

ROSSINI
MOÏSE

BIRKUS • BALBO • BILLS • DALLA BENETTA
DALL'AMICO • ANDERZHANOV • KABONGO
XU • CARRÈRE

GÓRECKI CHAMBER CHOIR, KRAKÓW
VIRTUOSI BRUNENSIS

FABRIZIO MARIA CARMINATI

Gioachino
ROSSINI
(1792–1868)
MOÏSE

Opera in four acts (1827)
Libretto by Luigi Balocchi (1766–1832) and Étienne de Jouy (1764–1846)
Original French version

Moïse Alexey Birkus, Bass
Pharaon Luca Dall'Amico, Bass
Aménophis Randall Bills, Tenor
Éliézer Patrick Kabongo, Tenor
Oziride/Voix mystérieuse Baurzhan Anderzhanov, Bass
Ophide Xiang Xu, Tenor
Sinaïde Silvia Dalla Benetta, Soprano
Anaï Elisa Balbo, Soprano
Marie Albane Carrère, Mezzo-soprano

Górecki Chamber Choir, Kraków (Mateusz Prendota, Artistic Director)
Virtuosi Brunensis (Karel Mitáš, Artistic Director)
Fabrizio Maria Carminati

Recorded: 19, 25 and 28 July 2018 at the Trinkhalle, Bad Wildbad, Germany during the XXX ROSSINI IN WILDBAD Festival (Jochen Schönleber, Artistic Director) • Producer: Małgorzata Albińska-Frank • Engineer: Norbert Vossen
Editor: Stefan Lang • Booklet notes: Annelies Andries, Reto Müller
Edition: New edition for ROSSINI IN WILDBAD after the printed material of E. Troupenas (1827)
Cantique: New edition from the sources by Aldo Salvagno for ROSSINI IN WILDBAD © 2018
A co-production with Deutschlandradio Kultur
The French libretto may be accessed at www.naxos.com/libretti/660473.htm

Act I	55:24	Act II	41:53
No. 1. Introduction		No. 7. Introduction	
1 Ouverture	2:34	14 Ah! quel désastre!	7:11
2 Dieu puissant, du joug de l'impie (Chœur, Moïse)	6:13	(Chœur, Aménophis, Pharaon, Sinaïde)	
3 J'attends le retour de mon frère (Moïse, Marie, Anaï, Éliézer, Chœur)	7:43	Récitatif	
4 Moïse, approche-toi (Voix mystérieuse)	1:56	15 Ta voix m'appelle	2:35
5 Dieu de la paix, Dieu de la guerre (Moïse, Anaï, Marie, Éliézer, Chœur)	3:27	(Moïse, Sinaïde, Pharaon, Aménophis, Éliézer)	
No. 2. Chœur		No. 8. Invocation et Quintetto	
6 La douce aurore	2:43	16 Arbitre suprême du Ciel et de la terre	2:10
(Chœur, Anaï, Marie, Éliézer, Moïse)		(Moïse, Sinaïde, Éliézer, Aménophis, Pharaon, Chœur)	
Récitatif		17 O toi dont la clémence	4:28
7 Ce jour finit notre esclavage (Moïse, Anaï, Aménophis)	4:10	(Moïse, Éliézer, Sinaïde, Aménophis, Pharaon)	
No. 3. Duo		18 Roi d'Égypte	1:37
8 Si je perds celle qui j'aime (Aménophis, Anaï)	5:16	(Éliézer, Moïse, Pharaon, Sinaïde, Aménophis)	
9 Ah! le signal se fait entendre (Anaï, Aménophis)	3:15	19 Les dieux font trêve	3:19
Récitatif		(Sinaïde, Éliézer, Pharaon, Moïse, Aménophis, Chœur)	
10 Par les ordres du roi (Aménophis, Anaï)	1:01	Récitatif	
No. 4. Marche et Chœur		20 Vous avez entendu quelle est ma volonté (Pharaon)	1:29
11 Oh jour heureux, jour solennel! (Chœur, Éliézer, Marie)	3:22	No. 9. Duo	
No. 5. Duo		21 Moment fatal! ... que faire? (Aménophis, Pharaon)	7:03
12 Dieu, dans ce jour prospère (Anaï, Marie)	4:53	Récitatif	
No. 6. Finale I		22 Quel abîme de maux (Aménophis, Sinaïde)	2:27
13 Qu'entends-je... (Moïse, Aménophis, Éliézer, Anaï, Chœur, Marie, Pharaon, Sinaïde, Ophide)	8:51	No. 10. Air et Chœur	
		23 Ah! d'une tendre mère (Sinaïde, Aménophis, Chœur)	3:48
		24 Mais, tu gardes le silence (Sinaïde, Aménophis, Chœur)	1:47
		25 Propice à ma prière, calme ta fureur (Sinaïde, Aménophis, Chœur)	3:58

Act III	28:14	Act IV	42:43
No. 11. Marche et Chœur		No. 13. Entr'acte, Récitatif et Duo	
²⁶ Reine des cieux (<i>Chœur, Oziride</i>)	4:45	³⁵ Où me conduisez-vous? (<i>Anaï, Aménophis</i>)	6:21
Récitatif		³⁶ Jour funeste, loi cruelle! (<i>Anaï, Aménophis</i>)	4:39
²⁷ Divins appuis de ma couronne (<i>Pharaon, Oziride</i>)	2:03	Récitatif	
²⁸ Air de danse I	2:39	³⁷ Entendes-tu ces chants d'allégresse? (<i>Aménophis, Anaï, Moïse, Marie</i>)	3:22
²⁹ Air de danse III (Chasse)	4:47	No. 14. Air et Chœur	
No. 12. Finale III		³⁸ Quelle horrible destinée! (<i>Anaï, Marie, Aménophis, Éliézer, Moïse, Chœur</i>)	5:21
³⁰ Je réclame la foi promise (<i>Moïse, Pharaon, Oziride, Aménophis, Sinaïde</i>)	2:01	³⁹ Je l'aimais! ... Je fais sa présence (<i>Anaï, Chœur, Marie, Aménophis, Éliézer, Moïse</i>)	3:11
³¹ Grand roi, délivre-nous (<i>Ophide, Pharaon, Oziride, Anaï, Marie, Sinaïde, Aménophis, Moïse, Éliézer, Chœur</i>)	2:54	Récitatif	
³² Je tremble et soupire (<i>Anaï, Aménophis, Sinaïde, Éliézer, Marie, Ophide, Pharaon, Moïse, Chœur</i>)	3:12	⁴⁰ Vous entendez sa réponse (<i>Moïse, Aménophis, Chœur</i>)	2:02
³³ Pharaon, remplis ta promesse (<i>Moïse, Oziride, Chœur, Pharaon, Éliézer, Aménophis, Anaï</i>)	1:19	⁴¹ March	1:51
³⁴ Votre ardeur, votre foi chancelle! (<i>Moïse, Sinaïde, Anaï, Marie, Éliézer, Aménophis, Ophide, Pharaon, Oziride, Chœur</i>)	4:34	Récitatif	
		Dans ce moment terrible (<i>Moïse, Anaï, Marie, Éliézer</i>)	
		No. 15. Prière et Chœur	
		⁴² Des cieux où tu résides (<i>Moïse, Éliézer, Marie, Anaï, Chœur</i>)	4:55
		No. 16. Scène et Orage	
		⁴³ Quel bruit!... (<i>Éliézer, Marie, Anaï, Chœur, Moïse, Pharaon, Aménophis</i>)	7:37
		No. 17. Cantique	
		⁴⁴ Chantons, bénissons le Seigneur! (<i>Marie, Anaï, Éliézer, Moïse, Chœur</i>)	3:26

Gioachino Rossini (1792–1868) Moïse (1827)

Parisian Lent Operas and Oratorios Between Sentimentalism and Spectacle

In 1821, French composer Ferdinand Hérold travelled to Italy to recruit singers and seek out works to mount in Paris. One of his prime destinations was Naples where Gioachino Rossini's operas were experiencing triumph after triumph. After the Italians, it had been the spectators of the Parisian Théâtre-Italien that had fallen for the composer's astounding *bel canto* arias and orchestral scores. Hérold's eye fell on *Mosè in Egitto*, an *azione tragico-sacro* that retells the story of Moses unleashing the ten plagues in Egypt and leading the Israelites across the Red Sea. On 13 April 1821, Hérold enthusiastically wrote to Giovanni Battista Viotti, the director of the Opéra, proclaiming that this opera was one of Rossini's best and that 'this work, when well-staged at the Opera on the rue Pelletier [sic], could be scheduled for next Lent'.

