

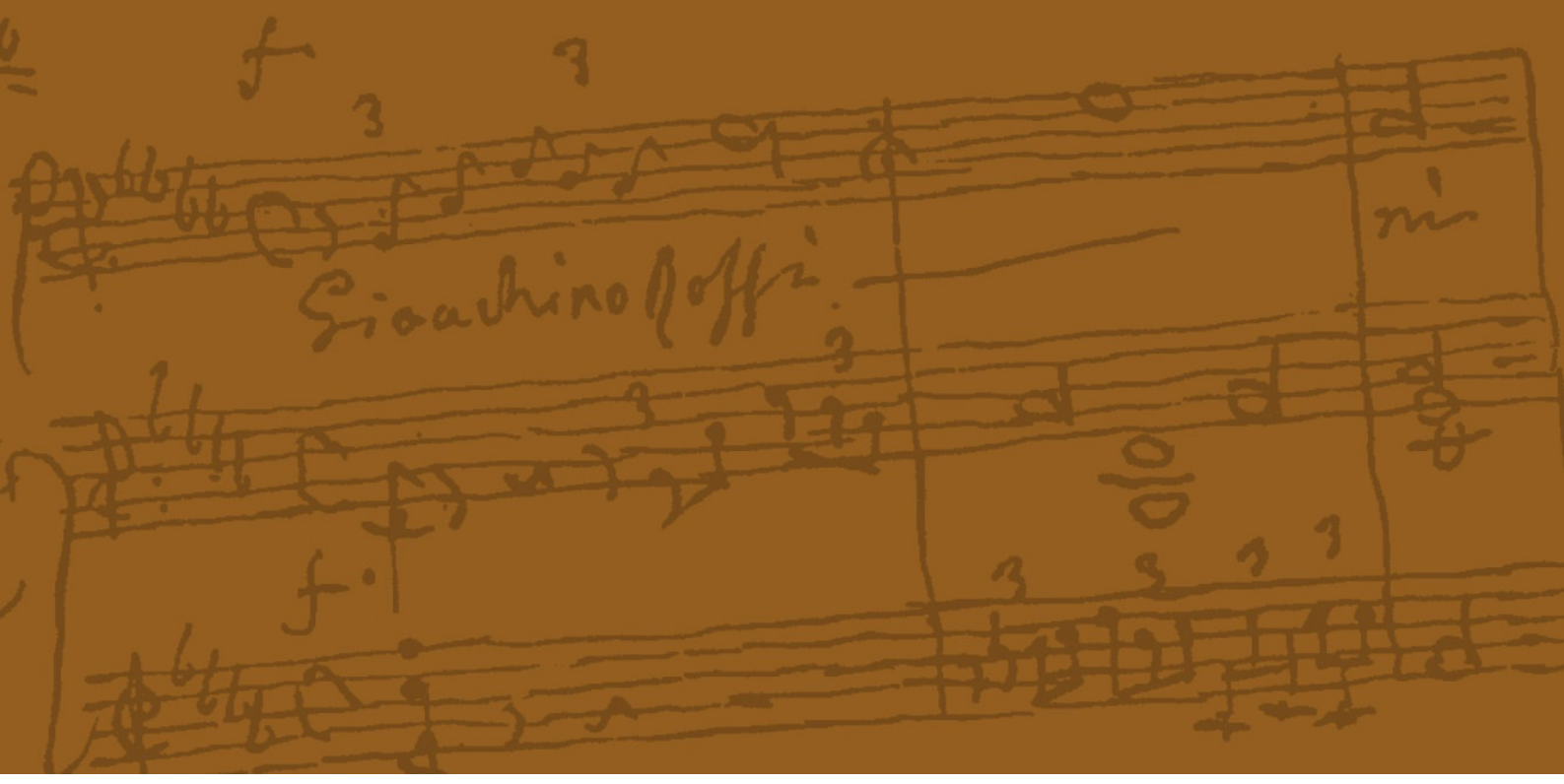
ROSSINI

in WILDBAD

Belcanto Opera Festival

2023

Gli arabi nelle Gallie



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

Gli arabi nelle Gallie ossia Il trionfo della fede (Die Araber im Frankenreich oder Der Triumph des Glaubens)

Melodramma serio in zwei Akten
Uraufführung am 8. März 1827
Teatro alla Scala, Mailand

Libretto von Luigi Romanelli

Musik von Giovanni Pacini

Moderne Erstaufführung

Der Aufführung liegt die von Giuseppina Mascari herausgegebene kritische Edition zugrunde, erschienen in der Reihe „Concentus musicus. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom“, Bd. 17, Kassel, Bärenreiter-Verlag 2021.



Trinkhalle | Bad Wildbad

Samstag, 22. Juli 2023, 19.00 Uhr

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

Einstudierung Chor
Abendspielleitung
(*Erasmus-Stipendiat aus Palermo)
Beleuchtung
Technik
Übertitelinspizienz

Piotr Piwko
Davide Falci *

Michael Feichtmeier
Moussé Dior Thiam
Reto Müller



Eine Produktion von



(Vorpremiere am 2. Juli 2023 in Krakau,
Philharmonie Karol Szymanowski)

und der



Ton-Aufzeichnung durch SWR Classic



Liveübertragung

Deutschlandradio Kultur

⋮ Ein Programm
⋮ von Deutschlandradio

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

Personen

Ezilda

Fürstin der Cevennen

Leodato

Fürst von Auvergne, General von Karl Martell

Agobar

Anführer der Araber

Gondaïr

Vertrauter der Fürstin

Zarele

Äbtissin

Aloar

Arabischer General und Vertrauter von Agobar

Mohamud

Arabischer General und geheimer Feind von Agobar

* Stipendiaten der Akademie BelCanto

*Bergbewohner beiderlei Geschlechts,
arabische Soldaten, Jungfrauen des Klosters*

Serena Farnocchia

Diana Haller

Michele Angelini

Roberto Lorenzi

Camilla Carol Farias *

Francesco Lucii *

Francesco Bossi *

Gemischter Chor

Szymanowski-Philharmonie Krakau

Leitung: Alexander Humala

Musikalische Leitung

Marco Alibrando

Musikalische Einstudierung und Assistenz

Andrés Jesús Gallucci

Fortepiano

Paolo Raffo (Bio s. *Barbiere*)

Licht

Michael Feichtmeier

Deutsche und italienische Übertitel

Antonio Staude

Inhalt

Erster Akt

Vor dem Schloss der Fürstin Ezilda sehen die Bergbewohner verängstigt der arabischen Invasion entgegen. Der weise Gondair flößt ihnen Gottvertrauen ein.

Leodato kehrt beschämt aus einer verlorenen Schlacht zurück; er hatte insgeheim gehofft, der schönen Fürstin als stolzer Sieger entgegenzutreten.

Gondair glaubt, dass noch ein Fluch über dem Frankenreich liegt, da Karl Martell die Königsrechte usurpiert hat;Leodato erfährt, dass Ezilda einst dem rechtmäßigen, später aber getöteten Thronfolger Clodomiro versprochen war.

Ezilda tritt mit ihrem Gefolge aus dem Schloss; sie überlässt es der Obhut Leodatos, ignoriert aber dessen Liebeswerben.

