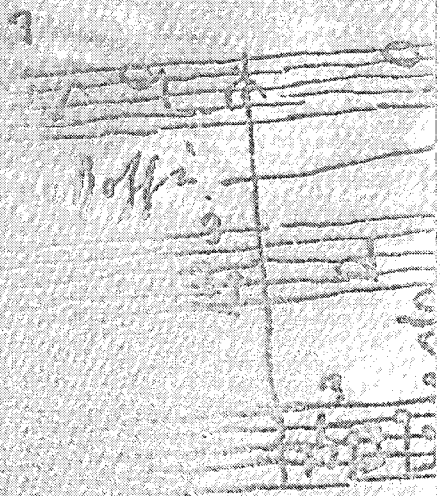


ROSSINI

1868 ROS

02981

J. J. Rossini



Opernverleger - Rossini & Co.

IN WILDBAD

101/1023

Kurhaus Bad Wildbad
21. Juli 2000, 20.00 Uhr

Opernszenen – Rossini & Co.

Akie Amou	(Sopran)
Inga Balabanova	(Sopran)
Mónica Guillén Chévez	(Sopran)
Julia Nikolajczyk	(Mezzosopran)
Ursula Ferri	(Contralto)
Pavol Bršlik	(Tenor)
Robert Hillebrand	(Tenor)
Dariusz Machej	(Bass)
Christophoros Stamboglis	(Bass)

Musikalische Leitung: Nicoletta Conti
Stuttgarter Philharmoniker
Tschechischer Kammerchor (Einstudierung Pavel Baxa)

Aufzeichnung durch den SWR

Opernszenen – Rossini & Co.

Ferdinando Paër (1771-1839)

Camilla, ossia in sotterraneo

(Kärntnerthortheater, Wien 1799)

Revision nach dem Autograph von Wolfram Enßlin

Sinfonia

Scena ed Rondò Camilla

Scena e Terzettino

Adolfo-Duca-Camilla

Camilla

Akie Amou (Sopran)

Duca

Dariusz Machej (Bass)

Adolfo

Mónica Guillén Chávez (Sopran)

Kurze Pause

Peter von Winter (1754-1825)

Maometto

(Teatro alla Scala, Mailand 1817)

Revision von Paolo Fabbri und Maria Chiara Bertieri

Coro, Scena ed Aria Maometto

Scena, Duettino ed Aria Seide

Zopiro-Seide

Terzetto e Quintetto

Seide-Palmira-Zopiro; Fanor-Omar-Coro

Maometto	Pavol Bršlik (Tenor)
Zopiro	Dariusz Machej / Christophoros Stamboglis (Bass)
Seide	Julia Nikolajczyk (Mezzosopran)
Palmira	Akie Amou (Sopran)
Fanor	Robert Hillebrand (Tenor)
Omar	Dariusz Machej (Bass)

PAUSE

Gioachino Rossini (1792-1868)

Maometto II

(Teatro San Carlo, Neapel 1821)

Vorläufige Kritische Ausgabe der Fondazione Rossini, Pesaro, in Zusammenarbeit mit BMG Ricordi, Mailand, hrsg. von Claudio Scimone (Aria Calbo: historisches Aufführungsmaterial)

Coro e Cavatina Maometto

Aria Calbo

Erisso-Calbo

Terzetto

Anna-Erisso-Calbo

Maometto	Christophoros Stamboglis (Bass)
Calbo	Ursula Ferri (Contralto)
Anna	Akie Amou (Sopran)
Erisso	Robert Hillebrand (Tenor)

Kurze Pause

Gioachino Rossini (1792-1868)

Semiramide

(Teatro La Fenice, Venedig 1823)

Kritische Ausgabe der Fondazione Rossini, Pesaro, in Zusammenarbeit mit BMG Ricordi, Mailand, hrsg. von Philip Gossett und Alberto Zedda

Coro e Cavatina Semiramide

Duetto Assur-Semiramide

Duetto Arsace-Semiramide

Semiramide	Inga Balabanova (Sopran)
Assur	Christophoros Stamboglis (Bass)
Arsace	Ursula Ferri (Contralto)

Ferdinando Paër: Camilla ossia in sotterraneo

Ferdinando Paër (geb. 1. Juli 1771 in Parma, gest. am 3. Mai 1839 in Paris) gehört zu denjenigen Komponisten, die zu Lebzeiten bedeutende Positionen inne hatten, in hohem Ansehen standen, deren Werke viel gespielt wurden, die jedoch bald nach ihrem Tod in völlige Vergessenheit gerieten und heute selbst bei Fachleuten allenfalls dem Namen, nicht von ihren Werken her bekannt sind.

Allein in Zusammenhang mit Untersuchungen zu Leben und Werk zweier anderer berühmter Komponisten findet Paërs Name gelegentlich Erwähnung: zum einen in Verbindung mit Beethoven und seiner einzigen Oper *Fidelio*, da Paër diesen aus Frankreich stammenden Stoff 1804, ein Jahr vor Beethovens Erstfassung, als *Leonora ossia L'amor conjugale* vertont hatte; zum anderen in Verbindung mit Rossini und dessen Wirken in Paris, da beide für kurze Zeit (1824-26) die Führung des dortigen Théâtre italien, unter der offiziellen Leitung Rossinis, geteilt hatten. Dabei wurde und wird immer noch Paër der Vorwurf gemacht, er hätte gegen Rossini intrigiert und schon vor dessen Ankunft in der französischen Hauptstadt versucht, Rossinis glänzenden Erfolg in Paris zu verhindern. Das Spannungsverhältnis zwischen den beiden Komponisten und



FERDINANDO PAËR.

Vienne
chez Artaria et Comp.

ihren Parteien verdient freilich eine vertiefte und unvoreingenommene Betrachtung.

Paërs Aufstieg als Opernkomponist begann zu Beginn des letzten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts, als seine zwischen 1792 und 1797 geschriebenen 18 Opern an den bedeutendsten italienischen Opernzentren aufgeführt wurden (Venedig, Mailand, Neapel, Parma, Florenz usw). Die größte Verbreitung erfuhren dabei die beiden komischen Opern *Le astuzie amorose* (Parma 1792) und *L'intrigo amoroso* (Venedig 1795). Durfte er seit 1792 den Titel eines „maestro di capella onorario“ des Herzogs von Parma führen, so wurde er 1797 zum „maestro di capella sostituto“ ernannt, was für ihn eine sichere finanzielle Grundlage bedeutete. Dies erlaubte ihm, im selben Jahr seine Frau Francesca Riccardi Paër nach Wien zu begleiten, die dort als Primadonna in der italienischen Singspielgesellschaft engagiert wurde. Hier blieb das Ehepaar bis 1802, als sie nach Dresden an den kurfürstlichen Hof geholt wurden. 1804 bekam Ferdinando Paër dort die Stelle des Kapellmeisters auf Lebenszeit. Seine Dresdner Zeit endete jedoch abrupt mit der Niederlage Preußens und Sachsens gegen Frankreich in der Schlacht von Jena und Auerstedt 1806. Napoleon hatte Gefallen an der Musik Paërs gefunden (Napoleons Vorliebe für italienische Musik gegenüber der französischen ist ja hinlänglich bekannt) und durchgesetzt, daß Paër mit seiner Frau ihn zuerst nach Warschau und Tilsit begleitete, um ihm dann 1807 (mit Rückwirkung vom 1.12.1806) eine feste Anstellung auf Lebenszeit am französischen Kaiserhof zu geben. Ferdinando Paër erhielt dabei den Titel des „Compositeur de la musique de la chambre de S.M. l'Empereur des Français“. Bis zu seinem Tod 1839 sollte Paër in Paris leben und wirken. Er selbst bezeichnete sich öfters in Briefen als naturali-

sierten Franzosen. 1812 wurde er Nachfolger Gasparo Spontinis als Direktor am Théâtre italien und hatte diese Stelle, von einigen Unterbrechungen abgesehen, bis zu seiner Kündigung 1827 inne. Den Posten am italienischen Theater behielt Paër als einzigen über die Abdankung Napoleons 1814 hinaus. Die letzten Lebensjahre waren geprägt von Auszeichnungen und Titeln, verbunden mit revolutionsbedingten finanziellen Engpässen. 1828 erhielt er das Kreuz der Ehrenlegion, 1831 folgte er Catel als Mitglied der Académie des Beaux-Arts, 1832 wurde er Direktor der Kammermusik und Kapellmeister von Louis-Philippe, ab 1837 unterrichtete er Komposition am Conservatoire, dem er seit 1834 als Superintendent vorgestanden hatte.

Hat Paër im Laufe seines Lebens auch zahlreiche kirchen- und kammermusikalische Werke komponiert, so war der Hauptanteil seines Schaffens der Bühne gewidmet. Etwa 40 selbständige Opern, darunter alle Gattungen wie *opere buffe*, *opere serie*, *opere semiserie*, *farse*, *intermezzi* gehören zu seinem Oeuvre. Doch ist bemerkenswert, daß sich diese Kompositionen nicht gleichmäßig auf sein nicht allzu kurzes Leben verteilen. Den überwiegenden Teil hat er vor seiner Pariser Zeit geschrieben (31 Opern). Auch hat er in Paris so gut wie keine Oper in französischer Sprache vertont. Nach der italienischen Frühphase bis 1797 begann mit seinem Wechsel nach Wien die Zeit seiner bedeutendsten Opern: *Griselda* (Parma 1798), *Camilla* (Wien 1799), *Achille* (Wien 1801), *I fuorusciti* (Dresden 1802), *Sargino* (Dresden 1803) und *Leonora* (Dresden 1804). Als Nachzügler gewissermaßen folgte dann *Agnese* (Parma 1809). Abgesehen von *Achille* gehören sämtliche der genannten Hauptwerke der Mischgattung an (meistens mit den Gattungszusätzen „semiseria“, „serio-giocoso“ bzw. „eroicomico“ versehen). Als aus dem Rahmen fallendes Meisterwerk seiner Spätpha-

se muß die „opéra comique“ *Le maître de chapelle* (Paris 1821) angesehen werden, die in Paris jahrzehntelang gespielt wurde, um die Jahrhundertwende als Einakter in Italien in einer italienischen Bearbeitung eine kurze Renaissance erlebte und bisweilen gemeinsam mit *Cavalleria rusticana* bzw. *I pagliacci* aufgeführt wurde.

