



1868

SALZBURGER FESTSPIELE PFINGSTEN
18.–21. MAI 2018



SALZBURGER FESTSPIELE PFINGSTEN 2018

Direktorium

Helga Rabl-Stadler

Markus Hinterhäuser

Lukas Crepaz

Künstlerische Leitung

Cecilia Bartoli



supported by  **ROLEX**



1868 – Zeitenbrüche

Es hat mich immer berührt, dass Mozart gerade einmal drei Monate tot war, als Gioachino Rossini im Februar 1792 geboren wurde. Europa befand sich damals in einem tiefgreifenden Umbruch. Nach der Absage an den Absolutismus wütete in Frankreich die Revolution, der die europäischen Mächte Einhalt gebieten wollten. Als Rossini 76 Jahre später, am 13. November 1868, starb, befand sich Europa wieder an einer Zeitenwende: Die modernen Industriestaaten begannen sich auszubilden und ein weitreichender Wandel der wirtschaftlichen und sozialen Strukturen kündigte sich an.

Auch musikgeschichtlich steht Rossini zwischen den Epochen. War er den einen ein Neuerer und der Vollender der italienischen Oper, galt er den anderen bald als Epigone und Repräsentant einer überkommenen Ära und schien aus der Zeit gefallen. Nur wenige Monate vor Rossinis Tod brachte etwa Richard Wagner seine *Meistersinger* zur Uraufführung und Tschaikowski seine Erste Symphonie. Camille Saint-Saëns und Edvard Grieg arbeiteten an ihren Klavierkonzerten und Anton Bruckner an seiner Ersten Symphonie und der f-Moll-Messe. Im selben Jahr wurde auch Jacques Offenbachs charmante Opéra bouffe *La Périochole* uraufgeführt ... Wie muss es Rossini ergangen sein, der im Laufe seines Lebens solch entscheidende

Veränderungen in der Musikwelt beobachtete? Als er ein junger Mann war, schufen Haydn, Beethoven und Schubert ihre Meisterwerke. Nur wenig später lag ihm selbst die Musikwelt zu Füßen und galt er als erfolgreichster Opernkomponist seiner Generation. Er erlebte den Aufstieg großer Kollegen wie Vincenzo Bellini, Giuseppe Verdi, Giacomo Meyerbeer und Franz Liszt. Viele von ihnen, darunter die Virtuosen der spanisch-französischen Sängerfamilie García-Malibran-Viardot, verdankten ihren Durchbruch Rossinis väterlicher Unterstützung und Ermutigung. Gioachino Rossini musste schließlich erkennen, dass sein eigener Musikstil irgendwann nicht mehr in die Zeit passte. Der vom Erfolg verwöhnte Komponist beendete mit erst 37 Jahren seine Tätigkeit für die Opernbühne und machte Platz für neue künstlerische Strömungen und Musiksprachen, die auf die sich verändernde Welt reagierten.

Ich widme die Pfingstfestspiele 2018 dem Andenken Rossinis, dessen Todestag sich in diesem Jahr zum 150. Mal jährt. Wobei wir uns an dem markanten Jahr 1868 orientieren. Die Veranstaltungen der Pfingstfestspiele wollen sich Rossini diesmal aus einem anderen Blickwinkel nähern: Wir möchten unserem Publikum vermitteln, wie die Welt gegen Ende von Rossinis Leben aussah.



Nach den Ausgleichsverhandlungen mit Ungarn wurde das Kaisertum Österreich durch die Österreichisch-Ungarische Monarchie ersetzt; im Juni 1868 der Türkische Halbmond gegründet und einen Monat später in der Schweiz die erste internationale Frauenbewegung ins Leben gerufen. Im Februar 1868 leitete das Repräsentantenhaus der Vereinigten Staaten – zum ersten Mal in der Geschichte des Landes – ein Amtsenthebungsverfahren gegen den gewählten Präsidenten Andrew Johnson ein. Und im Mai des Jahres führte der Norddeutsche Bund das metrische System ein. Im Sommer 1868 wurde in den USA der erste gesetzlich verbriefte Achtstundentag gültig; und in Louisiana zum ersten Mal Tabascosauce gekostet. 1868 markiert auch das Gründungsjahr des Tonhalle-Orchesters Zürich und der Bad Reichenhaller Philharmonie ebenso wie des Wimbledon Tennis and Croquet Club. Dostojewski schrieb seinen Roman *Der Idiot* und Tolstoi veröffentlichte *Krieg und Frieden*. Gorki wurde in diesem Jahr geboren, ebenso Stefan George, Édouard Vuillard und Florence Foster Jenkins. Auch Olivetti, Firestone und Charles Rennie Mackintosh, die dem 20. Jahrhundert ihren Stempel aufdrücken sollten, erblickten in diesem Jahr das Licht einer neuen Welt, die schon weit über Europa hinausreichte und bislang fremde Kontinente und Kolonialreiche umfasste.

Den zweiten markanten Zeitpunkt setzen wir mit der Uraufführung von Rossinis *L'italiana in Algeri* an, die just an dem Tag

erfolgte, als Richard Wagner geboren wurde: am 22. Mai 1813. Ich persönlich freue mich auf mein Debüt als Isabella in *L'italiana in Algeri*. Isabella ist eine schlaue und temperamentvolle Frau, die den Männern zeigt, wo es langgeht. Es ist zwar wieder eine Komödie, aber diese Figur ist so anders als die fügsame, verträumte Angelina in *La Cenerentola*, die von ihrem Vater und ihren Schwestern nur herumkommandiert wird. Deshalb bedeutet dieses Rollenporträt für mich eine besonders spannende Aufgabe. Unterstützt werde ich dabei vom grandiosen Regie-Duo Moshe Leiser und Patrice Caurier, mit dem ich bereits Bellinis *Norma* und Glucks *Iphigénie en Tauride* für die Pfingstfestspiele erarbeitet habe, und von Jean-Christophe Spinosi und seinem Ensemble Matheus: meine wunderbaren Partner in der Salzburger *Cenerentola*-Produktion.

Der Rossini'schen *Italiana* stellen wir Offenbachs *Périchole* zur Seite – uraufgeführt im Oktober 1868 in Paris. Marc Minkowski und seine Musiciens du Louvre erwecken die schillernde Partitur zum Leben. Jacques Offenbach polarisierte schon Zeit seines Lebens Publikum und Kollegenschaft. Während Rossini ihn als „den Mozart der Champs-Élysées“ bezeichnete, rief sich Richard Wagner an ihm: „Offenbach besitzt die Wärme des Misthaufens, in dem sich die Schweine Europas suhlen“, ist ein Zitat von ihm überliefert. – Diese unversöhnlichen Positionen gegenüberzustellen, auch das haben wir uns zum Programm gemacht und lassen deshalb Wagners Nürnberger Meister-



singer auf Offenbachs peruanische Straßensänger prallen. Ein Fest der Stimmen ist in jedem Fall garantiert, stehen mir doch Jonas Kaufmann und Rolando Villazón zur Seite.

Die musikalische Zeitenwende machen wir nicht nur im Genre Oper fest, sondern wir zeigen die Brüche auch anhand der Entwicklung im Solokonzert und im symphonischen Bereich, die etwa in den immer raffinierter ausgestalteten Klangfarben eines erweiterten Orchesterapparats erkennbar ist und in der Einbeziehung volkstümlich liedhafter Elemente. Gemeinsam mit Andrés Schiff erkunden wir den norwegischen Tonfall in Edvard Griegs Klavierkonzert, das zu den populärsten romantischen Beiträgen der Gattung zählt. Darüber hinaus geleiten uns Daniel Barenboim und die Staatskapelle Berlin durch Tschairowskis melodenreiche russische Winterträume. Maxim Vengerov nimmt sich eines weiteren Vorzeigestücks der Romantik an, Max Bruchs virtuosem Ersten Violinkonzert, das voller Weltschmerz tönt.

Auch Brahms' *Deutsches Requiem* wurde 1868 fertig komponiert. Es gilt heute als das bedeutendste deutsche Sakralwerk der Romantik. Dabei standen für Brahms nicht unbedingt religiöse Aspekte im Vordergrund, vielmehr stellte er berührend-schlichte Betrachtungen über den Schmerz an. Pierre-Laurent Aimard und Markus Hinterhäuser bringen es mit Genia Kühmeier, André Schuen und dem Chor des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Jérémie Rhorer in der „Londoner

Fassung“ für Klavier zu vier Händen zur Aufführung. – Wie hätte sich das Musikleben Salzburgs wohl entwickelt, wäre ein großer Komponist wie Anton Bruckner dem Dommusikverein und Mozarteum vorgestanden, für dessen Leitung er sich 1868 zum zweiten Mal vergeblich bewarb? In jedem Fall hätte er ein so bedeutendes Werk wie die f-Moll-Messe beigetragen – oder etwa die Motette *Pange lingua*, die ebenfalls 1868 entstand.

Mit einem Arienrezital von Javier Camarena kehren wir zu unserem Ausgangspunkt zurück. In einer Hommage an Manuel García wird nicht nur dem großen Tenor und Gesangspädagogen gehuldigt, sondern nochmals Gioachino Rossinis gedacht, der ihm die Partie des Grafen Almaviva auf den Leib schrieb. Die Tochter Manuel Garcías, Maria Malibran, beging übrigens 1825 als Rosina ihr Operndebüt ...

Aus dem Wechselspiel dieser unterschiedlichen Zugänge möchte ich Ihnen – ausgehend von Rossinis ansteckender Lebensfreude – neue Perspektiven auf die Musikgeschichte im 19. Jahrhundert eröffnen, die wir in einem Kaleidoskop auf das Jahr 1868 bündeln. Ich freue mich darauf, einige der verblüffenden Entwicklungen aufzuzeigen, die Rossini gegen Ende seines Lebens miterlebt haben könnte und über die wir in dieser Konstellation wohl noch nie zuvor nachgedacht haben!

Cecilia Bartoli
Cecilia Bartoli

1868 – Year of Ruptures

I have always been touched by the thought that by the time Gioachino Rossini was born in February 1792, Mozart had been dead for barely three months. Europe was in the grip of intense upheaval during this period. After the rejection of absolutism, European powers were keen to stem the raging tide of the French Revolution. When Rossini died on 13 November 1868, 76 years later, the continent was once again at a turning point: modern industrial states had begun to take shape, while economic and social structures were on the cusp of far-reaching change. Rossini also straddles two epochs of music history. For some he was an innovator and the consummate master of Italian opera, while others regarded him as the epigone and exponent of a previous era who had fallen behind the times. Just a few months before Rossini's death, Wagner premiered his *Meistersinger* and Tchaikovsky his First Symphony. Camille Saint-Saëns and Edvard Grieg were writing piano concertos while Bruckner worked on his First Symphony and the Mass in F minor. And the same year also saw the premiere of Offenbach's charming *opéra bouffe* *La Périochole*.

We can only imagine how it must have been for Rossini to witness such profound changes in the world of music during his lifetime. When he was a young man, Haydn, Beethoven and Schubert were creating their masterpieces. A short time later, the music world lay at his feet and he was hailed as the most successful operatic composer of his generation. He saw the rise of illustrious colleagues such as Vincenzo Bellini, Giuseppe Verdi, Giacomo Meyerbeer and Franz Liszt. Many of them, including virtuosic singers from the Franco-Spanish García-Malibrán-Viardot family, found international recognition thanks to his fatherly encouragement and support. Rossini shrewdly recognized when the time for his own style of music had reached an end and stopped writing for the operatic stage at the early age of 37. Cushioned by his incredible success, he yielded the floor to new artistic trends and musical languages that reacted to the changing world.

I am dedicating the 2018 Whitsun Festival to Rossini's memory on the 150th anniversary of his death. In doing so, we will be guided by the remarkable year of 1868. This time, the events of the Whitsun Festival will approach Rossini from a different point of view: we want to give our audience an

impression of how the world looked towards the end of the composer's life. 1868 marks the creation of the Austro-Hungarian Monarchy to supersede the Austrian Empire, following a compromise struck between Austria and Hungary. The Turkish Red Crescent was founded in June, followed a month later by the launch of the first international women's organization in Switzerland. In February 1868, the House of Representatives initiated the first ever impeachment proceedings against a sitting U.S. president. In May, the North German Confederation introduced the metric system. The first U.S. law to enforce an eight-hour workday was enacted in the summer of 1868, and Tabasco Sauce was produced and tasted in Louisiana for the first time. 1868 was also the year the Tonhalle Orchestra Zurich and the Bad Reichenhall Philharmonic orchestra were founded, as well as the Wimbledon Tennis and Croquet Club. Dostoyevsky wrote his novel *The Idiot* and Tolstoy published *War and Peace*. Gorky was born in this year, as were Stefan George, Édouard Vuillard and Florence Foster Jenkins. Olivetti, Firestone and Charles Rennie Mackintosh, who would leave their indelible imprint on the 20th century, also came into this new world, which had widened its scope far beyond Europe and now encompassed new continents and colonial empires.

