NAXOS

Stefano
PAVESI
(1779-1850)

2 CDs

Ser Marcantonio

Romano • Castellano • D'Apolito • Bekbosunov
Beltrami • Smolentseva • Silvestri

Camerata Bach Choir, Poznań • Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim

Massimo Spadano

Deutschlandradio Kultur

ROSSINI IN WILDBAD
Belcanto Opera Festival

Stefano
PAVESI
(1779-1850)

Ser Marcantonio

Dramma giocoso in Two Acts · Libretto by Angelo Anelli

Revised, after the autograph, by Paolo Fabbri and Maria Chiara Bertieri

Ser Marcantonio ..... **Marco Filippo Romano, Baritone**
Bettina ..... **Loriana Castellano, Contralto**
Tobia ..... **Matteo D'Apolito, Bass-baritone**
Medoro ..... **Timur Bekbosunov, Tenor**
Dorina ..... **Silvia Beltrami, Mezzo-soprano**
Lisetta ..... **Svetlana Smolentseva, Mezzo-soprano**
Pasquino ..... **Massimiliano Silvestri, Tenor**

Eliseo Castrignanò, harpsichord
Camerata Bach Choir, Poznań · Chorus-master: Tomasz Potkowski
Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim
Massimo Spadano

Recorded live at the Königliches Kurtheater, Bad Wildbad, Germany, 7th, 10th and 16th July 2011
for the XXIII ROSSINI IN WILDBAD Festival
(Artistic director: Jochen Schönleber)
A Co-production with Deutschlandradio Kultur

CD 1 **70:11**

1 **Sinfonia** (Andante sostenuto – Allegro assai) 5:36

Atto 1
2 **No. 1 Introduzione**: Amici miei carissimi 5:41
(Marcantonio, Medoro, Dorina, Pasquino, Lisetta, Coro)
3 **Recitativo**: Che credono costor? 2:20
(Marcantonio, Lisetta, Dorina, Pasquino, Medoro)
4 **No. 2 Cavatina**: Quando, o Dorina amabile 3:12
(Tobia)
5 **Recitativo**: Ma Dorina… Medoro… 2:32
(Tobia, Medoro, Dorina, Lisetta)
6 **No. 3 Duetto**: Che intesi!... Ah! traditore… 2:40
(Medoro, Tobia)
7 **No. 4 Cavatina**: Mi vien da ridere 3:31
(Bettina)
8 **Recitativo**: Presto presto, Cecchina 1:55
(Bettina, Tobia)
9 **No. 5 Duetto**: Parlo schietto 5:23
(Bettina, Tobia)
10 **Recitativo**: Che Tobia ci tradisca 1:04
(Dorina, Medoro, Lisetta)
11 **No. 6 Recitativo e Aria**: Come… ti spiega… 4:24
(Medoro)
12 **Recitativo**: Ah, ah! Vecchio qual son 1:30
(Marcantonio, Tobia)
13 **No. 7 Terzetto**: Signorina, signorina… 3:21
(Marcantonio, Tobia, Bettina)
14 **Recitativo**: (Andiam bene.)
Venite, oh mia carina 2:34
(Marcantonio, Bettina, Tobia)
15 **No. 8 Quartetto**: Oh! che innocenza! 6:19
(Marcantonio, Bettina, Tobia, Medoro)
16 **Recitativo**: Ma possibile è dunque 0:41
(Pasquino, Lisetta, Dorina)
17 **No. 9 Aria**: Crudeli… infin l'amante 2:09
(Dorina)
18 **Recitativo**: Crede la sciocca ancor 1:04
(Pasquino, Lisetta, Dorina, Tobia)
19 **No. 10 Finale primo**: Tu m'attacca le basette 14:15
(Tobia, Lisetta, Dorina, Pasquino, Bettina, Medoro, Marcantonio, Coro)

CD 2 **59:11**

Atto 2
1 **No. 11 Introduzione**: Son pronti i falegnami 1:38
(Coro, Pasquino, Lisetta, Dorina)
2 **Recitativo**: Cheti cheti là dentro 1:52
(Pasquino, Lisetta, Marcantonio)
3 **No. 12 Cavatina**: Per piacere al mio sposino 5:36
(Bettina)
4 **Recitativo**: Insomma, che cos'hai caro marito? 1:10
(Bettina, Marcantonio, Pasquino)
5 **No. 13 Coro**: Son pronti i falegnami 1:09
(Coro, Marcantonio)
6 **Recitativo**: Andate via di qua 1:30
(Marcantonio, Bettina)
7 **No. 14 Duetto**: Brutto e vecchio,
alla tua sposa dêi piacer 4:25
(Bettina, Marcantonio)
8 **Recitativo**: Ebben? Questa commedia 0:18
(Dorina, Lisetta)
9 **No. 15 Cavatina**: Vicino quest'alma 3:10
(Medoro)
10 **Recitativo**: Amico, ecco il momento 1:33
(Tobia, Lisetta, Medoro, Dorina, Marcantonio)
11 **No. 16 Recitativo e Aria**: Or capisco che
siete un vile *(Tobia)* 4:35
12 **Recitativo**: Povero Marcantonio! 2:02
(Marcantonio, Pasquino)
13 **No. 17 Quintetto**: Or che fra i taciti notturni orrori 6:14
(Bettina, Medoro, Tobia, Dorina, Marcantonio)
14 **Recitativo**: Impaziente aspetto qualche notizia 1:17
(Lisetta, Pasquino)
15 **No. 18 Aria**: Un che in età decrepita 2:21
(Lisetta)
16 **Recitativo**: Voi di qua, voi di là 3:27
(Marcantonio, Pasquino, Tobia, Medoro, Dorina)
17 **No. 19 Coro, Scena e Aria**: La calunnia
è un gran delitto 6:56
(Pasquino, Coro, Bettina)
18 **Recitativo**: Che dite, signor zio? 1:50
(Medoro, Pasquino, Marcantonio, Tobia)
19 **No. 20 Finale**: Adunque siamo intesi 8:10
(Tobia, Medoro, Marcantonio, Dorina, Pasquino Lisetta, Bettina, Coro)

Stefano Pavesi (1779-1850): Ser Marcantonio

Pantaloon takes a wife

Stefano Pavesi scored a memorable hit with his opera *Ser Marcantonio* – its first run at La Scala, Milan, lasted a remarkable 54 nights. Between 1810 and 1831 it was revived almost fifty times, and it was the only one of Pavesi's works that survived being swept away by the Rossini operatic avalanche.

The libretto was by Angelo Anelli (1761-1820), who was both a dramatist and an academic: in 1808 he was appointed professor of forensic oratory in Milan, by which time he already had a twenty-year career as a librettist behind him, having written texts for, among others, Paer, Piccinni, Guglielmi, Zingarelli, Mayr and Mosca (*L'Italiana in Algeri*, 1808). Pavesi himself was born in 1779 in a village near Crema in the Venetian Republic. His early musical studies were funded by members of the local aristocracy, in the best tradition of noble patronage, and it was also thanks to their generosity that he was able to move to Naples in 1795 and to continue his education at that city's San Onofrio Conservatory.

In 1802, again with his patrons' support, he moved back north to Venice to try his hand as an opera composer. Like Mayr before him, and then like Generali, Coccia and Rossini, Pavesi first made a name for himself in the comic genre of *farsa* (*Un avvertimento ai gelosi*, 1803). This success gave him access to the San Moisè theatre, which specialised in staging *farse*, and soon to La Scala and other prestigious opera houses across Italy, so that by the end of the first decade of the nineteenth century, he had well and truly established himself as a leading figure in the new generation of opera composers.

