



MEYERBEER ROMILDA E COSTANZA

Brunello · Fatyol · Kabongo · Mastrototaro
Franco · Povedano · Cortés · Gascoin · Pavlenko
Górecki Chamber Choir · Passionart Orchestra
Luciano Acocella



SWR>>

ROSSINI
in WILDBAD
Rölahti Opera Festival

**Giacomo
MEYERBEER**
(1791–1864)

Romilda e Costanza

Melodramma semiserio in two acts (1817) • Libretto by Gaetano Rossi (1774–1855)

Sung in Italian

First performance: 19 July 1817 at the Teatro Nuovo, Padua, Italy

Teobaldo	Patrick Kabongo, Tenor
Retello	Javier Povedano, Bass-baritone
Romilda	Chiara Brunello, Contralto
Lotario	César Cortés, Tenor
Costanza	Luiza Fatyol, Soprano
Albertone	Emmanuel Franco, Baritone
Annina	Claire Gascoin, Mezzo-soprano
Pierotto	Giulio Mastrototaro, Baritone
Ugo	Timophey Pavlenko, Bass

Górecki Chamber Choir (Marcin Wróbel, Chorus Master • Mateusz Prendota, Artistic Director)

Passionart Orchestra (Janusz Wierzgacz, Director)

Luciano Acocella

Andrés Jesús Gallucci, Music Assistant and Fortepiano

Recorded: 17, 19 and 26 July 2019 at the Trinkhalle Bad Wildbad, Germany
at the XXXI ROSSINI IN WILDBAD Festival (Jochen Schönleber, Artistic Director)

A co-production with SWR

Producer: Roland Rublé • Engineer: Norbert Vossen • Editor: Dr Anette Sidhu-Ingenhoff

Publisher: New edition for ROSSINI IN WILDBAD based on sources from the premiere in Padua by Aldo Salvagno © 2019

The Italian libretto may be accessed at www.naxos.com/libretti/660495.htm

Sinfonia

1 Andante – Allegro

Act I

No. 1. Introduzione

2 Tutto è cheto ancor d'intorno
(Coro, Pierotto, Annina)

3 Ma s'apre la porta

(Coro, Pierotto, Annina, Retello, Albertone)

4 Ma il cannone da lungi rimbomba

(Retello, Pierotto, Albertone, Annina, Coro)

Recitativo

5 Sua altezza brama restar solo

(Retello, Albertone, Pierotto, Annina, Coro)

6 Giungesti, o caro istante

(Costanza)

Recitativo

7 Oh si... ancor pochi istanti

(Costanza, Lotario)

8 No. 3. Coro e cavatina

Gloria all'eroe, d'eroi trionfator

(Coro)

9 Oh padre mio!

(Teobaldo)

10 Ombra amata

(Teobaldo, Coro)

11 Della gloria il vivo ardore

(Teobaldo, Coro)

Recitativo

12 Signori, cavalieri, amici a me d'intorno

(Teobaldo)

13 No. 4. Scena, cavatina e terzetto

Oh, mio Prenc!

(Romilda, Teobaldo, Costanza)

14 Tu sai qual'oggetto

(Romilda)

15 Oh come a quell'aspetto

(Teobaldo, Costanza, Romilda)

16 Che barbaro tormento

(Teobaldo, Romilda, Costanza)

Recitativo

17 Prenc, vi lascio, la presenza mia v'è grave

(Costanza)

18 No. 5. Duetto

E così da me s'invola!

7:49	19 (Romilda, Pierotto) Tu che vanti il più bel core (Romilda, Pierotto)	2:22
5:51	20 Vuoi tu bene al tuo padrone? (Romilda, Pierotto)	3:06
3:48	21 Di tanti popoli sacro al destino (Coro, Lotario, Retello, Albertone, Costanza, Romilda, Teobaldo)	6:24
3:36	22 Segreto fremito, ignoto palpito (Lotario, Retello, Teobaldo, Costanza, Albertone, Romilda, Coro)	6:42
2:29	23 Oh come palpiti, povero core! (Romilda, Costanza)	2:08
7:55	24 Ah! Vittoria! (Coro, Romilda, Costanza, Retello, Teobaldo, Albertone)	1:18
2:20	25 Sacro alle Eumenidi giorno terribile! (Costanza, Romilda, Retello, Lotario, Teobaldo, Coro)	3:40
	Act II	
1:59	Recitativo	
1:44	26 Sarà l'ultima volta! (Pierotto)	1:34
3:53	27 Battete allegri i cimbali (Coro, Pierotto)	2:37
2:58	28 Se nel mondo v'è un uomo contento (Pierotto, Coro)	3:19
2:12	29 Ma, cos'è questo? (Pierotto, Coro)	3:24
0:49	30 Recitativo Ecco Séanges (Retello, Costanza, Lotario)	1:05
2:06	31 No. 8. Scena ed aria Odiarlo! ... e lo poss'io!	2:03
2:26	32 Ah! più non tornerà	4:15
4:09	33 E vittima d'amore io morirò (Costanza)	2:34
3:20	34 Recitativo Anche questa è finita... (Pierotto, Annina, Costanza)	2:59
3:01	35 No. 9. Scena e duetto E tanto dunque l'ami?	1:54

36	L'infedel punir dovrei (Costanza, Romilda)	
37	Ebben, lo salvarete? (Romilda, Costanza)	
38	Ah, si salvi il caro oggetto (Romilda, Costanza)	
	Recitativo	
39	Si, principe (Lotario, Retello, Albertone)	
	No. 10. Coro ed aria	
40	Noi c'inchiniamo al grand'Albertone! (Coro, Albertone)	
41	Chi sta al mondo ne vede di belle (Albertone, Coro)	
	Recitativo	
42	Si, contessa, vedrete, ve lo giuro (Romilda, Costanza, Pierotto)	
	No. 11. Quartetto	
43	Caro ben, se vivi ancora (Costanza, Romilda, Pierotto, Teobaldo)	
44	Ciel pietoso, umil t'adoro (Teobaldo, Costanza, Romilda, Pierotto)	
	Recitativo	
45	E adesso (Romilda, Costanza, Pierotto)	
	No. 12. Sestetto	
46	Egli sciolto! ah tradimento! (Retello, Albertone, Pierotto, Teobaldo, Costanza, Romilda)	

5:33	47 Paventa il mio furore (Retello, Teobaldo, Albertone, Romilda, Pierotto, Costanza)	3:40
1:47	48 Ah ch'egli va alla morte! (Pierotto, Albertone, Teobaldo, Retello, Costanza, Romilda)	3:15
2:36	Recitativo	
1:25	49 Ci sono, e la faranno (Ugo)	1:10
	No. 13. Gran scena ed aria	
1:29	50 Ombre ferali della morte (Romilda)	4:24
4:56	51 Se il fato barbaro a me t'involta (Romilda)	3:05
2:07	52 Fra l'ombre ci guida di sorte il favor (Coro)	1:56
	53 O mia Teobaldo! (Romilda, Ugo)	0:41
4:28	54 Volate a sua difesa (Romilda, Ugo, Coro)	6:18
3:34	Recitativo	
	55 Altezza, io v'ho obbedito, ma! (Albertone, Retello, Lotario, Costanza, Romilda)	1:18
0:42	No. 14. Scena e finaletto	
	56 Ombra adorata di Teobaldo (Retello, Teobaldo, Costanza, Romilda, Albertone, Pierotto)	1:15
2:33	57 Già per noi tornò il ciel sereno (Retello, Teobaldo, Costanza, Romilda, Albertone, Pierotto)	1:50

Giacomo Meyerbeer (1791–1864) *Romilda e Costanza* (1817)

A rescue opera with a love triangle

'Who are you? Who are you? What great power you have over the heart, what novel divine enchantment, o mover of souls!' This and many other enthusiastic words of praise were addressed 'to the genius of the Spree, the distinguished musician Giacomo Meyerbeer' in an ode penned by Luigi Borghi in the wake of the successful premiere of the opera *Romilda e Costanza* at the Teatro Nuovo in Padua on 19 July 1817. It is astonishing that the first Italian opera by the still-unknown 26-year-old Meyerbeer, who hailed from Berlin (the city on the river Spree alluded to in the dedicatory title of the poem), made such a deep impression. Italy's operatic scene was under the ascendancy of Gioachino Rossini, whose operas had, in the space of a few years, ushered in a new era. Europe would soon follow. Given this context, it was hard enough finding an audience as a newcomer. Holding his own as an independent voice was little short of miraculous.

