



GIOACHINO ROSSINI

AURELIANO IN PALMIRA

Juan FRANCISCO Gatell

SILVIA Dalla Benetta

MARINA Viotti

ANA VICTÓRIA Pitts

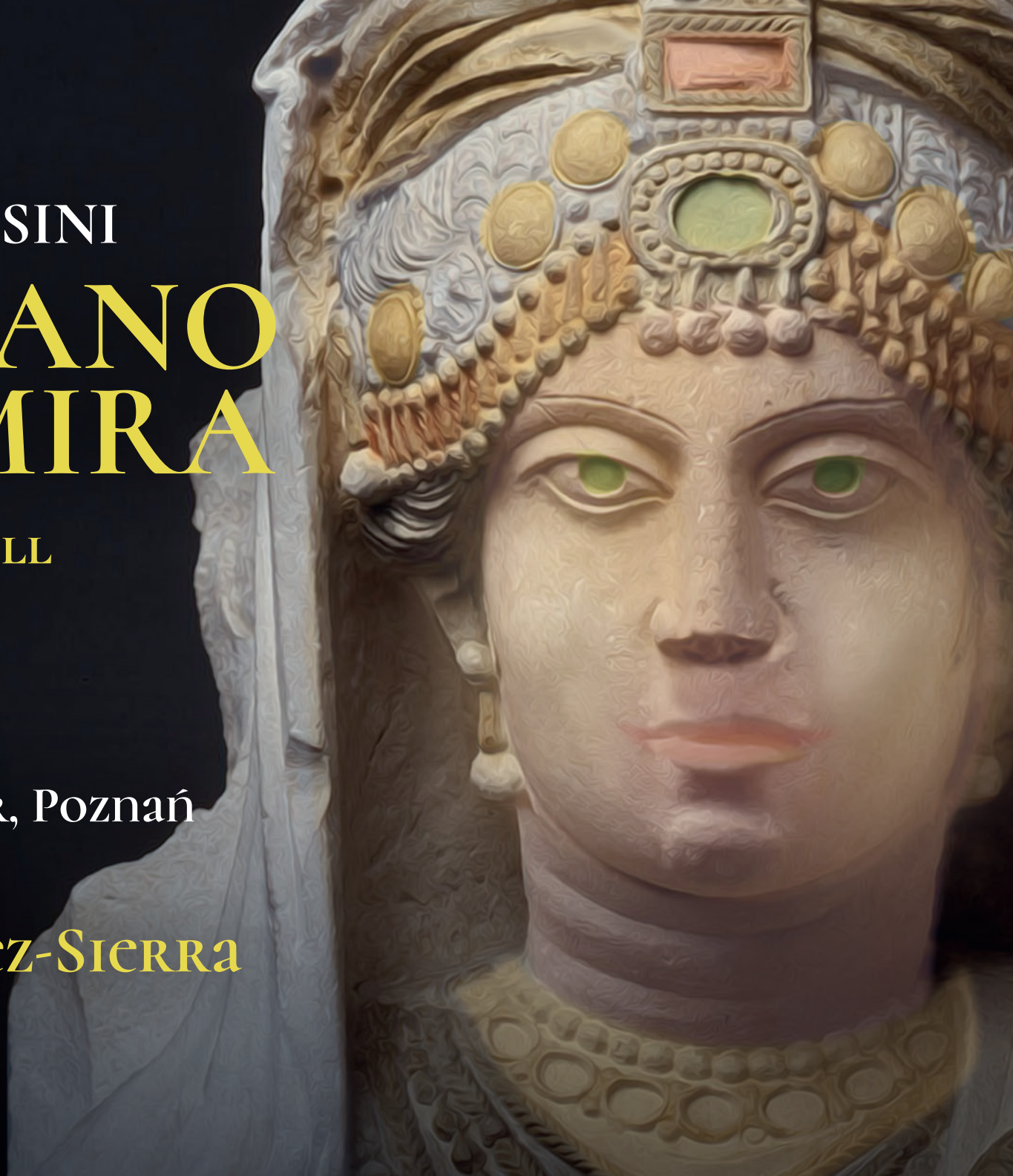
Camerata BACH CHOIR, Poznań

VIRTUOSI BRUNENSIS

José MIGUEL PÉREZ-SIERRA

SWR >>

ROSSINI
in WILDBAD
Belcanto Opera Festival



Gioachino
ROSSINI
(1792–1868)
Aureliano in Palmira

Opera seria in two acts (1813)
Libretto by Felice Romani (1788–1865)

Aureliano	Juan Francisco Gatell, Tenor
Zenobia	Silvia Dalla Benetta, Soprano
Arsace	Marina Viotti, Mezzo-soprano
Publia	Ana Victória Pitts, Mezzo-soprano
Oraspe	Xiang Xu, Tenor
Licinio	Zhiyuan Chen, Bass
High Priest	Baurzhan Anderzhanov, Bass

Camerata Bach Choir, Poznań • Chorus-master: Ania Michalak
Virtuosi Brunensis (Karel Mitáš, Artistic Director)

José Miguel Pérez-Sierra
Music Assistant and Fortepiano: Fabio Maggio

Recorded: 12, 14 and 22 July 2017 at the Trinkhalle, Bad Wildbad, Germany
for the XXIX ROSSINI IN WILDBAD Festival (Artistic director: Jochen Schönleber)
A co-production of Rossini in Wildbad (Artistic Director: Jochen Schönleber) with SWR
Executive producer: Jochen Schönleber
Revised version by Ian Schofield, Edition Peters, London