Nichtsdestotrotz nahm er im Pariser Musikleben bis zu seinem Tod eine wichtige Position ein. Dies zeigt sich u.a. auch darin, dass sehr viele junge Musiker, die ihr Glück in Paris, der damaligen Musikmetropole Europas, machen wollten, Empfehlungsbriefe für Paër hatten, der sie in die musikalische Gesellschaft einführen und ihnen beim möglichen Durchbruch behilflich sein sollte. So sind uns derartige Briefe für Liszt, Chopin und Thalberg, um nur die wichtigsten zu nennen, überliefert. Als der zwölfjährige Franz Liszt, über den sich Paër enthusiastisch äußerte und ihn dem jungen Mozart an die Seite stellte, durch den Italiener Cherubini keine Aufnahme am Pariser Conservatoire fand, mit der Begründung, er sei kein Franzose, erklärte sich Paër bereit, ihm Kompositionsunterricht zu erteilen. In diese Zeit fällt auch Liszts einziges theatrales Werk *Don Sanche ou Le château d'amour* (Paris 1825).

Inhaltsangabe von Camilla:

Das am 23.2.1799 im Kärntnertheater in Wien uraufgeführte Werk Ferdinando Paërs geht auf einen Stoff aus dem Briefroman *Adèle et Théodore* der Gräfin von Genlis (1782) zurück. Marsollier des Vivetières fasste ihn in ein Libretto, welches die Vorlage für die von Nicolas Dalayrac vertonte „Comédie en trois actes“ *Camille ou Le souterrain* (Paris 1791) bildete. Paërs Textversion stellt eine Bearbeitung der von Carpani ins Italienische übersetzte Version Marsolliers dar.

Vorgeschichte: Der spanische Herzog Uberto ist mit der aus einfachem Hause stammenden Camilla verheiratet, doch hat er diese Heirat vor seiner Familie geheimgehalten. Dieser Ehe entstammt ein Sohn, Adolfo. Eines Tages wird Camilla von Räufern entführt, doch von Loredano, des Herzogs Neffen, gerettet. Dieser, ohne zu wissen, daß es sich um seine Tante handelt, verliebt sich in sie und bedrängt sie, doch widersteht sie ihm und erreicht, nachdem sie ihm geschworen hatte, ihn als Retter niemandem zu verraten, daß er sie ihrem Gatten zurückbringt. Der Herzog, der den Namen ihres Retters wissen will, hat den starken Verdacht, daß Camilla den Namen ihm nur deswegen verschweigt, weil sie ihm untreu geworden sei. Alles Versichern Camillas hilft nicht. Uberto ist von Camillas Schuld überzeugt und zieht daraus härteste Konsequenzen. So lange sie den Namen nicht nennt, wird sie bei Wasser und Brot im Keller gefangengehalten. Adolfo wird ihr natürlich auch entzogen. - Sieben Jahre sind ins Land gezogen; Loredano und Cola, sein Diener, die diese ganze Zeit durch fremde Länder gereist sind, kehren in ihre Heimat zurück, nichts ahnend vom Schicksal Camillas. Cadiz ist nicht mehr weit, da werden sie von einem Gewitter überrascht. Mit diesem Unwetter beginnt die Oper: Die beiden suchen Schutz und Unterkunft in einem halb zerfallenen Schloss, das seit einiger Zeit, ohne dass sie es wissen, Uberto mit seiner Dienerschaft bewohnt. Gennaro, der Schlossgärtner, lässt sie ein. Durch ihn erfahren sie von dem eigentümlichen Verhalten des Schlossbesitzers, der mit niemandem spreche, seine Anweisungen nur mit Hilfe einer Glocke erteile und einen überaus gequälten Eindruck mache. Doch um eine solch grauenhafte Situation auszuhalten, gebe er (Gennaro) sich eben der Liebe hin. Am kommenden Tag werde er die Bäuerin Ghitta heiraten. In einer großen Monologszene werden Ubertos Gewissensbisse und

Rachegelüste, die allein durch seine übergroße Eifersucht entstanden sind, deutlich. Unterbrochen wird er durch die Dienerschaft, die in dem Saale als Einstimmung auf die morgige Hochzeit tanzen will. Dieses Fest wiederum wird durch die Nachricht gestört, dass Soldaten des Königs nach einem Übeltäter im Schlosse suchen, weshalb der Verdacht auf die unbekanntenen Gäste (Loredano, Cola) fällt.

Im zweiten Akt bietet Uberto seiner Frau erneut an, sie von ihren Qualen zu befreien, wenn sie ihm nur endlich den besagten Namen bekannt gäbe. Camilla scheint auf den Vorschlag einzugehen, da er verspricht, ihr Adolfo zuzuführen. Diesem gibt sie sich dann als Mutter zu erkennen. Als Camilla nahe dran ist, den Namen zu sagen, wird Uberto gezwungen, das Gewölbe zu verlassen, da sich die Soldaten anschicken, das Schloss zu stürmen. Camilla und Adolfo bleiben im verschlossenen Verließ zurück. Loredano kommt seinem Onkel zu Hilfe. Bevor nun Uberto wegen Mordverdacht festgenommen wird, vertraut er seinem Neffen das Geheimnis an und übergibt ihm den Schlüssel, ohne jedoch die Stelle des Einganges dafür zu nennen. Da kein Schlossbewohner den Zugang zum Gewölbe kennt, beschließen sie, die Mauern einzureißen, um die Gefangenen zu befreien. Ende des zweiten Aktes. Camilla und Adolfo sind dem Hungertode nahe. Da werden die Mauern eingerissen und die Gefangenen befreit. Uberto kehrt auch zurück, nachdem er die Soldaten gebeten hat, die Gefangenen vor dem Tod zu bewahren. Der König solle über ihn richten, ob sein Verhalten rechtmäßig gewesen sei. Schließlich bekennt sich Loredano zu der Tat, damals Camilla bedrängt zu haben. Camilla und Uberto wollen den König gemeinsam um Verzeihung bitten.

Wenn wir die Charaktere und die Situationen dieser Oper betrachten, so fällt eine ziemliche Buntheit auf: da haben wir auf der einen Seite den auf den ersten Blick furchtbaren Herzog, der seine Frau so grausam behandelt, im Innersten des Herzens aber ganz anders fühlt; dann Camilla, die so tapfere, gefühlvolle, ehren- und standhafte Frau; Adolfo, ein liebevolles Kind, durch den das Stück einen verstärkt sentimental Einschlag bekommt; der furchtlose, heldenhafte Loredano als unglücklicher Liebhaber, der zweimal Camilla rettet. Diese vier Rollen gehören eher dem ernsten Fach an, mit Tendenz zuweilen zum *mezzo carattere*. Dagegen sind die anderen Personen dem heiteren Bereich zuzuordnen: Cola, eine Mischung aus Leporello und Papageno (ängstlich, immer hungrig, wehleidig usw.), Gennaro, Ghitta (eine naive Bäuerin) und Cienzo. Im Ganzen betrachtet spielen die heiteren Figuren nur eine Nebenrolle, lockern die ernste Handlung auf, bieten Kontraste zum übrigen Geschehen, doch tragen sie zum Verlauf und Ausgang des Stückes nicht bei.

Diese Mischung aus ernstem Grundton, versehen mit heiteren Episoden, dazu der „romantische Ort“ (halbverfallenes Schloss, Verließ; die Couleur locale wird verstärkt durch die Gewitterszene und die Tatsache, dass fast die ganze Oper nachts spielt) waren um 1800 äußerst beliebt und populär. Für Komponisten war es reizvoll, die Charaktere aus diesen verschiedenen Bereichen musikalisch unterschiedlich zu behandeln und voneinander abzuheben, nicht nur durch Einzelarien hintereinander, sondern auch in Ensembles gleichzeitig. Diese genaue musikalische Charakterisierung ist auch eines der herausragenden Merkmale der Paërschen Musik.

Nachdem *Camilla* von 1799 bis 1846 eine für die damalige Zeit überaus lange kontinuierliche Rezeption erfahren hatte, ver-

schwand die Oper für über 150 Jahre von der Opernbühne, bevor sie Anfang Mai dieses Jahr in Parma die erste szenische Wiederaufführung erlebte.

Drei Stücke aus dieser Oper kommen heute zur Aufführung:

Nach der zweisätzigen Ouvertüre (Larghetto-Allegro) folgt die zentrale Stelle aus dem zweiten Akt mit *Scena* und *rondò* der Camilla sowie die anschließende *Scena* und Terzettino von Adolfo, Camilla und Uberto.

An Schlüsselstellen, ob zentral wie in *Camilla* oder kurz vor Ende der Oper, wurden in der damaligen Zeit sogenannte *rondò*-Arien gesungen; Arien, die ausschließlich den Hauptakteuren (Primadonna oder Primouomo) vorbehalten waren. Auf ihre Ausarbeitung legten die Komponisten besonderes Augenmerk. Sie dienten auch als repräsentative Arien für die Sänger. Darüber hinaus waren die *rondò*-Arien Wegbereiter der dann in der ersten Hälfte des 19.

Jahrhundert vorherrschenden vierteiligen Arienform *scena – cantabile – tempo di mezzo – cabaletta* (Rezitativ – langsamer Satz – Überleitung – schneller Satz). Genau diese Struktur ist in Camillas Arie zu erkennen, die aber Paër auch sehr eigenwillig herbeiführt. Denn der eigentliche Arientext beginnt erst bei "Oh momento fortunato" (schneller Satz); doch nimmt er die Worte "Pietoso ciel" zum Anlaß, einen ariosen Satz mit Gebetscharakter der eigentlichen Arie voranzustellen (langsamer Satz); es ist ein Dankgebet dafür, daß sie noch einmal ihren Sohn sehen darf, bevor sie sterben wird. Der langsame Satz wird von zwei Rezitativsätzen eingerahmt. Der durchaus schon mit cabalettahaften Zügen versehene abschließende Allegro-Satz ist nahezu durchgehend von der freudigen Erwartungshaltung aufgrund des bevorstehenden Wiedersehens geprägt. Die Soloszene zeigt sehr deutlich die innere Entwicklung des Gemütszustandes Camillas von der anfänglichen

Zerrissenheit über die Dankbarkeit hin zur reinen Freude und unterstreicht das Potential, welches in der später als "solita forma" bekannten Arienform *cantabile – cabaletta* steckt.

