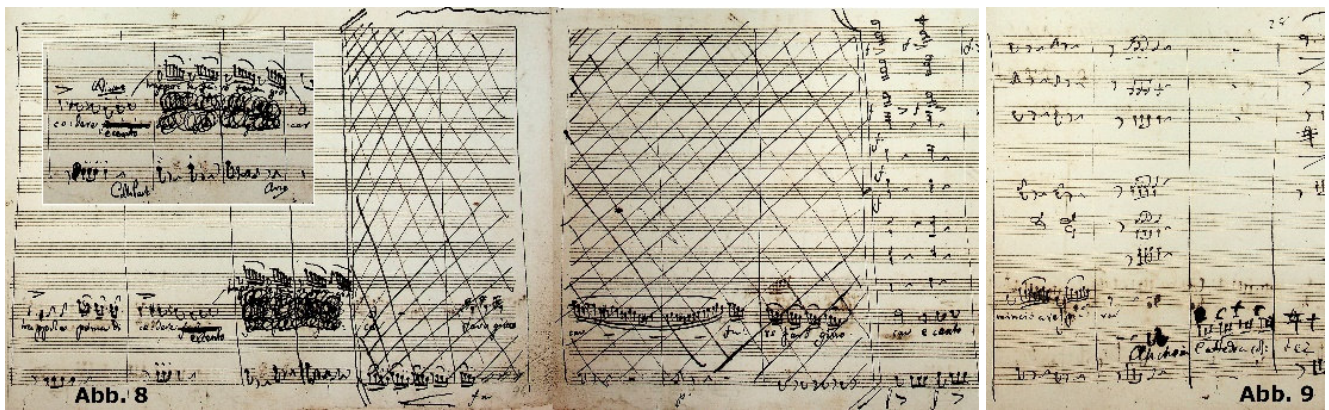
In dieser Form bildete das Autograf die Grundlage für weitere Abschriften (z. B. für andere Theater), wobei manchmal Kürzungen eingetragen oder durch das Einbiegen von Seiten gekennzeichnet wurden, die sich meist auf spätere Produktionen beziehen, denn Kürzungen kurz vor oder nach der Uraufführung wurden sinnigerweise in das bereits erstellte Aufführungsmaterial eingetragen.

Betrachten wir nun einige Besonderheiten des *Barbiere*-Autografs. Auf der ersten Seite des ersten Faszikels, das die Ouvertüre enthält, steht: „Teatro Argentina | Opera Terza | Il Barbiere di Siviglia | Del Sig.^e Gioacchino Rossini | Atto Primo | Sinfonia | Basso“¹. Das Autograf trägt also den üblichen Titel, der nur im Libretto-Druck – sozusagen als Hommage an den Startenor Manuel García – in *Almaviva o sia L'inutile precauzione* abgeändert wurde. Von der **Ouvertüre**, die bekanntlich jener von *Aureliano in Palmira* entspricht, ist nur die Bassstimme (Violoncello und Kontrabass) vorhanden, die ein Kopist von einer Partitur der *Aureliano*-Ouvertüre ausgezogen hatte. In der Legendenbildung rund um den *Barbiere* hieß es oft,



Rossini habe ursprünglich eine andere Ouvertüre geschrieben, die aber verloren sei. Philip Gossett hat die Legende aus dem Umstand heraus, dass im Autograf die *Aureliano*-Ouvertüre eingebunden ist, als falsch bezeichnet. Das ist aber zu kurz gegriffen, denn die Bindung der Partitur dürfte erst vorgenommen worden sein, als die Oper bereits in Szene gegangen war. Es ist nicht auszuschließen, dass Rossini eine ursprüngliche originale Ouvertüre nach dem skandalösen Premierenabend einzog und durch die *Aureliano*-Ouvertüre ersetzen ließ. Die Hypothese von Sergio Ragni, dass die ursprüngliche Ouvertüre jene war, die Rossini dann für *La gazzetta* (und später für *La Cenerentola*) verwendete, scheint mir plausibel, ein Stück, das beim Publikum Missfallen erregt haben könnte: Es enthält Motive aus der *Torvaldo*-Ouvertüre, die nur wenige Wochen zuvor am konkurrierenden Teatro Valle aufgeführt wurde. Demnach hat Rossini sie zurückgezogen (und bei sich für später aufbewahrt), um nicht mit einem offensichtlichen Eigenplagiat zu provozieren.

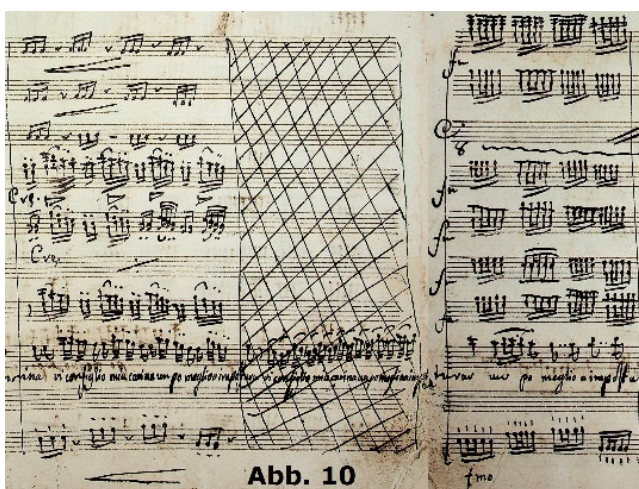
Dort, wo Figaro in seiner **Kavatine (Nr. 2)**, nach seinem von Weitem hörbaren „La ralarera“ endlich erscheint (*sorte*),



Wiederholung dieser Passage und derselben Korrektur schrieb Rossini zunächst fünf Takte mit einer langen Kadenz auf „[Gio-]car“, die er aber vor der Orchestrierung ausstrich, wodurch die Kadenz nicht derart übertrieben erscheint⁸.

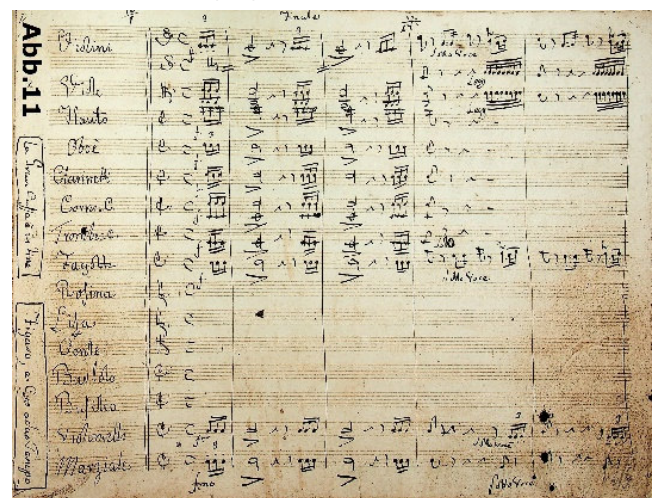
Wiewohl das **Duett (Nr. 7)** Rosina-Figaro hastiger niedergeschrieben wurde als andere Stücke und auch viele Tintenflecken und Schmierereien aufweist, zeigt es keinerlei strukturelle Korrekturen und Rückbesinnungen⁹.

In Bartolos **Arie (Nr. 8)** sah Rossini in der Skelettpartitur auf die Tirade „Vi consiglio, mia carina, un po' meglio a impostar“ einen zusätzlichen Takt einer aufsteigenden Skala bis zum Spitzenton vor, den er bei der Orchestrierung ausstrich¹⁰.