1	Sinfonia Andante maestoso – Allegro con brio Atto I	6:59		
	No. 1, Introduzione		17	No. 7, Finale I
2	Sposa del grande Osiride (<i>Coro, Gran sacerdote, Zenobia, Arsace, Oraspe</i>)	15:28		Eccomi, ingiusti numi (<i>Arsace, Zenobia, Aureliano, Oraspe, Licinio, Coro</i>)
	Recitativo			
3	Secondino gli dei (<i>Gran sacerdote</i>)	0:34		Atto II
	No. 2, Aria			No. 8, Introduzione
4	Stava, dirà la terra (<i>Gran sacerdote</i>)	3:57	18	Del cielo, ah! miser! (<i>Coro</i>)
	No. 3, Marcia, Coro e Cavatina			Recitativo
5	Marcia	1:13	19	Tutto è perduto (<i>Zenobia, Aureliano</i>)
	Coro			No. 9, Recitativo, Duetto e Quartetto
6	Vivi eterno, oh grande Augusto (<i>Coro</i>)	1:12		Recitativo
	Cavatina		20	Se udir volessi, ingrata (<i>Aureliano</i>)
7	Romani, a voi soltanto – Cara patria! (<i>Aureliano, Coro</i>)	6:31		Duetto
	Recitativo		21	Se libertà t'è cara (<i>Aureliano, Zenobia</i>)
8	Olà. Venga, e si ascolti (<i>Aureliano, Arsace</i>)	2:14		Quartetto
	No. 4, Duetto		22	Corri Augusto (<i>Licinio, Publia, Aureliano, Zenobia</i>)
9	Pensa che festi a Roma (<i>Aureliano, Arsace</i>)	9:02		No. 10, Coro, Scena, Aria, Scena e Rondò
	Recitativo			Coro
10	Giorno di gloria è questo (<i>Licinio, Aureliano, Publia, Oraspe</i>)	2:19	23	L'Asia in faville è volta (<i>Coro</i>)
	No. 5, Coro			Scena
11	Venga Zenobia, oh Cesare (<i>Coro</i>)	1:37	24	Dolci silvestri orrori (<i>Arsace</i>)
	Recitativo			Aria
12	Cesare, a te mi guida (<i>Zenobia, Publia, Aureliano, Oraspe</i>)	2:26	25	Perché mai le luci aprimmo (<i>Arsace</i>)
	No. 6, Coro, Recitativo e Aria			Recitativo
	Coro		26	Qual lieto suono!...
13	Cedi, cedi: a lui t'arrendi... (<i>Coro</i>)	1:04		(<i>Arsace, Un pastore, Coro</i>)
	Recitativo			Scena
14	Ah! no: voi lo sperate invano (<i>Zenobia, Publia, Licinio, Aureliano</i>)	1:32	27	Ah! non posso (<i>Arsace, Oraspe, Coro</i>)
	Aria			Rondò
15	Là pugnai; la sorte arrise (<i>Zenobia, Coro</i>)	7:47	28	Non lasciarmi in tal momento (<i>Arsace, Coro</i>)
	Recitativo			Recitativo
16	Chi mai creduto avria (<i>Aureliano, Publia</i>)	2:07	29	La sicurezza tua (<i>Publia, Aureliano, Licinio, Zenobia</i>)

No. 11, Recitativo e Aria			Recitativo		
³⁰	Corrasi... (<i>Aureliano</i>)	0:40	³⁶	È deciso il destino (<i>Publia</i>)	0:44
³¹	Aria Più non vedrà quel perfido (<i>Aureliano, Coro, Publia, Licinio</i>)	6:03	³⁷	No. 13, Aria: Non mi lagno, che il mio bene (<i>Publia</i>)	3:10
³²	Recitativo Vedesti? Oh come irato (<i>Publia, Zenobia, Oraspe</i>)	2:23	³⁸	Recitativo Scacciar mi è forza alfine (<i>Aureliano, Publia, Licinio</i>)	1:34
³³	No. 12, Scena, Duetto e Terzetto Scena Inutil ferrol... (<i>Arsace, Oraspe, Zenobia</i>)	3:48	³⁹	No. 14, Coro Nel tuo core unita sia (<i>Coro</i>)	0:47
³⁴	Duetto Mille sospiri e lagrime (<i>Zenobia, Arsace</i>)	4:16	⁴⁰	Recitativo I prigionieri a me (<i>Aureliano, Publia, Zenobia, Arsace</i>)	1:05
³⁵	Terzetto Giunge Augusto... (<i>Zenobia, Arsace, Aureliano</i>)	8:42	⁴¹	No. 15, Finale II Copa un eterno oblio (<i>Aureliano, Coro, Publia, Licinio, Oraspe, Zenobia, Arsace</i>)	2:59

Gioachino Rossini (1792–1868) Aureliano in Palmira

Aureliano in Palmira: An Operatic Tribute

We know relatively little about the genesis of this opera. The contract has not survived. In the summer of 1813, Rossini travelled from Bologna to Milan, arriving there by 4 October at the latest and staying on into January of the following year. He wrote to his parents several times, telling them how he was progressing with the composition. He was working on the opera 'like an angel' and was sure it would be a success, self-consciously assessing his new work as 'divine music'. On 4 December he was able to report that he had finished work.

