

ROSSINI

La scala di seta

Claudia Urru Michele Angelini
Emmanuel Franco Meagan Sill
Eugenio Di Lieto Remy Burnens

Kraków Philharmonic Orchestra
José Miguel Pérez-Sierra

Gioachino
ROSSINI
(1792–1868)

La scala di seta

(‘The Silken Ladder’)

Farsa comica in one act (1812)

Libretto by Giuseppe Maria Foppa (1760–1845)

First performance: 9 May 1812 at the Teatro San Moisè, Venice

Dormont	Remy Burnens, Tenor
Giulia	Claudia Urru, Soprano
Lucilla	Meagan Sill, Soprano
Dorvil	Michele Angelini, Tenor
Blansac	Eugenio Di Lieto, Bass
Germano	Emmanuel Franco, Baritone

Kraków Philharmonic Orchestra (Alexander Humala, Director)

José Miguel Pérez-Sierra

Gianluca Ascheri, Music Assistant and Fortepiano

Recorded: 20 July 2021 at Offene Halle Marienruhe, Bad Wildbad, Germany

Producer: Stefan Gawlick (Perfect Noise)

Engineer: Andreas Nowak • Booklet notes: Reto Müller

Critical Edition for Fondazione Rossini / Casa Ricordi by Anders Wiklund

The Italian libretto can be accessed at www.naxos.com/libretti/660512.htm



1	Sinfonia	6:19	10	Recitativo	
	No. 1. Introduzione			Va là, presto, va là!	2:00
2	Va sciocco, non seccarmi (<i>Giulia, Germano, Lucilla</i>)	7:17		(<i>Blansac, Dorvil, Lucilla</i>)	
	Recitativo		No. 5. Aria		
3	Siamo sicuri. Uscite (<i>Giulia, Dorvil, Dormont, Lucilla, Germano</i>)	4:08	11	Sento talor nell'anima (<i>Lucilla</i>)	2:29
	No. 2. Duetto			Recitativo	
4	Io so ch'hai buon core (<i>Giulia, Germano</i>)	8:26	12	Bellissima! il casetto è proprio nuovo (<i>Blansac, Germano, Giulia</i>)	2:57
	Recitativo			No. 6. Recitativo ed Aria	
5	Oh senza cerimonie... (<i>Blansac, Dormont, Dorvil</i>)	2:29	13	Ma se mai	0:33
	No. 3. Recitativo ed Aria		14	Il mio ben sospiro e chiamo (<i>Giulia</i>)	7:23
6	Tu vuoi? Va lesto (<i>Dorvil, Blansac</i>)	0:37		Recitativo	
	Recitativo		15	Brava: vada, si serva... (<i>Germano</i>)	0:52
7	Vedrò qual sommo incanto (<i>Dorvil</i>)	6:12		No. 7. Aria	
	Recitativo		16	Amore dolcemente (<i>Germano, Blansac</i>)	8:18
8	Io non so conquistare un cor di donna? (<i>Blansac, Germano, Giulia, Dorvil</i>)	2:28		Recitativo	
	No. 4. Quartetto		17	Cosa? come? a me Giulia un randevù? (<i>Blansac, Dormont, Lucilla, Germano</i>)	2:40
9	Sì che unito a cara sposa (<i>Blansac, Dorvil, Giulia, Germano</i>)	8:58		No. 8. Finale	
			18	Dorme ognuno in queste soglie (<i>Giulia, Germano, Dorvil, Blansac, Dormont, Lucilla</i>)	14:14

Gioachino Rossini (1792–1868)

La scala di seta

The Triumph of the Blockhead over the Braggart

‘The San Moisè troupe is complete. The singers who have been engaged are [Maria] Cantarelli, prima donna, [Nicola] De Grecis, first buffo, [Raffaele] Monelli, tenor, [Nicola] Tacci, second buffo. The libretto will, I believe, be by Rossi, as I don’t think the one by Foppa that I was given when I arrived is commensurate with the cast or my music’, wrote Rossini to his mother in Bologna on 24 March 1812 – probably the same day he had arrived in Venice, where he was to compose the first of three one-act operas he had been contracted to write over a couple of seasons by the impresario Antonio Cera. The letter is noteworthy in that the composer, who was only 20, took it upon himself to say the libretto with which he was supplied was unsuitable and to ask for not just the libretto to be replaced but the librettist as well. Since the libretto Rossini ended up using, *La scala di seta*, is by Giuseppe Foppa, Rossini’s request for Gaetano Rossi must have been turned down. But was *La scala di seta* the libretto Rossini thought was unsuitable? Might he have wound up accepting it after all and writing the music in such a way that the inadequacy he commented on is no longer apparent? (It went down a storm with the audience.) It is far more likely that Rossini and Cera reached a compromise, whereby the librettist, Foppa, was allowed to remain in post but had to write a fresh libretto that was better suited to the ensemble as a rush job. If this is the case, then the question is, what became of the libretto that was rejected? Logically, Foppa would have taken it out and dusted it down for another occasion, and it is not impossible that the libretto in question is *Il signor Bruschino*, which Rossini set to music in January 1813 as the third opera he was under contract to write – a theory we should include in our deliberations.

Two things strike one about the cast listed by Rossini (who omits the second-rate singers: the mezzo Carolina Nagher and second tenor Gaetano Dal Monte). Firstly, Monelli was a tenor for whom Rossini had not only created the role of Bertrando in *L’inganno felice* but had also composed a big alternative aria for the role of Medoro back in 1810, when he produced Ferdinando Orlandi’s *Il podestà di Chioggia* (premiere: Milan, 1801) in Ferrara during the 1810 Carnival season. This and an obscene little note in the autograph of *La scala di seta* where Monelli is written ‘Monaelli’, (‘mona’ meaning both ‘idiot’ and something more vulgar in Venetian slang) show that Rossini and the tenor were chums, and Rossini would have rightly protested at a libretto that didn’t give the tenor an aria (as is the case with *Bruschino*). The other point concerns the two buffo basses, whom Rossini here explicitly designates as first and second, although the printed libretto gives them equal billing as ‘primi buffi’. Normally, Cera could count on the experienced duo Nicola De Grecis and Luigi Rafanelli, both of whom were seasoned performers with years of operatic experience (De Grecis had definitely been performing since 1802 and possibly since 1796, while Rafanelli’s career had begun in 1784). Nicola Tacci, on the other hand, had at that point only sung three roles (and had never sung in a premiere). Since the San Moisè cast generally included a third bass, who sang the ‘second buffo’ role, it seems clear that Tacci had been intended for this task. Rafanelli must then have dropped out at short notice (as is suggested by the fact that there is no record of him having sung anywhere else between March and November 1812 either). If Foppa had prepared a libretto for the standard cast with three buffo basses, as seems probable, Rossini might easily have complained that he only

had two basses to fill two major buffo roles and one secondary one. Compare the way the roles are distributed in *Il signor Bruschino*, where the standard cast was restored: De Grecis – Gaudenzio (first buffo); Rafanelli – Bruschino père (also first buffo); Tacci – Filiberto (second buffo).

