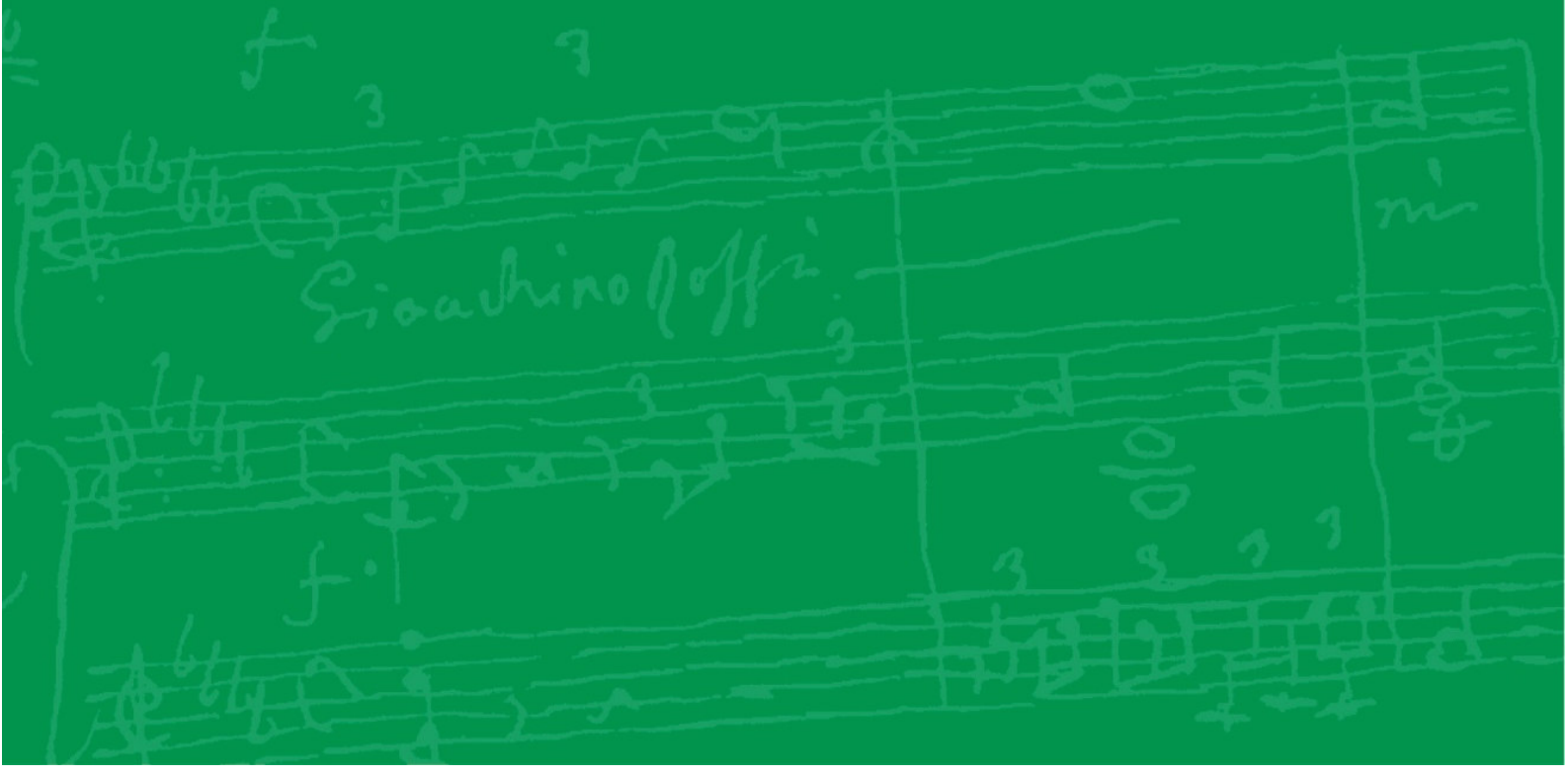
ROSSINI
in WILDBAD
Belcanto Opera Festival

2024

Messa di gloria



Grußwort des Schirmherrn Manuel Hagel MdL

Sehr geehrte Damen und Herren,
liebe Rossini-Begeisterte,

es ist mir eine große Ehre und Freude, Sie herzlich zu ROSSINI IN WILDBAD zu begrüßen. Dieses Festival hat sich zu einem Juwel der Opernlandschaft entwickelt und ist weit über die Grenzen Baden-Württembergs hinaus bekannt und hochgeschätzt. Bad Wildbad ist damit eine zweifache Botschafterin: für Rossini und für Baden-Württemberg.

Gioachino Rossinis Werk steht für Virtuosität, Lebensfreude und tiefgründige Musikalität. In der einmaligen Kulisse von Bad Wildbad erwachen seine Kompositionen zu neuem Leben und entführen uns in eine Welt voller Klang und Emotion. Es ist beeindruckend zu sehen, wie das Festival Jahr für Jahr Künstler und Musikliebhaber aus aller Welt zusammenbringt. So entsteht eine einzigartige Atmosphäre, in der sich das musikalische Erbe Rossinis breit entfalten kann und intensiver kultureller Austausch möglich wird. Dazu trägt auf ganz besondere Weise bei, die Werke Rossinis für jedermann zugänglich zu machen – für Jung und Alt, für Gäste aus nah und fern. Vom Baumwipfelpfad auf dem Sommerberg bis hin zum historischen Königlichen Kurtheater spiegeln die Spielorte das breite Spektrum des Festivals wider.

Ein solches Ereignis wäre ohne das Engagement und die Leidenschaft vieler Menschen nicht möglich. Mein besonderer Dank gilt den Organisatoren, den Förderern und natürlich den Künstlern, die mit ihrem Können und ihrer Hingabe das Festival zu einem unvergleichlichen Erlebnis machen. Auch den vielen ehrenamtlichen Helfern gebührt große Anerkennung – ihr Beitrag ist unersetzlich und verdient höchsten Respekt.

Ich wünsche allen Gästen, Teilnehmern und Künstlern inspirierende und unvergessliche Momente bei ROSSINI IN WILDBAD. Mögen diese Tage allen Gästen viel Freude bereiten und die Stadt Bad Wildbad aufs Neue verzaubern.

Herzliche Grüße

Manuel Hagel

Mitglied des Landtags von Baden-Württemberg
Vorsitzender der CDU-Fraktion im Landtag von Baden-Württemberg

Gioachino Rossini (1792-1868)

Ouvertüre zu *Otello*

Uraufführung: 4. Dezember 1816, Teatro del Fondo, Neapel
Revidierte Neuausgabe nach dem Autograph und zeitgenössischen Manuskripten von Florian Bauer für ROSSINI IN WILDBAD 2008
Dirigiert von **Antonino Fogliani**

Messa di gloria

für Soli, Chor und Orchester
Uraufführung: 24. März 1820
Chiesa di San Ferdinando, Neapel
Aufführungsmaterial hrsg. von Herbert Handt, Edition Kunzelmann, Adliswil

Yo Otahara	Sopran
Mert Süngü	Tenor I
Patrick Kabongo	Tenor II
Dogukan Özkan	Bass

José Miguel Pérez-Sierra Musikalische Leitung

Mit Verleihung des ROSSINI IN CIMA
an José Miguel Pérez-Sierra

Aussichtsturm Baumwipfelpfad | Sommerberg, Bad Wildbad
Donnerstag, 18. Juli 2024, 19.30 Uhr

Dauer 80 Minuten, Konzert ohne Pause

Szymanowski-Philharmonie Krakau	Künstlerische Leitung: Alexander Humala
Einstudierung Chor	Piotr Piwko
Musikalische Assistenz (Krakau)	Agnieszka Ignaszewska-Magiera
Technik	Moussé Dior Thiam

Eine Produktion von Passionart und der Filharmonia K. Szymanowskiego Krakowie

(Konzert vom 30. Juni 2024
Penderecki-Musikzentrum in Lusławice)

In Zusammenarbeit mit
Baumwipfelpfad Schwarzwald

Wir danken für die Unterstützung dem
italienischen Kulturinstitut Stuttgart

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 Ortsverweis ohne Entschädigungsanspruch.

Otello – Ouvertüre

Wenn man der Tradition folgen will, einer Messe eine sinfonische Einleitung – praktischerweise eine Ouvertüre – voranzustellen, stellt sich die Frage, welche es sein darf. 1820 in Neapel war es mit ziemlicher Sicherheit die Ouvertüre zu *Elisabetta regina d'Inghilterra* (vgl. hier S. 13), aber diese dient auch als Ouvertüre zu *Il barbiere di Siviglia* und würde dem heutigen Publikum als Vorspiel zu einer Kirchenkomposition wohl eher deplatziert vorkommen.