Who was this brilliant novice, who had succeeded so spectacularly in gaining the public's attention? Jacob Liebmann Meyer Beer was born in 1791, the son of the Berlin industrialist and banker Jacob Herz Beer and his wife Amalie, both Jews. He showed a gift for music from a young age, and this was fostered by thoroughgoing studies in composition in Berlin and Darmstadt. As well as sacred works, Meyerbeer also composed two German operas during that period: *Jephtas Gelübde* (Munich 1812) and *Wirth und Gast, oder Aus Scherz Ernst* (Stuttgart 1813, later also known as *Die beyden Kalifen und Alimelek*). After that, he did not produce any more operas for several years. He made a thorough study of musical life in Vienna, Paris and London, staying in some of these cities for longish periods taking careful note of political and cultural events – constantly seeking to develop a contemporary operatic voice of his own, something that eluded him for a long time.

The breakthrough came when he encountered Rossini's operas during a period of several years from 1816 onwards spent in Italy. The experience revolutionised Meyerbeer's artistry. He immediately recognised Rossini's genius (later calling him the 'Jupiter of music'). Initially he tried to get the measure of the style for himself by making compositional sketches – with dubious success, as he was forced to admit

to himself when he came across his old papers years later ('extremely clumsy imitations of Rossinian forms'). But this was to change with the appearance of his first Italian opera. By now he had stopped imitating Rossini's innovations, and they were instead offering him the pointers he had been looking for on how to develop a style of his own that would realign older operatic traditions, both Italian and French. Rossini had already taken this approach, and now he became, for Meyerbeer, the latest link in this chain of transmission.

Documentation of the genesis of *Romilda e Costanza* is very incomplete. We know that Meyerbeer and the experienced librettist Gaetano Rossi, who worked on the project together, probably first made contact in the spring of 1817, by which time Meyerbeer had already been living in Italy for more than a year. That the opera was premiered a few months later was highly unusual, as was how this came about: Meyerbeer was financially independent, could finance the staging himself, and was therefore able to influence the production process (the contract with the theatre's impresario has survived). This meant that he did not set a libretto that was presented to him, as composers generally did in Italy at the time, but was instead able to choose his own librettist and to select and adapt the material in collaboration with him.

In the printed libretto prepared for the premiere, *Romilda e Costanza* is described as a *melodramma semiserio* ('semi-serious opera'), a generic description that was common at the time. It was generally the norm in these pieces for the comic element to be restricted to a single, male protagonist acting as a foil within an otherwise 'serious' plot and characterised vocally by *parlando*, a (usually rapid) delivery approximating to speech. Interestingly, in *Romilda e Costanza* there are two such roles: the simple peasant Pierotto, and the villain Retello's henchman Albertone, who plays a major part in freeing the imprisoned Teobaldo. The plot itself conforms to a type that had been developed in France and was common in opera circa 1800, which has come to be known as 'rescue opera'. An innocent man or woman is rescued from mortal danger by his or her beloved, with mounting tension as things come to a head prior to a happy ending. Beethoven's *Fidelio* (1814), whose libretto is based on a French opera, is the best-known example: Leonore, disguised as a man (*Fidelio*),

frees her husband Florestan from his dungeon. This dramatic scheme is easily recognisable in *Romilda e Costanza*, but with one important difference: here it is two women who are fighting to free the imprisoned Teobaldo – his current lover, Romilda (living incognito as the page Adelio), and the woman he used to love, Costanza. The rescue plot is thus overlaid with a love triangle between a man and two women who experience themselves as rivals and at the same time as women who share a common love for the same man. That they – the women – and their ambivalent feelings are central to the action is already suggested by the title, which sets their names alongside each other. And Teobaldo? As a man caught between two women, he is an example of the ‘vacillating hero’ role type. Although Teobaldo only ever loves one woman, the two women’s love for him represents a common reference point for their feelings, while also confusing them.

In the first scenes of Act II, the ‘enchantment’ of this triangular relationship becomes the focus of the action. The setting, which introduces nature for the first time in the opera, offers a fitting backdrop for the protagonists’ feelings: an idyllic landscape with snow-clad mountains in the background, in the centre a gothic castle in which Teobaldo is imprisoned. Pierotto, Costanza and Romilda arrive outside one after the other, united by their common concern for Teobaldo, who they suspect is the prisoner, without knowing for sure. They hope that his voice, in answer to that of his beloved singing a romance, will give them certainty. Costanza begins, overwhelmed with longing for the man she loves, but she is met only with silence. Romilda tries straight after her, using the same tune but different words promising the prisoner release because of her love. And she gets an answer. Now, finally, Teobaldo’s voice echoes from the tower as he recognises his beloved: ‘Ti sento’ – ‘I hear you’. There is a model for this scene in one of the most popular rescue operas of the period, André-Ernest-Modeste Grétry’s *Richard Cœur-de-lion* (Paris 1784). But whereas there the romance simply establishes contact between rescuer and prisoner, thus making the latter’s subsequent rescue possible, here it also precipitates confessions of love. Teobaldo voices the confession in a suggestive cantilena (*Ciel pietoso*), and the others gradually join in. He has not yet been rescued, and the emotional conflict has not yet been resolved, but the harmony already suggests that reconciliation is possible.

The first time the three lovers meet in the great hall of the palace of the princes in Act I, their voices already signal this. The situation could not be more hopeless. Romilda has finally found her lover, but cannot abandon her disguise in

the presence of a stranger. Costanza is afraid of losing the man she loves for good. Teobaldo shies away from declaring himself. Love melds together joy (*‘gioia’*) and pain (*‘dolor’*) in a moment of cruel torment (*‘barbaro tormento’*). This unity in conflict is embodied by the three voices in a fantastic filigree of coloratura in which expression and beauty become one. The trio ‘Che barbaro tormento’ delighted contemporary audiences and became the most popular number in the opera.

One might expect the specific nature of this triangular relationship to be explored in duets for Teobaldo and each of the two women in turn, but this is not the case. Instead, at a central point (before the tower scene described above), there is a love duet *sui generis* for the two women. In an act of selfless love for a third party (Teobaldo), Romilda and Costanza form an alliance. Although Romilda does not drop her assumed identity as a page, she is speaking for herself through him, revealing her fear of losing the man she loves. In doing so, she finds a way to Costanza’s heart, making her too ready to give her life to save her beloved. The multi-movement ‘grand duet’ structure current in Italian opera at the time is the perfect vehicle for describing the mental and emotional development the two women undergo at this moment. At first independent, their vocal lines come together in the slow movement in an expressive cantilena, then, in the following cabaletta, in a virtuosic display of eccentric coloratura. Astonishing harmonic and structural irregularities remind us that these elevated feelings are constantly at risk of coming crashing down to earth.

As was usual at the time, Meyerbeer took into account the individual voices and strengths of his singers when conceiving their parts. For the love triangle, in Padua he had at his disposal three top-flight performers who were also to have roles created for them by Rossini: the tenor Luigi Campitelli as Teobaldo, soprano Caterina Lipparini as Costanza and – the most famous of the three – contralto Rosmunda Pisaroni as Romilda. Generally, the stars were introduced by an opening aria known as a ‘cavatina’, which displayed their vocal abilities while linking them to the character of the role. Costanza’s and Teobaldo’s cavatinas fulfil this twofold demand perfectly, especially the former, which paints a bewitching picture of a rapturous lover with blinding, high-flying coloratura. Romilda’s entry as a page is different: she rushes into the hall in a state of excitement – happy at having found her lover and unhappy at seeing another woman by his side. The full depth of her passionate, impulsive nature is already revealed in the accompanied recitative (*scena*). There is no room for an aria. Romilda does begin one

(‘Tu sai qual’oggetto’), but it immediately opens out into an ensemble, expressing the bizarre triangular situation (the trio ‘Che barbaro tormento’); as previously mentioned.