It was, therefore, no accident that he was engaged for the autumn season 1810 at the principal theatre in the capital of the recently formed (1805) Napoleonic Kingdom of Italy. It also meant that Pavesi had the benefit of an excellent company of singers to give the première of his new work, *Ser Marcantonio*. The title rôle went to Neapolitan Nicola Bassi (1767-1825), a specialist in the comic repertoire. Bettina was played by Milanese mezzo Elisabetta Gafforini (*c.*1772 - after 1812), who was "prima donna in the service of His Majesty the King of Italy" and dubbed by Stendhal the greatest comic singer on the Italian stage between 1806 and 1812. The rôle of Tobia went to Luigi Zamboni (1767-1837) from Bologna, who had made his début two decades earlier and who a few years later was to create another, much more famous "factotum" – Rossini's *Figaro* (1816).

The foolish old man in love had been a stock character for centuries, but Anelli may have been inspired by a relatively recent source, *L'hypocondre, ou La femme qui ne parle point*, a comedy by Jean-Baptiste Rousseau (1670-1741). Written in 1733, published in 1751 and first staged ten years later, the play itself was a pretty thorough reworking of Ben Jonson's *Epicoene, or The Silent Woman*, which had first been performed in 1609.

Rousseau himself summed up the story in a letter of 1st March 1734: "it's about preventing an old fool from making an ill-advised marriage and stopping his heir gaining his rightful inheritance". The old man in question is Baron Morose, a hypochondriac who hates any kind of noise because of a childhood trauma (or pure misanthropy). He entrusts the task of finding him a bride to the barber and jack-of-all-trades Cigale, to whom Leandre introduces a young and virtually mute widow who has just completed her period of mourning in a convent, and who rejoices in the name Androgine. Leandre is Morose's only nephew: if the latter were to have a son, he would no longer inherit his fortune and would be unable to marry his beloved Lucinde. Morose is enthusiastic about the idea of a modest and taciturn bride. Barely is the ink dry on the marriage contract, however, when Androgine reveals herself to be a flirtatious chatterbox. When, on top of this, she starts threatening to fritter away his money, Morose is ready to do anything to get rid of her. Leandre steps in to help, as does another young man, Eutrapel. In exchange, the former will get his uncle's permission to marry Lucinde, while the latter will be able to arrange the marriage of his sister Clarice with the young man of her dreams – none other than Androgine, who has disguised himself as a woman on Leandre's advice with the aim of dissuading Morose once and for all from any thought of matrimony.

Librettist Giuseppe Maria Foppa had already adapted the play for his one-act *Dritto e rovescio*, which was set by Francesco Gardi and staged at the San Benedetto in Venice in spring 1801, and Giovanni Ruffini would return to it in 1843 for Donizetti's *Don Pasquale*. Anelli, meanwhile, made his own changes to the Rousseau original, for example conflating Cigale, Eutrapel and Leandre into a single character (Tobia) who becomes the driving force behind the events that unfold. He also did away with the erotic ambiguity of the cross-dressing rôle typical of the sixteenth and seventeenth centuries, which Rousseau had inherited directly from his source material. Anelli's libretto sets up a typical late eighteenth-century *opera buffa* plot, full of intrigue, buffoonery, disguises and cases of mistaken identity (Tobia dresses up as a notary, Marcantonio's servant passes himself off as a judge). The cruel nature of the mockery, and the spiteful allusions in Act I (scenes 1, 4, 6 and 7) to Marcantonio's age and failing wits are also rooted in the literary and theatrical world of the last years of the eighteenth century. From this point of view, *Ser Marcantonio* was the perfect embodiment of the kind of middle-ground *melodramma giocoso* that was halfway between the excessive clowning of more lighthearted plots and the sentimental, even serious storylines that had for a while been injecting a touch of melancholy into a genre originally designed purely to entertain.

Appearing as she does in ten of the opera's twenty "numbers", three of them solo performances of increasing significance, Bettina is the undisputed protagonist. She makes her entrance with a *Cavatina* (No. 4 / CD 1, 7), which begins in declamatory *parlando* style and then expands into more melodic, *cantabile* music on the words "*Bettina, io spasimo*" (Bettina, I burn with love) as she mimics and mocks her infatuated suitors. The real Bettina suddenly appears reflected in the violins' playful staccato triplets – she is "*tutta foco*" (full of fire), although it is by no means easy to spark her flames. The *Allegretto* that follows (a *cabaletta*, technically speaking) features an agile little motif over an accompaniment of leaping strings, adding to this portrait of a bright and spirited young woman. In the "mirror scene" of Act II (No. 12 / CD 2, 3), between the customary *cantabile* and *cabaletta* sections Bettina throws in a few lines in various different languages which provide appropriate accompaniment while she parades up and down: first a languid Venetian barcarolle (picking up on the late eighteenth-century trend for "boat songs"), then a stately French courante, these altenating with a lively *ritornello* as she models each different outfit. In her big solo aria (No. 19 / CD 2, 17), just before the finale, she is full of self-pity and wounded pride, emotions worthy of a more serious rôle (this extended scene is introduced by the chorus; Bettina's opening lines are marked *colla parte* before we revert to *a tempo* for the rest of the number, an additional and unusual return to *cantabile* pathos where one might have expected a *cabaletta*). It is all an act, however, and the real Bettina again reveals herself in the final section – confident, virtuosic and imperious.

The character of Tobia appears in nine numbers, two of which are solos, and essentially both directs the story's machinations and plays the lead rôle in them too. His Recitative and Aria in Act Two (No. 16 / CD 2, 11) are suitably demanding: this is a complex number in which even the opening *cantabile* comprises more than one section (a forceful *Allegro*, followed by an *Andante* with a *legato* melodic line), and in which the ensuing *cabaletta* (with repeat) is introduced by a lively crescendo which uses the fanfare first heard in the overture, and followed by a generous coda. Yet what at first glance may appear to be a scene straight from *opera seria* is in fact a parody – a tale within a tale invented on the fly as Tobia and Medoro simulate a duel, all part of the plan to pull the wool over Marcantonio's eyes.

The latter, despite having no solo numbers of his own, is the third of the lead characters who make up the triangle around which the entire plot essentially revolves, and upon which the ensemble numbers are constructed. Within this structure, divided into numbers that call for standard vocal groupings (for example, the Quartet of No. 8 / CD 1, 15 and the Quintet of No. 17 / CD 2, 13), Pavesi's use of recurring elements results in greater inner cohesion, avoiding the distracting nature of a wider range of different musical solutions. He also maintains the tension of the piece by injecting a level of urgency into his writing, often foregoing lengthy, extended sections and sustained dialogue between stage and orchestra in favour of shorter, sharper episodes.

