

NAXOS

ROSSINI

2 CDs

L'Italiana in Algeri

Marianna Pizzolato • Lorenzo Regazzo

Lawrence Brownlee • Bruno De Simone • Giulio Mastrototaro

Transylvania State Philharmonic Choir, Cluj

Virtuosi Brunensis • Alberto Zedda



Gioachino
ROSSINI
(1792-1868)

L'Italiana in Algeri

Dramma giocoso in two acts by Angelo Anelli
Critical edition by Fondazione Rossini, edited by Azio Corghi

Mustafà, Bey or Dey of Algiers Lorenzo Regazzo, Bass
Elvira, his wife Ruth Gonzalez, Soprano
Zulma, Elvira's slave and confidante Elsa Giannoulidou, Mezzo-soprano
Haly, captain of the Algerian Corsairs Giulio Mastrototaro, Bass
Lindoro, a young Italian, favourite of Mustafà Lawrence Brownlee, Tenor
Isabella, an Italian lady Marianna Pizzolato, Contralto
Taddeo, her companion Bruno De Simone, Bass

Gianni Fabbrini, Harpsichord continuo

Transylvania State Philharmonic Choir, Cluj (Chorus master: Cornel Groza)

Virtuosi Brunensis (Artistic Director: Karel Mitas)

Alberto Zedda

Recorded live at the Kursaal, Bad Wildbad, Germany, 2nd, 3rd and 5th July 2008
for the Jubilee performance of the XXth ROSSINI IN WILDBAD Festival

(Artistic director: Jochen Schönleber)

A Co-production with Deutschlandradio Kultur

verabredet, niest. Das muss er allerdings mehrmals wiederholen, weil Taddeo, sehr zum Vergnügen von Lindoro und Isabella, einfach nicht verschwinden will. Zwei Mohren bringen Kaffee, und Isabella begrüßt Elvira, die nach ihren Worten von ihrem Gemahl eingeladen worden sei. Mustafa gerät in Rage und will Rache nehmen, indessen ihm die andern raten, seine Frau zu trösten.

13 In einem kleineren Zimmer ergötzt sich Haly an der Niederlage des Bey.

14 Er sieht, dass die Italienerinnen raffinierter seien und Männer leichter verliebt machen könnten.

15 Nachdem Haly abgegangen ist, erscheinen Taddeo und Lindoro. Letzterer meint, dass Isabella der Hilfe ihres „Onkels“ bedürfe, um fliehen zu können. Darauf gibt sich dieser als ihr Verehrer zu erkennen. Zwar habe er von einem gewissen Lindoro sprechen hören, doch jetzt sei er sich selbst der Zuneigung der Angebeteten sicher. Er weiß freilich noch immer nicht, wer der junge italienische Sklave ist, der ihm jetzt empfiehl, zuzusehen, wie er mit Mustafa Bey verfahren werde.

16 Mustafa erscheint und verlangt von Taddeo, die Angelegenheit mit seiner Nichte zu klären. Lindoro verrät dem Herrn, dass ihn Isabella tatsächlich liebe. Als dieser sie daraufhin aufsuchen will, ergänzt Lindoro, sie werden ihn, den Bey, in der entsprechenden Zeremonie als ihren Pappataci [= „Vielfraß“] empfangen.

17 Mustafa freut sich über die vermeintliche Auszeichnung, die, wie ihm Lindoro erläutert, eine alte italienische Ehrung sei und, so Taddeo weiter, in Erwiderung seiner eigenen Beförderung zum Kaimakam geschehe. Der Bey erfährt nunmehr, wie er sich durch Trinken, Schlafen und Essen auf die Zeremonie vorzubereiten habe – eine Pflicht, der er sehr gern nachkommt.

18 In einem prächtigen Gemach unterhalten sich Lindoro und Taddeo über Isabellas Vorhaben, das darauf abzielt, sämtliche italienischen Gefangenen freizubekommen. Eine Gruppe soll sich als Pappataci kleiden, die andern sie auf das Schiff begleiten. Sie sehen Isabella und ihr Gefolge herbeikommen.

19 Die italienischen Gefangenen freuen sich auf die Freiheit.

20 Isabella weist die Männer an, beieinander zu bleiben.

Bald werde die Gefahr vorüber sein. Taddeo und Lindoro müssen jetzt von einer Frau geführt werden.

21 Isabella will, dass sie tapferen Herzens an ihr Heimatland denken. Sie tadelt den lachenden Taddeo und bittet Lindoro, mutig zu sein: Die Liebe verleiht größere Kühnheit, und bald werde man die Heimat wiederssehen.

22 Taddeo freut sich darauf, dass Isabellas Plan gelingt, weil er glaubt, alles geschehe seinetwegen. Mustafa will wissen, wo die Nichte des Onkels sei und erfährt, dass sie mit den Vorbereitungen für die Zeremonie beschäftigt sei. Mustafa freut sich.

23 In Begleitung der Pappataci tritt Lindoro ein. Die Pappataci geben den Befehl, die Hörer erschallen zu lassen. Lindoro und Taddeo amüsieren sich über das Schauspiel, derweil Mustafa vergnügt auf die Ehrung wartet. Die Pappataci nehmen dem Bey den Turban und das türkische Gewand, um ihn mit einer Perücke und der Kleidung eines Pappataci auszustatten.

24 Isabella tritt ein. Sie fordert den Erwählten auf, die für einen Pappataci nötigen Gelöbnisse zu leisten. Mustafa ist unter allgemeinem Applaus gern dazu bereit. Lindoro überreicht Taddeo ein Papier, und dieser verliest die einzelnen Punkte, die Mustafa wiederholen muss. Er hat zuzuschauen und darf doch nichts sehen, muss zuhören und darf nichts hören, soll essen und trinken und sich nicht an all dem stören, was gesprochen wird. Mustafa schwört, wie ihm geheißen, und wird zum Pappataci ernannt. Weitere Vorschriften folgen, worauf der Bey sich nach Taddeos Vorbild zum Essen und Trinken niedersetzt, um sein Schweigegeplöbe zu halten.

25 Vor der Loggia erscheint ein mit Matrosen und europäischen Sklaven bemanntes Schiff. Die Seeleute schicken sich an, den Anker zu lichten. Isabella bedeutet Lindoro, er müsse jetzt gehen. Als Taddeo nunmehr den Namen des jungen Konkurrenten hört, merkt er, dass auch er übertölpelt wurde. Mustafa indessen, der Pappataci, isst und schweigt. Taddeo beschließt, gemeinsam mit Lindoro und Isabella zu fliehen.

26 Elvira fragt Mustafa, ob er nicht sehen könne, was geschieht, doch der neue Pappataci setzt sein Mahl fort und achtet der Dinge nicht. Seine Gattin, Zulma und Haly erklären ihn für verrückt. Isabella, Lindoro und Taddeo freuen sich des gelungenen Plans. Da endlich

Narrheit ihres Herrn auslassen. Auch Elvira, ihre Zofe und der Korsar sind erstaunt darüber, wie schnell es der raffinierten Italienerin gelungen ist, Mustafa zu verwandeln.

② Elvira, Haly und Zulma besprechen die Lage. Zulma ist der Ansicht, dass Mustafa bald froh sein werde, wenn ihn Elvira zurücknähme. Beim Erscheinen des Bey rät Haly, nicht zu widersprechen und auf Zeit zu spielen. - Mustafa schickt die beiden Frauen zu Isabella: Er wolle Kaffee mit ihr trinken. Durch seinen italienischen Sklaven hat er einiges erfahren, und jetzt will er sich durchsetzen. Zu diesem Zwecke will er sich Taddeo als Helfer dienstbar machen.

③ Isabella ist unglücklich. Zwar hat sie ihren Lindoro gefunden, doch in Gesellschaft einer andern Frau. Als der Liebste kommt und die Situation erklären will, ist sie ungehalten über das, was er anscheinend mit Elvira geplant hat. Dann schlägt sie aber eine gemeinsame Flucht vor. Im Augenblick müssen sie allerdings voneinander scheiden.

④ Lindoro ist froh, dass er Isabella gefunden und ihre Wut besänftigt hat. Er geht ab.

⑤ Mustafa tritt auf. Ihm folgt zunächst Taddeo. Dann erscheinen Haly und zwei Mohren, die einen Turban, ein türkisches Gewand und einen Säbel tragen, sowie der Chor der Eunuchen. Der liebste Bey sieht sich nach der Gesellschaft der Italienerin, indessen ihm Taddeo um Mitleid anfleht: Er wähnt sich von den Werkzeugen seiner vorbestehenden Hinrichtung verfolgt. Mustafa setzt ihm seinen Irrtum auseinander. In Wirklichkeit bringen ihm die Leute die Insignien, mit denen Taddeo zum Kaimakam des Bey gemacht werden soll.

⑥ Haly legt Taddeo das türkische Gewand an und setzt ihm den Turban auf, derweil ihm Mustafa die Scheide des Säbels umschnallt. Die Eunuchen preisen den Kaimakam, für den sie vom Schicksal Löwenstärke und Schlangenlist erbitten.

⑦ Taddeo weiß nicht, was diese Ehre zu bedeuten hat, bis ihm Mustafa versichert, er sei jetzt sein Stellvertreter. Der also Beförderte fühlt sich völlig überfordert: Er sei ein Esel, meint er, der nicht einmal recht lesen könne. Das sei auch nicht seine Aufgabe, erfährt er: Er solle vielmehr dafür sorgen, dass Isabella die Liebe des Bey erwidert.

⑧ Taddeo findet den Turban zu schwer auf dem Kopfe und die Kleidung zu unbequem. Am liebsten würde er die Ehrung ablehnen, doch beim Anblick des wütenden Mustafa nimmt er an – und sogleich spenden die lobsingenden Eunuchen neuerlichen Beifall. Taddeo dankt und verspricht, mit Isabella zu reden. Seine Lage dünkt ihn freilich nicht beneidenswert.

⑨ Die Szene zeigt jetzt ein schönes, ebenerdiges Gemach mit einer Loggia, die aufs Meer hinausragt. Elvira und Zulma helfen Isabella, türkische Gewänder anzulegen. Sie befiehlt dem Sklaven Lindoro, Kaffee für drei Personen zu bringen. Elvira korrigiert: Mustafa wolle sie allein besuchen. Isabella ist entgeistert, dass die Gemahlin selbst so willig die Botschaft bringt. Elvira soll sich mit Zulma in einen angrenzenden Raum begeben und sie beobachten, auf dass sie lerne, wie eine Frau mit einem Manne umzugehen habe.