Cera and Foppa were therefore forced to give in, and the librettist must have immediately set to work tailoring fresh material (they may have considered earlier) to the actual ensemble, now also able to involve Rossini in fixing the ‘ossatura’ or basic structure, including the way the music numbers were distributed among the soloists.

Planard’s *L’Échelle de soie* was selected. This libretto ultimately shared a common source with Cimarosa’s *Il matrimonio segreto* (1792), albeit filtered through several intermediate stages. The common ancestor was an English comedy by George Coleman and David Garrick, *The Clandestine Marriage* (London 1766), itself inspired by *Marriage A-la-Mode*, a series of pictures painted by William Hogarth between 1743 and 1745. Foppa’s libretto derives directly and exclusively from Planard’s play, however, meaning that there was no justification for a critic’s reproach that it was a ‘perfect imitation of *Il matrimonio segreto*’. At the end of the season, *Il matrimonio segreto* was programmed at San Moisè for two evenings, possibly with the express purpose of demonstrating that Foppa and Rossini hadn’t copied Bertati and Cimarosa in any way.

We can assume that in choosing *L’Échelle de soie*, Foppa consciously selected an existing opera libretto and not a comedy. The text by Eugène Planard (1783–1853) had been written for an *opéra comique* by Pierre Gaveau (1760–1825) that had scored a success when it was premiered in Paris on 22 August 1808. It had the exact same number of singers that the Teatro San Moisè now had available, so Foppa barely needed to alter the dramatis personae or the plot.

Foppa	Planard
DORMONT, <i>a guardian</i>	M. DORMONT, <i>guardian to Julie and Lucille, an ex-military man</i>
GIULIA, <i>his ward</i>	JULIE, <i>secretly married to Dorville</i>
LUCILLA, <i>her cousin</i>	LUCILLE, <i>her sister</i>
DORVIL	DORVILLE, <i>secretly married to Julie</i>
BLANSAC	VERSEUIL, <i>a young officer</i>
GERMANO, <i>a manservant</i>	THOMAS, <i>M. Dormont’s manservant</i>
A MANSERVANT	--

One slight alteration was changing the two sisters Julie and Lucille into the cousins Giulia and Lucilla. And it was precisely here that Foppa made a mistake which Rossini also missed (and which was only corrected in the critical

edition). In *Scene 14*, Germano says to Lucilla: ‘Your sister [not ‘Your cousin’] has an assignation at midnight in this apartment’. This points to a certain degree of haste in the preparation of the libretto.

Now in principle, Foppa and Rossini could have given the manservant’s role to the second buffo (as they later did Martino in *L’occasione fa il ladro*) and that of the chosen husband to the first buffo. Blansac would then have been your standard vain and conceited womaniser, of the type Rossini had already created in Buralicchio in *L’equivoco stravagante* and was soon to portray in Don Parmenione in *L’occasione fa il ladro*. But quite apart from the fact that the young Tacci would have had the wrong *physique du rôle* for an old domestic servant, as would the elderly De Grecis for a youthful bridegroom, Foppa probably wanted to take advantage of the opportunity to dramatically extend the role of the manservant rather than putting the umpteenth beau in the spotlight.

In 18th- and 19th-century comic operas there are innumerable shrewd manservants, but also a lot of blockheads, though the latter are mostly bit players to amuse the audience. There is, however, almost no other blockhead like Germano, whose lack of intelligence effectively drives the action forward. The suspicion that is sometimes voiced that he is only playing dumb (to get away with flirting with his mistress, for example) is not in any way supported by the libretto. Germano’s slow-wittedness is as evident in at least two scenes where he is alone and would have no reason to dissemble as it is in the others. Foppa greatly expanded this aspect of his character compared with Planard. It is clear that he wanted to delineate someone with an intellectual disability. Germano’s character traits – a certain self-satisfaction on the one hand and gullibility on the other – suggest that the librettist was maybe thinking of someone we would now recognise as having Down’s Syndrome. While Planard opens his opera with a scene between Julie and Dorville (*Scene 1*, which becomes Foppa’s *Scene 2*), so underlining the clandestine marriage, Foppa immediately puts Germano front and centre as he holds Giulia up – a situation that is missing in Planard, whose Thomas does not appear until *Scene 4* when he announces Verseuil’s arrival. What is even more indicative is that Thomas is missing from the scene where Verseuil courts Julie in the undisclosed presence of Dorville. By adding Germano (who has misunderstood his assignment to watch Blansac) to those present, Foppa derails this scene, whereas in Planard’s version, Julie doesn’t find out that Dormont was present until later and is able to talk things through with him straight away. Germano’s presence in this first observation scene may be why Foppa introduced a second manservant (a walk-on part): in order to give the bridegroom a fitting reception at Dormont’s house, he needed a manservant, but if Germano had been present when Blansac introduced Dorvil, he wouldn’t have been so surprised to find him hiding during the quartet.

Blansac’s role is correspondingly reduced. In Planard he has a duet with Lucille that Foppa drops. Tacci could quite possibly have acquitted himself well in a leading role with a big aria. In the revival of *L’inganno felice*, which was programmed with *La scala di seta* for the final eight of a total of eleven performances, he sang Batone with his big aria *Una voce m’ha colpito*. But it wasn’t expected of this little-known singer, and it didn’t fit in with the dramatic scheme or the subject matter. After all, Rossini’s operas are characterised by his habit of maintaining a single focus (here the servant’s lack of intelligence and a series of almost voyeuristic observation scenes) and not getting side-tracked with details of secondary importance (the familiar figure of the conceited would-be lover, which is assumed here but is not a theme).

But it wasn’t just the relative importance of the singers and clear focus on one specific issue that militated against

expanding Blansac's role, but also the balance inherent in the *solita forma* or standard form of the *farsa* as a genre. On the one hand, *farse* were always about 90 minutes long, so that any two could be programmed together on a given evening (with a short ballet sandwiched between them, giving a total running time of three and a half hours). On the other hand, the seven or eight music numbers were organised in three large blocks – an introduction at the beginning, an ensemble (trio, quartet or quintet) in the middle and a finale at the end – between which the 'smaller' numbers, i.e. arias and duets, were distributed in such a way as to maintain a variety of form.