Romilda has to wait until almost the end of the opera for her only true aria (within a proper *gran scena*), but then she is richly rewarded with a real corker of a virtuosic number that also comes at a key point in the drama (*‘Se il fato barbaro’*). The change for the better in Teobaldo’s fortunes from impending death to his surprise rescue is mirrored in the mind and heart of his lover. The orchestral introduction (with solo parts for bassoon and horn) and the recitative in which Romilda calls on shades presaging death (*‘Ombre ferali della morte’*) as witnesses to her pain, are woven into a gloomy *conductus* for Teobaldo, whose death seems inevitable. Romilda’s lament over his ‘cruel fate’ crystallises in a melody of moving simplicity that runs through the slow movement of the aria and is constantly given fresh, more intense variations. Ugo’s arrival with the knights causes an abrupt change in Romilda’s feelings. Mourning turns to hope, and she makes a passionate appeal to them to rescue Teobaldo. Whereas she has previously come to accept his fate, now she issues a challenge. Her vocal style changes from restrained lyricism to unfettered virtuosity accordingly. Romilda’s aria is the spiritual finale of the opera, anticipating as it does, on an emotional

level, the resolution of the action – Teobaldo’s rescue and his happy union with Romilda against a backdrop of general reconciliation – which is sketched in by the ensuing recitative and a short finale (*Finaletto*). The power struggle between Teobaldo and Retello pales into insignificance beside the two women’s battle for Teobaldo’s love, which Romilda as the more passionate and courageous of the two wins. In the end, Costanza humbly accepts her lot.

Meyerbeer’s first Italian opera was given in Venice in the autumn of 1817, soon after its promising premiere, and again in Milan and Florence in the spring of 1820. Public interest soon shifted to his subsequent operas, notably *Emma di Resburgo* (Venice 1819), *Margherita d’Anjou* (Milan 1820), and above all to *Il crociato in Egitto* (Venice 1824), which was a success worldwide. Meyerbeer’s triumphs in Paris, starting with *Robert le Diable* (1831), ushered in a new era in opera, one associated with his name. During this period, all his Italian operas (like most of Rossini’s) came increasingly to be considered old-fashioned and gradually disappeared from the repertoire. Individual numbers survived for longer, including some from *Romilda e Costanza*. Taking cures at Franzensbad in 1847 and Spa in 1855, Meyerbeer noted in his diary with pleasure but not with surprise that the orchestras there had played the overture from his first Italian opera in his honour.

Sieghart Döhring
English translation: Susan Baxter

Synopsis

1 Sinfonia.

Act I

A large atrium in the palace of the princes of Provence in Aix. **2** Knights and courtiers are preparing to receive Teobaldo, who has defeated the Bretons and is now returning home. The simple peasant Pierotto is looking forward as much to seeing his milk-brother again as he is to his imminent marriage to Annina. **3** The sinister Retello enters with his accomplice Albertone, lord of Sénanges. Retello feels that his twin brother Teobaldo is a threat to his own desire for power. **4** The roar of cannons signals Teobaldo’s arrival, unleashing a wave of

joyful anticipation among those present, but stirring up angry turmoil in Retello.

5 With Albertone’s help, Retello has already found allies, ready for the time when the right of succession as prince of Provence is settled. He promises he will make Pierotto lord of Sénanges once he has appointed Albertone as his minister. Then he asks about Lotario, the Grand Chancellor of Provence; Lotario’s daughter Costanza is in love with Teobaldo.

6 Costanza longingly awaits Teobaldo’s return.

7 But a letter arrives informing her that Teobaldo has fallen in love with Romilda, the daughter of the defeated Duke of Brittany. Costanza’s father soothes her; the late prince,

Arrigo, once raised the prospect of an alliance between their two families.

8 Teobaldo is greeted with rejoicing. 9 Despite his victory, he is sad because he is unable to embrace his father, Arrigo. 10 He hopes to find consolation, while the knights encourage him to set aside his grief and bring hope to others. 11 The prospect of fame and fortune fill Teobaldo with hope and secretly remind him of his love.

12 Teobaldo is embarrassed by his encounter with Costanza, especially as Lotario reminds him of his promise to marry her. His inner turmoil increases when his squire, Ugo, announces 'Adelio', a young page. This is none other than Romilda in disguise.

13 Romilda is admitted while Costanza is still present. 14 In her guise as a page, she assures Teobaldo of her loyalty. 15 Each of them feels inhibited by the presence of a third party. 16 Costanza, Romilda and Teobaldo inwardly lament not being able to express their feelings.

17 Costanza leaves, though not before reminding Teobaldo of his honour. Romilda realises that she has been in the presence of Teobaldo's former lover, but he reassures her that he loves only her and has already plighted his troth to her. Pierotto bursts in. Teobaldo, pleased to see his milk-brother, presses him to escort 'Adelio' to Sénanges, then leaves to attend the court council.

18 Pierotto refuses to let the page's threats or offers of money deflect him from his task. He senses there is something odd about Adelio. 19 Adelio's pleas don't move him either. 20 But Romilda-Adelio finally succeeds in evading Pierotto by convincing him of the need to protect Teobaldo in the face of the danger posed by Retello.

A large hall for assemblies of the nobility, with a double throne.

21 All the knights are eagerly awaiting the unsealing of Arrigo's will. Lotario demands that they give an oath of allegiance. Unlike Retello, Teobaldo is ready to do this, though not to submit to alien laws. 22 All present express their shock at the conflict-laden situation, then listen as Lotario reads out Arrigo's last will and testament. Retello learns that he is to be fobbed off with a couple of counties;

Teobaldo is destined to become Prince of Provence and, for reasons of state, is to marry not Costanza but the Duke of Brittany's daughter Romilda. The spurned Lotario realises that Arrigo has betrayed him and allies himself with Retello, who offers to marry Romilda himself. Teobaldo's confession that he already married her some time ago finally unleashes the simmering conflict between the two brothers. They quarrel and leave with their allies to fight it out. 23 Costanza and the clandestinely present Romilda fear for the safety of the man they love. 24 The knights return with cries of victory. Retello declares himself ruler and secretly orders Albertone to throw Teobaldo, who has been disarmed, into a cell in one of the towers at Sénanges. 25 The individual characters' feelings are lost in the general tumult.

Act II

Outside the castle of Sénanges.

26 Pierotto rejoices that he will no longer have to use a hidden key to get to Annina via the cells in the tower of the castle.

27 Outside the castle walls, their wedding celebration is in progress. 28 Pierotto gets the guests in the right mood for the wedding feast. 29 The general merriment is abruptly silenced by drumrolls. Guards escort a muffled prisoner to the castle who calls out Romilda's name in plangent tones. Pierotto and the peasants cover up their consternation by resuming their drinking song.

30 Arriving in Sénanges, Retello and Lotario enter the castle. Costanza remains outside.

31 The count's daughter admits to herself that she still loves Teobaldo despite his betrayal. 32 She laments her lost happiness. 33 She is obsessed with the notion that she will die of a broken heart.

34 The newlyweds recognise the young countess and confirm that a prisoner has been brought to the castle. The news that he called Romilda's name awakens in her a desire for revenge. Pierotto realises that the prisoner is Teobaldo and sets off for the castle. Costanza does not recognise the page who joins them as her rival Romilda.

35 Costanza wants to find out about her rival, but 'Adelio' presses for Teobaldo to be rescued.

36 Costanza is persuaded to subordinate her desire for revenge to her love. 37 'Adelio' promises to deliver up Costanza's rival to her if she will only save Teobaldo first. 38 Romilda and Costanza together confirm their vow to save Teobaldo's life.