The second striking date which features in this year's programming is the premiere of Rossini's *L'italiana in Algeri*, which took place on 22 May 1813 – the same day that Richard Wagner was born. Personally, I am thrilled to be making my debut as Isabella, the sharp-witted and feisty woman who tells the men around her what's what. While *L'italiana in Algeri* is another comedy, its title role is so utterly different from the meek and dreamy Angelina of *La Cenerentola*, who gets pushed around by her father and sisters. This will make the role a particularly exciting task for me. I will be supported by Jean-Christophe Spinosi and his Ensemble Matheus, who were my wonderful partners in the Salzburg production of *La Cenerentola*, and the superb directing duo of Moshe Leiser and Patrice Caurier, who are likewise familiar colleagues from their Whitsun Festival stagings of Bellini's *Norma* and Gluck's *Iphigénie en Tauride*.

Alongside Rossini's *Italiana* we are programming Offenbach's *Périochole*, which was premiered in October 1868 in Paris. Marc Minkowski will explore the dazzling score with his Musiciens du Louvre. A polarizing figure for audiences and colleagues already during his own lifetime, Jacques Offenbach was described by Rossini as 'the Mozart of the Champs-Élysées'.



Richard Wagner, however, is quoted as dismissively saying that 'Offenbach possesses the warmth of the dung heap, in which the pigs of Europe are wallowing'. Another aim of our programme was to juxtapose implacable outlooks, and so we have Wagner's Nuremberg Mastersingers bumping up against Offenbach's Peruvian street singer. With Jonas Kaufmann and Rolando Villazón lending me their support, you can at any rate expect a veritable feast of vocal glamour.

We won't be underscoring the turning point in musical history through opera alone, but also highlighting ruptures relating to the development of the symphony and the solo concert. This can be seen in the increasingly refined and enriched tonal palette, as well as the integration of songlike folk elements. Together with András Schiff, we will explore the Norwegian inflection of Edvard Grieg's Piano Concerto, one of the Romantic era's most popular contributions to the form. On top of that, Daniel Barenboim and the Staatskapelle Berlin will guide us through Tchaikovsky's melodious Russian winter dreams. Maxim Vengerov will attend to another Romantic masterpiece, Max Bruch's virtuosic First Violin Concerto. Brahms's *German Requiem* was also completed in 1868. Now regarded as the most important German spiritual work associated with Romanticism, it does not place much emphasis on religious elements, instead offering sober and moving meditations on pain. Pierre-Laurent Aimard and Markus Hinterhäuser will perform the version for piano duo

together with the Bavarian Radio Chorus, Genia Kühmeier and André Schuen under the direction of Jérémie Rhorer.

How would Salzburg's musical life have developed, had a musician of Anton Bruckner's stature been in charge of the Cathedral Music Association and Mozarteum? In 1868, the composer made a second application for their directorship, once more to no avail. Regardless of this, he would have still produced works such as the Mass in F minor or several Motets, as for instance *Pange lingua*, which was also written in 1868.

Javier Camarena's aria recital takes us back to where we began. His homage to Manuel García will not only pay tribute to the great tenor and vocal pedagogue, but also once more to Gioachino Rossini, who wrote the role of Almaviva for García. By the way, in 1825, Maria Malibran, the daughter of Manuel García, made her operatic debut as Rosina.

With the interplay of these various approaches, and bearing in mind Rossini's infectious joie de vivre, I want to reveal new perspectives on 19th century musical history which we shall present to you through the kaleidoscopic lens of the year 1868. I think it will be fascinating to highlight some of the astonishing developments Rossini might well have witnessed towards the end of his life, which we had never previously contemplated from quite this angle!

Cecilia Bartoli
Cecilia Bartoli

Jürgen Maehder

Rossini und Wagner – Bruchlinien und Verwerfungen in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts

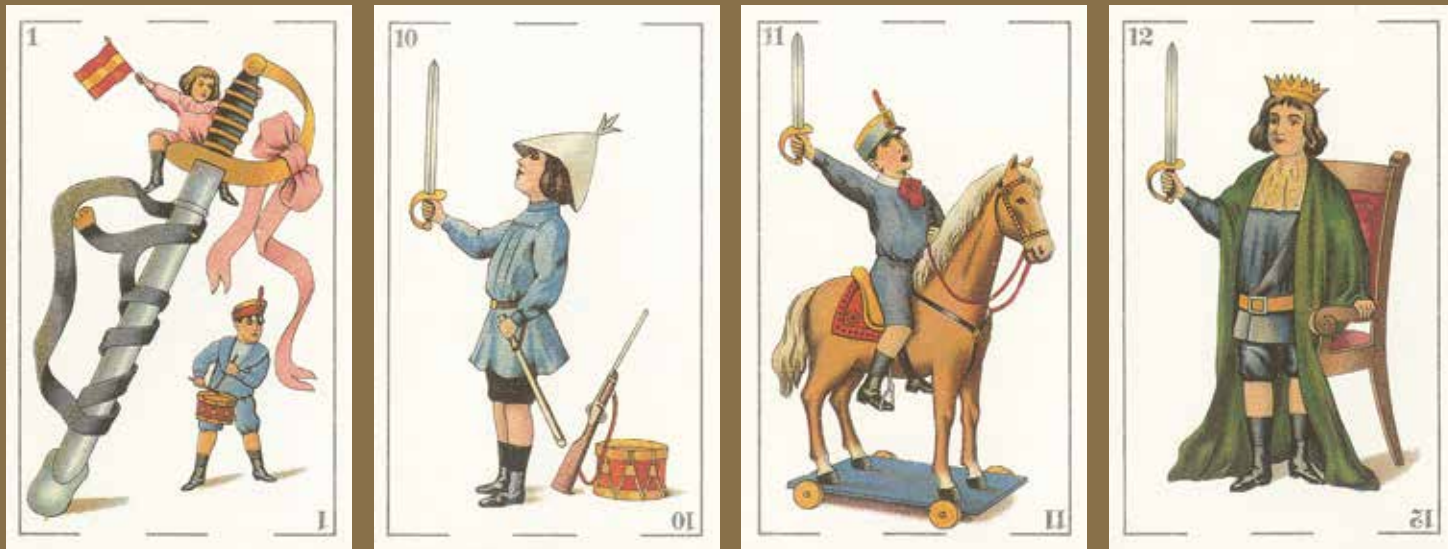
Als am 22. Mai 1813 im venezianischen Teatro di San Benedetto die triumphale Uraufführung von Gioachino Rossinis *L'italiana in Algeri* erklang, konnte niemand ahnen, dass ein im fernen Leipzig an diesem Tage geborener Knabe namens Richard Wagner wenige Jahrzehnte später in einem Atemzug mit dem jugendlichen Autor dieser außerordentlich erfolgreichen Opera buffa genannt werden würde. Nach einem fulminanten Start mit einer Serie von einaktigen Farsa-Kompositionen hatte der am 29. Februar 1792 in Pesaro geborene Rossini, der bereits am 6. Februar 1813 am Teatro La Fenice mit seiner Opera seria *Tancredi* einen wesentlichen Durchbruch erzielt hatte, am Abend der venezianischen Premiere von *L'italiana in Algeri* endgültig den Sprung in die Spitzenposition der italienischen Komponisten seiner Zeit vollzogen.

Die fantastische Geschwindigkeit und Mühelosigkeit seines musikalischen Schaffens, die von den Zeitgenossen wie vom Befund der musikalischen Quellen bezeugt wurden, erreichten mit der Partitur von *L'italiana in Algeri* einen neuen Höhepunkt. Ursprünglich hatte Rossini keinesfalls geplant, nach der Premiere von *Tancredi* für Venedig noch eine weitere Oper zu komponieren; nur das inständige Bitten des Impresario vermochte Rossini umzustimmen, zur Rettung der Saison noch schnell eine zweite Oper zu verfassen. Angelo Anellis Libretto, bereits 1808 für die Musik von Giuseppe Mosca an der Mailänder Scala gedichtet, wurde für Rossini nur unwesentlich umgearbeitet. Ein anonymes Kollege half dem jungen Komponisten in äußerster Zeitnot bei der Komposition der Seccorezitative und steuerte auch selbst eine Arie für den Comprimario Haly bei. Nach Rossinis eigener Aussage wurde die Partitur – je nach Quelle – in 18 oder 27 Tagen fertiggestellt. *L'italiana in Algeri* wurde der erste dauerhafte Welterfolg des Komponisten und erlangte sofort europäische Verbreitung; auch in einer Zeit geringeren Interesses an der italienischen Buffa-Oper des frühen Ottocento sollte diese Partitur ihren Platz im Repertoire behalten.

Wie der kometenhafte Aufstieg des Opernkomponisten Rossini sich mit atemberaubender Schnelligkeit vollzog, so

beendete der erfolgverwöhnte Liebling des europäischen Opernsystems sein Œuvre für die Bühne schon nach 19 Jahren intensiver Aktivität. Nach dem Triumph der vieraktigen Grand opéra *Guillaume Tell* (1829) beschloss der Komponist, sich aus dem Rampenlicht der musikalischen Öffentlichkeit zurückzuziehen; anfangs noch verantwortlich für die Produktionen des Pariser Théâtre-Italien, zog Rossini bereits 1830 zu seiner Familie nach Bologna und blieb während der kommenden Jahrzehnte ein allseits hochgeschätzter Beobachter des Kulturlebens, dessen Tendenzen er seit den 1830er Jahren zunehmend fremd gegenüberstand. Auch nach seiner Rückkehr nach Paris im Jahre 1855 und nach seiner Übersiedlung in eine Villa in Passy bei Paris blieb Rossini im öffentlichen Leben auf die Rolle eines ironisch-kritischen Beobachters beschränkt, selbst wenn der alternde Komponist in den Klavierzyklen der *Péchés de vieillesse* ein privates Medium künstlerischer Produktivität fand, das freilich nur für den Freundeskreis bestimmt war. Als Rossini im Alter von 76 Jahren in Passy starb, lag die Uraufführung seines letzten Bühnenwerkes, das am Anfang des Genres der Grand opéra stand, bereits 39 Jahre zurück. Nach dem Tode von Giacomo Meyerbeer (1864) und des die Pariser Opernbühnen dominierenden Librettisten Eugène Scribe (1861) hatte sich die Gattungsgeschichte der Pariser Grand opéra selbst erschöpft; die Exponenten der folgenden französischen Komponistengeneration (Charles Gounod, Ambroise Thomas, Georges Bizet, Jules Massenet) sollten sich neuen, weniger aufwendigen Operngattungen zuwenden.

Um die Gegensätze zu ermessen, die die künstlerischen wie privaten Ideale Rossinis von denjenigen Richard Wagners trennten, mag man sich vergegenwärtigen, wie wenig kongenial die kontemplative Existenz des Starkomponisten im Ruhestand und begnadeten Feinschmeckers Rossini dem Wagner'schen Durchsetzungsvermögen erschienen wäre. Eine einzige Begegnung der beiden Musiker im Jahre 1860, ein Besuch Wagners in Rossinis Pariser Wohnung, ist in den Erinnerungen beider Komponisten gut dokumentiert und



wurde von dem belgischen Musiker und Musikschriftsteller Edmond Michotte Jahrzehnte später extensiv geschildert. Obwohl Wagner die Musik Rossinis in *Oper und Drama* scharf angegriffen hatte, scheint der persönliche Eindruck des älteren Meisters auf seinen deutschen Kollegen tiefgreifend gewesen zu sein; trotzdem dürften die ästhetischen Differenzen ein wirkliches Verstehen der jeweiligen Gegenposition verhindert haben. Rossinis Rückzug vom Pariser Opernbetrieb, zweifellos befördert durch den überwältigenden Erfolg von Giacomo Meyerbeers Grand opéra *Robert le diable* (1831), spiegelt das wachsende Unbehagen des italienischen Klassizisten gegenüber allen Manifestationen der aufkommenden Kultur der Romantik. Auch wenn Rossini in den kommenden Jahrzehnten mit vielen prominenten Pariser Intellektuellen – und damit auch mit den Exponenten der literarischen wie musikalischen Avantgarde – befreundet war, so vermochte der Komponist Rossini sich mit den Tendenzen der romantischen Literatur, Malerei und Musik nicht anzufreunden.