The inner sections of the concluding *Allegretto* of No. 12's *Cavatina* / CD 2, 3 the Duet No. 14 / CD 2, 7 and the second movement of the Quintet No. 17 / CD 2, 13 succeed one another almost without a break. Although the almost compulsive repetition in the Duet limits the materials and gives them a somewhat mechanical quality, there are plenty of cases elsewhere in the opera in which Pavesi employs the devices of *ostinato* and *moto perpetuo* to overwhelming effect, especially in the closing sections of certain numbers (the Quartet, first-act finale and Quintet). Tight-knit exchanges among the strings in Bettina's *Cavatina* (No. 4 / CD 1, 7) herald the repeat of the *cabaletta*, but halve the phrasal rhythm, producing an effect of compression and acceleration which appears again, if fleetingly, in the conclusion of the Trio (No. 7 / CD 1, 13). The restatement of a mechanical "aside", at the heart of No. 3's Duet (a simple harmonic pendulum with walking bass), is combined with a layered crescendo which culminates in the reappearance of the melody. A similar gradual accumulation of layers of sound prepares the way for the *cabaletta* and its repeat in Tobia's Aria (No. 16 / CD 2, 11).

These are all features one might be tempted to define as Rossinian, were it not for the fact that when *Ser Marcantonio* was first staged at La Scala, the young Gioachino's operatic career had yet to begin…

Paolo Fabbri

English version by Susannah Howe

Synopsis

CD 1

1 **Overture**

Act 1

2 In his old-fashioned salon Ser Marcantonio has gathered together his friends, his servants Lisetta and Pasquino and his niece Dorina and nephew Medoro. He informs them that he wishes to make a will and to get married. The friends warn the old man about taking this step but Marcantonio remains obdurate.

3 The servants flatter the old man insincerely on his youthfulness. The two siblings are in despair: they fear for their inheritance and reckon with the breaking off of their engagements to the brother and sister pair of Tobia and Bettina.

4 Tobia hopes for a speedy marriage to Dorina; to that end he pursues his business interests for her night and day, in order to make his fortune soon.

5 The two siblings do not have the courage to declare themselves to Tobia. First Lisetta tells him that Marcantonio wants to marry a staid young woman. Tobia spots an opportunity for a ruse and pretends to procure the desired woman for the old man.

6 Medoro is appalled by his friend's betrayal of himself and Dorina but this leaves him with the belief to act against their interests, so that he may teach them a lesson over their despair.

7 In her fashion boutique Bettina pokes fun at her many admirers for their protestations of love for her: she won't let herself be so easily inflamed and remains faithful to her true love.

8 She asks her assistants to deliver her latest creations to her clients. Tobia comes into his sister's shop and tells her about his plan: he wants her to pretend to marry the old man.

9 She goes along with it as long as her love for Medoro should not suffer because of it. Tobia tells her how she should conduct herself: she should play the part of the shy and naive woman whom Marcantonio pictures to himself.

10 Meanwhile Dorina has also heard about Tobia's supposed betrayal. Lisetta warns Medoro that Bettina too could be supporting his plans.

11 Medoro regards that as impossible – he knows his beloved's faithfulness too well.

12 Tobia is about to present his sister to Marcantonio, but warns him about her shyness and her reserve. The old man can scarcely wait to see her.

13 Bettina finally dares to emerge and behaves exactly as Marcantonio imagined she would.

14 He is entranced by her reserve and by her aversion to lavish expenditure on luxuries and wants to call the notary immediately.

15 While Marcantonio goes into raptures, the enraged Medoro comes in and learns from his beloved that she wants to become his uncle's wife.

16 Pasquino and Lisetta laugh at Dorina for her gullibility.

17 Dorina is not at all amused and laments the inconstancy of men.

18 It is only when Tobia starts to dress up as the notary that she sees the funny side.

19 She helps him with his disguise, while Bettina explains to Medoro what is happening. The supposed notary reads out the marriage contract to the witnesses, which comprises a financial penalty if the betrothed should fail to enter into the promised marriage that same day. Convinced that he has made the right choice, Marcantonio signs the contract. Uninvited guests burst in to celebrate but Marcantonio wants to have them thrown out straightaway. But the shy Bettina suddenly turns out to be keen to party and bids the guests welcome. Marcantonio realizes that he has been duped.

CD 2

Act 2

1 Craftsmen and suppliers have gathered in Ser Marcantonio's house and await instructions from the lady who has summoned them.

2 For the time being Pasquino and Lisetta make them wait in an adjoining room. They want to let the arriving Marcontonio know that, as in the arranged contract, Bettina will want to celebrate her wedding today.

3 In order to please her husband she puts on a fashion show and presents to him ever more tantalising clothes, in the latest fashions from Venice and Paris, which she has ordered from the most expensive boutiques.

4 When Marcantonio protests Bettina summons the milliners and craftsmen to give him even stronger proof of her love.

5 They emerge from the adjoining room to be at Bettina's service.

6 Bettina makes her purchases, places her orders and indicates that Marcantonio is to make the payments for them. He is outraged, but Bettina demands from him further proof of his love.

7 In view of the wedding he must dress up as a young dandy. Marcantonio feels humiliated and that he has been held up to ridicule.

8 Lisetta announces that the comedy – very much at the expense of Marcantonio – will soon be over.

9 Medoro can hardly wait to become Bettina's husband.

10 Tobia challenges him to a sham duel, since he has violated his sister's honour. Only if he could prove that Bettina had a secret lover would Marcantonio be able to annul the marriage and incur no penalty.

11 While Tobia hurls threats at Medoro he is pleased to see that the old man goes white with fear.

12 Marcantonio is caught between a rock and a hard place. Then his servant Pasquino informs him that Bettina has arranged a rendezvous with a lover in the garden. He advises his master to lock the couple in the summer house and to call for witnesses to see what has happened. Marcantonio is delighted to have the opportunity to be rid of his betrothed and to avoid a financial penalty.

13 *In Marcantonio's garden at nightfall.* Both pairs of siblings stroll around, unrecognised by the lurking Marcantonio. Bettina pretends to flirt with her lover and to go with him back into the summer house. In fact she conceals herself with Tobia, while Dorina and Medoro take their place in the summer house. Marcantonio locks the supposed lovers in.

14 In the house Lisetta has been waiting for the fun to begin. She has already let in on the plot the friends whom Marcantonio will call as witnesses.

15 She pours scorn on all old lovers and declares that she will give herself to no one over the age of thirty.

16 The friends summoned by Marcantonio, together with the district judge, have gathered in the garden. He brings his charge while Tobia defends the honour of his sister. Pasquino, dressed as the judge, asks for evidence, but when the triumphant Marcantonio opens the door to the summer house, it is only his niece and nephew who emerge.

17 Now Marcantonio stands before them as a slanderer who cannot avoid paying the penalty – the more so as Bettina comes in and is not inclined to forgive him.

18 Tobia can dictate his own terms: the abandoning of the marriage at a cost of 80,000 francs in compensation; the retrieval of his family's honour through his marriage to Dorina who, of course, will be provided with a substantial dowry; and finally Medoro, in order to atone for his insults, is to take Bettina as his wife.

19 Medoro pretends to comply, out of obedience to his uncle, while Bettina is not ready to marry a poor devil; so Marcantonio must also agree to leave all his worldly goods to his nephew. The old man signs everything, both pairs of brothers and sisters and all the servants rejoice at the success of the prank and Marcantonio hears his friends gleefully remind him of their warning.