Hérold's proposed timing for the opera's premiere, Lent, may seem curious for during this period the performance of staged secular works was restricted in many Catholic countries. Indeed, it was precisely to circumvent these restrictions that Rossini had chosen a biblical plot loosely adapted from the Book of Exodus for *Mosè*, which premiered during Lent in 1818 at the San Carlo theatre in Naples.

In early 19th-century Paris, the impact of Catholic observances on theatrical performance schedules was more complicated than in Italy. Before the French Revolution of 1789, theatrical performances had largely been banned during Lent and in their stead, the *concerts spirituels* featuring instrumental and vocal music were organised. Yet, the separation between State and Church after 1789 had ended the imposed ban and theatres started staging works all year round. The Revolution had not quenched the interest in Christian religion: in the 1790s, a handful of biblical plays, such as Gabriel Legouvé's tragedy *La Mort d'Abel* (1792), started to appear on the Parisian secular stages. Yet rather than preaching Catholic doctrine, these plays turned old testament stories into family dramas embodying an 18th-century sentimental approach to religion that focused on the relationship between God and the individual as intense, natural, and personal.

After Napoleon I reconciled revolutionary France with the Roman Catholic Church in 1801, sentimental religion

became very popular. This is witnessed in the immediate and widespread success of François-René de Chateaubriand's *Le Génie du Christianisme*, published in 1802. Chateaubriand praised the beauties of a personal and intimate Christian belief. He also made a direct link to art declaring that more than any other religion, Christianity had had a decidedly positive impact on artistic creation. His book not only re-appraised earlier artworks depicting Christian subject matters – for instance, Milton's *Paradise Lost* (1674) – but it also encouraged artists to let religious experiences inspire them. The publication was timely, for audiences' enthusiasm for biblical theatre was on the rise in Paris.

This enthusiasm had first become conspicuous in 1800, at the Christmas Eve premiere of Joseph Haydn's *Die Schöpfung* (1797–98) at the Opéra. The performance was not only extremely well received, but the oratorio also immediately generated artistic responses, among which a parody in what was perhaps the most sentimentalist genre of the time: the *mélodrame*. This parody, entitled *La Récreation du Monde*, was the first in a string of highly popular biblical *mélodrames*. The Opéra's management was eager to partake in this new trend and in 1803, it began to perform oratorios and biblical operas in the weeks leading up to Easter.

The first biblical work presented at the Opéra was the pasticcio oratorio, *Saül* – a retelling of the final days of Saul, King of Israel and Judah, and his succession by David. The oratorio's score was compiled by Christian Kalkbrenner and Ludwig Wenzel von Lachnitz out of the most celebrated musical pieces of the time: it included the overture of Haydn's first oratorio *Il ritorno di Tobia* (1775) and the chorus 'Vollendet ist das grosse Werk' from *Die Schöpfung*. Yet the authors claimed that its more attractive feature was the *mise en action* – it was staged with costumes and sets – and thus catered to the Parisian taste for spectacular performances. As such, it was a more suitable and effective substitute for the pre-revolutionary, unstaged *concerts spirituels*. *Saül* was indeed very popular, and until 1818, it was regularly performed on or around Easter.

Saül is emblematic of the way the biblical stories were adapted for the Opéra's stage. The plot freely mixed episodes from the life of Saul and David, without observing the original chronology. Several intimate prayers were included to emphasise the sentimentalist nature of the protagonists'

relationship to God. This emphasis on personal experience did not preclude the presence of large-scale crowd scenes designed to show off the Opéra's ability to produce the grandest spectacle in Paris. *Saül* featured a ghost scene and ended with elaborate celebrations for David's ascension to the throne.

Such spectacular scenes were a key characteristic of Parisian biblical theatre. Biblical *mélodrames* such as *Le Triomphe de David*, which premiered in 1805 at the Théâtre de la Gaité, also featured ghost scenes and elaborate triumphal marches and celebrations. It was thus important that the Opéra kept up with this trend and in 1805, it premiered a new pasticcio oratorio, *La Prise de Jéricho*, that outdid *Saül*'s prior attempts. It showed how archangels armed with flaming swords descend onto Jericho, set this heathen city aflame, crumble its walls with earthquakes, and rescue the Jews kept prisoner in Baal's temple.

This link between biblical theatre and extravagant spectacle was one that preceded the 19th century and was especially conspicuous in theatrical adaptations of Milton's *Paradise Lost*. In 1758, the famous stage designer Giovanni Niccolò Servandoni created *Le Spectacle de la chute des anges rebelles* based on Milton. He exploited the visual effect of perspective painting and state-of-the-art stage machinery to depict the fall of the angels, and he also capitalised on the musical impact of an orchestra of 160 musicians dispersed throughout the hall. Smaller-scale entertainments such as Robertson's *Phantasmagoria*, a sought-after illusionistic horror show that toured in France around 1800, also used striking musical and visual effects in *Paradise Lost*-inspired ghost scenes.

Such 'Miltonesque' scenes had been introduced into two early 19th-century biblical operas as well: Jean-François Le Sueur's *La Mort d'Adam* (1809) and Rodolphe Kreutzer's *La Mort d'Abel* (1810). Like *Saül*, these works premiered during Lent and turned old testament episodes into elaborate family dramas with an emphasis on sentimental religious experiences. The librettists largely followed the existing elaborations of these stories found in 18th-century German literature: Friedrich Gottlieb Klopstock's tragedy *Der Tod Adams* (1757) and Salomon Gessner's epic *Der Tod Abels* (1758), respectively. Yet, they drew on Milton to provide the expected spectacle adding scenes that depicted hordes of devils fighting angels and a grandiose final apotheosis scene where the title characters ascend to Heaven.

Le Sueur had specifically developed the apotheosis in

La Mort d'Adam to become the most astounding operatic scene ever presented. It featured over 130 singers, dancers and supernumeraries, a stage-filling three-dimensional recreation of the different circles of Heaven, several pyrotechnic effects and it ended with a series of pantomimic scenes depicting the future of humankind as prophesied in the Bible. While most critics denounced the absence of dramatic interest in the plot and the lack of variety and melodiousness in the music, they waxed lyrical about the staging of the apotheosis. One reviewer commented that 'nothing more beautiful had perhaps ever been seen at the Opéra' (*Journal de Paris*, 25 March 1809). A similar, though less extravagant and extensive, apotheosis concluded *La Mort d'Abel*, which led to a vicious debate between the librettists and composers of these two operas about who had first thought of introducing 'Miltonesque' scenes.

The trend to present a biblical opera or staged oratorio around Easter slowly died out in Paris after Napoleon's fall at Waterloo in 1815. With the return of the Bourbon monarchs came the restoration of the power of the Catholic Church in France and of its influence on the Parisian theatre schedules. Henceforth, no staged performances would take place at the Opéra during Holy Week and the pre-revolutionary *concerts spirituels* were reinstituted.