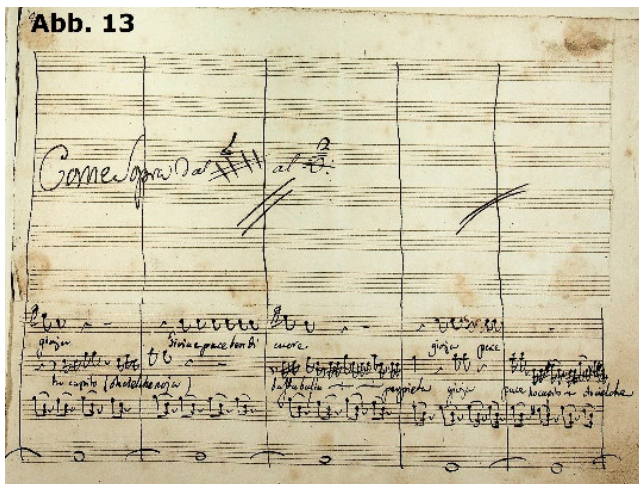


Für das **Erste Finale (Nr. 9)** verwendete Rossini Papier mit 16 Notensystemen,

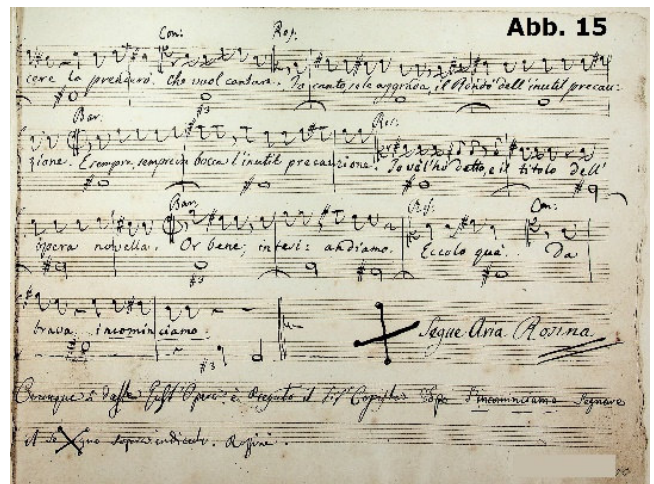
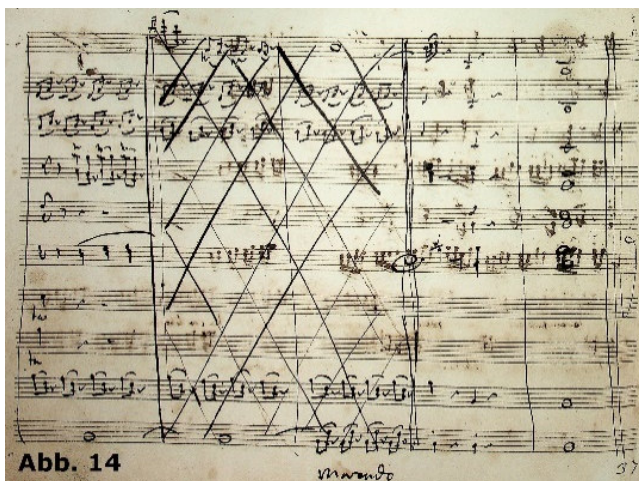
aber auch das reichte nicht für alle benötigten Stimmen. Deshalb weist ein Vermerk auf der ersten Seite darauf hin, dass die Große Trommel am Schluss separat folgt, nämlich in einem *spartitino*, das glücklicherweise im Band mit eingebunden wurde¹¹; es weist dann aber (für die Stretta) außer der Großen Trommel auch Fagott und Sistrum auf¹². Ferner hatten auch nicht alle Gesangspartien Platz, weshalb ein zweiter Hinweis vermerkt: „Figaro, e coro a suo tempo“¹¹ – „Figaro und Chor zu gegebener Zeit“.



Das Autograf des zweiten Akts bildet einen separaten Band. Zu Beginn des **Duetts (Nr. 10)** Graf-Bartolo unterlief



Rossini beim Orchestrieren ein Fehler, der ihm sonst fast nie passiert: Für die Wiederholungstakte 15-17 übertrug er von weiter vorne aus Versehen die Takte 8-10 anstatt 4-6. Als er den Fehler bemerkte, überklebte er den fehlerhaften Teil und verwies mit den Worten „Come Sopra Dal ## [...]“ auf die richtige Stelle¹³. | Nach dem letzten gesungenen Takt des Duetts sah Rossini zunächst vier instrumentale Takte vor, strich dann jedoch – nachdem er die Streicher, aber noch nicht die Bläser notiert hatte – zwei Takte weg¹⁴. Offenbar wollte er das Ausklingen der Nummer weniger in die Länge ziehen, aber der Abschluss suggeriert, dass die Anweisung *morendo* – *sterbend*, die im abgestrichenen 2. Takt steht, gültig blieb.



Am Ende des Rezitativs nach dem Duett, dort wo Zamboni mit „Segue Aria Rosina“ auf die nachfolgende „Unterrichtsstundenarie“ verwiesen hat, findet sich in Rossinis Handschrift ein großes X und der Hinweis: „Ovunque si dassa quest’Opera, è pregato il Sig.’ Copista dopo L’incominciamo segnare il seXgno sopra indicato. Rossini“¹⁵ – „Überall dort, wo man diese Oper geben sollte, ist der Herr Kopist gebeten, nach dem *incominciamo* das oben angegebene X-Zeichen zu vermerken. Rossini“. Diesen Hinweis muss er nach der Probenphase eingetragen haben, als bereits die ersten Partiturabschriften erstellt worden waren (in denen der Vermerk fehlt), aber noch während der wenigen Aufführungen der ersten Spielzeit, da er danach vermutlich keinen Zugriff mehr auf sein Autograf hatte. Die Bedeutung bleibt obskur. Die kritischen Ausgaben wollten es in dem Sinn interpretieren, dass Rossini damit die (vorausgeahnte?!) Praxis, die Unterrichtsstundenarie durch eine X-beliebige „Kofferarie“ zu ersetzen, gutgeheißen habe. Die Frage stellt sich aber, ob er mit dem X nicht viel eher sagen wollte, dass hier explizit diese seine Arie folgen sollte.



Abb. 16

Rossini sah in Rosinas **Arie (Nr. 11)** den Grafen (als Pertichino) vor und bezeichnete die zwei Notensysteme über dem Bass mit „Piano:Forte“. Er notierte dann aber nur für die Takte 4-6 eine Art Klavierauszug des Orchesterparts¹⁶, was darauf hindeutet, dass er es dem „Don Alonso“ auf der Bühne oder dem Cembalisten im Orchestergraben überlassen wollte, den Klavierpart auszuführen. Freilich wissen wir nicht, ob auf der Bühne wirklich ein beispielbares Klavier oder nur eine Attrappe von einem Klavier oder einem Cembalo stand; und es sagt auch nicht zwingend aus – wie dies etwa die Kritische Ausgabe der Fondazione Rossini suggeriert –, dass im Orchestergraben des Argentina-Theaters bereits ein moderneres Klavier stand (und kein herkömmliches Cembalo), um die Rezitative zu begleiten. Es kann sein, dass Rossini die Bezeichnung schlicht den Regieanweisungen des Librettos *Cercando varie carte sul pianoforte* –



Abb. 17

[Rosina] sucht diverse Blätter auf dem Klavier und Siede al pianoforte – [Graf] setzt sich ans Klavier entnommen hat. | Nach der Schlussnote der Gesangspartie sah Rossini in der Skelettpartitur neun instrumentale Abschlusstakte vor, von denen er jedoch die ersten vier noch vor der Orchestrierung wieder abstrich¹⁷.