⑩ Im Kreise ihrer Sklavinnen vervollständigt Isabella ihre Garderobe, um sich für den Verehrer noch schöner zu machen und meint, der Bey wisse gar nicht, wen er vor sich habe. Mustafa, Taddeo und Lindoro kommentieren beiseite die Szene und bewundern Isabella, die jedoch nichts anderes im Sinne hat, als den Bey zu überlisten. Als ihr Gewand komplett ist, geht sie ab, und auch die Sklavinnen ziehen sich zurück.

⑪ Mustafa befiehlt Lindoro, ihm Isabella zu bringen. Der junge Mann geht ab und beschließt, mit seinen Mädchen unter vier Augen zu sprechen. Auch Taddeo erhält den herrschaftlichen Befehl, Isabella herbeizuholen. Als dieser zögert, wird er über seine diesbezüglichen Pflichten aufgeklärt. Lindoro tritt wieder ein, um zu melden, dass Isabella auf dem Wege sei. Taddeo wird instruiert, seinen Herrn zu verlassen, sobald dieser ihm durch ein Niesen das entsprechende Zeichen gibt.

⑫ Isabella erscheint. Mustafa präsentiert ihr den „Onkel“, den er ihr zu Ehren in den Rang seines Kaimakam erhoben habe. Sie findet, das sei genau das Richtige für einen Mann von solchem Aussehen und bedankt sich aufrichtig. Taddeo verrät dem Mädchen den wahren Grund für die Beförderung, indessen Lindoro dem Bey gegenüber meint, man solle nur sehen, wie sein „Stellvertreter“ seines Amtes walte. - Isabella nennt Mustafa ihren Liebsten, weshalb dieser, wie

CD 1	68:57	16 No. 15 - Quartettino nel Finale I: Vo' star con mia nipote <i>(Taddeo, Haly, Mustafà, Isabella)</i>	2:18
1 No. 1 - Sinfonia	7:51	17 No. 16 - Settimino nel Finale I: Pria di dividerci No. 17 - Seguito e Stretta nel Finale I: Va sossopra il mio cervello <i>(Zulma, Elvira, Lindoro, Isabella, Mustafà, Taddeo, Haly, Chorus)</i>	9:05
Act I			
2 No. 2 - Introduzione: Serenate il mesto ciglio No. 3 - Cavatina e Stretta dell'Introduzione: Delle donne l'arroganza <i>(Chorus, Elvira, Zulma, Haly, Mustafà)</i>	7:07		
3 No. 4 - Recitativo: Ritiratevi tutti <i>(Mustafà, Zulma, Elvira, Haly)</i>	1:49		
4 No. 5 - Cavatina: Languir per una bella <i>(Lindoro)</i>	6:49		
5 No. 6 - Recitativo e Duetto: Ah quando fia <i>(Lindoro, Mustafà)</i>	1:10		
6 Se inclinassi a prender moglie <i>(Lindoro, Mustafà)</i>	4:08		
7 No. 7 - Coro: Quanta roba! Quanti schiavi! No. 8 - Cavatina: Cruda sorte! Amor tiranno! <i>(Chorus, Isabella)</i>	5:20		
8 No. 9 - Recitativo: Già ci siam <i>(Isabella, Taddeo, Haly)</i>	1:17		
9 No. 10 - Recitativo e Duetto: Ah, Isabella, siam giunti a mal partito	1:14		
10 Ai, capricci della sorte <i>(Isabella, Taddeo)</i>	7:25		
11 No. 11 - Recitativo ed Aria: E ricusar potresti <i>(Zulma, Lindoro, Elvira, Mustafà, Haly)</i>	2:55		
12 Già d'insolito ardore nel petto <i>(Mustafà)</i>	3:22		
13 No. 12 - Recitativo: Vi dico il ver <i>(Zulma, Elvira, Lindoro)</i>	0:35		
14 No. 13 - Coro nel Finale I: Viva, viva, il flagel delle donne <i>(Chorus, Haly, Mustafà)</i>	2:23		
15 No. 14 - Duettino nel Finale I: Oh! Che muso, che figura! <i>(Isabella, Mustafà)</i>	4:07		
		CD 2	67:17
		Act II	
		1 No. 18 - Introduzione: Uno stupido, uno stolto <i>(Chorus, Zulma, Elvira, Haly)</i>	1:54
		2 No. 19 - Recitativo: Amiche andate a dire all'Italiana <i>(Mustafà, Zulma, Elvira)</i>	0:56
		3 No. 20 - Recitativo ed Aria: Qual disdetta e la mia <i>(Isabella, Lindoro)</i>	1:29
		4 Oh come il cor di giubilo <i>(Lindoro)</i>	2:22
		5 Recitativo: Ah se da solo a sola <i>(Mustafà, Tadeo)</i>	1:12
		6 No. 21 - Coro: Viva, il grande Kaimakan <i>(Chorus)</i>	0:57
		7 No. 22 - Recitativo, Coro ed Aria: Kaimakan! Io non capisco niente <i>(Taddeo, Mustafà)</i>	0:27
		8 Ho un gran peso sulla testa <i>(Taddeo, Chorus)</i>	4:02
		9 No. 23 - Recitativo ed Aria: Dunque a momenti il signor Mustafà <i>(Isabella, Lindoro, Elvira, Zulma)</i>	1:56
		10 Per lui che adoro <i>(Isabella, Mustafà, Taddeo, Lindoro)</i>	6:08

11 No. 24 - Recitativo e Quintetto: Io non resisto più (<i>Mustafà, Taddeo, Lindoro</i>)	0:41	20 Recitativo accompagnato: Amici, in ogni evento m'affido a voi (<i>Isabella, Taddeo</i>)	1:17
12 Ti presento di mia man (<i>Mustafà, Isabella, Taddeo, Lindoro, Elvira</i>)	9:40	21 No. 29 - Scena ed Aria: Pensa alla patria (<i>Isabella, Chorus</i>)	6:00
13 Recitativo: Con tutta la sua boria	0:34	22 No. 30 - Recitativo: Che bel core ha costei! (<i>Taddeo, Mustafà</i>)	0:54
14 No. 25 - Aria: Le femmine d'Italia (<i>Haly</i>)	2:33	23 No. 31 - Finale II: Dei pappataci s'avanza il coro (<i>Lindoro, Chorus, Taddeo, Mustafà</i>)	3:33
15 No. 26 - Recitativo: E tu spero di togliere (<i>Taddeo, Lindoro, Mustafa</i>)	0:53	24 No. 32 - Quartetto nel Finale II: Non sei tu, che il grado eletto (<i>Isabella, Mustafà, Chorus, Lindoro, Taddeo</i>)	6:23
16 No. 27 - Recitativo e Terzetto: Orsù: la tua nipote con chi crede (<i>Mustafa, Lindoro, Taddeo</i>)	0:56	25 No. 33 - Seguito: Son l'aure seconde (<i>Chorus, Lindoro, Isabella, Taddeo, Mustafà</i>)	1:55
17 Pappataci! Che mai sento! (<i>Mustafà, Lindoro, Taddeo</i>)	5:41	26 Stretta del Finale II: Mio signore... Mio marito (<i>Haly, Elvira, Zulma, Mustafà, Isabella, Lindoro, Taddeo, Chorus</i>)	2:42
18 No. 28 - Recitativo e Coro: Tutti i nostri italiani ottenere dal bey spera Isabella? (<i>Taddeo, Lindoro</i>)	0:46		
19 Pronti abbiamo e ferri e mani (<i>Chorus</i>)	1:21		

9] Taddeo sorgt sich um die Zukunft und vermag Isabella nicht einmal mit der Enthüllung aus der Fassung zu bringen, aber er sehr wohl wisse, warum sie die Reise unternommen habe – um nämlich ihren geliebten Lindoro wiederzufinden.

10] In das Unglück vermag sich Isabella zu fügen, doch Taddeos Eifersucht erträgt sie nicht. Allmählich verliert sie die Geduld: Lieber noch ein Türke als solch läppisches Betragen ... Allerdings kommt ihr zu Bewusstsein, dass sie wohl Taddeos Beistand nötig haben dürfte, und dieser wiederum erkennt, dass auch er ohne sie verloren wäre. Also endet das Wortgefecht mit dem beidseitigen Entschluss, auch weiterhin als Nichte und Onkel auftreten zu wollen.

11] Wir befinden uns in demselben Saale wie zu Beginn der Handlung, Zulma ist verwirrt darüber, dass Lindoro die schöne, liebenswerte Elvira verschmäht hat, die allerdings bereits weiß, was sie von Ehemännern zu erwarten hat. Die Zofe erinnert an den Befehl des Bey, dem man unbedingt zu gehorchen habe. Nun aber still, meint sie, als sie den Herrn kommen sieht. – Mustafa bringt die Nachricht, dass ein venezianisches Schiff bald nach Italien abgehen werde, und bietet Lindoro die Freiheit, vorausgesetzt, dass er Elvira mitnimmt. Er werde ihm dazu viel Gold geben und fordert ihn auf, mit dem Kapitän des Schiffes alles Nötige zu regeln. Lindoro geht ab. – Danach tröstet der Bey seine Noch-Ehefrau mit dem Versprechen, ihr werde es in Italien gut gefallen. Nunmehr bringt Haly die Kunde, man habe eine schöne Italienerin für den Herrn gefunden, der sich ob der Neuigkeiten höchst erfreut zeigt und befiehlt, seinen ganzen Serail im großen Saale zu versammeln, auf dass man seinen Triumph miterleben könne.

12] Mustafa schwelgt zunächst in dem kommenden Entzücken, unterbricht sich aber und gibt Elvira den Befehl, sich zusammen mit Zulma an Bord des Schiffes zu begeben. Dann will er die italienische Schönheit aufsuchen, um ihr seine Liebe und Ehrfurcht zu weihen. Er geht ab, von Haly und seinen Leuten begleitet.