Die von Stefan Kunze vorgeschlagene Kategorie der „Ironie des Klassizismus“, eine überaus glückliche Formulierung für die Selbstreflexivität des Komischen in den Buffa-Opern Rossinis, charakterisiert nicht nur die Position von Rossinis heiterem Musiktheater am Ende einer langen Tradition, sondern auch die extreme Artifizialität seiner Kunst. Wie am besten an der Gestalt des Dichters im Libretto von *Il turco in Italia* (1814), gleichsam

der Zwillingsober der *Italiana in Algeri*, aufzuzeigen wäre, spielte Rossini bewusst mit den Konventionen der Buffa-Tradition und bediente sich dieser – intentional verfremdeten – Tradition zur Erzeugung einer Metaebene von musikalischer Komik.

Als Rossini mit *Guillaume Tell* 1829 seinen Abschied von der Opernbühne nahm, hatte der 16-jährige Richard Wagner bis dato nur das von Shakespeare beeinflusste Gymnasiastendrama *Leubald* (1826–1828) verfasst. Im Jahr davor war Wagner bei einer Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie im Leipziger Gewandhaus zugegen gewesen und hatte daraufhin beschlossen, Komponist zu werden. Die frühe Vollendung und das frühe Verstummen Rossinis führten zu der musikhistorisch paradoxen Situation, dass ein mit Rossini gleichaltriger Komponist wie Giacomo Meyerbeer vom Publikum eher als Repräsentant einer folgenden Generation empfunden wurde. Die Karriere Richard Wagners schließlich, die aufgrund der prekären Situation des sich erst allmählich konstituierenden Produktionssystems der Oper in den deutschsprachigen Ländern wesentliche Rückschläge hinnehmen musste, entfaltete sich dank seiner Berufung an die Dresdner Hofoper als Hofkapellmeister des Königs von Sachsen. Die romantischen Opern Richard Wagners, vom Komponisten bewusst als Gegenmodell zur Historienoper der Pariser Großen Oper geplant, dürften für Rossini die Synthese all derjenigen Tendenzen verkörpern haben, die seinem italienischen Kulturverständnis fremd waren.

Ein Blick zurück auf die Musikgeschichte in Rossinis Todesjahr, in dem die Uraufführungen von zumindest fünf wesentlichen Partituren der europäischen Operngeschichte stattfanden – Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* (München, Hof- und Nationaltheater, 21. Juni 1868), Arrigo Boitos *Mefistofele* in der ersten Fassung (Mailand, Teatro alla Scala, 5. März 1868), *Hamlet* von Ambroise Thomas (Paris, Théâtre Impérial de l'Opéra, 9. März 1868), Bedřich Smetanas *Dalibor* (Prag, Novoměstské divadlo, 16. Mai 1868) sowie das Opernfragment *Zhenit'ba (Die Hochzeit)* von Modest Mussorgski (Sankt Petersburg, Privataufführung am 23. September/5. Oktober 1868) –, mag den außerordentlichen Wandel des musikalischen Lebens wie der musikalischen Ästhetik seit der Epoche von Rossinis kompositorischen Aktivitäten verdeutlichen.

Während der junge Rossini in einer Kultur aufwuchs, in welcher das Wort „Musik“ synonym mit Oper verwendet wurde, stellte das Aufkommen der autonomen Instrumentalmusik im Gefolge der Wiener Klassik die ästhetischen Fundamente wie die europäische Vorrangstellung der italienischen Musikkultur in Frage. Außerhalb Italiens hatte sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in den meisten europäischen Kulturnationen ein aktives Konzertleben entwickelt, das primär den Gattungen der Symphonie und des Instrumentalkonzerts verpflichtet war. Die im Jahre 1868 entstandenen bzw. uraufgeführten Instrumentalkompositionen – die Erste Symphonie von Peter Iljitsch Tschaikowski (St. Petersburg, 3./15. Februar 1868), das Klavierkonzert von Edvard Grieg (Kopenhagen, 3. April 1869), das Erste Violinkonzert von Max Bruch (revidierte Fassung: Bremen, 5. Januar 1868) sowie das Zweite Klavierkonzert von Camille Saint-Saëns (Paris, 13. Mai 1868) – gehörten einem Teil der europäischen Musikkultur an, der in Italien bis zum 20. Jahrhundert nur eine untergeordnete Rolle spielen sollte.

Auch das Aufkommen einer geistlichen Musik für den Konzertsaal, die in ihrem Kunstanpruch die engen Grenzen liturgischer Verwendung überwinden musste, dürfte kaum auf Rossinis Verständnis gestoßen sein, der als ehemaliger Bürger des Kirchenstaates die liturgische Funktion der katholischen Kirchenmusik verinnerlicht hatte. Die großen geistlichen Kompositionen des Jahres 1868, die Dritte Messe von Anton Bruckner (Wien, Augustinerkirche, 16. Juni 1872) sowie das *Deutsche Requiem* von Johannes Brahms (Bremen, Münster, 10. April 1868/Leipzig, Gewandhaus, 18. Februar 1869), verweisen auf die lebendige Chortradition im deutsch-

österreichischen Raum, während die Uraufführung der von Giuseppe Verdi initiierten *Messa per Rossini*, einer Gemeinschaftskomposition der prominenten italienischen Komponisten seiner Zeit, an der Tatsache scheiterte, dass sich der Bologneser Opernimpresario weigerte, die Gesangssolisten seiner Opernstagione für ein Gedenkkonzert an Rossinis erstem Todestag (13. November 1869) freizugeben.

Der gewaltige Umbruch, der als Folge der weltweiten Verbreitung der Wiener klassischen Musik das gesamte europäische Musikleben tangierte, wird verständlicher, wenn man sich vergegenwärtigt, dass der junge Rossini im Italien der napoleonischen Zeit innerhalb einer Musikkultur aufgewachsen war, in welcher Unterhaltungs- und Kunstanpruch des Musiklebens noch nicht auseinanderdividiert waren. Theodor W. Adorno, dessen Ausspruch „[n]ach der *Zauberflöte* haben ernste und heitere Musik sich nicht mehr zusammenzwingen lassen“ eher den Kontext des deutschen Musiklebens in den Blick nahm, hätte in einer europäischen Perspektive die Grenze der ungeschiedenen Einheit von Musik als kultureller Aufgabe und Musik als Unterhaltung getrost um einige Jahrzehnte verschieben können, um auch Rossinis Buffa-Opern einzubeziehen. Mit dem Verstummen Rossinis ereignete sich alsbald der Niedergang der Opera buffa als Gattung, die nach 1850 nur noch in Süditalien ein Schattendasein fristete. Das gleichzeitige Aufkommen eines eigenständigen musikalischen Unterhaltungstheaters, das seit 1858 zuerst dank Jacques Offenbachs neuem Genre der Opéra bouffe entstand und später auch die Gattung der Operette umfasste, verdankte seine Dynamik vor allem dem Umstand, dass die hohe Kunstmusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer weniger geeignet war, den Unterhaltungsanspruch der Massen zu befriedigen.

Der seit der Entstehung der musikalischen Werkhaftigkeit immer weiter gesteigerte Kunstanpruch der europäischen Kunstmusik gipfelte zweifellos in Richard Wagners Idee der Festspiele als Ort höchster Konzentration eines gebildeten Publikums auf das musikalische Meisterwerk. In der synthetischen Gattung des „Bühnenweihfestspiels“ sollte diese Idee ihre prägnanteste Realisierung erfahren. Hatte Rossini gegen Ende seines Lebens mit feiner Selbstironie bemerkt, dass von seinen Werken wahrscheinlich der *Barbiere di Siviglia* und der dritte Akt seines *Otello* die Zeiten überdauern würden, so setzte Richard Wagner sich und seiner Kunst bereits zu Lebzeiten ein Denkmal.

Jürgen Maehder

Rossini and Wagner – Fault lines and rejects in 19th-century music history

When Rossini's *L'italiana in Algeri* opened to triumphant acclaim in Venice's Teatro di San Benedetto on 22 May 1813, no one can have suspected that a boy who had been born that same day in faraway Leipzig would only a few decades later be mentioned in the same breath as the young composer of this extraordinarily successful *opera buffa*. After making a dazzling start in life with a series of one-act *farse*, Rossini – who had been born in Pesaro on 29 February 1792 and whose *opera seria* *Tancredi* had marked the breakthrough in his career when it was staged at the Teatro La Fenice on 6 February 1813 – had finally consolidated his position as the leading Italian composer of his day.

Such were the fantastic speed and effortlessness with which Rossini turned out one score after another that contemporaries thought he had discovered the very wellsprings of music, and these qualities reached a new high point with the score of *L'italiana in Algeri*. Originally Rossini had had no plans to write another opera for Venice after the first night of *Tancredi*, and it was only the impresario's persistent entreaties that persuaded him to change his mind and write a second opera in order to salvage the rest of the season. Angelo Anelli's libretto had already been set to music by Giuseppe Mosca for a production at La Scala, Milan, in 1808. For Rossini, only a handful of changes were made to it. Under extreme pressure of time an anonymous colleague provided the *secco* recitatives and also contributed an aria for the *comprimario* character of Haly. Depending on the source, Rossini claimed to have completed the score in either eighteen or twenty-seven days. *L'italiana in Algeri* was his first lasting international success and was immediately taken up by companies throughout Europe. Even in an age when there was only scant interest in the Italian *opera buffa* of the early *ottocento*, his score was to retain its place in the repertory.

Just as Rossini had risen to the top of his profession with dizzying speed, so the darling of the European system of opera ended his output for the theatre after nineteen years of intense activity, during which time he had routinely been spoilt by

success. His four-act grand opera *Guillaume Tell* triumphed when it was first performed in 1829 in Paris, but its composer then decided to withdraw from the public eye. Although he initially remained responsible for productions at the Théâtre-Italien in Paris, by 1830 he and his family had already retired to Bologna. Throughout the following decades he remained a universally respected observer of the cultural scene, whose trends he regarded with increasing dismay. Even after his return to Paris in 1855 and his subsequent move to a villa in Passy outside Paris, his role in public life was that of an ironical and critical observer, although he found a private outlet for his creativity in the form of several books of piano pieces to which he gave the ironical title *Péchés de vieillesse* (Sins of Old Age). When he died in Passy in 1868 at the age of seventy-six, the first performance of his final stage work lay thirty-nine years in the past. It had marked the inception of grand opera as a genre, a genre whose demise had been signalled by the death of Giacomo Meyerbeer in 1864 and by that of the librettist Eugène Scribe, who had dominated the operatic life of Paris, in 1861. The representatives of the next generation of French composers – Charles Gounod, Ambroise Thomas, Georges Bizet and Jules Massenet – were to turn to new and less lavish forms of opera.

In order to appreciate the depth of the gulf that divided the artistic and private ideals of Rossini and Wagner, it is sufficient to realize just how unsympathetic Rossini – a gifted gourmet now living in contemplative retirement – must have found Wagner's thrusting self-assertiveness. The two men met only once, when Wagner called on Rossini at the latter's Paris apartment in 1860. The visit is well documented in the writings of both composers and was also the subject of a detailed account by the Belgian musician and writer on music, Edmond Michotte, which he published many decades later. In *Opera and Drama* Wagner had been highly critical of Rossini's music, but in person the ageing composer seems to have left a deep impression on

his younger German colleague. In spite of this the aesthetic differences between them must have prevented them from achieving any real understanding of each other's opposing position. Rossini's withdrawal from the operatic scene in Paris, which was undoubtedly prompted at least in part by the overwhelming success of Meyerbeer's grand opera *Robert le diable* in 1831, is a reflection of the Italian Classicist's mounting sense of unease at all manifestations of the new Romantic movement. Throughout the following decades Rossini maintained friendly relations with many prominent intellectuals in Paris, including figures from the literary and musical avant-garde, yet he was never able to reconcile himself to the ideas promoted by the representatives of Romantic literature, painting and music.

The German musicologist Stefan Kunze has proposed the category of the 'irony of Classicism' to describe the self-reflective quality of the comic element in Rossini's *opere buffe*. It is a particularly felicitous expression inasmuch as it not only characterizes the position of Rossini's comic operas at the end of a long tradition but also encapsulates the extreme artificiality of his art. This might best be demonstrated by reference to the figure of the Poet in the libretto to *Il turco in Italia*, a work first performed in 1814 and in many ways the counterpart of *L'italiana in Algeri*. In short, Rossini's music theatre played consciously with the conventions of the buffa tradition and used this tradition in a deliberately distanced way to create a meta-level of musical comedy.