Sehr gut passen würde die Ouvertüre zu *Le siège de Corinthe* (1826). Sie weist nicht nur zu Beginn die erhabene „marcia religiosa" auf, deren Melodie Rossini dem Psalm XXI von Benedetto Marcello entnommen hatte (auch wenn man ihm ein Plagiat aus Mayrs Oratorien-Oper *Atalia* vorwarf, der sich derselben Quelle bedient hatte), sondern auch das marschartige Thema aus dem „Gloria" der *Messa di gloria*, das sich im Crescendo kontinuierlich unter Erweiterung der Orchestrierung wiederholt und steigert. Für den Kampf der Christen im belagerten Korinth hatte Rossini nicht zufällig auf frühere religiöse Kompositionen zurückgegriffen, entsprechend einer von ihm oft angewandten Praxis, die ich als „assoziatives Plagiat" bezeichnen mag.

Heute hören wir jedoch keine dieser Ouvertüren, sondern jene zu *Otello* (1816), die thematisch mit der *Messa di gloria* nicht in Verbindung gebracht werden kann.

Die *Otello*-Ouvertüre passt aber gut zum Anlass, der eigentlich zur instrumentalen Eröffnung des heutigen Konzerts auf dem Turm des Baumwipfelpfades geführt hat: die Ehrung des Dirigenten José Miguel Pérez-Sierra mit der von ROSSINI IN WILDBAD verliehenen Auszeichnung „IL ROSSINI IN CIMA" (vgl. S. 18), zu welcher der Musikalische Direktor des Festivals, Antonino Fogliani, den Dirigierstab in die Hand nimmt und die Ouvertüre zu der Oper leitet, die er 2008 in Bad Wildbad dirigiert hat. (Letztes Jahr war es umgekehrt: Pérez-Sierra präsentierte eine Ballettmusik aus *Guillaume Tell* zur Verleihung der Auszeichnung an Maestro Fogliani.)

Die Ouvertüre zu *Otello* ist prächtiger und festlicher als es der düstere Stoff vielleicht erwarten lässt. Aber *Otello* ist das Crescendo einer tragischen Geschichte, die mit der triumphalen Rückkehr des siegreichen Feldherrn Otello glanzvoll beginnt: Insofern passt die Einleitung sehr gut zu der Oper, und sie ist ideal für den heutigen Anlass.

Reto Müller

KYRIE

Nr. 1 Kyrie *Chor; 2 Tenöre (Christe); Chor*

Kyrie eleison.	Herr, erbarme dich unser.
Christe eleison.	Christus, erbarme dich unser.
Kyrie eleison.	Herr, erbarme dich unser.

GLORIA

Nr. 2 Gloria *Chor; Sopran, 2 Tenöre, Bass*

Gloria in excelsis Deo	Ehre sei Gott in der Höhe
et in terra pax	und Friede auf Erden
hominibus bonae voluntatis.	den Menschen guten Willens.

Nr. 3 Laudamus *Sopran*

Laudamus te,	Wir loben dich,
benedicimus te,	wir preisen dich,
adoramus te,	wir beten dich an,
glorifcamus te.	wir verherrlichen dich.

Nr. 4 Gratias *Tenor (I)*

Gratias agimus tibi	Dank sagen wir dir
propter magnam gloriam tuam.	wegen deiner großen Herrlichkeit.

Nr. 5 Domine Deus *Sopran, Tenor (II), Bass*

Domine Deus, rex coelestis	Herr unser Gott, himmlischer König,
Deus pater omnipotens,	allmächtiger Vater,
Domine Fili unigenite,	Herr, des Vaters einziggeborener Sohn,
Jesu Christe,	Jesus Christus,
Domine Deus,	Herr unser Gott,
Agnus Dei, Filius patris.	Lamm Gottes, Sohn des Vaters.

Nr. 6 Qui tollis *Tenor (II)*

Qui tollis peccata mundi,	Der du trägst die Sünden der Welt,
miserere nobis;	erbarme dich unser;
qui tollis peccata mundi,	der du trägst di Sünden der Welt,
suscipe deprecationem nostram;	nimm auf unser Flehen;
qui sedes ad dexteram Patris,	der du sitzest zur Rechten des Vaters,
miserere nobis.	erbarme dich unser.

Nr. 7 Quoniam *Bass*

Quoniam tu solus sanctus,	Denn du allein bist heilig,
tu solus dominus,	du allein bist der Herr,
tu solus altissimus	du allein bis der Höchste,
Jesu Christe.	Jesus Christus.

Nr. 8 Cum sancto *Chor*

Cum sancto spiritu	Mit dem Heiligen Geiste
in gloria Dei patris.	in der Herrlichkeit Gottes des Vaters.
Amen.	Amen.

Rossini, der verhinderte Kirchenmusiker?

Rossini, wenn du mit dieser Messe an die Pforte des Paradieses klopfst, so kann dir Petrus trotz all deiner Sünden den Eingang nicht verwehren.

In der jüngsten Rossini-Biografie (*Rossini à la lettre*, 2023) stellt der Autor Grégoire Ayala überraschende Überlegungen zu Rossinis liturgischen Kompositionen an: Wurde Rossini nur aus Opportunismus zum Opernkomponisten und hat er eine Karriere als Kirchenmusiker verpasst, weil er sich als schlechter Kontrapunktiker im Theater mehr als im Dogmatismus des Sakralstils entfalten konnte?

Allerdings ist die Frage etwa so müßig wie jene, ob Rossini eher ein Buffo- oder Seria-Komponist war. In seinem Verständnis war er einfach ein Komponist *tout court*. „Alle Gattungen sind gut, außer die langweiligen" war nach Voltaire seine Devise.

Auch nach der französischen Revolution und der durch Napoleon nach Italien gebrachten Säkularisierung blieb die Kirche und die aus ihr hervorgegangene Elite für die musikalische Erziehung und die musikalische Praxis fundamental. Die ersten bedeutenden Lehrer Rossinis ab 1802 waren Kanoniker der Karmelitenkirche in Lugo, die Gebrüder Luigi und Giuseppe Malerbi. Der Leiter des 1804 eröffneten städtischen Liceo filarmonico in Bologna war der Franziskaner-Pater Stanislao Mattei, der den Kontrapunkt unterrichtete. Das tat er mit der Erfahrung als Kirchenmusiker, aber keineswegs theater- und praxisfremd, wurden doch in seiner Schule so bedeutende Opernkomponisten wie Rossini, Morlacchi oder Donizetti auf ihr Handwerk vorbereitet. Rossini, der sich später über die Wortkargheit seines Lehrers beklagte, brach selbst sein Studium vorzeitig ab, weil es ihn in die Theaterwelt drängte – aus Berufung und nicht in erster Linie, wie Ayala glaubt, aus opportunistischen Gründen des Ruhms und des Verdienstes.

Giuseppe Malerbi ermöglichte es dem jungen Rossini, sich schon früh an liturgischen Texten zu üben, denn der Bedarf für kirchliche Gebrauchsmusik war stets gegeben und konnte auch gut von Anfängern gedeckt werden. Den Auftrag für eine Oper, die immer auch ein finanzielles Risiko für einen Theaterunternehmer bedeutete, war weit schwieriger zu bekommen. Deshalb war der Einstieg als Maestro al Cembalo ein ganz natürlicher Zugang zu Opernaufträgen. Rossini komponierte in dieser Rolle zunächst Einlagearien; später brachte er in derselben Funktion mit *L'equivoco stravagante* eine ganze Oper heraus, nachdem er zuvor bereits als „Lückenbüßer" mit *La cambiale di matrimonio* debütieren konnte.

