

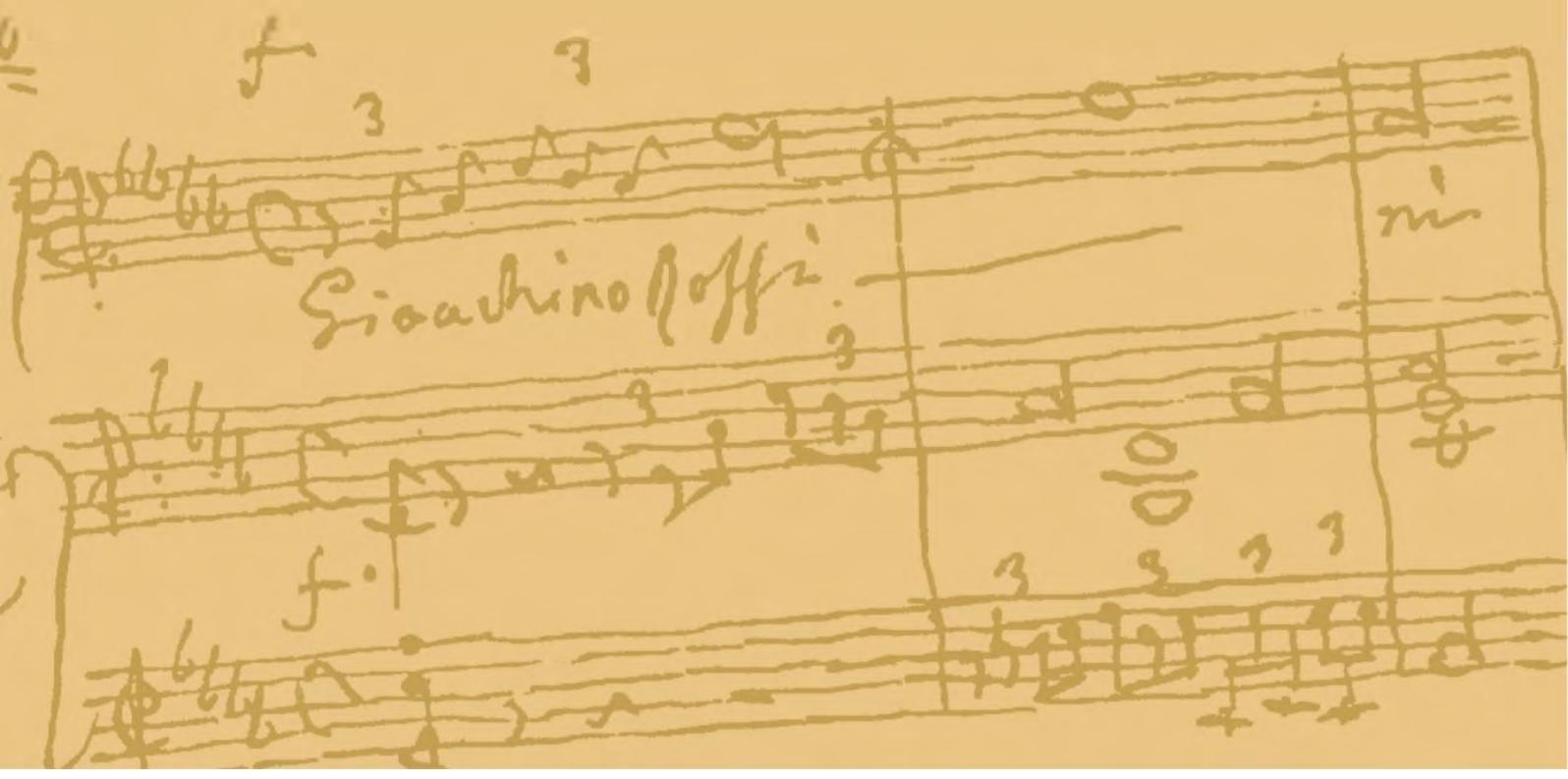
ROSSINI

in WILDBAD

Belcanto Opera Festival

2025

La Cenerentola



Grußwort des Schirmherrn



Liebes Publikum,

fünf Opern in 50 Stunden: Beim Festival ROSSINI IN WILDBAD 2025 erwartet das Publikum ein außergewöhnlicher Opernmarathon. Neuentdeckungen im Belcanto-Opernrepertoire und auch aufstrebende Gesangstalente prägen das Festival mit großer Tradition, das bereits zum 36. Mal stattfindet. Hochgelobte Aufnahmen, Radio-Übertragungen und Streams haben Bad Wildbad heute schon überregional als Kulturort bekannt gemacht: Beste Werbung für die charmante Kurstadt im Nordschwarzwald.

Kultur im ländlichen Raum zu ermöglichen und zu fördern ist dem Land und auch mir persönlich ein wichtiges Anliegen. Umso mehr freue ich mich, dass wir den Landeszuschuss in diesem Jahr deutlich erhöhen konnten als Zeichen besonderer Wertschätzung für ROSSINI IN WILDBAD. Da Landesförderung stets kommunales Engagement voraussetzt, ist es entscheidend, dass auch Bad Wildbad weiterhin verlässlich zu seinem Festival steht. Nur so kann dieses auch künftig seine wichtige Rolle als kultureller Botschafter der Stadt in der Opernwelt wahrnehmen.

In diesem Jahr erwartet die Festspielgäste ein wahres Feuerwerk an hochkarätigen Konzert- und Opernaufführungen: 17 Aufführungen in nur 11 Tagen, davon drei Erstaufführungen. Ergänzt wird das Programm durch die Akademie Belcanto mit exklusiven Meisterkursen und Stipendien für ausgewählte Nachwuchstalente. Für Kinder und Jugendliche aus Bad Wildbad und Umgebung gibt es einen musikalischen Spaziergang mit Musik von Rossini. Ein rundum stimmiges und vielversprechendes Festspielprogramm!

Mein herzlicher Dank gilt allen Mitwirkenden auf und hinter der Bühne für ihr großartiges Engagement. Allen Besucherinnen und Besuchern aus nah und fern wünsche ich eine wunderbare Festspielzeit in Bad Wildbad – mit inspirierenden Eindrücken und unvergesslichen musikalischen Erlebnissen.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Arne Braun'.

Arne Braun

Staatssekretär im Ministerium für Wissenschaft,
Forschung und Kunst Baden-Württemberg

La Cenerentola ossia **La bontà in trionfo** **(Aschenputtel** oder **Der Triumph der Güte)**

Dramma giocoso in zwei Akten
Uraufführung am 25. Januar 1817
am Teatro Valle in Rom

Libretto von Jacopo Ferretti

Musik von Gioachino Rossini

Aufführungsmaterial: orchestralparts

Wir danken für die Unterstützung dem
Italienischen Kulturinstitut Stuttgart



Königliches Kurtheater | Bad Wildbad
Freitag, 18. Juli 2025, 19.30 Uhr
Sonntag, 20. Juli 2025, 16.00 Uhr
Dienstag, 22. Juli 2025, 19.30 Uhr
Freitag, 25. Juli 2025, 19.30 Uhr
Sonntag, 27. Juli 2025, 10.45 Uhr

Dauer ca. 2 Std. 50 Min., inkl. 20 Min. Pause

Musikalische Assistenz (Krakau)
Regieassistenz und Abendspielleitung
Maske
Beleuchtung
Technik
Lichtinspizienz
Übertitelinspizienz

Agnieszka Ignaszewska-Magiera
Eleonora Calabrò
Ulrike Lehmann-Ort
Mareike Neumann
Moussé Dior Thiam
Nihan Başar
Reto Müller



Eine Produktion von Passionart und der Filharmonia K. Szymanowskiego Krakowie



(Aufführungen am 10. und 12. Juli 2025,
Opera Krakowska – Oper Krakau)

Ton-Aufzeichnung durch Perfect Noise

Video-Aufzeichnung durch philo-media



für *Opera Europa Next Generation* von *operavision.eu*.

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

Don Ramiro

Prinz von Salerno

Dandini

sein Diener

Don Magnifico

Baron von Monte Fiascone, Vater von

Clorinda

Tisbe

Angelina, genannt Cenerentola

Stieftochter Don Magnificos

Alidoro

Philosoph, Lehrer Don Ramiros

* Stipendiaten der Akademie BelCanto

Höflinge des Prinzen

Patrick Kabongo

Emmanuel Franco

Filippo Morace

Ellada Koller *

Verena Kronbichler *

Polina Anikina

Dogukan Özkan

Männerchor

Chor der Szymanowski-Philharmonie Krakau

(Künstlerische Leitung: Piotr Piwko)

Orchester der Szymanowski-Philharmonie Krakau

(Künstlerische Leitung: Alexander Humala)

Musikalische Leitung

Musikalische Assistenz / Tafelklavier

Regie und Bühnenbild

Regieassistenz

Kostüme

Licht

Deutsche und italienische Übertitel

José Miguel Pérez-Sierra

Gianluca Ascheri

Jochen Schönleber

Eleonora Calabrò

Claudia Möbius

Mareike Neumann

Reto Müller

Inhalt

1. Akt

Im halb zerfallenen Haus des Barons Don Magnifico kokettieren seine Töchter Clorinda und Tisbe vor dem Spiegel und ärgern sich über ihre als Magd gehaltene Stiefschwester Angelina-Aschenputtel, die ihr Lied vom Königssohn singt, der die Liebe in der Güte suchte. Den als Bettler verkleideten Alidoro jagen sie fort, während Aschenputtel ihm hilft. Kavaliere kommen und laden die Mädchen auf das Schloss ein, da der Prinz eine Frau sucht.

Don Magnifico, vom Lärm geweckt, deutet seinen Traum vom fliegenden Esel als Bild des sozialen Aufstiegs der Familie.

Prinz Ramiro erscheint als Diener verkleidet, um so die Herzen der Frauen besser erkunden zu können. Die zufällige Begegnung mit Aschenputtel ist für beide Liebe auf den ersten Blick.

Der als Prinz verkleidete Diener Dandini tritt mit seinem Gefolge auf und wird von Don Magnifico und seinen beiden Töchtern umworben.