Das Terzettino von Adolfo, Camilla und Uberto ist als Kanon vertont und muß als direktes Vorbild von Beethovens Kanonquartett "Mir ist so wunderbar" aus seinem *Fidelio* angesehen werden. Hier wie dort handelt es sich um kontemplative Ensembles (in beiden Fällen im 6/8-Takt), in denen jede Person mit sich selbst monologisiert, deutlich gemacht durch das *a parte*-Singen. Die Handlung steht still, alle Akteure reflektieren dieselbe Situation, jedoch jeweils unter einem anderen Gesichtspunkt. Musikalisch verdeutlicht: Alle singen dieselbe melodische Struktur, jeder aber mit einer eigenständigen Färbung. Die Klarinette ist Adolfo, die Flöte Camilla und das Fagott Uberto als Klangfarbe zugewiesen.

Wolfram Enßlin

Rossinis Maometto – ein Schlüsselwerk?

In Ferdinando Paërs Oper *Camilla* (Wien 1799) spielt neben einer hart geprüften Gattenliebe auch die Elternliebe eine wichtige Rolle.

Camilla, seit sieben Jahren von ihrem eifersüchtigen Gatten in einem Kellerverließ eingekerkert, fiebert sehnsüchtig dem bevorstehenden Wiedersehen mit ihrem Sohn entgegen (Arie: *Oh momento fortunato*).

Der kleine Adolfo ist aufgewühlt vom Anblick der unbekanntenen Frau, Camilla freudig erregt, doch betrübt, dass sie sich ihrem Sohn nicht zu erkennen geben darf, der Herzog auferlegt sich weiterhin Strenge, obwohl auch er von den Gefühlen überwältigt ist (Terzettino: *Sento che quegli sguardi*).

Der Auftritt des kleinen Gioachino in der Rolle des Knaben dürfte nicht nur eine erste Episode in der Theaterlaufbahn des Komponisten gewesen sein, sondern ein Schlüsselerlebnis in der affektiven Welt des Menschen Rossini. Die Bindung zu seinen Eltern und vor allem zu seiner Mutter war für das Einzelkind Rossini zeitlebens das wichtigste und tiefgreifendste Gefühl, auch wenn aus seinen Briefen an die Eltern, die er nüchtern mit „vostro figlio Rossini“ unterzeichnete, vordergründig ein anderes Bild entsteht. Im Alter sagte Rossini zu seinem Freund Ferdinand Hiller: „Meine Eltern liebte ich zärtlich, und die Sorge um sie beunruhigte mich, bis ich es einmal so weit brachte, ihre Existenz zu sichern.“ In dem bewegenden Terzett zwischen Adolfo, Camilla und Uberto fand er dieses für ihn wegleitende Gefühl vielleicht zum ersten Mal musikalisch ausgedrückt, womit dem Stück eine Art Initialzündung zukommt.

In Rossinis Opern von *Demetrio e Polibio* bis zu *Guillaume Tell* finden sich die tiefgefühltesten Szenen zwischenmenschlicher Beziehungen nicht in Stücke von Liebenden, sondern in Situationen, in denen familiäre Bande eine Rolle spielen.

Auch in der Reifezeit seiner Karriere ließ er sich von derartigen, bewegenden Szenen anderer Komponisten beeindruckt und inspirieren. Auf den Komponisten Peter von Winter (1754-1825) angesprochen sagte er zu Hiller: „Ich habe letzteren in Mailand gesehen, als er dort seinen *Maometto II* [sic!] aufführte. Es waren hübsche Sachen in dieser Oper; namentlich erinnere ich mich eines Terzetts, in welchem eine Person hinter der Scene eine breit angelegte Cantilene hatte, während die beiden anderen auf der Bühne ein dramatisches Duett durchführten; es war vortrefflich gemacht und sehr wirksam.“

Diese Oper, die 1817 in Mailand entstand und deren Komponist dank seiner Oper von 1794 *Das unterbrochene Opferfest* ein nachhaltiges europäisches Ansehen genoß, sah Rossini während der Vorbereitungen zu seiner *Gazza ladra*.

Mohammed ist dabei, die Stadt Mekka einzunehmen, doch der Statthalter Zopiro stellt sich ihm noch entgegen. Während einer Gefechtspause zieht Mohammed triumphierend in die Stadt ein und verspricht seinen Anhängern Frieden und Prosperität. (Arie: *Non catene, orrore e mali*).

Seide und Zopiro fühlen sich gegenseitig von einer unbekanntem Kraft angezogen, und fast akzeptiert der Jüngling das Angebot Zopiros, bei ihm Zuflucht zu finden (Duetto: *Quella pietà m'ascondi*). Doch da treten die Mohammedaner auf, und Seide erinnert sich, ein Anhänger des Propheten zu sein (Arie: *Dove sono? che tentai?*).

Mohammed hat von Seide verlangt, dass er Zopiro umbringe, und hat ihm dafür die Hand der geliebten Pamira versprochen. Die beiden Liebenden lauern dem Opfer im unterirdischen Tempel auf. Zopiro betet zu den Göttern, dass er vor dem Sterben noch einmal seine Kinder sehen möge, die er verloren hat (Terzett: *Dei che piangendo imploro*). Seide vollzieht die Tat, und stürzt geistig verwirrt in die Arme Palmiras. Da tritt Fanor auf und verkündet, dass sie beide die Kinder von Zopiro sind (Quartett: *Il padre, ... oh colpo orrendo*). Der tödlich verletzte Zopiro umarmt seine Kinder, und während Omar auf Befehl Mohammeds Seide festnehmen lässt, stirbt er unter allgemeinem Entsetzen (Quintett: *Nero eccesso*).

Bis zur Klarstellung durch Bruno Cagli herrschte in der Rossini-Literatur die Meinung, bei *Maometto II* handelt es sich um eine Voltaire-Adaption. Umgekehrt tauchte Winters fast gleichnamige Oper in vielen Quellen (so bei Hillers oben zitierten *Plaudereien mit Rossini*) als *Maometto II* oder typographisch fast so irreführend als *Il Maometto* auf. Richtig ist aber, dass Felice Romanis Libretto für Winter Mohammed den Propheten nach Voltaire behandelt, während Cesare Della Valle für Rossini nach seiner eigenen Tragödie *Anna Erizo* den Kaiser Mohammed zum Thema hat.

In Rossinis Oper (Neapel 1821) tritt der Titelheld mit einer großen Triumpharie auf, die ihn sofort als großen Herrscher auszeichnet (Arie: *Duce di tanti eroi*). Er ist auch vokal reifer geworden: ist Winters Prophet noch ein Tenor, so ist Rossinis Kaiser ein Baß.

In der Vorgeschichte der Oper haben sich Anna und Maometto verliebt, wobei letzterer sich als ein gewisser Uberto ausgab, da Anna die Tochter seines Todfeindes Paolo Erisso ist. Die Oper handelt aber nicht, wie so oft nach oberflächlicher Betrachtung behauptet wurde, vom klassischen Konflikt der Protagonistin zwischen Pflicht und Liebe. Vielmehr verkörpert Anna eine Person, deren Vater- und Vaterlandsliebe über allem steht. Sobald sie erfährt, dass der geliebte, vermeintliche „Uberto“ in und Wahrheit kein anderer als der Todfeind der Ihrigen ist, erkennt sie die Unmöglichkeit ihrer Liebe und opfert sich für das Vaterland auf. Calbo, der sie liebt, hat die unbeugsame Standhaftigkeit in ihr erkannt und versucht ihren zweifelnden Vater Erisso davon zu überzeugen (Arie: *Non temer, d'un basso effetto*). Doch erst Annas Schwur am Grab der Mutter lässt seine Zweifel schwinden. Bevor sie dem Tode geweiht im Gewölbe zurückbleibt, um den beiden Männern die Flucht zu ermöglichen, lässt sie sich vom Vater am Grab der Mutter mit Calbo vermählen. In einer herzerreißenden Szene trennen sich Vater und Gatte von dem Mädchen (Terzett: *In questi estremi istanti*).

Als Rossini das Libretto von della Valle vertonte, hat er sich durch die Assonanz der Titel zweifellos an die Oper von Winter erinnert, und namentlich muss ihm das beeindruckende Terzett in den Katakomben Mekkas deutlich präsent gewesen sein. Obwohl die Personenkonstellation in seinen Katakomben Negropontes eine andere ist, produziert auch sie Momente tiefer Ergriffenheit, in einem Terzett, das in seinem Pathos jenem von Winter in nichts nachsteht.

War Voltaire bei *Maometto II* in einem gewissen Sinn leitmotivisch präsent, so sollte er für Rossinis letzte große italienische seria-Oper *Semiramide* (Venedig 1823) die direkte Vorlage bilden.

Semiramide freut sich auf die Rückkehr des jungen Heerführers Arsace, den sie liebt und zum Nachfolger ihres vor 15 Jahren verstorbenen Gatten Ninus zu machen gedenkt. (Arie: *Bel ragio lusinghier*). Ihr Minister Assur hatte auf den Thron gehofft; jetzt aber macht ihm Semiramis bittere Vorwürfe, da er sie seinerzeit zum Gattenmord angestiftet hat. Sie glaubt, dass er auch am Tod ihres einzigen Sohnes Ninias Schuld hat (Duett: *Se la vita ancor t'è cara*).