39 On Lotario's advice, Retello intends to have Teobaldo murdered by Albertone. Albertone feels uncomfortable. 40 Retello's knights flatter the castellan. 41 Albertone philosophises on the way people rise and fall in life.

42 Costanza and Romilda learn from Pierotto that not even the guards know which tower the prisoner is held in. He advises Costanza to identify herself by singing a song, so eliciting a reaction from Teobaldo that will reveal his exact whereabouts. 43 Costanza sings a romance, but there is silence from both towers. When 'Adelio' then sings the romance, Teobaldo responds to the voice of his beloved. 44 All four beseech Heaven to help set him free.

45 Pierotto pulls out his secret key and returns shortly afterwards with Teobaldo. But before Teobaldo can even embrace Romilda, Costanza hears a commotion. Albertone has discovered the open door, and Retello can already be seen on the drawbridge.

46 While Retello and Albertone cry treachery, Teobaldo, Costanza, Romilda and Pierotto see their escape plan thwarted. 47 Romilda and Costanza defend Teobaldo, but when Retello threatens the page, Teobaldo reveals 'he' is a woman. A dismayed Costanza recognises her rival and makes to kill her. Now Retello defends the woman he

intends, in a calculated political manoeuvre, to marry. This moves Teobaldo, and he surrenders. 48 Amidst the general turmoil, Albertone leads Teobaldo away, and Romilda is forced to follow Retello. Costanza and Pierotto remain behind, distraught.

A secluded place inside the castle.

49 Ugo has succeeded in penetrating as far as the castle ward and is hoping Teobaldo's troops will soon arrive to reinforce him. He notices Retello urging Albertone to execute the plan to murder Teobaldo.

50 Romilda wanders about by herself, oppressed by premonitions of death. 51 But if fate were to snatch Teobaldo from her, she would be inconsolable. 52 Ugo and the armed knights materialise among the shadows beneath the trees. 53 Overjoyed, Romilda recognises them. 54 She stirs them up to rescue Teobaldo and takes her place at their head.

55 Albertone informs Retello that he has carried out his orders, while a furious Lotario brings news that Teobaldo's adherents have taken the capital city. Retello gloats; with Teobaldo dead, he has already got his revenge. Ugo appears and tries to kill Retello, but Romilda claims the avenging blow for herself. 56 Retello plays the innocent, claiming that he wasn't involved in his beloved brother's murder and Albertone did it. Thereupon Teobaldo, whom all presumed dead, appears and explains that Albertone rescued him. Teobaldo and Romilda are happily reunited, Costanza accepts her fate, and Teobaldo forgives Retello. 57 The murky events are forgotten, and love and joy hold sway.

Reto Müller
English translation: Susan Baxter



Photo: David Morganti

Patrick Kabongo

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



Javier Povedano

The bass Javier Povedano began his musical career as a clarinettist. In 2015 he performed with the Tenerife Opera (e)Studio and the Teatro Comunale di Bologna. During the 2016–17 season he appeared as Dancáire (*Carmen*) and in the four baritone roles in *Les Contes d'Hoffmann* in Tenerife, as well as Fernando in the premiere of Lorenzo Palomo's *Aldonza y Alonso*. In 2017–18 he performed as Colas in *Bastien und Bastienne* with Forma Antiqua at the Teatre Real in Madrid. In 2019 he sang in the first modern production of García's *I tre gobbi* with Passionart at Rossini in Wildbad.



Chiara Brunello

The mezzo-soprano Chiara Brunello studied at the Conservatorio di Rovigo. Her versatile range has encompassed various roles, including Cherubino in *Le nozze di Figaro* (AsLiCo), Suzuki in *Madama Butterfly* (Lucca), Paoluccia in *La Cecchina* (Bergamo), Leonora in Cimarosa's *Le astuzie femminili*, Rosina in Rossini's *Il barbiere di Siviglia*, Teresa in *La sonnambula* (Treviso) and Femenia in *Nabucco*. Recent performances include *L'incoronazione di Poppea* at the Theater Kiel, *La traviata*, *L'italiana in Algeri* and *Madama Butterfly* at Teatro La Fenice in Venice, and *Amare e fingere* at the Herne Early Music Days Festival. She also has an active concert career.



César Cortés

The Colombia tenor César Cortés completed his Master's degree in singing in 2018 with Marta Mathéu at the Liceu Conservatory in Barcelona. He has achieved success at various competitions, including the 2016 Columbian National Singing Competition with the Orquesta Filarmónica de Bogotá and the 2017 Josep Palet International Singing Contest. He has appeared at the Ópera de Colombia, Ópera de Sarrià, Barcelona, and the Ópera de Sabadell Barcelona, and in as Don Ramiro in *La Cenerentola* (under Teresa Berganza) and Tamino in *Die Zauberflöte* at the Palau de la Música Catalana, a role he had studied with Francisco Araiza. www.tenorcesarcortes.com



Luiza Fatyol

The soprano Luiza Fatyol completed her studies at the Gheorghe Dima Music Academy in Cluj-Napoca with distinction, winning several prizes. From 2011 to 2014 she was a member of the Opera Studio of the Deutsche Oper am Rhein, and in 2014–15 a member of the company. Her repertoire includes roles such as Susanna (*Le nozze di Figaro*), Adina (*L'elisir d'amore*), Norina (*Don Pasquale*), Gemma (*Gemma di Verga*), Juliette (*Roméo et Juliette*), Frasquita and Micaëla (*Carmen*) and Lauretta (*Il trittico*). She made her debut in a lead role with the Deutsche Oper am Rhein in 2019–20 as Mimì in *La bohème*.



Photo: Loarphoto

Emmanuel Franco

Mexican baritone Emmanuel Franco recently made his debut at the Badisches Staatstheater Karlsruhe (*Le nozze di Figaro*). A second year resident artist at the Opéra Studio at the Opéra national du Rhin, he has worked with numerous eminent conductors and performed across Europe, recently appearing in Rossini's *L'equivooco stravagante* at Rossini in Wildbad. Franco studied at the San Francisco Conservatory of Music and the Dutch National Opera Academy, and was a quarter finalist in the 2016 Operalia Competition in Guadalajara, Mexico. Recent engagements have included *Il barbiere di Siviglia* with the Tijuana Opera and his debut with Wexford Festival Opera.



Claire Gascoin

Dutch-French mezzo-soprano Claire Gascoin studied in Leipzig and Vienna. She made her operatic debut at the age of 21 as Ottone in Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea*. Other appearances include *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* under the artistic direction of Michael Schade, and various roles in Ravel's *L'Enfant et les Sortilèges* at the Opéra National de Lyon and the Royal Opera House Muscat. Gascoin has given solo guest performances in London and at the Gewandhaus Leipzig. She has been awarded prizes at the 2015 Chamber Opera Schloss Rheinsberg and the 2014 International Johannes Brahms and Clara Schumann Competitions.



Giulio Mastrototaro

The baritone Giulio Mastrototaro comes from the South Tyrol. Appearances include *Il barbiere di Siviglia* in Saint-Étienne under Alberto Zedda, multiple engagements at the Salzburg Whitsun Festival under Riccardo Muti, *Un giorno di regno* at the Verdi Festival in Busseto and *Tosca* at the Teatro alla Scala, Milan. Recordings include Donizetti's *Pietro il Grande* and *Adelia*, and Cherubini's *Lo sposo di tre, marito di nessuna*. His collaboration with Rossini in Wildbad during 2006–08 include the Naxos releases of *La cambiale di matrimonio* (8.660302), *La gazzetta* (8660277-78), *Don Chisciotte* (8.660312-13), *L'italiana in Algeri* (8.660284-85) and *La gazza ladra* (8660369-71).