Aschenputtel will mit auf das Schloss, doch ihr Stiefvater droht mit Schlägen. Als Alidoro sich nach seiner dritten Tochter erkundigt, sagt Magnifico, sie sei tot. Alle sind fassungslos und im Zweifel.

Allein zurückgeblieben, bekommt Aschenputtel erneut Besuch von dem Bettler: Alidoro gibt sich zu erkennen und wird sie auf das Schloss bringen.

Dort schmeichelt Dandini dem Baron mit der Ernennung zum Kellermeister, während er zusammen mit Ramiro die

Eitelkeit seiner beiden Töchter entlarvt. Die Ankunft einer unbekanntten Dame, die trotz ihrer Kleidung an Aschenputtel erinnert, versetzt alle in Aufruhr.

2. Akt

Die Höflinge mokieren sich heimlich über den Baron und seine beiden Töchter.

Dieser sieht sich schon als einflussreichen Schwiegervater des Prinzen.

Die Unbekannte gesteht dem „Diener“ ihre Liebe und überlässt ihm einen Armreif. Ramiro beendet die Maskerade und macht sich mit den Seinen auf ihre Suche.

Dandini eröffnet unterdessen Magnifico das Geheimnis seiner Verkleidung und weist ihn aus dem Schloss.

Aschenputtel, wieder in ihren Lumpen am Kamin, träumt von ihrem Diener und singt das Lied des suchenden Königs. Nach einem heftigen Gewitter kommen Magnifico und seine Töchter nach Hause und lassen ihre Wut an Aschenputtel aus.

Alidoro hat arrangiert, dass die Kutsche bei ihrem Haus umkippt. Ramiro erkennt in Aschenputtel die Unbekannte. Alle Anwesenden fühlen sich in einem unentwirrbaren Knäuel gefangen.

Clorinda und Tisbe werden von Alidoro zwischen die Wahl der Armut oder der Bitte um Verzeihung gestellt.

Aschenputtel besteigt den Thron. Sie schüttelt ihr vergangenes Leid ab und verzeiht ihren Peinigern. Alle sind gerührt vom Triumph ihrer Güte.

Reto Müller

Übersicht

Interpreten der Uraufführung, Rom, Teatro Valle, 25. Januar 1817:

Giacomo Guglielmi (Don Ramiro, Tenor), **Giuseppe de Begnis** (Dandini, Bass), **Andrea Verni** (Don Magnifico, Buffo), **Caterina Rossi** (Clorinda, Sopran), **Teresa Mariani** (Tisbe, Mezzosopran), **Geltrude Righetti-Giorgi** (Angelina-Cenerentola, Contralto), **Zenobio Vitarelli*** (Alidoro, Bass); **Männerchor** (Höflinge des Prinzen)
* **Gioachino Moncada**, bei der Wiederaufnahme in Rom, Teatro Apollo, 26.12.1820

Ouvertüre

1. Akt

1. **Introduktion** Clorinda, Tisbe, Cenerentola, Alidoro, Chor
No no no no: non v'è
Rezitativ
2. **Kavatine** Magnifico
Miei rampolli femminini
Rezitativ
3. **[Szene und] Duett** Cenerentola-Ramiro
Tutto è deserto – Un soave non so che
Rezitativ
4. **[Chor und] Kavatine** Dandini; Clorinda, Tisbe, Ramiro, Magnifico, Chor
Scegli la sposa – Come un'ape nei giorni d'aprile
Rezitativ
5. **Quintett** Cenerentola, Ramiro, Dandini, Magnifico, Alidoro
Signor, una parola
Rezitativ
6. **Arie** Alidoro
Vasto teatro è il mondo
- 6a. **Szene und Arie** Alidoro
*Sì, tutto cangierà –
Là del ciel nell'arcano profondo*
Rezitativ
7. **Erstes Finale** Clorinda, Tisbe, Cenerentola, Ramiro, Dandini, Magnifico, Alidoro, Chor
Conciosiacosaché

2. Akt

8. **Introduktion** Chor der Kavalier
Ah! Della bella incognita
Rezitativ
9. **Arie** Magnifico
Sia qualunque delle figlie
Rezitativ
10. **Rezitativ und Arie** Ramiro, Alidoro, Chor
«E allor...» – Sì, ritrovarla io giuro
Rezitativ
11. **Duett** Dandini-Magnifico
Un segreto d'importanza
Rezitativ
12. **Canzone** Cenerentola
Una volta c'era un re
Rezitativ
13. **Gewittermusik**
Rezitativ
14. **Sextett** Clorinda, Tisbe, Cenerentola, Ramiro, Dandini, Magnifico
Siete voi? Voi prence siete?
Rezitativ
15. **Arie** Clorinda
Sventurata! mi credea
Rezitativ
16. **Zweites Finale: Chor und Szene**
Cenerentola, alle, Chor
Della fortuna instabile – Sposa... Signor

Orchester: 2 Flöten/Piccoloflöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 1 Posaune; Streicher (1. u. 2. Geigen, Bratschen, Celli, Kontrabässe); Cembalo.

***La Cenerentola*, oder Die Güte laut Rossini**

Die Wahl des Stoffes

Es scheint mittlerweile festzustehen, dass Rossini bereits um 1815-1816 herum eine gewisse Unabhängigkeit bei der Wahl der Librettisten und Stoffe für seine Opern genoss. Sein Wirken im Rom jener Jahre bezeugt dies: 1816 bestand er darauf, für seinen *Barbiere di Siviglia* mit dem Librettisten Cesare Sterbini zusammenzuarbeiten, und nicht mit Jacopo Ferretti, der die naheliegende Wahl gewesen wäre. Fast dasselbe geschah auch im darauffolgenden Jahr, als der Impresario des Teatro Valle Rossini dafür engagierte, um die Oper zur Eröffnung der Karnevalssaison von 1817 zu komponieren. Diesmal ergriff der Maestro selbst die Initiative und wandte sich gar an den sonst an norditalienischen Bühnen tätigen Gaetano Rossi, um von diesem das Libretto für eine neue komische Oper zu erbitten. Anhand seiner Briefwechsel scheint Rossini mit der von Rossi erbrachten Arbeit zufrieden gewesen zu sein. Dieser hatte ein Libretto mit dem Titel *Laurina alla corte* vorgeschlagen. Am 8. November 1816 schrieb Rossini an den Impresario Cartoni bezüglich des neuen Librettos: „Ich versichere Euch, dass der zweite Akt wunderschön ist – abwechslungsreich und theaterwirksam“. Ungeachtet solch positiver Voraussetzungen ließen sich Verspätungen und Zwischenfälle nicht vermeiden. Diese waren in erster Linie Rossinis Arbeit in Neapel geschuldet, wo sich die Produktionen von *Otello* und *La gazzetta* als mühsamer und

hindernisreicher herausstellten als gedacht. Die neue Oper für Rom rutschte so von der Spielzeiteröffnung an die dritte Stelle, indem andere, schneller verfügbare Produktionen vorgezogen wurden. Freilich darf diese Verspätung nicht allein den sich hinziehenden Verpflichtungen in Neapel zugeschrieben werden. Einmal in Rom angekommen, sah sich *Laurina* mit den schweren Hindernissen der Zensur konfrontiert, welche so zahlreiche und so mannigfaltige Änderungen verlangte, dass es in einem ohnehin stark begrenzten Zeitraum unmöglich wurde, das Vorhaben weiterzuverfolgen. Der einzig gangbare Weg bestand also darin, den Stoff auszutauschen, und in Anbetracht der Umstände den Librettisten gleich mit dazu: Die beinahe alternativlose Wahl fiel auf Jacopo Ferretti, der trotz des Zerwürfnisses seit der Zeit des *Barbiere* und der doppelten Schmach, als Rossi mit dem neuen Libretto betraut wurde, zustimmte, in einer Notsituation als 'Einspringer' herzuhalten, in der es notwendig war, schnellstmöglich voranzukommen.

Jacopo Ferretti berichtete in seinen Memoiren in ausgeschmückter und phantasiereicher Sprache von der Wahl des neuen Stoffes, *Cendrillon*, und schrieb die Verdienste hierfür sich selbst zu. Der Einfall sei ihm nach einem langen kalten Abend von Diskussionen zwischen ihm, Rossini und dem Impresario Cartoni gekommen, der bereits „an die zwanzig

oder dreißig Opernstoffe“ verworfen hatte, da sie zu ernst („in Rom wollte man damals etwas zu lachen haben, wenigstens im Karneval“) oder, noch schlimmer, zu kostspielig waren. Beinahe „am Einschlafen“, so berichtet er, „stammelte ich inmitten des Gähns: *Cendrillon*“, und die Reaktion eines völlig übermüdeten Rossini war so plötzlich wie unerwartet, ein Zucken, das einem begeisterten „Ja“ gleichkam, gefolgt von einem tiefen Schlaf, in der Erwartung des nächsten Tages und einer raschen Arbeitsaufnahme. Darüber, ob Ferretti tatsächlich der erste war, dem dieser Stoff in den Sinn kam, wird es niemals Gewissheit geben (es sei denn, man verlässt sich auf seine fiktionale, weitaus spätere Rekonstruktion). Tatsache ist, dass Rossini den Stoff, und was sein dramatisches Potenzial ausmachte, genau vor Augen gehabt haben muss. 1814 hielt er sich in Mailand auf, um eine Wiederaufnahme von *L'italiana in Algeri* sowie seine neue Oper *Il turco in Italia* auf die Bühne zu bringen, und genau zu dieser Zeit wurde an der Scala die Oper *Agatina o La virtù premiata* von Stefano Pavesi aufgeführt, deren Libretto von Francesco Fiorini schließlich zur direkten Quelle für *La Cenerentola* wurde (nach *Tancredi* und *Elisabetta regina d'Inghilterra* verwendete Rossini hier zum dritten Mal von Pavesi komponierte Opernstoffe als Quelle für die eigenen Libretti, und weitere sollten folgen!). Wahrscheinlich war die Handlung dem Komponisten auch

aus dem Ballett *La virtù premiata* mit der Musik des Grafen Wenzel Robert von Galenberg bekannt. Dieses sollte anlässlich der Wiedereröffnung des Teatro San Carlo nach dem großen Brand von 1816 aufgeführt werden. Die Proben hierfür waren in Neapel gerade in vollem Gange, als Rossini im Begriff war, nach Rom aufzubrechen. Kurzum, selbst wenn die Idee von Ferretti stammte, standen Rossini die Eigenschaften des Stoffes und die Art und Weise seiner möglichen Umsetzung mit Sicherheit genau vor Augen.