Reto Müller
English translation by David Stevens

Marco Filippo Romano

Marco Filippo Romano was born in 1982 in Caltanissetta and began his musical studies as a horn-player, graduating at the Vincenzo Bellini Conservatory in Palermo. The soprano Elizabeth Lombardini Smith introduced him to singing and he attended master-classes with Romolo Guglielmo Gazzani and Renato Bruson. He sang Dulcamara in *L'elisir d'amore* in Palermo, Don Gregorio in *Tutti in maschera* at the Festival of Taormina and the older Bruschino in *Il signor Bruschino* at Wexford. With Don Profondo in *Il viaggio a Reims* he made his début with the Rossini Festival in Pesaro. He made his début as Don Alfonso in *Così fan tutte* at the Munich State Opera. Other rôles include Taddeo in *L'Italiana in Algeri*, Trombonok in Rossini's *Il viaggio a Reims*, and Belcore in Donizetti's *L'elisir d'amore*. In 2011 he made his début as Leporello in Mozart's *Don Giovanni* in Vicenza and as Don Magnifico in Rossini's *La Cenerentola* in Bologna. In 2012 he sang Don Bartolo in *Il barbiere di Siviglia* in Florence and Taddeo at the Teatro Campoamor in Oviedo.

Loriana Castellano

Born in Altamura in 1981, Loriana Castellano studied with the soprano Amelia Felle at the Lecce Tito Schipa Conservatory, where she graduated with distinction. She won the 2006 Concorso Lirico Nazionale Terra di Leuca competition, and in 2007 the Concorso Nazionale «Città di Adelfia». Her débuts have included Cherubino in *Le nozze di Figaro* at the Rome Festival, Rosina in Scarlatti's *Il trionfo dell'onore*, Fulvio in Egidio Duni's *Catone in Utica* at the Duni Music Festival in Matera, Dorotea in Donizetti's *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* at the Teatro Orfeo in Taranto and Second Woman/Second Witch in Purcell's *Dido and Aeneas* at the Teatro Comunale in Bologna. She has appeared in concerts in China and in New York and in 2010 appeared as Zelinda in Josef Mysliveček's *Medonte* in a concert performance in Leverkusen. In 2011 she was Abra in Vivaldi's *Juditha Triumphans* in Paris, and Emilia in Vivaldi's *Catone in Utica* in a concert performance at the Theater an der Wien. In 2012 she sang in *Madama Butterfly* in Palermo and in *Il matrimonio segreto* in Treviso.

Matteo D'Apolito

Born in 1987 in San Giovanni Rotondo, Matteo D'Apolito began his vocal training, after studying the piano, in 2005 at the Umberto Giordano Conservatory in Foggia. In the same year he won third prize in the I Musici competition for young opera-singers at San Nicandro Garganico. In 2007 he participated in various concerts in Foggia organized by A.GI.MUS., and in the same year appeared as Sarastro in Mozart's *Die Zauberflöte* in a concert recital. He has also participated in the Musica delle Corti di Capitanata Festival in Foggia. His appearances as a soloist include *Mozartiana* at the Turin Teatro Baretti and at the Assaggi di Musica Festival, where he sang in Mozart's *Coronation Mass*. In June 2009 he made his début as Leporello in a semi-staged performance of Mozart's *Don Giovanni*, and in 2010 sang in Beethoven's *Ninth Symphony* and in Fauré's *Requiem*. His other rôles include Don Bartolo in Rossini's and in Paisiello's *Il barbiere di Siviglia* and Dulcamara in Donizetti's *L'elisir d'amore*. In February 2011 he made his début as Mamm'Agata at the Pisa Teatro Verdi in Donizetti's *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*.

Timur Bekbosunov

Timur Bekbosunov was born in 1983 in Kazakhstan. He graduated from the New England Conservatory and California Institute of Arts, winning a reputation as an interpreter of contemporary and intercultural music, particularly in the United States, where he appeared with the Los Angeles Philharmonic Orchestra, Opera Boston, Bang on a Can, and the American Repertory Theatre and Long Beach Opera. He has collaborated with various composers, including Thomas Adès, Peter Eötvös, Evan Ziporyn, Anne LeBaron, Tobias Picker, Sylvano Bussotti and Sofia Gubaidulina. In addition to his involvement in contemporary music he appears regularly with his Indie Glam Band The Dime Museum. As founder of the organization *The Art of Opera* he created the multimedia-production DO SCREAM based on Purcell's *Dido and Aeneas*. In 2012 he appeared with the pianist Vicky Chow in a series of first performances of songs by, among others, Luca Lombardi, Sylvano Bussotti, and Edison Denisov.

Silvia Beltrami

Silvia Beltrami graduated from the Arrigo Boito Conservatory in Parma and further developed her abilities with the tenor William Matteuzzi. In 2005 she was chosen by the Accademia Rossiniana under the direction of Alberto Zedda for the rôle of Melibea in Rossini's *Il viaggio a Reims*, later repeating the rôle in Piacenza, Madrid and Lugo. She was a soloist in Rossini's *Petite Messe Solennelle* and in Pergolesi's *Stabat Mater*. As well as the rôle of Zita in Puccini's *Gianni Schicchi* she has sung the title-rôle in Bizet's *Carmen* in Parma. In 2009 she sang Suzuki in Puccini's *Madama Butterfly* at the Teatro Comunale in Bologna. In 2010 she took the rôle of the Nurse in Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* in Oviedo, and of Mrs McLean in *Susannah* by Carlisle Floyd at the ABAO in Spain. For ROSSINI IN WILDBAD she was Ismene in Rossini's *Le siège de Corinthe* and Carlotta in Generali's *Adelina*. She sang the title-rôle in *Carmen* for the Pescara Festival Lirica, Isabella in Rossini's *L'Italiana in Algeri* at the Teatro Campoamor in Oviedo and in Beijing, and Amneris in *Aida* in Verona.

Svetlana Smolentseva

Svetlana Smolentseva began her vocal training with Tamara Semenova in Moscow. From 2003 to 2009 she studied with Edda Moser at the Cologne Hochschule für Musik, completing her course with distinction. She was a soloist in the Moscow State Philharmonic Chamber Ensemble under Tatiana Grindenko and made guest appearances at festivals including the Moscow Richter Festival, the Rheingau and the Colmar Festivals. She has appeared at Cologne Opera and in 2006 sang at the Kirchstetten Schlossfestspiel in Austria in *Così fan tutte*, staged by Philipp Harnoncourt. In 2009 she won great success in the title-rôle of Marais' *Alcione* at the Vienna Odeon Theatre, staged again by Philipp Harnoncourt. Her repertoire includes Rosina (*Il barbiere di Siviglia*), Olga (*Yevgeny Onegin*) and Sesto (*La clemenza di Tito*). She sang Tisbe in *La Cenerentola* for ROSSINI IN WILDBAD, and in 2011 sang in Mozart's *Così fan tutte* in The Netherlands in a concert tour. In 2012 she sang in Handel's *Giulio Cesare* in Moscow.

Massimiliano Silvestri

Born in 1979 in Cetraro, Massimiliano Silvestri first studied the piano. He continued with vocal training at the Naples San Pietro a Majella Conservatory, completing his studies with distinction and going on to the study of opera under William Matteuzzi. He won the *Arte in Canto* competition at Basciano (Teramo), where he appeared in Piccinni's opera *Le finte gemelle*, and developed his understanding of Rossini repertoire under Bruno Praticò. He made his début in Strauss's *Salomé*, Cagnoni's *Don Bucefalo*, Viardot's *Cendrillon*, and Gluck's *Orpheus and Euridice* at the 33rd, 34th and 35th editions of the Festival della Valle d'Itria. In 2010 he appeared in Mozart's *Don Giovanni* at the Festival dell'Intermezzo e dell'Opera Buffa under the direction of Bruno Praticò. He also gave a concert, *Buffi si nasce*, with Bruno Praticò at the Teatro Flavio Vespasiano in Rieti and at the Torre del Lago Puccini Festival.