Timophey Pavlenko

Born in Moscow, the bass Timophey Pavlenko studied singing and piano at the Moscow Tchaikovsky Conservatory. During his studies he appeared in Puccini's *La bohème* and *Gianni Schicchi*, and Tchaikovsky's *Iolanta* and *Eugene Onegin*. In 2017 he appeared as Petronio in the Bolshoi Theatre production of Paisiello's *Gli astrologi immaginari*. He has also performed at the Moscow International House of Music and the Teatro Petruzzelli in Bari. In 2016 he appeared in a concert performance under Vladimir Fedoseyev in celebration of the 150th anniversary of the Conservatory.



Luciano Acocella

After completing his studies in composition, piano and conducting at the Conservatorio di Santa Cecilia in Rome and at the Royal Academy of Music in Copenhagen, Luciano Acocella continued his training at the Accademia Musicale Chigiana in Siena, the Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome, and attended the Kondrashin conducting masterclass in Hilversum. He also studied classical literature and musicology at La Sapienza University in Rome. In 1996 he won the International Prokofiev and Dimitri Mitropoulos conducting competitions which led to his appointment as assistant to Daniele Gatti. He has conducted extensively across Europe, Asia and the United States to critical acclaim. He was general music director of the Opéra de Rouen-Haute Normandie between 2011 and 2015. At the Rossini in Wildbad festival he has conducted *Le Comte Ory* and the acclaimed Naxos recordings of *Adelaide di Borgogna* (8.660401-02) and *Demetrio e Polibio* (8.660405-06).



Górecki Chamber Choir

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



Passionart Orchestra

The Passionart Orchestra, Kraków was established in 2013 by musicians of the leading orchestras in the city and graduates of the Academy of Music in Kraków. In a short time the orchestra has established itself as a significant ensemble, collaborating with leading conductors and composers, with repertoire ranging from classical, symphonic, opera or oratorio to film scores, folk music and light music. Aleksandra Rzany currently serves as concertmaster, with Janusz Wierzgacz and Mateusz Prendota responsible for artistic direction and management. The orchestra has been in residence at Rossini in Wildbad since 2019. <http://passionart.org.pl>

Giacomo Meyerbeer (1791–1864)

Romilda e Costanza (1817)

Meyerbeers Romilda e Costanza: Rettungsoper im Dreieck

„Wer bist du? Wer bist du? Welch große Gewalt hast du über das Herz, welch neuartigen göttlichen Zauber! O Erschütterer der Seelen!“ Diese und viele weitere begeisterte Worte richtete der italienische Schriftsteller Luigi Borghi in einem öffentlichen Huldigungsgedicht „an den Genius der Spree, an den hochverehrten Musiker Giacomo Meyerbeer“ unter dem Eindruck von dessen Oper *Romilda e Costanza*, die kurz zuvor – am 19. Juli 1817 – am Teatro Nuovo in Padua erfolgreich uraufgeführt worden war. Dass die erste italienische Oper des noch unbekannten 26-jährigen Meyerbeer aus der Spreestadt Berlin (darauf spielt die Widmung des Gedichts an) einen derart tiefen Eindruck hinterließ, muss überraschen. Die Opernszene Italiens – und bald auch diejenige Europas – stand damals im Zeichen

Gioachino Rossinis, dessen Opern innerhalb weniger Jahre eine neue Ära eingeleitet hatten. Daneben als Newcomer überhaupt Gehör zu finden, war schwer genug; sich gar als eigenständig zu behaupten, grenzte an ein Wunder.

Wer war dieser geniale Debütant, dem es gelungen war, auf so spektakuläre Weise auf sich aufmerksam zu machen? Meyer Beer (Vor- und Nachname wurden später zu „Meyerbeer“ zusammengezogen, „Jacob = Giacomo“ als neuer Vorname hinzugefügt) kam 1791 als Sohn des jüdischen Berliner Unternehmers und Bankiers Jacob Herz Beer und seiner Frau Amalie zur Welt. Schon in jungen Jahren trat seine musikalische Begabung hervor, die durch gründliche Kompositionsstudien in Berlin und Darmstadt gefördert wurde. Neben geistlichen Kompositionen entstanden damals auch zwei deutsche Opern: *Jephatas Gelübde* (München 1812) und *Wirth und Gast oder Aus Scherz Ernst* (Stuttgart 1813; später auch unter den Titeln

Die beyden Kalifen und *Alimelek*). Danach verstummte Meyerbeer als Opernkomponist für mehrere Jahre. In Wien, Paris und London, wo er sich teils länger aufhielt, studierte er gründlich das dortige Musikleben und beobachtete aufmerksam die politischen und kulturellen Geschehnisse – immer auf der Suche nach einer ihm eigenen zeitgemäßen musikdramatischen Sprache, die zu finden ihm lange nicht gelingen wollte.

Den Durchbruch brachte sein 1816 begonnener mehrjähriger Italienaufenthalt durch die Begegnung mit den Opern Rossinis, die für Meyerbeer eine umstürzende künstlerische Erfahrung bedeuteten. Er erkannte sofort Rossinis Genie (als „Jupiter der Musik“ hat er ihn später bezeichnet). Zunächst versuchte er dessen Stil für sich selbst in kompositorischen Skizzen zu erfassen – mit zweifelhaftem Erfolg, wie er sich eingestehen musste, als er nach Jahren auf seine alten Aufzeichnungen stieß („auf das allerungeschickteste Rossini nachgeahmte Formen“). Dies sollte sich indes ändern, als er mit seiner ersten italienischen Oper vor die Öffentlichkeit trat. Rossinis Neuerungen waren ihm nun nicht mehr Anlass zur Nachahmung, sondern gaben ihm die gesuchte Orientierung auf dem Weg zu einem eigenen Stil, der die älteren Traditionen der Oper – der italienischen wie der französischen – neu justierte. Schon Rossini war so verfahren und wurde nun für Meyerbeer jüngstes Glied dieser Tradition.

Die Entstehungsgeschichte von *Romilda e Costanza* ist nur sehr lückenhaft dokumentiert. Meyerbeer und der erfahrene Librettist Gaetano Rossi – soviel lässt sich jedenfalls sagen – traten als Partner des gemeinsamen Opernprojekts wohl erst im Frühling 1817 in Kontakt, als sich Meyerbeer bereits über ein Jahr in Italien aufhielt. Dass und wie es nach wenigen Monaten zur Uraufführung der Oper kam, war mehr als ungewöhnlich: Meyerbeer war wirtschaftlich unabhängig, konnte die Aufführung selbst finanzieren und deshalb auf die Produktion Einfluss nehmen (der Vertrag mit dem Impresario des Theaters ist erhalten). Dies bedeutete, dass er nicht, wie es im damaligen Italien für Komponisten die Regel war, ein ihm vorgelegtes Libretto vertonte, sondern den Librettisten selbst bestimmte, mit ihm zusammen den Stoff auswählte und für die Vertonung einrichtete.

Im gedruckten Libretto zur Uraufführung trägt *Romilda e Costanza* die seinerzeit verbreitete Gattungsbezeichnung „Melodramma semiserio“, also „halbernde Oper“. Dabei entsprach es weitgehend der Norm, dass sich das Komische