13] Elvira gesteht der erstauten Zulma, dass sie Mustafa trotz allem noch liebt. Lindoro meldet, dass das Schiff zur Abfahrt bereit sei. Auch er wundert sich darüber, dass die junge Frau nicht von ihrem Tyrannen lassen mag: Sie solle doch frohen Gemütes mit nach Italien

reisen, wo sie mit ihrem Wohlstand so viele Ehemänner und Liebhaber haben werde, wie sie nur wünscht.

14] Wir sehen einen prächtigen Saal. Hinten ein Balkon, auf dem die Frauen des Serail stehen. Auf einem Diwan der Bey im Kreise der Haremswächter, die ihrem Herrn, dem „Besieger der Frauen“, ein Loblied singen. Haly meldet Mustafa, dass die Italienerin nur auf ein Zeichen warte.

15] Isabella wird hereingeführt. Leise kommentiert sie die Hässlichkeit des Bey, mit dem sie glaubt, fertigwerden zu können. Er hingegen, beglückt über ihren Anblick, will behutsam seine Gefühle verbergen, was ihm aber kaum zu gelingen scheint. Das Mädchen richtet das Wort an den Herrn und bittet ihn, ihr in ihrem herben Geschick beizustehen. Mustafa zeigt sich insgeheim entflammt, und Isabella registriert selbstsicher, dass er ihr bereits ins Netz gegangen ist.

16] Taddeo drängt sich herein, schiebt Haly zur Seite, stellt sich als Isabellas Onkel vor und bemerkt sogleich, dass ihm niemand zuhört: Der Bey ist gefangen von Isabellas Schönheit und meint beiläufig zu Haly, man solle den Eindringling speien. Taddeo wird aber begnadigt, als Isabella den verliebten Mustafa umschmeichelt und den vor Angst schlotternden Mann als ihren Oheim ausweist.

17] Elvira, Zulma und Lindoro treten ein, um Abschied von dem Bey zu nehmen. Isabella und ihr Geliebter glauben ihren Augen nicht zu trauen, als sie sich so unvermutet wiedersehen. Mustafa weiß sich auf das freudige Erschrecken keinen Reim zu machen, setzt dann aber Isabella auseinander, um wen es sich bei Elvira, der Frau in Lindoros Gesellschaft handelt – worauf ihn die Italienerin jedoch als Tyrannen bezeichnet und von ihm verlangt, die Gemahlin bei sich zu behalten. Sie selbst, Isabella, wolle den Sklaven, mithin Lindoro, für sich haben. Der Aufzug endet in einer allgemeinen Verwirrung.

CD 2

Zweiter Akt

1] Die Szene zeigt wiederum den kleinen Saal vom Anfang des ersten Aktes. Neben Elvira, Zulma und Haly sind die Haremswächter zugegen, die sich über die

Der Inhalt

CD 1

1 Overture

Erster Akt

2 Ein kleiner Saal im Palaste Mustafas, des Bey von Algerien. Ein Diwan steht in der Mitte des Raumes, von dem aus man zu den privaten Gemächern des Herrn und seiner Gemahlin Elvira gelangt. Letztere ruht, von ihrer Zofe Zulma und dem Chor der Eunuchen umgeben, auf dem bequemen Lager. Die Verschnittenen bemühen sich, Elvira aufzumuntern, da sie das Herz ihres Gatten verloren hat. Zulma ist der Ansicht, männliche Tyrannei ließe sich durch Geduld besiegen. – Haly, der Capitain der algerischen Korsaren, meldet das Kommen des Bey, der sich über die stolze Arroganz der Weiber und den Verdruß beklagt, den sie einem verursachen. Er ist wild entschlossen, mit Elvira zu brechen. Zulma fordert ihre Herrin zu mutiger Antwort auf, derweil die Eunuchen vor der Erscheinung Mustafas angstvoll zurückweichen. Elvira tritt ihrem Gemahl gegenüber, der sie wütend auffordert, zu verschwinden, da er keine Idee hat, wie er mit ihr auskommen sollte. Im anschließenden Ensemble beschreibt er, wie sich seine Stimmung beim Anblick anderer Mädchen ändert. Die Anwesenden kommentieren seine Wut.

3 Mustafa schickt alle bis auf Haly hinaus. Diesem befiehlt er, den italienischen Sklaven holen zu lassen. Seiner Frau, so fährt er fort, sei er längst überdrüssig, weshalb er beschlossen habe, sie mit dem Sklaven zu verheiraten. Auf Halys Einwand, jener sei doch kein Türke und eine solche Mischung durch Mahomet verboten, erwidert der Bey, dass ihn das nicht kümmern: Schließlich gebe es für ihn kein anderes Gesetz als die eigene Laune. Im übrigen führt er Beschwerde über seinen gesamten Harem, worin nicht eine Frau sei, mit der er gern zusammen wäre. Eine Italienerin solle ihm Haly verschaffen – und wenn ihm das nicht binnen der nächsten sechs Tage gelinge, werde er ihn spießen lassen. Darauf verschwindet der Bey in seinen Gemächern. Auch Haly verlässt den Saal.

4 Mustafas Liebingssklave, der junge Italiener Lindoro, betritt den Raum und besingt die treue Geliebte, von der er durch das Meer getrennt ist.

5 Er sehnt sich nach seiner italienischen Heimat. Mustafa erscheint und bedeutet unmissverständlich, dass er ihm ein Weib geben wolle. Lindoro schreckt zurück: Er kann sich nicht vorstellen, eine Ehe ohne Liebe einzugehen. Der Bey tut den Einwand ab und will wissen, ob man in Italien nie auch das Geld ins Spiel brächte? Gewiss, so Lindoro, doch bei ihm sei das etwas anderes, worauf ihm Mustafa eine Braut zeigen will, die sämtliche inneren und äußeren Vorzüge mitbringt – Schönheit, ein gutes Herz, kurzum alles, was man sich nur wünschen könne. Damit sieht sich Lindoro einem schwerwiegenden Problem gegenüber.

6 Man müsse, gibt der junge Mann zu bedenken, solch eine Heirat doch sehr wohl erwägen. Mustafa jedoch versichert ihm, dass seine Zukünftige alles haben werde, was sein Herz begehrt: holde Augen, dunkle Haare, rosige Wangen, Redlichkeit. Lindoro sieht keinen Ausweg mehr: Mustafa zwingt ihn förmlich zur Zustimmung, wo er doch der Liebsten die Treue geschworen hat.

7 Die Szene zeigt nunmehr das Ufer des Meeres. In der Ferne sieht man ein Schiff, das in dem nunmehr sich legenden Sturme gescheitert ist. Menschen versuchen, sich von dem Wrack zu retten. Ein Teil der Korsaren kommt mit einem Schiff herbei, die andern nahen sich mit ihrem Kapitän Haly auf dem Landwege. Reiche Beute hat ihnen das Unglück gebracht – auch einige schöne Mädchen und gewiss eine, über die sich Mustafa freuen wird. Diese eine namens Isabella beklagt das harte Los, das ihr die Liebe zu Lindoro eingebracht hat. Sie wünscht sich Trost, weiß aber auch, wie sie im Umgang mit den Korsaren jede weibliche List einsetzen kann.

8 Noch einmal betont das Mädchen seine Standhaftigkeit. Die Korsaren haben inzwischen ihren Begleiter Taddeo verfolgt und gepackt, der laut um Hilfe schreit. Isabella gibt den ältlichen Verehrer als ihren Onkel aus und erklärt, dass sie aus Italien kämen – worüber Haly besonders erfreut ist, da er nun den Befehl des Bey wird erfüllen können. Vergnügt macht er sich davon, dem Herrn die gute Kunde zu bringen.

Gioachino Rossini (1792-1868)

L'Italiana in Algeri

When the 21-year old Gioachino Rossini wrote his *L'Italiana in Algeri* (The Italian Girl in Algiers) for Venice in 1813 he had already made his debut as an opera composer two and a half years earlier, yet this was his tenth opera – a quarter of all the operas which he was to write up to 1829. The majority of these creative pyrotechnics were inspired by the fun-loving lagoon city of Venice, where Rossini made his operatic debut with the small *farsa La cambiale di matrimonio* (The Bill of Marriage). With his next *farsa*, *L'inganno felice* (The Happy Deception), also written for the same house, the Teatro San Moisè, Rossini gained such huge popularity that the impresario there immediately signed him up to write three further one-act operas. So straightaway Rossini returned to Venice, even though by then he was fêted elsewhere: he had received commissions from Bologna and Ferrara but it was in Milan that he achieved overnight fame when his opera *La pietra del paragone* (The Touchstone) triumphed at La Scala. Next came an important commission from the Teatro la Fenice to write his first serious opera *Tancredi*, which was another triumph for the young man. Rossini experienced what it meant to have success, to be celebrated, from being the poor son of a town trumpeter to becoming a personality much in demand – a feeling of optimism took hold of him, which allowed him to forget his initial feelings of angst. Out of this eruption of high spirits was born *L'Italiana in Algeri*, the acme of deliriousness, of unparalleled euphoria.

Along with Venice's small theatres, which included the aforementioned Teatro San Moisè, and the large La Fenice, there was also another local theatre, the San Benedetto, which was used by various theatre troupes. For the 1813 spring season the Philharmonic Dilettantes, led by the impresario Giovanni Gallo, organized a short season 'For the Good of the Poor' for which Rossini's *La pietra del paragone* and a newly-composed opera by Carlo Coccia, to a libretto by Gaetano Rossi, were advertised. In the cast were two renowned singers, the contralto Maria Marcolini and the bass Filippo Galli, who a few months earlier had triumphed in Rossini's

Pietra in Milan, so it was no wonder that this hit was now introduced to the Venetians.

The première of *La pietra del paragone* took place on 19th April but the Venetians, perhaps a little prejudiced against something imported from Milan, reacted to it guardedly and criticized it for its extravagant orchestration; ten days later the opera was replaced by Stefano Pavesi's *Ser Marcantonio*. Eventually, from the 8th to 20th March, the first act of Pavesi's opera and the second act of Rossini's opera were performed in tandem, an indication that neither work was completely convincing and that the impresario wanted to keep the public onside with this pastiche until Coccia's new opera was ready. But it was a long time coming. At this point Gallo, as has always been assumed up to now, had implored Rossini to write a new opera immediately, in order to bridge the gap caused by the delay of the Coccia opera. This work, to a libretto by Giuseppe Foppa (instead of the advertised Gaetano Rossi), and with the title of *La donna selvaggia* (The Wild Woman), finally reached the stage on 26th June 1813.