Nonetheless, revivals of *La Mort d'Adam* in 1817 and *Saül* in 1818 had kept the fashion for biblical spectacle during Lent alive. It was probably with this in mind that Hérold proposed to premiere the French version of Rossini's *Mosè in Egitto* during the 1822 Lent season. At first sight the opera seemed fitting: it was a biblical story turned into a family drama and featured intimate, personal prayers to God. Nevertheless, Hérold's plan did not immediately materialise. *Mosè* was initially dismissed by the Opéra's literary jury and criticised for its 'wanton' plot development. It was performed in 1822 in this theatre, but in October and in the Italian version executed by the company of the Théâtre-Italien. It would take another five years before the revised French version received its premiere three weeks before Easter on 26 March 1827.

While a consistent Lent opera or oratorio tradition never truly developed in France, the aforementioned early 19th-century biblical operas had a significant influence on Parisian operatic production because of their extravagant apotheoses. With these endings, the French convention of grandiose finales reached new heights, laying the groundwork for the spectacular cataclysmic conclusions of *grand opéra* – an operatic genre that developed in France in

the late 1820s. Notably, Rossini's reworked French version of *Mosè*, titled *Moïse*, is often considered an early example of this new genre.

In light of this convention, Hérold's proposal for staging *Moïse* at the Salle Le Peletier is noteworthy. The Peletier was a new theatre, constructed after the former opera house was demolished following the assassination of the Duc de Berry on its steps in 1820. It opened to the Parisian public in August of 1821 and was equipped with the newest stage technologies. The original 1818 finale of *Mosè*, depicting Moses's parting of the Red Sea and the drowning of the Egyptian forces, may have presented itself as an ideal opportunity for capitalising on these new technologies. The new 1827 ending was even more spectacular with a vision of Heaven materialising above the Red Sea, for which reportedly some materials from Le Sueur's *La Mort d'Adam* were reused to save time and money. Yet, as British musicologist Benjamin Walton has observed, while the visual effects of *Moïse* were admired, the true triumph of the production was due to Rossini's riveting score and especially the spell-binding *stretta* finales. Through their use of repetition and carefully planned crescendos, they overwhelmed and enchanted the Parisian audiences, driving some of them to ecstatic and sublime experiences.

Annelies Andries
Magdalen College
University of Oxford

Some philological comments on *Moïse*

'Moïse, Opéra en quatre actes': this is the simple title under which Rossini's biblical *grand opéra* was known in the 19th century. The composer himself always described his original Italian version, *Mosè in Egitto* (1818–19), as an 'oratorio' – a genre he regarded as 'of very high standing'. He was also talking about 'the oratorio Moyse' when, in conjunction with Ferdinand Hérold, he developed the idea of presenting the work in Paris and suggested it to the then director of the Paris Opéra. When, in 1827, Rossini finally adapted the opera to be staged at the Opéra, the administration's internal memos always referred to his 'oratoire'. With *Mosè in Egitto*, Rossini had continued a Neapolitan tradition of opera suitable for staging during Lent; with *Moïse* he had something similar in mind, as Annelies Andries's article demonstrates.

The French version is now generally referred to as *Moïse et Pharaon, ou Le Passage de la Mer Rouge*. One of the two libretti printed in 1827 actually uses this 'full title', though only on the cover; inside the opera is simply called *Moïse*, as it is in all other sources, including the full score and piano reduction which were published by Eugène Troupenas the same year and which form the basis for the performing edition produced for Rossini in Wildbad.

There is a fundamental difference between the two editions printed by Troupenas: the piano reduction includes a final *Cantique* (No. 17 ^[4]), whereas the full score ends symphonically, like *Mosè in Egitto*, with the calm after the storm. Rossini had initially composed a concluding chorale (*Chantons, bénissons le Seigneur*) in which the Hebrews offer a prayer of thanksgiving for their deliverance. It only survives in the Opéra archives in a copy of the score with the annotation 'retiré de Moïse' ('cut from *Moïse*'). Whether this cut was made before or after the premiere is unclear, but at any rate the chorus was omitted from the full score (published some time after the piano reduction, which had already been prepared while the opera was being adapted). It is unclear whether Rossini made the cut for aesthetic or for practical reasons. The performance in Bad Wildbad follows the printed score, whereas the *Cantique* was recorded for this album. The spelling of the characters' names is taken from the same source.

Reto Müller
Translation: Sue Baxter

Synopsis

Act I

The Midianite camp before the walls of the city of Memphis.

[1] Overture. [2] In their camp outside the walls of Memphis, the Hebrews and Midianites feel that their hopes of being freed from bondage in Egypt have been betrayed. Moïse ("Moses") reproaches them for their complaints and their lack of trust in God and confidently predicts that they will soon be able to return to the Promised Land. [3] He has sent his brother Éliézer (Eleazar) to Pharaoh with his demands. Just at this moment, Éliézer returns, accompanied by their sister Marie (Miriam) and her daughter Anaï, and reports the freeing of the two women as a sign of Pharaoh's willingness to concede. [4] A mysterious voice summons Moïse to receive the tablets of the law of the Lord. [5] All bow down before the tablets, and Moïse calls a consecratory feast. [6] The Hebrews praise God, dedicating their firstborn sons to him.

[7] Moïse calls on the Hebrews to be ready to depart the following day. Anaï resolves to follow her people and suppress her love for Pharaoh's son Aménophis, just as he arrives to detain her. [8] He invokes her love. [9] But hearing the Hebrews assembling, Anaï sticks by her decision to go. [10] In a rage, Aménophis declares that the Hebrews will no longer be set free. [11] The Hebrews, who are ready to leave, are praising God to the tune of a march. [12] Anaï goes to her mother seeking comfort and strength to renounce her culpable love. [13] Moïse is indignant that Aménophis has forbidden their departure. Pharaoh arrives and sides with the young prince. Moïse raises his hand, whereupon the sky grows dark, the earth quakes and the pyramid is transformed into an erupting volcano.

Act II

Pharaoh's palace.

[14] The whole of Egypt is suffering because of the ongoing darkness. The palace courtiers plead with Pharaoh, who finally has Moïse summoned. [15] Pharaoh swears to keep his word this time. [16] Moïse prays to God, and light returns. [17] All are impressed by this fresh miracle. [18] Only Aménophis tries to question the Hebrews' immediate departure, but Pharaoh

lets them go. [19] All except the sulky prince rejoice at this auspicious day.

[20] Pharaoh tells his son that he is to marry the Assyrian princess this very day. [21] Aménophis is devastated, but daren't admit to his father who it is that he really loves. [22] The shaken prince is visited by his mother Sinaïde, who knows about his secret love. She respects Moïse and his God, who was also hers. [23] She implores Aménophis to renounce his disastrous passion, which will ruin everyone. [24] After his initial resistance, she allows herself to be soothed by his words. [25] Sinaïde joyfully looks forward to the royal wedding and the feast of the sky goddess Isis.

Act III

The forecourt of the temple of Isis.

[26] In front of the temple of Isis, the Egyptians are celebrating their greatest goddess, led by the High Priest, Oziride. [27] Even Pharaoh feels he has to take notice of what Oziride says. The High Priest inaugurates the feast of Isis. [28] It begins with dancing. [29] By way of conclusion, there is a ballet depicting a hunting scene.

[30] Moïse arrives with the Hebrews, demanding their promised release. Oziride requires that his people worship the statue of Isis before they depart, something which Moïse indignantly refuses to let them do. [31] At this moment, the Egyptian general Ophide arrives and reports that various plagues are being visited on Egypt. Oziride demands that the Hebrews be punished for having angered the gods, while Moïse proclaims God's power. At a sign from Moïse, the statue of Isis collapses, and the Ark of the Covenant appears in the sky. [32] Everyone is gripped by amazement and terror. [33] Oziride clings to his gods, and Pharaoh pronounces his judgement: the Hebrews are to leave this very day, but in chains! [34] Moïse encourages his people; the Egyptians believe that this time Jehovah's power has been of no use.