All this means that the habit of inserting a big aria for Blansac in more recent performances of the opera is entirely misjudged (and usually sets out by raising the question of where it should sit), especially where the aria *Alle voci della gloria* is concerned, which is the one traditionally pressed into service. This is a concert aria that Rossini wrote in 1813 for the nobleman and bass singer Leonardo Grimani to a text from *Tarara, ossia La virtù premiata*, an *opera seria* (libretto: Gaetano Sertor; music: Francesco Bianchi; Teatro La Fenice, Venice, 1792) – something that is clear, among other things, from the *accompagnato* recitative, which begins with Tarara's words 'Aspasia a me rapita' (and which is then always omitted). The elaborate form of the aria, its 'noble' character, its vocal demands on a real 'basso cantante', and its instrumentation, which even includes trombone parts, make it the sheer antithesis of an aria suited to a *farsa*.

The way to do justice to the opera lies in taking on board the specific conditions of the 1812 spring season and casting a young – and of course ideally promising – comic bass as Blansac. The young blood has every chance of making a positive impression both in the quartet and above all in his midnight serenade, which forms part of the *Finale*, to say nothing of the fact that he gets the final punchline with his comment 'Un randevù in duecento!' ('A rendezvous for two hundred people!').

At the end of the sparkling overture, Rossini himself was overwhelmed at its genius, writing in surprise and satisfaction in the autograph score: 'Accidenti' ('Wow'). And the night after the premiere he wrote home to his mother to report: 'Great acclaim, for from the *Overture* to the final note of the *Finale* there was nothing but tumultuous applause.' And that's something this brilliant and unusual one-acter is still always sure to receive!

Reto Müller

Synopsis

1 Overture

The scene is set in Dormont's house, in the country near Paris.

2 In her apartment in the house of her guardian Dormont, Giulia is getting annoyed with Germano, the simple household servant, who is talking about her impending marriage. Her cousin Lucilla comes to tell her that her guardian has summoned her to the drawing room. Giulia chases them both away. They wonder what can be keeping her in her room so long.

3 Once Giulia is alone again, she is finally able to let Dorvil, whom she has married in secret, leave the house by climbing down a silken ladder. No sooner is he safely outside than Dormont appears to press her to marry Blansac,

who is expected at any moment. Lucilla, who is very taken with Blansac, regrets that there are no plans to marry her off just yet. Germano hurries in to announce the arrival of a stranger. It must be Blansac, and Lucilla and Dormont go off to welcome him. Giulia is hoping to manage to pair off Blansac with her cousin and to use Germano's simple-mindedness and the fact that he is in love with her to achieve her goal.

4 Giulia pretends that she expects Germano to prove his love and tells him conspiratorially what she expects him to do: spy on Blansac and Lucilla and tell her what happens between them. Germano's hopes of an assignation with his young mistress collapse. He hides his disappointment by sarcastically agreeing to this token of his love.

5 Blansac greets Dormont, who explains Giulia's absence by saying she is still at her toilette. The bridegroom-to-be introduces Dorvil, an old acquaintance he ran into outside the house and whom he has brought with him to witness the marriage. While Dormont goes off to call Giulia, Dorvil tries to talk Blansac out of his projected marriage. Giulia will only be marrying him because her guardian has told her to; she won't love him. This piques Blansac's vanity. He wants Dorvil to witness his conquest – from a place of concealment, of course, so that the girl doesn't feel inhibited.

6 Dorvil is thunderstruck, but finally decides that this will enable him to search his wife's heart and fully understand her feelings. **7** He agrees to witness Blansac's triumph and his ability to charm a woman. Inside, he is nervous about what might transpire. He hides behind the door grill.

8 While Blansac is contemplating his conquest, Germano slips into one of the adjoining rooms to fulfil his commission. Giulia arrives and is jolted out of her reverie. In a charm offensive, Blansac assures her that when he marries, he will abandon the fickleness he has displayed up till now and become a faithful husband. Giulia initially turns him down, to the delight of the hidden Dorvil.

9 Blansac swears he will be a loving husband. Giulia thinks he is the right man for Lucilla and accedes to his blandishments. Dorvil is dismayed. Germano, who has noticed Dorvil, sidles up to Giulia to draw her attention to the interloper. Blansac then calls his witness out of his hiding place, and Giulia is horrified to find herself face to face with her husband. All three vent their frustration on Germano, who despairs of the whole situation.

10 Dorvil suppresses the jealousy that torments him and assures Blansac that he will lose no time in making sure that the whole of Paris knows about his triumph. Blansac bumps into Lucilla and immediately starts flirting with her, telling her, to her delight, that he thinks she is far more beautiful than Giulia.

11 She admits to her inmost desires, which would be entirely satisfied if she had a husband she loved by her side.

12 Blansac is delighted to have found not one but two beauties. Germano informs him that the others have gathered in the drawing room and intimates that he is besotted with his young mistress. Blansac praises him for not being as stupid as he is always reputed to be and leaves. Germano is distressed that everyone says he is a moron. He starts snuffing out the candles, yawning and slightly drunk. Giulia comes back and, in a monologue, expresses the hope that she will soon be able to explain herself to Dorvil. Lurking in the shadows, Germano eavesdrops, but only catches the words 'rendezvous', 'midnight', 'balcony', 'ladder' and 'Blansac'.

13 Giulia is worried her guardian might find out about her clandestine marriage. **14** She yearns for her husband, but suffers under the constant strain of keeping his existence a secret. Having Germano bustling about makes her feel even more insecure, and she thinks she hears footsteps. Fearing it is Dormont, she chases Germano away and withdraws to one of the adjoining rooms in a state of inner turmoil.

15 Germano is proud of himself for having uncovered Giulia's assignation with Blansac. He knows the reason for it, too ...

16 Already half asleep, Germano muses on the nature of love. Blansac comes back, hears his name and questions Germano, who tells him how to get to his midnight tryst by climbing up the ladder Giulia will let down.

17 Blansac suspects Giulia wants to meet him in secret and has asked her manservant to tell him out of a sense of modesty. Dormont and Lucilla find Blansac in Giulia's apartment and feel he is carrying his courtship too far. Germano tells Lucilla about the planned rendezvous. Lucilla, who wants to learn how it's done, hides behind the door grill. Germano hides under the table with the same intention.