The singers available to Rossini for the premiere were not particularly good. The tenor, in particular, had to be replaced; the part of Aureliano had actually been written for Giovanni David, but he fell ill before the first performance. Rossini himself attributed the opera's lack of success on the first night (at La Scala, Milan on 26 December 1813) to the 'vile singers' (*'cantanti infami'*). He told his parents it had been a fiasco, while still maintaining that he had written 'divine music'. The press reports on the premiere judged it considerably more favourably than the composer himself, but largely agreed with him about the reasons for its lack of success.

Within a few days, the first-night fiasco had become less

important. The work was given 14 times at La Scala that season – considerably more than the 'usual three performances' which, in Milanese terms, meant an opera had been a flop. In addition to that run, *Aureliano* was given regularly until 1831, receiving its final 19th-century performance in 1835. It was staged in at least 50 towns, though with two striking idiosyncrasies: Italian performances of the opera were concentrated in northern and central Italy (the area that had constituted the Kingdom of Italy under Napoleon I), and there were hardly any performances abroad. Rossini himself did not work on any further productions, and performances in the wake of the Rossini revival have been relatively infrequent.

Felice Romani (1788–1865) took the subject of this, his first libretto for La Scala, from Roman history. His representation of the historical backdrop is largely accurate, but this is not true of the plot itself. Queen Zenobia of Palmyra loves the Persian prince Arsace, who is the only character who has no historical prototype. Her troops are defeated in battle several times by the Romans, but both protagonists nevertheless resist the Emperor Aureliano's courtship of Zenobia. Ultimately, the lovers are allowed to continue to rule in Palmyra, under the hegemony of Rome. At the time the libretto was written, Roman historical subjects were quite fashionable.

Although the framework of the action – the Emperor Aureliano's wars with Zenobia, the ruler of Palmyra – is historically accurate, it is not the Roman hero of the title who is the central figure of the opera, but the Palmyran–Persian couple Zenobia and Arsace. The story is told from their perspective, with Aureliano as their antagonist.

The material is handled extremely well and represents a considerable advance vis-à-vis *Tancredi*, Rossini's previous and considerably more successful *opera seria*. The question of whether the drama is 'open' or 'closed', and the related question of how many music numbers there should be, is indicative of the innovative nature of the libretto's subject matter. (The terms 'open' and 'closed' drama go back to the German literary critic Volker Klotz, who distinguished between plays where the individual acts are tightly connected in a logical sequence leading up to a clear resolution of the plot – closed form – and plays where scenes hang together loosely or are even interchangeable, and where the ending does not really bring about any conclusive solution or result.) The two different formal treatments have an enormous impact on how effective a play is. It is characteristic of the Classical operas of Mozart's time (the classic 'bundle of arias') that the action is driven forward by the recitatives while the arias have a retarding effect. The inclusion of ensembles changes the dynamic, meaning that through-composed passages can be used to advance the plot. This can be taken one step further by 'opening' the arias by adding the chorus or interjections by other characters. In Rossini's writing, this goes so far that the dividing line between arias and ensembles sometimes becomes blurred. This evolution towards more open forms and, with them, more rapidly paced operas is generally associated with Rossini's Neapolitan period (1815–22), but *Aureliano* already represents an important step in this direction. Although the operas are all about the same length, *Tancredi* has 15 musical numbers, whereas *Aureliano* has only 13 and the later *Otello* (1816) only nine. While *Tancredi* still has six closed pieces of music, *Aureliano* only has three: the two arias for the High Priest and Publia, both secondary characters, and the shepherds' chorus. It is worth citing two examples of open form: Arsace's *Gran scena* (orchestral introduction, recitative with orchestral accompaniment, aria, *secco* recitative, aria, threefold choral intervention) and the trio for Arsace, Zenobia and Aureliano (recitative with orchestral accompaniment, part-*arioso*, intervention in the recitative by other characters, the lovers' duet, trio once Aureliano enters).

These few examples also suffice to show that Rossini deploys *accompagnato* recitative to a far greater extent than

in his earlier operas. This innovation is also usually associated with Naples and explained in terms of theatrical practice there. This is, to a certain extent, correct. All the *opere serie* for Naples feature orchestral recitatives, while all those written at the same time outside Naples retain *recitativo secco*. Nevertheless, *Aureliano* is the opera that makes most extensive use of orchestral recitatives while basically retaining the *secco* form.

The rest of the musical setting also follows this open structure, allowing for frequent changes of mood. Besides the big ensemble scenes such as the impressive *Finale I*, the numerous duets – which are a fundamental characteristic of Rossini's non-Neapolitan *opere serie* – are central to the opera. The lovers Arsace and Zenobia alone are given three duets of haunting beauty. Admittedly, two of these female duets (Arsace is the only part Rossini wrote for a castrato and is therefore generally sung by an alto) form part of larger ensembles. In addition, Aureliano is given a duet with Arsace and one with Zenobia. Arsace's *Gran scena* and the shepherds' chorus mentioned earlier are among the other musical high points of the opera. Musically speaking, the latter anticipates the famous prayer from *Mosè*. The chorus is remarkable textually as well: the shepherds praise their woods with growing intensity as places of freedom (*'stanze di libertà'*).