Die triumphierenden Araber erscheinen. Ihr Anführer Agobar erkennt den Boden seiner Ahnen, die das undankbare fränkische Volk verraten hatte; er ist kein anderer als Clodomiro, der überlebt und unter den Arabern eine neue Heimat und Religion gefunden hat. Sein Vertrauter Aloar warnt ihn vor der Gefahr allzu großer Kühnheit; der General Mohamud hasst den Renegaten und intrigiert gegen ihn.

Ezilda hat sich in ein Kloster begeben und betet. Gondair erscheint und berichtet, dassLeodato bei einem Ausfall von den Arabern festgenommen wurde.

Die Araber wollen das Kloster stürmen.Leodato verlangt, von Agobar getötet zu werden, doch dieser verschont ihn. Als die

Frauen plötzlich aus dem Kloster treten, ist Agobar wie verwandelt beim Anblick von Ezilda. Zur Empörung seiner Leute überlässt erLeodato der Fürstin und erklärt eine Waffenruhe.

Zweiter Akt

Agobar überrascht Ezilda beim Gebet. Die einander einst versprochenen Königskinder erkennen sich, doch Ezilda weist Agobar / Clodomiro als Verräter schroff von sich. Die Waffenruhe wird durch den Schall der Trompeten beendet.

Leodato wird Zeuge der Verschwörung Mohamuds und warnt Agobar, dem er sein Leben verdankt. Als er sich als Anhänger des legitimen Königs zu erkennen gibt, ist Agobar gerührt und verrät sich beinahe. Die beiden Feinde gehen als Freunde auseinander.

Ezilda ist unglücklich, als sie von der Niederlage Agobars gegen Karls Truppen hört.Leodato und Gondair erfahren von ihr, dass Agobar Clodomiro ist.

Mohamud und seine Verbündeten bekräftigen ihren Mordplan. Agobar, den seine Soldaten erneut zur Schlacht rufen, gesteht Gondair, dass er Ezilda noch liebt.

Gondair berichtet Ezilda undLeodato, dass Agobar seinen Irrtum bereut. Von weitem hört man seine Hilferufe. Der gemeuchelte Agobar wird hereingetragen. Clodomiro stirbt, zu seinem einstigen Glauben zurückgekehrt, in den Armen seiner Verlobten.

Reto Müller

Übersicht

Interpreten der Uraufführung, Mailand, Teatro alla Scala, 8. März 1827:

Stefania Favelli (Ezilda, Sopran), **Brigida Lorenzani** (Leodato, Contralto), **Giovanni David** (Agobar, Tenor), **Vincenzo Galli** (Gondäir, Bass), **Teresa Ruggeri** (Zarele, Sopran), **Lorenzo Lombardi** (Aloar, Tenor), **Carlo Poggiali** (Mohamud, Bass);
Gemischter Chor (Bergbewohner beiderlei Geschlechts, arabische Soldaten, Jungfrauen des Klosters).

1. Akt

1. **Introduktion** Gondäir, Chor
Ahi qual tremendo suono!
2. **Rez. und Kavatine** Leodato (Gondäir, Chor)
Con qual cor – Ove alberga amor di gloria
Rezitativ
3. **Rezitativ und Duett** Ezilda-Leodato
Vedila – Se mal s'esprime il labbro
4. **Chor, Rezitativ und Arie** Agobar, Chor
Se indomito talor dall'alte rupi
L'empio suol – Non è ver, che sia diletto
Rezitativ
5. **Rezitativ und Gebet** Ezilda (Zarele, Chor)
Principessa – Qual sei, Signor, per prova
Rezitativ
6. **Erstes Finale** Ezilda, Zarele, Leodato,
Agobar, Aloar, Gondäir, Mohamud, Chor
La turba fuggitiva

2. Akt

7. **Vorspiel**
Rezitativ
 8. **Rezitativ und Duett** Ezilda-Agobar
L'armi han tregua – Va', menzogner
Rezitativ
 9. **Rezitativ und Chor** Mohamud, Chor
Alle oziose tende – Noi dalla cuna
Rezitativ
 10. **Rezitativ und Duett** Leodato-Agobar
Ah! tu piangi? – La mia destra
 11. **Chor, Rez. u. Arie** Ezilda (Zarele, Chor)
Già sospirasti assai – Perché mesta così?
– Nel suo rapido passaggio
Rezitativ
 12. **Rez. u. Terzettino** Ezilda-Leodato-Gondäir
Parli tu d'Agobar? – Clodomiro!
 13. **Chor**
Abbiano pure i Franchi
Rezitativ
 14. **Rez. u. Arie** Agobar (Aloar, Gondäir, Chor)
Signor, la sorte tua – Le dirai, ch'io serbo
 15. **Rez. u. Zweites Finale** Ezilda, Zarele
Leodato, Agobar, Aloar, Gondäir, Chor
Lo stato suo mi fa pietà
– Prendi... l'estremo... amplesso...
-

Orchesterbesetzung:

2 Piccoloflöten, 2 Flöten, 2 Oboen, 1 Englischhorn, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, Tromboncino, 3 Posaunen, 1 Serpent; Pauken, kl. Trommel, gr. Trommel, Harfe, Orgel; Bühnenmusik; Streicher.

Giovanni Pacini und seine Oper *Gli arabi nelle Gallie*

Die ersten fünfzehn Jahre von Pacinis künstlerischer Laufbahn

Gli arabi nelle Gallie ist eine Opera seria in zwei Akten, auf ein Libretto von Luigi Romanelli, die am 8. März 1827 am Teatro alla Scala in Mailand uraufgeführt wurde und zweifelsfrei den größten Erfolg in Giovanni Pacinis erster künstlerischer Schaffensphase markierte. Die Anfänge des jungen Maestros auf den italienischen Theaterbühnen sind eng verbunden mit den Stationen der Sängerlaufbahn seines Vaters Luigi, der zuerst als Tenor und dann als Buffo Erfolg hatte. Im Mailänder Theater von Santa Radegonda feierte der siebzehnjährige Giovanni Pacini (1796-1867) am Abend des 17. Oktober 1813 mit der einaktigen komischen Farsa *Annetta e Lucindo* auf ein Libretto von Francesco Marconi sein Komponistendebüt. Dem Mailänder Publikum gefiel das Werk, und die Rezension in der Modezeitschrift «Corriere delle Dame» bezeugte nicht nur den erfreulichen Ausgang des Abends, sondern stellte auch die Vorzüge der neuen Partitur heraus, indem sie die Originalität und Lebendigkeit ihrer Musik unterstrich. Von Mailand aus ging der junge Pacini, wiederum seinem Vater und dessen Verpflichtungen folgend, nach Florenz und Pisa. Nach diesem 'erzwungenen' Aufenthalt in der Toskana, der den politischen Ereignissen des Jahres 1814 geschuldet war, kehrte Pacini mit seinem Vater in die lombardische Hauptstadt zurück, wo die Familie zu jener Zeit ansässig

war. Zwischen 1815 und 1816 war der Komponist vor allem in Venedig tätig. 1817 entstanden insgesamt vier neue Arbeiten, alles Opern, die in Mailänder Theatern zur Aufführung kamen; darunter *Il matrimonio per procura*, in welcher Pacini die Musik der für Florenz komponierten Oper *L'ambizione delusa* vollständig wiederverwendete.