Vom Märchen zum *Dramma giocoso*

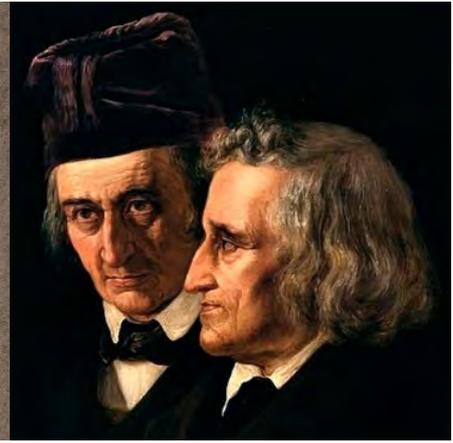
Die vollständige Abwesenheit von Magie und Zauberei ist gemeinhin etwas, das den modernen Zuhörer erstaunen lässt, der erstmals mit Rossinis *Cenerentola* in Berührung kommt. Heutzutage ist das Märchen vor allem dank des Zeichentrickfilms von Walt Disney (samt der späteren Remakes) bekannt, wo die Magie einen konstitutiven Bestandteil der Geschichte ausmacht. Zweifellos haben Ferretti und Rossini eine eindeutige und bewusste Wahl getroffen. Aber der Weg vom Märchen zum *Dramma giocoso* (komische Oper) ist äußerst verschlungen und offenbart eine kleine Geschichte der Veränderungen in Kunstgeschmack und Kultur im Laufe von gut hundert Jahren. Der Aschenputtel-Stoff gehört wohl zu den beliebtesten Märchen, dessen erste schriftliche Fassung die Gelehrten im China des 9. Jahrhunderts ausfindig ma-



Giovanbattista Basile



Charles Perrault



Jacob und Wilhelm Grimm

chen konnten. In der neuzeitlichen Kultur des Abendlands gilt im allgemeinen die von den Brüdern Grimm überlieferte Fassung aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als jene mit den schaurigsten Elementen: Um in den von Cenerentola verlorenen Pantoffel zu schlüpfen, was der Prinz probieren lässt, um die Geliebte ausfindig zu machen, zögern die beiden Stiefschwestern nicht, sich auf Aufforderung der Stiefmutter Zeh und Ferse abzuschneiden, ehe sie später wegen des hervorquellenden Bluts vom Prinzen entlarvt werden. Aber nicht nur das: In der Schlusszene der Hochzeit zwischen dem Prinzen und Aschenputtel pickt das Täubchen, das Letztere begleitet, den unglückseligen Stiefschwestern beide Augen aus, um sie für die Blindheit zu strafen, die sie gegenüber jener an den Tag gelegt haben, die nun Prinzessin ist. Etwas weniger grausam ist die Fassung aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im *Märchen aller Märchen (Cunto delli cunti)* von Giovanbattista Basile unter dem Titel *Die Aschenkatze (Gatta Cenerentola)*, wo sich die Stiefschwestern in ihr Unglück fügen müssen, wenn Basile einem neapolitanischen Sprichwort folgt: „In gar großer

Narrheit lebt, wer sich gegen die Sterne stellt“. Allerdings ist die heute beliebtere Fassung des Märchens (schon allein deshalb, weil sie dem Disney-Film als direkte Vorlage diente) jene von Charles Perrault (Ende des 17. Jahrhunderts), die den *Märchen meiner Mutter Gans (Contes de ma mère l'Oye)* entstammt. Es handelt sich um eine harmlose Neuschreibung, geeignet, um am Hof von König Ludwig XIV. gelesen zu werden, wo man die dafür so wesentlichen märchenhaften und wunderbaren Aspekte besonders zu schätzen wusste. Dieser Vorgang der Abschwächung führte letztlich einen weiteren Aspekt in die Überlieferung ein, der sich in den nachfolgenden Bühnenfassungen als grundlegend erweisen sollte: jener der Vergebung und folglich der Güte Cenerentolas. Hier werden die Stiefschwestern nicht mehr blind gemacht und auch nicht länger dazu gezwungen, die Wendung des Schicksals hinzunehmen. Vielmehr wird ihnen von der nun gekrönten Schwester verziehen, die sich zu einem Vorbild an Güte erhebt.

Als erste Opernvertonung des Märchens ist heute die Opéra-Comique *Cendrillon*



Jean-Louis Laruelle



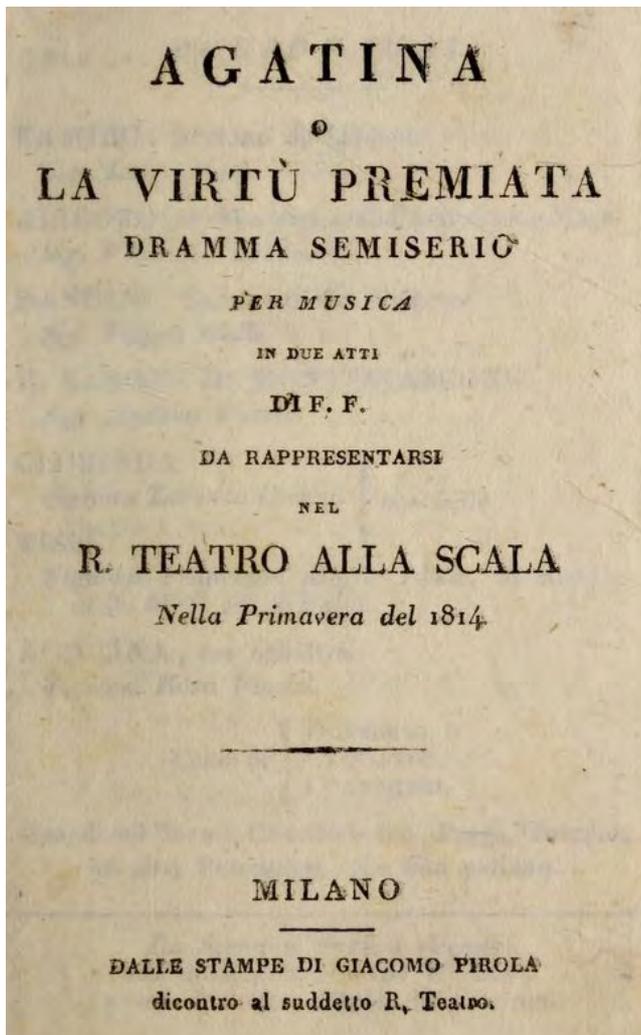
Nicolas Isouard



Stefano Pavesi

von Jean-Louis Laruelle, auf ein Libretto von Louis Anseaume bekannt (Paris, 1759): Dieses Werk scheint einerseits Cenerentolas Güte zu schmälern (im Schlussteil flüchten die Stiefschwestern ohne Vergebung zu erhalten), und nimmt der Geschichte andererseits, ähnlich wie in Rossinis Version, einen Großteil ihres magischen Apparats. Hierin folgt es der vorherrschenden aufklärerischen Kultur, durch welche die magischen Verzauberungen aus der Mode gekommen waren, die dem Zeitalter Ludwigs XIV. so sehr gefielen. Bleibt diese Fassung Perraults Vorlage weitgehend treu, so sollte Selbiges gut ein halbes Jahrhundert später für Nicolas Isouards Opéra-féerie *Cendrillon* mit dem Libretto von Charles-Guillaume Étienne (Paris, 1810) nicht gelten. Die tiefgreifende Bearbeitung bringt als Ergebnis eine Reihe von neuen Situationen mit sich: So wird aus der Stiefmutter ein Stiefvater (Le baron de Montefiascone), Prinz Ramir tauscht die Kleider mit seinem Diener Dandini, die Fee verwandelt sich in einen Zauberer (Alidor); diese und weitere Elemente (bis hin zu den Namen der Rollen) gelangen über die Oper von Pavesi direkt bis zu Rossinis Version. Gegenüber der

Oper von Laruelle und Anseaume taucht zum einen Cenerentolas abschließende Vergebung gegenüber den Stiefschwestern Clorinde und Tisbé sowie dem Stiefvater wieder auf, und weist zum anderen, in einer Zeit, als das geistige Klima bereits romantisch aufgeladen ist, eine Wiedereinführung magischer und märchenhafter Elemente auf, wie dies im Übrigen bei einer Opéra-féerie naheliegend ist. Der Zauberer Alidor lullt Cendrillon in den Schlaf ein und bringt sie in den reichen Palast von Ramir (sodass sie fast bis zum Schluss glaubt, es sei alles nur ein Traum), dann schenkt er ihr eine verzauberte Rose, durch welche sie sich verwandelt und bei dem Fest nicht erkannt wird. Schließlich wird Ramir Cendrillon anhand ebendieser Rose ausfindig machen (die Schühchen aus dem Original kommen hier also nicht mehr vor). Die Opera semiseria *Agatina o La virtù premiata* von Stefano Pavesi auf ein Libretto von Francesco Fiorini, die Rossini wie schon erwähnt im Jahr 1814 in Mailand selbst erlebt haben dürfte, nimmt in der Tat einen großen Teil der Oper von Isouard wieder auf, einschließlich der Zaubereien. Liest man die Regieanweisung zum Ende des Ersten Akts, so macht sie



diese letztlich sogar noch spektakulärer: „Agatina [das heißt Cenerentola] verweilt im Schlaf und an demselben Ort, während sich ihre einfache, verwahrloste Bekleidung in ein herrliches, sehr aufwendiges Kleid verwandelt; auf einen Wink Alidoros hin, verwandelt sich der Felsblock in einen Wagen, der von zwei geflügelten Drachen gezogen wird, die Agatina und den Zauberer eilig fortbringen“.