Act IV

Sand dunes and in the distance the Red Sea.

[35] Aménophis has carried Anaï off into the dunes. He is ready to renounce the throne and intends to ask Marie

and Moïse for her hand. [36] Anaï implores God not to let her weaken, while Aménophis calls on his gods for help. [37] Moïse and the Hebrews appear. Faced with Aménophis' request, Moïse demands that the girl decide between Sinaïde and her mother, Memphis and her homeland, the man she loves and God. [38] Anaï despairingly laments her terrible fate. Finally, like a woman inspired, she declares her allegiance to God and his laws. [39] She admits that she loved Aménophis and pleads with God to have mercy on both herself and him. [40] Seething with rage, Aménophis reveals that Anaï has just pronounced a death sentence for the Hebrews, whom he will deliver to Pharaoh's approaching soldiers.

[41] The Hebrews reach the shores of the Red Sea. [42] Moïse prays a prayer that is taken up by Éliézer, Marie and all the people. During the prayer, the chains fall from their wrists. [43] Fear of the approaching soldiers gives way to another miracle: the waters retreat beneath Moïse's feet, and all the people follow him safely through the Red Sea, while the waves crash back down over the pursuing Egyptians. [44] Having reached the other shore safely, the Hebrews praise and glorify the Lord.

Reto Müller
English translation: Sue Baxter



Alexey Birkus

The bass Alexey Birkus studied in Minsk, St Petersburg Conservatory and Zurich. He was a member of OperAvenir at the Theater Basel. Other engagements have taken him to the Teatro Massimo in Palermo and Biel/Solothurn. He has served as a member of the Salzburger Landestheater, and between 2015 and 2018 was an ensemble member of the Staatstheater Nürnberg in Germany where he still resides. In 2015 he was awarded the prize for 'Best Male Newcomer' at the Austrian Music Theater Awards for his performance as Prince Gremin in Tchaikovsky's *Eugene Onegin*. He has performed all over the world, including in the US and across Europe. www.alexey-birkus.com



Luca Dall'Amico

The bass Luca Dall'Amico studied trombone, organ and composition at the Vicenza Conservatory, making his debut at the Verona Arena in 2003 in *Carmen*. Riccardo Muti engaged him for Agamemnon in *Iphigenie in Aulis* at the Rome Teatro dell'Opera. At La Scala he sang in Pizzetti's *Assassinio nella cattedrale*, leading to engagements throughout Italy. He has collaborated with distinguished conductors and appeared at major theatres, including the Teatro La Fenice in Venice, the Teatro Regio in Parma and with the Chicago Symphony Orchestra under Riccardo Muti. www.lucadallamico.com



Randall Bills

The tenor Randall Bills was born in the United States. A scholarship from the Bavarian State Opera in Munich led to collaborations with Kent Nagano and Peter Schneider, followed by engagements with the Mainfranken Theater Würzburg. He has earned particular acclaim in Mozart and Rossini operas at Theatre Dortmund, Nationaltheater Mannheim, New Zealand Opera, Seattle Opera, Theater Osnabrück, English National Opera, Teatro Lirico di Cagliari, Rossini Opera Festival, New York City Opera, Oper Leipzig, Teatr Wielki Poznań, Göteborg Opera, Opernhaus Chemnitz and El Paso Opera. He recently sang the role of Jupiter in *Semele* at the Händel-Festspiele Karlsruhe, and appeared as Agorante in *Ricciardo e Zoraide* at Rossini in Wildbad, which was subsequently released on Naxos (8.660419-21). www.randallbills.com



Patrick Kabongo

Born in the Democratic Republic of the Congo, tenor Patrick Kabongo was awarded a scholarship to the Royal Conservatoire in Brussels, and from 2010 to 2012 was a member of the Opéra de Rouen, followed by the Academy of the Paris Opéra Comique. From 2015 to 2017 he was a member of the Accademia del Maggio Musicale in Florence. He performed in the world premiere of Marc-Olivier Dupin's *Le Mystère de l'écureuil bleu* at the Opéra Comique, and has appeared at the Rossini in Wildbad festival on numerous occasions. Future engagements include appearances at the Opéra national du Rhin and the Théâtre des Champs-Élysées.

Photo: David Morganti



Baurzhan Anderzhanov

Baurzhan Anderzhanov studied at the Kazakh National Academy of Music and the Accademia d'Arte Lirica in Osimo, appearing at the National Opera and Ballet Theatre in Astana and the Teatro La Nuova Fenice in Osimo. In 2012 he sang in *Il viaggio a Reims* at the Accademia Rossiniana in Pesaro, and in the *Petite messe solennelle* under Alberto Zedda at the Opéra Saint-Étienne. Guest engagements have taken him to the Salle Gaveau, Paris, the Wiener Konzerthaus and the Teatro dell'Opera di Roma, and in 2012 he won the International Anita Cerquetti Opera Competition. He has been a member of the Aalto-Musiktheater Essen since 2013, and made his debut at Rossini in Wildbad in 2014, returning in 2015, 2017 and 2018.



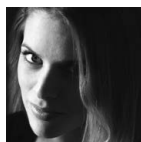
Xiang Xu

Xiang Xu studied in Shenyang and Karlsruhe, graduating in 2016. In 2013 he appeared in *Le nozze di Figaro* at the Beijing National Theatre and in 2015 performed in *Il viaggio a Reims* at the Rossini Festival. In 2016 he sang in *Ariadne auf Naxos* and *Der große Sängerwettstreit der Heidehasen* at the Hochschule für Musik Karlsruhe, appearing in *The Bridge of San Luis Rey* and *Idomeneo* in the same year. Xiang Xu was awarded a scholarship from the Hilde Zadek Foundation in 2018, and is the recipient of numerous other accolades, including the International Maria Callas Grand Prix in China in 2016. He has appeared at Rossini in Wildbad in 2017 and 2018.



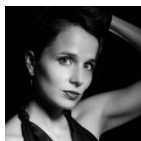
Silvia Dalla Benetta

Silvia Dalla Benetta completed her vocal studies with a distinction at the Conservatorio di Musica Benedetto Marcello in Venice, where she studied with Romano Gandolfi, Aldo Ceccato, Mirella Parutto and Renata Scotto, among others. Success at the 2004 Festival della Lirica di Sanremo led the way to an international career and collaborations with distinguished directors including Laurent Pelly, Daniele Abbado and Franco Zeffirelli, and conductors such as Daniel Oren, Renato Palumbo and Donato Renzetti, among others. She has recorded for Kikko Music, Unitel Classica and Naxos. In the 2014–15 season she made her coloratura debut in *Nabucco* in Malta. She appeared in Catania as Fiorilla and in Nice as Semiramide. In 2016 she sang in *Les Huguenots* and *Bianca e Gernando*, having appeared the previous autumn in Sassari in Rossini's *Elisabetta, regina d'Inghilterra* and in Lucerne as *Norma*. In 2017 she appeared in *Aureliano in Palmira*, and in 2018 sang the title role in *Zelmira*. www.silviadallabenetta.it



Elisa Balbo

The soprano Elisa Balbo took her diploma at the Giuseppe Verdi Conservatory in Milan, winning a number of prizes. She has undertaken engagements at leading theatres throughout Italy, including the Verona Arena, the Teatro dell'Opera in Rome, La Fenice in Venice, and the Ravenna Festival, and collaborated with Riccardo Muti for the celebration of Pavarotti's 80th birthday at the Teatro Comunale in Modena. She has sung with the Luciano Pavarotti Foundation in New York and in 2016 toured the United Kingdom with Andrea Bocelli, with further such concerts in Orlando, Miami, Atlanta, Helsinki and Bucharest, and with the Rossini Symphony Orchestra in Japan. www.elisabalbo.com