At the very time that Rossini was bidding farewell to the operatic stage with *Guillaume Tell* in 1829, the sixteen-year-old Richard Wagner – who until then had written only a Shakespearean schoolboy drama *Leubald* (1826–28) – was deciding to become a composer, a resolution precipitated by a performance of Beethoven's Ninth Symphony at Leipzig's Gewandhaus the previous year. Rossini's early decision to call it a day and retire from public life led to a paradoxical situation in terms of the history of music whereby a composer who was in fact the same age as he – Meyerbeer – was regarded by audiences as a representative of the following generation. For its part, Wagner's career was forced to suffer a series of substantial setbacks as a result of the precarious position in which opera found itself in the German-speaking world, where a system of producing opera was only gradually establishing itself. Only with his appointment as Kapellmeister to the king of Saxony at the Dresden Court Opera in 1843 did Wagner's career begin to

take off. In Rossini's eyes, Wagner's Romantic operas, which the German composer intended as a deliberate riposte to Parisian grand opera with its historical settings, will have embodied all of the trends that remained a closed book to a composer whose understanding of culture was Italian through and through.

At this point we may pause to look back at the world of music in the year of Rossini's death, a year that witnessed the first performances of at least five works that made an important contribution to the history of European opera: Wagner's *Die Meistersinger von Nürnberg*, which was first staged at the Court and National Theatre in Munich on 21 June 1868; Arrigo Boito's *Mefistofele*, the first version of which was performed at La Scala on 5 March 1868; Ambroise Thomas's *Hamlet*, premiered at the Théâtre Impérial de l'Opéra on 9 March 1868; Bedřich Smetana's *Dalibor*, which audiences saw for the first time at Prague's New Town Theatre on 16 May 1868; and Modest Mussorgsky's unfinished *Zhenit'ba* (Marriage), a private performance of which took place in St Petersburg on 23 September/5 October 1868. This list may serve to underscore the extraordinary change in the world of music and in aesthetic tastes that had taken place since the days when Rossini had been active as a composer.

Whereas the young Rossini grew up in a cultural environment in which the word 'music' was synonymous with 'opera', the rise of autonomous instrumental music in the wake of Viennese Classicism undermined the aesthetic foundations of Italian music and called into question its leading position in European culture. Outside Italy an active concert life had developed in the majority of civilized nations in Europe from the middle of the 19th century. It was primarily committed to the symphony and the concerto. The instrumental works that were written or premiered in 1868 – Tchaikovsky's First Symphony (St Petersburg, 3/15 February 1868), Edvard Grieg's Piano Concerto (Copenhagen, 3 April 1869), the revised version of Max Bruch's First Violin Concerto (Bremen, 5 January 1868) and Camille Saint-Saëns's Second Piano Concerto (Paris, 13 May 1868) – all belong to a part of European musical culture that was to play only a subordinate role in Italy until the 20th century.

The rise of a new medium of sacred music for the concert hall whose artistic claims needed to transcend the narrow confines of the sort of music that was intended for liturgical use alone will hardly have met with Rossini's approval, for the liturgical function of Catholic church music was second nature to this former citizen of the Papal States. The major sacred



works that date from 1868 – Bruckner’s Third Mass, first performed in Vienna’s Augustinian Church on 16 June 1872, and Brahms’s *German Requiem*, six movements of which were heard in Bremen Cathedral on 10 April 1868, before the work was performed complete at the Gewandhaus in Leipzig on 18 February 1869 – are evidence of the living choral tradition in Austria and Germany at this time, whereas the first performance of the Verdi-initiated *Messa per Rossini* that was the work of a consortium of leading Italian composers of the period foundered on the refusal of Bologna’s operatic impresario to release his singers for a memorial concert that was due to be given on 13 November 1869 to mark the first anniversary of Rossini’s death.

The tremendous upheaval that affected the whole of the musical life of Europe in the wake of the worldwide dissemination of Viennese Classical music becomes more understandable when we recall that the young Rossini had grown up in Italy during the Napoleonic Era and that music at this period made no attempt to distinguish between entertainment and artistic pretensions. Writing in 1956, Adorno argued that ‘after *Die Zauberflöte* serious and comic music could no longer be forced back together’. Although he had been thinking in the main of musical life in Germany, he could just as easily have adopted a European perspective and moved the date when music had abandoned its indivisible unity as both a cultural challenge and a form of entertainment, displacing it by several

decades and in that way including Rossini’s *opere buffe* within his purview. With Rossini’s departure from the musical scene, *opera buffa* quickly fell into decline as a genre. After 1850 it continued to eke out a shadowy existence only in southern Italy. The simultaneous rise of an independent form of musical theatre designed to entertain its audiences was due initially to Jacques Offenbach and his new genre of *opéra bouffe*, beginning in 1858, and later to the medium of operetta. This development owed its dynamism above all to the fact that by the second half of the 19th century music as ‘high art’ was less and less well suited to satisfying the masses’ demands to be entertained.

The claims of European art music to be taken seriously as art date back to the time when the work of art acquired the ability to be treated as an opus in its own right, and they undoubtedly culminated in Wagner’s idea of a festival as a place where educated audiences could concentrate solely on the musical masterpiece. This idea was to find its most trenchant expression in the synthetic medium of the *Bühnenweihfestspiel*, literally, a festival drama designed to consecrate a stage. Towards the end of his life Rossini had struck a note of subtle self-irony when observing that probably only *Il barbiere di Siviglia* and the third act of his *Otello* would survive his death. Wagner, conversely, was already raising a monument to himself and to his art even during his own lifetime.

Translation: Stewart Spencer



L'ITALIANA IN ALGERI

Mustafà, der Bey von Algier, hat seine Frau gründlich satt und beschlossen, sie durch exotische Reize zu ersetzen: Eine attraktive Italienerin muss her. Prompt verschaffen ihm seine Piraten die schiffbrüchige Isabella, die auf der Suche nach ihrem Geliebten Lindoro ist. Eine Zukunft als Stern von Mustafàs Harem? Die resolute Isabella lässt sich nicht so leicht aus der Fassung bringen, und schon die erste Begegnung mit dem sexhungrigen Bey bestätigt sie in ihrer bewährten Strategie: Koketterie und Schmeichelei als Waffe. Mustafà weiß bald nicht mehr, wie ihm geschieht. Das Zusammentreffen von selbstgefälligem Machismo und emanzipatorischer Unbotmäßigkeit bildet das Zentrum dieser ebenso spaßigen wie irrwitzigen Handlung, in der zwei fremde Kulturen einander auch mit seltsamen Ritualen überrumpeln. So folgt der Zwangsbeglückung mit einem dubiosen orientalischen Ehrentitel die Aufnahme in einen italienischen Ess-, Trink- und Schlaforden. Der eigentliche Witz aber liegt in der Musik: In *L'italiana in Algeri* (1813) entfaltet sich das komische Genie Rossinis erstmals in voller Blüte, am unwiderstehlichsten in jenen Momenten, wo die Figuren – wie am Ende von Akt I – vor lauter Verwirrung erstarren und zu Marionetten werden, zu Rädchen in einer elektrisierenden Maschinerie aus Rhythmus und Klang: „Organisierten und vollständigen Wahnsinn“ nannte Stendhal diese Musik treffend.

Mustafà, the Bey of Algiers, is fed up with his wife and resolves to discard her for someone with more exotic charms: an attractive Italian girl would be just the ticket. On cue, his pirates intercept the shipwrecked Isabella, who has come looking for her lover, Lindoro. Does a future beckon as the star of Mustafà's harem? The feisty Isabella is not so easily fazed, and her very first encounter with the sex-hungry Bey confirms her in her tried and tested strategy: coquetry and flattery are her weapons of choice. Soon, a disoriented Mustafà is all at sea.

Smug machismo and emancipatory insubordination intersect at the heart of this equally comical and bizarre plot, in which two alien cultures also surprise each other with some strange rituals. In this way a dubious Oriental title is foisted upon one of the Italians, who for their part initiate Mustafà into a fellowship devoted to eating, drinking and sleeping. The real joke, however, lies in the music: *L'italiana in Algeri* (1813) marks the first full blossom of Rossini's comic genius, at its most irresistible in moments like the finale of Act I, when the utterly bewildered characters stiffen into marionettes, becoming cogs in an electrifying machinery of rhythm and sound. Stendhal aptly called this music 'organized and complete madness'.



Gioachino Rossini (1792–1868)

L'ITALIANA IN ALGERI

Dramma giocoso in zwei Akten (1813)

Libretto von Angelo Anelli, nach seinem Libretto
für die gleichnamige Oper (1808) von Luigi Mosca

In italienischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

Neuinszenierung

FR 18. MAI 19:00 | **SO 20. MAI** 19:00

HAUS FÜR MOZART

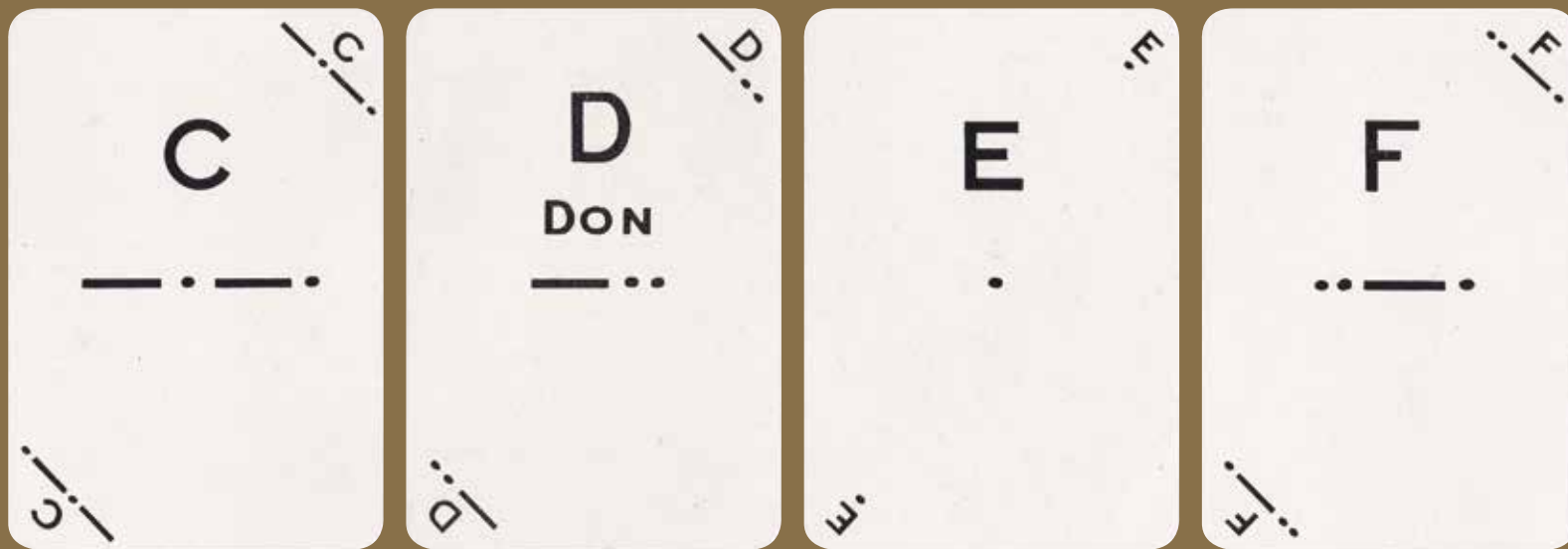
Jean-Christophe Spinosi
Moshe Leiser / Patrice Caurier
Cecilia Bartoli
Peter Kálmán
Edgardo Rocha
Alessandro Corbelli
José Coca Loza
Rebeca Olvera

Musikalische Leitung **Jean-Christophe Spinosi**
Inszenierung **Moshe Leiser / Patrice Caurier**
Bühnenbild **Christian Fenouillat**
Kostüme **Agostino Cavalca**
Licht **Christophe Forey**
Dramaturgie **Christian Arseni**
Choreinstudierung **Walter Zeh**

Isabella **Cecilia Bartoli**
Mustafà **Peter Kálmán**
Lindoro **Edgardo Rocha**
Taddeo **Alessandro Corbelli**
Haly **José Coca Loza**
Elvira **Rebeca Olvera**
Zulma **Rosa Bove**