Nach den Lugheser Sakralstücken sowie den Messen für Bologna und Ravenna, die allesamt in Rossinis Ausbildungszeit fallen, hat sich Rossini in der allgemeinen

Giuseppe Malerbi

Stanislao Mattei

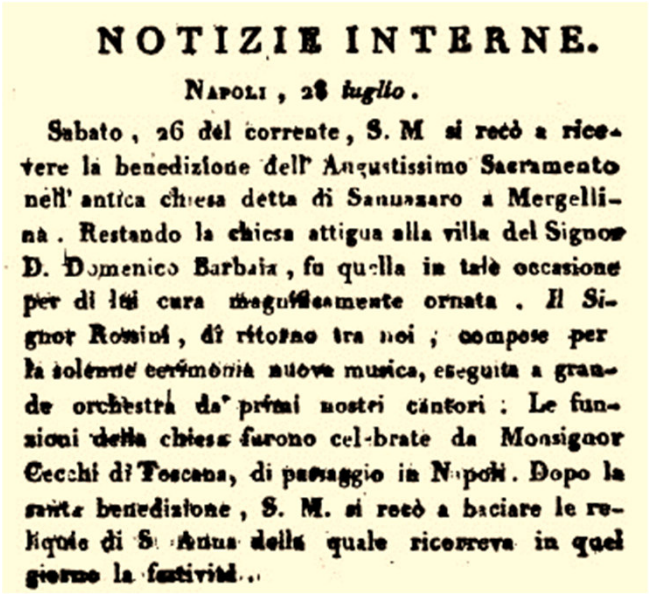
Bartolomeo Pacca

Wahrnehmung erst wieder nach dem Ende seiner Theaterkarriere der Kirchenmusik zugewandt (*Stabat mater*, *Petite messe solennelle*), mit der großen Ausnahme der *Messa di gloria*, die mitten in die Glanzzeit seines Opernschaffens fiel. Neuste Forschungen zeigen aber, dass auch die *Messa di Milano*, bislang der Zeit um 1808/09 zugeschrieben, während der intensiven Mailänder und Venezianer Opernzeit 1812/13 entstanden sein muss. Ferner komponierte er bereits 1817 eine Messe für Neapel, die heute verschollen ist. Das zeigt, dass Rossini nie aufgehört hat, für die Kirche zu schreiben, wenn es ihm die Gelegenheit in dem eng getakteten italienischen Stagionebetrieb erlaubte, so wie er auch mit derselben Selbstverständlichkeit andere Gelegenheitswerke schrieb.

In der Bibliothek des Konservatoriums von Mailand im Fondo Noseda befindet sich das Autograf der *Messa di Milano* – so benannt nach ihrem Aufbewahrungsort. Der Sammler Gustavo Adolfo Noseda berichtete 1862 und 1863 aus Neapel, dass er Autografe von Rossini erwerben konnte. Ob sich darunter jenes der *Messa di Milano* befand, kann leider nicht mehr geklärt werden, aber jedenfalls gelangte deren Autograf (bestehend aus den ersten drei Abschnitten des Ordinariums (*Kyrie*, *Gloria* und *Credo*) aus seiner Sammlung 1889 an das Mailänder Konservatorium. Ihre Komposition wurde nach neusten Erkenntnissen frühestens im Juli-August 1812 tatsächlich in Mailand begonnen. Das ist auf einem Notenblatt des *Kyrie* zu erkennen, wo ein paar Worte aus einem Rezitativ aus *La pietra del paragone* zu sehen sind, also ein Notenblatt, das während der Komposition dieser Oper angefangen, dann beiseitegelegt und schließlich für die Messe wieder zur Hand genommen wurde. Das *Gloria* und das *Credo* weisen gegenüber dem *Kyrie* Unterschiede in der Orchesterbesetzung auf und sind in großer Hast niedergeschrieben. Es scheint also, dass Rossini in der zweiten Jahreshälfte 1812 in Mailand eine Messe (für einen unbekannten Auftraggeber) begann, sie aber erst später vollendete, vielleicht 1813, möglicherweise in Venedig oder Bologna? Zwischen *Tancredi* und *L'italiana in Algeri* hielt sich Rossini mit seinen Eltern kurze Zeit in dem Städtchen Adria

auf. Dort wird noch heute die Kopie der ihm zugeschriebenen sogenannten *Messa adriese* aufbewahrt, die von den Experten allerdings als apokryph betrachtet wird. Könnte die wirkliche Messa für Adria die *Messa di Milano* gewesen sein?

1815 bot sich wieder eine Gelegenheit für eine geistliche Komposition. Während Rossini in Neapel an *Elisabetta* arbeitete, berichtete er am 26. September an seine Mutter Anna: „Ich bekam den Auftrag des berühmten Kardinals Pacca, der in Rom ist, eine große Messe zu schreiben, die ich in Rom schreiben werde, und nach dem Komponieren in Rom werde ich sofort nach Neapel zurückkehren, um eine weitere Oper zu schreiben". Vielleicht hatte Rossini den Kardinalkämmerer Bartolomeo Pacca auf seinem Weg nach Neapel während seines kurzen Aufenthalts in Rom im Juni 1815 kennengelernt. Jedenfalls kehrte Rossini im November nach Rom zurück, um mit *Torvaldo e Dorliska* seinen Vertrag mit dem Teatro Valle zu erfüllen. Von einer Messe war nicht mehr die Rede. Für ihre Komposition hätte er eigentlich während des Römer Karnevals bis Ostern Zeit gehabt, bevor er nach Neapel zurückkehren sollte, um „eine weitere Oper" (*La gazzetta*) zu komponieren. Aber die durch den Kardinalstaatssekretär Ercole Consalvi unerwartet anberaumte Eröffnung des Teatro Argentina und Rossinis Bereitschaft, kurzfristig eine Oper beizusteuern (*Il barbiere di Siviglia*) machten wahrscheinlich den Plan dieser „Großen Messe" zunichte.



NOTIZIE INTERNE.

NAPOLI, 28 *luglio*.

Sabato, 26 del corrente, S. M si recò a ricevere la benedizione dell' Augustissimo Sacramento nell' antica chiesa detta di Sannazaro a Mergellina. Restando la chiesa attigua alla villa del Signor D. Domenico Barbaia, fu quella in tale occasione per di lui cura magnificamente ornata. *Il Signor Rossini*, di ritorno tra noi; compose per la solenne cerimonia nuova musica, eseguita a grande orchestra da' primi nostri cantori: Le funzioni della chiesa furono celebrate da Monsignor Cecchi di Toscana, di passaggio in Napoli. Dopo la santa benedizione, S. M. si recò a baciare le reliquie di S. Anna della quale ricorreva in quel giorno la festività..

«Giornale del Regno delle Due Sicilie», 28.07.1817

Völlig unbeachtet blieb von der Rossini-Forschung bislang eine Messe für Neapel, die Rossini bereits 1817 komponierte:

> NEAPEL, 28. Juli.
>
> Am Samstag, dem 26. des laufenden Monats, empfing S. M. [König Ferdinand I.] den Segen des Allerheiligsten Sakraments in der alten, nach Sannazaro benannten Kirche in Mergellina. Da die Kirche an die Villa von Herrn Don Domenico Barbaia angrenzt, ließ er sie zu diesem Anlass prächtig schmücken. Herr Rossini, wieder zurück unter uns, komponierte für die feierliche Zeremonie neue Musik, die von einem großen Orchester und unseren ersten Sängern aufgeführt wurde. Die Gottesdienste wurden von Monsignore Cecchi aus der Toskana zelebriert, der auf der Durchreise in Neapel war. Nach dem heiligen Segen küsste S. M. die Reliquien der Heiligen Anna, deren Fest auf diesen Tag fiel.

Es handelt sich um die Kirche Santa Maria del Parto in Mergellina, deren Errichtung 1504 von dem Renaissance-Dichter Jacopo Sannazaro begonnen wurde. Der

Nous eûmes à Naples, en 1819 je crois, une messe de Rossini, qui employa trois jours à donner l'apparence de chant d'église à ses plus beaux motifs. Ce fut un spectacle délicieux ; nous vîmes passer successivement sous nos yeux, et avec une *forme un peu différente* qui donnait du piquant aux reconnaissances, tous les airs sublimes de ce grand compositeur. Un des prêtres s'écria au sérieux : « Rossini, si tu frappes à la porte du pa» radis avec cette messe, malgré tous tes péchés » saint Pierre ne pourra pas s'empêcher de t'ou» vrir. » Ce mot est délicieux en napolitain à cause de sa grotesque énergie.

Im Jahre 1819 war es auch, wo wir in Neapel eine Meſſe von Roſſini hörten, der drei Tage dazu brauchte, um ſeinen ſchönſten Melodieen den Anſtrich des Kirchengeſanges zu geben. Man ſah ſo gleichſam alle herrliche Melodieen dieſes Componiſten, in einer wenig veränderten Form, die ſogar dem Bekannten etwas Pikantes gab, nach und nach vorübergehen. Ein Prieſter ſoll ganz im Ernſt zu Roſſini geſagt haben: Roſſini, wenn du mit dieſer Meſſe an die Pforte des Paradieſes kommſt, ſo kann dir der heilige Peter bei allen deinen Sünden den Eingang nicht verſagen *).