Allerdings ist *Adelaide e Comingio* (erstaufgeführt am Mailänder Teatro Re, 30. Dezember 1817) die erste Oper, mit der sich der Komponist auf den italienischen Bühnen durchsetzen konnte: Das Werk stand während der 1820er-Jahre in ganz Italien auf den Theaterspielplänen, und über ein Jahrzehnt nach der Premiere wurde es 1830 in Florenz sowie 1831 am Canobbiana-Theater in Mailand aufgeführt. Insgesamt lässt sich festhalten, dass Pacini in *Adelaide e Comingio* das Vokabular, die Stilmittel und die Formmodelle seiner Epoche nunmehr souverän beherrscht, wobei unter den Gesangsnummern dieser Partitur die elegante Kavatine des Comingio „Ah che forse in tai momenti“ besonders hervorsteht, bei der sich – vor allem in der ausdrucksstarken Cabaletta – die eminent lyrische Natur des Komponisten vollständig offenbart.

Im September 1818 kam Pacini endlich, dank einiger zufälliger von ihm selbst in den *Memorie (Erinnerungen)* erzählten Gegebenheiten, zu seinem Debüt an der Mailänder Scala, und zwar mit dem Melodram *Il barone di Dolsheim* auf ein Libret-

to von Felice Romani. Die Oper erzielte mit 47 aufeinanderfolgenden Aufführungen einen sensationellen Erfolg. In Italien wurde sie während der 1820er- und '30er-Jahre regelmäßig aufgeführt und verhalf dem Komponisten, gleichsam als Meilenstein auf seinem künstlerischen Weg, zur Verfestigung seines Ruhmes. Obwohl die einzelnen Gesangsnummern tendenziell Rossinis Formmodell entsprechen, lassen sich anhand der inneren Phrasenstruktur Pacinis Versuche erkennen, innerhalb vorgegebener und gefestigter Strukturen einen individuellen Beitrag zu leisten; offenkundig ist ferner seine Bemühung um einen ausdrucksstärkeren Melodiestil.

Der Erfolg dieses Werkes verschaffte Pacini den Vertrag für zwei weitere neue Opern zur Aufführung an der Mailänder Scala, die auf seine höchst erfolgreiche Opera semiseria *La sposa fedele* folgten, welche sich nach der venezianischen Erstaufführung von 1819 mit rasanter Geschwindigkeit an den wichtigsten Bühnen Italiens verbreitet hatte.

Eine Gesamtübersicht der in der damaligen Presse erschienenen Rezensionen der bisher genannten Opern liefert einige Anzeichen für jene Aspekte im Stil des *Maestros*, die zum Erfolg dieser Werke beigetragen hatten. Wiederkehrend ist das Lob seiner lebhaften Phantasie, seiner Fähigkeit, originelle und einnehmende Melodien zu erschaffen, seiner besonderen Fertigkeit, den Gesang mit einer ausgegliche-



nen und zugleich fein ausgearbeiteten Orchestration zu unterstützen.

Die Komposition von *Alessandro nelle Indie* markiert einen Schlüsselmoment innerhalb der ersten Phase von Giovanni Pacinis künstlerischer Laufbahn; denn hierbei handelt es sich um das erste eigens für die Bühne des Teatro di San Carlo in Neapel (29. September 1824) verfasste Werk. Vielsagend ist der breite Raum, der dieser Oper in den *Memorie* gewidmet wird, wo der Komponist mit zahlreichen Details die Umstände der Erstaufführung und den beachtlichen mit diesem Werk errungenen Erfolg beschreibt. Auf *Alessandro nelle Indie* folgte die Oper *L'ultimo giorno di Pompei* (19. November 1825), deren überwältigender Triumph Barbaja dazu bewog,



David als Agobar, Lithografie, (Neapel, Sammlung Ragni; Repr. Libreria Docet, Bologna)

dem Musiker einen Neunjahresvertrag als Leiter der Königlichen Theater anzubieten und damit Pacini zum unmittelbaren Nachfolger des Pesaresen zu machen. Am Teatro alla Scala triumphierte *L'ultimo giorno di Pompei* am Abend des 16. August 1827 in einer denkwürdigen Ausstattung von Alessandro Sanquirico, die es auf ganze 43 Wiederaufnahmen brachte.

Im Kontext dieser Produktion gilt es nun *Gli arabi nelle Gallie* einzuordnen.

***Gli arabi nelle Gallie*: Entstehung, die Vorlagen und das Libretto**

Gli arabi nelle Gallie, ernste Oper in zwei Akten auf ein Libretto von Luigi Romanelli, wurde erstmalig am 8. März 1827

an der Mailänder Scala aufgeführt. Einige Angaben zur Entstehung der Oper und zu den Phasen der schöpferischen Arbeit bietet uns der Komponist selbst in seinen *Memorie*:

Anfang Dezember hat mein Sultan (Barbaia) mich nach Mailand aufbrechen lassen, um die Aufführungen der Karnevalssaison vorzubereiten, wobei er mir die *Ehre* zuteilwerden ließ, die Pflichtoper der Spielzeit zu komponieren. Ich kam in der lombardischen Hauptstadt an, wo binnen weniger Tage alle zusammentrafen: Die schöne und gute Favelli als Primadonna, die Contraltistin Brigida Lorenzani, eine sehr verdienstvolle Sängerin, der berühmte Tenor Giovanni David, sowie der andere gute Erste Tenor Piermarini, und dazu die Bassisten Vincenzo Galli und Poggiali. Die Oper, mit der die Spielzeit eröffnet wurde, war mein *Alessandro nelle Indie*, und sie wurde ziemlich wohlwollend aufgenommen, wenngleich David ein Fiasko erlebte, da ihn die Mailänder, die vielleicht müde waren, ihn viele Spielzeiten hintereinander gehört zu haben, jedes Mal auslachten, wenn er eine *Kadenz* oder eine *Cabaletta* sang; genau aus diesem Grund, in der Annahme, die Musik habe das Missfallen erregt, ersuchte mich der besagte Künstler, ihm eine neue *Cabaletta* für seine *Cavatina* zu schreiben. Ohne etwas hinzuzufügen, stellte ich ihn zufrieden, aber das Ergebnis war dem vorangegangenen ähnlich [...]. Unterdessen fand ich mich in einer Lage wieder, die alles andere als schön war, denn der Umstand, dass mir die Komposition der Pflichtoper oblag, worin dem mehrfach erwähnten Künstler eine überaus tragende Rolle zukommen würde, war nicht gerade günstig. Ich überlegte, wie ich einem

derart verdienstvollen Sänger die Gunst der geneigten Zuhörerschaft zurückgewinnen könnte, dem dasselbe Publikum einst so schmeichelte, das ihn jetzt beinahe beschimpfte. Ich bemerkte, dass David vor allem in den Agilitätsstücken auf Ablehnung stieß, und zwar besonders dann, wenn er sich des sogenannten Falsetts bediente. Nun gut, sagte ich mir selbst, ich werde dem Freund dienen. Tatsächlich ging ich zu ihm nach Hause und sagte zu ihm: – Mein lieber Giovanni, hältst du mich für deinen ehrlichen Bewunderer? Nun gut, in meinem neuen Werk hast du auf ganz andere Weise zu singen, indem du die Agilität und die Kopfnoten beiseitelässt. – Der Künstler war verblüfft, doch als die Musik ausgeteilt wurde, ging er mit außerordentlicher Hingabe daran, die Partie des Agobar einzustudieren, die ich in den *Arabi nelle Gallie* für ihn komponierte. Die besagte Oper erzielte einen ausgesprochen glänzenden Erfolg. In der allgemeinen Zufriedenheit wiederholten die Mailänder in Bezug auf David, der ihre volle Gunst zurückerlangt hatte: – *Habt ihr gesehen? Wir haben ihn zu singen gelehrt!* – Ich war äußerst froh, jenem Publikum den glücklichen Ausgang meiner Komposition schuldig zu sein. Denn diesem ganz allein war es zu verdanken, wenn der getadelte, und noch mehr verhöhnte Tenor eine solche Begeisterung auslöste [...].