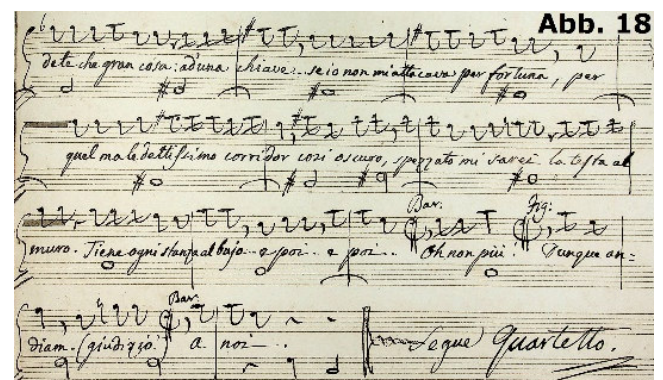


Abb. 18

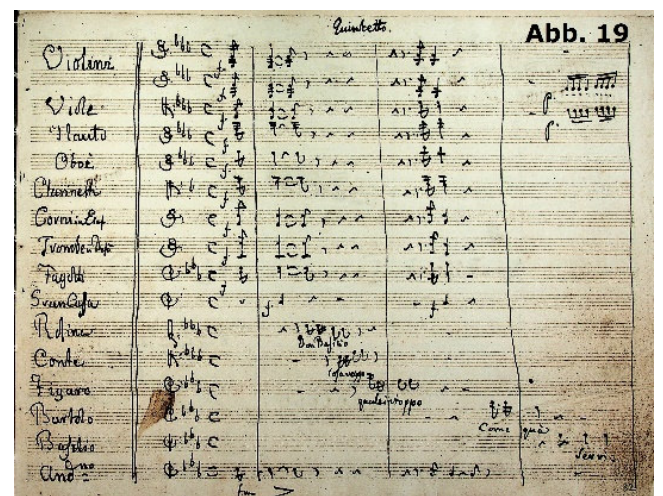
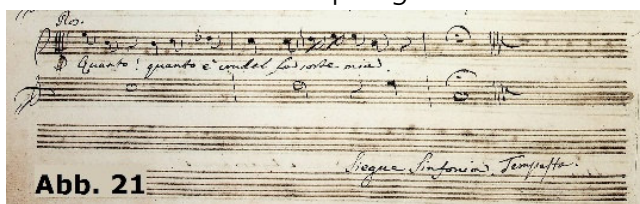


Abb. 19

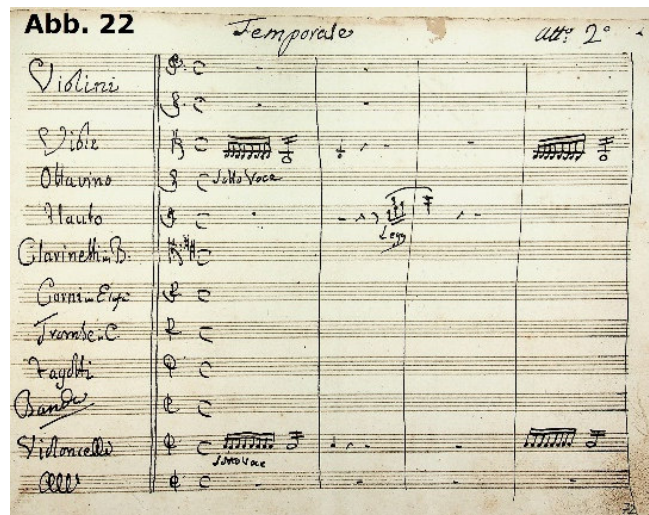
Am Ende des Rezitativs nach der Arie Bartolo (Nr. 12) schrieb Zamboni: „Segue Quartetto“¹⁸. Das ursprüngliche Programm der Oper sah nämlich kein Quintett vor, sondern ein Quartett: dem Rezitativschreiber lag als Arbeitsgrundlage offenbar noch der frühere Entwurf vor.



Nach dem Quintett¹⁹, das im zweiten Akt die Zäsur hin zur Auflösung der Handlung bildet, findet sich ein Block, der vom Aussehen der restlichen Partitur abweicht: Die Rezitative vor und nach der Arie der Berta sind von einer anderen Hand komponiert als von Zamboni²⁰. Ein Erklärungsversuch, weshalb ein Dritter (vielleicht Angelini, der Maestro al cembalo) diese Rezitative schrieb, findet sich möglicherweise in dem Programm, das der Librettist Cesare Sterbini am 17. Januar 1816 unterzeichnete: Hier war Bertas „Sorbetto“-Arie vor und nicht nach dem Quartett bzw. Quintett vorgesehen. Vielleicht waren nach der Entscheidung, die Arie umzustellen, die entsprechenden Rezitative noch nicht bereit, und als es soweit war, hatte Zamboni, der nunmehr seine Rolle proben musste, keine Zeit mehr für die Niederschrift, weshalb ein anderer Mitarbeiter dafür einspringen musste.

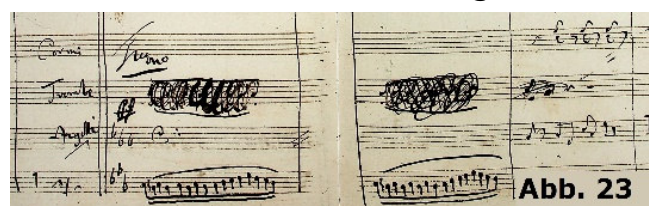


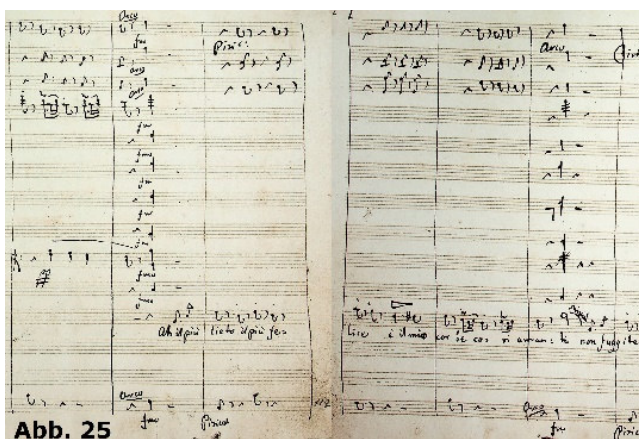
Das Rezitativ nach der Berta-Arie stammt ebenfalls von dem zweiten, un-



bekanntem Rezitativschreiber. Am Schluss schrieb er „Siegue Sinfonia“, womit natürlich die rein sinfonische Gewittermusik („Temporale“) gemeint ist. Eine weitere unbekannte Hand schrieb „Tempesta“ daneben²¹.

Das **Temporale (Nr. 15)** beginnt in der ruhigen Handschrift Rossinis und sieht auch ein Notensystem für „Banda“ vor²². Damit meinte er wohl ein nicht näher bestimmtes Schlaginstrument (bisher hatte er die Große Trommel und das Sistrum verwendet). Allerdings schreibt er auf dieser Zeile nur Noten für die Takte 35-37 u. 51-52, die er dann wieder abstrich und an der ersten Stelle „Truono“ (= „tuono“, Donner) darüber schrieb²³ – er entschied also, statt eines Schlagzeugs eine Donner- und/oder Windmaschine auf der Bühne zu verwenden. Nach drei Blättern mit 12 Notensystemen hatte Rossini zu Papier mit nur 10 Notensystemen gewechselt, weshalb er die unteren Notensysteme neu beschriftete (*Corni, Trombe, Fagotti*)²³.