Ausgehend von der Oper Pavesis und Fiorinis, der direkten Quelle ihres eigenen Librettos, treffen Rossini und Ferretti die programmatische und bewusste Wahl, die Geschichte von jeglicher Zauberei freizuhalten. Ferretti selbst erklärt dies in seiner Einleitung zu dem anlässlich der römi-

schen Uraufführung von 1817 erschienenen Libretto-Druck: „Meine arme Cenerentola [...] tritt nicht in Verbindung mit einem Zauberer auf, der Phantasmagorien entwickelt, oder mit einer sprechenden Katze [womöglich als Verweis auf Basile?], und sie verliert auch keinen Pantoffel beim Tanzen: vielmehr übergibt sie einen Armreif, wie in einem französischen Theater [Isouard/Étienne?], oder in irgendeinem großen italienischen Theater [Pavesi/Fiorini an der Scala?], dies darf nicht als Majestätsbeleidigung verstanden werden, sondern vielmehr als eine Notwendigkeit der Bühnen des Teatro Valle, und eine Antwort auf den Feinsinn des römischen Geschmacks“. Es mag der Mangel an bühnentechnischen Möglichkeiten am Teatro Valle oder ein nicht näher bezeichneter „römischer Geschmack“ gewesen sein, fest steht jedenfalls, dass die Abwesenheit jeglicher Zauberei in der Handlung letztlich die ursprünglichen Opéra-féerie und Opera semiseria in ein prosaischeres Drama giocoso verwandelt. Die Rose mit ihren Zauberkraften verschwindet (tatsächlich riskiert Cenerentola auf dem Fest vom Stiefvater und den Stiefschwestern erkannt zu werden) und wird durch ein „Armband“ oder einen Armreif ersetzt, als reines Bühnenrequisit, das schlicht dazu da ist, dass Cenerentola am Schluss von Ramiro erkannt wird. Und natürlich verliert auch Alidoro jegliche Zauberkraft: vom „großen Astrologen und Zauberkünstler“ wird er zum einfachen

„Philosophen“ herabgestuft. Letzteres mag wie ein Detail erscheinen, aber vielleicht enthüllt es in dem Werk von Rossini und Ferretti eine etwas verborgene Grundlage, die seinen Sinn und seine Bedeutung jedenfalls reicher macht.

Der Philosoph

Die Spielzeit des Jahres 1814 am Teatro alla Scala scheint ein interessantes Drehkreuz zu sein: Wie bereits angeführt, dürfte Rossini Gelegenheit gehabt haben, Pavesis *Agatina* zu sehen, während er seine neue Oper *Il turco in Italia* auf ein Libretto von Felice Romani vorbereitete, die im selben Jahr sowie im selben Theater uraufgeführt wurde. Bekanntlich bildet die Quelle der letztgenannten Oper das gleichnamige Libretto von Caterino Maz-zolà, das erstmals 1788 in Dresden mit Musik von Franz Seydelmann inszeniert wurde. Insbesondere haben die Gelehrten als direkte Quelle, derer sich Romani bedient hat, das Libretto ausgemacht, das zum Anlass einer Wiener Wiederaufnahme im Jahr 1789 gedruckt wurde, der ganz sicher auch Constanze Mozart beigewohnt hat, die ihren Mann Wolfgang Amadeus in einem Brief hiervon unterrichtete; nur wenige Monate später fing dieser an, *Così fan tutte* zu komponieren. Aufgrund einer kuriosen Verflechtung zwischen Meisterwerken verschiedener Zeiten und Epochen ging 1814, also im selben Jahr, an der Scala neben *Agatina* und *Il turco in Italia* auch Mozarts *Così* über die Bühne, die

RAMIRO , Sovrano di Salerno.
Sig. Luigi Mari.

ALIDORO , suo Maestro , grand' Astrologo , e Mago.
Sig. Pietro Vasoli.

DANDINI , Cameriere del Principe.
Sig. Filippo Galli.

IL BARONE DI MONTEFIASCONE.
Sig. Andrea Verni.

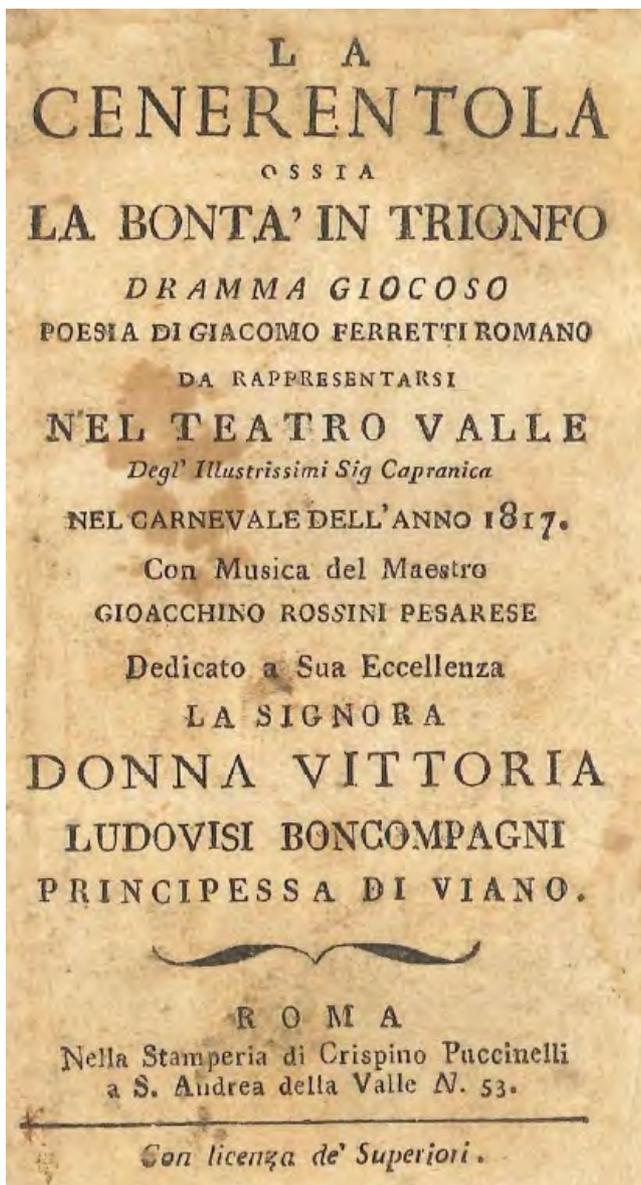
CLORINDA
Signora Lorenza Corrà. } sue figlie.
 TISBE
*Signora Francesca Maffei Festa , al servizio
 di S. M. il Re d' Italia.*

AGATINA , sua figliastra.
Signora Rosa Pinotti.

CORO di { DONZELLE.
 CACCIATORI.
 CORTIGIANI.

Grandi del Regno, Cavalieri vinti, Paggi, Guardie,
 ed altri Personaggi, che non parlano.

Rossini hier kennen und schätzen gelernt haben dürfte, zumal er das musikalische Motto (das 'Così fan tutte' der Versoktave von Don Alfonso, das auch am Anfang der Ouvertüre auftaucht) verwendet, um hierauf das Terzett seines *Turco in Italia* aufzubauen. Letztere Oper hat mit *Così fan tutte* auch einen speziellen szenischen Kunstgriff gemein, der im Musiktheater des 18. Jahrhunderts nicht selten vorkam, nämlich dass eine Rolle die Handlung der gesamten Oper sozusagen von außerhalb einfädelt, indem sie ihre Zügel mehr oder weniger fest in der Hand hält, auf Kosten der (bisweilen nichtsahnenden) anderen Figuren. Ein Kunstgriff, dessen Spuren sich auch bei Metastasio aufzeigen lassen: In seiner *Semiramide* (1729) ist der 'böse' Sibari die einzige Rolle, die insgesamt die höchst komplizierte Verflechtung der Vorgeschichte überschaut (nicht zuletzt deshalb, weil er sie zum Teil selbst hervorge-rufen hat), und daher versucht er die anderen Figuren zu seinen Gunsten zu steu-



ern (er wird entdeckt, was das pragmatische *Lieto fine* herbeiführt). Wenn also der Dichter des *Turco in Italia* „eine komische Oper schreiben soll“, aber „keinen Stoff dafür findet“ und folglich verschiedene Tücken ausheckt, damit sich die Figuren der Oper in einer für ihn interessanten Situation wiederfinden, so steuert der Philosoph Don Alfonso aus *Così fan tutte* zum Beweis seiner Theorie über die Frauen nach seinem Belieben drei Figuren (Guglielmo, Ferrando und in gewissem Maße Despina), um gnadenlos die Reaktion der Schwestern Fiordiligi und Dora-bella abzuwarten, und folglich auch jene

ihrer Liebhaber. Es sind drei für die Handlung grundlegende Figuren, die aber musikalisch betrachtet alle eine relativ geringe Bedeutung haben. Sibari behält Metastasio weitaus weniger Arien vor als den anderen Figuren, der Dichter in Rossinis *Turco* ist nur an wenigen Ensembles beteiligt und Don Alfonso ist die einzige Figur von Mozarts Oper, die keine vollständigen Arien hat, sondern nur einige Instrumental-Rezitative und die kurze Stanze zum Ende hin. Das ist wenig überraschend, wenn es im Rahmen einer Theater- und Musikästhetik des 18. Jahrhunderts gesehen wird, die auf die Affekte und die Wechselfälle der Figuren achtet, womöglich mit mehr Neugierde als Mitleid. Diese Rollen sind gewissermaßen jene, die im Interesse des Publikums die verschiedensten Reaktionen der anderen 'provokieren', die dann bei der musikalischen Darstellung der Affekte dominieren. Ein Nebeneffekt dieser dramatischen Disposition ist eine gewisse Distanzierung zwischen dem Zuschauer und den Begebenheiten, deren Wirkungen von derselben lenkenden Rolle 'vermittelt' und 'entfernt' werden.