Romanellis Libretto beruht auf einer französischen Quelle, dem Roman *Le renégat* von Charles-Victor Prévost, Vicomte d'Arlicourt (1788-1856), der 1822 in Paris erschienen und bereits 1824 ins Italienische übersetzt worden war.

In d'Arlicourts Roman sind alle Gemeinplätze und augenscheinlichsten



Francesco Hayez: David als Agobar (1830); im Hintergrund Ezilda vor der Statue Clodomiro. (Brera, Mailand; Wikimedia)

Merkmale einer gewissen Literatur der Romantik gegenwärtig. Die Handlung spielt im Frankreich des 8. Jahrhunderts, zur Zeit Karl Martells, und hat eine christliche Jungfrau namens Ezilda zur Protagonistin, die, vom Himmel inspiriert, die fränkischen Ritter im Kampf gegen die sarrazenischen Angreifer zum Triumph führt, und den schrecklichen Agobar, den Renegaten, der kein anderer ist als der Verlobte des Mädchens, Clodomiro, der letzte König der Merowinger, gezwungen aus dem eigenen Vaterland zu flüchten, der nach unzähligen Schwierigkeiten zum Islam konvertiert ist; von dem Kalifen an die Spitze der Ungläubigen gestellt, trachtet er allein nach Rache und nach der Zerstörung des Frankenreichs. Eine angsteinflößende Landschaft mit finsternen Wäl-

dern, steilen Schluchten, unwegsamen Pfaden, die sich durch geheimnisvolle Ruinen, Höhlen und bedrohliche Sturzbäche winden, bilden den Hintergrund des Dramas, das mit dem Tod der beiden Protagonisten endet. Als Teil dieses eindrücklichen und furchterregenden Szenarios verkörpert Agobar vorzüglich die Figur des romantischen Helden; er ist der Verbannte, der Mensch ohne Wurzeln, der vom Schicksal und von der Niedertracht der Menschen heimgesucht wird. Das Verhängnis macht ihn unglücklich und zum Unheilsbringer für jene, die sich ihm annähern und ihn lieben; der sich titanenhaft erhebt und Gott selbst herausfordert, indem er sich entsetzlicher Verbrechen schuldig macht. In diesem Umfeld erscheint die Gestalt des Alten vom schwarzen Felsen, der Barde Gondaïr, der sich singend mit den Klängen seiner Harfe begleitet, als eine Art Hommage an den Geschmack für die ossianischen Gedichte, wie er sich in Europa in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verbreitet hat.

Die grundlegende Schwierigkeit für Romanelli bestand im Kürzen eines äußerst weitläufigen Textes auf den Umfang eines Melodramas; der Dichter stellte dem Libretto eine sorgfältige Darlegung der Handlungsschritte voran und war bestrebt, nur einige der wesentlichen Stellen der Geschichte zu verwenden; weitere Stellen erfand er neu oder überarbeitete sie, um den Konventionen des Melodramas ebenso Genüge zu tun wie den Be-

dürfnissen der Darsteller, schließlich beseitigte er all jene Wechselfälle, die die Handlung verkomplizierten.

Die Oper ging am Abend des 8. März 1827 in Szene und war in den Hauptrollen mit der Sopranistin Stefania Favelli (Ezilda), der Contraltistin Brigida Lorenzani (Leodato) und dem Tenor Giovanni David (Agobar) besetzt. Die großartige Ausstattung trug die Handschrift von Alessandro Sanquirico.

Wie ein Blick auf die Rezensionen der damaligen Zeitungen verrät, erzielte die Oper bei ihrer Erstaufführung einen beachtlichen Erfolg.

Gleich nach der Mailänder Premiere begab sich Pacini nach Wien, wo die Oper – gemäß Barbajas Logik einer unverzüglichen Nutzbarmachung des Erfolgs an der Scala – mit Henriette Méric-Lalande, Girolama Dardanelli, Giovanni David und Antonio Ambrosi (Gondaïr) wiederaufgenommen wurde, ehe er nach Neapel weiterzog, wo die Oper am Abend des 4. Oktober 1827 über die Bühne des Teatro San Carlo ging.

In Wien wurden *Gli arabi nelle Gallie* am 22. Mai 1827 aufgeführt und eigens für diese Wiederaufnahme wurden neue Teile für das Werk komponiert. Gerade mal zwei Monate nach der Erstaufführung hatte Pacini bereits Hand an die Partitur gelegt, wobei er in erster Linie die spezifischen Eigenschaften und die Bedürfnisse der neuen Interpretin für die Rolle Ezildas berücksichtigte. In Neapel wurde die



Giovanni David



Stefania Favelli



Brigida Lorenzani

Oper, mit der Sopranistin Adelaide Tosi (Ezilda), der Mezzosopranistin Almerinda Mazzocchi (Leodato), dem Tenor Giovanni David (Agobar) und dem Bassisten Luigi Lablache (Gondair) in den Hauptrollen, am Abend des 4. Oktober 1827 aufgeführt. Die Erfordernisse der neuen Besetzung brachten Pacini dazu, die Partitur weiter zu überarbeiten, wobei der von Lablache verkörperten Rolle Gondairs größere Bedeutung zukam.

Um sich ein Bild von der Verbreitung von *Gli arabi nelle Gallie* in dem Jahrzehnt 1827-1837 zu machen, lassen sich über 80 Produktionen nachweisen. Zu Anfang der 1840er-Jahre verschwand die Oper beinahe völlig von den Theaterspielplänen, womit der Beginn einer neuen stilistischen Phase unseres Komponisten einherging, der nach einigen Jahren der Stille mit *La fidanzata corsa*, *Medea*, *Lorenzino de' Medici* und vor allem mit *Saffo* und *Bondelmonte* eine prestigereiche Stellung im italienischen Opernpanorama zurückerlangte.