All things considered, Rossini got a libretto that was completely aligned with the way he was developing and very well suited to his ideas. He probably had some say in the shaping of the text. It would be possible to find fault with the happy ending or *lieto fine*, which feels as though it has been bolted on and which goes against both historical fact and the inner logic of the drama. But tragic finales were still by no means customary in Italy at that time, and having just seen the tragic ending he himself had composed for a revival of *Tancredi* in Ferrara founder, Rossini certainly would not have been inclined to repeat the experience immediately. Setting aside the musically rather inferior vaudeville finale, this does not diminish the quality of the opera, which is perhaps a little less dramatic and more lyrical as a result.

This *lieto fine* flies in the face of the historical facts. Zenobia was paraded through Rome as a trophy of war and died in exile. But the happy ending probably did reflect the reality of northern Italy at the time it was written. Milan was the capital of the Regno d'Italia, the Kingdom of Italy founded by Napoleon. The eastern parts of northern Italy were not incorporated into the First French Empire, but remained a distinct state, as first the Cisalpine, then the Italian Republic and from 1805 as the Regno d'Italia. Napoleon was the head of state, but his stepson

Eugène de Beauharnais ruled on his behalf as his vice-regent. Even though the Battle of Leipzig had already been lost, this was still the political reality in northern Italy when the opera was premiered, and there is much to suggest that Rossini set a text that was designed to glorify Napoleon and his vice-regent. The change in political circumstances may have contributed to the opera's lack of success on its opening night, though Milan was not occupied by Austrian troops until the spring of 1814, and even after that, hopes of an independent kingdom of Italy continued to be cherished in many circles. It is therefore no accident that the opera was performed relatively frequently in the territories of the Regno d'Italia and its former provincial capitals. There is much to suggest that there was a political element at work in the opera's dissemination.

This is probably also the reason Rossini did not ever perform the work again, instead using many of its melodies in other works, in particular *Elisabetta regina d'Inghilterra* and *Il barbiere di Siviglia* – material from the introduction and the fast section of Arsace's aria as well as the overture, whose music is woven into many passages of *Aureliano*. The standard explanation that the composer wanted to salvage valuable parts of his failed operas won't wash in this case. From the outset, *Aureliano* was not really a flop. Furthermore, the borrowings

took place so quickly that Rossini would not yet have been in a position to judge how successful it was likely to be.

The innovative nature of the work may offer one explanation. In it, Rossini tried out a lot of new things and was not satisfied until he had found a version that he was convinced was effective. There are really hardly any direct borrowings. Apart from some small alterations, the overture remained intact. But when it was transformed from a choral setting into Almaviva's entrance aria in the introduction to *Il barbiere*, the introduction to Arsace's aria was reworked almost as thoroughly as his cavatina when it became Rosina's aria in the same opera.

Political developments offer a more convincing explanation. By 1815 at the latest, Napoleon and his supporters had lost all positions of power in Italy. The Bourbons were ruling in Naples. So Rossini may have thought it was not advisable to perform an operatic tribute to Napoleon and his vice-regent. On the other hand, he did not want his divine music to be wasted, so he needed to remould it: it became *Elisabetta regina d'Inghilterra*. Was it chance, Rossini's intention or an irony that the new opera was a tribute to the Bourbons?

Bernd-Rüdiger Kern

Translation: Sue Baxter

A vast battlefield, in total disarray after a bloody battle.

[5] Riding in a triumphal chariot, the Emperor Aureliano enters to the strains of a march. [6] The Roman soldiers hail him as conqueror of the peoples of the Euphrates. [7] Aureliano thanks his soldiers for winning him the victory and enjoins them to spare the vanquished; he wishes clemency to testify to his greatness as well. His soldiers repeat his maxim that whether in peace or in war, Rome will always triumph. [8] Aureliano has the captive Arsace brought in and reproaches him with having become an enemy of Rome because love has blinded him. He invites the Persian to renounce the proud Zenobia and remember his oath of allegiance. [9] Arsace reminds the Emperor that the alliance was forced on him and that he will always love Zenobia. Aureliano threatens retribution if Arsace scorns his clemency. [10] The tribune Licinio reflects with satisfaction that in view of Arsace's defeat, Zenobia too will soon have to capitulate.

Inside Aureliano's magnificent pavilion.

Publia, the daughter of the former Emperor, Valerian, whom Aureliano has released, nurtures a secret passion for Arsace and hopes that he will forsake Zenobia. Oraspe arrives, requesting

an audience for Zenobia; Aureliano assures him that she will be able to both enter his camp and leave again without being molested. [11] The Roman soldiers and Palmyran prisoners hope Zenobia will capitulate. [12] She enters the victor's camp to ransom Arsace with priceless treasures. Aureliano angrily refuses, whereupon Zenobia threatens to use force to free her lover. [13] The Palmyran prisoners entreat her to back down, bringing an end to their sufferings. [14] She refuses to relent and demands to at least be allowed to see Arsace. Aureliano grants her request, but warns her that she will ultimately be defeated if she continues to wage war. Zenobia retorts that she does not know what it is to be afraid. [15] Mindful of her earlier victory, she still believes that she can triumph over Rome and exhorts those of her compatriots who have been taken prisoner to have courage. [16] Aureliano is as impressed by Zenobia's steadfastness as by her beauty and wishes she would give up the fight. Publia hopes that Aureliano will be able to win Zenobia's love, and that Arsace might then bestow his affection on her.

Inside an old castle.