26. Juli ist bis heute der Gedenktag der Heiligen Anna, die als Mutter Marias (und folglich Großmutter Jesu Christi) angesehen wird. Ihr Mann war – notabene – der Heilige Joachim. Rechts von der Kirche sieht man heute noch die vom Impresario Domenico Barbaja erworbene Villa, in der er 1841 starb. Rossini war ungefähr am 16. Juli aus Mailand kommend (wo er *La gazza ladra* komponiert hatte) nach Neapel zurückgekehrt: Am 21. Juli berichtete er nach Hause, dass er soeben das Libretto zu *Armida* erhalten habe, und bereits am 29. Juli machte er sich auf Ischia an die Komposition dieser Oper. Für die *Sankt-Anna-Messe* (so wollen wir sie mal nennen), die wahrscheinlich Barbaja bei ihm bestellte, standen also nur wenige Tage zur Verfügung. Außer dieser Zeitungsnotiz gibt es keinerlei Spuren von einer solchen Messe. War vielleicht dies die *Messa di Milano*, deren Autograf in Neapel verblieb und dort von Noseda erworben wurde? Oder war es eine neue Komposition (auf „großes Orchester" und die „ersten Sänger" Neapels ausgerichtet), die 1820 in die *Messa di gloria* einfloss?

Stendhal berichtete von einer Rossini-Messe in Neapel, als wäre er selbst dabei gewesen wäre (*Vie de Rossini*, S. 505).

Amadeus Wendt, der 1824 Stendhals Publikation von 1823 auf Deutsch bearbeitete, übersetzte die Passage (s. oben).

Diese Beschreibung wird üblicherweise auf die *Messa di gloria* von 1820 bezogen. Es ist unwahrscheinlich, dass Stendhal im Juli 1817 oder im März 1820 in Neapel war. Seine Schilderung muss also von Dritten gekommen sein und könnte sich theoretisch auch auf die „Sankt-Anna-Messe" bezogen haben.

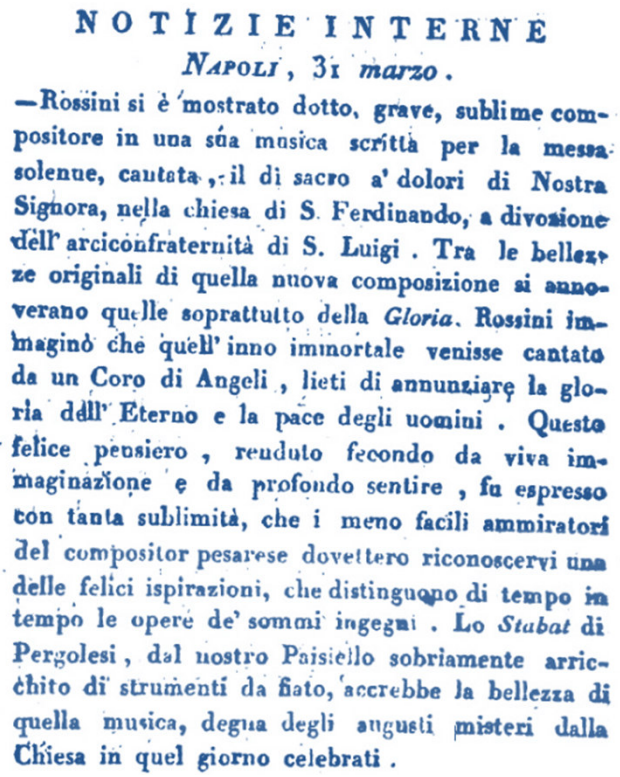
Wendt fügte an dieser Stelle in einer Fußnote den Bericht von Carl Borromäus von Miltitz über die *Messa di gloria* hinzu, weil er glaubte, dass sich Miltitz auf eine Messe von 1819 bezog (was er durch Stendhals Schilderung bestätigt fand). Als Fußnote vermerkte er: „Außerdem hat R. bis zum J. 1820 noch eine Messe geschrieben", denn die Leipziger «Allgemeine musikalische Zeitung» («AmZ») erwähnte am 19. Juli 1820 in den Berichten über die musikalischen Ereignisse im Frühjahr 1820 „eine neue Rossini'sche

Messe". Wendt glaubte also an zwei Messen, eine von 1819 und eine von 1820. Damit sollte er letztlich Recht behalten, nur dass die erste Messe 1817 entstand und sich der Bericht von Miltitz auf jene von 1820 bezog.

Und damit sind wir endlich bei unserer *Messa di gloria* angelangt. Auch diese Messe verdankt ihre Existenz eher dem Zufall, einer Art Kaskadenereignis, die dadurch ausgelöst wurde, dass Gaspare Spontini seine Auftragsoper für Barbaja für den Herbst 1819 wegen der Pariser Einrichtung von *Olympie* verschieben musste (und letztlich ganz absagte): „Ich habe vom Entgegenkommen Rossinis erreichen können, diese Lücke zu füllen, der bereit ist, im September eine Oper anstelle des Oratoriums zu schreiben, das er in der kommenden Fastenzeit schreiben sollte", wie Barbaja an die Obrigkeit berichtete. Statt also für die Fastenzeit 1820 eine neue Oratoriums-Oper zu komponieren, die an den Erfolg von *Mosè in Egitto* angeknüpft hätte, vertonte Rossini *La donna del lago.* Für die Oratoriums-Oper wurde Pietro Raimondi engagiert, dessen *Ciro in Babilonia* am 19. März 1820 am San Carlo in Szene ging.
Nach seiner Rückkehr aus Mailand (wo er *Bianca e Falliero* komponierte) widmete sich Rossini zunächst der Einstudierung von *Ferdinando Cortez*, dessen Abschrift Spontini als Trostpflaster nach Neapel gesandt hatte. Danach fand er Zeit, statt des Oratoriums eine Messe zu schreiben, deren Auftrag er von der „Königlichen San-Luigi-Erzbruderschaft unserer Schmerzensmutter" erhielt und die am 24. März 1820 in der San-Ferdinando-Kirche aufgeführt wurde. An diesem Tag schrieb der neapolitanische Korrespondent von Maria Luisa di Borbone nach Lucca, um die Verzögerung einer von Rossini versprochenen (aber nie komponierten) Oper zu begründen: „Auf Befehl musste er für heute eine Messe schreiben".

Eine Woche später erschien im «Giornale del Regno delle Due Sicilie» ein kleiner Bericht (jener, auf den die bereits zitierte «AmZ» Bezug nahm):

> Lokale Nachrichten. NEAPEL, 31. März. Rossini hat sich als gelehrter, ernster und erhabener Komponist erwiesen, indem er die Musik für die feierliche Messe schrieb, die am heiligen Tag der Schmerzen der Muttergottes in der Kirche S. Ferdinando zu Ehren der Erzbruderschaft S. Luigi gesungen wurde. Zu den originalen Schönheiten dieser neuen Komposition gehören vor allem diejenigen des *Gloria*. Rossini stellte sich vor, dass diese unsterbliche Lobpreisung von einem Chor der Engel gesungen wird, erfreut, dass sie den Ruhm des ewigen Gottes und den Frieden der Menschen verkünden können. Dieser glückliche Gedanke, fruchtbar gemacht durch lebhafte Einbildungskraft und tiefes Einfühlungsvermögen, wurde mit so viel Erhabenheit ausgedrückt, dass selbst die vom Pesareser



NOTIZIE INTERNE

Napoli, 31 marzo.

—Rossini si è mostrato dotto, grave, sublime compositore in una sua musica scritta per la messa solenne, cantata, il dì sacro a' dolori di Nostra Signora, nella chiesa di S. Ferdinando, a divozione dell' arciconfraternità di S. Luigi. Tra le bellezze originali di quella nuova composizione si annoverano quelle soprattutto della *Gloria*. Rossini immaginò che quell' inno immortale venisse cantato da un Coro di Angeli, lieti di annunziare la gloria dell' Eterno e la pace degli uomini. Questo felice pensiero, renduto fecondo da viva immaginazione e da profondo sentire, fu espresso con tanta sublimità, che i meno facili ammiratori del compositor pesarese dovettero riconoscervi una delle felici ispirazioni, che distinguono di tempo in tempo le opere de' sommi ingegni. Lo *Stabat* di Pergolesi, dal nostro Paisiello sobriamente arricchito di strumenti da fiato, accrebbe la bellezza di quella musica, degna degli augusti misteri dalla Chiesa in quel giorno celebrati.

«Giornale del Regno delle Due Sicilie», 31.03.1820

Komponisten nicht so leicht zu Begeisternden darin eine der glücklichen Eingebungen anerkennen mussten, die manchmal die Werke der größten Genies erkennen lassen. Das *Stabat* von Pergolesi, von unserem Paisiello schnörkellos mit Bläsern bereichert, trug zur Schönheit dieser Musik bei, die den erhabenen Feierlichkeiten, die die Kirche an diesem Tag begeht, würdig ist.