Zurück bei *La Cenerentola*, sieht man, dass mit der Entfernung der Zaubereien, die Ferretti und Rossini vorgenommen haben, die Figur des Alidoro die Bezeichnung eines „Philosophen“ erhält, die bemerkenswerterweise dieselbe ist, die Don Alfonso in *Così fan tutte* charakterisiert. Diese womöglich unbewusste Ent-

scheidung bindet schließlich auch dieses Werk an jenen oben beschriebenen Kunstgriff. Tatsächlich ist es bei näherer Betrachtung auch hier Alidoro, der die Fäden der Handlung zusammenhält und die anderen Figuren steuert, die vollständig oder teilweise nicht über seinen Gesamtplan im Bilde sind. Auch hier ist Alidoro selbst zwar eine grundlegende Figur für den Handlungsablauf, aber musikalisch fällt er kaum ins Gewicht, denn über die Beteiligung bei den Ensembles hinaus kommt ihm nur eine Sorbetto-Arie zu, die Rossini nicht einmal selbst schrieb, sondern – dem Usus gemäß – seinem Mitarbeiter Luca Agolini überließ. Auch im Weiteren kommt man nicht umhin, manche kuriose, womöglich nicht intendierte Übereinstimmung mit Mozarts Don Alfonso zu konstatieren. Beide haben eine mehr oder weniger explizite These zu beweisen: Don Alfonso möchte seinen Offiziersfreunden zeigen, dass „die Weibertreue dem Phönix aus Arabien [gleich]. Dass es sie gibt, sagt jeder, aber wo sie ist, weiß niemand“ (einmal mehr handelt es sich um eine Entlehnung aus Metastasio!), Alidoro seinerseits bedient sich einer Theatermetapher, wenn er Cenerentola in seiner Arie erklärt, dass „man in wenigen Augenblicken die Rolle wechseln kann. Wer heute ein Harlekin ist, geschlagen von seinem Herrn, ist morgen ein großer Herr, ein Mann von Welt“. Im übertragenen Sinne könnte man wie Don Alfonso meinen, dass auch er in seinen Handlungen von dem Ziel ge-

DON RAMIRO Principe di Salerno.
Sig. Giacomo Guglielmi.
 DANDINI suo Cameriere.
Sig. Giuseppe Debegnis.
 DON MAGNIFICO Barone di Monte Fiacone, Padre di
Sig. Andrea Werni.
 CLORINDA
Sig. Caterina Rossi.
 TISBE
Sig. Teresa Mariani.
 ANGELINA sotto nome di
 CENERENTOLA Figliastro di Don Magnifico.
Sig. Geltrude Giorgi.
 ALIDORO Filosofo Maestro di D. Ramiro.
Sig. Zenobio Vitarelli.
 Dame che non parlano.
 CORO di Cortigiani del Principe.

leitet wird, etwas zu beweisen, nämlich, dass auf dem großen Welttheater selbst eine Dienstmagd Prinzessin werden kann. Auch er operiert, wie Don Alfonso, mittels Verkleidung: Don Ramiro wird auf seinen Rat zu Dandini, und umgekehrt, Cenerentola wird als Dienstmagd zur Grande Dame, er selbst verkleidet sich als Bettler, alles um die menschliche Selbstgefälligkeit und die Feigheit Don Magnificos und der beiden Stiefschwestern besser zu beobachten (und um nach Art des 18. Jahrhunderts das Publikum beobachten zu lassen). Diese werden etwas zynisch bestraft durch das „unstete Rad“ des „launischen Glücks“. Ob dies alles zufällige Übereinstimmungen sind oder ein bewusstes Unterfangen, lässt sich bis heute nicht beweisen. Es ist eine Tatsache, dass dieser Aspekt zweifellos dazu beiträgt, das breite Spektrum der Verweise und Zitate zu bereichern, die in Rossinis Meisterwerk vorkommen, in welchem die Autoren die – wie noch zu sehen sein wird – ganz be-

wusst einkalkulierte „Gefahr“ einer gewissen Distanzierung zwischen Publikum und Figuren in Kauf nehmen.

Einige Jahre später, 1820, kehrte Rossini zurück zu seiner *Cenerentola* und komponierte eigenhändig, nicht zuletzt dank der Bravour des damals verfügbaren Basses Gioachino Moncada, eine große Arie für Alidoro (auf einen wiederum von Jacopo Ferretti stammenden Text), die an die Stelle der drei Jahre zuvor von Agolini komponierten Sorbetto-Arie trat. Das Stück aus Rossinis Feder, nach seiner Wiederentdeckung im Rahmen der von Alberto Zedda herausgegebenen kritischen Ausgabe, ist heutzutage so gut wie immer Teil der standardmäßigen Aufführungen von *La Cenerentola*. Einerseits hat dies ermöglicht, den Opernliebhabern ein Stück von äußerstem musikalischen Wert zurückzugeben, der den heutigen Rossini-Bässen die Gelegenheit bietet, ihre Fähigkeiten unter Beweis zu stellen. Andererseits hat es teilweise auch Alidoros ursprüngliche dramatische Rolle verändert, der sich nun gleichsam zum Propheten einer wohlwollenden Gottheit wandelt, der die Güte Cenerentolas in Augenschein nimmt und sie durch sein Handeln belohnt. Diese Rolle verwandelt sich also weiter, indem sie womöglich etwas weniger 'Philosoph', und dafür gemäß dem Vorbild der vorigen *Cenerentola*-Opern wieder etwas mehr 'Zauberer' wird.

Spiegelfiguren

Alidoro und sein Status innerhalb des dramatischen Apparats von *Cenerentola* stellen nicht das einzige Mittel zur Distanzierung der Zuschauer vom Brennpunkt der Handlung dar. Es kommt im Verlauf der Oper vor, dass es die Figuren selbst sind, die sich entfremden und in distanzierter Weise die Situationen und Gemütszustände beschreiben, in denen sie selbst verstrickt sind. Der sicherlich bekannteste Punkt, wo dies geschieht, ist das berühmte Sextett des zweiten Akts: Ein Unfall mit dem Wagen des Prinzen (natürlich absichtlich von Alidoro verursacht) bewirkt die Reihe von Enthüllungen, die zum *Lieto fine* führen. Die Verwunderung der Figuren ist derart, dass sie die Handlung vollständig anhalten und beginnen, den Zuschauern von außen und in leicht grotesker Weise klarzumachen, welches ihre eigene Lage ist: „Dies ist ein verschlungener Knoten, dies ist eine verworrene Gruppe“ usw. Rossini macht sich das zunutze, um ein Stück von verfremdender Vollkommenheit zu schreiben: Eine Melodie, die obsessiv auf dem einfachsten Staccato-Rhythmus aufgebaut ist ($\xi \oplus \xi \oplus \xi \oplus \xi \oplus \dots$) und eine Symmetrie zwischen den Partien, dergestalt, dass die Figuren völlig entpersonalisiert daraus hervorgehen. Die kristallklare Vollkommenheit bildet hier das musikalische Mittel, das Rossini nutzt, um seine Figuren vollständig aus sich selbst heraustreten zu lassen. Aber damit nicht genug: In der

Fortsetzung des Stücks scheint sich Dandini gleichsam mit dem Publikum abzu-sondern und sich anzuschicken, den Vor-gang zu beschreiben: „Nun ist die Tragö-die eröffnet, das genieße ich fürwahr“. Auch als Cenerentola einschreitet und Ramiro für den Stiefvater und die beiden Stiefschwestern um Erbarmen bittet, indem sie eine Melodie anstimmt, deren Schönheit auch Steine erweichen würde. Rossini selbst scheint sich daran zu er-freuen, die Melodie einzurahmen und mit den Kommentaren der anderen Figuren zu relativieren, die mal positiv sind (Ramiro und Dandini), mal negativ (Don Magnifico und die Stiefschwestern, die Cenerentola immer noch der Heuchelei bezichtigen). Und das gesamte Stück kann nicht anders enden als mit einer äußerst schnellen Stretta, in der alle von außen das eigene Verhalten beschreiben („Dieser murrst und meckert, jener poltert und zürnt“) mit einer Reihe von Noten und raschem Ge-mecker, wo die Musik Rossinis mehrere dramatische Ebenen zeichnet: Die Figuren beschreiben ihr Gemecker und folglich beschreibt die Musik das Meckern der-selben Figuren, in einem Ensemble, das theatralisch letztlich äußerst wir-kungsvoll ist, aber zugleich auch Cene-rentolas Freude und Benommenheit voll-ständig begräbt (und klugerweise dem Finale vorbehalten ist).

Doch im großen Quintett, das sich in der Mitte des Ersten Akts befindet, erreichen



Gioachino Rossini

diese theatralischen und musikalischen Techniken womöglich die überraschendsten Ergebnisse. Als Alidoro mit seinem „Register der Jungfern“ Don Magnifico danach fragt, warum er als mögliche Braut des Prinzen nur zwei anstatt (wie verzeichnet) drei der Schwestern vorge-stellt hat, behauptet er mit einer Lüge, die dritte Schwester sei gestorben. Plötzlich verwandelt Rossini mit einer sehr ge-schickten und theatralisch äußerst berech-neten Instrumental-Coda schlagartig das musikalische Klima von der Komödie zur Tragödie. Mit Cenerentola geschieht näm-lich das, was vielleicht zu den schreck-lichsten Dingen gehört, die einem Men-schen widerfahren können: nämlich nicht zu existieren, nicht anerkannt zu sein, und somit nicht die geringste Chance zu haben, sich der Rolle zu entziehen, zu der sie zu Unrecht verdonnert wurde, und somit nichts anderes zum Schicksal zu ha-