Albane Carrère

Born in Vienna, mezzo-soprano Albane Carrère studied at the Royal Conservatoire in Brussels, the European Opera Centre and the Académie du Festival d'Aix. She made her debut in *Lakmé* at Opera Gent, and sang the title role in Massenet's *Thérèse* at the Opéra Royal de Wallonie and appeared in *La Dispute* at the Théâtre Royal de La Monnaie. She performs operas and recitals across Europe, and appeared in Lugano with Martha Argerich for a recording of Weissenberg's *La Fugue* (EMI). She has recently appeared at the opera houses of Bordeaux, Muscat, Rouen and Compiègne. www.en.albane-carrere.com



Fabrizio Maria Carminati

The Italian conductor Fabrizio Maria Carminati studied piano, composition and conducting in Milan. He made his debut in 1992 with Puccini's *La Bohème* in Turin, where he went on to conduct major operatic works. His repertoire includes numerous Italian operas. From 2000 to 2004 he was artistic director of the Teatro Donizetti in Bergamo and from 2004 to 2006 held the same role at the Fondazione Arena di Verona. He has worked in opera houses across Italy, and has regularly appeared in Bilbao, Lyon, Nice, Strasburg and Tokyo as well as at the National Centre for the Performing Arts in Beijing and the Royal Opera House Muscat in Oman. Recent appearances include Donizetti's *Lucia di Lammermoor* in Trieste, Mascagni's *Cavalleria rusticana* in Palermo, Rossini's *Moïse* at Rossini in Wildbad and Bellini's *Adelson e Salvini* in Catania.



Photo: Ryszard Janczak

Górecki Chamber Choir

The Górecki Chamber Choir was founded in 2013 by the Passionart Society in connection with the world premiere recording and performance of church music by Henryk Górecki. The concert was recorded and aired on Polish radio and the BBC. In subsequent years the choir has given concerts of sacred music throughout Poland, under the direction of, among others, José Cura, Daniel Smith, Rolf Beck, Piotr Sułkowski and Krzesimir Dębski. The Górecki Chamber Choir collaborates with the Academy of Music in Kraków, the Beethoven Academy Orchestra, Sinfonietta Cracovia, The Symphony Orchestra of the Feliks Nowowiejski Warmia and Mazury Philharmonic, and the Symphony Orchestra of Artur Malawski Philharmonic in Rzeszów. The Choir has recorded seven albums, two of which were nominated for the Fryderyk award in Poland. The choir made its debut at Rossini in Wildbad in 2018.



Virtuosi Brunensis

The Virtuosi Brunensis chamber orchestra was established in 2007 from two of the best known Czech orchestras – the Brno Janáček Theatre Orchestra and the Brno Philharmonic. Under the guidance of artistic director Karel Mitáš the orchestra has appeared, among other engagements, at the Bad Hersfeld Opera Festival and at Rossini in Wildbad where it has recorded Rossini's *Otello*, *L'Italiana in Algeri*, *Semiramide* and *Guillaume Tell*, Vacca's *La sposa di Messina* and Mercadante's *I briganti* for Naxos, among others.

Gioachino Rossini (1792–1868)

Moïse (1827)

Pariser Fastenzeit-Opern und Oratorien: Zwischen Sentimentalität und Spektakel

1821 reiste der französische Komponist Ferdinand Hérold nach Italien, um dort Sänger anzuwerben und Werke aufzuspüren, die er in Paris auf die Bühne bringen wollte. Eines seiner wichtigsten Reiseziele war Neapel, wo Gioachino Rossini's Opern einen Triumph nach dem anderen feierten. Nach den Italienern war es das Publikum im Pariser Théâtre Italien gewesen, das von den Staunen erregenden Belcanto-Arien und Orchesterpartituren des Komponisten begeistert war. Hérold's Auge fiel auf *Mosè in Egitto*, eine *azione tragico-sacra*, die die Geschichte von Moses nacherzählt, wie er die zehn Plagen in Ägypten entfesselt und die Israeliten durchs Rote Meer führt. Am 13. April 1821 schrieb Hérold enthusiastisch an Giovanni Battista Viotti, den Direktor der Opéra, und verkündete, dass diese Oper eine der besten von Rossini sei und dass „dieses Werk in einer guten Inszenierung der Opéra an der Rue Pelletier [sic] in der nächsten Fastenzeit gegeben werden könnte“.

Hérold's geplante Terminierung für die Premiere der Oper mag seltsam erscheinen, da die Aufführung weltlicher Bühnenwerke während der Fastenzeit in vielen katholischen Ländern eingeschränkt war. In der Tat hatte Rossini, um genau diese Restriktionen zu umgehen, eine biblische Episode ausgewählt, frei bearbeitet nach dem Buch Exodus. *Mosè in Egitto* erlebte seine Premiere in der Fastenzeit 1818 im Teatro San Carlo in Neapel.

Im Paris des frühen 19. Jahrhunderts war die Auswirkung der katholischen Bräuche auf Zeitpläne der Theater komplizierter als in Italien. Vor der Französischen Revolution von 1789 waren Theateraufführungen während der Fastenzeit weitgehend untersagt; an ihrer Stelle wurden *concerts spirituels* veranstaltet, in denen Instrumental- und Vokalmusik dargeboten wurde. Die Trennung von Kirche und Staat nach 1789 hatte jedoch diesem Verbot ein Ende bereitet, und die Theater begannen damit, das ganze Jahr hindurch Werke auf die Bühne zu bringen. Die Revolution hatte allerdings nicht das Interesse an der christlichen Religion erlöschen lassen: In den 1790er-Jahren erschien nach und nach auf den weltlichen Bühnen in Paris eine Handvoll biblischer Dramen wie z. B. Gabriel

Legouvé's Tragödie *La Mort d'Abel* (1792). Doch anstatt die katholische Glaubenslehre zu propagieren, verwandelten diese Schauspiele Geschichten aus dem Alten Testament in Familiendramen, die einen für das 18. Jahrhundert typischen empfindsamen Zugang zur Religion verkörperten, der den Schwerpunkt auf die Beziehung zwischen Gott und dem einzelnen Menschen – gefühlstief, natürlich und persönlich – legte.

Nachdem Napoleon I. im Jahre 1801 das revolutionäre Frankreich mit der römisch-katholischen Kirche versöhnt hatte, wurde die sentimentalische Religion sehr populär. Zeuge dieser Entwicklung ist der sofortige und umfassende Erfolg des 1802 erschienenen *Le Génie du Christianisme* von François-René de Chateaubriand, in dem Chateaubriand die Schönheiten eines persönlichen und innigen christlichen Glaubens pries. Er stellte auch eine direkte Verbindung zur Kunst her und erklärte, dass das Christentum mehr als jede andere Religion einen eindeutig positiven Einfluss auf die künstlerische Gestaltung gehabt habe. Sein Buch bewertete nicht nur frühere Kunstwerke neu, die christliche Themen darstellten – beispielsweise Miltons *Paradise Lost* (1674) –, sondern es ermutigte Künstler auch dazu, sich von religiösen Erfahrungen inspirieren zu lassen. Diese Publikation kam gerade rechtzeitig; denn die Begeisterung der Theaterbesucher für biblisches Theater war in Paris auf dem Vormarsch.