Mit dem Chor der Engel ist das marschartige Thema zu Beginn des Gloria gemeint, das Rossini später in die Ouvertüre und in das Finale II von *Le siège de Corinthe* übernahm.

Bereits am Tag der Aufführung selbst notierte der schottische Musikliebhaber John Waldie in seinem Tagebuch:

Neapel, 24. März 1820

Ich ging in die Kirche San Ferdinando, die sehr voll war, wegen des Festes der Schmerzen Mariens. Ein großes Orchester war da – Rossini dirigierte, und eine herrliche Messe wurde aufgeführt, in der die erstaunliche Stimme (Sopran) und die brillante Ausführung von Tarquinio, dem berühmtesten Kastraten in Italien (allen anderen in Rom weit überlegen), mit großem Genuss zu hören war. Die Musik von Rossini war außerordentlich schön – eine Ouvertüre und dann Chöre, Duette, Terzette und Solostücke – die Soli von Tarquinio und Rubini waren ganz vorzüglich – die von Ambrogi, Benedetti und Cicimarra ebenfalls gut. Insgesamt war ich höchst zufrieden und ich habe nie eine bessere Komposition gehört als die Musik des ganzen ersten Teils. Das Stabat Mater und das Credo im letzten Teil waren nicht so herausragend.

Aus dem Bericht geht hervor, dass Rossinis Stück den ersten Teil des ganzen Kirchenfestes bildete. Waldie wusste vielleicht nicht, dass das *Stabat mater* von Pergolesi stammte und nennt auch keinen Komponisten für das vom «Giornale» nicht erwähnte *Credo*. Im Übrigen nennt der Schotte als einziger die Namen der Sänger. Demnach wurde die Sopran-Partie von dem Kastraten Moisè Tarquinio gesungen und die beiden Tenorpartien von dem jungen Giovanni Battista Rubini und dem Comprimario Giuseppe Ciccimarra (die Startenöre David und Nozzari waren am Tag zuvor und danach mit Hauptrollen in Raimondis *Ciro in Babilonia* beschäftigt). Die Nennung von zwei Bassisten mag überraschen, da es in der

Pietro Raimondo

Gioachino Rossini

Carl Borromäus von Miltitz

Messe nur ein Bass-Solo und keine gleichzeitige Präsenz von zwei Bassstimmen gibt. Denkbar ist aber, dass Michele Benedetti (der ebenfalls in *Ciro* mitwirkte) nur die kleinen Episoden im *Gloria* und im *Domine Deus* sang, während dem flexiblen Basso cantante von Antonio Ambrogi das anspruchsvolle Solo des *Quoniam* anvertraut wurde.

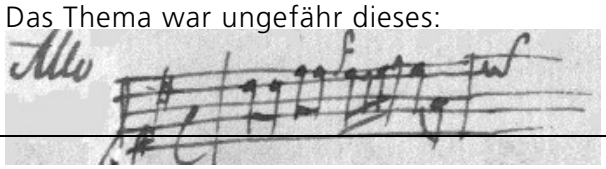
In dem 1968 von Philip Gossett entdeckten Aufführungsmaterial der Messe – eine autografe Partitur ist nicht erhalten – wird die Präsenz von Tarquinio bestätigt, denn sein Name steht auf dem Stimmauszug des *Laudamus*, der Sopranarie. Das Material sieht auch eine Altstimme im *Gloria* und im Terzett des *Domine Deus* vor, aber Waldie erwähnt keinen zweiten Kastraten. Tatsächlich befindet sich im Stimmenmaterial von Neapel auch eine revidierte Version der Vokalstimmen des *Domine Deus* in Rossinis Handschrift, welche die Version für Sopran-Alt-Bass in Sopran-Tenor-Bass umwandelt. Gut möglich, dass einer der beiden Tenöre im letzten Moment für einen fehlenden Alt-Kastraten einsprang und dies ad hoc (ohne die Notwendigkeit der schriftlichen Anpassung der Partie) auch im *Gloria* tat.

Der letzte – und bekannteste – Bericht stammt von dem bereits erwähnten Carl Borromäus von Miltitz. Aber der Text, den Amadeus Wendt abdruckte und der über den Rossini-Biografen Giuseppe Radiciotti bis in unsere Zeit tradiert wurde, ist nur eine Version mehrerer Fassungen. Um das besser zu verstehen, müssen wir uns kurz mit Miltitz beschäftigen.

Der aus Dresden stammende Dichter, Komponist und Musikschriftsteller Carl Borromäus von Miltitz (1781-1845) begab sich im Herbst 1819 nach Italien, in der Hoffnung, dort eine Oper zu schreiben und aufzuführen, mit der er sich auch in der Heimat empfehlen wollte. Alsbald machte er Bekanntschaft mit Isabella Colbran und mit Rossini, der ihm eine Zusage machte. Miltitz, den Versprechungen misstrauend, lobbyierte nach allen Seiten und erhielt letztlich ein Libretto von Tottola dank der Intervention des Herzogs von Noja, des Generalintendanten der königlichen Theater, was den Impresario Barbaja zweifellos ärgerte.

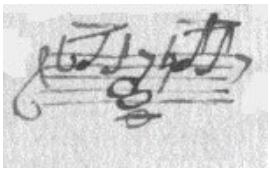
Über Rossinis *Otello*, *La donna del lago* und *Mosè in Egitto* äußerte sich der Sachse in seinen Tagebucheinträgen insgesamt positiv. Bei Rossini lernte er auch Pietro Raimondi kennen und lobte die Eingangsfuge von dessen *Requiem*. Um zu gefallen, musste der Deutsche den Stil seiner Oper stark dem italienischen Geschmack anpassen. So komponierte er etwa die Kavatine nach den Anforderungen des Basses Ambrogi neu. Dennoch argwöhnte er Verzögerungstaktiken bei Rossini und Barbaja, denen er wieder mit der Intervention des Herzogs von Noja begegnete. Am 17. März erfuhr er, dass die Aufführung seiner Oper vorerst verschoben sei, worauf er sie wutentbrannt selbst zurückzog und sich zur baldigen Abreise entschloss. Vom 19. März datiert ein „summarisches Urteil" in seinem Tagebuch, mit dem er sich Luft machte und alle bisherigen, auch positiven Erfahrungen in den Dreck zog. Die Ursache seines misslungenen Operndebüts in Italien schrieb Miltitz den Intrigen Rossinis zu. Unter diesem Eindruck besuchte er am 24. März die *Messa di gloria*.

Sein Tagebucheintrag ist entsprechend von großer Voreingenommenheit geprägt, aber damit nicht genug. Auf der Rückreise Richtung Norden hielt sich Miltitz im Mai einige Tage in Venedig auf. Dort traf er den österreichischen Musikwissenschaftler Franz Sales Kandler, dem er eine erweiterte Version seines Tagebucheintrags in Briefform übergab. Die Abweichungen zielten darauf ab, den Bericht noch polemischer zu machen. Im Folgenden wird der Tagebucheintrag (linke Spalte) der Rezension in Briefform (rechte Spalte) gegenübergestellt:

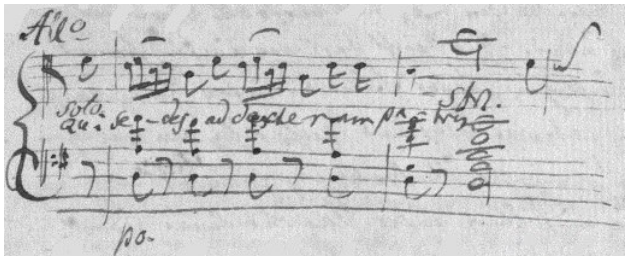
d. 24. Fest der 7. Schmerzen. Heut war eine Meße von *Rossini* angekündigt die in *S. Ferdinando* gehalten werden sollte. Ich gieng natürlich hin. *Rossini* in der Kirche zu hören war der Mühe werth. Aber wie wenig ward ich belohnt, u. wie wahr ist der Satz: *tel brille au second, qui s'éclipse au premier!* {Rossini hatte die Messe in zwey Tagen geschrieben.} Um 11. Uhr begann die Music mit einer Sinfonie, ich weiß nicht, ob von *Rossini* {: v. Mayr:}, aber, an sich schwach, war sie hier durchaus nicht an ihrem Platze. Das Thema war ungefähr dieses: 	d. 24sten Fest der Schmerzen Mariä. Für dieses Fest war eine Messe von *Rossini* angekündigt, die in der Kirche *S. Ferdinando* abgehalten werden sollte. Wer wäre nicht gespannt gewesen, den Liebling der italiänischen, fast möchte man sagen der europäischen Opernbühne, an heiliger Stätte zu hören, und dort vielleicht in der würdigsten Anwendung aller musicalischen Mittel und seines Talents, seine reiche Individualität zu bewundern? Indeß konnte eine solche Vermuthung, die Wahrheit zu sagen, nur von solchen geheegt werden, die keinen Begriff {haben} von dem d. 24sten Fest der Schmerzen Mariä. Für dieses Fest war eine Messe von *Rossini* angekündigt,

Als dies mit ziemlichem Lärm zu Ende gebracht war, hielt man eine ziemliche Pause. Dann begann wieder Music, und zum Fest der 7. Schmerzen der göttlichen Mutter spielte man *Rossini*'s Sinfonie <u>aus *Elisabetta*</u>!! Neue Pause. Endlich begann das Kyrie, mich dünkt in C Moll. Es fieng mit [Bsp.]