Ensemble Matheus
Philharmonia Chor Wien

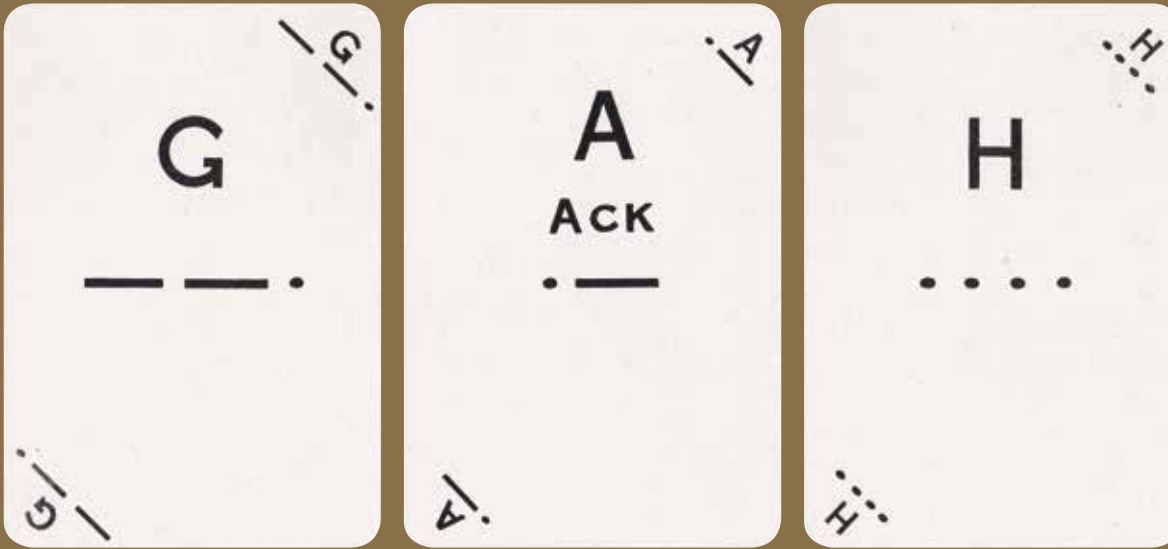




BRAHMS - REQUIEM

Im Gasthof zum Roten Igel konnten sie sich immerhin auf Geselchtes mit Knödeln einigen, davon abgesehen sind sie als die großen Antipoden des Konzertsaals ihrer Zeit in die Musikgeschichte eingegangen: Johannes Brahms auf der Seite der sogenannten „Konservativen“; Anton Bruckner für die fortschrittliche, an Wagner orientierte Gruppierung der „Neudeutschen“. 1868 waren die erbitterten stilistischen Grabenkämpfe zumal zwischen ihren Wiener Anhängern zwar noch nicht entbrannt, aber die Weichen dafür bereits gestellt. Verblüffend, dass beide Komponisten als Chorleiter gearbeitet hatten und auf ganz verschiedenen Pfaden zu geistlichen Kompositionen gelangt waren: Der zweifelnde Hamburger Protestant etwa vollendete 1868 *Ein deutsches Requiem* nach selbst zusammengestellten Bibeltexten. Nicht die sündige Seele des Verstorbenen steht da im Zentrum wie bei der lateinischen Totenmesse, sondern der Trost für die Hinterbliebenen. Und in der von Brahms selbst erstellten, intimeren Fassung für Solisten, Chor und Klavier zu vier Händen tritt das Wort noch mehr in den Vordergrund. Der fromme Katholik Bruckner hingegen hatte nicht nur in drei großen Messen, sondern auch zahlreichen weiteren Werken Gott gehuldigt: Seine Motetten zählen zur ergreifendsten Chormusik des 19. Jahrhunderts.

At Vienna's 'Red Hedgehog' tavern they once gelled over a shared fondness for dumplings with smoked meat, but have otherwise gone down in musical history as the great antithetical forces in the concert halls of their time: Johannes Brahms on the side of the so-called 'conservatives'; Anton Bruckner as representative of the progressive, Wagner-centric 'New German School'. The acrimonious stylistic quarrels, notably fierce among their Viennese devotees, had not yet escalated by 1868, but the wheels had been set in motion. It is astonishing that both composers worked as choral conductors and came to spiritual music via completely different paths: the Protestant doubter from Hamburg, for instance, completed his *German Requiem* in 1868 using biblical texts he had compiled himself. It is not the deceased's sinful soul that stands at the center, as in the Latin mass for the dead, but solace for the surviving relatives. And in Brahms's more intimate version for soloists, choir and piano duet, the text comes even more to the fore. The piously Catholic Bruckner, however, paid homage to God not only in three great masses but also numerous other compositions. His motets are among the most poignant choral works of the 19th century.



Anton Bruckner (1824–1896)

Pange lingua für sechsstimmigen Chor D-Dur WAB 33 (1868)

Johannes Brahms (1833–1897)

Ein deutsches Requiem op. 45

„Londoner Fassung“ für Soli, Chor und Klavier zu vier Händen (1869)

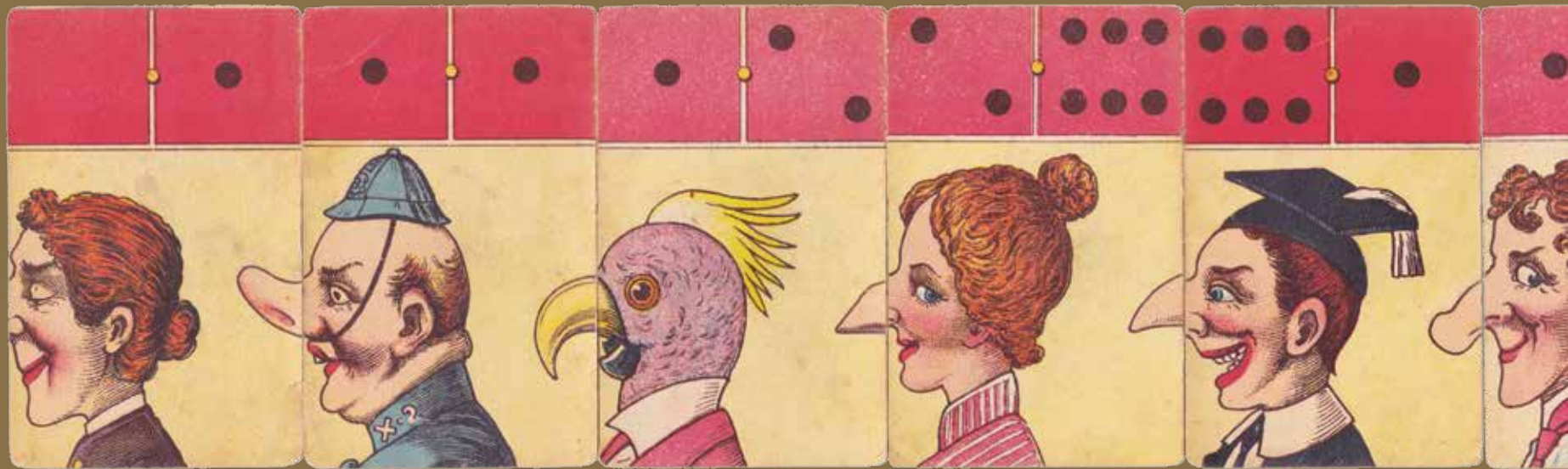
SA 19. MAI 11:00

STIFTUNG MOZARTEUM – GROSSER SAAL

Jérémie Rhorer
Genia Kühmeier
Andrè Schuen
Pierre-Laurent Aimard
Markus Hinterhäuser



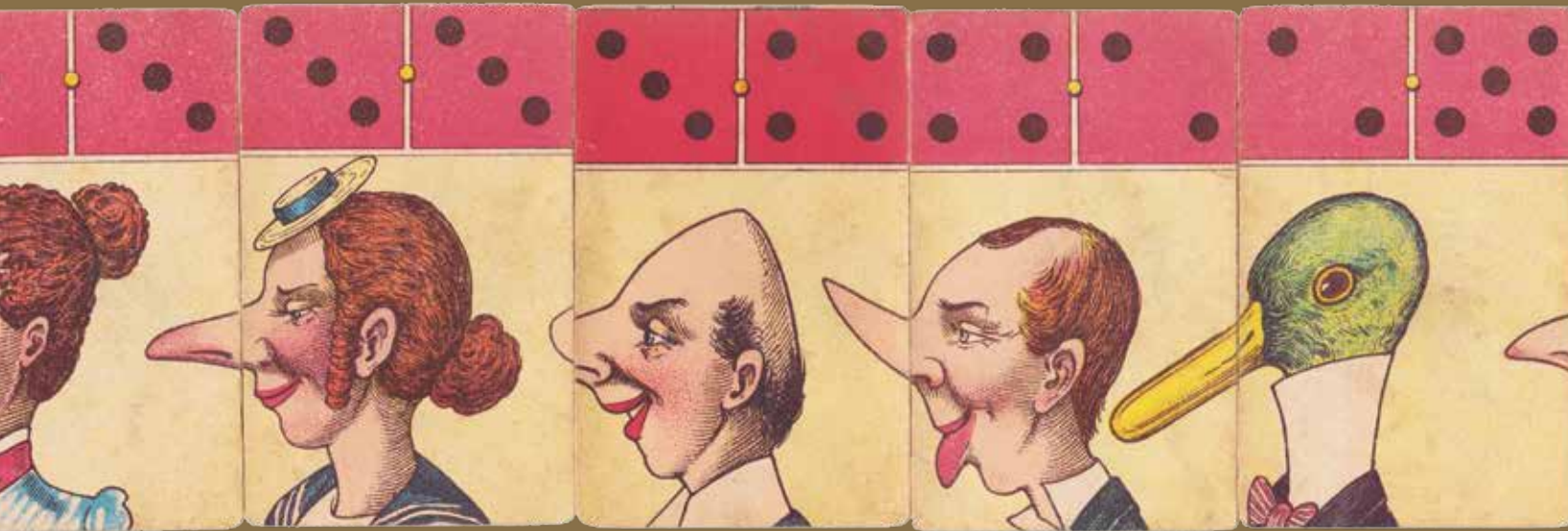
Musikalische Leitung **Jérémie Rhorer**
Sopran **Genia Kühmeier**
Bariton **Andrè Schuen**
Klavier **Pierre-Laurent Aimard**
Klavier **Markus Hinterhäuser**
Chor des Bayerischen Rundfunks



LA PÉRICHOLE

Paris 1868. Das Rossini-Fieber lag Jahrzehnte zurück, doch für die Begeisterung, in die der italienische Komponist das Publikum damals mit seinen komischen Opern versetzt hatte, sorgte im Second Empire nun ein zum Franzosen gewordener Deutscher: Jacques Offenbach befand sich am Gipfel seines Ruhms, und die Pariser konnten sich nicht sattsehen und satt-hören an *Orphée aux enfers* oder *La Belle Hélène*. *La Périchole* ging aus Offenbachs Erfolgspartnerschaft mit den Librettisten Meilhac und Halévy hervor und ist unter seinen Meisterope- retten vielleicht die charmanteste. An funkeln dem Witz, satiri- scher Schärfe und unbändiger Fröhlichkeit mangelt es nicht, doch schlägt gerade dieses Werk verstärkt auch empfindsame Töne an – denn das Sujet hat seine tragischen Seiten. Als der Vizekönig von Peru zwecks Erkundung der Volksmeinung wieder einmal inkognito (wie er meint) in Lima umherstreift, entflammt er für die verarmte Straßensängerin Périchole, lädt sie zu sich an den Hof ein und hat noch anderes mit ihr vor: Périchole lässt sich überreden und verfasst einen Brief, in dem sie sich schweren Herzens von ihrem geliebten Gefähr- ten Piquillo verabschiedet. „Welche Leidenschaft kann man erwarten, wenn man sich liebt, doch vor Hunger stirbt?“, heißt es in ihrer Briefarie, mit der schon Offenbachs Lieblings- sängerin Hortense Schneider die Zuhörer zu Tränen rührte.