The Rossini scholar Paolo Fabbri has advanced another theory: 'It was the composer who had recklessly offered, on account of having made such a poor impression, to redeem himself.' In fact there is little evidence to suggest that the impresario felt inclined, in an already difficult season, to put on a second new opera, a much more difficult undertaking than to fall back on an existing work which was already in the singers' repertoire. What is sure is that Rossini changed his original plans and by 8th May was already at work on the new opera, as his father, who was waiting for him at the little town of Adria in the Veneto region, learnt in a letter from him: 'I am taking advantage of Giuseppe Bedolo's return to Adria, to tell you of my good health and that of Mama and at the same time to ask you to call on Malanotte and to tell her that I am writing an opera for the Teatro San Benedetto and that, as a result, I shall not have the pleasure of your company in Adria.'

The ease with which Rossini set to work suggests

that the initiative for writing this opera, completely free of plagiarism, came from the composer himself: he probably found in the libretto to *L'Italiana in Algeri* written by Angelo Anelli, whom he had met in Milan, a congenial model. So there was no need to have a new libretto written in an impossibly short time-scale as a last-minute replacement, but on the contrary, a good excuse at last to be able to set to music a libretto of quality. Two years later, when he was on the look-out for a suitable libretto for his debut in Rome, Rossini requested from Anelli a libretto with words which would exactly fit the character of the *Italiana*: 'I'm writing this carnival for Rome and what I would like from you is a humorous libretto full of spectacle, do you understand? [...] If you already have to hand an old libretto, then simply adapt it, so long as it's funny.' 'Last, but not least, what I would ask of you is for something outlandish in your ideas for the subject, the metres and the action etc.' One could assume from this that Rossini was aware of the opera that had already been written to this text, by Luigi Mosca, the score of which was in the archive of La Scala's copyist Giovanni Ricordi, and which he was probably able to study. To a certain extent also the urge to measure himself against his colleagues would probably have played a part.

A comparison of the two versions of the libretto clearly shows that countless changes had to be made to the new setting. Although the structure of the opera has not been inherently changed, emphases have been shifted, above all in relation to the principal character of Isabella. So that she can effectively begin the second scene (the hijacked ship on the beach at Algiers) an aria for Taddeo has had to be dropped, in order to complement Isabella's performance of the *cavatina* with a forceful *cabaletta*. A second aria for Lindoro would have merely delayed the first finale and was therefore cut. In the second act Isabella would have sung a love-duet with Lindoro but it was deemed superfluous, so it was replaced by a new aria for Lindoro, so that the *prima donna* could come into her own with an additional aria in the next-but-one number. So now Isabella has three arias, instead of two, while Lindoro's two arias are better distributed. Mustafâ retains his numbers but his appearance in the introduction, as well as his aria, are

completely new, in order to invest the Bey with a macho character, which is contrasted all the more with his downfall. In the two big ensemble numbers, the finale of Act 1 and the Act 2 quintet, some passages have been added or altered, which give due weight to the ensembles. All these adjustments can plainly be put down to Rossini's musical and dramatic requirements, and they show very clearly how disinclined he was to set just any text at the drop of a hat, even "a washing-list" (as the anecdote has it). For him the structure of the opera and the inner meaning of the individual characters had, above all, to be right.

The opinion is often put forward that Rossini had cut the duet between Isabella and Lindoro because of his aversion to love-duets, but there are enough examples of these in Rossini's *oeuvre* to confound this view. Here in *L'Italiana* the love-duet disrupted the flow of the opera, on the one hand within the action, since the love between Lindoro and Isabella is not central to the opera, meaning that it is never called into question (her little misunderstanding is cleared up in a short recitative), while a duet would only have held up the action without creating a new situation; on the other hand, in the musical loading of the solos (above all Isabella's) both singers already have to sing duets with Mustafâ and Taddeo.

Much importance has been, and still is, attached to Isabella's patriotic rondo, and Rossini himself acknowledged this when, half a century later, he tried to counter his reputation as a reactionary, while pointing out that he had set these verses passionately and successfully while he was still in his artistic youth. With hindsight such an interpretation was an easy one to make. In the year 1813 the "spirited" setting could hardly be attributable to political-patriotic reasons. These verses already existed word for word in 1808 and had in 1813 at most a political significance in this respect, when it was good form, with Venice being under French influence, to allow patriotic sentiment to arise ('Napoleon had just this minute rekindled patriotism' Stendhal said). Fundamentally Rossini was not a political person, and if he succeeded musically in furnishing the text with patriotic fervour, so this should be attributed to his genius in putting into an appropriate

und Giuseppe Spirito (Haly) mit. Wegen einer Indisposition der Marcolini fand die zweite Aufführung erst am 29. Mai statt, worauf die *Italiana* den ganzen Juni hindurch gespielt wurde.

Schon nach der zweiten Aufführung der Oper hatte der Kritiker des «Giornale dipartimentale dell'Adriatico» prophetisch verheißen: „Am Sonntag Abend wurde das blühende Genie dieses tüchtigen Maestro mit dem Herabwerfen von Gedichten und mit ständiger Akklamation gefeiert; und die *Italienerin in Algier* von Rossini wird überall zu den besten Opern von Genie und Kunst gezählt werden“. Rossini selbst war sich dessen wohl auch bewusst und betreute seine Oper wiederholte Male bei Neuinszenierungen auf anderen Bühnen.

So kümmerte er sich persönlich um die Aufführungen im Frühjahr 1814 in Mailand: Zwischen zwei Aufträgen für die Scala (*Aureliano in Palmira* für den Karneval 1813/14 und *Il Turco in Italia* für den Sommer 1814) studierte er die *Italiana* am neu eröffneten Teatro Rè ein, wo er bereits *Tancredi* präsentiert hatte. Hier richtete er die beiden Isabella-Arien neu ein, die erste, „*Cruda sorte*“, erhielt eine neue Orchesterbegleitung, während die zweite, „*Per lui che adoro*“ im zweiten Akt, eine wichtige Änderung erfuhr: das begleitende Soloinstrument, in Venedig dem

Cellisten Valentino Bertoja anvertraut, wurde nun durch eine Flöte ersetzt. Als substantiellste Änderung aber verpasste Rossini der Rolle des Lindoro im zweiten Akt die neue, umfangreiche und virtuosere Cavatina „*Concedi, amor pietoso*“ (Nr. 9a), als Ersatz für die knappe „*Oh come il cor di giubilo*“. Vielleicht wollte Rossini die – möglicherweise nicht von ihm geschriebene – Arie durch ein eigenes Stück ersetzen, vielleicht wünschte sich der Lindoro-Sänger Serafino Gentili dieses Mal eine Arie, die ihm mehr Aufmerksamkeit verschaffte.

Der «*Corriere delle Dame*» konstatierte am 12. August 1815: „Die *Italiana in Algeri* ist vielleicht das Meisterwerk des Herrn Maestro Rossini, und vielleicht die einzige unter seinen Opern, die wegen ihrer wahrhaften Schönheit in allen wichtigen Theatern Italiens bewundert wurde“. Die *Italiana* setzte ihren Siegeszug fort und war die erste Oper Rossinis, die nach Deutschland kam (München 1816). Noch heute ist sie der Inbegriff für Rossinis übermütigsten Buffa-Stil, den Stendhal mit den glücklichen Worten der „organisierten und totalen Verrücktheit“ zusammenfasste.

Reto Müller

bestanden wortwörtlich bereits 1808 und hatten 1813 auch höchstens insoweit eine politische Bedeutung, als es in dem unter französischem Einfluss stehenden Venedig zum guten Ton gehörte, patriotische Stimmung aufkommen zu lassen („Napoleon hatte den Patriotismus soeben wiedererweckt“, sagte Stendhal). Rossini war im Grunde genommen ein unpolitischer Mensch, und wenn es ihm gelungen ist, diesen Text musikalisch mit patriotischem Feuer zu versehen, so ist dies seinem Genie zuzuschreiben, menschliche Regungen und Gefühle, zu denen auch die Vaterlandsliebe gehört, in eine adäquate Form zu bringen.

Nicht zu vergessen ist die erotische Komponente, die verstärkt in das Libretto einfließt. Während Isabella bei Mosca ihre Arie noch mit dem harmlosen Vers „*La malizia del mio sesso l di costor trionferà*“ („Die Schlaueit meines Geschlechts l trägt über jene den Sieg hinweg“) schloss, wird nun ein Rondò angehängt, in dem die Darstellerin ihre ganze Koketterie spielen lassen kann, und das mit den mehr als zweideutigen Versen endet: „*tutti la bramano l tutti la chiedono l da vaga femmina l felicità*“ („Alle begehren sie, alle verlangen sie l von hübscher Weiblichkeit l Glückseligkeit“). Keine Übersetzung kann diese unverhohlene Anzüglichkeit wiedergeben, wo der Ausdruck *vaga femmina* nicht nur für eine hübsche Frau steht, sondern eine präzise anatomische Bezeichnung ist. So wundert es denn auch nicht, dass schon im Jahr darauf (Mailand 1814) die Schlussverse durch ein bedeutungsloses „*Ma un volto amabile l li fa cascar*“ („Aber auf ein liebliches Gesicht l darauf fallen sie herein“) ersetzt wurden, und vielleicht hat auch der Austausch der Arie durch andere Stücke (wie wir weiter unten sehen werden) damit zu tun.