Diese Begeisterung war erstmals deutlich geworden, als am Heiligabend 1800 Joseph Haydn's *Die Schöpfung* (1797–98) an der Opéra Premiere hatte. Diese Aufführung wurde nicht nur äußerst positiv aufgenommen, sondern das Oratorium rief innerhalb kürzester Zeit auch künstlerische Reaktionen hervor, darunter eine Parodie in dem Genre, das vielleicht das sentimentalste seiner Zeit war, dem *mélodrame*. Diese Parodie mit dem Titel *La Récreation du Monde* war das erste einer Reihe von überaus beliebten biblischen *mélodrames*. Das Management der Opéra schloss sich bereitwillig diesem Trend an und begann ab 1803 in den vorösterlichen Wochen mit der Aufführung von Oratorien und biblischen Opern.

Das erste Werk mit biblischer Thematik, das an der Opéra präsentiert wurde, war *Saül*, ein Oratorienpasticcio, das die letzten Tage von Saul, König von Israel und Juda,

und seine Nachfolge durch David nacherzählt. Die Partitur des Oratoriums wurde von Christian Kalkbrenner und Ludwig Wenzel von Lachnitz aus den beliebtesten Musikstücken der Zeit zusammengestellt. Darunter waren die Ouvertüre zu Haydns erstem Oratorium *Il ritorno di Tobia* (1775) und der Chor „Vollendet ist das große Werk“ aus *Die Schöpfung*. Die Autoren erhoben jedoch den Anspruch, dass sein attraktivster Bestandteil die *mise en action* war – es wurde inszeniert mit Kostümen und Bühnenbildern – und so auf den Pariser Geschmack an spektakulären Aufführungen abzielte. Von daher war es ein passenderer und effektvollerer Ersatz für die vorrevolutionären, nicht inszenierten *concerts spirituels*. *Saül* war in der Tat sehr populär und wurde bis 1818 an oder um Ostern herum regelmäßig aufgeführt.

Saül steht sinnbildlich für die Art und Weise, wie Geschichten aus der Bibel für die Bühne der Opéra bearbeitet wurden. Der Handlungsablauf ist frei nach Episoden aus dem Leben von Saul und David zusammengestellt, ohne die ursprüngliche Chronologie zu beachten. Die Einbeziehung einiger inniger Gebete der Protagonisten unterstrich die empfindsame Wesensart ihrer Beziehung zu Gott. Diese Betonung des persönlichen Erlebens schloss nicht das Vorhandensein großangelegter Massenszenen aus, die beweisen sollten, dass die Opéra das großartigste Spektakel in Paris auf die Bühne stellen konnte. *Saül* bot eine Geisterszene und endete mit aufwendigen Feierlichkeiten zu Davids Thronbesteigung.

Solch spektakuläre Szenen waren ein wesentliches Merkmal des Pariser biblischen Theaters. Biblische *mélodrames* wie beispielsweise *Le Triomphe de David*, das 1805 am Théâtre de la Gaité Premiere hatte, wiesen ebenfalls Geisterszenen sowie aufwendige Triumphmärsche und Jubelfeiern auf. Es war somit wichtig, dass die Opéra mit diesem Trend Schritt hielt, und so präsentierte sie im selben Jahr die Erstaufführung eines neuen Oratorienpasticcios, *La Prise de Jéricho*, das die vorhergehenden Ansätze des *Saül* übertraf. Es zeigte, wie Erzengel, mit Flammenschwertern bewaffnet, nach Jericho hinabsteigen, diese heidnische Stadt in Brand stecken, ihre Mauern durch Erdbeben zum Einsturz bringen und die Juden befreien, die im Baalstempel gefangengehalten wurden.

Diese Verknüpfung von biblischem Theater und extravaganter Spektakel hatte es schon vor dem 19. Jahrhundert gegeben und war besonders augenfällig in Theateradaptionen von Miltons *Paradise Lost*. Der berühmte Bühnenbildner Giovanni Niccolò Servandoni schuf zum

Beispiel 1758 das auf Milton basierende *Le Spectacle de la chute des anges rebelles*. Er schöpfte die optische Wirkung der perspektivischen Malerei und modernste Bühnentechnik aus, um den Engelsturz bildlich darzustellen, und er machte sich auch die musikalische Wirkung eines Orchesters aus 160 Musikern zunutze, die überall im Saal verstreut saßen. Auch kleiner dimensionierte Unterhaltungsprogramme wie Robertsons *Phantasmagoria*, eine populäre illusionistische Horrorshow, die um 1800 in Frankreich auf Tournee war, setzten beeindruckende musikalische und visuelle Effekte in von *Paradise Lost* inspirierten Geisterszenen ein.

Derartige „miltoneske“ Szenen waren ebenso in zwei biblische Opern des frühen 19. Jahrhunderts eingebaut worden: Jean-François Le Sueurs *La Mort d'Adam* (1809) und Rodolphe Kreutzers *La Mort d'Abel* (1810). Wie *Saül* erlebten diese Werke ihre Premiere während der Fastenzeit und verwandelten Episoden aus dem Alten Testament in ausgeklügelte Familiendramen, bei denen das Hauptaugenmerk empfindsam gefärbten religiösen Erfahrungen galt. Die Librettisten folgten weitgehend den vorhandenen Ausgestaltungen dieser Geschichte, wie man sie in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts fand: Friedrich Gottlieb Klopstocks Tragödie *Der Tod Adams* (1757) beziehungsweise Salomon Gessners Epos *Der Tod Abels* (1758). Aber um das erwartete Spektakel zu liefern, griffen beide auf Milton zurück und fügten Szenen hinzu, in denen Horden von Teufeln gegen Engel kämpfen, und zum Schluss eine grandiose Apotheose, in der die Titelfiguren zum Himmel auffahren.

Le Sueur hatte im Besonderen die Apotheose in *La Mort d'Adam* so ausgebaut, dass sie zur erstaunlichsten Opernszene wurde, die je gezeigt worden war. Sie bot über 130 Sänger, Tänzer und Statisten auf, dazu eine bühnenfüllende dreidimensionale Neugestaltung der verschiedenen Himmelskreise und etliche pyrotechnische Effekte; den Abschluss bildete eine Reihe pantomimischer Szenen, die die Zukunft der Menschheit darstellten, wie sie in der Bibel verheißen wird. Während die meisten Kritiker das fehlende dramatische Interesse an der Handlung sowie den Mangel an Abwechslung und Melodik in der Musik anprangerten, gerieten sie über die Inszenierung der Apotheose ins Schwärmen. Ein Rezensent kommentierte, dass „wohl noch nie etwas derart Schönes an der Opéra zu sehen war“ («Journal de Paris», 25. März 1809). Eine ähnliche, wenn auch weniger aufwendige und ausgedehnte Apotheose beschloss *La Mort d'Abel*, was eine bissige

Auseinandersetzung zwischen den Librettisten und Komponisten dieser beiden Opern darüber auslöste, wer als Erster den Gedanken gehabt hatte, „miltoneske“ Szenen einzubeziehen.

Nach Napoleons Fall bei Waterloo 1815 starb der Trend zur Präsentation von biblischen Opern oder szenischen Oratorien um Ostern herum in Paris langsam aus. Die Rückkehr der bourbonischen Monarchen ging einher mit der Wiederherstellung der Macht der katholischen Kirche in Frankreich und ihres Einflusses auf die Spielpläne der Pariser Theater. Von nun an fanden in der Karwoche keine szenischen Aufführungen in der Opéra statt und die vorrevolutionären *concerts spirituels* wurden wiedereingeführt. Dennoch hatten Wiederaufnahmen von *La Mort d'Adam* (1817) und *Saül* (1818) den Brauch der biblischen Spektakel während der Fastenzeit am Leben erhalten. Und wahrscheinlich mit dieser Tatsache vor Augen schlug Hérold vor, eine französische Version von Rossinis *Mosè in Egitto* während der Fasten-Spielzeit 1822 erstaufzuführen. Auf den ersten Blick schien die Oper geeignet: Es war eine Geschichte aus der Bibel, die zu einem Familiendrama wurde und innige persönliche Gebete zu Gott aufwies. Trotzdem wurde Hérolds Plan nicht sofort verwirklicht. Anfänglich wurde *Mosè* vom literarischen Prüfungsausschuss der Opéra abgelehnt und sein „anzüglicher“ Handlungsverlauf kritisiert. Er wurde zwar 1822 in der Salle Le Peletier der Opéra aufgeführt, aber im Oktober und in der italienischen Version, ausgeführt vom Ensemble des Théâtre-Italien. Es dauerte weitere fünf Jahre, ehe die überarbeitete französische Version ihre Premiere am 26. März 1827 erlebte, drei Wochen vor Ostern.