18 When Dorvil climbs over the balcony railing into the room, Germano thinks there are two rendezvous. Giulia, who has closed the balcony door without pulling up the ladder, suddenly hears Blansac singing a serenade in which he asks her to let him in. Dorvil hides, while Blansac justifies his behaviour by telling Giulia about Germano's presumed invitation. When Dormont unexpectedly appears on the edge of the balcony, Blansac hides too. Dormont finds Lucilla, Blansac and Germano one after the other. Finally, Dorvil emerges from his hiding place and claims he is Giulia's husband. Blansac says he will marry Lucilla, resolving all the issues. Dormont realises that you can't resist love.

Reto Müller

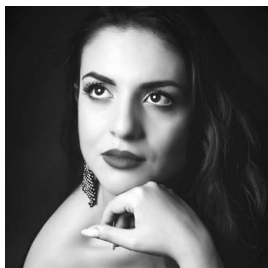
English translation: Susan Baxter



Remy Burnens

Remy Burnens enjoys an active career both in Switzerland and across Europe. The tenor studied with Peter Brechbühler in Lucerne and Malcolm Walker in Paris, and attended masterclasses with Roger Vignoles and Barthold Kuijken. He has appeared in the roles of Belmonte (Staatstheater Meiningen), Ferrando (Neues Theater, Dornach) and Walther von der Vogelweide (Staatstheater Meiningen and Wartburg Eisenach). He made his debut in *Der fliegende Holländer* in Meiningen, where he was solo tenor at the Staatstheater during the 2018–19 season. He is also renowned for his early music, oratorio and Lieder interpretations, and has won various competitions.

www.remyburnens.com



Claudia Urru

Claudia Urru made her debut in 2015 in the role of Carolina in *Il matrimonio segreto*, and the following year she appeared as Despina in *Così fan tutte* in Cagliari. In 2018 she was awarded a scholarship to the Renato Bruson Academy in Busseto, and later that year studied with Paoletta Marrocu, Tiziana Fabbricini and Federico Longhi at the Coccia Theatre Academy in Novara. She has sung in many international opera houses such as Cagliari, Monte Carlo, Bergamo and Muscat. In 2019, she participated in the Pesaro Accademia Rossiniana 'Alberto Zedda', singing Madama Cortese (also in 2020) and studying with Ernesto Palacio, Alfonso Antoniozzi and Juan Diego Flórez. In 2020 she won First Prize at the International Vocal Competition 'Valerio Gentile'.



Meagan Sill

Meagan Sill studied at Indiana University and James Madison University, and has since dedicated herself to bel canto style and technique. Sill spent three summers under scholarship as an Emerging Artist with Bel Canto in Greve in Chianti, and was also chosen as the Maestro Fabio Luisi Scholarship Recipient for the Solo Belcanto Festival in Montisi-Montalcino. Performances have included Rossini's *Stabat Mater* with Teatro Novo (New York), *Sapho* (Washington Concert Opera) and *Le Vin herbé* (Wolf Trap Opera), alongside roles such as Adina (*L'elisir d'amore*) and Adele (*Die Fledermaus*). In 2021 she was awarded the Rossini in Wildbad Inge Borkh scholarship.



Michele Angelini

Tenor Michele Angelini made his European debut at the Rossini Opera Festival, and appeared in the world premiere of Benoit Mernier's *Frühlings Erwachen* at the Théâtre Royal de la Monnaie, Brussels, which was also released on the Cypress Records label. He has appeared at major opera houses including the Metropolitan Opera, the Bayerische Staatsoper and the Royal Opera House, Covent Garden. He was awarded First Prize in both the 2010 Savonlinna Opera Festival and the 2012 Gerda Lissner Foundation International Singing Competitions. Performances in the 2018–19 season included *Il barbiere di Siviglia* at the Staatsoper Berlin and *Il viaggio a Reims* in Moscow. After recording Corradino (*Matilde di Shabran*) in Wildbad he recently sang Ramiro at Teatro Real, Madrid and in *Medea* at Bergamo Donizetti Festival.

www.micheleangelini.com



Eugenio Di Lieto

Born in Terracina, Eugenio Di Lieto studied at the Conservatory of Music, Perugia with, among others, Gemma Bertagnolli, Gloria Banditelli and Federico Maria Sardelli, later attending the Accademia of Teatro alla Scala. He has appeared in various productions in collaboration with the Teatro Lirico Sperimentale in Spoleto, including *La Bohème* on tour in Japan. He has also performed in opera houses and concert halls across Italy and abroad, with past engagements including Mozart's *Requiem* in Turin and Mumbai, *La Cenerentola* at the Cortona Mix Festival and in Florence, Puccini's *Il trittico* in Florence, *La Bohème* in Messina and Tirana and *L'Italiana in Algeri* across France.



Photo: Loarphoto

Emmanuel Franco

Mexican baritone Emmanuel Franco recently made his debut at the Badisches Staatstheater Karlsruhe in *Le nozze di Figaro*. A resident artist at the Opéra Studio of the Opéra national du Rhin, he has worked with numerous eminent conductors and performed across Europe, appearing in Rossini's *L'equivoco stravagante* at Rossini in Wildbad. Franco studied at the San Francisco Conservatory of Music and Dutch National Opera Academy. Recent engagements have included *Il barbiere di Siviglia* with Tijuana Opera and his debut with Wexford Festival Opera. He recorded Aliprando in *Matilde di Shabran*, was Macaccho in *I Tre Gobbi* by García in Kraków/Bad Wildbad and Dandini in *Teatro Coccia* as well as Germano in Verona.



Photo: Victor Balaguer

José Miguel Pérez-Sierra

José Miguel Pérez-Sierra began his conducting career as assistant to Gabriele Ferro. He studied with Gianluigi Gelmetti at the Accademia Chigiana and with Colin Metter at the London Royal Academy, and from 2004 to 2009 was assistant to Alberto Zedda. After his debut with the Orquesta Sinfónica de Galicia in 2005 he collaborated with the Rossini Opera Festival, conducting *Il viaggio a Reims* in 2006 and in 2011 *La scala di seta*. He enjoys an international career with Marseille (*Armida*), Théâtre Royal de la Monnaie and Grand Théâtre de Luxembourg (*Carmen*). In Bad Wildbad he recently conducted *Aureliano in Palmira*, *L'equivoco stravagante* and *Matilde di Shabran* for Naxos.