Paris 1868. Decades after the Rossini craze, a German-born Frenchman whipped the audiences of the Second French Empire into the same enthusiastic frenzy which once greeted the Italian master's comic operas. Jacques Offenbach was at the height of his fame and the Parisian public couldn't get enough of *Orphée aux enfers* or *La Belle Hélène*. *La Périchole*, perhaps the most charming of Offenbach's masterful operettas, was another product of his successful partnership with the librettists Meilhac and Halévy. The work brims over with sparkling wit, satirical bite and riotous merriment, but also strikes a more sentimental note – understandably so, as the subject has its tragic aspects. When the Viceroy of Peru once again takes to the streets of Lima incognito (or so he thinks) in order to check the pulse of public opinion, he becomes smitten with the penniless street singer Périchole and starts to make plans for her, beginning with an invitation to his court. The offer of an escape from hardship sways Périchole into accepting, and with a heavy heart she pens a letter of farewell to her beloved companion Piquillo. 'What transports of love can one hope to enjoy when one is dying of hunger?', she asks in her letter aria, with which Offenbach's favourite singer Hortense Schneider had already moved listeners to tears.



Jacques Offenbach (1819–1880)

LA PÉRICHOLE

Opéra bouffe (1868/1874)

Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy nach der Komödie
La Carosse du Saint-Sacrement (1829) von Prosper Mérimée

In französischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

Konzertante Aufführung

SA 19. MAI 19:00

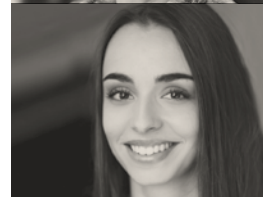
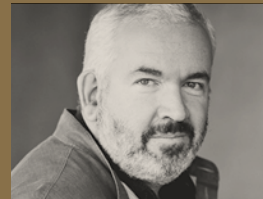
HAUS FÜR MOZART

Marc Minkowski
Aude Extrémo
Benjamin Bernheim
Laurent Alvaro
Lea Desandre

Musikalische Leitung **Marc Minkowski**
Choreinstudierung **Salvatore Caputo**

La Périchole **Aude Extrémo**
Piquillo **Benjamin Bernheim**
Don Andrés de Ribeira **Laurent Alvaro**
Mastrilla/Frasquinella **Lea Desandre**
u. a.

Les Musiciens du Louvre – Grenoble
Le Chœur de l'Opéra National de Bordeaux





STAATSKAPELLE BERLIN

„Dieser nichtsnutzige Peter! Nun hat er die Jurisprudenz mit dem Dudelsack vertauscht!“ So schimpfte Peter Iljitsch Tschaikowskis Onkel über seinen jungen Neffen, als dieser sich auf die Musik verlegte, anstatt weiter die Rechtsschule zu besuchen und Beamter zu werden. In Sankt Petersburg entzweiten sich damals die musikalischen Geister: hier die Anhänger einer akademischen Ausbildung westlich-konservativen Zuschnitts, dort die Mitglieder des „Mächtigen Häufleins“, die nationalrussisch komponieren wollten und zugleich von Berlioz und Liszt begeistert waren. Tschaikowskis zauberhafte Erste Symphonie, uraufgeführt 1868, spiegelt die Kontroverse wider, ist sie doch absolute Musik und auch wieder nicht: Ihr assoziativer Untertitel lautet „Winterträume“, die ersten beiden Sätze tragen Überschriften wie „Träumerei einer winterlichen Reise“ und „Düsteres Land, nebligtes Land“.

Im selben Jahr entstand jenes Klavierkonzert, mit dem Edvard Grieg einen dezidiert nordischen Ton in die Musikwelt einbrachte: Hatten sich Komponisten wie Haydn oder Mozart von der Volksmusik des Alpenlandes oder Pannoniens inspirieren lassen, schöpfte er aus den urwüchsigen Klängen seiner Heimat Norwegen – ein Programm, wie geschaffen für András Schiff, Daniel Barenboim und die Staatskapelle Berlin.

“That good-for-nothing Peter! Now he’s traded in the law for a set of pipes!” This was how the uncle of Pyotr Ilyich Tchaikovsky scolded his nephew when the young man turned to music instead of continuing his law school studies and becoming a civil servant. At that time, the musical minds of St Petersburg were embroiled in dispute: adherents of a conservative academic training in the Western tradition locked horns with the members of ‘The Mighty Handful’, who wanted to compose Russian music in a nationalist style and at the same time were filled with enthusiasm for Berlioz and Liszt. This contretemps is mirrored in Tchaikovsky’s enchanting First Symphony, premiered in 1868. Absolute music characterizes this work, and then again not; its allusive subtitle is ‘Winter Dreams’ and the first two movements feature the inscriptions ‘Daydreams on a Winter Journey’ and ‘Land of Gloom, Land of Mists’.

Written in the same year as the premiere of Tchaikovsky’s Symphony, Edvard Grieg’s Piano Concerto greeted the music world with a distinctively Nordic accent. While composers like Haydn and Mozart were inspired by the folk music of the Alps or Pannonia, Grieg drew from the natural soundscapes of his native Norway – making this the ideal programme for András Schiff, Daniel Barenboim and the Staatskapelle Berlin.



Daniel Barenboim
András Schiff

Gioachino Rossini (1792–1868)

Ouvertüre zum Melodrama tragico *Semiramide* (1822/23)

Edvard Grieg (1843–1907)

Konzert für Klavier und Orchester a-Moll op. 16 (1868)

Peter Iljitsch Tschaikowski (1840–1893)

Symphonie Nr. 1 g-Moll op. 13 – „Winterträume“ (1866)

Musikalische Leitung **Daniel Barenboim**
Klavier **András Schiff**

Staatskapelle Berlin

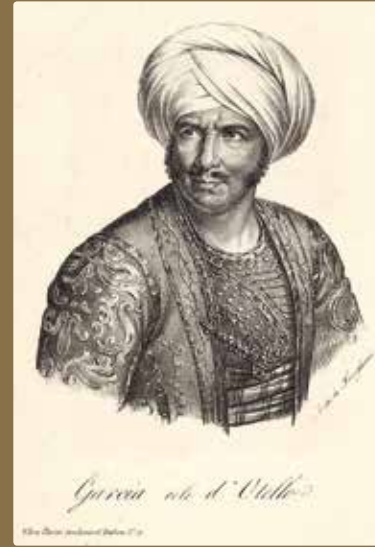
SO 20. MAI 11:00
GROSSES FESTSPIELHAUS



JAVIER CAMARENA

Der Spanier Manuel del Pópulo Vicente Rodríguez García (1775–1832) faszinierte die Massen. Als Sänger glänzte er mit einem außerordentlichen Stimmumfang, denn sein Repertoire umfasste Baritonpartien wie Mozarts *Don Giovanni* ebenso wie die diffizilen Tenorrollen in Rossinis Opern, weshalb er den Grafen Almaviva sowohl in *Le nozze di Figaro* als auch im *Barbiere di Siviglia* bewältigte – und es heißt, er habe das hohe C sogar mit Bruststimme erreichen können. Als Komponist wusste er sich nicht allein Bravouropern auf den Leib zu schreiben, sondern beeindruckte mit seinen Werken auch namhafte Kollegen; und als Impresario brachte er 1825 die italienische Oper erstmals nach New York. Der Mensch hinter dem Künstler neigte aber offenbar zu heftigen Gefühlsausbrüchen, die er auch als Darsteller eindringlich reproduzieren konnte, etwa als Titelheld in Rossinis *Otello*. Als strenger Gesangslehrer und Vater hat García eine regelrechte Vokaldynastie begründet: Seine Töchter und zugleich Schülerinnen, die tragisch früh verstorbene Maria Malibran und Pauline Viardot, wurden zu zwei der bedeutendsten Opernstars ihrer Zeit; sein Sohn Manuel García gab als Pädagoge in Paris und London den Belcanto weiter. Generationen später reiht sich Javier Camarena in diese große Tradition ein – und feiert den Rossini-Interpreten García mit einer Hommage.

The Spanish singer Manuel del Pópulo Vicente Rodríguez García (1775–1832) was an object of fascination to the masses. He stood out on account of an extraordinary vocal range which allowed him to take on baritone parts such as Mozart's *Don Giovanni* as well as the difficult tenor roles in Rossini's operas, meaning that he mastered the role of Count Almaviva in both *Le nozze di Figaro* and *Il barbiere di Siviglia*. It was said he could even reach a high C in chest voice. As a composer, he was able not only to write operas that fit him like a glove but also impressed eminent colleagues with his works, and as an impresario, he was the first to bring Italian opera to New York in 1825. The man behind the artist was however apparently prone to heated emotional outbursts, which he could also vividly reproduce in stage roles such as the title part of Rossini's *Otello*. A strict singing teacher and father, García built a bona fide vocal dynasty: Maria Malibran – who died tragically early – and Pauline Viardot, his daughters and pupils, became two of the greatest operatic stars of their time; and his son, the pedagogue Manuel García, passed on the art of bel canto to budding singers in Paris and London. A few generations further down the line, Javier Camarena will connect with this great tradition and celebrate the Rossini singer García with a homage.



HOMMAGE AN MANUEL GARCÍA

Gioachino Rossini (1792–1868)

Arien aus *Ricciardo e Zoraide* (1818)
und *Il barbiere di Siviglia* (1816)

Manuel García (1775–1832)

Arien aus *El poeta calculista* (1805)

sowie weitere Arien von Rossini, García
und anderen Komponisten

SO 20. MAI 15:00

STIFTUNG MOZARTEUM – GROSSER SAAL

Javier Camarena
Gianluca Capuano



Tenor **Javier Camarena**
Musikalische Leitung **Gianluca Capuano**
Les Musiciens du Prince – Monaco



MAXIM VENGEROV

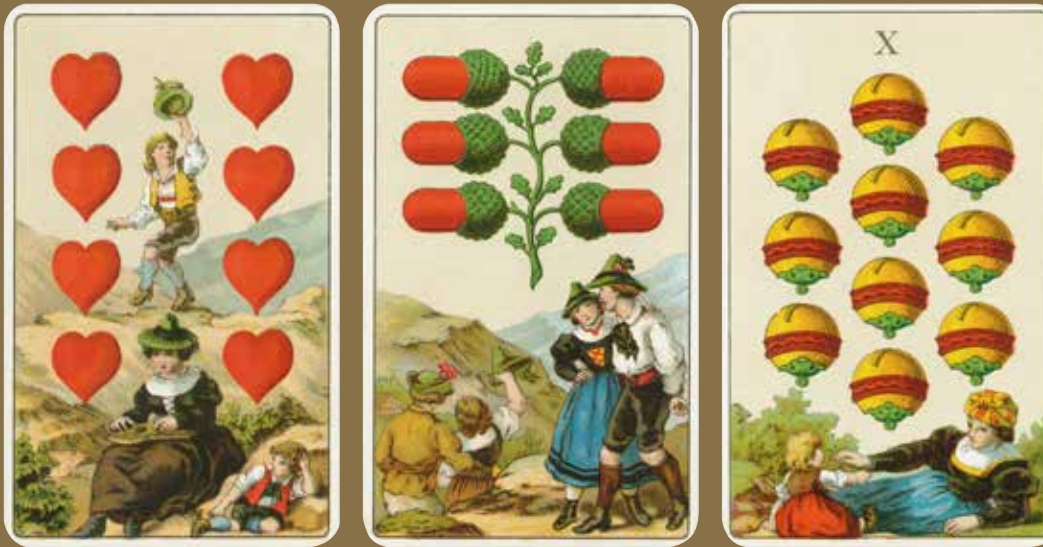
Der grillenhafte Charme des *Rondo capriccioso* und die kubanischen Reize der *Havanaise* verzaubern wie eh und je – kaum zu glauben, dass diese Stücke heute nahezu vergessen sind! „Das Solo eines Konzerts muss wie eine dramatische Rolle angelegt und behandelt werden“, war Camille Saint-Saëns überzeugt und schrieb unter vielen anderen Werken auch brillante Musik für Meisterinstrumentalisten: In ihr zeigte sich dieser geradezu universell begabte, in allerlei künstlerischen und wissenschaftlichen Disziplinen tätige Franzose besonders originell und experimentierfreudig.

Nicht immer weiß auch die Nachwelt noch zu schätzen, was einst gefeierte Künstler geschaffen haben. Saint-Saëns' drei Jahre jüngerer Zeitgenosse Max Bruch etwa entwickelte sich vom berühmten Wunderkind zum hoch geachteten Komponisten, doch ist der gebürtige Kölner heute fast nur noch mit seinem Ersten Violinkonzert präsent – mit jenem 1868 vollendeten, an Melodien reichen Virtuosenstück, dessen internationaler Erfolg Bruch selbst gar nicht mehr recht war, weil er seine späteren Werke überstrahlte. Tschaikowskis schwelgerische Streicherserenade zählt seit ihrer Uraufführung zu seinen größten Triumpfen: Sogar der notorisch selbstkritische Komponist war in diese „aus innerem Zwang“ entstandene Schöpfung „schrecklich verliebt“.