ben, als im Nichts zu verschwinden. Einmal mehr zieht Ferretti beim Vorlegen der Verse für den langsamen Abschnitt (das *Andante* „*Quel volto estatico...*“) dieselbe oben beschriebene Technik heran: Die Figuren beginnen ihre eigenen Reaktionen von außen zu beschreiben: „Im fassungslosen Antlitz des einen und des anderen erkennt man den Strudel in ihrem Gehirn, das vor Zweifel zaudert und unsicher schwankt“. Rossini deutet jedoch diesmal den Text mit einer ganz und gar besonderen musikalischen Technik: Bald nach dem Incipit stimmen die Figuren eine Melodie an, die auf derselben Umkehrung schwacher und starker Tempi konstruiert ist, die Lorenzo Bianconi 1992 als typische Eigenschaft von Rossinis Crescendos beschrieben hatte. Dabei handelt es sich um eine Technik, bei der im Wesentlichen der Zielpunkt der Melodie exakt mit dem Anfangspunkt seiner Wiederholung übereinstimmt. Auf diese Weise entsteht so etwas wie eine potenziell unendliche Kette, ein regelrechter ständiger Wirbel, der nicht einmal mit dem Einsetzen des abschließenden *Allegro vivace* unterbrochen wird: Ein *Crescendo*, das wengleich auf ganz anderen musikalischen Materialien in eben derselben, potenziell unendlichen Weise aufgebaut ist wie die Melodie des *Andante*. Rossini fällt es also leicht, an dieser Stelle die beiden Themen nahtlos abzuwechseln, wobei sich die Melodie des besagten *Andante* an den dramatischen Dialogen am Ende anbindet, was die dis-

tanzierende Wirkung verstärkt und dafür sorgt, dass die Figuren auch in solch eindringlichen Momenten von sich selbst Abstand gewinnen. Ein unerbittliches musikalisches Mittel, ohne Erbarmen, das keinerlei Pause gewährt, das die arme Cenerentola überfährt, sie zermalmt und in Vergessenheit geraten lässt. Rossini verwandelt hier mit den Mitteln seiner eigenen Kunst die übliche Distanzierung seiner Figuren von sich selbst in etwas völlig anderes, in etwas Verfremdendes und zugleich absolut Mitreißendes. Inmitten eines *Dramma giocoso* gelingt es ihm, eine Szene zu platzieren, die vielleicht zu den furchtbarsten und dramatischsten gehört, die seiner Feder je entsprungen sind.

Die Güte

Also eine Verstrickung aus Eitelkeiten, Gemeinheiten, Täuschungen, Verkleidungen und sogar Sprünge ins Nichts, in der die Figuren dazu neigen, von sich selbst Abstand zu nehmen, vielleicht um die eigenen Grenzen und Schwächen besser hervorzuheben. Der Musikforscher Giampiero Cane ging 1991 in einem Aufsatz voll guter Überlegungen so weit, sogar Cenerentola zu den 'negativen' Figuren zu zählen, indem er sie gar als jammernde Nervensäge beschrieb, die ihre Revanche in den virtuosen Schlusstiraden des Ersten Finale nimmt („*Sprezzo quel cor*“), die er bezeichnete als „ein pompöses ätsch bättsch, das die dritte an die anderen beiden kleinen Heiligen richtet“. Vielleicht war es

kein Zufall, dass er diese Oper als Ausgangspunkt nahm, um eine Parallele zwischen dem Marquis De Sade, dem Dichter Giacomo Leopardi und Rossini selbst aufzustellen: verschiedene Persönlichkeiten, mit unterschiedlichen künstlerischen und kulturellen Lebensläufen, jedoch vereint in einer kritischen Weltsicht, die sie in Richtung des Nihilismus führt.

An dieser Stelle ist nun wirklich zu fragen, was eigentlich aus jener Güte geworden ist, die im Untertitel des Librettos steht („Der Triumph der Güte“) und die Theater- und Märchen-Überlieferung von Aschenputtel zu wesentlichen Teilen durchzieht. Die Antwort liefert Rossini in der Schlusszene selbst: Der Mechanismus ähnelt, wenngleich unter geänderten Vorzeichen, dem Vorgang in Beethovens *Fidelio*, jener fraglos sehr verschiedenen Oper, deren Finale sich erhebt und von den vorausgehenden Stimmungen und Ereignissen absetzt, um zu einer säkularen Hymne der Freiheit zu werden, zu einer Zelebrierung, in der die szenischen Handlungen zu Symbolen werden: Der Moment, als Leonore ihren Mann Florestan befreit, löst ein Ensemble aus, das in seiner Symbolwirkung alle bisherige Bühnenhandlung transzendiert. Auch in der Schlusszene von *La Cenerentola*, bestehend aus einer einzigen Musiknummer, die einen Chor, ein Rezitativ und das Rondo der Protagonistin umfasst, strebt alles danach, eine symbolische Bedeutung anzunehmen. Das



„unstete Rad“ des „launischen Glücks“, das Alidoro anscheinend aus Spaß umkippen ließ, „hält nun bewegungslos an“ für Cenerentola; der Stiefvater und die Stiefschwester machen einen förmlichen Akt der Unterwerfung, und Cenerentola antwortet mit dem, was den Akt der reinsten Güte darstellt, die bedingungslose Vergabung. Im vorausgehenden Sextett ist Rossini, wie wir gesehen haben, sehr geschickt darin, Cenerentolas Gefühle vorwegzunehmen und gleichzeitig zurückzuhalten, wenn er jene bewegende Melodiephrase ‘umrahmt’ und relativiert, oder wenn er Cenerentolas Freude unter dem tausendfachen Gemecker der Stretta begräbt. Hier ist überhaupt kein Hindernis mehr, und die Musik wird einfach, transparent und doch sehr präzise: Es genügt zu lauschen, wenn Cenerentola den „lieblichen Zauber“ ihrer Verwandlung mit jener leichten, äußerst zarten und magischen Chromatik beschreibt, die auf ein-



Vignette von Moritz von Schwind zum Klavierauszug Sauer & Leidesdorf (Sammlung Sergio Ragni, Neapel)

mal alles Leid und die vorausgegangenen Gemeinheiten wegwischt; oder auch wenn, nach dem Akt der Vergebung, dank einer geschickten und einfachen harmonischen und rhythmischen Sequenz, der Chor endlich Worte ehrlicher und aufrichtiger Rührung findet, die vielleicht nie so authentisch waren („Sie rührt und bewegt mich. Sie ist ein Engel in meinen Augen“). Das Schlussrondo (das in *Cenerentola* seine endgültige Verwendung findet, nachdem es zuvor *Il barbiere di Siviglia* und *Le nozze di Teti e Peleo* passierte) hat die Anmut des Tanzes und des Spiels, und auch die äußersten vokalen Virtuositäten tragen dazu bei, das Stück auf eine leichte, abstrakte Ebene zu heben, von wo aus das „lange Bangen“ tatsächlich wie „ein Blitz, ein Traum, ein Spiel“ erscheint. Es erstaunt zu sehen, wie das Hauptthema bezüglich Rhythmus und Melodie ein wenig an das Thema des vorausgehenden Sextetts „Questo è un nodo avviluppato“ erinnert, also an einen Moment völliger

Abstraktion. So trägt Alles dazu bei, dieses Finale gleichsam aus der Oper herauszunehmen, oder besser es über sie hinausragen zu lassen, wo man die Schmerzen, die Ängste und Gemeinheiten in der reinsten Freude vergessen kann. Es handelt sich um die letzte und erhabenste der vielen bislang be-

trachteten Distanzierungen, die dieses Meisterwerk kennzeichnen: Rossini scheint uns zu sagen, dass die reinste Güte wirklich existiert, man kann sie hören, man kann sie sehen, aber sie ist nur dort oben, außerhalb dieser Welt.

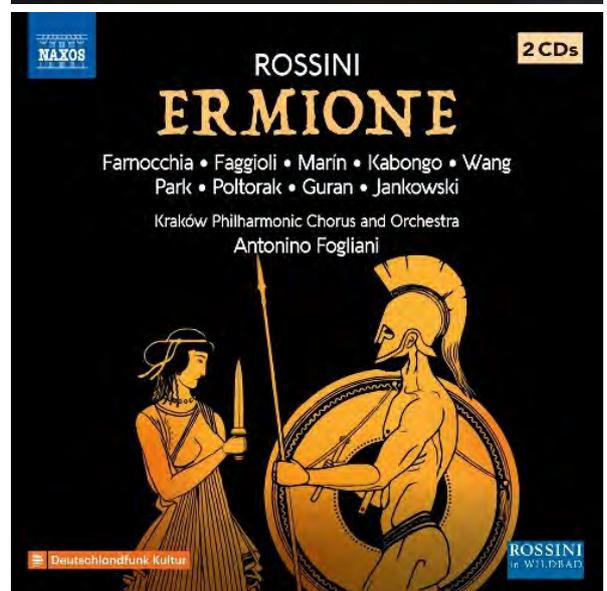
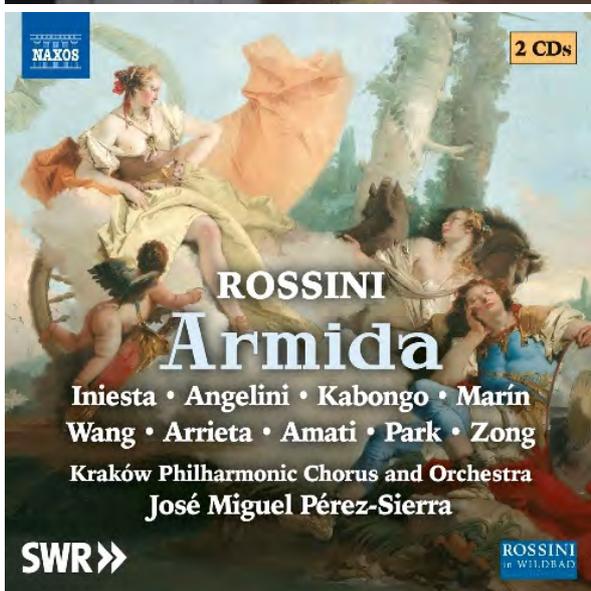
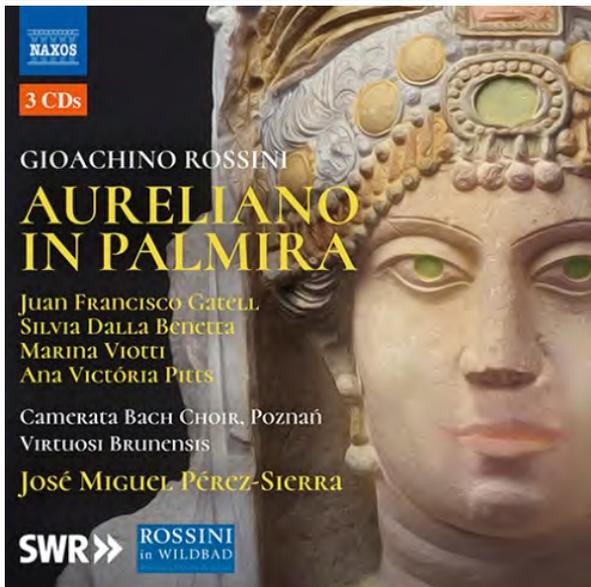
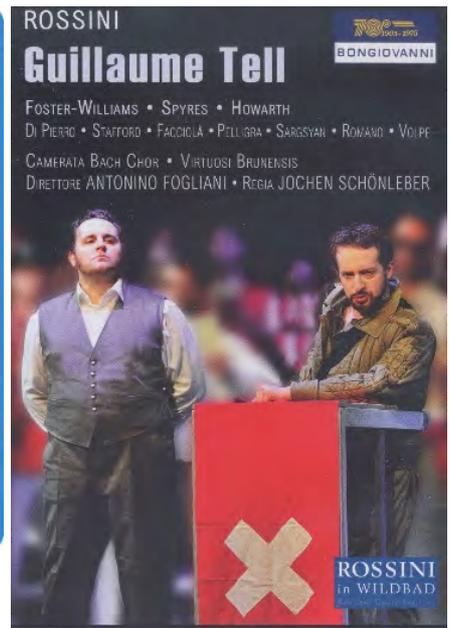
Stefano Piana