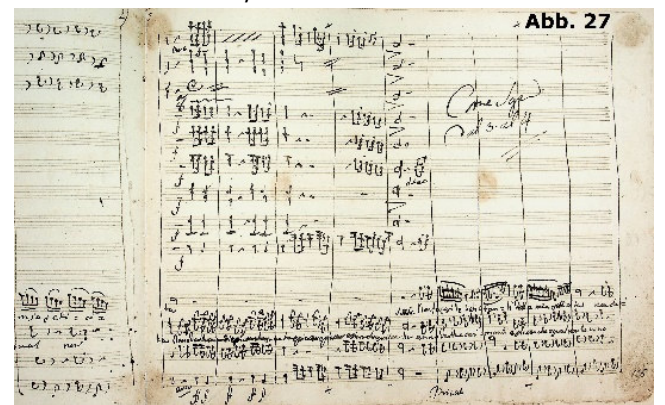




In der Arie von Almavivas **Rezitativ und Arie (Nr. 17)** sah Rossini im Orchester die Große Trommel vor, aber notierte gleich zu Beginn „Ad libitum“²⁴; nur an zwei Stellen schrieb er dem Instrument eine Note vor: in den Akkorden, die den Auftakt zu „Ah il più lieto, il più felice“ und „Non fuggite, oh lieti istanti“ geben²⁵. Damit verleiht er diesen schicksalsschweren Gedanken (der Angst Almavivas, sein kaum gewonnenes Glück wieder zu verlieren) noch mehr Emphase. |



Im langsamen, aber weiterhin stark verzierten Zwischenteil, in dem sich der Graf an Rosina wendet, sah Rossini in der Skelettpartitur die Phrase „in sen d’un fido sposo gioisci in libertà“ dreimal nacheinander vor, doch bei der Orchestrierung strich er die erste Wiederholung auf vier Takte voller 32stel-Noten, wahrscheinlich nachdem er in den Proben bemerkt hatte, dass diese Stelle selbst für García zu viel war²⁶. | Auch in der Cabaletta sorgte er für eine Erleichterung: Zunächst sah er vor, dass García die achttaktige Kadenzphrase auf „non fuggite o lieti istanti della mia felicità“ ohne Unterbrechung zweimal nacheinander singen sollte; dann überklebte er im Zug der Orchestrierung die ersten fünf Takte der Wiederholung mit einem Blatt, auf dem neun Takte stan-



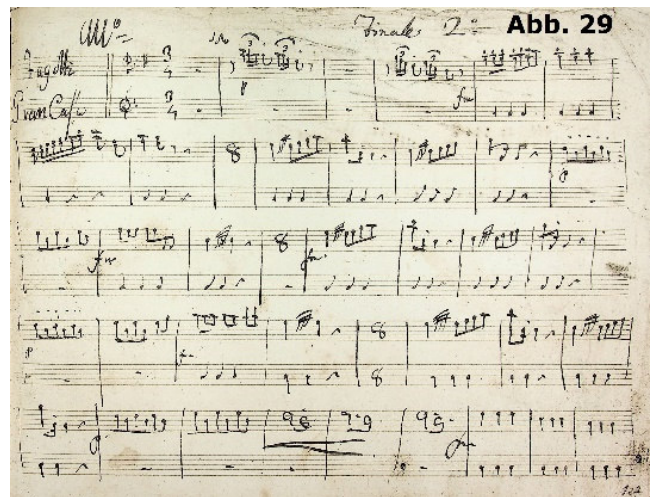
den, nämlich zusätzlich vier eingeschobene Takte nur für Chor und Orchester, die den Tenor kurz zu Atem kommen ließen²⁷.

Im **Zweiten Finale (Nr. 18)** verwendete Rossini für die Nummer Notenpapier mit 16 Systemen und wies allen Solisten und dem Chor ein eigenes System zu: Aus Platzgründen vermerkte er am Rand „Fagotti[,] Gran Cassa in Fine“ – Fagotte



und Große Trommel am Schluss“²⁸. Diese beiden Stimmen sind auf einem beidseitig beschriebenen Einzelblatt mit zehn Notensystemen enthalten, dem *spartitino*, das am Ende des Bandes eingebunden ist²⁹. | Figaro, Rosina und der Graf singen ihre Solostrophen dieses Vaudevilles in hierarchischer Reihenfolge, wobei sie von Mal zu Mal stärker verziert werden, was durch Rossinis eigens notierte umfangreiche Variationen für den Grafen besonders deutlich wird³⁰.

Wie man sieht, gab es im Verlauf der Komposition einige Rückbesinnungen, wobei es sich oftmals um Rossinis Erkenntnis aus den Proben handelte, seinen Interpreten manchmal zu viel pausenlose Musik zugemutet zu haben. Auf den 658 Partiturseiten nehmen sich diese Anpassungen jedoch sehr gering aus; insgesamt



kann man sagen, dass diese Oper aus einem Guss entstand und ohne nennenswerte Korrekturen einen Urtext bildete, der keiner weiteren Eingriffe mehr bedurfte: Der Anblick des Autografs selbst verströmt die Emanation des Genies, ganz zu schweigen von dem Ergebnis, das die Umsetzung auf der Bühne entfesselt!

Reto Müller



Übersicht

Interpreten der Uraufführung, Rom, Teatro Argentina, 20. Februar 1816:

Manuel García (Almaviva, Tenor), **Bartolomeo Botticelli** (Bartolo, Buffo), **Geltrude Righetti Giorgi** (Rosina, Contralto), **Luigi Zamboni** (Figaro, Buffo), **Zenobio Vitarelli** (Basilio, Bass), **Elisabetta Loiselet** (Berta, Sopran), **Paolo Biagelli** (Fiorello, Tenor);
Männerchor (Instrumentalisten, Soldaten, Alguacils [d. h. Polizeiaagenten])

Ouvertüre

1. Akt

1. **Introduktion** Graf, Fiorello, Chor
Piano, pianissimo
Rezitativ
2. **Kavatine** Figaro
Largo al factotum
Rezitativ
3. **Kanzone** Graf (Rosina, Figaro)
Se il mio nome saper voi bramate
Rezitativ
4. **Duett** Graf-Figaro
All'idea di quel metallo
Rezitativ
5. **Kavatine** Rosina
Una voce poco fa
Rezitativ
6. **Arie** Basilio
La calunnia è un venticello
Rezitativ
7. **Duett** Rosina-Figaro
Dunque io son...
Rezitativ
8. **Arie** Bartolo
A un dottor della mia sorte
Rezitativ
9. **Erstes Finale** Berta, Rosina, Graf, Figaro,
Bartolo, Basilio, Offizier, Chor
Ehi di casa... buona gente...

2. Akt

- Rezitativ
 10. **Duett** Graf-Bartolo
Pace e gioia sia con voi
Rezitativ
 11. **Arie** Rosina(-Graf)
Contro un cor che accende amore
Rezitativ
 12. **Arietta** Bartolo
Quando mi sei vicina
Rezitativ
 13. **Quintett** Rosina-Graf-Figaro- Bartolo-Basilio
Don Basilio!...
Rezitativ
 14. **Arie** Berta
Il vecchiotto cerca moglie
Rezitativ
 15. **Gewittermusik**
Rezitativ
 16. **Terzett** Rosina-Graf-Figaro
Ah! Qual colpo inaspettato!...
Rezitativ
 17. **Rezitativ und Arie** Graf (Bartolo, Chor)
Il conte! – Cessa di più resistere
Rezitativ
 18. **Zweites Finale** Berta, Rosina, Graf, Figa-
[Finaletto] ro, Bartolo, Basilio, Chor
Di sì felice innesto
-

Orchesterbesetzung:

2 Flöten/Piccoloflöten, 1 Oboe, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Große Trommel, Sister, Gitarre; Streicher; Cembalo.