Eliseo Castrignanò

Eliseo Castrignanò was born in Lecce and studied the piano at the Roberto Cappello School with Benedetto Lupo, Aldo Ciccolini and Charles Rosen, continuing with conducting studies with teachers including Fabrizio Dorsi, Bruno Aprea and Nicola Samale. He attended special courses at the Fondazione I Pomeriggi Musicali in Milan and was later a student of Jorma Panula at the Fiesole Scuola di Musica. He obtained his master's degree at the Umberto Giordano Conservatory, where he was honoured as best student of his year. He has conducted the Tito Schipa Symphony Orchestra in Lecce, the Danish Radio Symphony Orchestra in Copenhagen and the Kiev Theatre Symphony Orchestra. In 2006 he founded the G.B. Sammartini Youth Orchestra. As a choral conductor he has worked with theatres in Lecce and in China. For ROSSINI IN WILDBAD he undertook a guest engagement in 2010 in Generali's *Adelina* and in 2011 in Balducci's *La noce di Benevento*.

Massimo Spadano

Massimo Spadano was born in 1968 in Lanciano and took his diploma in violin in Italy and in Utrecht with Viktor Liberman and Philippe Hirschhorn, graduating *cum laude*. He took his diploma in conducting with Donato Renzetti at the Accademia Musicale Pescarese. Since 1998 he has been the Artistic and Music Director of the Galicia Chamber Orchestra and since 1994 leader of the Galicia Symphony Orchestra (OSG). Engagements as a guest conductor have taken him across Europe, as well as to the Americas, Asia, Africa and the Near East. He has worked with

Viktoria Mullova, Christian Zacharias, Enrico Dindo, Alexander Lonquich, Katia and Marielle Labèque, Gérard Depardieu and Alessandro Baricco. He has devoted much of his time to historical performance practice with original instruments and various editions of baroque repertoire, performed with the Camerata Anxanum, which he founded and directs. He has recorded for Denon, Opus 111, Bongiovanni, Naxos, Harmonia Mundi, DHM and Auvidis Astrée. His recording of the sonatas of Reichardt was awarded the French *Choc du disque.*

Camerata Bach Choir, Poznań

The Camerata Bach Choir was founded in 2003 by Tomasz Potkowski in Poznań. The members are for the most part soloists from the Poznań Opera chorus and the Kraków Philharmonic. The choir collaborates closely with the Wrocław Philharmonic. The choir's repertoire includes works by Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Handel and Wolfgang Amadeus Mozart. Since 2010 the choir has served as ensemble in residence for the ROSSINI IN WILDBAD Festival.

South-West German Chamber Orchestra Pforzheim

The South-West German Chamber Orchestra Pforzheim (Südwestdeutsche Kammerorchester Pforzheim) was established in 1950 by Hindemith's pupil Friedrich Tilegant and quickly won international recognition for "*the Tilegant Sound*" both at festivals in Salzburg, Lucerne and Leipzig and in wider-ranging concert tours, and also through numerous recordings for Deutsche Grammophon, Vox, Erato, Telefunken and Intercord. Maurice André, Dietrich Fischer-Dieskau, Frans Brüggen and Yehudi Menuhin were some of the great musicians with whom the orchestra collaborated. After Tilegant's death in 1968, successors included Paul Angerer (1971-1981) and Vladislav Czarnecki (1986-2002). In the 2002/03 season the young German conductor Sebastian Tewinkel, first prize-winner in several conducting competitions, became Artistic Director. The orchestra has broadcast for almost all European stations and made more than 250 recordings many of which have won international prizes (*Grand Prix du Disque*, *Monteverdi Prize*, *Arthur Honegger Prize*). Numerous premières of works by Jean Françaix, Harald Genzmer, Enjott Schneider and Mike Svoboda are testimony to its excellence in contemporary music. There have been collaborations with leading soloists and performances at festivals throughout Europe, as well as in the United States and Japan. In 2008 the orchestra appeared for ROSSINI IN WILDBAD in Pacini's *Il convitato di pietra*.

Stefano Pavesi (1779-1850): Ser Marcantonio

Ein Pantalone heiratet

Das Debüt des *Ser Marcantonio* im Herbst 1810 an der Mailänder Scala gehörte zu den denkwürdigen Erfolgen: 54 Aufführungen in der ersten Spielzeit. Zwischen 1810 und 1831 zählt man rund fünfzig unterschiedliche Produktionen, und man kann mit gutem Grund behaupten, dass der *Ser Marcantonio* die einzige Oper von Pavesi war, die nicht von der rossinischen Lawine überrollt wurde. Das Libretto stammte von Angelo Anelli (1761-1820), der seit 1808 Professor für forensische Rhetorik an der Königlichen Hochschule in Mailand war. Schon seit rund zwei Jahrzehnten (ab 1791) verband Anelli das Unterrichten mit der Tätigkeit als Theaterdichter von Libretti für Komponisten wie Paer, Piccinni, Guglielmi, Zingarelli, Mayr, Mosca (*L'Italiana in Algeri*, 1808).

Pavesi seinerseits wurde 1779 in einem Dorf in der Gegend von Crema geboren, die damals zur Republik Venedig gehörte. Regelmäßigen musikalischen Unterricht erhielt er dank der Ermutigung und der mäzenenhaften Unterstützung einiger lokaler Adeliger, entsprechend den besten Gepflogenheiten der alten aristokratischen Gesellschaft. Deren Großzügigkeit verdankte er die Möglichkeit, seine Studien in Neapel am Konservatorium von S. Onofrio fortsetzen zu können (ab 1795).

Erneut mit Hilfe von Mäzenen konnte er 1802 nach Venedig übersiedeln, einer Theaterstadt, wo man leichter das Bühnenglück versuchen konnte. Wie schon vor ihm Mayr und nach ihm Generali, Coccia und Rossini, machte Pavesi zunächst vor allem mit dem Genre der Farsa auf sich aufmerksam (*Un avvertimento ai gelosi*, 1803). Der Erfolg verschaffte dem Komponisten den Zugang zur Bühne des San Moisè, spezialisiert auf dieses Genre, und sodann zu jener der Mailänder Scala und der anderen großen italienischen Theater. Am Ende des ersten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts gehörte Pavesi fraglos zum Kreis der bereits anerkannten neuen Komponisten.

Das Engagement für die Herbstsaison 1810 an das wichtigste Theater der Hauptstadt des jungen napoleonischen Königreichs Italien (seit 1805) war also kein Zufall. Für die Uraufführung dieser neuen Mailänder Oper, *Ser Marcantonio*, konnte Pavesi auf eine hochkarätige Besetzung zählen. Die Titelrolle kam einem Spezialisten des komischen Fachs wie dem Neapolitaner Nicola Bassi (1767-1825) zu. Bettina war die Mailänderin Elisabetta Gafforini (ca. 1772-*post* 1812), „Erste Sängerin im Dienste Ihrer Majestät des Königs von Italien", ein Contralto, der laut Stendhal die größte komische Sängerin auf den italienischen Bühnen zwischen 1806 und 1812 war. Tobia wurde von dem Bologneser Luigi Zamboni (1767-1837) verkörpert, dessen 20-jährige Karriere bald darauf (1816) dazu bestimmt war, mit einem weiteren und noch viel berühmteren „Faktotum" ausgezeichnet zu werden, jenem des rossinischen Figaro.