[17] In his dungeon, Arsace is musing on his fate when he suddenly hears Zenobia's voice. Together they bemoan their sad predicament. Aureliano appears and again offers Arsace his freedom, if he will renounce Zenobia. The couple indignantly refuse, counting on their love, while Aureliano, who is entranced by Zenobia's beauty, restrains his anger. Both sides' followers urge their leaders to launch a decisive battle for the city. Zenobia takes her leave of Arsace, and while she sets out to return within its walls, both Romans and Palmyrans eagerly look forward to their own side's victory.

Act Two

Within the city of Palmyra.

[18] The high officials and women of Palmyra have taken refuge in cellars and are lamenting the capture of their city by the Romans. [19] Zenobia's only remaining hope is to escape the ignominy of defeat through death. Aureliano has discovered where she is hiding. [20] He could carry her off to Rome as a trophy of war, but the voice of clemency stirs his heart. [21] The Emperor offers the Queen fame and love if she will renounce Arsace. Despite her hopeless position, she remains steadfast, which impresses the Emperor all the more. [22] Suddenly Licinio and Publia appear bearing the news that Oraspe has succeeded in freeing Arsace. Zenobia gains fresh hope, while an angry Aureliano sets off to recapture the fugitive.

A pleasant, hilly landscape on the banks of the Euphrates.

[23] Shepherds and shepherdesses praise their woods as a place of freedom. [24] The fugitive Arsace contemplates the wildness and solitude of nature. [25] He dreams of being able to spend the rest of his life here with his beloved. [26] He envies the shepherds' unclouded existence. The shepherds recognise Arsace and invite him to stay with them. [27] Arsace replies that love and honour require that he go back to Zenobia. Suddenly, Oraspe appears, accompanied by Palmyran and Persian warriors, and reports that Zenobia has been taken captive. [28] Arsace takes heart and assumes his place at the head of the troops to free his beloved and her country.

The entrance hall of the royal palace in Palmyra.

[29] A victorious Aureliano feels at ease in the royal palace in Palmyra, even though Publia warns him about Arsace. Aureliano is about to make a final attempt to get Zenobia to change her mind, when Licinio announces that Arsace is marching on the city at the head of fresh troops. [30] Aureliano calls for a counteroffensive. [31] He swears to have his revenge. Zenobia's tears again move him, but in the end, at the urging of his troops, he sets off to lead the counteroffensive. [32] Publia worries about Arsace. A distraught Zenobia wanders about the palace. Oraspe finds her and persuades her to flee while the battle is raging.

A remote corner of the palace. It is night and the moon is shining.

[33] In a remote corner of the palace, Arsace laments that, once again, victory has been denied him. Oraspe and Zenobia stumble across him. [34] The couple abandon themselves to the happiness of being reunited, which makes up for their sufferings. [35] They decide to escape the advancing Aureliano by dying together. But the Emperor and his soldiers manage to disarm Arsace in time. The lovers swallow back their tears as they face renewed separation. Aureliano is impressed by their fortitude and regrets that they are not Roman citizens.

The entrance hall of the palace, as previously.

[36] Publia is prepared to give up her love for Arsace if this means his life will be spared. [37] She would rather see him in the arms of another woman than see him die. [38] Publia appeals to the clemency of the Emperor, who is now set on revenge. [39] The Palmyran high officials also beg the Emperor to have mercy. [40] Aureliano has summoned the two prisoners. He resolves not to sully his name with extreme harshness after all and forgives everyone, restoring Zenobia's and Arsace's kingdoms, as long as they swear

Synopsis

[1] Sinfonia

Act One

A large temple dedicated to Isis, with a statue of the deity.

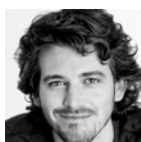
[2] The inhabitants of the city of Palmyra implore the goddess Isis to protect them, but her statue grows dark, presaging misfortune. Palmyra's queen, Zenobia, and the Persian prince, Arsace, enter and speak to the people, encouraging them. They hope that their love for each other will move Isis to clemency. The commander of the army, Oraspe, reports that the Roman Emperor Aureliano and his army are already at the gates of Palmyra. Arsace decides to lead an attempted break-out while Zenobia stays in the city. [3] The High Priest hopes that the gods will aid the prince, even if it is written in the stars that Palmyra will be conquered by Rome. [4] Arsace will always be remembered, even though people will come to realise that not even a hero can defy destiny.

allegiance to Rome. Impressed by his magnanimity, both pledge him their undying loyalty. ⁴¹ Aureliano resolves to forget the mistakes both sides have made; Zenobia will always bear her pledge of loyalty in her heart; Arsace declares that he will

henceforth be an ally of Rome. All of them look forward to seeing Asia's fortunes restored.

Reto Müller

Translation: Sue Baxter



Juan Francisco Gatell

Juan Francisco Gatell's career has taken him to leading opera houses throughout Europe and the Americas. Recent highlights include his highly acclaimed debut as Tom Rakewell in Stravinsky's *The Rake's Progress* at La Fenice in Venice, *Lucia di Lammermoor* at La Scala, *Il barbiere di Siviglia* at the Royal Opera House Muscat in Oman, in Buenos Aires and in Vienna, *Falstaff* in Los Angeles, *Maometto II* in Rome, *Don Giovanni* in Washington, *Così fan tutte* in Madrid and Brussels, *Don Pasquale* in Toulouse, *Roméo et Juliette* at the Salzburg Festival and *I Capuleti e i Montecchi* in Paris. He has collaborated with leading conductors and directors and has a number of recordings to his credit. <http://www.juanfranciscogatell.com>