Kraków Philharmonic Orchestra

The Kraków Philharmonic Orchestra was established in February 1945. From 1988 to 1990 Krzysztof Penderecki was artistic director. The orchestra has also appeared with leading soloists, including Yehudi Menuhin, Arthur Rubinstein, Igor and David Oistrakh, Sviatoslav Richter, Arturo Benedetti Michelangeli, Bella Davidovich, Maurizio Pollini, Mstislav Rostropovich, Nigel Kennedy, Emanuel Ax, Yo-Yo Ma and Gidon Kremer, and with similarly distinguished guest conductors. The orchestra has also performed in major international concert venues and has a wide repertoire, including important works by contemporary Polish composers.

www.filharmoniakrakow.pl

Gioachino Rossini (1792–1868)

La scala di seta

Der Sieg des Tölpels über den Angeber

„Die Truppe des San Moisè ist vollständig, die verpflichteten Sänger sind [Maria] Cantarelli, Primadonna, [Nicola] De Grecis, Erster Buffo, [Raffaele] Monelli, Tenor, [Nicola] Tacci, Zweiter Buffo. Das Libretto wird, glaube ich, von Rossi sein, denn jenes, das ich von Foppa vorgefunden habe, erachte ich für die Truppe und für meine Musik als nicht geeignet“. So schrieb Rossini am 24. März 1812 an seine Mutter in Bologna, wahrscheinlich noch am Tag seiner Ankunft in Venedig, wo er den ersten von drei Einaktern komponieren sollte, wozu ihn ein spielzeitübergreifender Vertrag mit dem Impresario Antonio Cera verpflichtete. Die Mitteilung ist bemerkenswert, denn der gerade erst 20-jährige Komponist nahm sich heraus, das ihm vorgelegte Libretto als ungeeignet zu kritisieren und den Austausch nicht nur des Textbuches, sondern auch des Librettisten zu verlangen. Da aber bekanntlich das letztlich vertonte Libretto, *La scala di seta*, von Giuseppe Foppa stammt, muss Rossini mit seinem Wunsch nach Gaetano Rossi eine Abfuhr erlitten haben. Aber war *La scala di seta* jenes Libretto, das Rossini für nicht geeignet befand? Sollte er es schließlich doch akzeptiert haben und seine (von großem Publikumserfolg gekrönte) Musik so geschrieben haben, dass die festgestellte Untauglichkeit nicht mehr auffällt? Viel wahrscheinlicher ist, dass als Kompromiss zwischen Rossini und Cera der Librettist Foppa in Amt und Würden bleiben durfte, aber in aller Eile ein anderes Libretto anfertigen musste, das für die Truppe geeigneter war. In diesem Fall stellt sich die Frage, was mit dem abgelehnten Libretto geschah. Nach aller Logik hätte es Foppa bei einer anderen Gelegenheit wieder hervorgeholt, und es ist nicht auszuschließen, dass es sich dabei um *Il signor Bruschino* handelt, den Rossini im Januar 1813 als dritte Vertragsoper vertonte – eine Hypothese, die wir in unsere Überlegungen einbeziehen sollten.

An der von Rossini genannten Besetzung (in der nur die zweitrangigen Sänger unerwähnt blieben: die Mezzosopranistin Carolina Nagher und der zweite Tenor Gaetano Dal Monte) fallen zwei Dinge auf. Zunächst einmal wird mit Monelli ein Tenor genannt, für den Rossini nicht nur bereits die Rolle des Bertrando in *L'inganno felice* geschrieben hatte, sondern schon 1810 eine große Alternativarie für die Rolle des Medoro in *Il podestà di Chioggia* von Ferdinando Orlandi (Mailand, 1801), als er die Oper zum Karneval 1810 in Ferrara einstudierte. Dieser Umstand sowie eine kleine obszöne Anzüglichkeit im Autograf der *Scala di seta* – die Verballhornung von Monelli zu Monaelli, sinngemäß das gleiche wie die Änderung des Namens Moser in Möse – zeigen die kumpelhafte Freundschaft zwischen Rossini und dem Tenor, und der Komponist hätte zu Recht protestiert, wenn ein Libretto (wie es im *Bruschino* der Fall ist) für den Tenor keine Arie vorgesehen hätte. Der andere Punkt betrifft die beiden Buffo-Bässe, die Rossini hier explizit als Ersten und Zweiten bezeichnet, obwohl das gedruckte Libretto beide gleichwertig als „Primi Buffi“ aufführt. Normalerweise konnte Cera auf das erfahrene Doppel Nicola De Grecis und Luigi Rafanelli zählen, beides alte Kämpen mit jahrelanger Bühnenerfahrung (De Grecis vielleicht seit 1796, sicher aber seit 1802, während Rafanelli seine Karriere schon 1784 begonnen hatte). Nicola Tacci hingegen hatte zu diesem Zeitpunkt erst drei Rollen (und noch nie eine Uraufführung) gesungen. Da die Besetzung am San Moisè üblicherweise einen dritten Bass aufwies, der die Rolle des „Zweiten Buffos“ übernahm, scheint es offensichtlich, dass Tacci für diese Aufgabe vorgesehen war. Rafanelli dürfte dann kurzfristig ausgefallen sein (darauf deutet der Umstand hin,

dass für ihn zwischen März und November 1812 auch andernorts keine Auftritte nachzuweisen sind). Wenn Foppa, wie es wahrscheinlich ist, ein Libretto für die Dreier-Standardbesetzung vorbereitet hatte, so hätte Rossini leicht bemängeln können, dass für zwei große Bufforollen und eine Buffonebenrolle nur ein Erster und ein Zweiter Buffo zur Verfügung standen. Man beachte die Rollenverteilung im *Signor Bruschino*, als die Standardbesetzung wiederhergestellt war: De Grecis – Gaudenzio (Erster Buffo); Rafanelli – Bruschino padre (ebenfalls Erster Buffo); Tacci – Filiberto (Zweiter Buffo).

Cera und Foppa mussten also nachgeben und der Librettist dürfte sich sofort daran gemacht haben, einen neuen (womöglich schon früher ins Auge gefassten) Stoff ensemblegerecht aufzubereiten, wobei die „ossatura“, das Grundgerüst mit der Verteilung der Musiknummern an die anwesenden Interpreten, nun auch mit Rossini abgesprochen werden konnte.