1854, also beinahe dreißig Jahre nach der Erstaufführung, nahm der Komponist eine

Überarbeitung von *Gli arabi nelle Gallie* vor, indem er sieben neue Nummern hinzufügte; diese Fassung der Oper wurde am 30. Januar 1855 am Pariser Théâtre Italien uraufgeführt. Die italienische Musikpresse ließ dieser Pariser Wiederaufnahme eine gewisse Aufmerksamkeit zuteilwerden, und der Inhalt der Rezensionen lässt vermuten, dass *Gli arabi nelle Gallie* in ihrem neuen Gewand einen ziemlichen Erfolg erzielt hat: Positive Aufnahme fanden nicht nur die Stücke aus der alten Partitur – und mehr als alle anderen das Duett zwischen Ezilda und Agobar mit der berühmten Cabaletta „Di quelle trombe al suono“. Auch die neuen, eigens zu diesem Anlass komponierten Stücke sicherten sich die Gunst des Publikums; die Sänger, das Orchester und der Dirigent wurden ebenso gelobt, wie auch die Kostüme und das Bühnenbild. Tatsächlich waren die in den französischen Zeitungen erschienenen Kritiken nicht so positiv; ungeachtet der zustimmenden Urteile über Sänger und Inszenierung wurden die größten Vorbehalte gleichermaßen in Bezug auf das Libretto und auf die Musik geäußert, die bereits als veraltet betrachtet wurden.

***Gli arabi nelle Gallie* und Pacinis 'neapolitanische' Opern.**

Während der ersten Phase seiner künstlerischen Laufbahn, und vor allem in den 1820er-Jahren, sah sich Pacini beständig zu Vergleichen mit dem „Hauptgestirn“ gedrängt, und obschon bereits aus seinen frühen Arbeiten eine gewisse Originalität hindurchscheint, musste er, um dem vorherrschenden Geschmack zu entsprechen, notwendigerweise die Formen von Rossinis Stil befolgen. In seinen *Memorie* geht der Komponist selbst auf dieses Thema ein:

[...] So will ich sagen, ohne die Wahrheit zu verfälschen, dass ich stets demselben System gefolgt bin, wobei ich das *Crescendo* aufgegeben habe, stets nach einer neuen Form und Quadratur der Stücke suchend, Dinge, die ich aber nur schwerlich erreichte. Doch es sei mir erlaubt, darauf hinzuweisen, dass alle meine Altersgenossen dieselbe Schule und dieselben Manieren befolgten, und folglich, genau wie ich selbst auch, Nachahmer des *Hauptgestirns* waren. – Aber, mein Gott! Was sollte man denn tun, wenn es kein anderes Mittel gab, sich aufrechtzuerhalten?

Diese Worte zeigen in unmissverständlicher Weise, was von dem Komponisten als eine prioritär anzugehende Angelegenheit erachtet wurde, und zwar das Bedürfnis, neue formale Lösungen zu finden, eine wirkungsvolle Alternative zu jenem Bündel an Konventionen, das sich im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts entwickelte und seinen Kodifizierer in Rossini gefunden hatte; in der Tat sollte sich der Weg

zu einer Erneuerung der formalen Strukturen des italienischen Melodrams als langwierig und mühsam erweisen.

Diese Stelle aus den *Memorie* wurde in der Literatur häufig angeführt, um die Abhängigkeit von dem großen Pesareser bei Komponisten wie Pacini selbst, Mercadante, Vaccaj, dem frühen Donizetti und anderen hervorzuheben, und zwar sowohl in Bezug auf stilistische Merkmale als auch was die formalen Strukturen ihrer Kompositionen betrifft. Es soll jedoch daran erinnert werden, dass diese Autobiografie das Denken des Maestros zum Ende seiner Laufbahn hin widerspiegelt und in einer Epoche, die weit entfernt ist von der Zeit, als jene Opern komponiert wurden; vielleicht ist es also angebracht zu hinterfragen, welche Überzeugungen Pacini in den 1820er-Jahren tatsächlich verfolgte, also ob, in welchem Maße und mittels welcher Verfahren er beabsichtigte, sich von einem Vorbild zu entfernen, das als absolute Erfolgsgarantie galt. Obwohl sich schwerlich eine erschöpfende Antwort auf diese Frage geben lässt, erlauben uns bedeutungsvolle Hinweise, die in einigen zwischen 1823 und 1824 verfassten Briefen des Komponisten enthalten sind, die späteren Überlegungen des gealterten Maestros besser zu verstehen.

Nach der Komposition der *Vestale* im Jahr 1823 sahen Pacinis Verpflichtungen gegenüber der Leitung des Teatro alla Scala in Mailand einen Vertrag für die Herbstspielzeit jenes Jahres vor; am 10.

Juni 1823 wandte sich der Komponist in einem Brief an Giovanni Maria Franchetti, den Regierungsbeauftragten der Mailänder Theater. Hierin ersuchte er um eine Verschiebung der Oper ins nächste Frühjahr wegen einer Verpflichtung in Lucca im August. Nachdem er den Aufschub erlangt hatte, wandte sich Pacini im Oktober von Neuem an Franchetti, und zwar mit der Bitte, baldmöglichst das Libretto der neuen Oper erhalten zu können:

[...] Ich wünsche, dass Ihre Freundschaft sich ein weiteres Mal dafür einsetzen möge, dass mir der erste Akt der Oper zugeht, die ich im kommenden Frühjahr am k. Scala-Theater vertonen soll. Dies würde mir zu großer Freude gereichen und mir zugleich Raum dafür geben, über die Anordnung der Komposition nachzudenken.

Seinen Wunsch sah Pacini erst am 23. Januar 1824 in Erfüllung gehen, wobei man ihm aus Mailand, zu seiner großen Überraschung, eben jenes Libretto (*Il morto vivo* von Luigi Romanelli) wieder anbot, das er früher bereits zurückgewiesen hatte; der Komponist schrieb sodann unverzüglich an Franchetti, um sich über das Vorgefallene zu beklagen und ferner zu präzisieren:

Glauben Sie mir, Herr Beauftragter, mit der Vertonung dieses Textbuchs wäre ich außerstande, im Interesse der Theaterleitung zu handeln, ebenso wenig wäre es mir möglich, mein Selbstwertgefühl zu befriedigen. Ich kenne mich und weiß, wozu mein bescheidenes Talent fähig ist, und wo keine entschiedene Leidenschaft ist, vermag sich meine Seele nicht zu elektrisieren.

Diese Äußerungen scheinen, ungeachtet ihrer Knappheit, einerseits Pacinis Neigung offenzulegen, aufmerksam über das Komponieren im Allgemeinen nachzudenken, und andererseits sein ausgeprägtes Interesse an der Darstellung der Leidenschaften. In diesem Zusammenhang erweisen sich einige Betrachtungen des Komponisten als besonders bedeutsam, die dieser in Bezug auf die Oper *Il talismano* (Mailand, Teatro alla Scala, 10. Juni 1829) angestellt hat. Pacini schreibt:

[...] in diesem Werk habe ich einige Fortschritte in Bezug auf die Deklamation erzielt, und war bemüht, mich in das Thema hineinzudenken, um dem Stil ein wenig Einheitlichkeit zu verleihen, was sicher nicht leicht zu bewerkstelligen ist: Vielmehr besteht hierin die größte Schwierigkeit, die einem Autor von Bühnenwerken begegnet.