Was den Stoff betrifft, so konnte der Typ des „verliebten Alten" auf eine mehrere Jahrhunderte alte Tradition zurückblicken. Prof. Anelli kam die Idee zu dem Stoff wahrscheinlich von einem jüngeren Modell, nämlich *L'hypocondre, ou La femme qui ne parle point* (*Der Hypochonder*), einer Komödie von 1733 von Jean-Baptiste Rousseau (1670-1741), die 1751 publiziert und 1761 uraufgeführt wurde. Es handelte sich um eine tiefgreifende Überarbeitung einer älteren englischen Komödie von Ben Jonson mit dem Titel *Epicoene, or The silent Woman*, erstmals aufgeführt 1609.

Die Handlung wurde von Rousseau selbst in einem Brief vom 1. März 1734 zusammengefasst: „Es geht darum, einen verrückten Alten daran zu hindern, eine törichte Ehe einzugehen und damit einen legitimen Erben um seinen Nachlass zu prellen". Der Alte, der eine Frau nehmen will, ist der Baron Morose, ein Hypochonder, der infolge eines früheren Traumas (oder aus reiner Misanthropie) Töne und Lärm verabscheut. Die Aufgabe, ihm eine Braut zuzuführen, hat er seinem Barbier und Alleskönner Cigale anvertraut, dem Leandre eine junge Witwe vorstellt, die gerade aus dem Kloster gekommen ist, fast nicht spricht und den vielsagenden Namen Androgine trägt. Leandre ist der einzige Neffe von Morose; wenn Letzterer direkte Nachkommen hätte (zum Beispiel einen Sohn), würde Leandre das ganze Erbe des Onkels verlieren und damit auch die Möglichkeit, seine geliebte Lucinde zu heiraten. Morose ist begeistert von dieser so schweigsamen und anspruchslosen Frau. Kaum ist der Ehevertrag geschlossen, erweist sich Androgine jedoch als geschwätzig wie ein Waschweib. Dies, und die drohenden Ausgaben für ihre verschwenderischen Pläne, führen fast zum Wahnsinn des armen Morose, der zu allem bereit ist, wenn er sich ihrer nur entledigen kann. Hierbei eilen ihm Leandre sowie Eutrapel zu Hilfe: der eine erhält dafür die Zustimmung zur Heirat mit Lucinde; dem anderen gelingt es, seine Schwester Clarice mit deren Liebhaber zu verbinden. Letzterer ist niemand anderes als Androgine, der sich auf Veranlassung von Leandre als Frau verkleidet hatte, damit Morose die Lust auf eine Hochzeit endgültig vergehen würde.

Aus *Hypochondre* hatte schon Foppa einen ersten und kürzeren Text geschöpft, den Einakter *Dritto e rovescio*, der mit der Musik von Francesco Gardi im Frühjahr 1801 am Venezianer Theater S. Benedetto in Szene ging (und Ruffini schöpfte noch 1843 aus Anellis Libretto den *Don Pasquale* für Donizetti).

Anelli entfernt sich von Rousseau in den Details und den Verquickungen, indem er eine einzige Person (Tobia) zum Motor der Handlung macht, was zuvor auf mehrere verteilt war (Cigale, Eutrapel, Leandre); und die Handlung verzichtet natürlich auf die erotische Ambiguität des Transvestiten, die für das Theater der 16./17. Jahrhunderts typisch war und die Rousseau direkt von seiner Quelle übernommen hatte. Das Libretto von Anelli setzt eine komische Verwicklung in Szene, die typisch ist für die Opera buffa des späten 18. Jahrhunderts: Intrigen, Narreteien, Verkleidungen und falsche Identitäten (Tobia, der sich als Notar verkleidet, der Diener von Marcantonio, der sich als Richter ausgibt). Auch die unbarmherzige Verspottung oder die hämischen Anspielungen auf die verbliebene physische Kraft von Marcantonios … bestem Stück im 1. Akt (Szenen 1, 4, 6, 7) haben ihre Wurzeln in der Literatur und dem Theater jenes letzten Abschnitts des 18. Jahrhunderts. So gesehen, bildete *Ser Marcantonio* in treffender Weise eine komische Oper mit der Gattungsbezeichnung „melodramma giocoso", in der Mitte zwischen einer platten Buffonerie der einfachsten Sorte und den weinerlichen, wenn nicht gar tragischen Stücken, die seit einiger Zeit das einstige gattungsspezifische Ideal des reinen Vergnügens mit Melancholie überzogen.

Mit ihrer Präsenz in zehn von zwanzig Nummern – darunter drei Solostücke, von denen eines wichtiger ist als das andere – nimmt Bettina eindeutig die Hauptrolle der Oper ein. Ihren ersten Auftritt (Nr. 4 / CD 1, 7) hat sie mit einer

Kavatine, in der sogleich der melodische Wert gedämpft und der Modus des Sprechgesangs bevorzugt wird: in der Tat bleibt die schwungvolle Kantilene („*Bettina, io spasimo…*“) der Nachahmung und Verulkung der gezierten Galane, die sie hofieren, vorbehalten, während die wahre Bettina zu den lebhaften Staccato-Terzinen der Geigen auftritt, ganz „Feuer und Flamme“, aber deswegen nicht leicht zu entzünden. Das anschließende Allegretto mit seinem knappen und flinken Motiv (der Cabaletta im engeren Sinn) und mit seiner hüpfenden Streicherbegleitung im Hintergrund vervollständigt das Profil einer geistreichen Frau. In der Szene vor dem Spiegel im 2. Akt (Nr. 12 / CD 2, 3) zwischen dem Kantabile und der obligaten Cabaletta fügt Bettina überraschenderweise geistvolle „Fremdsprachen-Einschübe“ ein, um ihre Modenschau treffend zu kommentieren: Zuerst eine schmachtende venezianische Barkarole (dem Geschmack des späten 18. Jahrhundert für Schifferlieder entsprechend), dann ein pompöser Tanz in französischer Weise („Courrante“), abwechselnd mit einem lebhaften Ritornell, das mimisch zu ihren einzelnen Bekleidungen passt. In ihrer großen Arie im Vorfinale (Nr. 19 / CD 2, 17) stellt die junge Frau schließlich die entrüsteten und herablassenden Töne einer ernsten Rolle zur Schau (eine breit angelegte Szene mit Introduktion des Chores: der Beginn festgemeißelt ‚*colla parte*‘ und eine ‚a tempo‘-gestützte Weiterführung; zusätzliche und unerwartete Rückkehr zum kantablen Pathos, wenn der Moment der Cabaletta gekommen scheint), aber nur fiktiv: die wahre Bettina offenbart sich im letzten Abschnitt, an der ungezwungenen und immer brillanter werdenden Attacke bis hin zur großen Schleppe der Coda, in der sie gebieterisch den Chor anführt.