Übersetzung aus dem Italienischen
von Antonio Staude

Anzeige



**CDs und DVDs von ROSSINI IN WILDBAD
Auswahl**



Biografien

José Miguel Pérez-Sierra

(Musikalische Leitung) studierte Dirigieren bei Gabriele Ferro, Gianluigi Gelmetti und Colin Metters. Beim ROF 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. 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 und 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. 2024/25 dirigierte Pérez-Sierra *La Bohème* in La Coruña, *Maria Stuarda* am Teatro Real in Madrid, *Norma* in Toulouse (wo 2026 eine *Lucia* folgt), *Turandot* in Basel und *La scala di seta* in Novara. Gern pflegt er auch das Zarzuela-Repertoire, wie jüngst mit *La tabernera del puerto*.

Jochen Schönleber

(Regie, Bühne) studierte Philosophie, Literaturwissenschaft und Musikwissenschaft in Tübingen sowie als Stipendiat in Neapel. Er schloss mit einer philosophischen Arbeit über Hölderlin ab. Nach Filmarbeiten wurde er Assistent bei Juri Ljubimow an den Staatsoper in Stuttgart und Karlsruhe. Bei den Landeskunstwochen in Tübingen war er Produktionsleiter für Opern. 1987-1993 war er verantwortlich für den internationalen Konzertring und für Kammeroperproduktionen in Sindelfingen und hatte dort die Position des künstlerischen Leiters des Theaterkellers inne. Seither ist er als Regisseur im Sprech- und Musiktheater tätig. Seit 1992 ist er künstlerischer Leiter von ROSSINI IN WILDBAD und seit 2004 Direktor der Akademie BelCanto. Zu seinen Regiearbeiten für das Festival zählen *Mercadantes I briganti*, *Guillaume Tell*, *Il viaggio a Reims*, *L'inganno felice*, *Sigismondo* und *Maometto II*. In Barcelona inszenierte er die Salonoper *Le cinesi* von García (2015) und *Il conte di Marsico* von Balducci (2016), die auch nach Bad Wildbad kamen. In seiner Heimatstadt Tübingen führte er 2017 bei Jommellis *Cacciatore deluso* Regie. *L'equivoco stravagante* inszenierte er an der Staatsoper Russe in Bulgarien, und seit 2019 *Tancredi*, *Elisabetta*, *Adina*, *Ermione*, *Il signor Bruschino*, *Le comte Ory* und *L'italiana in Algeri* in Krakau, die allesamt auch in Bad Wildbad zu sehen waren.



José Miguel Pérez-Sierra



Jochen Schönleber



Claudia Möbius

Claudia Möbius

(Kostüm) studierte Modedesign in Berlin. Seit 2003 führt sie im Prenzlauer Berg ein eigenes Kostüm- und Modeatelier. Sie entwirft Kostüme für Schauspiel, Oper, Tanztheater, Film sowie Artistik und Eiskunstlauf. Sie arbeitete u. a. zusammen mit Daniel Karasek am Staatstheater Wiesbaden, im deutschen Kino mit Rolf Hoppe und Karl Dall, mit Christoph Hagel, den Berliner Symphonikern und Alfred Biolek an Mozarts *Così fan tutte* im Berliner E-Werk. Überdies ist sie für Berliner Varietés wie Wintergarten und Chamäleon tätig. Sie stattete eine Inszenierung von Franz Schrekers *Der Schmied von Gent* an der Oper Chemnitz mit Kostümen und die Uraufführung von G. G. Márquez' *Cien años de soledad* als Tanztheater in Regensburg aus. Am Theater Lüneburg verantwortet sie seit 2015/16 das Kostümbild von *Die Schneekönigin*, *Orestie*, *Die Schöne und das Biest*, *Der kleine Prinz* sowie *Schneewittchen und die sieben Zwerge*. Bei ROSSINI IN WILDBAD war sie von 2005 bis 2018 13 Jahre lang fast durchgängig kreativ und beratend tätig und kehrt nun zu unserem Festival zurück.

Gianluca Ascheri

(Mus. Assistenz) wirkt seit 2008 als Korrepetitor und Klavierbegleiter an verschiedenen Häusern in Italien: Als Maestro di sala in Savona und Piacenza, sowie am Teatro Regio in Parma und beim Festival Verdi; als Dozent an der Accademia Verdiana und seit 2024 an der Accademia del Maggio Musicale Fiorentino. Er begleitete zahlreiche Wettbewerbe und Meisterklassen, u. a. von Renata Scotto, Leo Nucci, Mariella Devia und arbeitete mit namhaften Dirigenten zusammen, darunter Christopher Franklin, Maurizio Arena und Daniel Oren. In der Stuttgarter Domkirche leitete er 2013 die *Petite messe solennelle* mit dem Oratorienchor, 2014/15 gestaltete er als Chorpianist an der Oper Nizza Produktionen von *Peter Grimes*, *Guillaume Tell* und *Semiramide*. 2015-17 wirkte er in Oberamergau mit. 2018-19 und 2021-24 war er bei ROSSINI IN WILDBAD als Pianist der Akademie BelCanto tätig und begleitete die Aufführungen von *La cambiale di matrimonio*, *Matilde di Shabran*, *La scala di seta*, *Adina*, *Armida*, *Il signor Bruschino* sowie *L'italiana in Algeri*, die auf CD/DVD vorliegen bzw. erscheinen.



Gianluca Ascheri



Patrick Kabongo



Emmanuel Franco

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 Ensemblemitglied der Pariser Académie de l'Opéra Comique. 2012 sang er den Ory und 2013 Norfolk in *Elisabetta* unter Jean-Christophe Spinosi. An der Maggio-Musicale-Akademie in Florenz kamen Graf Almaviva, Tonio, Don Ramiro und Lindoro hinzu. 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* und 2024 als Graf Ory. 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 in Donizettis *Les martyrs* am Theater an der Wien. 2024/25 agierte er in Krefeld und Mönchengladbach sowie jüngst in Gorizia als Libenskof (*Il viaggio a Reims*).

Emmanuel Franco

(Bariton) ist gebürtiger Mexikaner und studierte Gesang in San Francisco und den Niederlanden. Er stand weltweit auf vielen Bühnen: An der Opera Tijuana sang er Belcore, Sharpless (*Madama Butterfly*) und Rossinis Figaro. In Mexicostadt war er Don Parmenione (*L'occasione fa il ladro*) und Germano (*La scala di seta*). Sein Debüt in Deutschland gab er als Conte in *Le nozze di Figaro* am Badischen Staatstheater. 2018 residierte er beim Opéra Studio der Opéra national du Rhin in Straßburg, wo er u. a. als Slook (*La cambiale di matrimonio*) agierte. In Bad Wildbad tritt er seit 2018 regelmäßig auf und war hier Buralicchio in *L'equivoco stravagante*, Aliprando in *Matilde di Shabran*, Alberto in Meyerbeers *Romilda e Costanza*, Macacco in Garcías *I tre gobbi*, Germano in *La scala di seta*, Jolicoeur in Aubers *Le philtre*, der Kalif in *Adina*, Bruschino padre in *Il signor Bruschino* sowie Taddeo in *L'italiana in Algeri*. Die meisten dieser Interpretationen sind auf den CDs und DVDs der Festivalproduktionen dokumentiert. In der Spielzeit 2024/25 war der Bariton zuletzt als Germano in Novara zu erleben.



Filippo Morace

Filippo Morace

(Bassbariton) wurde nach Abschluss des Gesangsstudiums mit Bestauszeichnung am Konservatorium in Salerno (wo er heute selbst unterrichtet) von Roberto De Simone für Donizettis *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* und Pergolesis *Livietta e Tracollo* am Teatro di Corte in Neapel engagiert. Er war Sieger beim Wettbewerb G. Belli in Spoleto, wo er 1999 in der Titelrolle von Verdis *Oberto conte di San Bonifacio* debütierte. Danach hatte er Auftritte in Opern wie *Agnese* am Turiner Teatro Regio, *La fille du régiment* und *Die Zauberflöte* in Salerno, *La grotta di Trofonio* am San Carlo in Neapel, *Olivo e Pasquale* in Bergamo, *Il campiello* in Florenz, *L'elisir d'amore* am San Carlo, *Il furioso all'isola di San Domingo* in Bergamo, Modena, Piacenza und Rovigo, *Le nozze di Figaro* am Teatro Olimpico in Vicenza, *La fuga in maschera* in Neapel und Jesi, *Lo frate 'nnamorato* beim Festival Pergolesi-Spontini in Jesi, *Don Bucefalo* in Martina Franca. In Bad Wildbad gab er 2019 den Guglielmo in Mayrs *L'accademia di musica* und kam seither als Gesangslehrer der Akademie BelCanto regelmäßig zurück an die Enz.