It's hard to believe that these pieces are almost forgotten today, since the mercurial charm of the *Rondo capriccioso* and Cuban allure of the *Havanaise* have lost none of their enchantment. Camille Saint-Saëns believed that the solo part of a concerto 'must be planned out and treated like a dramatic role', and among his many other compositions, he wrote brilliant music for topnotch instrumentalists. With these works, the almost universally talented Frenchman, active in all kinds of artistic and scientific disciplines, was particularly original and eager to experiment.

It is not always the case that posterity values the creative output of artists who once enjoyed great acclaim. Three years younger than Saint-Saëns, the Cologne-born Max Bruch evolved from a famous 'Wunderkind' to a highly respected composer, but today his legacy has all but shrunk to the virtuosic First Violin Concerto. Completed in 1868, this melodious showpiece enjoyed an international success which Bruch did not take kindly to, as it overshadowed his later works.

Ever since its premiere, Tchaikovsky's sumptuous Serenade for Strings has been considered one of his greatest triumphs. Even the notoriously self-critical composer was 'terribly in love' with his creation, which had sprung from 'inner compulsion'.



Maxim Vengerov



Max Bruch (1838–1920)

Konzert für Violine und Orchester g-Moll op. 26 (1866–68)

Camille Saint-Saëns (1835–1921)

Introduction et Rondo capriccioso für Violine und Orchester a-Moll op. 28 (1863)

Havanaise für Violine und Orchester E-Dur op. 83 (1887)

Peter Iljitsch Tschaikowski (1840–1893)

Serenade für Streichorchester C-Dur op. 48 (1880)

Violine / Musikalische Leitung **Maxim Vengerov**

Camerata Salzburg

MO 21. MAI 11:00

STIFTUNG MOZARTEUM – GROSSER SAAL



STAATSKAPELLE BERLIN

Bei der Komposition des *Lohengrin*, so behauptete Richard Wagner, seien ihm „zu höchster Pein“ Melodien aus Rossini's *Guillaume Tell* im Kopf herumgespukt, weshalb ihm nichts mehr eingefallen wäre. Erst mit dem Trällern von Beethovens Neunter hätte er sich davon befreien und zu seiner Erfindungsgabe zurückfinden können. – „Diese Musik muss man mehrmals hören“, räumte Gioachino Rossini ein, nachdem er eine Vorstellung von Wagners *Tannhäuser* besucht hatte, „aber ich gehe nicht wieder hin ...“

Die beiden Genies feuerten Sottisen aufeinander ab – doch ihr einziges Treffen, 1860 in Paris, wurde ein freundschaftlich-geistreicher, sogar heiterer Gedankenaustausch. Wagner zeigte sich nicht zuletzt vom *Otello* beeindruckt – und resümierte die Begegnung mit den Worten, der „Schwan von Pesaro“ sei von allen Musikern, die er in Paris getroffen habe, „der einzig wirklich Große“ gewesen. Musikalisch sind die beiden einander wohl nie näher gekommen als im besonders packenden, praktisch durchkomponierten dritten Akt des *Otello*. Umgekehrt lassen bei Wagner Overtüren, Vorspiele oder der an die Transzendenz rührende *Liebestod* noch die alten Konventionen fühlen, um sie zugleich zu überschreiten. Rossini und Wagner: ein musikalisches Gipfeltreffen zweier Antipoden in Starbesetzung.

While composing *Lohengrin*, Richard Wagner claimed he was in 'great torment'. Melodies from Rossini's *Guillaume Tell* were stuck in his head and paralyzing his inspiration. It was only by humming Beethoven's Ninth Symphony that he was able to free himself and return to composing. 'It is music one must hear a number of times', Rossini acknowledged after attending a performance of Wagner's *Tannhäuser*, 'but I won't be going again'.

The two geniuses may have traded barbs, but their only encounter, in Paris in 1860, was a civil, thoughtful and even merry meeting of minds. Wagner was impressed not least of all by *Otello* and remarked of the occasion that the 'swan of Pesaro' was the one truly great figure amongst all the musicians he had met in Paris. Musically, the two probably never came closer to each other than in the enthralling and practically through-composed third act of *Otello*. By the same token, in Wagner's overtures, preludes, and the near-transcendent *Liebestod* (love-death), it feels like old conventions are being followed and surpassed at the same time. Rossini and Wagner: a musical summit between two opposites, with a starry line-up of performers.



Daniel Barenboim
Cecilia Bartoli
Rolando Villazón
Jonas Kaufmann

Gioachino Rossini (1792–1868)

Auszüge aus dem dritten Akt des Drama per musica
Otello ossia Il moro di Venezia (1816)

Richard Wagner (1813–1883)

Aus *Die Meistersinger von Nürnberg* WWV 96 (1862–67):

Vorspiel

„Am stillen Herd“, Lied des Stolzing

Tanz der Lehrbuben

„Morgenlich leuchtend“, Preislied des Stolzing

Vorspiel und Liebestod für Orchester aus *Tristan und Isolde* WWV 90 (1856)

MO 21. MAI 18:00
GROSSES FESTSPIELHAUS

Musikalische Leitung **Daniel Barenboim**

Mezzosopran **Cecilia Bartoli**

Tenor **Rolando Villazón**

Tenor **Jonas Kaufmann**

Staatskapelle Berlin

KARTENVERKAUF

- Schriftliche Bestellungen** ab sofort möglichst unter Verwendung unseres Bestellscheins erbitten wir an: SALZBURGER FESTSPIELE Herbert-von-Karajan-Platz 11 • 5020 Salzburg • Österreich Fax: +43-662-8045-555 • info@salzburgfestival.at www.salzburgfestival.at
- Abonnementbestellungen** werden **vorrangig** in der Reihenfolge des Eintreffens bearbeitet. Die Bearbeitung der **Einzelkartenbestellungen** erfolgt ab **16. Oktober 2017** (nach Verfügbarkeit). Zahlungen bitte erst nach Rechnungserhalt durch Banküberweisung (Zahlschein bzw. Kontonummer liegt bei) oder Kreditkarte.
- Internetverkauf** Ab 6. Juni 2017 können Sie Ihr Abonnement direkt online buchen. Einzelkarten sind ab 16. Oktober 2017 direkt online buchbar. (Bezahlung mit Kreditkarte.) www.salzburgfestival.at/pfingsten
- Telefonische Bestellungen** mit Kreditkarte ab Anfang April 2018 • Tel: +43-662-8045-500
- Direktverkauf** **Abonnements:** ab 6. Juni 2017
Einzelkarten: ab 16. Oktober 2017 am Ticketschalter im Festspielshop, Hofstallgasse 1
- Öffnungszeiten:** bis 30. Juni 2017 sowie ab 23. März bis 17. Mai 2018: Mo. – Fr. 9:30–15:00 • von 1. bis 20. Juli 2017: Mo.–Sa. 9:30–17:00 • während der Festspiele (Pfingsten und Sommer): täglich 9:30–18:30 • in der Zeit von Oktober 2017 bis 23. März 2018: Direktverkauf im Kartenbüro. Die Kassen an den jeweiligen Spielorten öffnen 1 Stunde vor Beginn der Vorstellung.
- Abonnement** Bei Buchung von mindestens einem Termin der Neuinszenierung *L'italiana in Algeri*, der konzertanten Oper *La Périchole*, des Orchesterkonzerts sowie mindestens zwei der folgenden Konzerte im Mozarteum: Geistliche Matinee, Arienrezital, Solistenkonzert wird eine Preisermäßigung von 15% gewährt. Dieses Abonnement kann in den Preiskategorien 1 bis 5 gebucht werden. Das Festkonzert ist nicht im Abonnement enthalten.
- Rollstühle** Plätze für Rollstuhlfahrer müssen gesondert bestellt werden.
- Kartenrücknahme** nur bei ausverkauften Vorstellungen zum kommissionsweisen Verkauf gegen eine Stornogebühr von 15%.
Besetzungs- und Programmänderungen berechtigen nicht zur Rückgabe der Karten.
- Hotelbuchungen** bitte direkt bei den Hotels oder über: Tourismus Salzburg GmbH Auerspergstraße 6 • 5020 Salzburg • Österreich Fax: +43-662-88987-32 • Tel: +43-662-88987-314 tourist@salzburg.info • www.salzburg.info

BOOKING INFORMATION

- Written orders** From now on, we accept bookings. We would appreciate it if you would use our order form. Please send it to: SALZBURGER FESTSPIELE Herbert-von-Karajan-Platz 11 • 5020 Salzburg • Austria Fax: +43-662-8045-555 • info@salzburgfestival.at www.salzburgfestival.at
- Subscription orders** are processed **with priority** according to the date by which they are received. **Single ticket orders** are processed from **October 16, 2017** (according to availability). Please do not send any payment until you have received an invoice. Payment may be made by bank transfer or credit card; details of our bank account are enclosed.
- Online booking** From June 6, 2017, you can book your subscriptions directly online. Single tickets can be booked directly online from October 16, 2017. (Payment by credit card.) www.salzburgfestival.at/whitsun
- Telephone orders** Tickets may be ordered by telephone and paid for by credit card from the beginning of April 2018. Phone: +43-662-8045-500
- Direct sales** **Subscriptions:** from June 6, 2017
Single tickets: from October 16, 2017 • Tickets are available at the ticket counter in the Festival Shop, Hofstallgasse 1
- Opening hours:** Up to June 30, 2017 and from March 23 to May 17, 2018: Mo. to Fr. 9:30 a.m. to 3 p.m. • From July 1 to 20, 2017: Mo. to Fr. 9:30 a.m. to 5 p.m. • During the Festival (Whitsun and Summer): daily 9:30 a.m. to 6:30 p.m. • From October 2017 to March 23, 2018: Direct sales at the box office. The evening box offices at the performance venues open 1 hour before the performance.
- Subscription** When booking at least one performance of the new production *L'italiana in Algeri*, the concert performance of the opera *La Périchole*, the Orchestra concert and at least two of the following concerts in the Mozarteum: Sacred concert, Aria recital, Solo recital you'll be granted a 15% discount. The subscription can be booked in the first 5 price categories. The Gala concert is not part of the subscription.
- Wheelchairs** Wheelchair users are requested to make a separate application.
- Ticket returns** Tickets will be accepted for resale and sold on commission only if a performance is sold out. A 15% cancellation fee will be charged. **Changes in cast or programme** do not entitle ticket holders to return their tickets.
- Accommodation** Please contact hotels directly or request information from: Tourismus Salzburg GmbH • Auerspergstrasse 6 • 5020 Salzburg • Austria Fax: +43-662-88987-32 • Phone: +43-662-88987-314 tourist@salzburg.info • www.salzburg.info

VORSTELLUNGEN & PREISE 2018

PERFORMANCES & PRICES 2018

Preise in €
Prices in €

Datum/Spielort/Programm Date/Venue/Programme		Preiskategorien Price categories								
		1	2	3	4	5	6	7	8	9
FR 18. Mai 19:00 Haus für Mozart	OPER L'italiana in Algeri	430,-	340,-	260,-	190,-	145,-	95,-	70,-	45,-	20,-*
SA 19. Mai 11:00 Mozarteum	GEISTLICHE MATINEE BRAHMS-REQUIEM Bruckner · Brahms	155,-	120,-	95,-	55,-	30,-	15,-			
SA 19. Mai 19:00 Haus für Mozart	OPER KONZERTANT La Périchole	250,-	210,-	185,-	160,-	120,-	90,-	60,-	30,-	15,-*
SO 20. Mai 11:00 Gr. Festspielhaus	ORCHESTERKONZERT STAATSKAPELLE BERLIN Rossini · Grieg Tschaikowski	185,-	140,-	110,-	85,-	55,-	30,-	12,-		
SO 20. Mai 15:00 Mozarteum	ARIENREZITAL JAVIER CAMARENA Rossini · García	125,-	95,-	65,-	45,-	30,-	15,-			
SO 20. Mai 19:00 Haus für Mozart	OPER L'italiana in Algeri	430,-	340,-	260,-	190,-	145,-	95,-	70,-	45,-	20,-*
MO 21. Mai 11:00 Mozarteum	SOLISTENKONZERT MAXIM VENGEROV Bruch · Saint-Saëns Tschaikowski	155,-	120,-	95,-	55,-	30,-	15,-			
MO 21. Mai 18:00 Gr. Festspielhaus	FESTKONZERT STAATSKAPELLE BERLIN Rossini · Wagner	325,-	250,-	215,-	180,-	140,-	105,-	55,-	20,-	

* Stehplatz · Standing room

ABONNEMENT

Bei Buchung von mindestens einem Termin der Neuinszenierung *L'italiana in Algeri*, der konzertanten Oper *La Périchole*, des Orchesterkonzerts sowie mindestens zwei der folgenden Konzerte im Mozarteum: Geistliche Matinee, Arienrezital, Solistenkonzert wird eine Preisermäßigung von 15% gewährt. Dieses Abonnement kann in den Preiskategorien 1 bis 5 gebucht werden. Das Festkonzert ist nicht im Abonnement enthalten.