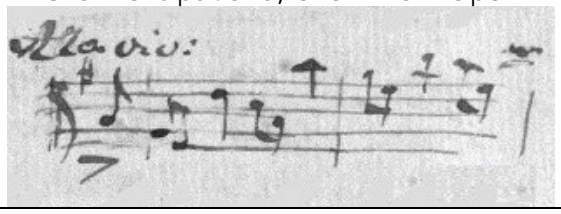
an, u. war gewaltig stark instrumentirt u. der Satz mit Dißonanzen gewürzt, doch ein Styl am besten dem Ort angemeßen. Alle darauf folgende Sätze, waren aus Opernphrasen die man überall gehört hat, zusammengesetzt, tüchtig mit [Akzenten] u. *sforzando*'s verbrämt {Auch die beliebten crescendo's sowie die [Bsp.]:



fehlten nicht}, voll Coloraturen für die Stimmen, aber ohne Andacht, ohne Sinn, ohne Ernst geschrieben. Dabey von ganz unmäßiger Länge. Eine der ungeschicktesten Stellen ist mir geblieben:



Es war auch eine Art Fuge darin, die wenigstens in Hinsicht auf das Tempo ihren Namen in der That führte, denn sie wurde ohne Sinn abgeiagt und schon ihr Thema war für die Kirche nicht paßend, eher in ein Opernfinal:



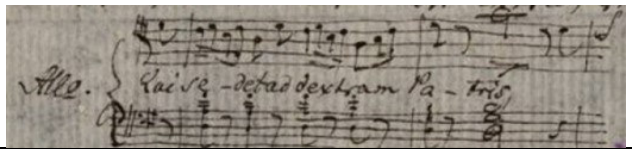
die in der Kirche *S. Ferdinando* abgehalten werden sollte. Wer wäre nicht gespannt gewesen, den Liebling der italiänischen, fast möchte man sagen der europäischen Opernbühne, an heiliger Stätte zu hören, und dort vielleicht in der würdigsten Anwendung aller musicalischen Mittel und seines Talents, seine reiche Individualität zu bewundern? Indeß konnte eine solche Vermuthung, die Wahrheit zu sagen, nur von solchen geheegt werden, die keinen Begriff {haben} von dem gänzlichen Verfall der Kirchenmusic und der empörenden Geringschätzung mit welcher dieser wichtige Theil des Cultus in Italien verwaltet wird. Referent hatte von *Rossini* selbst gehört daß er diese Meße in 2. Tagen geschrieben, und später vernommen daß auch der Componist *Raimondi* daran gearbeitet. Also Flickarbeit! Nachdem man über eine Stunde in der Kirche versammelt war, begann eine *Ouvertüre* von *Mayer* mit einem *Thema* dieser Gattung:

Darauf eine Pause. Nach dieser würdigen Einleitung, wurde <u>zur Feyer der Schmerzen der göttlichen Mutter</u> *Rossini*´s Ouverture zur ~~Elisabetta~~ *Gazza Ladra* (dünkt mich!) abgejagt! Ich gestehe daß diese Schändung des Ortes und der Feyer mir mit neuem Schmerz durch die Seele gieng! Nach einer zweyten Pause endlich, begann das *Kyrie*. Es war (C *minor* $^{3}/_{4}$[tel] Tact:) sehr düster[,] sehr scharf dißonierend, ohne Spur von Kunst u.

Von kontrapunctistischer Durchführung war keine Spur. Das Thema trat freylich bald über bald unter den Stimmen ein, aber frey u. mit jedes mal verändertem Baß. Ebenso war kein thematisches Festhalten irgend eines Gedankens in der ganzen Meße fühlbar. An angenehmen Melodien fehlte es nicht, aber theils hatte man sie schon {in allen Opern} gehört, theils paßten sie nicht hierher, theils gehörten sie fremden Meistern. Es ist unverkennbar daß Rossini gänzlich in seiner Manier befangen ist, und man kann mit Gewissheit annehmen, daß er bereits culminirt hat. Die Neapolitaner fanden das alles in deßen ganz herrlich. Das Orgelspiel war kläglich, u. da das Orchester dazu unter sich einstimmte, und *Rossini* ganz laut, bald diesem bald jenem etwas zurief, so kann man denken wie die Heiligkeit des Ortes beobachtet wurde. –
Zeit[un]gsartikel hi[e]rüber.

[Ende des Tagebucheintrags]

Kenntniß des Kirchenstyls, aber doch nicht ohne eine gewisse Würde. Wäre es so fortgegangen, so hätte man wenigstens gestehen müssen, daß die Meße *Rossini*'s nicht ganz unwerth sey. Das darauf folgende *Gloria* – wozu die *Neapolitaner* beynahe wie im Theater applaudirt hätten, war in der Idee, einen Engelchor, dem Jubel der Hirtenwelt entgegen zu setzen, nicht unerhört – auch *Vogler* hat ähnliches versucht – aber angenehm erfunden. Die ersten 20. Tacte ließen ein originelles Stück erwarten. Der Flug hielt sich in mittler Höhe, sank aber gegen das Ende zur Erde herab. *Credo* und *Offertorium* war ein *ragout Rossini*scher Opernphrasen ohne Sinn, ohne Aufmerksamkeit, ohne Zweck, nicht einmal zusammengereiht, sondern wie in einem *Salame*, auf gut Glück durcheinander geknetet. Die ganze Reihe der Favoritgänge dieses Componisten durch 32. von ihm geschriebne Opern entfaltet, und theils erfunden, theils deutschen Meistern gestohlen, theils dem berühmten *Veluti* entwendet, der sie wie bekannt, öffentlich als <u>sein</u> reclamirt, – diese ganze langweilige Serie wurde hier an heiliger Stätte abgehapselt u. demonstrirte sehr deutlich, daß es *Rossini* außerhalb seiner entlehnten und nun stereotyp gewordnen Manier, offenbar an Erfindung und für die Kirche sogar an Schulkenntniß mangelt. Daß es in dieser *Olla potrida* nicht an Lekkerbißen von dieser Art fehlte, die wir Note für Note liefern, versteht sich:



Wer – ob *Raimondi* oder *Rossini* – das *Sanctus* u. *Agnus* auf der Seele hat, wagt Referent nicht zu entscheiden. Wenn sich die Tonsetzer in den Raub theilen, so bekömmt keiner viel. Auch eine Art von Fuge kam vor deren Thema gleich einem der am Schlukken (:*Singultus*:) leidet, mit ihrem Thema [Bsp.] durch alle 12. Tonarten hüpfte. Das Orgelspiel während des Ritus war kläglich, und da das Orchester während deßelben einstimmte, und

Rossini laut, bald diesem bald jenem aus dem Orchester etwas zurief, so kann man denken wie die Heiligkeit des Ortes geachtet wurde. Das erleuchtete Publicum war indeß entzückt und acht Tage darauf hat man gewiß bey den unzähligen *Maccaroni* Gelagen des Neapolitaner vornehmen und geringen Volkes, die Favoritpaßagen einer Meße geschrieben in zwey Tagen zur Feyer der 7. Schmerzen Mariä abgegurgelt! O heiliger *Scarlatti*, *Valotti*, *Leo* und ihr Musicheiligen alle, ruht sanft in euren Gräbern mit Euch ist die Glorie eures Volkes in der Music – und in den andern Künsten nicht minder – erloschen, und was das schlimmste ist, so vermißt man euch gar nicht, läßt Euch Edelsteine vom reinsten Waßer bey Seite liegen, und spielt, knabengleich, mit bunten Kieseln!