Die Wahl fiel auf *L'échelle de soie* von Planard, dem über Zwischenstufen die gleiche Quelle zugrunde lag wie bei Cimarosas *Il matrimonio segreto* (1792), nämlich die englische Komödie *The clandestine marriage* von Coleman und Garrick (London 1766: ihrerseits inspiriert von dem Bilderzyklus *Le mariage à la mode* von William Hogarth, 1743–45). Foppa arbeitete aber direkt und ausschließlich auf der Basis des Stücks von Planard, weshalb der Vorwurf eines Rezensenten, es handle sich um eine „perfekte Imitation der *Heimlichen Ehe*“, ungerechtfertigt war. Am Spielzeitende wurde *Il matrimonio segreto* für zwei Abende auf den Spielplan des San Moisè gesetzt, womöglich gerade deshalb, um aufzuzeigen, dass Foppa und Rossini keineswegs Bertati und Cimarosa imitiert hatten.

Foppa wählte mit *L'échelle de soie* wohl ganz bewusst keine Komödie, sondern bereits ein Opernlibretto, nämlich den Text von Eugène Planard (1783–1853) für die Opéra-comique von Pierre Gaveau (1760–1825), die am 22. August 1808 mit Erfolg in Paris uraufgeführt worden war: Sie wies exakt die Anzahl Sänger auf, die jetzt am Teatro San Moisè zur Verfügung standen, und so musste Foppa praktisch nicht in die Personenkonstellation und den Handlungsablauf eingreifen:

Foppa	Planard
DORMONT, <i>Vormund</i>	Hr. DORMONT, <i>Vormund von Julie und von Lucille, eh. Militär</i>
GIULIA, <i>Mündel</i>	JULIE, <i>heimlich mit Dorville verheiratet</i>
LUCILLA, <i>ihre Cousine</i>	LUCILLE, <i>ihre Schwester</i>
DORVIL	DORVILLE, <i>heimlich mit Julie verheiratet</i>
BLANSAC	VERSEUIL, <i>junger Offizier</i>
GERMANO, <i>Diener</i>	THOMAS, <i>Diener von Hrn. Dormont</i>
EIN DIENER	--

Eine marginale Anpassung war die Verwandlung der beiden Schwestern Julie und Lucille in die Cousinen Giulia und Lucilla, wobei gerade hier Foppa beim „Übersetzen“ ein Fehler unterlief, den auch Rossini übersah (und der erst in der Kritischen Ausgabe korrigiert wurde): In der Szene 14 sagt Germano zu Lucilla „Eure Schwester [statt „Eure Cousine“] hat in dieser Wohnung um Mitternacht ein Stelldichein“ – ein Indiz für eine gewisse Hast, in der das Libretto erstellt worden sein dürfte.

Nun hätten Foppa und Rossini im Prinzip die Dienerrolle (ähnlich wie später der Martino in *L'occasione fa il ladro*) dem Zweiten Buffo und jene des versprochenen Bräutigams dem Ersten Buffo geben können. Dann hätten wir mit Blansac den typischen eitlen und eingebildeten Frauenhelden vorgefunden, so wie ihn Rossini bereits mit Buralicchio in *L'equivoco stravagante* und wenig später mit Don Parmenione in *L'occasione fa il ladro* gezeichnet hat. Aber abgesehen davon, dass der junge Tacci als alter Hausdiener und der alte De Grecis als junger Bräutigam dann die falsche *physique du rôle* gehabt hätten, wollte Foppa wohl von der Chance profitieren, die Rolle des Dieners markant auszubauen, statt den x-ten Beau in den Vordergrund zu rücken.

In den komischen Opern des 18. und 19. Jahrhunderts gibt es unzählige clevere Diener, aber auch zahlreiche Tölpel, die jedoch meist Randfiguren zur Belustigung der Zuschauer darstellen. Einen Tölpel wie Germano, dessen mangelnde Intelligenz praktisch zum Motor der Handlung wird, gibt es sonst kaum. Die Vermutung, dass er seine Dummheit nur spielt (etwa, um ungestraft mit der Herrin zu flirten), wie manchmal geäußert wird, findet keinerlei Bestätigung im Libretto. In mindestens zwei Szenen, in denen Germano allein ist und keinen Grund hätte, sich zu verstellen, zeigt sich seine geistige Beschränktheit genauso wie in den anderen Szenen. Foppa baute diesen Aspekt gegenüber Planard stark aus. Es ist offensichtlich, dass der Librettist das Profil eines geistig behinderten Menschen zeichnen wollte. Die Züge, die Germano trägt – eine gewisse Selbstgefälligkeit einerseits und eine Leichtgläubigkeit andererseits – deuten darauf hin, dass er vielleicht eine Person im Auge hatte, bei der man heute leicht das Down-Syndrom erkennen würde. Während Planard sein Stück mit einer Szene zwischen Julie und Dorville (Sz. 1, bei Foppa erst Sz. 2) eröffnet und so den Aspekt der „heimlichen Ehe“ unterstreicht, rückt Foppa sofort Germano in den Vordergrund, der Giulia aufhält – eine Situation, die bei Planard fehlt. Sein Thomas taucht erst in der vierten Szene auf, wenn er die Ankunft Verseuils meldet. Noch bezeichnender ist, dass Thomas in der Szene fehlt, wo Verseuil Julie in der heimlichen Gegenwart von Dorville den Hof macht. Foppa lässt hier dank der zusätzlichen Gegenwart von Germano (der seinen Auftrag zur Beobachtung von Blansac missverstanden hat) die Szene platzen, während bei Planard Julie von Dorvilles Anwesenheit erst später erfährt und sich sofort mit ihm aussprechen kann. Germanos Gegenwart in dieser ersten Beobachtungsszene dürfte auch der Grund sein, dass Foppa einen zweiten Diener (als stumme Rolle) eingeführt hat: Um den Bräutigam im Hause Dormonts würdig zu empfangen, brauchte es einen Diener, aber wenn Germano bei der Präsentation von Dorvil durch Blansac zugegen gewesen wäre, hätte im Quartett dessen versteckte Anwesenheit bei ihm keine so große Überraschung mehr ausgelöst.

Entsprechend reduziert wurde die Rolle von Blansac, der bei Planard ein Duett mit Lucille hat, das Foppa fallen lässt. Es ist gut möglich, dass Tacci eine tragende Rolle mit einer großen Arie hätte ausfüllen können (in der Wiederaufnahme von *L'inganno felice*, die an den letzten acht von insgesamt elf Abenden zusammen mit *La scala di seta* gegeben wurde, übernahm er die Rolle des Batone mit dessen großer Arie „Una voce m'ha colpito“), aber das wurde von diesem kaum bekannten Sänger nicht erwartet, und es passte dramaturgisch-thematisch nicht ins Schema. Rossinis Opern zeichnen sich ja dadurch aus, dass er sich auf einzelne Themen fokussiert (hier die geistige Beschränktheit des Dieners und

eine Abfolge von nahezu „voyeuristischen“ Beobachtungsszenen) und diese nicht in Nebenschauplätzen zerfleddert (die wohlbekannte Figur des aufgeblasenen Möchtegernliebhabers, die hier vorausgesetzt aber nicht thematisiert ist).