Tobia, der in neun Nummern, darunter in zweien als Solist, auftritt, erscheint im Wesentlichen in der Rolle des Lenkers und Hauptdarstellers der Intrige. Der Regel entsprechend wird ihm eine ziemlich anspruchsvolle Leistung in Rezitativ und Arie im 2. Akt (Nr. 16 / CD 2, 11) abverlangt, einem komplexen Stück, das schon in seinem Kantabile mehrteilig ist (kraftvolle Allegro-Attacke, Andante-Fortführung mit gebundener melodischer Linie) und dann eine Cabaletta (mit Wiederholung), die von einem erregten Crescendo mit den bereits in der Ouvertüre vernommenen Fanfarenklängen eingeleitet wird und passende, weitgreifende Codas aufweist. Ein großer Moment von ernstem Musiktheater? Ja, aber auch hier rein zum Scherz, ein im Spiel spontan erfundenes Spiel, um einen Streit mit Medoro zum Entsetzen seines trotteligen Onkels vorzutäuschen.

Obwohl Marcantonio keine eigenständigen Nummern hat, vervollständigt er den Kreis der Hauptpersonen, indem er die dritte Spitze jenes Dreiecks bildet, um das sich das ganze Bühnenstück im Wesentlichen dreht und auf das sich die Ensembles stützen. Innerhalb dieser stark gegliederten Architekturen von Nummern mit mittelgroßer Vokalbesetzung (wie z.B. das Quartett Nr. 8 / CD 1, 15 in den ersten beiden Teilen und das Quintett Nr. 17 / CD 2, 13 im Mittelteil) zeigt die Präsenz von sich wiederholenden Elementen, wie Pavesi sich vornimmt einen stärkeren inneren Zusammenhalt zu erzielen, indem er eine Verzettelung durch unterschiedliche und entgegengesetzte Lösungen zu vermeiden sucht. Mit diesem Ziel stimmt die Neigung zu einer stringenteren Schreibweise überein, bei der er oft eine hinlängliche Ausdehnung von Sektionen und Episoden oder den bedächtigen Dialog zwischen Bühne und Orchester zugunsten einer elektrisierenderen Gangart hinter sich lässt.

Im abschließenden Allegretto der Kavatine Nr. 12 / CD 2, 3, im Duett Nr. 14 / CD 2, 7 oder im zweiten Teil des Quintetts Nr. 17 / CD 2, 13 folgen die internen Abschnitte einander praktisch ohne Unterbrechung. Wenn in diesem Duett ein gewisser Wiederholungszwang des Materials einen begrenzten Vorgang von ausgesprochen mechanischer Anlage hervorruft, so fehlt es nicht an – auch groß angelegten – Fällen von Ostinati und anhaltenden Bewegungen, die alles mit sich reißen, besonders im Abschluss gewisser Nummern (Quartett Nr. 8, Erstes Finale, Quintett Nr. 17). Gedrängte Wechsel zwischen den Holzbläsern bereiten die Wiederholung der Cabaletta in der Kavatine Bettinas (Nr. 4 / CD 1, 7) vor; sie zerteilen jedoch zuletzt den Rhythmus der Phrase mit einem Verdichtungs- und Beschleunigungseffekt, der, weniger flüchtig, auch in der abschließenden Passage des Terzetts Nr. 7 / CD 1, 13 zu bemerken ist. Die Bekräftigung eines mechanischen ‚a parte‘, im Zentrum des Duetts Nr. 3 (ein simples harmonisches Pendel des beweglichen Basses) wird mit einem mehrschichtigen Crescendo verbunden, das in der Reprise der melodischen Idee gipfelt. Gleichartige anschwellende Anhäufungen von Klangschichten bereiten die Cabaletta und ihre Reprise in der Arie des Tobia Nr. 16 / CD 2, 11 vor.

Das sind alles Merkmale, die man gerne als rossinisch definieren würde, wenn der junge Gioachino zum Zeitpunkt der Uraufführung des *Ser Marcantonio* den offiziellen Beginn seiner Karriere als Bühnenkomponist nicht erst noch vor sich gehabt hätte.

Paolo Fabbri

Übersetzung aus dem Italienischen von Reto Müller

Die Handlung

CD 1

1 Ouvertüre

Erster Akt

2 In seinem altväterlichen Salon hat Ser Marcantonio seine Freunde, die Diener Lisetta und Pasquino sowie die Nichte Dorina und den Neffen Medoro um sich versammelt. Er eröffnet ihnen, dass er sein Testament machen und heiraten will. Die Freunde warnen den Greis vor diesem Schritt, doch Marcantonio bleibt stur.

3 Die Diener loben zum Schein den Alten für seine Jugendlichkeit. Die beiden Geschwister sind verzweifelt: sie fürchten um ihr Erbe und rechnen mit der Aufkündigung ihrer Verlobungen mit Tobia und Bettina, auch sie Bruder und Schwester.

4 Tobia hofft auf die baldige Heirat mit Dorina; schließlich geht er nur für sie Tag und Nacht seinen Handelsgeschäften nach, um bald zu Reichtum zu gelangen.

5 Die beiden Geschwister haben nicht den Mut, sich Tobia zu erklären. Erst Lisetta erzählt ihm, dass Marcantonio eine junge, biedere Frau heiraten möchte. Tobia erkennt die Chance einer List und gibt vor, dem Alten die gewünschte Frau zuzuführen.

6 Medoro ist entsetzt über den Verrat des Freundes an ihm und Dorina, doch dieser lässt ihn im Glauben, gegen ihre Interessen zu handeln, um ihrer Verzagtheit eine kleine Lektion zu erteilen.

7 In ihrer Modeboutique macht sich Bettina lustig über die Liebesbeteuerungen ihrer vielen Verehrer: sie lässt sich nicht so leicht entflammen und bleibt ihrer wahren Liebe treu.

8 Sie trägt den Angestellten auf, ihre neuesten Kreationen den Kunden auszuliefern. Tobia tritt ins Geschäft seiner Schwester und eröffnet ihr seinen Plan: er will sie dem Schein nach mit dem alten Mann verheiraten.

9 Sie ist einverstanden, solange ihre Liebe zu Medoro nicht darunter leidet. Tobia erklärt ihr, wie sie sich verhalten soll: Bettina soll die scheue und naive Frau mimen, die sich Marcantonio erträumt.

10 Inzwischen hat auch Dorina vom vermeintlichen Verrat Tobia erfahren. Lisetta warnt Medoro, dass auch Bettina dessen Pläne unterstützen könnte.

11 Medoro hält das für unmöglich, zu gut kenne er die Treue seiner Geliebten.

12 Tobia kündigt Marcantonio seine Schwester an, warnt ihn aber vor ihre Schüchternheit und Zurückhaltung. Der Alte kann es kaum erwarten, sie zu sehen.

13 Bettina wagt sich endlich hervor und gibt sich genauso, wie es sich Marcantonio vorstellt.

14 Er ist begeistert von ihrer Zurückhaltung und Abneigung gegen alles Verschwenderische und will sogleich den Notar rufen lassen.

15 Während Marcantonio ins Schwärmen gerät, tritt Medoro entsetzt hinzu und muss von seiner Geliebten erfahren, dass sie die Frau seines Onkels werden will.