Und weiter, allgemein bei der ersten Phase seines künstlerischen Schaffens verweilend, erklärt er:

[...] Meine Neigungen, die darauf aus waren, der Komposition ein gewisses Lokalkolorit und eine Eigenheit zu verleihen, konnten bis dahin nicht recht zur Erfüllung gebracht werden, wenn nicht teilweise: Feststellen lässt sich dies, wie ich meine, anhand einiger Stücke in der *Sacerdotessa d'Irminsul*, im *Ultimo giorno di Pompei*, sowie insbesondere in den *Arabi nelle Gallie* und in den *Fidanzati*.

Das Verdienst der von Pacini um die Mitte der 1820er-Jahre komponierten Opern darf also nicht in dem Bruch mit den zuvor befolgten Ordnungen aufgespürt wer-



den, sondern vielmehr in dem Versuch, seinen Werken einen einheitlichen Ton und eine dramatische Kohärenz einzuflößen, in dem offensichtlichen Streben nach einem ausdrucksstärkeren melodischen Stil, der dem emotionalen Zustand der Figuren näher ist. Beispielhaft für Pacinis Neigung zu einem innigeren Lyrismus ist das Gebet der Giulia „lo son la rea“ im zweiten Finale der *Vestale*; der Anfang dieses Gebets, das zunächst von der Harfe vorgetragen wird, scheint beinahe die Reinheit der Gesangslinie der Kavatine der Norma vorwegzunehmen, mit der es auch die Grundtonart gemein hat (zumindest in der geläufigen Fassung von Bellinis berühmter Kavatine), die Melodie fließt gestützt durch die Arpeggien der Harfe und unterstreicht dabei eine Gesangslinie von beträchtlicher Intensität. Auch *Niobe* (1826) ist als eine der Opern zu nennen, die aufgrund der Dramatik und des Pathos einiger Stellen – vor allem der wunderschönen Traum des Amphion im ersten Akt – von herausragendem Interesse sind.

In *Alessandro nelle Indie* sowie in *L'ultimo giorno di Pompei* finden sich zwei der bedeutsamsten Beispiele für Pacinis Fähigkeit, Momente mit starker emotiona-

ler Wirkung zu erschaffen; die Szene und Große Arie der Cleofide, mit dem berührenden Mittelteil „Bell'ombra adorata“, der von einer wunderbaren obligaten Cellostimme begleitet wird, sowie der Chor, der Trauermarsch und die Arie der Ottavia sind sicherlich zu den ausdrucksvollsten und ergreifendsten Stellen zu rechnen, die in jenen Jahren komponiert wurden. Auch in den eher traditionell aufgebauten Arien, für die Pacini in den Anfangsteilen Rossinis Formel mit einem Beginn in deklamatorischem Stil und ausgedehnten virtuoseren Verzierungen übernimmt, lässt sich feststellen, wie der Komponist zwischen der Musik der ersten beiden Verse und dem Rest eine scharfe Zäsur setzt; auf den konventionell konzipierten Anfang folgt ein zweiter, emotional ergreifender Cantabile-Teil, der im Orchester von einer arpeggierten Begleitung getragen wird. In den *Arabi nelle Gallie* zeigt sich dieses Verfahren ebenso deutlich in der Kavatine des Leodato, wie in der Arie der Ezilda im zweiten Akt. Bei letztgenanntem Stück ist hervorzuheben, wie Pacini die Koloratur zu expressiven und dramatischen Zwecken einsetzt, und nicht als rein virtuoser Gesang und bloßer Selbstzweck; die Melodie ist ausgeschmückt, jedoch drücken die Verzierungen hier in äußerst wirksamer Weise die innere Unruhe der Heldin aus.

In den Opern, die er für Neapel schrieb, wendet sich Pacini vom Secco-Rezitativ ab, um sich an eine lokale Konvention anzupassen, und ersetzt es durch

eine Art Instrumental-Rezitativ, das von Streichern begleitet wird; dieses Mittel erlaubt es ihm, dem Übergang zwischen den verschiedenen Musiknummern der Partitur eine größere Flexibilität zu verleihen. Insbesondere bei *Alessandro nelle Indie* lässt sich feststellen, wie zahlreiche Musiknummern nahtlos in die darauffolgende Nummer übergehen. In den *Arabi nelle Gallie* kehrte der Komponist zur Verwendung des Secco-Rezitativs zurück, setzte es aber vor allem dazu ein, die in Romanellis Libretto vorhandenen ausgedehnten Dialogpassagen schnell voranzubringen, die er auf diese Weise von jenen 'wichtigen' Momenten der dramatischen Handlung abheben konnte, bei denen er sich des orchestergestützten Rezitativs bediente.

Bemerkenswert für die gesamte Produktion nach 1824 ist ferner die Aufhebung der Ouvertüre (in *Niobe* gibt es ein sehr knappes Vorspiel), sodass die Oper unmittelbar mit der Introduction beginnt, einer im Allgemeinen breit angelegten Musiknummer, anspruchsvoll im Aufbau und von erheblicher Wirkung, wofür die Introduction zu *Alessandro nelle Indie* beispielhaft ist. In dieser Oper, die den Anfang der 'Neapolitaner Jahre' unseres Komponisten markiert, sticht die besondere Bedeutung hervor, die der Chor in verschiedenen dramatischen Momenten übernimmt.

Tatsächlich bildet *Gli arabi nelle Gallie* den logischen Höhepunkt der gesamten vorausgegangenen Erfahrung Pacinis; der



Giovanni David, Originalzeichnung (Selbstportrait?) aus dem Tagebuch von Melanie Zichy-Ferraris (Nationalarchiv Prag, RAM-FG 2886)

Chor wird in dieser Oper in weit höherem Maße verwendet als gewöhnlich, kommt beinahe in sämtlichen Nummern der Partitur vor und beherrscht die Introduction und das Finale. In der gesamten Oper lässt sich ferner eine unübliche Verwendung instrumentaler Kräfte feststellen; das eingesetzte Orchester ist gegenüber allen für Neapel geschriebenen Opern reicher besetzt: Zur Begleitung des Gebets der Ezilda sieht der Komponist den Einsatz der Orgel vor, wohingegen eine umfangreiche Introduction für Englischhorn und Cello das dramatische Duett zwischen Ezilda und Agobar eröffnet, im Blechbläser-Teil findet sich erstmalig die Tromboncino-Posaune eingesetzt. Dichter ist auch die Präsenz der Instrumente auf der Bühne

(Trompeten und Trommeln, sowie die traditionelle Banda), wohingegen die Schlaginstrumentensektion wenig ausgeprägt ist. Bemerkenswert ist der Umstand, dass Pacini es bei der Beschreibung des Konflikts zwischen Franken und Arabern vermied, sich solcher musikalischen Klischees zu bedienen, die sich in der europäischen Musiktradition gefestigt haben, ebenso wenig griff er auf jene Instrumente zurück, die gemeinhin verwendet wurden, um der Musik 'Türkenkolorit' zu verleihen (im *Alessandro* hatte auch Pacini die Zimbel verwendet).

Somit bringt die Anfangsszene des ersten Aktes – der Schrecken der fränkischen Bergbewohner angesichts des Vorrückens der sarazenischen Truppen – Pacini die Eingebung für eine der kraftvollsten und höchst aufgeladenen Introduktionen innerhalb eines tragischen Ambientes, gleichsam ein ausgedehntes Gemälde von großer dramatischer Wirkung und starker emotionaler Spannung, dessen Wert und Vielschichtigkeit sogleich durch das damalige Publikum verstanden wurde.