Die anzüglichen Verse dürfte die Darstellerin, die sie auf der Bühne singen sollte, selbst inspiriert haben: weniglich die bekannten Bilder der Maria Marcolini nur wenig von ihrem „Sexappeal“ wiedergeben, war sie sicherlich eine Darstellerin, die ihre erotische Ausstrahlung nicht unterdrückte und ihre Reize auf der Bühne (und wahrscheinlich auch dahinter) spielen ließ; Stendhal suggeriert sogar, dass sie die Geliebte Rossinis war. Besonders gerne trat sie in männlicher Kostümierung auf, und so musste doch mindestens eine

Verkleidungsszene vorkommen. Rossini lernte die zwölf Jahre ältere „Marietta“ schon während seiner Studienzeit in Bologna kennen, wo sie gemeinsam an öffentlichen Konzerten auftraten. Bereits in seiner zweiten Oper, *L'equivoco stravagante*, hatte die Marcolini eine Rolle zu singen, in der sie nicht nur ein Mädchen spielt, das in den Verdacht gerät, ein verkleideter Eunuch zu sein, sondern auch als Soldat verkleidet aus dem Gefängnis flüchtet. Und nachdem diese allzu schlüpfrige Oper nach drei Aufführungen polizeilich verboten wurde, durfte Gioachino für die Marietta in der richtigen Hosenrolle des *Quinto Fabio* von Domenico Puccini eine neue Auftrittsarie zu Pferde schreiben, eine Darstellungsmöglichkeit, die ihr wohl besonders behagte. Wenige Monate später komponierte Rossini für Ferrara *Ciro in Babilonia* mit der Marcolini in der Rolle des männlichen Eroberers *Ciro*, die auch eine für diesen Stil von Seria-Opern typische Gefängniszene in Ketten enthielt. Die nächste Zusammenarbeit ergab sich bei Rossinis Scala-Debüt mit *La pietra del paragone*, wo Maria Marcolini in der Rolle der hübschen Gräfin zum Schluss als herausgeputzter Offizier auftritt und die Frauen in der Oper (und die Männer im Publikum) schwach werden ließ. Die letzte gemeinsame Oper sollte *Sigismondo* werden, wiederum mit Rossinis Förderin in der Titel-Hosenrolle. Isabella sollte, wie wir sehen, Mariettas weiblichste Rossini-Rolle sein, wo sie als Frau die Männer um den Finger wickelt.

Kaum einen Monat hat Rossini gebraucht, um die Oper aufs Papier zu werfen, eine erstaunlich kurze Zeit, auch wenn die Rezitative, die Arie *Halys* und wahrscheinlich Lindoros zweite Arie von einem Mitarbeiter komponiert wurden; beachtlich ist sodann, dass dieses Meisterwerk – im Gegensatz etwa zum *Barbiere di Siviglia* – keine Selbstanleihen aus früheren Opern aufweist (und später auch für keine solchen erhalten sollte). Am 22. Mai 1813 ging *L'Italiana in Algeri* am San Benedetto in Szene, und die Zeitung berichtete bereits am übernächsten Tag begeistert darüber. Nebst der erwähnten Maria Marcolini als Isabella und Filippo Galli als Mustafà wirkten Serafino Gentili (Lindoro), Paolo Rosich (Taddeo), Luttgart Annibaldi (Elvira), Annunziata Berni Chelli (Zulma)

form human emotions and feelings to which patriotism also belongs.

Not to be forgotten is the erotic component, which permeates the libretto. While in the Mosca version of the opera Isabella ended her aria with the innocuous verse: '*La malizia del mio sesso l di costor trionferà*' ('The astuteness of my sex will win the day') in Rossini there is added a rondo, in which the performer can let loose the full range of her flirtatiousness and which ends with verses which are more than ambiguous: '*Tutti la bramano l tutti la chiedono l da vaga femmina l felicità*' ('All desire her, all clamour for her, bliss from femininity'). No translation can do justice to this blatant lewdness, in which the expression *vaga femmina* can mean not only a pretty woman but also a precise anatomical term. So it is no wonder that, already in the following year (1814 in Milan), this final verse should be replaced by: '*Ma un volto amabile l li fa cascar*' ('But they all fall for a pretty face'), and that perhaps the replacement of the aria had to do with other pieces, as we shall see further below.

The performer should sing these salacious verses on the stage as though she had just thought of them herself: even if the famous pictures of Maria Marcolini show only a little of her sex appeal, she was doubtless a performer who did not suppress her erotic charisma and she certainly turned on the charm when she was on stage (and probably off it too). Stendhal even suggests that she was Rossini's lover. She was specially fond of appearing in travesty rôles, so at least one disguise scene had to be featured. Rossini had already got to know "Marietta", who was twelve years older than he, during his student days in Bologna, where they appeared together in public concerts. Already in his second opera, *L'equivoco stravagante* (The Curious Misunderstanding), there was a part for Marcolini, in which she played not only a girl who was suspected of being disguised as a eunuch, but who was also dressed as a soldier escaping from prison. And after this far too *risqué* opera was shut down by the police after three performances Rossini was allowed to write a new scene for Marietta in the proper trouser-rôle of *Quinto Fabio* by Domenico Puccini in which she appeared on horseback, a rôle whose interpretative possibilities she specially relished. A few months later

Rossini wrote *Ciro in Babilonia* (Cyrus in Babylon) for Ferrara, with Marcolini in the title-rôle of the virile conqueror *Ciro*, which also contained a prison scene typical of *opera seria*, with some of the cast in chains. The next collaboration, *La pietra del paragone*, marked Rossini's début at La Scala. Maria Marcolini appeared in the rôle of the beautiful countess and eventually as a dandified officer who rendered the women on stage (and the men in the audience) weak at the knees. Their final collaboration was *Sigismondo*, once again with Rossini's patroness in the trouser title-rôle. As we shall see, the rôle of Isabella was to be Marietta's most feminine Rossini rôle in which this time, actually playing the part of a woman, she twists the men round her little finger.

It took Rossini barely a month to write *L'Italiana in Algeri*, an astonishingly short time, even allowing for the fact that the recitative, Haly's aria and probably Lindoro's second aria were composed by an assistant; it is remarkable then that this masterpiece – perhaps as opposed to *Il barbiere di Siviglia* – does not feature self-borrowings from earlier operas (and would not also provide such a service for later ones.)

L'Italiana in Algeri reached the stage of the Teatro San Benedetto on 22nd May 1813 and two days later the local paper carried a rave review of it. Along with the aforementioned Maria Marcolini as Isabella the cast included Filippo Galli as Mustafà, Serafino Gentili (Lindoro), Paolo Rosich (Taddeo), Lutgart Annibaldi (Elvira), Annunziata Berni Chelli (Zulma) and Giuseppe Spirito (Haly). Owing to the indisposition of Marcolini the second performance did not take place until 29th May, after which it ran for the whole of June. Already after the second performance of the opera the critic of the *Giornale dipartimentale dell'Adriatico* wrote prophetically: "On Sunday evening the blossoming genius of this clever maestro was acclaimed, with programmes being thrown into the air and a standing ovation; and Rossini's *L'Italiana in Algeri*, on account of its genius and artistry, will be counted everywhere among the finest of operas." Rossini himself was also well aware of this and many times he supervised new productions of the opera on other stages.

So he personally oversaw the performances of it in

Milan in the spring of 1814; in between two commissions for La Scala, *Aureliano in Palmira* (Aurelianus in Palmira) for the 1813/1814 carnival and *Il Turco in Italia* (The Turk in Italy) for the summer of 1814, he rehearsed *L'Italiana* in the newly-opened Teatro Rè, where he had already presented *Tancredi*. It was here that he inserted two new arias for Isabella; the first, 'Cruda sorte!', received a new orchestral introduction, while the second, 'Per lui che adoro', in the second act, underwent a significant change: the accompanying solo instrument, which in Venice had been entrusted to the cellist Valentino Bertoa, was now replaced by a flute. But Rossini made the biggest change to the rôle of Lindoro in the second act; his brief aria 'Oh come il cor di giubilo' was replaced by the substantial and more virtuosio *cavatina* 'Concedi, amor pietoso' (No. 9a / CD 2, Track 4). Perhaps Rossini wanted to

replace the aria (which was probably not written by him) with a number which he had written, or perhaps Serafino Gentili, who again was singing the role of Lindoro asked for an aria which would bring him greater attention.

On 12th August 1815 the *Corriere delle Dame* asserted that: "*L'Italiana in Algeri* is probably Maestro Rossini's masterpiece and is perhaps the only one among his operas which, because of its real beauty, is admired in all the important theatres in Italy." *L'Italiana* continued on its triumphant path and was the first of Rossini's operas to reach Germany, where it was performed in Munich in 1816. Even today it is the embodiment of Rossini's most boisterous *buffo* style, and it caused Stendhal to sum it up with the felicitous words as: "... organized, total lunacy."

Reto Müller

English translation by David Stevens

Adria in ihrer Gesellschaft zu sein“.

Die Leichtigkeit, mit der Rossini ans Werk ging, spricht ebenfalls dafür, dass die Initiative zur Komposition dieser von Plagiaten vollkommen freien Oper von Rossini ausging: Er dürfte in dem Libretto *L'Italiana in Algeri* von Angelo Anelli, den er in Mailand kennengelernt hatte, eine ihm kongeniale Vorlage gefunden haben – also kein Behelf der letzten Minute angesichts der zeitlichen Unmöglichkeit, ein neues Libretto schreiben zu lassen, sondern vielmehr ein guter Vorwand, endlich einmal ein vortreffliches Textbuch vertonen zu können. Zwei Jahre später, auf der Suche nach einem geeigneten Libretto für sein Debüt in Rom, forderte Rossini von Anelli ein Libretto mit Worten, die genau auf die Charakteristik der *Italiana* passen: „Diesen Karneval komponiere ich für Rom und möchte von Dir ein komisches Libretto voller Extravaganzen, verstehst Du? [...] Wenn Du ein altes hast, passe es einfach an, wenn es nur lustig ist.“ „Zu guter Letzt fordere ich von dir Ausgefallenheit in den Ideen für den Stoff, die Versmaße, die Handlung usw.“

Man darf davon ausgehen, dass er auch die Musik kannte, die bereits 1808 auf diesen Text komponiert wurde: jene von Luigi Mosca, dessen Partitur er wohl im Archiv des Scala-Kopisten Giovanni Ricordi studieren konnte. Auch dürfte in einem gewissen Maß der Drang mitgespielt haben, sich mit seinen Kollegen zu messen.