in diesen Stücken zumeist auf eine einzige – männliche – Person als Kontrastfigur innerhalb einer ansonsten „ernsten“ Handlung beschränkte, stimmlich charakterisiert durch Sprechgesang in meist schnellem Tempo (parlando). In *Romilda e Costanza* gibt es interessanterweise zwei solche Rollen, den einfachen Dorfbewohner Pierotto und den Handlanger des Bösewichts (Retello), Albertone, der an der Befreiung des gefangenen Teobaldo maßgeblichen Anteil hat. Die Handlung selbst folgt einem in der Oper um 1800 verbreiteten, in Frankreich herausgebildeten Typus, für den sich die Bezeichnung „Rettungsoper“ eingebürgert hat: Eine oder ein Unschuldige(r) wird aus Todesgefahr von dem/der Geliebten gerettet, wobei sich vor dem glücklichen Ende die Ereignisse spannungsvoll zuspitzen. Beethovens *Fidelio* (1814), dessen Stoff einer französischen Oper entstammt, ist dafür heute das bekannteste Beispiel: Leonore, als Mann (*Fidelio*) verkleidet, breit ihr Gatten Florestan aus dem Kerker. Man erkennt dieses Handlungsschema unschwer auch in *Romilda e Costanza*, allerdings mit einem wichtigen Unterschied. Hier sind es nämlich zwei Frauen, die für die Befreiung des eingekerkerten Teobaldo kämpfen: seine jetzige und seine frühere Geliebte, Romilda (inkognito als Page Adelio) und Costanza. Die Rettungshandlung wird also überlagert von einer Dreieck-Liebesbeziehung zwischen einem Mann und zwei Frauen, die sich als Rivalinnen und zugleich als gemeinsam Liebende erfahren. Dass sie – die Frauen – und ihre ambivalenten Gefühle im Mittelpunkt der Handlung stehen, deutet bereits der Titel der Oper an, der ihrer beiden Namen nebeneinander stellt. Und Teobaldo? Als Mann zwischen zwei Frauen verkörpert er den Rollentypus des „schwankenden Helden“. Obwohl Teobaldos Liebe stets nur einer Frau gehört, bildet die Liebe zu ihm den gemeinsamen Bezugspunkt für die Gefühle beider Frauen, befeuert und verwirrt sie zugleich.

Im 1. Bild des II. Aktes wird der „Beziehungzauber“ dieses Dreiecksverhältnisses Dreh- und Angelpunkt der Handlung. Bereits der Schauplatz, der erstmals in der Oper den Blick auf die freie Natur eröffnet, bereitet den Gefühlten einen adäquaten Raum: eine idyllische Landschaft mit schneedeckten Bergen im Hintergrund; in der Mitte ein gotisches Schloss, in dem Teobaldo gefangen gehalten wird. Davor finden sich nacheinander Pierotto, Costanza und Romilda ein – vereint in Sorge um Teobaldo, von dem sie vermuten, aber nicht sicher wissen, dass er der Gefangene ist. Gewissheit verschaffen soll ihnen seine Stimme als erhoffte Antwort auf die Stimme der Geliebten

beim Vortrag einer Romanze. Costanza stimmt sie an, überwältigt von Sehnsucht nach dem Angebeteten, erneut aber nur Schweigen. Gleich darauf versucht es Romilda mit derselben Melodie, jedoch mit anderen Worten, in denen sie dem Gefangenen Rettung durch ihre Liebe verheißt. Und sie erhält Antwort: Jetzt endlich erklingt aus dem Turm die Stimme Teobaldos, der die Geliebte erkennt („ti sento“ – „ich höre dich“). Die Szene hat ein Vorbild in einer der populärsten „Rettungsopern“ der Zeit: *Richard Cœur de Lion* (Paris, 1784) von André Modeste Grétry. Aber während die Romanze dort lediglich den Kontakt zwischen Retter und Gefangenem herstellt und damit dessen spätere Befreiung ermöglicht, ist sie hier zugleich Auslöserin von Liebesbekennnissen. Teobaldo verleiht ihr Ausdruck mittels einer suggestiven Kantilene („Ciel pietoso“), in die die anderen nach und nach einstimmen. Noch ist die Rettung nicht vollzogen, der Gefühlskonflikt nicht gelöst, doch der Zusammenhang deutet die Versöhnung bereits an.

Schon beim ersten Zusammentreffen der drei Liebenden im großen Saal des Fürstenpalasts (I. Akt, 1. Bild) sind es ihre Stimmen, die dieses Zeichen setzen. Die Situation könnte auswegloser nicht sein: Romilda hat den Geliebten endlich gefunden, kann aber in Gegenwart einer Fremden ihr Inkognito nicht lüften; Costanza fürchtet, den Geliebten endgültig zu verlieren; Teobaldo scheut davor zurück, sich zu erklären. Es ist die Liebe, die „Freude“ („gioia“) und „Schmerz“ („dolor“) in einem Augenblick „grausamer Qual“ („barbaro tormento“) zusammenführt. Diese Einheit im Widerspruch verkörpern die drei Stimmen in einem phantastischen Filigran von Koloraturen, in denen Ausdruck und Schönheit eins werden. Das Terzett „Che barbaro tormento“ begeisterte das zeitgenössische Publikum und wurde zur beliebtesten Nummer der Oper.

Man könnte erwarten, dass der besondere Charakter dieser Dreiecksbeziehung in Duetten Teobaldos mit den beiden Frauen individuell entfaltet wird, doch dazu kommt es nicht. Stattdessen gibt es an zentraler Stelle – vor der oben beschriebenen Turmszene – ein Duett beider Frauen als ein Liebesduett eigener Art. Romilda und Costanza schließen einen Bund in gemeinsamer selbstloser Liebe zu einem Dritten: Teobaldo. Zwar behält Romilda ihr Inkognito als Page bei, aber mit dessen angemommener Stimme spricht sie für sich selbst, offenbart sie ihre Angst, den Geliebten zu verlieren. Damit öffnet sie Costanzas Herz, macht auch sie bereit, für die Rettung des Geliebten ihr Leben zu geben. Die große mehrstötige Duettkomposition der zeitgenössischen

italienischen Oper liefert den perfekten musikalischen Rahmen zur Beschreibung der seelischen Entwicklung, die beide Frauen in diesem Augenblick durchlaufen. Ihre zunächst selbstständig geführten Stimmen vereinen sich im langsamen Satz zu einer ausdrucksintensiven Kantilene, sodann in der abschließenden Cabaletta zu einem virtuosen Feuerwerk exzentrischer Koloraturen. Überraschende harmonische und formale Unregelmäßigkeiten erinnern daran, dass dem Höhenflug der Gefühle stets der Absturz droht.

Wie damals üblich, hatte Meyerbeer bei der Anlage der Rollen immer auch das persönliche Stimmprofil seiner Sängerinnen und Sänger vor Augen. Für die Trias des „Liebesdreiecks“ standen ihm in Padua hohochranginge Interpreten zur Verfügung, für die auch Rossini komponieren sollte. Es waren dies der Tenor Luigi Campitelli als Teobaldo, die Sopranistin Caterina Lipparini als Costanza und – unter den dreiern die berühmteste – die Contraltistin Rosmunda Pisaroni als Romilda. Üblicherweise wurden die Stars mit einer Auftrittssarie – Cavatina genannt – eingeführt, die ihr sängerisches Können herausstellt und zum Charakter der Rolle in Beziehung setzt. Die Cavatinen Costanzas und Teobaldos erfüllen diesen doppelten Anspruch perfekt, vor allem erstere, die mit gleißenden Koloraturen in hoher Lage das berückende Bild einer schwärmerisch Liebenden zeichnet. Anders hingegen der Auftritt Romildas als Page: Aufgeregt stürzt sie in den Saal – glücklich, den Geliebten wiedergefunden zu haben, und unglücklich, eine andere Frau an seiner Seite zu erblicken. Bereits im begleiteten Rezitativ (Scena) offenbart sich ihr leidenschaftlich-impulsiver Charakter in seiner ganzen Tiefe. Für eine Arie bleibt da kein Raum. Romilda beginnt sie zwar („Tu sai quale oggetto“), doch öffnet sie sich sogleich zum Ensemble als Ausdruck der bizarren Dreiecks-Situation (Terzett „Che barbaro tormento“; s. oben).