Doch nicht nur die Sängerhierarchie und die Themenfokussierung sprachen gegen den Ausbau der Rolle Blansacs, sondern auch die Ausgewogenheit der „solita forma“ bzw. eines standardisierten Archetypus der Gattungsform „Farsa“: Einerseits bewegte sich die Länge stets gegen die 90 Minuten, sodass an einem Theaterabend zwei Farsen in beliebiger Kombination aufs Programm gesetzt werden konnten (unterbrochen von einem kleinen Ballett, insgesamt also eine Spieldauer von 3 ½ Stunden), andererseits bestand der Nummernaufbau von 7 oder 8 Musikstücken aus drei großen Blöcken, nämlich der Introduction und dem Finale zu Beginn und am Schluss sowie einem Ensemble (Terzett, Quartett oder Quintett) in der Mitte; zwischen diesen Blöcken verteilten sich die ‚kleineren‘ Nummern, nämlich Arien und Duette, stets in einem von formaler Varietät geprägten Wechsel.

Aus all dem ergibt sich, dass die in der neueren Aufführungsgeschichte dieser Oper oft praktizierte Einfügung einer großen Arie für Blansac völlig fehl am Platz ist (und meist mit der Frage beginnt, wo man sie denn platzieren soll), zumal bei der „traditionell“ herangezogenen Arie „Alle voci della gloria“: Es handelt sich um eine Konzertarie, die Rossini 1813 für den adeligen Bassisten Leonardo Grimani schrieb, deren Librettotext aus der ersten Oper *Tarara, ossia La virtù premiata* (Text von Gaetano Sertor für die Musik von Francesco Bianchi, Venedig, Teatro La Fenice, 1792) stammt, wie u. a. das (dann jeweils unterdrückte) Accompagnatorezitativ verrät, das mit den Worten Tararas „Aspasia a me rapita“ beginnt. Die groß ausgebaute Form der Arie, ihr „erhabener“ Charakter, ihr vokaler Anspruch an einen authentischen Basso cantante und schließlich ihre Instrumentierung, die sogar Posaunen vorsieht, machen sie geradezu zur Antithese einer für eine Farsa geeigneten Arie.

Das Mittel, um diese Oper werkgerecht aufzuführen, besteht darin, die Besonderheit der Frühjahrsspielzeit 1812 zu berücksichtigen und Blansac mit einem jungen – natürlich gerne auch vielversprechenden – komischen Bass zu besetzen, der im Übrigen sowohl im Quartett wie vor allem in seinem mitternächtlichen Ständchen innerhalb des Finales alle Chancen hat, sich positiv zu profilieren – ganz abgesehen davon, dass die Schlusspointe mit der Bemerkung „Ein Stelldichein zu zweihundert“ ihm zukommt!

Am Ende der spritzigen Ouvertüre, von deren Genialität Rossini selbst überwältigt war, notierte er überrascht und selbstzufrieden ins Autograf: „Accidenti“ („Donnerwetter!“). Und noch in der Nacht nach der Premiere konnte er seiner Mutter nach Hause berichten: „Furore im Großen, denn von der Ouvertüre bis zur letzten Note im Finale gab es nichts als riesigen Applaus“. Und der ist auch heute diesem sprühenden und ungewöhnlichen Einakter stets gewiss!

Reto Müller

Die Handlung

1 Ouvertüre

Die Szene spielt auf dem Lande in der Nähe von Paris, im Haus von Dormont.

2 Giulia wird in ihrer Wohnung im Haus des Vormunds Dormont von dem einfältigen Hausdiener Germano wegen ihrer bevorstehenden Heirat geärgert. Auch ihre Cousine Lucilla kommt dazu: Ihr Vormund hat sie ins Wohnzimmer bestellt. Giulia jagt die beiden davon, die sich fragen, was sie denn so lange in ihrem Zimmer zu tun hat.

3 Nachdem Giulia wieder alleine ist, kann sie endlich den versteckten Dorvil, mit dem sie heimlich verheiratet ist, über eine seidene Strickleiter aus dem Haus steigen lassen. Kaum ist Dorvil sicher draußen, erscheint Dormont, der auf die Hochzeit mit Blansac drängt, der jeden Augenblick erwartet wird. Lucilla, die für Blansac schwärmt, ist betrübt, dass sie noch nicht unter die Haube kommen soll. Germano kommt hastig hinzu und meldet die Ankunft eines Fremden: Es muss Blansac sein, und Lucilla und Dormont gehen, um ihn zu empfangen. Giulia hofft, Blansac mit ihrer Cousine verkuppeln zu können, und will dafür Germanos Einfältigkeit und seine Verliebtheit in sie ausnutzen.

4 Giulia gibt vor, von ihrem Diener einen Beweis seiner Liebe zu erwarten. Sie erklärt ihm verschwörerisch, was sie von ihm verlangt: Er soll Blansac und Lucilla beobachten und ihr berichten, was sich zwischen den beiden abspielt. Germanos Hoffnung auf ein Schäferstündchen mit seiner jungen Herrin fällt in sich zusammen. Seine Enttäuschung kaschiert er ironisch mit der Einwilligung zu diesem „Liebesbeweis“.

5 Blansac begrüßt Dormont, der Giulias Abwesenheit damit erklärt, dass sie noch Toilette macht. Der Bräutigam in spe stellt ihm Dorvil vor, einen alten Bekannten, den er zufällig vor dem Haus angetroffen und gleich als Trauzeuge mitgebracht hat. Während Dormont Giulia ruft, versucht Dorvil Blansac von seinem Heiratsplan abzubringen: Giulia würde ihn ja nur auf Geheiß des Vormunds heiraten und keine Liebe für ihn empfinden. Der eitle Blansac reagiert pikiert: Er will, dass Dorvil bei seiner Eroberung zugegen ist, freilich in einem Versteck, damit das Mädchen keine Hemmungen hat.

6 Dorvil ist fassungslos, doch schließlich denkt er, dass er so das Herz seiner Gattin vollständig ergründen kann.

7 Er sagt Blansac zu, dass er mit ansehen will, welchen Zauber dieser auf das Herz einer Frau ausüben und wie er triumphieren wird; innerlich ist er aufgeregt wegen der bevorstehenden Situation. Er versteckt sich hinter der Gittertür.