16 Pasquino und Lisetta lachen Dorina wegen ihrer Gutgläubigkeit aus.

17 Dorina findet das gar nicht lustig und lamentiert über die Unbeständigkeit der Männer.

18 Erst als Tobia sich als Notar zu verkleiden beginnt, versteht sie die Komödie.

19 Sie hilft ihm bei der Verkleidung, während Medoro von Bettina aufgeklärt wird. Vor allen Zeugen verliest der vermeintliche Notar den Ehevertrag, der eine hohe Geldstrafe vorsieht, falls der Verlobte nicht am gleichen Tag die versprochene Ehe eingeht. Marcantonio, überzeugt von seiner Wahl, unterschreibt. Ungebeten treten jubelnde Gäste ein, die Marcantonio sogleich hinauswerfen will. Doch da entpuppt sich die scheue Bettina plötzlich als feierfreudig und heißt die Gäste herzlich willkommen. Marcantonio erkennt, dass er geprellt wurde.

CD 2

Zweiter Akt

1 Handwerker und Lieferanten haben sich im Haus von Ser Marcantonio eingefunden und warten auf die Befehle der Dame, die sie rufen ließ.

2 Pasquino und Lisetta lassen sie zunächst im Nebenzimmer warten. Den hinzukommenden Marcantonio lassen sie wissen, dass Bettina wie im Vertrag vorgesehen noch heute die Hochzeit feiern will.

3 Um ihrem Gatten zu gefallen, hält sie eine Modenschau ab und präsentiert ihm immer aufreizendere Kleider der neuesten Venezianer und Pariser Mode, die sie sich bei den teuersten Boutiquen bestellt hat.

4 Da Marcantonio protestiert, ruft Bettina die Modistinnen und die Handwerker, um ihm noch stärkere Beweise ihrer Liebe zu geben.

5 Diese kommen aus dem Nebenzimmer herbei und stehen Bettina zu Diensten.

6 Bettina kauft ein, erteilt die Aufträge und verweist für die Zahlungen auf Marcantonio. Dieser ist entsetzt, doch Bettina fordert von ihm noch einen Liebesbeweis.
7 In Hinblick auf die Hochzeit muss er sich wie ein junger Dandy einkleiden. Marcantonio fühlt sich erniedrigt und der Lächerlichkeit preisgegeben.
8 Lisetta kündigt das baldige Ende der Komödie an – ganz auf Kosten Marcantonios.
9 Medoro kann kaum den Moment erwarten, Bettinas Mann zu werden.
10 Tobia fingiert ein Duell mit ihm, da er die Ehre seiner Schwester verletzt habe. Nur wenn er beweisen könne, dass Bettina einen heimlichen Liebhaber habe, könne Marcantonio die Hochzeit ohne Strafe annullieren.
11 Während er Drohungen gegen Medoro ausstößt, bemerkt er zufrieden, wie der Alte vor Angst erbleicht.
12 Marcantonio weiß weder ein noch aus. Da teilt ihm sein Diener Pasquino mit, dass Bettina einen Liebhaber zum Stelldichein in den Garten bestellt habe. Er empfiehlt seinem Herrn, die beiden im Gartenhaus einzusperren und Zeugen zu rufen. Marcantonio freut sich über die Gelegenheit, seine Verlobte ohne die auferlegte Geldstrafe loszuwerden.
13 Im Garten Marcantonios bei nächtlicher Dunkelheit. Die beiden Geschwisterpaare spazieren umher, unerkannt von dem lauernden Marcantonio. Bettina gibt vor, mit ihrem Geliebten zu flirten und sich mit ihm ins Gartenhaus zurückzuziehen. In Wirklichkeit versteckt sie sich mit Tobia, während Dorina und Medoro ihren Platz einnehmen. Marcantonio schließt das vermeintliche Liebespaar ein.
14 Im Haus hat Lisetta auf den Fortgang des Spiels gewartet. Sie hat bereits die Freunde eingeweiht, die Marcantonio als Zeugen herbeirufen will.
15 Sie verhöhnt alle alten Liebhaber und erklärt, sich mit keinem über dreißig abzugeben.
16 Die von Marcantonio herbeigerufenen Freunde und der Bezirksrichter haben sich im Garten eingefunden. Er bringt seine Klage vor, während Tobia die Ehre seiner Schwester verteidigt. Der als Richter verkleidete Pasquino fordert Beweise, doch als triumphierend Marcantonio das Gartenhaus öffnet, treten nur seine Nichte und sein Neffe heraus.
17 Nun steht Marcantonio als Verleumder da, der seiner Strafe nicht entgehen kann – zumal die hinzukommende Bettina nicht gewillt ist, ihm zu verzeihen.
18 Tobia kann seine Forderungen diktieren: Verzicht auf die Hochzeit bei einer Entschädigung von 80.000 Franken; Ehrenrettung seiner Familie durch seine Heirat mit Dorina, die natürlich mit einer hohen Mitgift ausgestattet wird; und schließlich soll Medoro, um seine Beleidigungen wiedergutzu machen, Bettina zur Frau nehmen.
19 Medoro gibt vor, sich aus Gehorsam dem Onkel gegenüber zu fügen, während Bettina nicht bereit ist, einen armen Teufel zu heiraten; Marcantonio muss auch noch einwilligen, dem Neffen sein ganzes Hab und Gut zu überlassen. Der Alte unterschreibt alles, die beiden Paare und die Dienerschaft frohlocken über den gelungenen Streich, und Marcantonio hört seine Freunde, wie sie ihn schadenfroh an ihre Warnung erinnern.

Reto Müller

Also available

8.660312-13

8.660314-15

Stefano Pavesi's work was swept away by the Rossini operatic avalanche and he is now almost forgotten, but while his vibrantly entertaining (though not without a touch of melancholy) *melodramma giocoso Ser Marcantonio* has many Rossinian features the young Gioachino's operatic career was yet to begin when it was first staged. The libretto sets up a typical late eighteenth-century *opera buffa* plot full of intrigue, buffoonery, disguises and cases of mistaken identity, which may be summarised as "about preventing an old fool from making an ill-advised marriage and stopping his heir from gaining his rightful inheritance".

Deutschlandradio Kultur

ROSSINI IN WILDBAD
Belcanto Opera Festival

Stefano PAVESI
(1779-1850)

Ser Marcantonio

Dramma giocoso in Two Acts • Libretto by Angelo Anelli

WORLD PREMIERE RECORDING

Ser Marcantonio ..... Marco Filippo Romano, Baritone
Bettina ..... Loriana Castellano, Contralto
Tobia ..... Matteo D'Apolito, Bass-baritone
Medoro ..... Timur Bekbosunov, Tenor
Dorina ..... Silvia Beltrami, Mezzo-soprano
Lisetta ..... Svetlana Smolentseva, Mezzo-soprano
Pasquino ..... Massimiliano Silvestri, Tenor

Eliseo Castrignanò, harpsichord
Camerata Bach Choir, Poznań • Chorus-master: Tomasz Potkowski
Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim

Massimo Spadano

CD 1		CD 2	
1 Sinfonia 2-19 Act I	70:11	1-19 Act II	59:11

Recorded live at the Königliches Kurtheater, Bad Wildbad, Germany, 7th, 10th and 16th July 2011
for the XXIII ROSSINI IN WILDBAD Festival (Artistic director: Jochen Schönleber)
A Co-production with Deutschlandradio Kultur • Producer: Siegbert Ernst
Engineers: Norbert Vossen and Siggi Mehne • Editor: Stefan Lang • Booklet Notes: Paolo Fabbri
Cover collage: Paolo Zeccara • Edition: Revised, after the autograph, by Paolo Fabbri and Maria Chiara Bertieri
for the Teatro Rossini, Lugo • The Italian libretto may be accessed at www.naxos.com/libretti/660331.htm