Arsace ist nach Babylon zurückgekehrt, weil er die Prinzessin Azema liebt, doch hat er als Vasall wenig Chancen auf ihre Hand. Der Priester Oroe klärt ihn über seine wahre Identität auf: Ninias alias Arsace soll den Mord an seinem Vater rächen. Mit dem Brief, den der sterbende Ninus seinerzeit geschrieben hat, konfrontiert er Semiramide mit der Realität: In ihrer Liebe zu Arsace muss sie die intuitive Mutterliebe zu Ninias erkennen. Gemeinsam weinen Mutter und Sohn und hoffen auf die Gnade der Götter, dass nicht sie, sondern der Bösewicht Assur das von Ninus' Geist verlangte Sühneopfer sei (Duett: *Ebben... a te: ferisci*).

Mit dieser Nummer hat Rossini eines seiner schönsten und ergreifendsten „Liebesduette“ geschrieben. Die Liebe des Königsohns Ninias zur Prinzessin Azema wird im dramatischen zweiten Akt überhaupt nicht mehr thematisiert (etwas ähnliches sollte später in *Guillaume Tell* passieren, wo Arnold angesichts der gewonnenen Freiheit der Schweizer nicht die Vereinigung mit Matilde feiert,

sondern das Fehlen des ermordeten Vaters beklagt): Gattenliebe gehörte für Rossini zu den banalen Dingen des Lebens, Elternliebe aber bedeutete ihm die Wurzeln des Lebens selbst.

Reto Müller

Peter von Winter

Der Mozartzeitgenosse Peter von Winter (1754-1825) war als Komponist lange Zeit Autodidakt. Erst nach 1775 hatte er Unterricht bei G.J. Vogler. Am stärksten beeinflusst wurde von Winter zweifellos durch die Mannheimer Schule, das französische Singspiel und die italienische Oper (Jommelli u.a.), aber auch durch die Melodramen G. Bendas und I. Holzbauers. Künstlerisch entscheidend für von Winter war das Jahr 1778. Er begegnete zum ersten Mal Mozart und er siedelte nach München über. Hier stieg er zum Orchesterdirektor auf und pflegte regen Austausch mit Literaten, die dem Theater nahe standen. Nach einer längeren Konzertreise 1780/81 und weiteren Kompositionsstudien bei Antonio Salieri in Wien, begann von Winters Karriere als Opernkomponist. Vierzig Jahre lang sollte er vorwiegend für die Bühne komponieren. Die meisten seiner Werke entsprechen dem Zeitgeschmack der Ära zwischen Klassik und Romantik. (Singspiel, Zauberoper, ernste und heitere italienische Oper). Peter von Winter erarbeitete sich mit diesen Werken international den Ruf eines „bedeutenden Meisters“. (C. M. von Weber 1817).

Camilla ossia il Sotterraneo

Recitativo

(Camilla-Duca)
(Atto II, scena II)

Camilla

Duca, è un anno omai che d'un oggetto
Ben caro a questo cor neppure il nome
Intesi pronunciar. Che fa il mio figlio?

Duca

Ei t'ama.

Camilla

E come mai?
Dal fianco mio diviso
Fin da' teneri anni, appena, appena
Conoscer mi potè, mi crede estinta,
Rea mi crede!...

Duca

T'inganni, io non gli appresi
Che a rispettarti. Ei t'ama,
Ti dico, troppo, ah! troppo
Di te gli favellai... Deh! qual piacere!
Per lui, per te, s'oggi riuniti... ah cedi,
Cedi alle preci mie...
Renditi, cara, omai,
E Adolfo a te volar vedrai.

Camilla

Egli? Deh! pensa Uberto
Che mi costa la vita
Una lusinga tal, se fia tradita.

Duca

Io non t'inganno, vedi
Che far degg'io, se qui tosto lo vuoi...?

Camilla

Parli a una Madre, e domandar lo puoi?

Duca

Ma pria che tu gli dica
Che sei sua madre, il voglio;
L'infame seduttur, svelarmi dei.
Parla, di, v'acconsenti?
O il labbro ognor restio...!

Camilla

Oh! mi mostra, mi mostra il figlio mio!

Duca

Ma pensa ben, rifletti,
Che chiedendo prometti.

Camilla

Io penso che... ma, oh Dio!
Mostrami, per pietade, il figlio mio!

Duca

Or ben, volo, e ritorno.
Oh giubilo, oh contento!
Sarem tutti felici, in un momento!

Recitativo ed rondò Camilla

(Camilla)
(Atto II, scena III)

Camilla sola.

Camilla

Dunque mio figlio io rivedrò... ma oh Cielo!
A qual prezzo il vedrò! ah! se sapesse
Uberto che colui
Che fè guerra al suo onore, è il suo diletto
Nipote, è Loredano, chi mai potria
Frenare il suo furor? No, di fraterno
Sangue, che io tinga queste amiche mura
Si spera invan, nol vuole
La ragione, il dovere: frema Natura,
Non parlerò; non una
Ma mille morti, sì, mille tormenti
Soffriam, Camilla, e muoiasi innocenti.

Pietoso Ciel! che vedi
Tutti i pensieri miei, che al caro figlio
D'abbracciar mi concedi innanzi morte,
Io ti son grata; il dono
Degno è di te: respira
Infelice mio cuore; non più ristretti
Vi sfogherete alfin materni affetti.

Oh momento fortunato!
La mia gioja alfin vedrò.
Questo caro oggetto amato
Al mio seno stringerò.
Forse a me dirà che m'ama;
Che l'adoro, anch'io dirò,

Ah! se madre egli mi chiama,
Di piacer io morirò.

La speme, il contento
M'inondano il core.
Avere un sol figlio
Serrarselo al petto,
È gioja, è diletto
Che dir non si può.

Recitativo

(Adolfo-Duca-Camilla)
(Atto II, scena IV)

Il Duca viene tenendo per mano suo figlio, che ha gli occhi bendati, fa segno a Camilla di porsi a sedere, e di non aprir bocca. Essa obbedisce, e mostra coi gesti il piacer, che sente nel veder suo figlio.

Adolfo
Pappà! dove mi conduci?
Duca
Hai tu paura?
Adolfo
No perchè sono teco.

Duca
Approvo, e lodo
Questa fiducia tua, prova maggiore
Da te però vorrei.
Adolfo
Di, cosa vuoi?

Duca
Tu devi essere purdente.

Adolfo
Dimmi come si fa, lo sarò subito.

Duca
Io so che il figlio mio
Vuole bene al suo pappà, e so che posso
Confidargli un segreto;
Perchè se mai gli dico:
A nessuno il dirai, non lo dirà.

Non è così? a nessun?

Adolfo

Certo, pappà.

Duca
Or dunque giura di tacer.

Adolfo
Lo giuro.

Duca
Al Cielo, che t'ascolta.

Adolfo
Al Padre mio, che mel comanda.

Duca (*a Camilla*)
A voi la condizion rammento.
(*leva la benda dagli occhi d'Adolfo*)

Camilla
T'intendo. (Che farò? Qual fier cimento!)

Adolfo
(*confuso guardando dov'è, e osservando la donna seduta*)

Una femmina qui? che incanto è questo?
Pallida in rozze lane? in atto mesto? (*al Duca*)

Duca
Questo è il carcere suo, dura ma giusta
Punizion...

Adolfo (*esaminado*)
È bella; oh come dolce
È l'aria del suo volto! ah! quale io sento
Gioja insolita provo in rimirarla!
E come ogni suo sguardo al cor mi parla!

Terzettino

Sento che quegli sguardi
Favellano al cor mio,
Nè interpretar poss'io
Si dolce favellar.

Camilla
(Dopo tant'anni e tanti
Riveggo il figlio mio,
Nè il caro nome oh Dio!
M'è dato pronunciar!)

Duca
(Schiere di dolci affetti
Assalgono il cor mio,
Ma i loro moti oh Dio!
Io deggio soffocar.)

Maometto

Coro, scena ed aria Maometto

(Maometto e Coro)

(atto I, scena VIII)

*Maometto seguito da' suoi Guerrieri,
e popolo che si affolla intorno a lui*

Maomettani

La Città che a te si schiude
A gran fato il ciel riserba,
Ed un giorno andrà superba
Della cuna che ti diè.

Al tuo piè — vedrai prostrata
Questa gente avventurata,
Quando il braccio e la virtude
Dell'eterno ammiri in te.

Popolo

Qui nascesti: in queste mura
Ti sorrise il sol primiero.
Alla madre o gran guerriero
Non mostrarti avverso, almen.

Tu puoi solo in tua clemenza
Far migliore il suo destino:
Sempre un vero cittadino
Torna amico al patrio sen.

Maometto

Popolo generoso, antichi amici,
E de' verdi anni miei compagni un giorno,
Nemico a voi non torno. A me fian sacri,
Il labbro mio vel giura
Questo sol, questi tetti e queste mura.
Benchè da voi lontano,
Foste il pensier mio primo, e nei deserti
Piansi per voi ciechi di mente e oppressi
E alzai preghiere al Dio
Che tolse il velo all'intelletto mio.

Non catene, orrore e mali;
Reco a voi salute e pace:

Meco viene un Dio verace
Che svelarsi a me degnò.

Mi promise i suoi tesori
I sommessi a far felici:
Per punire i suoi nemici
Del suo fulmine m'armò.

Tutti

Non avrà fra lor/noi nemici
Il gran Nume che ti armò.

Scena, duettino ed aria Seide

(Seide-Zopiro; Seide e Coro)

(atto II, scena IV-V)

Seide, indi Zopiro

Seide

Che penso? Omai pentirsi
Inutile saria. Se Iddio mi elesse
Per sì gran sacrificio, e s'io giurai,
E se sdegnato il ciel dannò Zopiro,
Forza è piegarti Seide... Ohimè! che miro!

Zopiro

Non turbarti Seide... A te mi guida
Generosa pietà. Fra miei nemici
Con pena ti vegg'io. Spira la tregua:
Pria che tumulto segua,
Pria che sangue si versi, o giovinetto,
Asilo io t'offro nel mio proprio tetto.

Seide

Tu vuoi salvarmi!... Tu al mio Dio nemico
Sei pietoso così?