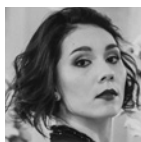
Silvia Dalla Benetta

The soprano Silvia Dalla Benetta completed her vocal studies with a distinction at the Benedetto Marcello Conservatory in Venice. Success at the 2004 Festival della Lirica in Sanremo led the way to an international career and collaborations with distinguished directors and conductors. In the 2014–15 season she made her coloratura debut in *Nabucco* in Malta. She appeared in Catania as Fiorilla and in Nice as Semiramide. In 2016 she sang in *Les Huguenots*, having appeared the previous autumn in Sassari in Rossini's *Elisabetta, regina d'Inghilterra* and in Lucerne as *Norma*. <http://www.silviadallabenetta.it>



Marina Viotti

Born in Switzerland, Marina Viotti grew up in France, studying literature and philosophy in Lyon before vocal training in Lausanne and her debut in 2011 in Rossini's *Petite messe solennelle*. She sang in Ravel's *L'Enfant et les sortilèges* during 2014–16 and took the role of Mrs Grose in Britten's *The Turn of the Screw*. A winner of various competitions, she sang the newspaper vendor in Poulenc's *Les Mamelles de Tirésias* at Opéra Lausanne and Marthe in Gounod's *Faust*. In Bad Wildbad she made her debut as Isabella in *L'Italiana in Algeri* in 2015 and in the same year won the Academy Bel Canto Prize. <http://www.marinaviotti.com>



Ana Victória Pitts

Ana Victória Pitts was born in 1991 in Belém (Brazil), studying there and at the Conservatory of Music in Rovigo, Italy. She made her professional debut in Belém at the age of 19 as Dido (*Dido and Aeneas*) and her European debut in 2014 in *The Water Babies* by Paolo Furlani. Her appearances since have included Der Trommler (*Der Kaiser von Atlantis*), Hänsel (*Hänsel und Gretel*), Flora (*La traviata*), Tisbe (*La Cenerentola*) and in Mozart's *Requiem*, among many others. She made her debut at the Opéra de Lyon in February 2018 as Vecchiotta/Duchessa in *La bella dormiente nel bosco*.



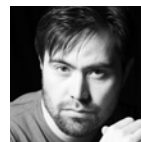
Xiang Xu

After earlier training in China, Xiang Xu trained at the Music High School in Karlsruhe, graduating in 2016 and appearing there in *Ariadne auf Naxos* (Brighella) and as Löffelstein in *Der Sängerkrieg der Heidenhasen* by James Krüss. In 2013 he sang Tamino at the Beijing National Theatre and in 2015 Count Libenskof in *Il viaggio a Reims* at the Rossini Opera Festival. Successful in a number of competitions in Korea and China, and a Wagner scholarship holder, he sang Juniper in *The Bridge of San Luis Rey* and Arbace (*Idomeneo*) in Karlsruhe.



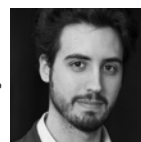
Zhiyuan Chen

Zhiyuan Chen studied at the Shanghai Conservatory, making his debut as a bass-baritone in 2013 at the Carnac Music Festival. In 2014 he sang at the Shanghai Comic Opera Festival in *Die Fledermaus* and appeared as Simone in *Gianni Schicchi*. At the Argeles Opera Festival in 2015 he sang Leporello in *Don Giovanni*, and in 2016 Agamemnon in *La Belle Hélène* at the French School in Shanghai. A winner of various international competitions, in 2017 he took the title-role in *Don Pasquale* at Argeles.



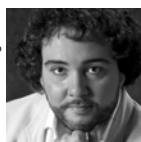
Baurzhan Anderzhanov

Baurzhan Anderzhanov studied at the Kazakh National Academy of Music and the Accademia d'Arte Lirica in Osimo, while appearing as Colline (*La Bohème*), Sparafucile (*Rigoletto*), Angelotti (*Tosca*) and the King (*Aida*) at the National Opera and Ballet Theatre in Astana, and as Sarastro (*Die Zauberflöte*) and as Christ in Scarlatti's *Passione secondo Giovanni* at the Teatro La Nuova Fenice in Osimo. In 2012 he sang Lord Sidney (*Il viaggio a Reims*) at the Accademia Rossiniana in Pesaro, and in the *Petite messe solennelle* under Alberto Zedda at the Opéra Saint-Étienne. Since 2013 he has been a member of the Aalto-Musiktheater in Essen.



Fabio Maggio

Fabio Maggio completed his piano studies in 2011 at the Naples Conservatory, participating in distinguished masterclasses. He has collaborated subsequently with leading conductors, including Riccardo Muti, Bruno de Simone, Roberto Misto, Giovanni Verona, Richard Barker, Giovanni Battista Rigon and Michele Errico. In Spoleto in 2015 he was chorus répétiteur at the Teatro Sperimentale and worked with leading singers at the Accademia del Maggio Musicale Fiorentino and as chorus répétiteur and stage director for Salieri's *La scuola de' gelosi* in Jesi.