Die wesentlichen Änderungen in der Rezension können so beschrieben und kommentiert werden:

- Miltitz behauptet, die Aussage, wonach die Messe in zwei Tagen komponiert wurde, von Rossini selbst gehört zu haben. Das ist nach dem Zerwürfnis mit ihm freilich unwahrscheinlich, eher vernahm er die Aussage anderweitig.
- Neu ist der Hinweis auf Raimondis mitwirkende „Flickarbeit".
- Hieß es im Tagebuch noch, dass die Musik um 11 Uhr begann, wird nun eine Stunde Wartezeit daraus.
- Die zunächst genannte Elisabetta-Ouvertüre ersetzt er durch die bekannte Ouvertüre zur Diebischen Elster, die mit ihren Trommelwirbeln und dem neckischen Elsternmotiv als Kirchenmusik jeden Leser empören musste.
- Dazu passend gibt er für das Kyrie die Walzertaktart ¾ an.
- Den Hinweis auf den Engelschor übernimmt er aus dem Zeitungsartikel (auf den er im Tagebuch hingewiesen hat) und fügt richtigerweise den Jubel der Hirten hinzu, aber nur, um ihn sofort mit einem Plagiatsvorwurf und der schlechten Durchführung zu verbinden.
- Miltitz schreibt der Rossini-Messe nun auch das Credo, Offertorium, Sanctus und Agnus Dei zu, die er mit weiteren Behauptungen ins Lächerliche zieht.
- Ein moralischer Vergleich mit den guten alten Zeiten beschließt die „Rezension".

Kandler publizierte den Bericht von dem „Freyherr von Miltitz über die Fastenmusik“ in seiner Fortsetzungsserie Musikalisches Tagebuch von und über Italien im «Morgenblatt für gebildete Stände» vom 25. August 1820 fast unverändert. Da in der Zeitungsrubrik kein Platz war für Notenbeispiele, hat Kandler diese nur in Klammern erwähnt. Im ersten Fall hat er die Art des Themas, die Miltitz für die Mayr-Ouvertüre anführt, als „Notenbeyspiel einer Tanzmelodie“ beschrieben. Beim Kyrie gab Kandler als Tonart „E minor“ an, da er die Tonart C als lateinisches E interpretierte. Aus „applaudirt hätten“ (Konjunktiv I im Perfekt) machte Kandler „applaudirten“ (Konjunktiv I im Präteritum). In der Zeitung liest sich die Bruchzahl des ¾-Taktes wie ein ungewöhnlicher 5/4-Takt.

Amadeus Wendt übernahm den Bericht aus dem «Morgenblatt» (erweckte aber den Eindruck, ihn direkt von Miltitz zu haben), wobei er sich von den Datierungen in Kandlers Fortsetzungsserie und der Jahresangabe bei Stendhal irreleiten ließ: Er datierte den Bericht auf den „24sten November“ und schrieb die Messe dem Jahr 1819 zu. Wendt eliminierte alle Hinweise auf Notenbeispiele und nahm weitere kleine Kürzungen vor. Kandlers Konjunktiv über die Neapolitaner, die „beynahe wie im Theater applaudirten“, interpretierte Wendt im Sinne eines Applauses, der fast so stark war wie im Theater, und eliminierte kurzerhand das Wort „beynahe“. In Wendts Buch wird also festgehalten, dass die Neapolitaner in der Kirche applaudiert haben, während aus Miltitz' ursprünglicher Aussage geschlossen werden muss, dass sie es eben nicht taten, obwohl sie es gerne getan hätten.

In dieser Form wurde der Bericht wie erwähnt bis in die heutige Zeit tradiert und sorgte für allerlei Irritationen. Der Raimondi-Spezialist Jesse Rosenberg versuchte sich 1995 sogar in einer stilistischen Analyse der Cum-Sancto-Fuge, ohne aber zu einer überzeugenden Zuschreibung an Raimondi zu gelangen, insbesondere wegen einer ganzen Reihe von Merkmalen, die nicht dem Gebaren des begnadeten Kontrapunktikers in seinen späteren Messen entsprechen. Bruno Cagli hat bereits 1971 in der kontrapunktischen Schwäche Rossinis Handschrift erkannt: „Das einzige Stück, das man in einer gewissen Weise tadeln könnte, ist die Schlussfuge des Cum Sancto, bei dem die Bravour des Komponisten dazu diente, hie und da eine gewisse Verlegenheit im Verlauf zu kaschieren.“

Rossinis *Messa di gloria* von 1820 wurde seitens des Publikum begeistert aufgenommen, außer vom Geheimrat Carl Borromäus von Miltitz, dessen durch persönliche Animositäten geprägte polemische Berichterstattung unglücklicherweise

zu einer irreführenden Rezeptionsgeschichte geführt hat. Hört man sich die Messe heute unvoreingenommen an, erkennt man darin den inspirierten Komponisten aller musikalischen Gattungen, und der Belcanto-Liebhaber fühlt sich mit Stendhals Anekdote sofort dem Paradies näher, vor allem auf dem Turm des Baumwipfelpfades!

Weiterführende Lektüre:

RETO MÜLLER, *Rossinis 'Messa di Gloria' und das Musikleben Neapels von 1819/20 in der Wahrnehmung des sächsischen Komponisten Carl Borromäus von Miltitz*, «La Gazzetta», Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft 2012, S. 35-98.

Reto Müller

Anzeigen

PALAIS THERMAL
Therme 360° Wohlbefinden

Verleihung des ROSSINI IN CIMA an José Miguel Pérez-Sierra

„Ich war schon immer der Meinung, dass die Spanier von der Natur eine besondere Gabe an musikalischer Veranlagung erhalten haben." So äußerte sich Gioachino Rossini, der Spanien als ein „für die Musik so sehr geartetes Land" betrachtete. Dachte er an Sängerinnen und Sänger wie Lorenzo Correa, Isabella Colbran, Manuel García oder Maria Malibran, die seine Musik zu höchsten Gipfeln führten, ist es heute José Miguel Pérez-Sierra, der ihm als Dirigent jene Musikalität angedeihen lässt, die seine Melodien und Rhythmen zu voller Entfaltung bringt. 2013 debütierte er mit *Ricciardo e Zoraide* bei ROSSINI IN WILDBAD. Seither kehrte er außer 2014 und 2020 alljährlich nach Wildbad zurück und gehört damit zum Urgestein dieses Festivals. Er dirigierte hier 8 Rossini-Opern, wovon 5 auf CD und eine auf DVD erschienen sind, alle bei Naxos. Eines seiner Markenzeichen sind ungekürzte Opernaufführungen. Ein besonderes Verdienst gebührt seinem Einsatz für vier komplexe Themenkonzerte: Arien für Contralto mit Marianna Pizzolato (2015), Hommagen an Rubini und Tamburini mit Maxim Mironov (2016) bzw. Vittorio Prato (2017) und Alternativarien zum 30-jährigen Jubiläum der Deutschen Rossini Gesellschaft (2019). Der 1981 in Madrid geborene Pérez-Sierra erhielt nach seiner Dirigenten-Ausbildung bei den „Rossinianern" Gabriele Ferro und Gianluigi Gelmetti die höheren Weihen als Assistent von Alberto Zedda. Beim ROF in Pesaro debütierte er 2006 mit *Il viaggio a Reims* und kehrte 2011 mit *La scala di seta* dorthin zurück. Neben seiner Rossini-Engagements in Bad Wildbad pflegte er das Repertoire dieses Komponisten u. a. auch mit *L'occasione fa il ladro* in Triest, *Il turco in Italia* in Santiago de Chile und Metz, *Il signor Bruschino* in Straßburg, *Il barbiere di Siviglia* in Ancona, *La Cenerentola* in Montréal, *Tancredi* in Bari, *La donna del lago* und *Armida* in Marseille. Dass er dabei auch ganz Spanier blieb, zeigt seine regelmäßige Pflege des typisch spanischen Musiktheaters und seine kürzliche Berufung zum Musikalischen Direktor des Teatro Zarzuela in Madrid. Für seine 10-jährige Tätigkeit in Bad Wildbad erhält José Miguel Pérez-Sierra den ROSSINI IN CIMA. *Reto Müller*