Interview mit dem Regisseur Jochen Schönleber

In Krakau haben Sie gerade Ihren ersten Barbieri inszeniert! Wie begegnet man, nach der Inszenierung etlicher Farse und zahlreicher ernster Stoffe aus Rossinis Opernschaffen seinem überwältigenden Meisterwerk, das allenthalben musiziert und inszeniert wird?

Das ist ein Problem. Ich habe den *Barbier* vorher nur einmal semistage eingerichtet. Es ist die manchmal etwas kalt wirkende Perfektion dieser unglaublichen Buffo-Maschine mit ihren genau festgelegten Situationen, die einen Regisseur das Fürchten lehrt. Es fällt viel leichter, sich der warmherzigen Cenerentola, der brillanten Italiana oder dem skurrilen Turco und seiner Fiorilla anzunähern.

*Worin liegt für Sie das Komische dieses Melodrams, und worin hebt sich Ihre Inszenierung von dem auch Sterbinis Libretto durchziehenden aufklärerischen Realismus aus Beaumarchais' Komödie *Le barbier de Séville* ab? Wird das Wildbader Festival-Publikum seinen Spaß haben?*

Um dieser leicht unterkühlten Perfektion des Stücks sozusagen zu entgehen, habe ich einen kleinen Umweg genommen und die Handlung in einen Rahmen gestellt: Dr. Bart, ein Witwer, hat eine Wirtschaftlerin Berta, deren pubertierender Sohn Ambrogio ihn zur Raserei treibt. Berta bekommt Besuch von Rosy, einer jungen Verwandten und sogleich ist es um den einsamen Herrn Doktor geschehen. Doch als er sich gerade der jungen Dame zu-

wendet, kommen deren Freunde Fig und Viva, um sie zu einem Gig im Club abzuholen. Fig ist übrigens auch noch – wie im Original-Libretto erwähnt – der Dealer des Hauses und hat Berta etwas Koks mitgebracht. Resigniert geht Bart ins Bett und sein Alptraum beginnt: Genau das ist die Handlung des *Barbieri di Siviglia*. Der Kontrast zwischen dem alternden Witwer und den jungen Leuten, zwischen Traumwelt und Wirklichkeit, sorgt für genug komische Spannung, die hier teilweise etwas ungewöhnlich Funken schlägt.

In den letzten Jahren haben Sie einige Salonopern von Manuel García wiederentdeckt und nach Wildbad geführt. Der Sängerkomponist war der große Star in Rossinis Premierenensemble. Wie sehr hat dieser Umstand die Rolle des Grafen Almaviva geprägt?

Die Dokumente zeigen, wie die Oper auf García zugeschnitten wurde. Selbst der Titel wurde einmalig in Almaviva geändert, vermutlich um den Starsänger zu befriedigen, und es ist ja auch bekannt, dass García mit Hand angelegt hat. Es bleibt ein Problem, dass da am Schluss eine tolle, aber sehr lange Arie ist. Ich war erst dafür, sie zu streichen und dann überrascht, wie perfekt und schön César Cortés sie sang. Wir haben auch eine szenische Lösung gefunden. Ich bleibe weiterhin und her gerissen. Die große Nummer für die Primadonna, die Rossini sonst als retardierendes Element vor dem kurzen Fi-



Bühnenbild von Jochen Schönleber und Lars Werneke
Foto © Izabela Kaim-Kalinowska/Asfera

nale einbaut ist hier leider problematisch, da sie nichts, aber auch gar nichts mehr zum Handlungsverlauf beiträgt und nur noch die Demütigung von Bartolo weiterführt. Dramaturgisch gesehen kann man die Arie nur streichen. Das fällt mir in diesem Fall besonders schwer, weil ich ihr eines meiner tollsten musikalischen Erlebnisse verdanke: Als der ganz junge und naive Michael Spyres mir im März 2017 bei einer kleinen Audition in Stuttgart vorsang, wählte er diese Arie und baute tiefe Variationen von unglaublicher Schönheit ein. Mir fiel fast die Kinnlade herunter und ich sagte ihm auf den Kopf zu, dass er ein Baritenor sei. Er wusste damals noch nicht, was das ist. Michael hat die Geschichte auch gerne kolportiert und

seine Stimme dürfte der von García in gewisser Weise ähnlich sein. Mit ihm durfte ich das Stück aber noch nicht machen...

Ist der Graf – gemäß dem Uraufführungstitel – die Hauptfigur, oder doch der Barbier? Welches Gewicht hat Rosina, die in der Aufführungstradition von den berühmtesten Primadonnen – sowohl Mezzo als auch Sopran – gesungen wurde?

Das Stück hat vier recht gleich gewichtete Hauptfiguren. Für Antonino Fogliani und mich war es keine Frage, dass wir Rosina mit einem Contralto besetzen wollten, und da kam es uns sehr zupass, dass schon lange allerseits eine Zusammenarbeit mit Teresa Iervolino gewünscht war – und sie darauf Lust hatte.

Fiorello tritt dem Grafen höchst ehrerbietig entgegen, während er die angeheuer-ten Musiker entschieden anweist. Was verrät diese Nebenfigur, die das Stück eröffnet und sich alsbald in Luft auflöst, über die Interaktionsmuster innerhalb der Figurenkonstellation?

In Fiorello kann man philologisch-historisch so etwas wie die Ständegesellschaft recht deutlich sehen. Die Musikanten werden mit einem Almosen abgespeist. Das entsprechende Rezitativ wird in der Regel gestrichen, weil dieser Aspekt insgesamt unterbelichtet bleibt. So auch bei uns. Aber die verächtliche Behandlung der Musiker wird allemal deutlich.

Welche Art von Räumen eröffnet das Bühnenbild, das Sie selbst ersonnen und mit Hilfe von Lars Werneke umgesetzt haben?

Dank einer großzügigen Spende des Freundeskreises Rossini in Wildbad e. V. konnte ich mir erstmals den Luxus eines sehr professionellen Bühnenbildmitarbeiters und zweier Regieassistentinnen leisten. Das sieht man m. E. dem Ergebnis auch an. Das Bühnenbild hat sich in Krakau schon erstaunlich gut gemacht. Es wirkt zunächst simpel, ist aber extrem beispielbar und vielfältig. Die Sänger haben es sehr schnell mit Leben gefüllt.

Wie entscheidend ist es für Sie, die Illusion des Grafen platzen zu lassen, er könne mit der jungen „Rosy“ dauerhaft glücklich werden? Worum geht es ihm:

um Lust oder tatsächlich um Liebe? Und was kann ihr „Bart“ dem entgegensetzen?

Bei mir würde Dr. Bart mit seiner Lebenserfahrung (und seinem Eigeninteresse) gerne Rosy-Rosina vor dem aalglatten Grafen, dessen amouröse Abenteuer Figaro ja andeutet, warnen. Allein sie will nicht. Das ist das Schlimme an seinem Albtraum: Dass sich alles zwanghaft entwickelt und er gar nichts machen kann. Deswegen auch die „unnütze Vorsicht“, die immer wieder zitiert wird.

Gab es in Abstimmung mit Maestro Fogliani für die Wildbader Fassung angesichts einer – nicht zuletzt dank der Zugänglichkeit des Autografs als Faksimile – sehr gut erschlossenen Partitur weitere musikphilologische Entscheidungen zu treffen?