Zopiro

Qual Dio comanda,
Tranne quel di Maometto,
Ai mortali d'odiarsi?

Seide

Ah! taci ... Io sento
Che ribelle a lui sono in ascoltarti.

Zopiro

M'odi tu dunque?...

Seide

Ah! no: non posso odiarti.

Zopiro

Caro Seide!... (Irresistibil forza
a lui mi spinge.)

Seide

(Ed io dovrei svenarlo?
Crudel Profeta!... ah! non lo soffre il core.)

Zopiro

Tu fremi! e pien d'orrore
Da me torci lo sguardo? Alcun rimorso
T'agita dunque?

Seide

In questo giorno orrendo
Chi rimorsi non ha?

Zopiro

Nel seno mio
Versali tutti.

Seide

A me lo vieta Iddio.

Quella pietà m'ascondi
Che al mio dover s'oppone:
Legge fatal m'impone
Esser nemico a te.

Zopiro

Nemico mio!

Seide

Tu gemi!

Zopiro

Io ti compiangio e t'amo.

Seide

E tu vorresti?..

Zopiro

Io bramo

Servir di padre a te.

Seide

(Ah! se mi vuoi crudele,

Ah! se ferir deggio:

calma tremendo iddio

I moti del mio cor.

Se più l'ascolto, obbligo

Fede, promessa, e onor.)

Zopiro

Vieni... Decidi.

Seide

Ei piange!...

Misero!

Zopiro

Ah! sei commosso.

Seide

Più ricusar non posso.

Ti seguo.

Scena V

Coro di Maomettani e detti

Coro (accorrendo)

Traditor!

Vieni al Profeta: ei vuole

Parlarti e udirti ancor.

Seide

Dove sono? che tentai?

Chi finora mi arrestò?

Il Profeta e Iddio scordai...

Dove ascondermi non so.

Coro

Al Re vieni: e compi alfine

Quanto il labbro a lui giurò.

Seide

Si, vi seguo: un sol momento

Di costanza il cor mancò...

Or di me maggior mi sento,

E il dovere adempirò.

Coro

Ti ricorda il giuramento

Che il tuo labbro pronunziò.

(Seide parte col Coro.)

Terzetto e quintetto

(Seide-Palmira-Zopiro; Zopiro-Seide-Pamira-Fanor-Omar-Coro)

(atto II, scene VII-IX)

Tempio sotterraneo.

A traverso di una delle grandi arcate
vedesi un Altare.

Seide e Palmira, indi Zopiro

Seide

In questo luogo orrendo a morte sacro
Chi ti guida, o Palmira?

Palmira

Amor, spavento,
Un rio presentimento
Che mi lacera il cor. - Compir vuoi dunque
L'orribil sacrificio?

Seide

Oh mia Palmira!
Parla: che far degg'io?
Deh! Tu rischiara l'intelletto mio.

Palmira

Che posso dir? Al par del tuo, smarrito
Si confonde il mio pensier. E il prezzo io sono
Del sangue di Zopiro?

Seide

Iddio lo vuole,
Lo comanda il Profeta.

Palmira

Ah! Se favella
Così possente voce, ed altra via
Per esser tua non vi è ...

Seide

Che far dovremo?

Palmira

Allor...

Seide

Prosegui.

Palmira

Io fremo.

Seide

Assai parlasti.

Palmira

Io! Che mai dissi? Oh cielo!

Seide

Morrà Zopiro.

Palmira

Eccolo.

Seide

Taci.

*(si ritirano in disparte: esce Zopiro e senza vederli
si avvia all'altare e si perde)*

Palmira

(Io gelo.)

Zopiro

*(Dopo un momento di silenzio si ode di dentro
la di lui voce)*

Dei che piangendo imploro

I figli miei salvate...

Seide

Odi... Il profano
Prega i suoi falsi Dei.

Zopiro

Fate che in braccio a loro
Spirar io possa ancor.

Seide

Ferir degg'io.
Propizio al colpo ambi invociamo Iddio.
*(si inginocchiano a pregare: segue intanto ad
udirsi di dentro la voce di Zopiro.)*

Palmira e Seide

Dio del Profeta nostro,
Che a noi vendetta imponi;
L'opra fatal coroni
Il sommo tuo favor.

Tu reggi il piè tremante,
Porgi alla man soccorso,
Voce d'alcun rimorso
Fa che non oda il cor.

Zopiro

Deh! Non tradite, o Numi,
La dolce mia speranza;
La vita che mi avanza
Sarà felice ancor.

Seide

Si risolva... corriam.

Palmira

Fermati.

Seide

Vanne,
Non è più tempo. - Odi... L'altar si scuote,
E un fremito indistinto erra per queste
Empie volte funeste, e mi strascina
Invisibil potenza.

Palmira

Ah! Dove vai?

Seide
A meritarti e a vendicare il Cielo.
(corre forsennato e frettoloso dietro l'altare. Palmira resta sola)

Palmira
Il cor mi manca, e scende agli occhi un velo.
Sventurato Zopiro!
Orribil dover! Comando atroce!
Zopiro *(di dentro)*
Ah Seide!

Palmira
Qual voce!..
Vibrato è il colpo... di spavento io moro.
(esce Seide fuori di se, e senza conoscere Palmira)

Seide
Ove son io?... Palmira!.. Ov'è fuggita?
Oh mia Palmira! Un Dio me l'ha rapita.

Palmira
Nelle sue braccia sei. - Compito hai dunque
il giuramento?

Seide
Io?.. Che mai dici?

Palmira
Ahi lassa!
Che mai facesti?

Seide
Ho il mio dover compito.

Scena VIII
Zopiro ferito comparisce in fondo al teatro.
Palmira, Seide, indi Fanor.

Palmira
Il misero ferito
A noi si appressa.

Seide
Ove fuggir?
(spaventato e coprendosi il volto. Palmira corre a Zopiro.)

Zopiro appoggiato sul braccio di Palmira si avvanza)
Zopiro
Palmira, i passi miei. -- Che mai ti feci
Per trafiggermi il cor Seide ingrato? *(esce Fanor)*

Fanor
Oh vista! Orribil colpo! Invano Ercide

Morendo, prevenir volle il delitto..
Avete, o crudi, il genitor trafitto.

a 4
Zopiro
I figlie miei.. Che intendo?..
Ah! Che non m'ingannai..
Ma non credeva io mai
Trovarli, oh Dio! così.

Seide e Palmira
Il padre... Oh colpo orrendo!
Aperti, o terra, omai:
A me nascondi i rai,
O sanguinoso di.

Fanor
Ah! quale, o ciel tremendo,
Qual colpa punirai,
Se fulminar non sai
Chi tal misfatto ordi.

Zopiro
Il parricidio atroce,
Chi mai t'impose, o figlio?
Seide *(con somma disperazione)*
D'un Dio crudel la voce...

Palmira
Il mio fatal consiglio.
Seide
Quanto ha di sacro il Cielo.
Palmira
Quante ha lusinghe amor.

a 3
Seide e Palmira
Punisci, o padre, i rei,
Vendica un tanto error.

Zopiro
Abbraccio i figli miei,
E me li stringo al cor.

Palmira

Ferrisci: il fallo è mio;

A te svenar lo spinsi.

Seide

Colpisci: il reo son io:

Del sangue tuo mi tinsi.

Zopiro

Figli... È colpevol solo

Chi del pugnol v'armò.

Seide

A vendicarti io volo;

E teco io morirò. (*per partire*)

Zopiro

Odimini in pria...

Seide

Non odo

Fuor che vendetta e sdegno.

Addio!

Scena IX

Omar con seguito e detti

Omar

Che tenti indegno?

Si arresti l'uccisor.

Zopiro, Seide, Palmira, Fanor

Qual nuova trama è questa?

Qual colmo, oh dei! d'orror!

Omar

A mantener le leggi

Sol venne il gran Profeta:

Spargere il sangue ei vieta

De' suoi nemici ancor.

In catene, olà sia tratto.

Zopiro

Deh fermate!

Seide

A me catene?

Palmira

È tuo cenno il suo misfatto,

E da te punito or viene?

Omar

Tu deliri.

Seide

Il premio è questo

Della mia credulità.

Tutti

Omar e Coro

Taci: è tal del Ciel la legge... (*a Seide*)

Tu il Profeta e Iddio rispetta... (*a Palmira*)

Tu fa core: avrai vendetta... (*a Zopiro*)

L'uccisor si punirà.

Seide, Palmira e Fanor

Oh! Perfidia!... E il Ciel vi regge?

Nè a punirvi ancor si affretta?

Ah! mio padre/Signor, a tua vendetta

Cielo e terra si armerà.

Omar

Sian divisi.

Zopiro

Oh figli!

Seide, Palmira

Oh padre!

Zopiro

Oh tormento!

Seide, Palmira

Oh dolor mio!

Omar

Si ubbidisca!

a 3

Figli/Padre addio!

a 4

Ah! mancando il cor mi/gli va.

Tutti

Palmira, Seide e Fanor

Nero eccesso! infame giorno!

Inaudito, orrendo esempio!

Cade il giusto, e vince l'empio,

Tutto è orrore e crudeltà.

Omar e Coro

Vegga il mondo in questo giorno

Di giustizia un grande esempio:

Del fellone il pronto scempio

Tutti i rei spaventerà.

(*partono*)

Maometto II

Coro e cavatina Maometto

(Coro-Maometto II)

(Atto I, Scena IV)

Una schiera di cavalieri musulmani sopraggiunge entrando dalla dritta dello spettatore: si arresta alquanto per riconoscere qual via debba trascogliere per inseguire i fuggiaschi. Indi al segnale del comandante si avvierà per la via grande che mette capo in fondo del teatro. incominciassi ad ascoltare da lontano il suono delle bande turche. Dopo un istante la schiera di cavalleria ritornerà, girando a sinistra dello spettatore, sulle tracce di Erisso. Sopraggiunge buon numero di soldati turchi, alla rinfusa ed armati di faci.

Coro

Dal ferro, dal foco

Nel sangue sommersa

L'avversa

Città

Al mondo suo scempio

Esempio

Sarà.