Neben der Introduktion bildet das Finale des ersten Aktes einen der musikalischen Höhepunkte dieser Partitur, eine reiche Musiknummer mit vollendeter und ausbalancierter Formalstruktur, deren *Largo concertato* lange zu den beim Publikum beliebtesten Momenten der Oper gehörte. Neben den beiden großen Ensemblestücken (Introduktion, Erstes Finale), nehmen in der Partitur der *Arabi* die

Duette eine prominente Stellung ein. Sie zeichnen sich aus durch eine intensive emotionale Spannung, die aus dem komplexen Verhältnis hervorgeht, das die Protagonisten eines scheinbar konventionellen Vokaldreiecks verbindet, wobei ein Fortschritt hin zu einer moderneren Dramaturgie erkennbar wird, die darauf zielt, die dynamische Gegenüberstellung von Figuren zu begünstigen. Das Duett zwischen Agobar und Ezilda stellt ein Schlüsselmoment innerhalb des Dramas dar, das Anfangstempo verfügt über eine beträchtliche dramatische Spannung, diese Spannung lässt sich im mittleren *Cantabile* nicht vollständig auflösen und stürzt sich in eine mitreißende, dramaturgisch äußerst effektvolle *Cabaletta*. Das Schlusstempo verdeutlicht Pacinis Fähigkeit, sämtliche Möglichkeiten einer Form zu nutzen, die im Bereich des Operntheaters des frühen 19. Jahrhunderts häufig als eine der schlechtesten Konventionen abgetan wurde. Gleichermäßen bedeutungsvoll ist der Schluss des Duettes zwischen Leodato und Agobar: Die Energie in den Schlussteilen beider Duette erscheint mir als logische Vorstufe zu Verdis kräftigen *Cabaletten*.

Giuseppina Mascari

Übersetzung aus dem Italienischen

von Antonio Staude

Biografien

Marco Alibrando

(Musikalische Leitung) 1987 in Messina geboren, studierte er Orchesterleitung bei A. Fogliani, G. Gelmetti, L. Köhler, G. Nosedà und D. Renzetti, ehe er in Mailand ein Kompositionsstudium und sein Studium der Orchesterleitung bei V. Parisi mit Bestnote und Auszeichnung absolvierte. Ferner schloss er ein Klavierstudium ab und assistierte I. Fischer, G. Carella, A. Fogliani, D. Hindoyan und R. Ticciati. Als 24-Jähriger debütierte er in Florenz und stand seither am Pult bedeutender Festivals, wie dem ROF in Pesaro und dem Festival dei Due mondi in Spoleto; bei ROSSINI IN WILDBAD debütierte er 2012 mit *Adina*. Zu seinen jüngeren und bevorstehenden Verpflichtungen zählen *Eugen Onegin* an der Nederlandse Reisopera, *Rigoletto* beim Stresa Festival, *L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor* und *La fille du régiment* an der Deutschen Oper am Rhein, *La cambiale di matrimonio* in Palermo, *Il barbiere di Siviglia* in Benevento, *L'occasione fa il ladro*, *Madama Butterfly* und *Herzog Blaubarts Burg* in Novara, *La bohème* für VoceAll Opera, *Madama Butterfly* und *Il tabarro* in Sassari. Im Bereich der symphonischen Musik seien Auftritte mit den Opernorchestern in Verona, Catania, Palermo, Vicenza, Reggio Calabria und weiteren namhaften italienische Orchestern genannt. Seit 2021 ist er Musikalischer Leiter von VoceAllOpera und Leiter des Jugendorchesters Toscana Classica.



Marco Alibrando

Andrés Jesús Gallucci

(Musikalische Assistenz / Fortepiano) hat das Klavierdiplom mit Ehreenauszeichnung am Konservatorium Tito Schipa in Lecce erworben, woraufhin er sich bei zahlreichen international anerkannten Pianisten fortbildete. Er belegte den Zweijahreskurs für Korrepetitoren an der Accademia del Teatro alla Scala. In dieser Zeit arbeitete er bereits mit der Oper in Kaliningrad, dem Teatro Verdi in Busseto, der Oper in Muscat und der Mailänder Scala zusammen. 2015 absolvierte er die Riccardo Muti Opera Academy und war Korrepetitor für *Falstaff* beim Ravenna Festival. Es folgten Engagements am Teatro Fraschini in Pavia, den Theatern in Reggio Emilia; dem Teatro Nazionale in Mailand sowie beim Festival Opera & Ballet in Locarno. Zu den Künstlern, mit denen er arbeitete, gehören u. a. Bernadette Manca di Nissa, Tiziana Fabbricini, Roberto Coviello, Lella Cuberli, Pietro Rizzo und Riccardo Muti. Er begleitet Gesangs- und Dirigierkurse an der Städtischen Musikschule und der Universität in Mailand. 2019 assistierte er bei ROSSINI IN WILDBAD bei Mayrs *L'accademia di musica* und Meyerbeers *Romilda e Costanza*, die beide auf CD vorliegen.



Andrés Jesus Gallucci

Serena Farnocchia

Diana Haller

Serena Farnocchia

(Sopran) wurde in Pietrasanta bei Lucca geboren. Gesang studierte sie u. a. bei Gianpiero Mastromei und Giovanna Canetti. Bereits 1995 gewann sie den Luciano-Pavarotti-Wettbewerb in Philadelphia und trat 1998 der Accademia Teatro alla Scala bei, wo sie unter Riccardo Muti als Donna Anna in *Don Giovanni* debütierte. Sie trat regelmäßig an den prestigeträchtigsten Häusern auf: u. a. als Elisabetta (*Don Carlo*) am Neuen Nationaltheater in Tokio, als Leonora (*Il trovatore*) am Teatro Regio in Parma, an der Opéra de Lausanne und an der Semperoper Dresden sowie in den Titelrollen in *Manon Lescaut* und *Aida* am Teatro dell'Opera in Rom. Weitere Auftritte erfolgten u. a. an der Bayerischen Staatsoper, am Teatro La Fenice in Venedig, beim Glyndebourne Festival, am Teatro Regio in Turin und am Opernhaus Zürich. Sie arbeitete mit bedeutenden Dirigenten zusammen, wie z. B. Roberto Abbado, Bruno Bartoletti, Antonino Fogliani, Fabio Luisi, Zubin Mehta, Gianandrea Noseda und Alberto Zedda. In Wildbad trat sie in den Titelrollen in *Elisabetta regina d'Inghilterra* und *Ermione* auf, die bei Naxos auf CD erscheinen.