Auf ihre einzige „richtige“ Arie (innerhalb einer eigentlichen „Gran Scena“) muss Romilda bis kurz vor Schluss der Oper warten, wird dann allerdings reich beschenkt: mit einer hochkarätigen Virtuosennummer, die zugleich eine dramatische Schlüsselstellung einnimmt („Se il fato barbaro“). Die glückliche Wende in Teobaldos Geschick vom drohenden Tod zur überraschenden Rettung spiegelt sich in der Seele seiner Geliebten. Die Orchestereinleitung (mit Solostimmen von Fagott und Horn) und das Rezitativ, in dem Romilda „Todesverküdende Schatten“ („Ombre ferali della morte“) als Zeugen ihres Schmerzes anruft,

sind melodisch zu einem düsteren Kondukt für Teobaldo verweben, dessen Tod unausweichlich erscheint. Romildas Klage über das „grausame Geschick“ verdichtet sich zu einer Melodie von anrührender Schlichtheit, die in immer neuen, intensiveren Wendungen den langsam Satz der Arie durchzieht. Der Auftritt Ugos mit den Rittern lässt dann Romildas Gefühle abrupt kippen: Trauer verwandelt sich in Hoffnung, mitflammenden Worten feuert sie ihre Helfer zur Rettung Teobaldos an. Hatte sie sich zuvor mit seinem Schicksal abgefunden, so fordert sie es nun heraus. Entsprechend verändert sich auch der Gesangsstil von verhaltener Kantabilität zu entfesselter Virtuosität. Romildas Arie ist das ideelle Finale der Oper, nimmt sie doch auf emotionaler Ebene den Ausgang der Handlung voraus, deren äußerlichen Verlauf das nachfolgende Rezitativ und ein „kleines Finale“ (Finaletto) sodann in wenigen knappen Strichen nachzeichnen: Teobaldos Rettung und seine glückliche Vereinigung mit Romilda vor dem Hintergrund einer allgemeinen Versöhnung. Der Kampf um die Macht zwischen Teobaldo und Retello verblasst vor dem Kampf zwischen beiden Frauen um Teobaldos Liebe, den Romilda

als die Leidenschaftlichere und Mutigere für sich entscheidet. Costanza fügt sich am Ende demütig in ihr Schicksal.

Bald nach ihrer vielversprechenden Premiere wurde Meyerbeers erste italienische Oper noch in Venedig im Herbst 1817, sowie in Mailand und Florenz im Frühjahr 1820 aufgeführt. Das öffentliche Interesse verlagerte sich schnell auf die nachfolgenden Opern, insbesondere auf *Emma di Resburgo* (Venedig 1819), *Margherita d'Anjou* (Mailand 1820) und – vor allem – *Il crociato in Egitto* (Venedig 1824), einen Welterfolg. Meyerbeers Pariser Triumph, beginnend mit *Robert le Diable* (1831), eröffneten dann eine neue, nun mit seinem Namen verbundene Ära der Oper, in der alle seine italienischen Werke – wie auch die meisten Rossinis – zunehmend als „oldfashioned“ angesehen wurden und allmählich von den Bühnen verschwanden. Einzelne Nummern, auch aus *Romilda e Costanza*, wurden allerdings noch längere Zeit gespielt. So vermehrte Meyerbeer bei Kurauftreten in Franzensbad 1847 und Spa 1855 in seinem Tagebuch – erfreut, aber keineswegs überrascht –, dass die dortigen Orchester ihm zu Ehren die Ouvertüre seines italienischen Opernerstlings aufgeführt hatten.

Sieghart Döhring

Die Handlung

1 Ouvertüre.

Erster Akt

Große Vorhalle des provenzalischen Fürstenpalasts in Aix.

2 Ritter und Hofleute bereiten den Empfang des gegen die Bretonen siegreichen und nun heimkehrenden Teobaldo vor. Der einfache Landmann Pierotto freut sich ebenso auf ein Wiedersehen mit seinem adeligen Milchbruder wie auf seine bevorstehende Hochzeit mit Annina. 3 Der finstere Retello erscheint mit Albertone, seinem Handlanger und Burgherr von Sénanges. Er fühlt sich in seinen Machtgelüsten von seinem Zwillingsschwestern Teobaldo bedroht. 4 Das Donnern der Kanonen, Zeichen von Teobaldos Ankunft, versetzt die Anwesenden in freudige Erregung. Retello aber in wütenden Aufruhr.

5 Mit Hilfe Albertones hat Retello bereits Verbündete auf seine Seite gebracht, um für die fürstliche Nachfolgeregelung

gewappnet zu sein. Er verspricht Pierotto die Stelle des Burgherrn von Sénanges, wenn er erst Albertone zu seinem Minister ernannt hat. Dann erkundigt er sich nach Lotario, dem Großkanzler der Provence; seine Tochter Costanza liebt Teobaldo.

6 Costanza erwartet Teobaldo sehnstüchtig zurück.

7 Aus einem Brief erfährt Costanza jedoch, dass Teobaldo nunmehr in Romilda, die Tochter des besieгten Bretonenfürsten, verliebt sei. Ihr Vater beschwichtigt sie, da ihm der verstorbene Arrigo die Verbindung der Familien einst in Aussicht gestellt hatte.

8 Teobaldo wird jubelnd empfangen. 9 Obwohl Sieger, ist er betrübt, weil er seinen Vater Arrigo nicht mehr umarmen kann. 10 Er hofft, Trost zu finden, während ihm die Ritter als Hoffnungsträger Mut machen. 11 Die Vorstellung von Ruhm und Glück lassen Teobaldo hoffen und insgeheim an seine Liebe denken.

[12] Teobaldo ist peinlich berührt von der Begegnung mit Costanza, zumal ihn Lotario an sein Heiratsversprechen erinnert. Seine innere Unruhe wächst, als ihm sein Knappe Ugo den vermeintlichen Pagen Adelio ankündigt: Es ist niemand anderes als die verkleidete Romilda.

[13] Romilda wird in Gegenwart Costanzas vorgelassen. [14] Als Page beteuert sie Teobaldo seine Treue. [15] In Anwesenheit eines Dritten fühlen sich alle gehemmt. [16] Costanza, Romilda und Teobaldo beklagen in ihrem Innern, ihren Gefühlen nicht freien Lauf lassen zu können.

[17] Costanza geht, nicht ohne Teobaldo an seine Ehre erinnert zu haben. Romilda versteht, dass sie Teobaldos früherer Liebe gegenüberstand, doch er versichert sie seiner alleinigen Gefühle für sie, der er bereits sein Jawort gegeben hat. Pierotto platzt herein. Teobaldo, erfreut seinen Milchbruder wiederzusehen, drängt diesen, „Adelio“ nach Sénanges zu bringen, und begibt sich zur Versammlung des Hofs.

[18] Pierotto lässt sich von dem irgendwie eigenartigen Pagen weder durch Drohungen noch mit Geld von seinem Auftrag abbringen. [19] Auch durch Adelios Flehen lässt er sich nicht erweichen. [20] Doch schließlich gelingt es Romilda-Adelio, sich Pierotto zu entziehen, indem sie ihn davon überzeugt, den wegen Retello in Gefahr schwebenden Teobaldo beschützen zu müssen.

Versammlungssaal des Adelstandes; Thron mit zwei Sitzen.

[21] Die ganze Ritterschaft sieht gespannt der Testamentseröffnung entgegen. Lotario verlangt einen Treueschwur. Im Gegensatz zu Retello ist Teobaldo dazu bereit, ohne sich aber fremden Gesetzen beugen zu wollen. [22] Alle zeigen sich erschrocken über die konfliktreiche Situation und hören dann, wie Lotario Arrigos letzten Willen vorliest. Retello erfährt, dass er mit ein paar Gräfschaften abgespeist werden soll; Teobaldo ist zum Fürsten der Provence auserkoren und soll nicht mehr Costanza, sondern aus Staatsräson die bretonische Herzogstochter Romilda heiraten. Der geschmähte Lotario sieht sich von Arrigo verraten und verbündet sich mit Retello, der seinerseits anbietet, Romilda zu heiraten. Teobaldos Bekenntnis, diese längst zu seiner Frau gemacht zu haben, beschwört den schwelenden Bruderzwist endgültig herauf: Streitend ziehen sie mit ihren Verbündeten zum Kampf ab. [23] Costanza

und die heimlich anwesende Romilda bangen um ihren Geliebten. [24] Unter Siegesrufen kehren die Ritter zurück: Retello ruft sich zum Herrscher aus und befiehlt Albertone insgeheim, den entwaffneten Teobaldo in das Turmverlies von Sénanges zu werfen. [25] Die persönlichen Gefühle gehen im allgemeinen Tumult unter.