8 Während Blansac seiner Eroberung entgegenseht, schleicht sich Germano in einen Nebenraum, um seinen Auftrag zu erfüllen. Giulia kommt herbei und wird aus ihren Gedanken gerissen. Blansac versichert ihr in seiner Charmeoffensive, dass er von seiner bisherigen Flatterhaftigkeit ablassen und zum treuen Ehemann werde, wenn er heirate. Giulia erteilt ihm zunächst eine Abfuhr, zur Freude des versteckten Dorvil.

9 Blansac beteuert seine künftige Gattenliebe; Giulia denkt, dass er für Lucilla der Richtige ist und geht auf seine Schmeicheleien ein. Dorvil ist bestürzt. Germano, der ihn bemerkt hat, schleicht sich zu Giulia, um sie auf den Fremden aufmerksam machen. Da holt Blansac seinen Zeugen aus dem Versteck. Giulia sieht sich entsetzt ihrem Gatten gegenüber. Alle lassen ihren Frust an dem verzweifelten Germano aus.

10 Dorvil unterdrückt seine quälende Eifersucht und versichert Blansac, dass er eile, um ganz Paris über seinen Triumph

zu unterrichten. Blansac trifft zufällig auf Lucilla und beginnt sofort, mit ihr zu flirten. Sie hört erfreut, dass er sie viel schöner findet als Giulia.

11 Sie bekennt die Regungen in ihrer Brust, deren Wünsche von einem lieben Gatten an ihrer Seite voll und ganz erfüllt werden könnten.

12 Blansac ist entzückt, gleich zwei Schöne gefunden zu haben. Germano teilt ihm mit, dass die anderen im Wohnzimmer versammelt seien und gibt zu erkennen, dass er für seine junge Herrin schwärmt. Blansac lobt ihn, dass er gar nicht so blöd sei, wie es immer heißt, und geht. Germano ist betrübt, dass ihn alle einen Tölpel nennen. Gähnend und leicht betrunken beginnt er, die Lichter zu löschen. Giulia kommt zurück und hofft im Selbstgespräch, sich alsbald Dorvil erklären zu können. Germano hat im Hintergrund gelauscht, aber nur die Worte *Stelldichein, Mitternacht, Balkon, Leiter* sowie *Blansac* aufgeschnappt.

13 Giulia ist besorgt, dass der Vormund ihre heimliche Heirat entdecken könnte. 14 Sie sehnt sich nach ihrem Mann, leidet aber unter der ständigen Anspannung der Geheimhaltung. Germanos Herumwuseln verunsichert sie noch mehr, und sie glaubt, Schritte zu hören. Sie fürchtet, dass es Dormont ist, und jagt Germano davon. Aufgewühlt zieht sie sich in eines der Nebenzimmer zurück.

15 Germano ist stolz auf sich, dass er das anberaumte Stelldichein Giulias mit Blansac entdeckt hat. Er kennt auch den Grund dafür...

16 Germano sinniert im Halbschlaf über Amor. Der zurückkommende Blansac hört seinen Namen und stellt ihn zur Rede. Germano erklärt ihm, wie er um Mitternacht über die heruntergelassene Leiter zum Stelldichein kommen soll.

17 Blansac vermutet, dass Giulia ihn heimlich treffen will und ihm dies aus Scham durch ihren Diener habe ausrichten lassen. Dormont und Lucilla finden Blansac in Giulias Wohnung und meinen, dass er ihr zu sehr den Hof macht. Germano erzählt Lucilla von dem bevorstehenden Stelldichein. Lucilla will etwas lernen und versteckt sich hinter der Gittertür. Germano versteckt sich mit der gleichen Absicht unter dem Tisch.

18 Als Dorvil von der Brüstung ins Zimmer steigt, glaubt Germano an zwei Stelldichein! Giulia, die ohne die Leiter einzuziehen das Balkonfenster geschlossen hat, hört plötzlich Blansac mit einem Ständchen Einlass begehren. Dorvil versteckt sich, während Blansac sich mit Germanos vermeintlicher Einladung rechtfertigt. Da zeigt sich überraschend Dormont am Vorbalkon; auch Blansac versteckt sich. Der Vormund entdeckt nacheinander Lucilla, Blansac und Germano. Schließlich tritt Dorvil hervor und gibt sich als Giulias Ehemann zu erkennen. Blansac erklärt, Lucilla heiraten zu wollen und so alle Probleme zu lösen. Dormont sieht ein, dass Amor nichts entgegenzusetzen ist.

Reto Müller

Gioachino Rossini was only 20 when he was commissioned to compose *La scala di seta*. It is one of four *farsa comica* operas which fed popular demand for this genre in Venice in the early 19th century and was wildly successful with its original audiences. Assisted by the silken ladder of the title, the diverting romantic intrigues of the narrative revolve around secretive assignations and obtuse misunderstandings, by no means helped by the presence of the slow-witted manservant Germano, in one of Rossini's most successful comedies.

ROSSINI
in WILDBAD
Balcanio Opera Festival

Gioachino
ROSSINI
(1792–1868)

Playing Time
1:28:25

La scala di seta

(‘The Silken Ladder’)

Farsa comica in one act (1812) • Libretto by Giuseppe Maria Foppa (1760–1845)
Sung in Italian

Dormont **Remy Burnens, Tenor**
Giulia..... **Claudia Urru, Soprano**
Lucilla..... **Meagan Sill, Soprano**
Dorvil **Michele Angelini, Tenor**
Blansac **Eugenio Di Lieto, Bass**
Germano **Emmanuel Franco, Baritone**

Kraków Philharmonic Orchestra (Alexander Humala, Director)

José Miguel Pérez-Sierra

Gianluca Ascheri, Music Assistant and Fortepiano

A detailed track list can be found inside the booklet.

The Italian libretto can be accessed at www.naxos.com/libretti/660512.htm

Recorded: 20 July 2021 at Offene Halle Marienruhe, Bad Wildbad, Germany

Producer: Stefan Gawlick (Perfect Noise) • Engineer: Andreas Nowak • Booklet notes: Reto Müller

Critical Edition for Fondazione Rossini / Casa Ricordi by Anders Wiklund • A co-production with ROSSINI IN WILDBAD

Cover: Palazzo Della Croce, Riva San Vitale, Ticino, Switzerland (Photo: Elisabetta Zeccara)

© & © 2022 Naxos Rights (Europe) Ltd