SUBSCRIPTION

When booking at least one performance of the new production *L'italiana in Algeri*, the concert performance of the opera *La Périchole*, the Orchestra concert and at least two of the following concerts in the Mozarteum: Sacred concert, Aria recital, Solo recital you'll be granted a 15% discount. The subscription can be booked in the first 5 price categories. The Gala concert is not part of the subscription.

ABONNEMENTBESTELLUNG

SUBSCRIPTION ORDER FORM

Anzahl · Number	Preiskategorie · Price category
ABONNEMENT (-15%) <input type="text"/>	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5
L'italiana in Algeri Wunschtermin · <i>Your preferred date</i> <input type="text"/>	18. 5. <input type="checkbox"/> 20. 5. <input type="checkbox"/>
Konzerte im Mozarteum mindestens 2 Termine wählen · <i>Choose at least 2 dates</i> <input type="text"/>	19. 5. <input type="checkbox"/> 20. 5. <input type="checkbox"/> 21. 5. <input type="checkbox"/> 11:00 15:00 11:00

EINZELKARTENBESTELLUNG · ORDER FORM

Datum Date	Programm Programme	Anzahl Number	Preis pro Karte in € Price per ticket in €
FR 18. 5. 19:00	OPER · Neuinszenierung L'italiana in Algeri		
SA 19. 5. 11:00	GEISTLICHE MATINEE · BRAHMS-REQUIEM Bruckner · Brahms		
SA 19. 5. 19:00	OPER KONZERTANT La Périchole		
SO 20. 5. 11:00	ORCHESTERKONZERT STAATSKAPELLE BERLIN Rossini · Grieg · Tschaikowski		
SO 20. 5. 15:00	ARIENREZITAL JAVIER CAMARENA Rossini · García		
SO 20. 5. 19:00	OPER L'italiana in Algeri		
MO 21. 5. 11:00	SOLISTENKONZERT MAXIM VENGEROV Bruch · Saint-Saëns · Tschaikowski		
MO 21. 5. 18:00	FESTKONZERT STAATSKAPELLE BERLIN Rossini · Wagner		

<input type="text"/>	
Name (bitte in Blockbuchstaben) · <i>Name (please print)</i>	
<input type="text"/>	
PLZ, Ort · <i>Postcode, address</i>	Straße · <i>Street</i>
<input type="text"/>	
Tel.-Nr · <i>Phone no.</i>	E-Mail

SALZBURGER FESTSPIELE PFINGSTEN
Postfach 140 · 5010 Salzburg · Austria

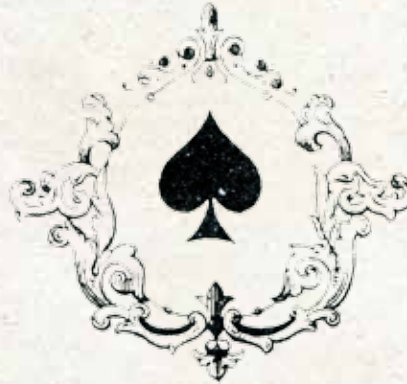
Tel: +43-662-8045-500 · Fax: +43-662-8045-555
info@salzburgfestival.at · www.salzburgfestival.at



IMPRESSUM

Medieninhaber **Salzburger Festspielfonds**
Konzept **Cecilia Bartoli**
Redaktion und Gestaltung **Margarethe Lasinger**
Grafische Umsetzung **Christiane Klammer**
Grafisches Konzept **Eric Pratter**
Serviceteil **Christoph Engel**
Übersetzungen **Sebastian Smallshaw, Eva Reisinger**
Druck **Samson Druck GmbH**,
St. Margarethen im Lungau
www.samsondruck.at
Diese Publikation der Salzburger Festspiele
ist gedruckt auf Salzer Touch, Vol. 1,2, 150g
(bzw. 300g), hergestellt von **SALZER Papier**,
St. Pölten.

Redaktionsschluss 22. Mai 2017
Änderungen vorbehalten



SALZBURGER FESTSPIELE PFINGSTEN

Postfach 140 · 5010 Salzburg · Austria
Tel: +43-662-8045-500 · Fax: +43-662-8045-555
info@salzburgfestival.at
www.salzburgfestival.at

NACHWEISE

TEXTE

Sämtliche Texte sind Originalbeiträge für diese Publikation. Autoren (wenn nicht ausgewiesen): Christian Arseni, Margarethe Lasinger, Walter Weidinger

ABBILDUNGEN

Cover und S. 12/13: Friedrich Karl Hausmann, Dondorf Luxus-Spielkarte „Vier-Erdteile“, Entwurf um 1870, Chromolithographie, B. Dondorf, Frankfurt, 1880–1906. Images courtesy: The International Playing Card Society, www.i-p-c-s.org – Dank an Barney Townshend.

Umschlagseiten innen und S. 1: aus einem Kartenset von Stanislas-Désiré Avril, Pariser Schauspieler und Opernsänger, Avril et Cie, Paris, um 1865. Collection Nick Thomas – Dank an Nick Thomas und Chris Tapsfield.

S. 2, 3, 5: Liebig Company, Kartenset für Kinder, Chromolithographie, London, 1891. Carl von Ossietzky Universität Oldenburg – Dank an Svitlana Spyridonova und Horst Rummel.

S. 7, 11: El Sendero, Sammelkarte, Litografías Industrias Madriguera, Barcelona, um 1896. Images courtesy: The World of Playing Cards, www.wopc.co.uk – Dank an Simon Wintle.

S. 14/15: „Iddy Umpty“, Kartenset mit Morsealphabet, Thomas de la Rue & Co., Großbritannien, um 1905. Images courtesy: Rex Pitts – Dank an Rex Pitts.

S. 16/17: Domino-Spiel mit Komikfiguren, J. W. Spear & Söhne, Deutschland, um 1900. Images courtesy: Rex Pitts – Dank an Rex Pitts.

S. 18/19: Nikolay Nikolaevich Karazin, Historisches russisches Kartenset, The Imperial Orphanage Printing Plant, Russland, 1897. Images courtesy: The Russian Playing Card Society, www.russcards.com – Dank an Valentin Krasavin.

S. 20/21: Stanislas-Désiré Avril, Pariser Schauspieler und Opernsänger, Avril et Cie, Paris, um 1865. Collection Nick Thomas – Dank an Nick Thomas und Chris Tapsfield.

Porträt Manuel Garcia als Rossinis Otello, Théâtre-Italien, Paris 1821. Bibliothèque national de France, Paris.

S. 22/23: Dondorf Deutsche Spielkarte Nr. 301, B. Dondorf, Frankfurt, 1868. Deutsches Spielkartenmuseum Leinfelden-Echterdingen, Zweigmuseum des Landesmuseums Württemberg (Inv. Nr. A 921) – Dank an Annette Köger und Katrin Ochs.

S. 24/25: Melchior Annen, Richard Wagner Kartenset, Müller & Cie, Schweiz, 1919. Images courtesy: The International Playing Card Society, www.i-p-c-s.org – Dank an Barney Townshend.

Wir danken Simon Wintle für seine großartige Unterstützung bei der Beschaffung der Druckvorlagen der in diesem Heft verwendeten Spielkartensets – The World of Playing Cards, www.wopc.co.uk

KÜNSTLERFOTOS

S. 1: Cecilia Bartoli: Decca / Simon Fowler

S. 13: Jean-Christophe Spinosi: Didier Olivré; Moshe Leiser / Patrice Caurier: ohne Angabe; Cecilia Bartoli: Uli Weber / Decca; Peter Kálmán: privat; Edgardo Rocha: Edoardo Piva; Alessandro Corbelli: ohne Angabe; José Coca Loza: Sono Artists; Rebeca Olvera: ohne Angabe.

S. 15: Jérémie Rhorer: Yannick Coupanne; Genia Kühmeier: Tina King; André Schuen: Guido Werner; Pierre-Laurent Aimard: Marco Borggreve; Markus Hinterhäuser: Michael Rausch-Schott.

S. 17: Marc Minkowski: Marco Borggreve; Aude Extrémo: Ledroit-Perrin; Benjamin Bernheim: Aymeric Giraudel; Laurent Alvaro: Joël Philippon; Lea Desandre: Ledroit-Perrin.

S. 19: Daniel Barenboim: Peter Adamik; Andrés Schiff: Gert Mothes.

S. 21: Javier Camarena: Jonathan Muro; Gianluca Capuano: privat.

S. 23: Maxim Vengerov: Benjamin Ealovega.

S. 25: Daniel Barenboim: Peter Adamik; Cecilia Bartoli: Uli Weber / Decca; Rolando Villazón: Monika Höfler; Jonas Kaufmann: Julian Hargreaves / Sony Classical.

Bei Nachweis berechtigter Ansprüche werden diese von den Salzburger Festspielen abgegolten. – *Valid claims presented with evidence will be compensated by the Salzburg Festival.*

SALZBURGER FESTSPIELE PFINGSTEN 2018

Freitag, 18. Mai

19:00 | Haus für Mozart

OPER

Seite 12

GIOACHINO ROSSINI L'ITALIANA IN ALGERI

Jean-Christophe Spinosi · Moshe Leiser/Patrice Caurier
Cecilia Bartoli · Peter Kálmán · Edgardo Rocha
Alessandro Corbelli · José Coca Loza · Rebeca Olvera u. a.
Ensemble Matheus
Philharmonia Chor Wien

Samstag, 19. Mai

11:00 | Stiftung Mozarteum – Großer Saal

GEISTLICHE MATINEE

Seite 14

Brahms-Requiem

ANTON BRUCKNER · JOHANNES BRAHMS

Jérémie Rhorer · Genia Kühmeier · André Schuen
Pierre-Laurent Aimard · Markus Hinterhäuser
Chor des Bayerischen Rundfunks

19:00 | Haus für Mozart

OPER KONZERTANT

Seite 16

JACQUES OFFENBACH LA PÉRICHOLE

Marc Minkowski
Aude Extrémo · Benjamin Bernheim
Laurent Alvaro · Lea Desandre u. a.
Les Musiciens du Louvre – Grenoble
Le Chœur de l'Opéra National de Bordeaux

Sonntag, 20. Mai

11:00 | Großes Festspielhaus

ORCHESTERKONZERT

Seite 18

Staatskapelle Berlin

GIOACHINO ROSSINI · EDVARD GRIEG
PETER ILJITSCH TSCHAIKOWSKI
Daniel Barenboim · András Schiff

15:00 | Stiftung Mozarteum – Großer Saal

ARIENREZITAL

HOMMAGE AN MANUEL GARCÍA

Seite 20

Javier Camarena

GIOACHINO ROSSINI · MANUEL GARCÍA
Gianluca Capuano · Les Musiciens du Prince – Monaco

19:00 | Haus für Mozart

OPER

Seite 12

GIOACHINO ROSSINI L'ITALIANA IN ALGERI

siehe 18. Mai

Montag, 21. Mai

11:00 | Stiftung Mozarteum – Großer Saal

SOLISTENKONZERT

Seite 22

Maxim Vengerov

MAX BRUCH · CAMILLE SAINT-SAËNS
PETER ILJITSCH TSCHAIKOWSKI
Camerata Salzburg

18:00 | Großes Festspielhaus

FESTKONZERT

Seite 24

Staatskapelle Berlin

GIOACHINO ROSSINI · RICHARD WAGNER
Daniel Barenboim · Cecilia Bartoli
Rolando Villazón · Jonas Kaufmann

CECILIA BARTOLI



WHEN YOUR
SKILL CAPTIVATES
THE WORLD,
YOU'VE MADE
HISTORY.

This watch is a witness to a mesmerising production of Bellini's *Norma*. Worn by an unparalleled mezzo-soprano who is also the first female artistic director of the Salzburg Whitsun Festival. It doesn't just tell time. It tells history.



OYSTER PERPETUAL PEARLMASTER 39


ROLEX