José Miguel Pérez-Sierra

José Miguel Pérez-Sierra began his conducting career as assistant to Gabriele Ferro. He studied with Gianluigi Gelmetti at the Accademia Chigiana and with Colin Metter at the London Royal Academy, and from 2004 to 2009 was assistant to Alberto Zedda. After his debut with the Orquesta Sinfónica de Galicia in 2005 he collaborated with the Rossini Opera Festival, conducting *Il viaggio a Reims* in 2006 and in 2011 *La scala di seta*. He enjoys an international career and for Bad Wildbad he conducted *Ricciardo e Zoraide* in 2013, *L'Italiana in Algeri* in 2015, and Maxim Mironov's *Omaggio a Rubini* in 2016. www.josemiguelpereszsierra.com

Photo: Lechat

Photo: Michele Monasta

Photo: Borghese

Photo: Victor Balaguer



Camerata Bach Choir, Poznań

The Camerata Bach Choir was founded in 2003 by Tomasz Potkowski in Poznań. The members consist mainly of soloists from the Poznań Opera Chorus and the Kraków Philharmonic Choir. The choir collaborates closely with the Wrocław Philharmonic. The choir's repertoire includes works by Bach, Handel and Mozart. Since 2010 the choir has served as ensemble in residence for the Rossini in Wildbad Opera Festival. Currently choir master at the Gdansk Opera, Ania Michalak has been the choir director of Rossini in Wildbad since 2010.



Virtuosi Brunensis

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

Gioachino Rossini (1792–1868) Aureliano in Palmira

Aureliano in Palmira als Huldigungsoper

Über das Entstehen der Oper wissen wir vergleichsweise wenig. Der Vertrag ist nicht überliefert. Im Sommer des Jahres 1813 reiste Rossini von Bologna nach Mailand, wo er spätestens am 4. Oktober eintraf und sich bis in den Januar des folgenden Jahres aufhielt. Seinen Eltern schrieb er mehrmals über den Fortgang der Komposition. Er arbeitete an der Oper „wie ein Engel“ und erwartete einen sicheren Erfolg. Selbstbewusst bewertete er sein neues Werk als „göttliche Musik“. Am 4. Dezember konnte er den Abschluss der Arbeit melden.

Für die Premiere standen dem Komponisten keine sehr guten Sänger zur Verfügung. Insbesondere der Tenor musste ersetzt werden. Die Rolle des Aureliano war eigentlich für Giovanni David geschrieben worden, der aber vor der Uraufführung erkrankte. Auf die „cantanti infami“ führte Rossini selbst den Misserfolg bei der Premiere am 26. Dezember 1813 in der Mailänder Scala zurück. Seinen Eltern berichtete er von einem Fiasko, blieb allerdings dabei, göttliche Musik geschrieben zu haben. Die Premierenberichte in der Presse waren deutlich wohlwollender in ihrem Urteil als die des Komponisten selbst, stimmten aber weithin in der Einschätzung der Ursachen mit ihm überein.

Das Fiasko am ersten Aufführungsabend hat sich im Übrigen

schon nach wenigen Tagen relativiert. An der Scala wurde das Werk in der Uraufführungssaison immerhin 14 Mal gegeben, deutlich mehr als die „gewöhnlichen drei Vorstellungen“, die für Mailand einen Misserfolg bedeuteten. Ansonsten wurde die Oper bis 1831 regelmäßig, 1835 letztmalig im 19. Jahrhundert gespielt. Insgesamt ging sie über die Bühnen von mindestens 50 Städten. Dabei sind zwei Besonderheiten auffällig. Die Oper wurde kaum im Ausland gespielt, und in Italien beschränkte sich ihre Verbreitung im Wesentlichen auf den Norden und Mittelitalien, das Gebiet des ehemaligen Königreichs Italien von Napoleons Gnaden. Rossini selbst inszenierte sie nicht mehr. Vergleichsweise selten wurde das Werk im Zuge der Rossini-Renaissance gespielt.

Den Gegenstand der Oper hat Felice Romani in seinem ersten Libretto für die Scala der römischen Geschichte entnommen. Der historische Hintergrund ist weithin richtig wiedergegeben, anderes gilt für den eigentlichen Opernhalt. Die palmyrische Königin Zenobia liebt den persischen Prinzen Arsace, für den es als Einzigen kein historisches Vorbild gibt. Ihre Truppen werden mehrfach von den Römern geschlagen, dennoch widerstehen beide den Werbungen des römischen Kaisers Aureliano um Zenobia. Am Ende dürfen die Liebenden unter der Oberherrschaft Roms in Palmyra weiterregieren. Der Rückgriff auf die römische Geschichte war zu dieser Zeit durchaus modern.

Obwohl der Handlungsrahmen, die Kämpfe des römischen Kaisers Aureliano gegen die palmyrische Herrscherin Zenobia, historisch richtig wiedergegeben ist, steht nicht der römische Titelheld im Mittelpunkt der Oper, sondern das palmyrisch/persische Paar Zenobia/Arsace. Aus ihrer Sicht wird die Geschichte erzählt, Aureliano bildet den Widerpart.