Außer dass wir die wohl versehentlich nicht vertonte, aber essentielle Rezitativstelle über Don Basilio beim Curiale wieder eingefügt haben, gibt es beim *Barbiere* eigentlich keine großen philologischen Aufreger mehr. Das Stück ist wohlbekannt, aber nicht in sehr entstellter Form, wie bei vielen anderen Opern. Und genau diese allgemeine Bekanntheit und Eindeutigkeit macht es so schwierig, etwas anders zu machen. Ich habe es versucht und jedenfalls hatten wir in unserer Fassung viel Spaß bei den Proben.

Das Interview führte Antonio Staude

Biografien

Antonino Fogliani

(Musikalische Leitung), geboren in Messina, studierte Dirigieren bei Vittorio Parisi am Konservatorium G. Verdi in Mailand. Bei Franco Donatoni und Ennio Morricone absolvierte er ein Aufbaustudium an der Accademia Chigiana in Siena und assistierte Gianluigi Gelmetti u. a. bei *Otello* in London. Seinem gefeierten Debüt beim Rossini Opera Festival Pesaro 2001 mit *Il viaggio a Reims* folgten mehrere Verpflichtungen an namhaften Opernhäusern. An der Mailänder Scala dirigierte er u. a. die Neuproduktion von Donizettis *Maria Stuarda* (DVD). Fogliani debütierte 2004 bei ROSSINI IN WILDBAD und wurde hier 2011 zum Musikalischen Leiter ernannt. Er dirigierte u. a. *Otello*, *Semiramide*, *Guillaume Tell*, *Il viaggio a Reims*, *L'inganno felice*, *Bianca e Falliero*, *Sigismondo*, *Maometto II*, die Urfassung des *Stabat Mater* (mit den von Fogliani orchestrierten Tadolini-Stücken) sowie *La sposa di Messina* von Vaccaj, *Don Chisciotte* und *I briganti* von Mercadante und Bellinis *Bianca e Gernando*. All diese Produktionen sind auf CD oder DVD dokumentiert. Er dirigierte u. a. *Carmen* in Bregenz und Dresden, *La juive* in Antwerpen, *Aida*, *La Cenerentola* und *Nabucco* in Genf, *Il signor Bruschino* an der Bayerischen Staatsoper, *Les contes d'Hoffmann* am Opernhaus Zürich, *Maria Stuarda* und *I puritani* in Düsseldorf (wo bald *La fille du régiment* folgt) sowie *La gazza ladra* am Theater an der Wien.

Jochen Schönleber

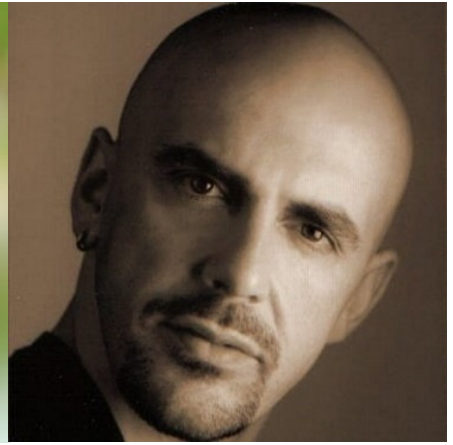
(Regie) studierte Philosophie, Literaturwissenschaft und Musikwissenschaft in Tübingen und als Stipendiat in Neapel. Er schloss mit einer philosophischen Arbeit über Hölderlin ab. Nach frühen Filmarbeiten wurde er Assistent bei Juri Ljubimow an den Staatsoper in Stuttgart und Karlsruhe. Bei den Landeskunstwochen in Tübingen war er Produktionsleiter für Opern. Von 1987-1993 war er verantwortlich für den internationalen Konzert- und Kammeroperproduktionsring in Sindelfingen und hatte dort die Position des künstlerischen Leiters des Theaterkellers inne. Seither ist er als Regisseur im Bereich Sprech- und Musiktheater aktiv. Seit 1992 ist er künstlerischer Leiter des Opernfestivals ROSSINI IN WILDBAD und seit 2004 Direktor der ABC – Akademie BelCanto. Zu seinen Regiearbeiten für ROSSINI IN WILDBAD gehören Mercadantes *I briganti*, der monumentale *Guillaume Tell*, *Il viaggio a Reims*, *L'inganno felice*, *Sigismondo* und *Maometto II*. In Barcelona inszenierte er am Teatre de Sarrià die Salonoper *Le cinesi* von Manuel García (2015) und *Il conte di Marsico* von Giuseppe Balducci (2016), die auch nach Bad Wildbad kamen. In seiner Heimatstadt Tübingen führte er 2017 bei der Jommelli-Oper *Il cacciatore deluso* Regie. *L'equivoco stravagante* inszenierte er am Staatstheater Russe in Bulgarien, und seit 2019 *Tancredi*, *Elisabetta*, *Adina* und *Ermione* in Krakau.



Antonino Fogliani



Jochen Schönleber



Primo Antonio Petris

Primo Antonio Petris

(Kostüm) studierte am Konservatorium in Udine, machte seinen Diplomabschluss an der Akademie für dramatische Kunst und absolvierte ein Studium in Musikwissenschaft. Seine Karriere startete er als Regieassistent und Schauspieler. 1995 führte er seine ersten Regiearbeiten auf. Seit 2000 arbeitet er als freier Regisseur, Kostüm- und Bühnenbildner. Unter seinen Produktionen sind: *Die Zauberflöte* am Théâtre municipal in Grenoble, *Aida* und *Nabucco* bei den Festivals in Monschau und Schwetzingen; *Il barbiere di Siviglia* in Udine, *Aspire*, Musical in Zusammenarbeit mit London West End und Broadway in Doha (Qatar), *Aida* am Teatro Politeama Greco in Lecce, *L'Olimpiade* von L. Leo am Teatro Comunale in Bologna, *Rigoletto*, *Barbiere* und *Entführung* am Teatro Olimpico in Vicenza, sowie von 2017-19 *L'occasione fa il ladro*, *La scala di seta* und *L'inganno felice* beim Pan Opera Festival in Panicale (Umbrien). Bei ROSSINI IN WILDBAD inszenierte er zwischen 2011-2015 Stefano Pavesis *Ser Marcantonio* sowie die drei Rossini-Opern *Adina*, *Adelaide di Borgogna* und *Bianca e Falliero*.

Paolo Raffo

(Fortepiano) stammt aus Genua, wo er neben einem Philosophiestudium auch sein Klavierstudium am Konservatorium Niccolò Paganini absolvierte. Im Zweijahreskurs 1996/98 erhielt er aufgrund eines Wettbewerbserfolgs Zugang zur Korrepetitoren Ausbildung der Mailänder Scala unter der künstlerischen Leitung von Riccardo Muti. Als Korrepetitor wirkte er in zahlreichen Opernproduktionen und Gesangsrezitals mit und begleitete Meisterklassen im Rahmen von Festivals und Konzertreihen u. a. mit Renata Scotto, Leyla Gencer, Luciana Serra, Luis Alva, Mirella Freni, und Renato Bruson. Von 1995 bis 2006 arbeitete er als Korrepetitor für die Städtische Musikschule in Mailand. Von 1998 bis 2011 wirkte er als Vocal Coach an der Scala und seit Herbst 2014 wiederum an der Mailänder Städtischen Musikschule als Dozent für vokale Kammermusik mit Klavierbegleitung. In Krakau und Bad Wildbad korrepetierte er *Elisabetta regina d'Inghilterra* und *Ermione* und leitete die Wiederaufnahme von Manuel Garcías *I tre gobbi*. In der Soiree *Monsieur Offenbach chez Rossini* (2022) übernahm er den Klavierpart.