Während sich in Frankreich nie wirklich eine durchgängige Tradition von Fastenzeit-Opern oder -Oratorien entfaltete, hatten die oben genannten „Bibeloper“ des frühen 19. Jahrhunderts wesentlichen Einfluss auf die Opernproduktion in Paris, vor allem wegen ihrer überspannten Apotheosen. Mit diesen Schlusszenen stieß die französische Gepflogenheit grandioser Finale in neue Höhen vor und legte damit die Grundlagen für die spektakulären finalen Katastrophen der Grand opéra – ein Operngenre, das sich in Frankreich in den späten 1820er-Jahren entwickelte. Insbesondere *Moïse*, Rossinis überarbeitete französische Version des *Mosè*, gilt häufig als ein frühes Beispiel dieses neuen Genres.

Angesichts dieser Konvention ist Hérolds Vorschlag bemerkenswert, *Moïse* in der Salle Le Peletier in Szene zu setzen. Dieses Theater wurde neu errichtet, nachdem das frühere Opernhaus infolge des 1820 auf seinen

Stufen verübten Mordanschlags auf den Herzog von Berry abgerissen worden war. Es wurde für das Pariser Publikum im August 1821 eröffnet und war mit den neuesten Bühnentechniken ausgestattet. Es mag sein, dass das Originalfinale des *Mosè* von 1818, das Moses' Teilen des Roten Meeres und das Ertrinken der ägyptischen Streitkräfte schildert, sich als ideale Gelegenheit anbot, von diesen innovativen Techniken zu profitieren. Das neue Ende (1827) war sogar noch spektakulärer: Eine Vision des Himmels erschien über dem Roten Meer, für die angeblich einige Materialien des Bühnenbilds von Le Sueurs *La Mort d'Adam* wiederverwendet wurden, um Zeit und Geld zu sparen. Die visuellen Effekte des *Moïse* wurden zwar bewundert, doch war der eigentliche Triumph der Produktion, wie der britische Musikologe Benjamin Walton bemerkt hat, Rossinis packender Partitur zu verdanken, besonders dem fesselnden Stretta-Finale. Durch ihre Verwendung von Wiederholung und sorgfältig geplanten Crescendi überwältigten und verzauberten sie das Pariser Publikum und besicherten einigen Besuchern rauschhafte, erhabene Erfahrungen.

Annelies Andries
Magdalen College
University of Oxford
*Übersetzung aus dem Englischen
von Walter K. Wiertz*

Einige philologische Anmerkungen zu *Moïse*

„Moïse, Opéra en quatre actes“ – unter dieser schlichten Bezeichnung war Rossinis biblische Grand-Opéra im 19. Jahrhundert bekannt. Der Komponist selbst bezeichnete seine ursprüngliche italienische Fassung *Mosè in Egitto* (1818/19) stets als „Oratorio“, das er als „eine sehr hochstehende Gattung“ ansah. Als er mit Ferdinand Hérold die Idee entwickelte, das Werk in Paris zu zeigen und es dem damaligen Direktor der Opéra vorschlug, sprach er ebenfalls von „L'Oratorio de Moïse“. Als Rossini die Oper 1827 schließlich für die Bühne der Opéra in Paris einrichtete, nahmen die Schreiber innerhalb der Administration immer auf sein „Oratoire“ Bezug. Mit *Mosè in Egitto* knüpfte Rossini an eine neapolitanische Tradition der Fastenzeit-Oper an; mit *Moïse* hatte er etwas Ähnliches im Sinn, wie der Beitrag von Annelies Andries zeigt.

Die französische Fassung wird heute meist als *Moïse et Pharaon* ou *Le Passage de la Mer Rouge* bezeichnet. Einer von zwei Librettodrucken von 1827 verwendete tatsächlich diesen „Langtitel“, jedoch nur auf dem Umschlagblatt, während die Oper innen kurz und bündig *Moïse* genannt wird, wie auch in allen anderen Quellen, einschließlich der Partitur und des Klavierauszugs, die der Verleger Eugène Troupenas noch im gleichen Jahr publizierte und die die Grundlage des eigens für Rossini in Wildbad erstellten Aufführungsmaterials bilden.

Zwischen den beiden erwähnten Druckausgaben von Troupenas gibt es einen grundlegenden Unterschied: Der Klavierauszug enthält am Schluss ein „Cantique“ (Nr. 17 [44]), während die Partitur, wie der italienische *Mosè in Egitto*, mit der Meeresstille nach dem Sturm rein symphonisch endet. Rossini hatte zunächst einen Schlusschoral „Chantons, bénissons le Seigneur“ als Dankgebet der Hebräer für ihre Rettung komponiert. Davon ist in den Archiven der Opéra lediglich eine Partiturabschrift erhalten, die den Vermerk [„retiré de Moïse“] „Aus Moïse entfernt“ aufweist. Ob diese Zurückziehung vor oder nach der Premiere stattfand, ist unklar, aber jedenfalls wurde das Stück in der Partitur (die einige Zeit nach dem Klavierauszug herausgegeben wurde, der bereits in der Entstehungsphase der Oper vorbereitet wurde) nicht mehr berücksichtigt. Ob ästhetische oder praktische Gründe Rossini dazu bewogen haben, ist unklar. Die Aufführung in Bad Wildbad folgt der gedruckten Partitur, während das „Cantique“ für diese CD eingespielt wurde. Die Schreibweise der Personennamen ist ebenfalls der Partitur entnommen.

Reto Müller

Die Handlung

Erster Akt

Lager der Midianiter vor der Stadtmauer von Memphis.

[1] Ouvertüre. [2] Die Hebräer und Midianiter fühlen sich in ihrem Lager vor den Mauern Memphis' in ihrer Hoffnung betrogen, aus der ägyptischen Knechtschaft entlassen zu werden. Moïse wirft ihnen ihre Klagen und ihr mangelndes Gottvertrauen vor und gibt sich zuversichtlich, bald in das Gelobte Land zurückkehren zu können. [3] Er hat seinen Bruder Éliézer mit seinen Forderungen zum Pharao geschickt. Eben kehrt dieser zurück, in Begleitung ihrer Schwester Marie und deren Tochter Anaï. Er berichtet von der Freilassung der beiden Frauen als Zeichen der Nachgiebigkeit des Pharao. [4] Eine geheimnisvolle Stimme fordert Moïse auf, die Gesetzestafeln des Herrn entgegenzunehmen. [5] Alle verbeugen sich vor diesen und Moïse veranlasst das Weihefest. [6] Die Hebräer loben Gott, indem sie ihm ihre Erstgeborenen weihen.

[7] Moïse ruft zum Aufbruch am anderen Tag auf. Anaï will ihrem Volk folgen und ihre Liebe zum Pharaonensohn Aménophis ersticken, gerade als dieser erscheint, um sie zurückzuhalten. [8] Er beschwört ihre Liebe. [9] Doch Anaï bleibt bei den Klängen, die die Hebräer zusammenrufen, ihrem Entschluss treu.