Che all'urto invincibile

Del nostro valor

Periglio è resistere

Con cieco furor.

Verso la fine del coro sopraggiunge Maometto alla testa delle sue truppe, e circondato da tutta la pompa militare ed asiatica. Alcuni de' suoi soldati fanno sembante di voler appiccare il fuoco agli edifizii ed al tempio. Maometto con un cenno gli arresta. Egli pone piede a terra, seguito dal suo visir Selimo e dagli altri generali. Tutti prostrano, attendeno i suoi ordini.

Maometto

Sorgete: in sì bel giorno,

O prodi miei guerrieri,

A Maometto intorno

Venite ad esultar.

Duce di tanti eroi

Crollar farò gl'imperi,

E volerò con voi

Del mondo a trionfar.

Coro

Del mondo al vincitor

Eterno plauso e onor.

(Atto II, Scena III)

Aria

Calbo

Non temer: d'un basso affetto

Non fu mai quel cor capace.

Nè saprebbe la sua pace

Mai comprar con la viltà.

Del periglio al fiero aspetto

Ella intrepida già parmi

Impugnar lo scudo e l'armi

D'una bella fedeltà.

E d'un trono alla speranza

Dir, con placida sembianza,

Basso affetto

Nel mio petto

Nido aver non mai potrà.

(Atto II, Scena IV)

Terzetto

Anna, Calbo ed Erisso

In questi estremi istanti

È tanto accerbo e nuovo

L'affanno; il duol ch'io provo,

Ch'esprimerlo non so.

Semiramide

Coro e Cavatina Semiramide

(Coro-Semiramide)

(Atto I, scena IX)

Giardini pensili.

Semiramide seduta in un fiorito berceau. Giovani

citariste e donzelle in vari gruppi cercano distrarla, le scherzano intorno; è misto al suono il seguente

Coro

Serena i vaghi rai,
Schiudi a letizia il cor.
Più dolci spiran l'aure
D'amor la voluttà...
Quest'ombre chete spargano
La calma dell'amor...
Arsace ritornò,
Qui, qui a te verrà...
Qui tutto spirerà
La calma dell'amor,
D'amore la voluttà.

Semiramide

Bel raggio lusinghier
Di speme e di piacer
Alfin per me brillò:
Arsace ritornò,
Sì, sì, a me verrà.
Quest'alma che sinor
Gemè, tremò, languì...
Oh! come respirò!
Ogni mio duol sparì,
Dal cor, dal mio pensier
Si dileguò il terror...

Bel raggio lusinghier
Di speme, di piacer
Alfin per me brillò:
Arsace ritornò, qui a me verrà.

Semiramide e Coro

La calma a questo cor
Arsace renderà:
Arsace ritornò,
Qui a me/te verrà...

Semiramide

Dolce pensiero
Di quell'istante,
A te sorride
L'amante cor.

Come più caro,
Dopo il tormento,
È il bel momento
Di gioja e amor!

Coro

(ripete)

Duetto Semiramide-Assur

(Semiramide-Assur)
(Atto II, scena III)

Duetto

Semiramide

Se la vita ancor t'è cara,
Va', t'invola a' sguardi miei:
Io l'aspetto non saprei
Più soffrir d'un traditor.

Arsace *(con fierezza, marcato)*

Pensa almen, Regina, in pria,
Chi mi spinse al tradimento:
Che d'Assur potria un accento
Involarti e soglio e onor.

Semiramide

Dei tremarne: pria cadresti.

Assur

Solo, forse, non cadrei.

Semiramide

Meco è Arsace: degli Dei
Ei mi salva col favor.

Assur *(affatto marcato)*

Il favor, tu, degli Dei?
Scendi... e trema... nel tuo cor.

a due

Assur

Quella ricordati
Notte di morte:
L'ombra terribile
Del tuo consorte,
Che minaccioso,

Infra le tenebre,
Il tuo riposo
Funesta ognor.
I tuoi spaventi,
I tuoi tormenti,
Le angosce, i palpiti,
Leggier supplizio
Sono al colpevole
Tuo ingrato cor.

Semiramide
Notte terribile!
Notte di morte!
Tre lustri corsero,
E del consorte
L'ombra sdegnosa,
Infra le tenebre,
L'indegna sposa
Minaccia ognor!
I miei spaventi...
I miei tormenti,
Le angosce, i palpiti,
A tuo supplizio
Gli Dei rivolgano,
Perfido cor.

(riavendosi)
Ma implacabile di Nino
Non è l'ombra, né il destino:
È da lor protetto Arsace;
Ei per me si placherà.
Assur
Quella vittima rammenta
Che di Nino l'ombra aspetta:
Alla giusta sua vendetta
Da me forse pria l'avrà.
Semiramide
In Arsace adora intanto

Il tuo Re...
Assur *(fierissimo)*
Ma Arsace!...
(Musica festevole nella reggia)
Semiramide *(lieta)*
Senti!
Questa gioja!... que' concenti!...
Il trionfo si festeggia
Del mio sposo, del tuo Re.
Assur
Ma funesto in ciel lampeggia
Forse un astro ancor per te.

a due
Semiramide
La forza primiera
Ripiglia il mio core:
Regina e guerriera,
Punirti saprò.
L'istante s'affretta
Felice, bramato:
Tu trema, spietato,
Cader ti vedrò.

Assur
La sorte più fiera
Già sfida il mio core:
Regina e guerriera,
Temerti non so.
Si compia, s'affretti
L'acerbo mio fato:
Ma pria vendicato
Almeno cadrò.
(partono)

Duetto Semiramide-Arsace
(Semiramide-Arsace)
(Atto II, scena VII)

Duetto

Semiramide
Ebbene... a te: ferisci.

Compi il voler d'un Dio,
Spegni nel sangue mio
Un esecrato amor:
La madre rea punisci:
Vendica il genitor.

Arsace

Tutto su me gli Dei
Sfoghino in pria lo sdegno:
Mai barbaro a tal segno
Sarà d'un figlio il cor.
In odio al Ciel tu sei...
Ma sei mia madre ognor.

Semiramide

M'odia... lo merto.

Arsace

Calmati...

Semiramide (*con fremito*)

Io già m'abborro. Svenami.
Figlio di Nino!...

Arsace

Misera!

Ah tu mi strappi l'anima:

Ti calma, per peità.

Semiramide (*guardandolo, come
implorando perdono*)

Piangi? La tua bell'anima

Ha ancor di me pietà!

(*Arsace si getta fra le di lei braccia, esso la
stringe con trasporto; restano abbracciati*)

a due

Giorno d'orrore!...

E di contento!

Nelle tue braccia,

In tal momento,

Scorda il mio core

Tutto il rigore

Di sua terribile

Fatalità.

È dolce al misero

Che oppresso geme,

Il duol dividere,

Piangere insieme,

In cor sensibile

Trovar pietà.

Arsace

Madre... addio...

Semiramide

T'arresta... Oh Dio!...

Senti... e dove?

Arsace

Al mio destino...

Alla tomba, al padre, a Nino...

Semiramide

Ei vuol sangue.

Arsace

E sangue avrà...

Semiramide (*marcata*)

E qual sangue!...

Arsace

Tu serena intanto il ciglio,

Calma, o madre, il tuo terror.

Or che il ciel ti rende il figlio

Dei sperar nel suo favor:

Vo a implorar per te perdono,

A punire un traditor.

Semiramide

Ah! non so di qual periglio

Fier presagio agghiaccia il cor,

Or che a me rendesti il figlio,

Ciel! lo salvi il tuo favor:

Ah! sperar non so perdono,

Troppo giusto è il suo furor.

a due

Dal terribile cimento

A me riedi/Sì, m'attendi vincitor.

(*partono*)

Nicoletta Conti (Dirigentin)



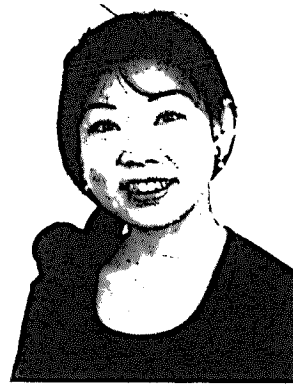
Die junge Bologneser Dirigentin Nicoletta Conti ist Spezialistin im italienischen Fach. Sie studierte Klavier, Komposition und Orchesterdirigieren am Konservatorium *Giuseppe Verdi* in Mailand. Im Fach Dirigieren vervollständigte sie ihre künstlerische Ausbildung bei Franco Ferrara in Siena, Leopold Hager in Salzburg, sowie Seji Ozawa und Kurt Masur in Tanglewood. In der Folge war Nicoletta Conti Preisträgerin zahlreicher Wettbewerbe. Ihr Dirigentendebüt gab sie 1987 in Italien und im Ausland mit symphonischem und Opernrepertoire. Im Anschluss eines Dirigenten-Seminars, geleitet von Leonard Bernstein an der Accademia di Santa Cecilia, Rom, wurde sie von ihm zur Assistenzdirigentin des Orchesters der Akademie berufen.

Nicoletta Conti dirigierte unter anderem an Covent Garden, am Teatro Comunale di Firenze, am Teatro Comunale di Bologna sowie bei dem Rossini Opera Festival und dem Festival de la Valle

d'Itria engagiert. Sie arbeitete mit Sängern wie Luciano Pavarotti und Renato Bruson zusammen.

Bei ROSSINI IN WILDBAD dirigierte sie 1999 mit großem Erfolg Rossinis *Petite Messe Solennelle*.