Ellada Koller

Ellada Koller

(Sopran) stammt aus Weißrussland, sie nahm ein Gesangsstudium an der Musikhochschule in Molodetschno auf, ehe sie an der Staatlichen Musikakademie in Minsk ihren Abschluss erlangte. Anschließend absolvierte sie Meisterkurse. Nach mehreren Auszeichnungen, darunter ein Erster Preis beim Internationalen Wettbewerb für Jungmusiker VIVA LA MUSICA im lettischen Daugavpils, nahm sie 2023 am Internationalen Karol-Szymanowski-Wettbewerb in Kattowitz teil und ist seither in Polen ansässig. 2024 gewann die Sopranistin den Sonderpreis beim intern. Gesangswettbewerb Gabriela Beňačková im tschechischen Jihlava. Am Minsker Opernstudio debütierte sie u. a. als Pamina, Marfa (in Rimski-Korsakows *Zarenbraut*), Contessa (*Nozze di Figaro*) und Violetta (*Traviata*). Ihre studierten Partien beinhalten auch Donizettis *Anna Bolena* und Mimi aus Puccinis *Bohème*. In Minsk arbeitete Koller mit dem Konzertlehrstuhl der Musikakademie und hatte solistische Auftritte mit der Staatsphilharmonie. Anfang dieses Jahres trat sie als Konzertsolistin an der Štátna Oper im slowakischen Banská Bystrica auf.



Verena Kronbichler

Verena Kronbichler

(Mezzosopran) in Bruneck/Südtirol geboren, studierte Gesang und Gesangspädagogik an der Wiener Universität für Musik und darstellende Kunst und wird zurzeit an der Hochschule für Musik und Theater München in Konzertgesang und Lied ausgebildet. Neben zahlreichen Meisterkursen besuchte sie die Georg Solti Accademia für Bel Canto (u. a. bei Richard Bonynge, Leo Nucci) und war 2024 in Villach Finalistin beim Internationalen Hans Gabor Belvedere Gesangswettbewerb. Von 2022-24 war Kronbichler Mitglied des Opernstudios der Deutschen Oper am Rhein, und hier unter Maestro Fogliani als Alisa (*Lucia di Lammermoor*), Zulma (*Italiana*) und Sœur Mathilde (*Dialogues des Carmélites*) zu erleben, sowie ferner u. a. als Zweite Dame (*Zauberflöte*), Sandmännchen (*Hänsel und Gretel*), Kate Pinkerton (*Madama Butterfly*), Annina (*Traviata*) und als Barena (*Jenůfa*). Zu weiteren Opernpartien zählen u. a. Dorabella (*Così fan tutte*) und Rosina (*Barbiere*). Abseits der Opernbühne pflegt sie das Konzert- und Liedfach und trat jüngst beim Heidelberger Frühling als Stipendiatin der Liedakademie auf.



Polina Anikina

Polina Anikina

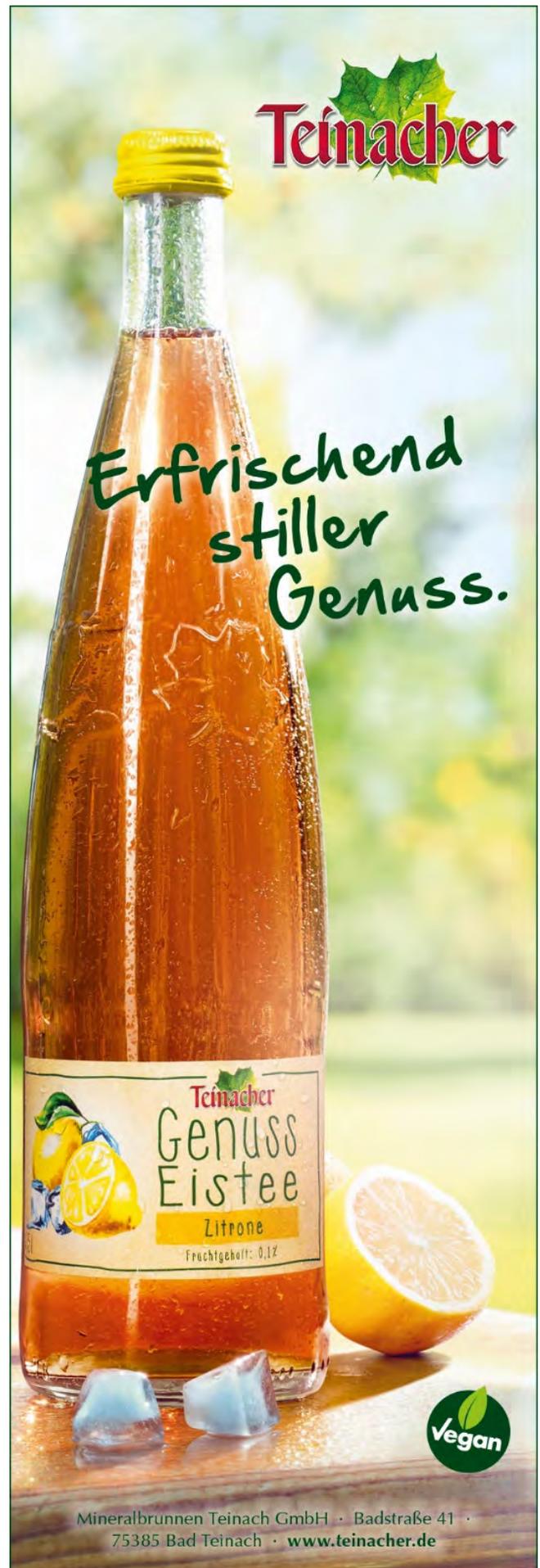
(Mezzosopran) wuchs im zentralrussischen Obninsk auf und begann ihr Operngesangsstudium an der Musikhochschule in Kaluga, ehe sie an das Petersburger Konservatorium und weiter an das Konservatorium in Pesaro in die Gesangsklasse von Agata Bienkowska wechselte. Von dort aus führte sie ein Stipendium zuletzt an die Lübecker Musikhochschule. Seit Beginn ihrer Gesangsausbildung errang die junge Sängerin internationale Wettbewerbserfolge und wurde Siegerin beim Musikwettbewerb der Stadt Pesaro. Ihr Operndebüt gab sie am Teatro Savoia in Campobasso als Annina (*La traviata*). Bei ROSSINI IN WILDBAD verkörperte sie 2023 die Rosina (*Barbiere*) im Kinder- und Jugendprogramm und kehrte 2024 als Lotte-Bräuer-Stipendiatin hierher zurück, um im Kurtheater als Isabella (*L'italiana in Algeri*) zu überzeugen. Ihrem Debüt als Konzertsolistin in Kaluga im *Stabat mater* von Pergolesi folgten zahlreiche Auftritte in Italien, sowohl in Kirchenkonzerten wie im Vorjahr im Malatesta-Tempel in Rimini, als auch bei Arienrezitals, wie 2025 beim Circolo Amici della Lirica G. Rossini in Pesaro.



Dogukan Özkan

Dogukan Özkan

(Bassbariton) im türkischen Izmir geboren, absolvierte 2016 sein Gesangsstudium am heimatlichen Konservatorium. Er gewann den Ersten Preis beim Wettbewerb für junge Solisten in Istanbul, Einladungen zum Aspen Music Festival and School und zum Internationalen Meisterkurs Neue Stimmen in Gütersloh, und kam in die Vorschlusrunde beim Belvedere Gesangswettbewerb in Südafrika. Auf der Opernbühne debütierte er als Graf Ceprano (*Rigoletto*) an der Staatsoper Izmir und agierte ebendort u. a. als Don Basilio und als Dadyan Efendi (*Hekimoğlu*), ehe er an der Deutschen Oper Berlin als Oberpriester des Baal (*Nabucco*) auftrat. Seither überzeugte Özkan neben Repertoirerollen in Izmir als Titelheld in Rossinis *Maometto II* an der türkischen Staatsoper in Istanbul. Bei ROSSINI IN WILDBAD agierte er 2024 im Kurtheater als Mustafà (*Italiana*) und sang in der *Messa di gloria* auf dem Baumwipfelpfad. Zuletzt war er am Teatro Coccia in Novara als Blansac (*La scala di seta*) sowie zuvor als Silvano im eigens von Federico Gon komponierten Gegenstück *Prima della Scala* zu erleben.





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.





Das **Philharmo-** **nische 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, Svia-
toslav Richter, Arturo Benedetti Michel-
angeli, 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 Maksy-
miuk und Jacek Kasprzyk. Es hatte Auf-
tritte 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 Erstauffüh-
rungen bedeutender polnischer Kom-
ponisten 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 2025

Intendanz und Künstlerische Leitung	Jochen Schönleber
Musikalische Leitung	Antonino Fogliani
Leitung Organisation und Künstlerisches Betriebsbüro	Anna Plummer
Mitarbeit Organisation	Benedetta Andrigo
Stellvertretung Organisation	Hannah Holzwarth de Cunha
Organisation	Inge Diegelmann
Organisation, Öffentlichkeitsarbeit	Erich Wolfgang Moersch
Pressesprecher	Ulrich Köppen
Mitarbeit Presse, Social Media	Blanca Vázquez
Koordination Akademie BelCanto	Antonio Staude
Regieassistenz, Abendspielleitung	Eleonora Calabrò
Regieassistenz, Abendspielleitung, KBB	Romeo Gasparini
Praktikum Organisation, KBB	Nihan Başar
Praktikum Organisation, Öffentlichkeitsarbeit	Lada Shornik
Technik	Moussé Dior Thiam
Beleuchtung	Mareike Neumann
Kostüm	Claudia Möbius
Maske	Ulrike Lehmann-Ort
Praktikum Bühnenbild	Lara Luzius
Recherche und Wissenschaftliche Mitarbeit	Reto Müller

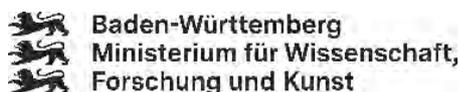
Impressum

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

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 *Otello* vom 26. 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