Ein Vergleich zwischen den beiden Librettoversionen zeigt freilich, dass für die neue Vertonung zahlreiche Änderungen angebracht wurden. Obwohl die Struktur der Oper nicht grundsätzlich verändert wird, werden die Gewichte verschoben, in erster Linie zugunsten der Protagonistin Isabella. Damit sie effektiv das zweite Bild (das gekaperte Schiff am Strand von Algier) eröffnen kann, wird eine Arie für Taddeo eliminiert, um dafür die Auftrittsskavatine Isabellas mit einer wirkungsvollen Cabaletta zu ergänzen. Eine zweite Arie Lindoros hätte nur das erste Finale verzögert und wird deshalb gestrichen. Im zweiten Akt hätte Isabella ein Liebesduett mit Lindoro zu singen, doch es wird als überflüssig erachtet und durch eine neue Arie Lindoros ersetzt, damit die Primadonna in der übernächsten

Nummer mit einer zusätzlichen Arie um so mehr zur Geltung kommt. Damit hat Isabella nun drei statt zwei Arien, während Lindoros zwei Arien besser verteilt sind. Mustafä behält seine Nummern, aber sowohl sein Auftritt in der Introduction wie auch seine Arie werden völlig neu gefasst, um dem Bey einen machohafteren Charakter zu verleihen, der dann um so mehr mit seiner Niederlage kontrastiert. In den zwei großen Ensembleblöcken, dem Finale des ersten Aktes und dem Quintett des zweiten Aktes, werden einige Passagen hinzugefügt bzw. umgeändert, welche den Ensembles das nötige Gewicht verleihen. All diese Anpassungen sind eindeutig auf Rossinis musikalische und dramatische Erfordernisse zurückzuführen, und zeigen mit aller Deutlichkeit, wie weit Rossini davon entfernt war, jedweden Text, selbst „eine Wäscheliste“ (wie es die Anekdote will), unbesehen zu vertonen. Für ihn mussten vor allem die Struktur der Oper und der innere Gehalt der einzelnen Charaktere stimmen.

Oft wird die Ansicht vertreten, Rossini hätte das Duett zwischen Isabella und Lindoro aus Abneigung gegen Liebesduette gestrichen. Es gibt aber genügend Beispiele in Rossinis Œuvre, die diese Meinung widerlegen. Hier in der *Italiana* störte das Liebesduett die Ökonomie der Oper, einerseits innerhalb der Handlung, da die Liebe zwischen Lindoro und Isabella nicht thematisiert, d.h. nicht in Frage gestellt wird (ihr kleines Missverständnis lässt sich in einem kurzen Rezitativ ausräumen), während ein Duett die Handlung nur aufhalten hätte, ohne eine neue Situation zu schaffen; andererseits in der musikalischen Gewichtung, die auf die solistische Exponierung (vor allem Isabellas) punktiert und beide Sänger bereits Duette mit Mustafä bzw. Taddeo zu singen haben.

Viel Bedeutung wurde und wird dem patriotischen Rondò Isabellas zugemessen, und Rossini selbst erkannte dies, als er ein halbes Jahrhundert später versuchte, seinem Ruf als Reaktionär entgegenzuwirken, indem er darauf hinwies, in seiner künstlerischen Jugend mit Feuer und Erfolg diese Verse vertont zu haben. Im Nachhinein war eine solche Interpretation eine einfache Sache. Anno 1813 waren aber kaum politisch-patriotische Gründe für die „feurige“ Vertonung verantwortlich. Die Verse

Gioachino Rossini (1792-1868)

L'Italiana in Algeri

Als der 21-jährige Gioachino Rossini 1813 seine *Italiana in Algeri* für Venedig komponierte, lag sein Debüt als Opernkomponist noch keine zweieinhalb Jahre zurück, und doch war es schon seine zehnte Oper – ein Viertel aller Opern, die er bis 1829 komponieren sollte! Ein Großteil dieses schöpferischen Feuerwerks entzündete sich in der lebensfrohen Lagunenstadt, in der Gioachino 1810 mit der kleinen Farsa *La cambiale di matrimonio* seinen Einstand gab. Mit der nächsten Farsa für dasselbe Theater San Moisè, *L'inganno felice*, errang er einen so großen Zuspruch, dass ihn der Impresario sogleich für drei weitere Einakter verpflichtete. So kehrte Rossini immer wieder nach Venedig zurück, obwohl er inzwischen auch andernorts akklamiert wurde: Von Bologna und Ferrara erhielt er Aufträge, aber es war Mailand, das ihn über Nacht berühmt machte, als seine *Pietra del paragone* an der Scala triumphierte. Nun kam auch das bedeutende Teatro La Fenice mit dem wichtigen Angebot, die große erste Oper *Tancredi* zu komponieren, die für den Jüngling zu einem weiteren Triumph wird. Rossini erlebt, was es heißt, Erfolg zu haben, gefeiert zu sein, vom armen Sohn eines Stadttrompeters zur viel gefragten Persönlichkeit zu werden – ein Gefühl von Lebensmut bemächtigt sich seiner, das ihn die anfängliche Existenzangst vergessen lässt. Diesem Ausbruch von Übermut entspringt *L'Italiana in Algeri*, Höhepunkt eines gelebten Freudentaumels, einer Euphorie ohne Gleichen.

Neben den Kleintheatern, zu denen das erwähnte San Moisè gehörte und dem großen La Fenice, gab es mit dem Teatro San Benedetto eine weitere Spielstätte in Venedig, die von wechselnden Theatertruppen benutzt wurde. Für die Frühjahrssaison 1813 organisierten die „Filarmonici Dilettanti“ unter der Leitung des Impresario Giovanni Gallo eine kurze Spielzeit „zum Wohle der Armen“, für die Rossinis *La pietra del paragone* sowie eine neu zu komponierende Oper von Carlo Coccia auf ein Libretto von Gaetano Rossi angekündigt wurde. In der Truppe befanden sich zwei namhafte Sänger, nämlich Maria Marcolini,

Contralto, und Filippo Galli, Bass, die wenige Monate zuvor Rossinis *Pietra* in Mailand zum Triumph geführt hatten, und so verwundert es nicht, dass dieses Erfolgsstück nun den Venezianern vorgestellt wurde.

Am 19. April war Premiere, aber die Venezianer, vielleicht ein bisschen voreingenommen gegen die Importware aus Mailand, reagierten zurückhaltend und kritisierten eine übermäßige Instrumentierung; zehn Tage später wurde die Oper durch den *Ser Marcantonio* von Stefano Pavesi ersetzt; vom 8. bis 20. Mai wurde schließlich der 1. Akt von Pavesi und der zweite von Rossinis Oper gespielt, ein Hinweis, dass keines der Stücke vollkommen überzeugte und der Impresario mit diesem Pasticcio das Publikum bei der Stange halten wollte, bis die neue Oper von Coccia bereit war. Diese ließ aber auf sich warten. An diesem Punkt hätte Gallo, so wurde bislang immer vermutet, Rossini angefleht, ihm umgehend eine neue Oper zu schreiben, um die Verzögerung der Coccia-Oper zu überbrücken, die schließlich auf ein Libretto von Giuseppe Foppa (statt des angekündigten Gaetano Rossi) unter dem Titel *La donna selvaggia* erst am 26. Juni 1813 in Szene ging.

Der Rossini-Forscher Paolo Fabbri stellte aber eine andere Vermutung an: „Es war der Komponist, der sich verwegener anbot, um die schlechte Figur, die er gemacht hat, wieder wett zu machen.“ In der Tat spricht wenig dafür, dass der Impresario von sich aus in einer ohnehin schwierigen Saison eine zweite neue Oper inszenieren wollte, ein viel schwierigeres Unterfangen, als im Repertoire der Sänger auf ein weiteres bestehendes Stück zurückzugreifen. Fest steht, dass Rossini seine ursprünglichen Pläne änderte und am 8. Mai bereits an der Komposition der neuen Oper war, wie sein Vater, der ihn im Lagunenstädtchen Adria erwartete, aus einem Brief erfuhre: „Ich profitiere von der Rückkehr des Herrn Giuseppe Bedolo nach Adria, um Euch über meine gute Gesundheit und jene der Mama zu unterrichten und Euch gleichzeitig darum zu bitten, die Malanotte aufzusuchen und ihr zu sagen, dass ich eine Oper für das S. Benedetto schreibe und dass ich folglich nicht das Vergnügen haben werde, in

Synopsis

CD 1

1 No. 1: Sinfonia

Act I

2 The scene is set in a hall adjoining the quarters of the Bey of Algiers, Mustapha, and of his wife, Elvira. In the centre is a sofa on which Elvira is reclining, attended by her maid, Zulma, and a chorus of eunuchs. The latter try to comfort Elvira, whose husband has tired of her. Zulma adds her own pleas, as women are made to obey. The voice of Haly, Captain of the Algerian corsairs, is heard announcing the approach of the Bey, who enters, complaining of the arrogance of women and of the trouble they cause. He is determined to put an end to the vexation Elvira gives him. Zulma urges her mistress to speak up bravely, while the eunuchs have their own misgivings. Elvira approaches Mustapha, who angrily dismisses her, at a loss how to deal with her. In the following ensemble he tells of his own changing humours, when he sees other girls, while the others comment on his anger.

3 Mustapha dismisses all except Haly, whom he orders to bring him his Italian slave, continuing to complain of his dilemma with Elvira; he could give her to the Italian as a wife. Haly objects that the man is not a Turk, but Mustapha sees no objection there, after all he is the one who makes the laws. He goes on to explain his boredom with the women of his harem and his desire for an Italian woman; Haly must find such a woman for him within six days, on pain of death. Mustapha enters his apartment and Haly leaves.

4 Mustapha's Italian slave, Lindoro, enters, singing of his beloved, separated from him by the ocean, always faithful to him.

5 Lindoro longs to return home to Italy. He is joined by Mustapha, who tells Lindoro he is to marry. Lindoro hesitates, doubting the possibility of marriage without love, but Mustapha suggests that surely money sometimes enters into it. Lindoro is bound to agree, up to a point, but Mustapha offers to show him his bride, a

fair face, heart and the rest, posing a problem to Lindoro.

6 Lindoro suggests that marriage must be a matter for prior consideration. Mustapha, in reply, assures him that his choice has everything Lindoro could want, riches, beauty and love. Lindoro wants honesty, a quality Mustapha assures him she has; fine eyes, which she has; black hair, fine complexion, all of which she has. Lindoro is in difficulties, loyal to his beloved, while Mustapha urges him to accept the girl he is offering him.

7 The scene changes to the seashore. In the distance a ship wrecked in the diminishing storm can be seen, with people trying to escape. The corsairs' ship draws near, and Haly, with other corsairs, approaches by land. The corsairs see the possibility of plunder from the sinking ship, and of women. This, Haly thinks, will be lucky for Mustapha. Among those disembarking is Isabella, just the thing for Mustapha. Isabella laments her fate, praying for help, but resolving to stand firm against the corsairs, using every female wile.