Akie Amou (Sopran)



Akie Amou studierte zunächst an der Staatlichen Universität für Musik und bildende Kunst in Tokio. Von 1988 bis 1992 schloß sie eine Gesangsausbildung am Nikikai-Opernstudio, sowie am Opernstudio des Japanischen Kulturministeriums in Tokio an. Nach der Teilnahme am Opernmeisterkurs *Pacific Voices* (War Memorial Opera House, San Francisco) ging sie zum künstlerischen Aufbaustudium nach Stuttgart. Mehrere Meisterkurse bei Ernst Haefliger, Gustav Kuhn und Alberto Zedda rundeten ihre Gesangsausbildung ab. Akie Amou hat

ein breit gefächertes Repertoire, das von Monteverdi bis Verdi reicht. Bisher trat sie auf als: Königin der Nacht (*Die Zauberflöte*), Zerlina (*Don Giovanni*), Gilda (*Rigoletto*), Nannetta (*Falstaff*), Norina (*Don Pasquale*) und Zerbinetta (*Ariadne auf Naxos*) unter Leitung von Dirigenten wie Gustav Kuhn, Christian Thielemann, Wolfgang Sawallisch und Ton Koopman. Unter der Leitung von Alberto Zedda war sie 1997 in Rossinis *Il viaggio a Reims* als Corinna zu hören. Bei ROSSINI IN WILDBAD 1998 verkörperte sie die Matilde in der Rossini-Oper *Matilde di Shabran*, gefeiert von Kritik und Publikum. 1999 war sie ebenfalls als Matilde in Rossinis großer Seria *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, in Bad Wildbad zu hören. Im April diesen Jahres war sie an der Seite von Neil Shicoff und Renato Bruson in Verdis *Maskenball* zu hören (Santori Hall, Tokio).



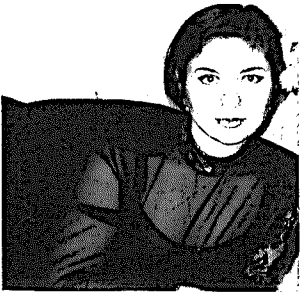
der Gräfin in *Le nozze di Figaro*. Zum weiteren Studium ging Mónica Guillén Chávez an die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien. Dort studierte sie bei Margarita Lilova, Lied und Oratorium bei Kurt Equiluz, Robert Holl und Charles Spencer sowie musikdramatische Darstellung bei Curt Malm Uhwe Theimer, Reto Nickler, Norbert Scherlich und Iván Parik. Seit 1992 hat die Sopranistin bei Maestro István Cserjan ein umfangreiches Repertoire einstudiert, darunter die Sofia in *Il signor Bruschino*, die Fiorilla in *Il turco in Italia*, die Nedda in Verdis *Falstaff*, die Donna Anna in Mozarts *Don Giovanni*.

Mónica Guillén Chávez (Sopran)

Die Sopranistin Mónica Guillén Chávez wurde in Mexiko-Stadt geboren. Ihre musikalische Ausbildung begann sie im Alter von neun Jahren am National Konservatorium für Musik ihrer Heimatstadt. Ihr Gesangsstudium absolvierte sie bei Irma González, Enrique Jaso und Erika Kubacsek.

Mónica Guillén Chávez war Mitglied im Opernstudio „Enrique Jaso“. Dort war sie in zahlreichen Hauptrollen zu hören: Ihr Debüt gab sie als Fiordiligi. Es folgte die Tatjana in *Eugen Onegin* und die Rolle

Inga Balabanova (Mezzosopran)



Die griechische Sopranistin Inga Balabanova wurde in Georgien/Russland geboren. Nachdem sie an der Musikhochschule in Moskau ihr Diplom abgelegt hatte, siedelte sie nach Thessaloniki/Griechenland über und begann ihr Gesangstudium am dortigen Konservatorium. 1994 schlossen sich Studien bei Gabriella Ravazzi und Susanna Ghione in Italien an. Schon 1995 gewann sie den ersten Preis im griechischen National-Gesangswettbewerb. Im Anschluss sang sie die Dorabella in Mozarts *Così fan tutte* in Orvieto/Italien am Teatro Mancinelli und später am Megaron in Athen. 1996 erhielt sie das Maria-Callas-Stipendium. Darauf folgten Aufnahmen und Konzerte mit dem National-Radio-Sinfonieorchester von Griechenland und dem Sinfonieorchester von Thessaloniki. Von 1996 bis 1998 war sie Mitglied des Internationalen Opernstudios Zürich. 1997 trat sie in *Aida* und *Suor Angelica* an der Züricher Oper auf. 1998 schließlich gewann sie den Kritikerpreis für die beste Vokaltechnik im internationalen Rim-

sky-Korsakow-Wettbewerb und den ersten TEINACHER-Belcanto-Förderpreis. Im selben Jahr sang sie die Hauptrolle in Rossinis *Semiramide* bei der Accademia Rossiniana in Pesaro. 1999 folgten die Adalgisa in Bellinis *Norma* an der Nationaloper Athen und in Andrea Sartorios Oper *Orfeo* die Titelrolle beim Festival Barocco musicale in Fano sowie die Titelrolle in Rossinis *Elisabetta, regina d'Inghilterra* bei ROSSINI IN WILDBAD. Soeben debütierte sie in der Titelrolle von Paisiellos *Nina pazza per amore*, beim Ravenna-Festival unter Ricardo Muti.

Julia Nikolajczyk (Mezzosopran)



Julia Nikolajczyk wurde 1975 in eine Sängerfamilie hineingeboren und trat zum ersten Mal im Alter von sechs Jahren auf. Sie sammelte bereits erste Musiktheater-Erfahrungen in der Kinderstastierie und im Kinderchor. Seit 1991 studiert sie bei Jaana Sokorska-Kwika

und Liljana Heitbrink sowie bei dem kanadischen Bariton Gino Quilico. Seit Oktober 1999 arbeitet sie außerdem mit Prof. Hans Sotin in Köln.

Bisher trat die Mezzosopranistin auf Bühnen in verschiedenen deutschen Städten, in Bulgarien, Rumänien sowie in den Benelux-Ländern auf. Sie sang unter anderem Partien wie Rosina, Cenerentola, Carmen, Suzuki und Maddalena (*Rigoletto*).

Julia Nikolajczyk nahm auch an Meisterklassen teil, darunter die Belcanto-Masterclass von William Matteuzzi bei ROSSINI IN WILDBAD 1998. Dort sang sie im selben Jahr die Modestina in *Viaggio a Reims* unter der Leitung von Alberto Zedda.

Für dieses Jahr ist ihr Debüt in *Le nozze di Figaro* in Köln vorgesehen, sowie Gastspiele am Stadttheater Hagen und dem Stolberger Musiksommer.

Ursula Ferri (Contralto)

Die Schweizer Sängerin Ursula Ferri verfügt über einen Stimmumfang von drei Oktaven, wodurch sie sich als typischen contralto belcantistico ausweist. Obwohl sie auch Mezzopartien im deutschen, russischen und französischen Fach singt, fühlt sie sich doch im Belcanto zuhause. Zu ihrer Domäne gehören Händels Rinaldo oder Rossinis Tancredi und Arsace.

Ihre ersten musikalischen Gehversuche machte die Sängerin im Alter von vier Jahren. Bereits als vierzehnjährige hatte



sie dann erste solistische Auftritte. Parallel zu ihrem Gesangsstudium (Sopran) in Winterthur, Hamburg und Kiew machte sie eine Ausbildung als Cellistin.

1991 erfolgte unter Anleitung der Stimmtrainerin Elisabeth Züblin-Tymoshenko der Fachwechsel zum Contralto. 1995 setzte dann die Spezialisierung auf den Belcanto ein, angeleitet von Maestro Nicolas Giusti.

In Ursula Ferris Liedrepertoire finden sich italienische französische, englische und russische Kompositionen. Seit 1999 ist die Sängerin festes Ensemblemitglied am Züricher Opernhaus. Dort wird sie in der nächsten Spielzeit unter anderem Erda in *Rheingold* und Miss Quickly in *Falstaff* singen.

Robert Hillebrand, (Tenor)

Robert Hillebrand wurde in Salzburg geboren. Dort war er von 1983 bis 1988 Sopransolist bei den Salzburger Domkapellknaben. 1989 gewann der Tenor den Salzburger Nachwuchssängerwettbewerb und wurde anschließend an das Salzburger Landestheater engagiert.

1990 begann Robert Hillebrand sein Gesangstudium bei Helena Lazarska am Mozarteum Salzburg. 1993 wechselte er mit seiner Gesangsprofessorin an die Hochschule in Wien. Darüber hinaus besuchte der Sänger zahlreiche Meisterkurse. 1996 gab er sein Debüt im Wiener Konzerthaus mit Hugo Wolfs Italienischem Liederbuch.

Zu seinem Repertoire gehören Don Ottavio (Don Giovanni), Gherardo (Gianni Schicchi) u.v.a. 1999 folgten weitere Auftritte in Wien, u.a. in der Titelpartie in Duns Oper Marco Polo. Im gleichen Jahr wurde er Finalist beim 18. Internationalen Belvedere Gesangswettbewerb.

Pavol Bršlík (Tenor)



Der 21jährige Tenor Pavol Bršlík stammt aus der Slowakei. Derzeit studiert er bei Emília Sadloňová am Konservatorium in Zilina. Pavol Bršlík war Preisträger des Internationalen Trnavský-Wettbewerbs. Mit dem Preis verbunden waren zwei Konzerte in Montreal (Canadian-Slovak-Foundation) und ein 10monatiges Stipendium in Marseilles.

Sein Bühnendebüt gab der Tenor 1998 in Donizettis *Catarina Cornaro* am Slowakischen Nationaltheater. Darüber hinaus arbeitete der Sänger oft mit dem Staatlichen Kammerorchester zusammen. Sein Repertoire beinhaltet Lieder und Arien von Tschaiikowsky, Schubert, Brahms, Donizetti, Dvořák, Verdi und Solopartien in Oratorien von Haydn, Bach und Mozart.

Dariusz Machej (Bass)



Geboren wurde Dariusz Machej 1967 in Bilasko Biala/Polen. Sein Gesangsstudium bei Włodzimierz Zalewski an der Fryderyk Chopin Musikakademie Warschau schloss er in diesem Jahr mit der höchsten Auszeichnung ab. Seit 1994 nimmt der Sänger regelmäßig an der Masterclass von Ryszard Karczykowski teil. Als erster Solist der staatlichen Gesangs- und Tanzensembles Slask und Mazowsze ging Dariusz Machej bis 1996 elf Jahre lang auf zahlreiche Tourneen durch Europa, Asien und Amerika.