Paolo Raffo

César Cortés

Fabio Capitanucci

César Cortés

(Tenor) im kolumbianischen Cali geboren, studierte er Schulmusik und Operngesang in Bogotá, wo er u. a. mit Francisco Ariza, Raúl Giménez und Teresa Berganza zusammentraf, ehe er seine Ausbildung in Barcelona vervollkommnete. Der aufstrebende Tenor hat zahlreiche Auszeichnungen errungen. Nach seinem Operndebüt 2015 in Bogotá in *La cambiale di matrimonio* gastierte er in Oldenburg, Bonn und Barcelona sowie an mehreren italienischen und spanischen Opernbühnen. Zu seinen Hauptpartien zählen Don Ramiro (*La cenerentola*), Bertrando (*L'inganno felice*), Florville (*Il signor Bruschino*), Graf Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*), Alphonse (*La muette de Portici*), Tamino (*Die Zauberflöte*), Don Ottavio (*Don Giovanni*), Ferrando (*Così fan tutte*), die Titledpartie in *La clemenza di Tito*, Nemorino (*L'elisir d'amore*), Ernesto (*Don Pasquale*) sowie Elvino (*La sonnambula*). In Bad Wildbad erhielt er 2019 den International BelCanto Prize und wirkte an den CD-Aufnahmen von Meyerbeers *Romilda e Costanza* und Mayrs *L'accademia di musica* mit. Im Herbst singt er die Titelrolle in *Le comte Ory* in Bologna.

Fabio Capitanucci

(Bariton) gewann als 23-Jähriger den Wettbewerb des Teatro Lirico sperimentale in Spoleto und errang den Renato-Bruson-Preis 2001 bei Vollendung seiner Gesangsausbildung an der Accademia der Mailänder Scala. Dasselbst debütierte er als Marcello (*La bohème*) und agierte u. a. als Sharpless (*Madama Butterfly*), Lescaut (*Manon Lescaut* von Massenet) und Guglielmo (*Così fan tutte*), ehe er in Donizettis *Lucia di Lammermoor*, Berlioz' *Les troyens*, in *Il viaggio a Reims* und in *Le nozze di Figaro* sowie *Don Giovanni* an die Scala zurückkehrte. 2005 und 2006 trat er beim ROF in Pesaro auf. Zu seinen weltweiten Gastengagements zählen auch Belcore (*L'elisir d'amore*), Alidoro (*Cenerentola*) und Ernesto (*Il pirata*). In La Coruña und Madrid war er Sir Riccardo Forth (*I puritani*), beim Maggio Musicale Boisfleury (*Linda di Chamounix*). Zu seinen CD-Aufnahmen zählen *Madama Butterfly* unter Pappano und eine DVD der *Bohème*. Zuletzt war er in Wien als Fabrizio in *La gazza ladra* sowie in Florenz und London im *Barbiere* als Bartolo zu erleben. Nächste Spielzeit ist er Geronio im *Turco in Italia* am Teatro Colón.



Teresa Iervolino

Teresa Iervolino

(Mezzosopran) in Bracciano (Rom) geboren, absolvierte sie ihr Gesangsstudium am Konservatorium in Avellino, ehe sie ihre Ausbildung u. a. bei Daniela Barcellona komplettierte. Seit 2012 wurde sie bei Wettbewerben ausgezeichnet, darunter AsLiCo und „Città di Bologna“, und debütierte 2015 beim ROF in Pesaro. Als Konzertsängerin war sie u. a. in Tokio mit Rossinis Kantate *Giovanna d'Arco* zu hören. Auf der Opernbühne debütierte sie in Stravinskys *Pulcinella* am Teatro Filarmonico in Verona, ehe sie in Italien und dann weltweit an bedeutenden Bühnen engagiert wurde. Ihr Repertoire umfasst große Rossini-Partien wie Ernestina, Clarice, Tancredi, Isabella, Rosina, Angelina, Lucia, Andromaca, Calbo und ferner Maffio Orsini (*Lucrezia Borgia*), Pierotto (*Linda di Chamounix*), Maddalena (*Rigoletto*) und Mrs. Quickly (*Falstaff*). Zuletzt war sie am Gran Teatre del Liceu als Adalgisa sowie als Cornelia in Händels *Giulio Cesare in Egitto* in Amsterdam zu erleben, ferner in Cavallis *La Calisto* in München und als Bianca in Mercadantes *Giuramento* in Dortmund. Unter Pappano spielte sie Rossinis *Messa di gloria* ein.



John Chest

John Chest

(Bariton) studierte an der Universität seiner Heimatstadt Greenville (South Carolina) und am Chicago College of Performing Arts, ehe er an den Opernhäusern von Santa Fé und San Francisco auftrat. 2010 gewann er den Gesangswettbewerb Stella Maris und war 2017 Finalist beim BBC Cardiff Singer of the World. 2009-2011 gehörte er dem Opernstudio in München und 2013-2017 dem Ensemble der Deutschen Oper Berlin an. Als Solist sang er 2022 in Mendelssohns *Die erste Walpurgisnacht* in Palermo, Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen* in Lille sowie auf CD *Die schöne Magelone* von Brahms (Alpha). Sein Repertoire umfasst Partien wie Nardo (*La finta giardiniera*), Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Don Giovanni, Papageno, Belcore (*L'elisir d'amore*), Rossinis Figaro, Valentin (*Faust*), Albert (*Werther*), Ford (*Falstaff*) sowie die Titelpartie in Britten's *Billy Budd*. In Glyndebourne war er als Protagonist in *Pelléas et Mélisande* zu erleben. Gastengagements führten ihn u. a. als Rodrigo in Verdis *Don Carlo* nach Basel, als Figaro nach Turin und als Almaviva (*Nozze*) nach Lyon und München.



Shi Zong

Shi Zong

(Bass) erhielt 2007 seinen Abschluss an der staatlichen Musikakademie Odessa bei Vlatimir Darasov und Stanislav Kavarevsky. Am Konservatorium Santa Cecilia in Rom und an der Accademia Donizetti von Masate/Mailand konnte er dank eines Stipendiums seine Studien bei Bonaldo Giaiotti und Gianni Maffeo fortsetzen. Er debütierte als Ferrando im *Trovatore* bei den Opernfestivals Pandino und Cunardo 2012. In China hatte er Auftritte u. a. als Banco in *Macbeth*, Sparafucile in *Rigoletto* und Zio Bonzo in *Madama Butterfly* am Nationaltheater in Peking sowie Fuzhou, Shenzhen und Ningbo. In Pesaro wirkte er 2015 als Don Prudenzio in *Il viaggio a Reims* mit. 2016 war er als Timur in *Turandot* mit dem Projekt OperaDomani in Como. 2016/17 wirkte er in *La traviata* bei den Tiroler Festspielen in Erl mit. 2018 gab er Haly (*L'italiana in Algeri*) und Raimondo (*Lucia di Lammermoor*) in Triest. In Cagliari sang er Rodrigo (*Lo schiavo*) und Sparafucile (*Rigoletto*). In Bad Wildbad trat er seit 2016 in *Bianca e Gernando*, *Le comte Ory*, *Matilde di Shabran*, *Adina*, *Armida* und dem Konzert mit Alternativarien auf.