[10] Wutentbrannt erklärt Aménophis, dass die Freilassung der Hebräer ausgesetzt sei. [11] Die zum Aufbruch bereiten Hebräer preisen Gott unter den Klängen eines Marsches. [12] Anaï sucht bei ihrer Mutter Trost und Kraft gegen ihre schuldhafte Liebe. [13] Moïse ist empört über Aménophis' Verbot des Abmarsches. Der hinzukommende Pharao ergreift die Partei des jungen Prinzen. Moïse erhebt seine Hand, worauf sich der Himmel verdunkelt, die Erde bebt und die Pyramide zu einem ausbrechenden Vulkan wird.

Zweiter Akt

Im Pharaonenpalast.

[14] Ganz Ägypten leidet unter der anhaltenden Finsternis. Der Hofstaat im Palast beknet den Pharao, der schließlich Moïse rufen lässt. [15] Der Pharao schwört, dieses Mal

sein Wort zu halten. [16] Moïse ruft Gott an, woraufhin das Licht zurückkehrt. [17] Alle sind von diesem neuen Wunder beeindruckt. [18] Nur Aménophis will den sofortigen Abzug der Hebräer erneut in Frage stellen, aber der Pharao lässt sie ziehen. [19] Alle, außer dem trotzigen Prinzen, freuen sich über den verheißungsvollen Tag.

[20] Der Pharao teilt seinem Sohn mit, dass er die assyrische Prinzessin noch an diesem Tag heiraten soll. [21] Aménophis ist am Boden zerstört und wagt es nicht, dem Vater seine wahre Liebe einzugestehen.

[22] Der aufgewühlte Prinz wird von seiner Mutter Sinaïde aufgesucht, die dessen heimliche Liebe kennt. Sie respektiert Moïse und seinen Gott, der auch ihrer war. [23] Sie beschwört Aménophis, seiner fatalen Leidenschaft, die alle ins Verderben stürzt, zu entsagen. [24] Nach seinem anfänglichen Widerstand lässt sie sich von seinem Lippenbekenntnis beschwichtigen. [25] Sinaïde sieht der prinzlichen Hochzeit und dem Fest der Himmelsgöttin Isis glückerfüllt entgegen.

Dritter Akt

Vorplatz des Isis-Tempels.

[26] Vor dem Isis-Tempel feiern die Ägypter ihre höchste Göttin unter der Leitung des Oberpriesters Oziride. [27] Seinem Wort fühlt sich auch der Pharao verpflichtet. Oziride lässt das Fest der Isis beginnen. [28] Tänze eröffnen das Fest. [29] Als Abschluss folgt das Ballett einer Jagdszene. [30] Da tritt Moïse mit den Hebräern hinzu und fordert die versprochene Freilassung. Oziride verlangt von ihm, dass sein Volk vor dem Abzug der Isis-Statue huldige, was Moïse empört ablehnt. [31] In diesem Moment erscheint der ägyptische General Ophide und berichtet von den Plagen, die Ägypten heimsuchen. Oziride verlangt die Bestrafung der Hebräer, welche die Götter erzürnt haben, während Moïse die Macht Gottes proklamiert. Auf seinen Wink hin stürzt die Isis-Statue zusammen und am Himmel zeigt sich die Bundeslade. [32] Allgemeines Staunen und Entsetzen ergreift alle. [33] Oziride beharrt auf seinen Göttern, und der Pharao fällt sein Urteil: Die Hebräer sollen noch am gleichen Tag aufbrechen, aber in Ketten! [34] Moïse spricht seinem Volk Mut zu, während die Ägypter Jehovas Macht dieses Mal für nutzlos halten.

Vierter Akt

Sanddünen. In der Ferne erblickt man das Rote Meer.

[35] Aménophis hat Anaï in die Dünen entführt. Er ist bereit, auf den Thron zu verzichten und will Marie und Moïse um ihre Hand bitten. [36] Anaï fleht zu Gott, sie nicht schwach werden zu lassen, während Aménophis den Beistand seiner Götter einfordert. [37] Moïse und die Hebräer erscheinen. Angesichts von Aménophis' Ansinnen verlangt Moïse von dem Mädchen, sich zwischen ihrer Mutter und Sinaïde, zwischen Memphis und ihrem Vaterland, zwischen ihrem Geliebten und Gott zu entscheiden. [38] Anaï beklagt ihr schreckliches Schicksal und ist verzweifelt. Schließlich bekennt sie sich wie inspiriert zu Gott und seinen Gesetzen. [39] Sie gesteht, geliebt zu haben, und fleht Gott um Gnade für sich und Aménophis. [40] Dieser tobt vor Wut und offenbart, dass Anaï damit das Todesurteil für die Hebräer ausgesprochen hat, die er den unter dem Pharao herannahenden Soldaten ausliefern wird.

[41] Die Hebräer gelangen an das Ufer des Roten Meers. [42] Moïse stimmt ein Gebet an, das von Éliézer und Marie und dem ganzen Volk aufgenommen wird. Während des Gebets lösen sich ihre Ketten von den Händen. [43] Der Angst vor den anrückenden Soldaten folgt ein neuerliches Wunder: Unter den Füßen Moïses weichen die Wasserfluten und das ganze Volk folgt ihm sicher durch das Rote Meer, während die Wogen über den verfolgenden Ägyptern zusammenschlagen. [44] Sicher am anderen Ufer angelangt, loben und preisen die Hebräer den Herrn.

Reto Müller

Following the French theatre tradition for spectacular biblical dramas during Lent, Rossini's *Moïse* was an incredible success at its Parisian premiere in 1827, and the opera is presented here in its complete form. Alongside power struggles and miracles, there develops a love story between Pharaoh's son Aménophis and the Israelite Anaï, though the main narrative is that of the Exodus from Egypt: Rossini's riveting score with its spellbinding finales culminates in the parting of the waves of the Red Sea. In this single work, Rossini laid the foundations of grand opera, and it is widely considered to be among his greatest achievements.



**Gioachino
ROSSINI**
(1792–1868)



MOÏSE

Opera in four acts (1827)

Libretto by Luigi Balocchi (1766–1832) and Étienne de Jouy (1764–1846)

Original French version

Moïse Alexey Birkus, Bass
Pharaon Luca Dall'Amico, Bass
Aménophis Randall Bills, Tenor
Éliézer Patrick Kabongo, Tenor
Oziride/Voix mystérieuse Baurzhan Anderzhanov, Bass
Ophide Xiang Xu, Tenor
Sinaïde Silvia Dalla Benetta, Soprano
Anaï Elisa Balbo, Soprano
Marie Albane Carrère, Mezzo-soprano

Górecki Chamber Choir, Kraków (Mateusz Prendota, Artistic Director)
Virtuosi Brunensis (Karel Mitáš, Artistic Director)
Fabrizio Maria Carminati

1–13 Act I	55:24	14–25 Act II	41:53	26–34 Act III	28:14
				35–44 Act IV	42:43

A detailed track list can be found inside the booklet.

Recorded: 19, 25 and 28 July 2018 at the Trinkhalle, Bad Wildbad, Germany during the XXX ROSSINI IN WILDBAD Festival (Jochen

Schönleber, Artistic Director) • Producer: Małgorzata Albińska-Frank • Engineer: Norbert Vossen

Editor: Stefan Lang • Booklet notes: Annelies Andries, Reto Müller • Cover: G. Paolo Zeccara

Edition: New edition for ROSSINI IN WILDBAD after the printed material of E. Troupenas (1827)

Cantique: New edition from the sources by Aldo Salvagno for ROSSINI IN WILDBAD © 2018

A co-production with Deutschlandradio Kultur • The French libretto may be accessed at www.naxos.com/libretti/660473.htm