Diana Haller

(Mezzosopran) studierte Gesang in Triest, London und Stuttgart. Sie wird weiterhin von Brigitte Fassbaender betreut. Nach einem Jahr im Opernstudio der Staatsoper Stuttgart wurde Diana Haller ab der Spielzeit 2010/11 als jüngstes Ensemblemitglied aufgenommen und war seither auf der großen Bühne u. a. als Cherubino (*Le nozze di Figaro*), Ruggiero (*Alcina*), Rosina (*Il barbiere di Siviglia*), Angelina (*La Cenerentola*) und Dorabella (*Così fan tutte*) zu erleben. Gastengagements führten sie u. a. nach London, an die Metropolitan Opera New York, zu den Salzburger Festspielen (wo sie an der Seite von Anna Netrebko und Plácido Domingo die Ines in Verdis *Trovatore* sang), an die Semperoper Dresden und ans Opernhaus Zürich. Ihre Diskografie umfasst Werke von Händel und Bach, ein Soloalbum mit Schumann- und Wolf-Liedern, sowie *Faust* von Gounod. 2011 sang sie bei ROSSINI IN WILDBAD den Alberto in *Il noce di Benevento*, wofür sie den renommierten Internationalen Belcanto Preis erhielt. 2019 sang sie in Bad Wildbad Tancredi in der tragischen Fassung und 2022 Pippo (*La gazza ladra*) in Wien.



Michele Angelini

Michele Angelini

(Tenor) studierte Gesang und Fagott an der Ohio State University. In Europa debütierte er beim ROF in Pesaro als Libenshof in *Il viaggio a Reims* und war Hänschen Rilow in *Frühlings Erwachen* in Brüssel (auf CD erschienen bei Cypress Records). In den letzten Jahren sang er an Häusern wie der Metropolitan Opera New York, der Bayerischen Staatsoper München, dem Royal Opera House London, der Berliner Staatsoper Unter den Linden, dem Teatro Real de Madrid und zahlreichen mehr. 2010 belegte er den ersten Platz beim internationalen Gesangswettbewerb der Savonlinna Opernfestspiele, 2012 ebenfalls den ersten Platz beim Gesangswettbewerb der Gerda-Lissner-Stiftung. In der Spielzeit 2018/19 sang er unter anderem in *Il barbiere di Siviglia* an der Staatsoper Berlin, in Rossinis *Stabat mater* in Washington D.C. und New York, in *Il viaggio a Reims* in Moskau und in *Tancredi* am Teatro Petruzzelli, Bari. Von Rossini hat Angelini nicht weniger als zwanzig große Tenorpartien einstudiert. Sein Corradino in *Matilde di Shabran*, Dorvil in *La scala di seta* liegen bei Naxos auf CD vor, Rinaldo in *Armida* folgt.



Roberto Lorenzi

Roberto Lorenzi

(Bassbariton) absolvierte sein Studium am Istituto Luigi Boccherini in Lucca und errang den ersten Preis beim 62. AsLiCo-Wettbewerb als Don Basilio in *Il barbiere di Siviglia*. Weitere Erfolge feierte er bei den Wettbewerben Tito Ruffo und Riccardo Zandonai. Lorenzi war 2017 Finalist beim Wettbewerb Cardiff Singer of the World. 2013 nahm er am Young Singers Project der Salzburger Festspiele teil und wurde Mitglied des Opernstudios und dann des Ensembles des Opernhauses Zürich. Zu seinen Rollen zählen Lorenzo in *I Capuleti e i Montecchi*, Almaviva und Figaro in *Le nozze di Figaro*, Geronimo in *Il matrimonio segreto*, Alidoro in *La Cenerentola*, Le Gouverneur in *Le comte Ory* und Don Prudenzi in *Il viaggio a Reims*. Lorenzi trat an renommierten Veranstaltungsorten wie der Mailänder Scala und dem Concertgebouw in Amsterdam auf. Verdis und Mozarts *Requiem*, Händels *Messias*, Haydns *Schöpfung* sowie Rossinis *Stabat mater* und *Petite messe solennelle* gehören zu seinem Konzertrepertoire. Demnächst singt er den Raimondo in *Lucie de Lammermoor* (Pariser Fassung) bei Donizetti Opera in Bergamo.



Camilla Carol Farias

Camilla Carol Farias

(Mezzosopran) in Neapel aufgewachsen, absolvierte sie ihr Operngesangsstudium mit Auszeichnung in Salerno. Die Mezzosopranistin profilierte sich in einem Molière gewidmeten Projekt zur Neapolitanischen Schule (unter der Leitung von Filippo Morace und Laura Chierici), ehe sie Meisterkurse u. a. an die Sommerschule der Accademia Chigiana und zuletzt an die Scuola dell'Opera des Teatro Comunale in Bologna führten. Ihr Operndebüt gab sie als Olga in Lehárs *Lustiger Witwe* in Salerno, ehe sie im Rahmen des OperaLab in Siena auf zwei Bühnen auftrat: Am Teatro dei Rozzi als Ernestina in *L'occasione fa il ladro* und am Teatro dei Rinnovati als Marianna in *Il signor Bruschino*. Zu ihrem Repertoire gehören neben der Erighetta aus *L'ammalato immaginario* von Vinci die Rossini-Partien Rosina, Angelina und Isabella, und bald auch die Mozart-Rollen Despina, Cherubino und Zerlina. Als Konzertsolistin sang sie u. a. die Alt-Partien aus Pergolesis *Stabat mater* in Salerno, sowie jüngst beim Festival Internazionale del '700 Musicale Napoletano in de Majos *Dixit a più voci con Stromenti* in Neapel.



Francesco Lucii

Francesco Lucii

(Tenor) in Empoli aufgewachsen, absolvierte er sein Operngesangsstudium am Conservatorio in Florenz. 2016 wurde er durch den EuropaInCanto-Verein mit der Rolle des Tamino betraut und debütierte in *Die Zauberflöte* am Teatro Argentina in Rom, mit Wiederaufnahmen in Neapel und Rovigo. 2018 nahm er an Meisterkursen von Giacomo Prestia sowie Rolando Panerai teil und trat am Teatro Goldoni in Florenz in der Titelrolle der Oper *L'importanza di chiamarsi Franco* von Castelnuovo-Tedesco auf. 2021 erhielt er den Rotary-Preis beim Wettbewerb Città di Sulmona und sang am Teatro Mancinelli in Orvieto die Partie des Hofnarren in Mancinellis *Paolo e Francesca*. 2022 nahm er an der Belcanto-Akademie in Martina Franca und an der Accademia Puccini in Torre del Lago teil. An der Bottega Donizetti besuchte er einen Meisterkurs bei Giulio Zappa und debütierte beim Donizetti-Festival als Enrico in *L'ajo nell'imbarazzo*. Zuletzt trat er am Teatro Regio in Turin in einer italienischen Fassung für junges Publikum von Mozarts *Bastien und Bastienne* sowie als Almaviva in *Il barbiere di Siviglia* auf.



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.

FEINSTES
Aus dem
Schwarzwald
MINERALWASSER

Teinacher
MEDIUM
WENIG KOHLENSÄURE 0,5l

< NEUES DESIGN

MINERALBRUNNEN TEINACH GMBH
BADSTRASSE 41-75385 BAD TEINACH



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, Wratistavia 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.



MAŁOPOLSKA



Das **Philharmonische Orchester Krakau** nahm seine Arbeit nach dem Zweiten 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. Jahrhundert präsentiert. Sein reiches Repertoire umfasst vor allem Werke aus dem 18./19. Jahrhundert, aber auch Kompositionen der Neuen und neuesten 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