8 Isabella repeats her resolve to stand firm. The corsairs have seized her travelling companion, Taddeo, who cries out for help. Isabella tells the men that he is her uncle and that they are both Italians, to the delight of Haly, who can now satisfy the Bey, as he leaves with the good news.

9 Taddeo fears their fate, but Isabella is resolute. Taddeo tells her that he knows that she has sailed in the hope of finding her beloved Lindoro, but he fears his own possible fate.

10 Isabella can bear misfortune but not jealousy. Taddeo is fearful for the future. Isabella thinks a Turk better than a rascal and is impatient with Taddeo and his pretensions. On reflection, however, she realises that she needs protection, and Taddeo that he needs her help. The quarrel is ended, for whatever reason, and they resolve to continue posing as niece and uncle.

11 The scene is the hall of the opening. Zulma is amazed that Lindoro has refused Elvira, who, for her part, knows the kind of thing to expect from a husband. Zulma reminds them that the Bey's word is law and tells them to be quiet, as Mustapha is approaching. Mustapha enters, promising to let Lindoro go back to Italy, as long as he takes Elvira with him, and willing to give him money. He tells Lindoro to hurry to arrange matters with

the captain of the Italian ship moored nearby, and he leaves to do so. Mustapha tells Elvira that Italy will suit her very well. Haly enters with the news that a beautiful Italian girl has been found for his master, who, in turn, is delighted, and orders the women of the harem to be brought out to witness his triumph. Elvira must go at once, and can take Zulma with her, if she wants.

[2] Mustapha anticipates the pleasure to come, breaking off to urge Elvira and Zulma away and to tell Haly to bring the Italian beauty to him, showing her all respect. He goes out, accompanied by Haly and his attendants.

[3] Elvira admits to Zulma that, in spite of everything, she loves Mustapha. They are joined by Lindoro with news that the ship is ready to sail. He asks Elvira how she can still love Mustapha and promises her that in Italy she shall have all the husbands and lovers she wants.

[4] The scene is set in a magnificent hall, with a sofa for the Bey and at the back a balcony, on which stand the women of the harem. Mustapha is seated on the sofa, surrounded by the eunuchs, who sing in praise of the Bey, tamer of women. Haly tells Mustapha that the Italian girl is outside.

[5] Isabella is brought in, remarking to herself on the ugliness of the Bey and confident that she can deal with him. He, on the other hand, is delighted with her, but resolved to hide his feelings, which he barely succeeds in doing. Isabella addresses him, seeking his protection. Aside, Mustapha is captivated and Isabella is even surer of herself.

[6] Taddeo makes his way in, pushing Haly aside and introducing himself as Isabella's uncle, but seeing that the Bey is won over by Isabella's beauty. The Bey orders his execution but relents when Isabella tells him that Taddeo is her uncle, as the latter continues to tremble in fear at his possible fate. Mustapha is in love, and Isabella flatters him by declaring that he knows how to love.

[7] Elvira, Zulma and Lindoro come to bid farewell to the Bey. Isabella is amazed to see her Lindoro and he too can hardly believe his eyes. Mustapha is mystified by what is happening, as the two stand in wonderment. Isabella demands to know the identity of the woman with Lindoro, explained by Mustapha as his former wife, before he met Isabella. Isabella deplures his

barbarity and demands that Elvira be allowed to stay and the man can be her slave. The situation is complicated and the act ends in general consternation.

CD 1

Act II

[1] The scene is set in the small hall of Act I. Elvira and Zulma are there, with Haly and the eunuchs. These last comment on Mustapha's folly. Elvira comments on Isabella's cunning, tricking Mustapha.

[2] Elvira discusses the situation with Haly and Zulma, the latter suggesting that Mustapha will soon be glad to come back to Elvira again. As Mustapha approaches, Haly tells her to agree with the Bey and play for time. Mustapha asks the two women to tell the Italian girl that he will take coffee with her. Mustapha has information through the Italian slave and will have his way; he proposes to use Taddeo to serve his purpose.

[3] Isabella laments her misfortune, to find Lindoro, but with another. Lindoro approaches her, pleading, but she is angry at his proposed match with Elvira. Lindoro tries to explain the situation, and she suggests that they both make their escape together; for the moment they must part.

[4] Lindoro is delighted to have found his Isabella and to have been able to calm her anger at his supposed liaison with Elvira.

[5] Lindoro goes, and Mustapha enters, followed by Taddeo, then Haly and two Moors carrying a turban and a Turkish costume and sabre, accompanied by a chorus of eunuchs. Mustapha would like to be alone with the Italian girl. Taddeo begs the Bey for mercy, seeing himself followed by what seem to be the implements of imminent execution. Mustapha explains that the attendants bear the symbols of Taddeo's appointment as Grand Kaimakam.

[6] Haly dresses Taddeo in Turkish robes and puts the turban on his head, while Mustapha fastens on him a scabbard. The eunuchs sing praise of the Grand Kaimakam, with the strength of a lion and the cunning of a serpent.

Virtuosi Brunensis

The Virtuosi Brunensis is a young chamber orchestra, established in 2007 from two of the best known Czech orchestras, the Brno Janáček Theatre Orchestra and the Brno Philharmonic. Under its artistic director Karel Mitas the orchestra has appeared, among other engagements, at the Bad Herzfeld Opera Festival and at Rossini in Wildbad, where it has recorded operas including *L'Italiana in Algeri* for Naxos and, on DVD, *Il signor Bruschino*. Under the name Musica Figuralis the ensemble also gives Bach concerts on historical instruments under Siegfried Heinrich.

Transylvania State Philharmonic Choir, Cluj

The Transylvania State Philharmonic Choir, Cluj, was founded in 1972 by Sigismund Toduta. The first conductor was Dorin Pop, followed in 1976 by Florentin Mihaescu, who enlarged the repertoire of the ensemble, bringing its first international success. Cornel Groza, who was appointed conductor in 1986, followed his predecessors in bringing the choir to an international, world-class level. There have been collaborations with Romanian and foreign conductors, including Gary Bertini, János Ferencsik, Pinchas Steinberg and Shlomo Mintz, and with orchestras including the Israel Philharmonic and the Zurich Tonhalle, as well in opera recordings in Pesaro and Rossini in Wildbad.



Ruth Gonzalez

Ruth Gonzalez was born in Tenerife and after drama studies, completed her vocal training in Madrid. She made her début as a singer in the zarzuela *Doña Francisquita* by Amadeo Vives, followed by various zarzuela appearances. In 2006 she appeared as Adele in Johann Strauss's *Die Fledermaus* in Bilbao and in 2008 made her début at the Costa Rica National Theatre as the Queen of the Night in *Die Zauberflöte*. At the Gran Teatre del Liceu in Barcelona, the Teatro Real in Madrid and the Maestranza in Seville she sang Trujamán in de Falla's *El retablo de Maese Pedro*.



Elsa Giannoulidou

A native of Athens, Elsa Giannoulidou was until 2008 a member of the Zurich International Opera Studio. After graduating in biology, she went on to vocal training in Vienna, winning prizes in various competitions, with, in 2007, the Rossini in Wildbad International Bel Canto Prize. She has appeared in recitals and in oratorio in Austria, Greece, Serbia and Italy and is a member of the Linz Regional Theatre ensemble. Her rôles include Despina in *Così fan tutte*, Prince Orlofsky in Johann Strauss's *Die Fledermaus* and Juno/Hecuba in Cavalli's *La Didone*.



Gianni Fabbrini

Gianni Fabbrini is professor of keyboard at the Luigi Cherubini Conservatory in Florence and at the Fiesole Music School. He has worked in major opera-houses and concert-halls in Italy and abroad, including at the Florence Maggio Musicale, with the Orchestra Regionale della Toscana, the Festival of Aix-en-Provence, the Paris Opéra Bastille, the Brussels Théâtre Royal de La Monnaie, the Palau de Les Arts in Valencia, the Glyndebourne and Wexford Festivals, the Salzburg Easter Festival and at the Seoul National Opera Theatre.



Alberto Zedda

Alberto Zedda was born in 1928 in Milan, where he studied music before taking a degree in music history at the University of Urbino. He worked from 1961 to 1963 at the Berlin Deutsche Oper and from 1986 to 1970 at New York City Opera. In 1992/93 he was appointed artistic director at La Scala, Milan. He has collaborated with distinguished Italian and international ensembles and conducted symphony and opera orchestras in New York, London, Milan, Paris, Warsaw, Shanghai, Beijing, Tokyo and elsewhere. Since 1998 he has conducted almost annually at Rossini in Wildbad. He is editor of the Rossini Collected Edition and artistic director of the Pesaro Rossini Festival.

7 Taddeo does not understand the meaning of this honour, but Mustapha assures him that he is now the Bey's lieutenant. Taddeo, at a loss, admits to Mustapha that he is a fool and can barely read, but is told that his task is to make Isabella love him.

8 Taddeo finds the turban too heavy on his head and the clothes troublesome; he would rather refuse this honour, but seeing Mustapha's anger, agrees to remain Kaimakam, a decision applauded by the eunuchs, who sing his praises. Taddeo offers thanks and promises to approach Isabella, while worried by the situation in which he finds himself.

9 The scene changes to a fine ground-floor apartment, with a loggia opening towards the sea. Isabella is dressing in Turkish costume, with Zulma and Elvira. Isabella orders her slave, Lindoro, to bring coffee for three, but Elvira suggests that the Bey wants to see Isabella alone. Isabella is shocked at Elvira's apparent complaisance and advises her to learn from her how wives should handle their husbands. She tells Elvira to go to one side and watch.

10 Isabella, attended by her female slaves, continues dressing, making herself more beautiful for her lover, and observed by Mustapha, Taddeo and Lindoro. She adds that Mustapha does not know what kind of woman she is. The men, apart, comment on the scene, finding Isabella irresistible, while she has every intention of tricking the Bey. Her dressing completed, she goes out and her slaves retire.

11 Mustapha tells Lindoro to fetch Isabella to him, and, as he goes, Lindoro resolves to speak to her alone. Mustapha tells Taddeo to find Isabella, and when he demurs, tells him that that is his duty. Lindoro returns to announce that Isabella will be with him in a moment. The Bey tells Taddeo that he must leave them together when he gives the sign by sneezing.