1996 wurde er Solist der Warschauer Kammeroper. Im selben Jahr gab er erfolgreich sein Debüt an der Nationaloper Warschau. In der Saison 1999/2000 ist er als Solist an der Wiener Kammeroper engagiert. Zu seinem Repertoire gehören Partien wie die des Don Magnifico (*La Cenerentola*), des Bartolo (*Il barbiere di Siviglia*), des Figaro (*Le nozze di Figaro*), des Leporello/Masetto (*Don Giovanni*), des Bitti di Spagna (*Gianni Schicchi*) und v.a.

Christophoros Stamboglis (Bass)



Christophoros Stamboglis wurde in Athen geboren. Seine musikalischen Studien begann er 1981 am Konservatorium seiner Geburtsstadt. Zwei Jahre später erhielt er das Stipendium „Maria Callas“, das ihn nach London, an die Guildhall School of Music and Drama führte, wo er sein Studium bei Vera Rosza weiterführte. Darüber hinaus studierte er in New York bei Armen Boyadjian und nahm an Meisterkursen von Sherill Milnes und Sena Jurinac teil. Seine Gesangstechnik perfektionierte Christophoros Stamboglis bei dem weltbekannten griechischen Bariton Kostas Paskalis. Sein Operndebüt gab Stamboglis 1987 an der Pimlico Opera in London als Figaro in Mozarts *Le nozze di Figaro*. Danach wurde er für zwei Jahre als erster Bass am Haus engagiert. 1989 kehrte er als Leporello an der Seite von Kostas Paskalis nach Athen zurück. Die Griechische Na-

tionaloper lud ihn daraufhin ein, die Rollen des Colline (*La bohème*), des Don Basilio (*Barbiere*), des Maometto II (*L'assedio di Corinto*) und Silva (*Ernani*) zu übernehmen. Im Megaron (Athener Konzerthalle) war er in mehr als zwanzig Rollen zu hören, zusammen mit Sängern wie Agnes Baltsa, Shirely Verrett, Chris Merritt, Grace Bumbry und Hildegard Behrens. 1996 schließlich gewann er den internationalen Wettbewerb *The Quest for Don Giovanni*. Seither gastierte er in verschiedenen Rollen an einer Reihe wichtiger Opernhäuser.

Bei ROSSINI IN WILDBAD war er 1998 als Lord Sidney in *Il viaggio a Reims* unter der Leitung von Alberto Zedda sowie in der *Messa di Gloria* (Leitung: Herbert Handt) zu hören und 1999 in der *Messa di Milano* (Leitung: Marc Andrae).

Stuttgarter Philharmoniker

Die Stuttgarter Philharmoniker feierten im September 1999 ihren 75. Geburtstag. Das Orchester der Baden-Württembergischen Landeshauptstadt Stuttgart spielt regelmäßig in mehreren Konzertreihen seiner Heimatstadt und vielen Städten des süddeutschen Raumes mit bekannten Gastdirigenten und -solisten. Darüber hinaus reisten die Stuttgarter Philharmoniker in den vergangenen Jahren mehrfach nach Japan, Nord- und Südamerika und in das europäische Ausland. Generalmusikdirektor Jörg-Peter Weigle ist seit 1995 Chefdirigent des Orchesters. Die künstlerische Arbeit des Orchesters ist durch Schallplatten-, Rundfunk- und CD-Aufnahmen dokumentiert. Unter der Leitung von Jörg-Peter Weigle wurde u.a. das Requiem von Mozart zusammen mit Gesängen tibetischer Mönche aufgenommen. Inzwischen liegen in der Reihe der Ersteinspielung des symphonischen Werkes des Schweizer spätromantischen Komponisten Hans Huber (1852-1921) auch einige CDs vor.

1999 waren die Stuttgarter Philharmoniker erstmals in der Opernproduktion *Elisabetta* und in zwei Konzerten bei ROSSINI IN WILDBAD zu hören.

Tschechischer Kammerchor

Der Tschechische Kammerchor hat sich 1993 aus Mitgliedern des Prager Kammerchors und Neuzugängen gebildet. Chorleiter ist seit Beginn Pavel Baxa. Das Ensemble befaßt sich insbesondere mit dem Repertoire des böhmischen Barock und des böhmischen Klassizismus. Bisher trat der Chor beispielsweise in Italien unter der Leitung von Gabriele Ferro, in Deutschland im Rahmen der Internationalen Bachakademie Stuttgart und in Spanien unter Gerd Albrecht auf. Darüber hinaus liegen Einspielungen mit Werken böhmischer Barockkomponisten und mehrere CDs vor, die im Rahmen von ROSSINI IN WILDBAD aufgenommen wurden, wo das Ensemble seit 1996 regelmäßig zu Gast ist.

Impressum

Herausgeber ROSSINI IN WILDBAD

Künstlerische Gesamtleitung

Jochen Schönleber

Redaktion und Gestaltung

Annette Eckerle

Satz und Druck

Eisele Druck GmbH, Bad Wildbad

Verlag und Anzeigenverwaltung:

O.F.L. Verlag, MarketingCommunication

Bad Wildbad

Visit our homepage

<http://www.rossini-in-wildbad.de>

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

Mit freundlicher Unterstützung von

PETER MOORES FOUNDATION

Teinachert
NATURLICHES MINERALWASSER

EUROPÄISCHES MUSIKFEST STUTT GART

26.8. – 10.9.2000



PASSION 2000

VIER URAUFFÜHRUNGEN

KONZERTE • KURSE

SYMPOSIUM • VORTRÄGE

Künstlerische Leitung: **Helmuth Rilling**

Kärtentelefon: 07 11/6 19 21-61



INTERNATIONALE BACHAKADEMIE STUTT GART

Johann-Sebastian-Bach-Platz, D-70178 Stuttgart
www.bachakademie.de, e-mail: office@bachakademie.de

DAIMLERCHRYSLER

VERLAGSGRUPPE
GEORG VON HOLTZBRINCK
GMBH

LB≡BW



Württembergische
VERSICHERUNG

Ludwigsburger Festspiele

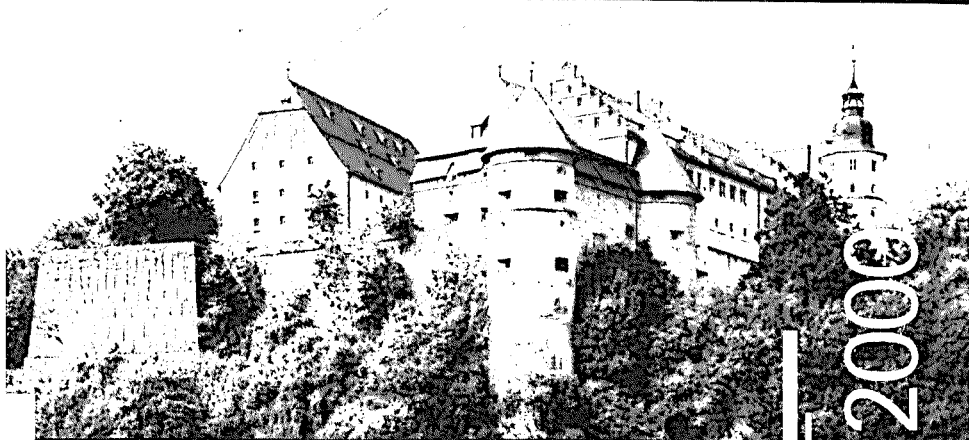
16. Juni | Eröffnungskonzert Haydn: Die Schöpfung | Wolfgang Gönnenwein | Ensemble der Ludwigsburger Festspiele ■ **18. Juli | Klaus Maria Brandauer | Thomas Hengelbrock** Deutsche Kammerphilharmonie Bremen | Ibsen/Grieg: Peer Gynt ■ **22. Juli | Klassik Open Air & Feuerwerk** am Seeschloss Monrepos | Orff: Carmina Burana | Wolfgang Gönnenwein | Ensemble der Ludwigsburger Festspiele ■ **3. August | Deutsche Erstaufführung** Nielsen: Saul und David | Michael Schönwandt | Dänisches Nationales Radio-Sinfonie-Orchester u.a. ■ **9. Sept. | Helikon-Oper Moskau** Bardanashvili/Kobekin/Shchetinsky: Stimmen des Unsichtbaren ■ **12. Sept. | Murray Perahia (Klavier)** Recital ■ **17. Sept. | Schlusskonzert** Verdi: Nabucco | Wolfgang Gönnenwein | Ensemble der Ludwigsburger Festspiele
... und 75 weitere Veranstaltungen vom 16. Juni bis 17. September 2000



Ludwigsburger Festspiele | Internationale Festspiele Baden-Württemberg
Marstallstraße 5 | 71634 Ludwigsburg | Info-Telefon (07141) 9396-36 | Fax (07141) 9396-77
www.festspiele.ludwigsburg.de | Karten-Telefon (07141) 917-100 | Fax (07141) 917-309

Freilichtbühne Rittersaal
Schloß Hellenstein

OH!
Opernfestspiele
Heidenheim



AIDA

Oper in vier Akten von Giuseppe Verdi
Neuproduktion zur Jahrtausendwende

7. Juli – 5. August 2000

Konzerte und Sonderveranstaltungen

Eintrittskarten, Arrangements und Lounges
über Telefon 0180 / 505 43 21

Weitere Infos finden Sie auf unserer Web-Site
<http://www.opernfestspiele.de>
e-mail: oper@cmc-online.de



Stadt Heidenheim

Opern-Air 2000

Ein geschmackvolles Zeugnis der hierzulande seit Jahrhunderten gepflegten Weinbautradition sind die erlesenen Weißweine und die exklusiv hier angebauten Rotweine der WZG. Ob trocken ausgebaute, halbtrockene oder

süffig abgerundete Weine – die WZG bietet für jede Geschmacksrichtung den richtigen und bekömmlichen Wein. Harmonisch aufeinander abgestimmte Cuvées und Lagensekte runden das Angebot ab. Auf Ihr Wohl!