Zweiter Akt

Vor der Burg von Sénanges

[26] Pierotto freut sich, dass er nicht länger mittels eines verborgenen Schlüssels heimlich durch die Turmverliese zu Annina gelangen muss.

[27] Vor den Mauern der Burg ist ein Fest zur Hochzeit der beiden im Gange. [28] Pierotto stimmt die Gäste auf das Festmahl ein. [29] Die allgemeine Heiterkeit wird jäh von Trommelwirbeln unterbrochen: Wachen geleiten einen vermummten Gefangenen zur Burg, der klagend Romildas Namen ruft. Pierotto und die Bauern überspielen die allgemeine Betroffenheit durch ihr Trinklied.

[30] In Sénanges angekommen, begeben sich Retello und Lotario in die Burg; Costanza bleibt draußen.

[31] Die Grafentochter gesteht sich ein, dass sie Teobaldo trotz seines Verrats noch liebt. [32] Sie beklagt den Verlust ihrer glücklichen Tage. [33] Der Gedanke, vor Liebeskummer zu sterben, beseelt sie.

[34] Die Frischvermählten erkennen die junge Gräfin und bestätigen ihr, dass ein Gefangener auf die Burg gebracht wurde; Rachegläste erwachen in ihr, als sie hört, dass dieser Romildas Namen rief. Pierotto begreift, dass der Gefangene Teobaldo ist, und begibt sich zur Burg. In dem hinzukommenden Pagen erkennt Costanza nicht ihre Rivalin Romilda.

[35] Costanza möchte etwas über die Rivalin erfahren, doch „Adelio“ drängt auf Teobaldos Befreiung. [36] Costanza lässt sich überzeugen, ihre Rachegefühle zugunsten der Liebe hintanzustellen. [37] „Adelio“ verspricht, ihr die Rivalin ans Messer zu liefern, wenn sie nur erst Teobaldo rettet. [38] Gemeinsam beteuern Romilda und Costanza ihren Schwur, Teobaldos Leben zu retten.

[39] Auf Lotarios Rat will Retello Teobaldo durch Albertone töten lassen, dem nicht wohl ist in seiner Haut. [40] Retellos Ritter schmeicheln dem Burgherrn. [41] Albertone philosophiert über Aufstieg und Fall im Leben.

[42] Costanza und Romilda erfahren von Pierotto, dass nicht einmal die Wächter wüssten, in welchem Turm sich der Gefangene befindet. Er rät Costanza, sich mit einem Lied erkennen zu geben und eine Reaktion Teobaldos hervorzurufen, um seinen genauen Aufenthaltsort zu entdecken. [43] Costanza singt eine Romanze, doch in beiden Türmen bleibt es still. Als danach auch „Adelio“ die Romanze anstimmt, antwortet Teobaldo der geliebten Stimme. [44] Alle vier flehen den Himmel an, der Befreiung beizustehen.

[45] Pierotto zückt seinen Geheimschlüssel und kehrt nach kurzer Zeit mit Teobaldo zurück. Doch noch bevor dieser Romilda umarmen kann, hört Costanza Lärm: Albertone hat die offene Tür entdeckt und schon erscheint auch Retello auf der Zugbrücke.

[46] Während Retello und Albertone Verrat rufen, sehen Teobaldo, Costanza, Romilda und Pierotto ihren Fluchtplan vereitelt. [47] Romilda und Costanza verteidigen Teobaldo, doch als Retello den Pagen bedroht, lüftet Teobaldo dessen weibliche Identität: Costanza erkennt entsetzt die Rivalin und will sie töten. Nun verteidigt Retello die Frau, die er aus politischem Kalkül heiraten will, worauf sich Teobaldo gerührt ergibt. [48] In dem

allgemeinen Seelenaufruhr führt Albertone Teobaldo ab und Romilda muss Retello folgen, während Costanza und Pierotto verstört zurückbleiben.

Entlegener Bereich im Burginneren.

[49] Ugo konnte in den Burghof vordringen und hofft auf baldige Verstärkung durch Teobaldos Truppen. Er bemerkt, wie Retello Albertone zum Vollzug des Mordplans drängt.

[50] Romilda irrt alleine umher, von Todesahnungen bedrückt. [51] Doch nur wenn ihr das Schicksal Teobaldo entfeißt, wäre sie untröstlich. [52] Ugo erscheint im Schatten der Bäume mit den bewaffneten Rittern. [53] Romilda erkennt diese voller Freude. [54] Sie sportet sie zur Rettung Teobaldos an und setzt sich an ihre Spitze.

[55] Albertone teilt Retello mit, er habe seinen Befehl ausgeführt, während Lotario aufgebracht verkündet, dass Teobaldos Anhänger die Hauptstadt erobert haben. Retello frohlockt, da er sich durch Teobaldos Tod bereits gerächt sieht. Ugo erscheint und will Retello töten, aber Romilda reklamiert den rächenden Todessstoß für sich. [56] Retello gibt scheinheilig vor, der geliebte Bruder sei ohne sein Zutun von Albertone umgebracht worden. Da erscheint der Totgeglaubte und erklärt, von Albertone befreit worden zu sein. Teobaldo und Romilda sind glücklich vereinigt, Costanza fügt sich in ihr Schicksal, und Teobaldo verzeiht Retello. [57] Vergessen breitet sich über die düsteren Geschehnisse und Liebe und Freude kehren ein.

Reto Müller

Meyerbeer had already won renown in Italy before conquering Paris with a sequence of much-acclaimed grand operas. In a musical climate dominated by Rossini, Meyerbeer's first Italian opera, *Romilda e Costanza*, earned the still-unknown 26-year-old composer the sobriquet of 'the genius of the Spree'. The work is a rescue opera overlaid with a love triangle, which was written for specific performers, and the passionate intensity of feeling – from lyricism to unfettered virtuosity – reflects the *semiseria* nature of the opera. It is performed here in the original version heard at the 1817 premiere.



Giacomo
MEYERBEER
(1791–1864)

ROSSINI
in WILDBAD
Belcanto Opera Festival

ROMILDA E COSTANZA

Melodramma semiserio in two acts (1817) • Libretto by Gaetano Rossi (1774–1855)

Sung in Italian

Teobaldo	Patrick Kabongo, Tenor
Retello	Javier Povedano, Bass-baritone
Romilda	Chiara Brunello, Contralto
Lotario	César Cortés, Tenor
Costanza	Luiza Fatyol, Soprano
Albertone.....	Emmanuel Franco, Baritone
Annina	Claire Gascoin, Mezzo-soprano
Pierotto	Giulio Mastrototaro, Baritone
Ugo.....	Timophey Pavlenko, Bass

WORLD PREMIERE RECORDING

Górecki Chamber Choir (Marcin Wróbel, Chorus Master • Mateusz Prendota, Artistic Director)

Passionart Orchestra (Janusz Wierzgacz, Director)

Luciano Acocella

Andrés Jesús Gallucci, Music Assistant and Fortepiano

1 Sinfonia

7:49 **26–57** Act II

1:14:51

Playing Time

2–25 Act I

1:31:10

2:53:50

A detailed track list can be found inside the booklet.

The Italian libretto may be accessed at www.naxos.com/libretti/660495.htm

Recorded: 17, 19 and 26 July 2019 at the Trinkhalle Bad Wildbad, Germany during the XXXI ROSSINI IN WILDBAD Festival

(Jochen Schöneber, Artistic Director) • A co-production with SWR • Producer: Roland Rublé • Engineer: Norbert Vossen

Editor: Dr Anette Sidhu-Ingenhoff • Booklet notes: Sieghart Döhring • Synopsis: Reto Müller • Cover photo: Elisabetta Zeccara, Italy

Publisher: New edition for ROSSINI IN WILDBAD based on sources from the premiere in Padua by Aldo Salvagno © 2019