12 Isabella enters and Mustapha presents to her Taddeo, now a Kaimakam, a sign of his respect for her. She finds this just the thing for a man that looks like that and openly thanks the Bey. Taddeo tells Isabella the reason for his promotion and Lindoro tells Mustapha to see how Taddeo fulfils his duty. She addresses Mustapha as her dear one and Mustapha duly sneezes, a signal he has to repeat several times, while Taddeo refuses to go, to the

amusement of Lindoro and Isabella. Two Moors bring coffee and Isabella welcomes in Elvira, invited, she says, by her husband. Mustapha is furious, threatening revenge, as the others tell him to console his wife.

13 In a smaller room Haly is pleased enough at the Bey's discomfiture.

14 Haly finds Italian women supreme in cunning and in making men love them.

15 Haly goes out, and Taddeo and Lindoro enter. Lindoro tells Taddeo that Isabella will need his help in order to escape. Taddeo reveals his identity, not as Isabella's uncle but as her suitor; he had heard tell of a certain Lindoro, but is now sure of her affection. Lindoro, his identity still unknown to Taddeo, tells him to watch how he deals with Mustapha.

16 They are joined by Mustapha, who tells Taddeo that he must clarify matters with his niece. Lindoro tells the Bey that Isabella is really in love with him, and, as Mustapha makes to go to her, adds that she will receive him with due ceremony as her Pappataci.

17 Mustapha is delighted at the supposed honour, which Lindoro explains is an old Italian title. Taddeo adds that this is the counterpart of his honour as Kaimakam. They tell Mustapha of the preliminary duties, drinking, sleeping and eating, a plan that he finds delightful.

18 In a magnificent apartment Lindoro and Taddeo discuss Isabella's plan to release all the Italian captives, one group dressed as Pappataci and the others to join them on the ship. They see Isabella and her entourage approaching.

19 The Italian slaves are ready for their freedom.

20 Isabella tells the men to stay together, for soon their danger will be over. Now Taddeo and Lindoro must be guided by a woman.

21 Isabella tells them to think of their country and be brave. She rebukes Taddeo for laughing and bids Lindoro have courage; loves makes her bolder, and soon they shall see their own country again.

22 Taddeo is delighted at the success of Isabella's plan, which he thinks has been for his benefit. Mustapha asks him where his niece is, and Taddeo claims that she is busy preparing to receive him into the order of the Pappataci, a reply that delights Mustapha.

23 Lindoro enters, accompanied by Pappataci, ready for

the ceremony. The Pappataci call on the horns to sound and Lindoro and Taddeo laugh at the scene, while Mustapha is delighted at the honour done him. The Pappataci remove Mustapha's turban and robe and proudly dress him in a wig and the dress of a Pappataci.

[24] Isabella makes her entrance, summoning the one chosen to be a Pappataci to make the necessary promises, a duty that Mustapha willingly accepts, to general applause. Lindoro gives Taddeo a sheet of paper to read out and to be repeated by Mustapha. He must see and not see, hear and not hear, eat and drink and not mind what people say, and swear to this. Mustapha swears and is declared a Pappataci. The duties he must follow continue and, after Taddeo's example, he sets to eating and drinking and being silent, as he has sworn.

[25] A ship appears, by the loggia, manned by sailors and European slaves. The sailors prepare to weigh anchor. Isabella tells Lindoro that it is time to go, but Taddeo,

hearing the name Lindoro, realises that he has been gulled, while Mustapha, as a Pappataci, eats on and keeps silent. Taddeo decides to escape with Lindoro and Isabella.

[26] Elvira, with Zulma and Haly, ask Mustapha whether he cannot see what is going on, but the new Pappataci goes on eating and paying no attention. They think he is mad, while Isabella, Lindoro and Taddeo are delighted at their success. Now at last Mustapha realises that he has been duped, and calls for his Turks, eunuchs and Moors, who by now are all drunk. He understands his folly and will have no more of Italian girls, begging Elvira to forgive him. Isabella, Lindoro and Taddeo embark, ready to sail, bidden farewell by Elvira and the others. The moral, as the Italian girl has shown, must be that women will have their way.

Keith Anderson



Marianna Pizzolato

Marianna Pizzolato studied at the Vincenzo Bellini Conservatory in Palermo and made her operatic début in 2002/03 in the title rôle of Rossini's *Tancredi*. She has made regular guest appearances at the Pesaro Rossini Festival, with a series of engagements in Italy and abroad. She made her début in Zurich as Rosina in *Il barbiere di Siviglia* and in 2006 appeared as Malcolm in *La donna del lago* at Wildbad, recorded for Naxos.



Lorenzo Regazzo

A native of Venice, Lorenzo Regazzo boasts a repertoire that gives special attention to Rossini, Baroque music and Mozart. He has made guest appearances throughout Europe, appearing in Berlin and Munich in *L'Italiana in Algeri*, in Lyon and Paris in Rossini's *Zelmira*, at Covent Garden in *La clemenza di Tito*, *La cenerentola* and *I Capuleti e i Montecchi*, and at La Scala and the Vienna State Opera in *Don Giovanni*. Other appearances include the title rôle in *Le nozze di Figaro* at the Paris Opéra, Leporello in *Don Giovanni* at the Théâtre des Champs-Élysées and Alidoro in *La cenerentola* in Catania. His *Mosè in Egitto* in Wildbad, recorded for NAXOS was highly praised.



Lawrence Brownlee

Born in Ohio, Lawrence Brownlee has quickly established himself as a leading bel canto tenor. He includes some twelve Rossini rôles in his repertoire, and made his Rome début as Osiride in *Mosè in Egitto*, appearing at the Toulouse Théâtre du Capitole as Narciso in *Il Turco in Italia*, a rôle he sang with great success at the Berlin Staatsoper. Engagements have since taken him to opera-houses throughout the world, including La Scala, the Vienna State Opera and the Metropolitan in New York. In 2006 he received the Marian Anderson Award and the Richard Tucker Award.



Bruno De Simone

Born in Naples, Bruno De Simone has specialised in comic opera of the eighteenth and nineteenth centuries, from Cimarosa to Rossini and Puccini's *Gianni Schicchi*. For some ten years he has undertaken buffo rôles at the Teatro San Carlo in Naples, with appearances at La Scala under Riccardo Muti and guest engagements in Venice, Florence, Zurich, Berlin and with the Vienna State Opera in a tour to Tokyo. At the Pesaro Rossini Festival he made a guest appearance in *La pietra del paragone*, *L'equivoco stravagante*, *Il barbiere di Siviglia* and others.



Giulio Mastrotoataro

Giulio Mastrotoataro studied in Bolzano and made his operatic début in 2000 as Martino in Rossini's *L'occasione fa il ladro* under Nicola Luisotti. Other rôles have included Taddeo in Rossini's *L'Italiana in Algeri*, Guglielmo in *Così fan tutte* and Robinson in Cimarosa's *Il matrimonio segreto*. Guest engagements have taken him to La Fenice, the Théâtre de la Monnaie, Rossini in Wildbad and the Salzburg Summer Festival under the direction of Riccardo Muti.

merkt Mustafa, wie er hereingelegt wurde. Er ruft nach den Türken, Eunuchen und Mohren, doch die sind alle betrunken. Er erkennt seine Torheit und hat genug von den Italienerinnen. Er bittet Elvira um Vergebung. Isabella, Lindoro und Taddeo gehen an Bord. Elvira und die andern verabschieden sie. Und die Italienerin in

Algier hat gezeigt, so die Moral von der Geschichte, dass die schöne Frau, wenn sie will, über alles herrscht.

Keith Anderson

Deutsche Fassung: Cris Posslak

Also Available



8.660087-88



8.660203-04



8.660233-34

8.660284-85

24

Also Available



8.660191-92



8.660220-21



8.660235-36



8.660275-76

Using the critical edition by Azio Corghi, this recording of *L'Italiana in Algeri* was made at a jubilee performance of the XXth Rossini in Wildbad Festival in 2008. For his tenth opera, the already-celebrated 21-year-old Rossini wanted 'a humorous libretto full of spectacle'. This spirited opera, completed in barely a month, scored an immediate hit and its manic atmosphere of 'organized, total lunacy', as Stendhal put it, has ensured its enduring popularity.

Deutschlandradio Kultur

Gioachino
ROSSINI

(1792-1868)

L'Italiana in Algeri

Dramma giocoso in two acts by Angelo Anelli

Critical edition by Fondazione Rossini, edited by Azio Corghi

ROSSINI
IN WILDBAD

Belcanto Opera Festival

Mustafà Lorenzo Regazzo, Bass
 Elvira Ruth Gonzalez, Soprano
 Zulma Elsa Giannoulidou, Mezzo-soprano
 Haly Giulio Mastroiardo, Bass
 Lindoro Lawrence Brownlee, Tenor
 Isabella Marianna Pizzolato, Contralto
 Taddeo Bruno De Simone, Bass

Gianni Fabbrini, Harpsichord continuo

Transylvania State Philharmonic Choir, Cluj (Chorus master: Cornel Groza)

Virtuosi Brunensis (Artistic Director: Karel Mitas)

Alberto Zedda

CD 1	68:57	CD 2	67:17
1-17 Sinfonia and Act I	68:57	1-26 Act II	67:17

Recorded live at the Kursaal, Bad Wildbad, Germany, 2nd, 3rd and 5th July 2008 for the Jubilee performance of the XXth ROSSINI IN WILDBAD Festival (Artistic director: Jochen Schönleber)

A Co-production with Deutschlandradio Kultur • Producer: Werner Schales

Engineer: Jürgen Rothe • Technicians: Rainer Böhme, Gerald Weinert • Editing: Stefan Lang, Deutschlandradio Kultur

Booklet Notes: Reto Müller • Publisher: Ricordi, Universal Music Publishing Classical

Cover: Edoardo Marchioro, Stage design for *L'Italiana in Algeri* (1929)

The Italian libretto may be accessed at www.naxos.com/libretti/660284.htm



DDD

8.660284-85

Playing Time
2:16:14



© & © 2010 Naxos Rights International Ltd.
 Booklet notes and synopses in English
 Kommentar und Inhaltsangabe auf Deutsch
 Disc made in Canada. Printed and assembled in USA.
www.naxos.com