Francesca Pusceddu

Francesca Pusceddu

(Sopran) absolvierte zunächst ein Violinstudium am Konservatorium in Cagliari, ehe sie am Konservatorium in Groningen und an der Opern Akademie in Den Haag ihre Gesangsausbildung erhielt. Unterricht nahm sie bei Bernadette Manca di Nissa, Hanneke de Wit, Marcel Boone, Margreet Honig und Elisabetta Scano. Sie errang zahlreiche Preise und Auszeichnungen. 2019 eröffnete sie, vermittelt durch das Förderprogramm Jonge Grote Zangers, ein Rezital von Christian Gerhaher im Muziekgebouw Amsterdam und überzeugte beim Marialisa de Carolis-Wettbewerb in Sassari als beste sardische Nachwuchssängerin. Bereits 2017 debütierte die Sopranistin an der Opera op het Hogeland als Musetta (*La bohème*) und verkörperte seit 2019 u. a. Adele (*Die Fledermaus*) in Amsterdam sowie Clorinda (*La Cenerentola*), Valencienne (*Die lustige Witwe*) und Zerlina (*Don Giovanni*) in Sassari. Als Konzertsängerin gestaltete sie u. a. die Sopranpartien in Bachs *Matthäus-Passion*, in Rossinis *Petite messe solennelle* sowie in Schumanns *Missa sacra* op.147 und sang in Rabat mit dem Orchestre Philharmonique du Maroc.



Francesco Bossi

Francesco Bossi

(Bariton) in Sesto San Giovanni geboren, ist er von Jugend auf und bis heute erfolgreich als Jugendchorleiter tätig und absolvierte an der Mailänder Civica Scuola di Musica sein Gesangsstudium mit Auszeichnung. Sodann errang er beim Gesangswettbewerb Premio Etta e Paolo Limiti den Sonderpreis der Fondazione Pavarotti, mit dem sich in Modena diverse Konzertauftritte – von Händel über Mascagni bis Ravel – in der Casa Museo des großen Tenors verbanden. Als bald folgte sein Operndebüt als Marco in *Gianni Schicchi* am Teatro degli Arcimboldi in Mailand. Zu seinem Opernrepertoire zählen Mozart-Rollen wie Don Alfonso (*Così fan tutte*), Figaro (*Nozze*) sowie Masetto, Leporello und Don Giovanni. Ferner agierte er als Figaro bzw. Fiorello (*Barbiere*) sowie als Taddeo, Dandini und Slook, und verkörperte die Donizetti-Partien Belcore (*L'elisir d'amore*) und Malatesta (*Don Pasquale*). Auf der Opernbühne war er zuletzt am Teatro Comunale in Ravenna als Dr. Falke (*Die Fledermaus*), als Marcello (*La bohème*) am Mailänder Teatro Lirico sowie als Schaunard in Budrio zu erleben.

GENUSS IN SEINER
SCHÖNSTEN FORM.



< NEUES
DESIGN

MINERALBRUNNEN TEINACH GMBH
BADSTRASSE 41-75385 BAD TEINACH



Philharmonischer Chor Krakau

Der **Philharmonische Chor Krakau**, gegründet 1945, tritt seit 1950 als Berufschor auf. Das Repertoire reicht von Oratorien bis zu A-cappella-Stücken, vom Barock bis zu zeitgenössischen Werken. Er hat an zahlreichen Festivals im In- und Ausland teilgenommen (u. a. Warschauer Herbst, Wratlavia Cantans in Breslau, Krakauer Beethoven-Osterfestival, Maggio Musicale Fiorentino, Edinburgh Festival, Festival Gulbenkian de Musica, Festival Berlioz in La Côte-Saint-André). Zu den bedeutenden internationalen Anlässen gehören die Mitwirkung beim Berliner Festkonzert zur Deutschen Wiedervereinigung 1990, bei der Gedenkfeier zum 50. Jahrestag der Befreiung des NS-Konzentrationslagers Auschwitz-Birkenau sowie zur Heiligsprechung von Johannes XXIII. und Johannes Paul II. Zahlreiche Opernwerke bereichern das Chor-Repertoire, in dem auch unterhaltsamere Stücke nicht fehlen wie z. B. *Misa criolla* von Ramírez, *Trionfi* von Orff, das *Requiem* von Lloyd Webber oder McCartney's *Liverpool Oratorio*. Der Chor hat durch die Zusammenarbeit mit dem Komponisten Krzysztof Penderecki zur Verbreitung seiner sakralen Werke beigetragen.



Philharmonisches Orchester Krakau

Das **Philharmonische Orchester Krakau** nahm seine Arbeit nach dem 2. Weltkrieg im Februar 1945 auf und wurde seither von vielen wichtigen Dirigenten geleitet. Von 1988-1990 wirkte Krzysztof Penderecki als Künstlerischer Leiter. Das Orchester spielte mit Solisten von Weltrang wie Yehudi Menuhin, Artur Rubinstein, Igor und David Oistrakh, Sviatoslav Richter, Arturo Benedetti Michelangeli, Bella Davidovich, Maurizio Pollini, Mstislav Rostropovich, Nigel Kennedy, Kevin Kenner, Vadim Brodski, Emanuel Ax, Yo-Yo Ma, Garrick Ohlsson, Gidon Kremer sowie mit Gastdirigenten wie Hermann Abendroth, Helmuth Rilling, Christopher Hogwood, Jerzy Semkow, Kazimierz Kord, Gabriel Chmura, Antoni Wit, Jerzy Maksymiuk und Jacek Kasprzyk. Es hatte Auftritte in so berühmten Konzertstätten wie Konzerthaus und Musikverein in Wien, Leipziger Gewandhaus, Pariser Théâtre du Châtelet oder Carnegie Hall in New York. Das Orchester hat viele Erstaufführungen bedeutender polnischer Komponisten des 20. Jh. präsentiert. Sein reiches Repertoire umfasst vor allem Werke aus dem 18./19. Jh., aber auch Kompositionen Neuer und neuester Musik.



Geldermann

WAHRE SEKTKULTUR SEIT 1838

Les Grands



WAHRE SEKTKULTUR SEIT 1838

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

Team 2023

Intendanz und Künstlerische Leitung	Jochen Schönleber
Musikalische Leitung	Antonino Fogliani
Leitung Organisation und Künstlerisches Betriebsbüro	Anna Plummer
Mitarbeit Organisation	Hannah Holzwarth
	Magdalena Kawior
Mitarbeit Künstlerisches Betriebsbüro	Miriam Cossu
Technik	Moussé Dior Thiam
Beleuchtung	Michael Feichtmeier
Kostüm	Primo Antonio Petris
Pressesprecher	Ulrich Köppen
Pressereferat, Social Media	Blanca Vázquez
Koordination Akademie BelCanto	Antonio Staude
Recherche und Wissenschaftliche Mitarbeit	Reto Müller

Impressum

Herausgeber	ROSSINI IN WILDBAD
Intendant	Jochen Schönleber
Grafisches Konzept	Renate Koch
Redaktion, Satz und Gestaltung	Reto Müller
Redaktionelle Mitarbeit	Antonio Staude
Verlag und Anzeigenverwaltung	penso-pr, Hambergweg 34 77120 Grafenau, penso-pr@t-online.de

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

Das Festival ist zahlreichen Institutionen und Personen zu großem Dank verpflichtet. Die Dankadressen werden im Programmheft zum Waldkonzert vom 23. Juli aufgeführt.

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





Abfallwirtschaft Landkreis Calw

**Ihr Entsorgungsunternehmen
im Landkreis Calw**

Kultur braucht Partner

**Wir verwerten Ihre Abfälle
und informieren Sie über Holzbrennstoffe.**

Gäuallee 5, 72202 Nagold

Tel.0800/3030839

www.awg-info.de

kontakt@awg-info.de