Biografien

José Miguel Pérez-Sierra

José Miguel Pérez-Sierra
(Musikalische Leitung) studierte Dirigieren bei Gabriele Ferro, Gianluigi Gelmetti und Colin Metters. Beim Rossini Opera Festival in Pesaro dirigierte er 2006 *Il viaggio a Reims* und 2011 *La scala di seta*. Seither gastierte er regelmäßig u. a. am Palau de les Arts in Valencia, am Gran Teatre del Liceu in Barcelona, am Teatro de La Zarzuela in Madrid (dessen Musikdirektor er seit 2023 ist), an der Oper von Oviedo, am Teatre Principal in Palma de Mallorca, am Teatro Municipal in Santiago de Chile, am Teatro San Carlo in Neapel, am Teatro Verdi in Triest, beim Puccini Festival in Torre del Lago, am Theater in Chemnitz, am Opéra-Théâtre in Metz sowie am Teatro Coccia in Novara. Mehrfach dirigierte er u. a. alle bedeutenden Orchester Spaniens, das georgische Staatsorchester in Tiflis, die Filarmónica de Montevideo, die chilenische Filarmónica de Santiago, die Robert-Schumann-Philharmonie Chemnitz, das Orchester des Teatro San Carlo sowie die Virtuosi Brunenses. *Ricciardo e Zoraide*, *Aureliano in Palmira*, *Matilde di Shabran*, *La scala di seta* und *Armida*, alle bei ROSSINI IN WILDBAD eingespielt, erschienen bei Naxos als CD, *L'equivoco stravagante* als DVD. 2023/24 dirigierte er *Il tabarro* & *Gianni Schicchi* in Oviedo, *Samson et Dalila* im Auditorio de Tenerife, *Madama Butterfly* in Novara. Gern pflegt er auch das Zarzuela-Repertoire, zuletzt mit *La verbena de la paloma*.

Yo Otahara
(Sopran), in Tokyo geboren, absolvierte in der Heimat ihr Gesangsstudium, ehe sie am Konservatorium 'Arrigo Boito' in Parma ihre stimmlichen Fertigkeiten und ihr Belcanto-Repertoire mit Auszeichnung vervollkommnete. Im Anschluss nahm sie an einer Reihe von Akademie-Programmen teil: In der Tokyoter Suntory Hall erlernte die aufstrebende Sängerin die Partie der Violetta (*Traviata*), bildete sich an der AMO-Opernakademie in Novara weiter und erhielt Unterricht bei Paoletta Marrocu. Ihr Operndebüt in Italien feierte sie als Ines (*Trovatore*) am Teatro Coccia und wurde sodann an der Arena in Sordevolo bei Biella als Abigaille (*Nabucco*) umjubelt. Auf dem Feld der Barockoper debütierte sie zudem als 2. Frau (*Dido and Aeneas*) und wirkte im Bereich der Neuen Musik in Federico Gons *Un bullo in maschera* sowie in *Paganini non ripete* von Claudio Scannavini mit. Derzeit nimmt sie Unterricht bei Christian Frattima und war vorigen Sommer beim Puccini-Festival 2023 in Torre del Lago bei Viareggio, sowie auch zuletzt am Teatro Coccia, als Cio-Cio-San (*Madama Butterfly*) zu erleben.

Yo Otahara *Mert Süngü* *Patrick Kabongo*

Mert Süngü

(Tenor) in Istanbul geboren, studierte dort an der Kunstuniversität sowie an der Scuola dell'Opera Italiana in Bologna. Meisterkurse besuchte er u. a. bei L. Serra, R. Giménez, N. Shicoff und F. Araiza, und gehörte 2012-14 dem Jungen Ensemble der Semperoper an. 2015 debütierte er am Châtelet als Paris in Offenbachs *La belle Hélène*, war Lanciotto in Mercadantes *Francesca da Rimini* in Martina Franca und Salvini (*Adelson e Salvini*) in Jesi. Er spielte Libenskof (*Viaggio a Reims*) an der Opera di Roma und Cassio in Verdis *Otello* am Teatro Filarmonico in Verona. 2019/20 verkörperte er Gennaro (*Lucrezia Borgia*) in Toulouse und Priamo in Manfroces *Ecuba* in Martina Franca. An der Semperoper gastierte er u. a. in *Il viaggio a Reims* (Belfiore). In Genf trat er als Raoul (*Huguenots*) und jüngst in *Roberto Devereux* auf. Zu seinem Repertoire zählen ferner Don Narciso (*Il turco in Italia*), Eliézer (*Moïse*), Oreste (*Ermione*) und Don Ramiro (*Cenerentola*). Seine Auftritte bei ROSSINI IN WILDBAD in *Maometto II*, *Zelmira*, *Le nozze di Teti e Peleo* (Peleo) und *Elisabetta* sind bei Naxos auf CD erschienen.

Patrick Kabongo

(Tenor) stammt aus der DR Kongo und studierte in Brüssel, von wo er an das Opernstudio der Flämischen Oper gelangte, ehe er 2009 in *L'incoronazione di Poppea* debütierte. 2010/12 sang er an der Opéra de Rouen und war dann Ensemblemitglied der Pariser Académie de l'Opéra Comique. 2012 sang er den Ory und 2013 Norfolc in *Elisabetta* unter Jean-Christophe Spinosi. Beim Maggio Musicale in Florenz erweiterte er sein Repertoire um Almaviva, Tonio, Don Ramiro und Lindoro. Er pflegt das französische Repertoire u. a. mit *Barkouf* (Offenbach) und *La dame blanche*. In Wildbad tritt er seit 2017 auf, u. a. in *L'occasione fa il ladro*, *L'equivoco stravagante*, *Tancredi*, *Elisabetta*, *Armida*, *Ermione*, Meyerbeers *Romilda e Costanza*, Aubers *Le philtre*. 2022/23 gastierte er als Ernesto (*Don Pasquale*) an der Opéra de Québec und an der Irish National Opera. Er war außerdem an der Oper in Avignon (*Il turco in Italia*) und sang 2023 bei den Schwetzinger SWR-Festspielen sowie als Néarque in Donizettis *Les martyrs* am Theater an der Wien. Zuletzt gab er in Krefeld den Libenskof (*Il viaggio a Reims*).

Dogukan Özkan

Dogukan Özkan
(Bass-Bariton) im türkischen Izmir geboren, absolvierte 2016 sein Gesangsstudium am heimatlichen Konservatorium der Dokuz Eylül-Universität unter der Anleitung von Jeanette Thompson. Zu seinen Wettbewerbserfolgen zählen ein 1. Preis beim Wettbewerb für junge Solisten in Istanbul, Einladungen zum Aspen Music Festival and School und zum internationalen Meisterkurs Neue Stimmen in Gütersloh, sowie – kurz nach Beginn der Opernlaufbahn – das Erreichen der Vorschlussrunde beim Internationalen Gabor Belvedere Gesangswettbewerb in Südafrika. Auf der Opernbühne debütierte er zuvor als Graf Ceprano (*Rigoletto*) an der Staatsoper Izmir und agierte ebendort u. a. als Don Basilio (*Barbiere*) und als Dadyan Efendi (*Hekimoğlu*), ehe er an der Deutschen Oper Berlin als Oberpriester des Baal (*Nabucco*) auftrat. Seither überzeugte er in Izmir als Philistine (*Samson et Dalila*), Marchese di Calatrava bzw. Padre guardiano (*La forza del destino*), als Raimondo (*Lucia di Lammermoor*) sowie zuletzt als Titelheld in Rossinis *Maometto II* an der türkischen Staatsoper in Istanbul.

FILHARMONIA
im. Karola Szymanowskiego
W KRAKOWIE

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, Wratislavia 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

FILHARMONIA
im. Karola Szymanowskiego
W KRAKOWIE

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 Kaspszyk. 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.

MAŁOPOLSKA

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 2024

Intendanz und Künstlerische Leitung	Jochen Schönleber
Musikalische Leitung	Antonino Fogliani
Leitung Organisation und Künstlerisches Betriebsbüro	Anna Plummer
Organisation und Künstlerisches Betriebsbüro	Benedetta Andrigo
Organisation	Hannah Holzwarth da Cunha
Künstlerisches Betriebsbüro	Eleonora Calabrò
Mitarbeit Künstlerisches Betriebsbüro und Organisation	Benedikt Skaberna
Technik	Moussé Dior Thiam
Beleuchtung	Marcel Hahn
Kostüm	Olesja Maurer
Ankleiderin	Kira Krikova
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 28. Juli aufgeführt.

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

Bad Wildbad königlich wild

Baden-Württemberg
MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT, FORSCHUNG UND KUNST

LANDKREIS CALW

AWG
Abfallwirtschaft Landkreis Calw

Ihr Entsorgungsunternehmen
im Landkreis Calw

Wir verwerten Ihre Abfälle
und informieren Sie über Holzbrennstoffe.

Gäuallee 5, 72202 Nagold
Tel.0800/3030839 www.awg-info.de kontakt@awg-info.de