Die Verarbeitung des Stoffes ist in hohem Maße geglückt und ist im Verhältnis zu dem ungleich erfolgreicherem *Tancredi* Rossinis, die letzte dem *Aureliano* vorausgehende ernste Oper, als großer Fortschritt anzusehen. Indikator für den innovativen Gehalt schon des Textes ist die Frage der offenen oder geschlossenen Form und damit zusammenhängend die Frage nach der Anzahl der Musiknummern. Die insoweit unterschiedlichen Behandlungsweisen haben einen immensen Einfluss auf die Bühnenwirksamkeit des Stückes. Das klassische „Arienbündel“, als das sich die Oper der Mozartzeit darbietet, ist dadurch gekennzeichnet, dass die Handlung in den Rezitativen vorangetrieben wird, während die Arien retardierende Elemente darstellen. Durch die Aufnahme von Ensembles verändern sich die Verhältnisse. Auch durchkomponierte Passagen sind nun geeignet, die Handlung voranzutreiben. Das kann noch dadurch gesteigert werden, dass die Arien durch Hinzunahme des Chores und Einwurfe der anderen Personen „geöffnet“ werden. Letzteres geht bei Rossini so weit, dass die Grenze zwischen Arie und Ensemblesatz gelegentlich fließend wird. Gemeinhin wird die Entwicklung zur offeneren Form und damit zur handlungsschnelleren Oper mit Rossinis Neapolitaner Schaffensperiode (1815-1822) in Verbindung gebracht. Ein entscheidendes Bindeglied liegt aber schon mit *Aureliano* vor. Bei etwa gleicher Spieldauer enthält *Tancredi* 15 Musiknummern, während es in *Aureliano* nur noch 13 und später in *Otello* (1816) nur noch 9 sind. Hat *Tancredi* noch 6 geschlossene Musikstücke, sind es in *Aureliano* nur mehr 3: die beiden Arien der Nebenpersonen Hohepriester und Publia sowie der Hirtenchor. Für die offene Form seien zwei Beispiele genannt: die Gran Scena des Arsace (Orchestervorspiel, Orchesterrezitativ, Arie, Seccorezitativ, Arie, dreimalige Intervention des Chores) und das Terzett Arsace-Zenobia-Aureliano (Orchesterrezitativ, teils arios geführt, Intervention anderer Personen im Orchesterrezitativ, Duett der Liebenden, Terzett unter Hinzutreten Aurelianos).

Schon diese wenigen Beispiele belegen zudem, dass Rossini – ungleich stärker als in seinen älteren Opern – das Orchesterrezitativ einsetzt. Auch diese Neuerung wird für gewöhnlich erst mit Neapel verbunden und mit den dortigen Theatergewohnheiten erklärt. Das ist bis zu einem gewissen Grade richtig. Alle für Neapel geschriebenen ernsten Opern

enthalten durchweg das Orchesterrezitativ, während alle in dieser Zeit außerhalb Neapels geschriebenen Werke das Seccorezitativ beibehalten. Dennoch ist *Aureliano* die Oper, die bei grundsätzlichem Beibehalten von Seccorezitativen in stärkstem Maße Orchesterrezitative verwendet.

Auch die übrige musikalische Bearbeitung folgt dieser offenen Form, die häufige Stimmungswechsel erlaubt. Im Mittelpunkt stehen, neben den großen Ensembleszenen wie bei dem beeindruckenden Ersten Finale, die zahlreichen Duette, nicht zuletzt ein Kennzeichen der nichtneapolitanischen ernsten Opern Rossinis. Allein die beiden Liebenden Arsace und Zenobia singen drei Duette von berückender Schönheit. Zwei dieser Frauenduelle – Arsace ist die einzige Rolle, die Rossini für einen Kastraten schrieb und die daher in der Regel von einem Alt gesungen wird – sind allerdings wiederum Bestandteil größerer Ensembles. Hinzukommt je ein Duett, das Aureliano mit Arsace und mit Zenobia zu singen hat. Zu den musikalischen Höhepunkten der Oper zählen daneben die schon erwähnte Gran Scena des Arsace aus dem 2. Akt und der Hirtenchor. Musikalisch handelt es sich bei Letzterem um eine Vorahnung des berühmten Gebetes aus *Mosé*. Der Chor ist auch vom Text her bemerkenswert. Die Hirten preisen in sich steigender Intensität ihre Wälder als einen „Hort der Freiheit“ („stanze di libertà“).

Alles in allem erhielt Rossini ein Libretto, das ganz auf der Linie seiner Entwicklung lag und seinen Vorstellungen sehr entgegenkam. Vermutlich nahm er selbst Einfluss auf die Textgestaltung. Zu bemängeln bliebe allenfalls das aufgesetzt wirkende *lieto fine*, das sowohl der historischen Wahrheit widerspricht als auch der inneren Logik des Stückes. Aber tragische Finali waren in Italien zu dieser Zeit noch keineswegs üblich, und Rossini selbst hatte gerade mit dem für Ferrara nachkomponierten tragischen Schluss für *Tancredi* Schiffbruch erlitten, den er gewiss nicht sogleich wiederholen wollte. Abgesehen von dem musikalisch etwas abfallenden Vaudeville-Finale beeinträchtigt das den Wert der Oper nicht. Sie fällt dadurch vielleicht etwas lyrischer und weniger dramatisch aus.

Dieses *lieto fine* entspricht nicht den historischen Tatsachen: Zenobia wurde als Kriegsbeute in einem Triumphzug durch Rom geführt und verstarb in der Verbannung. Wohl aber entsprach es der norditalienischen Wirklichkeit der Entstehungszeit der Oper. Mailand war die Hauptstadt des Regno d'Italia, des italienischen Königreichs von Napoleons Gnaden. Die östlichen Teile Norditaliens wurden nicht Frankreich einverleibt, sondern blieben ein eigenes staatliches Gebilde, zunächst als Cisalpinische, sodann als Italienische Republik, seit 1805 als Regno d'Italia. Staatsoberhaupt war Napoleon. Für ihn regierte als Vizekönig sein

Stiefsohn Eugène de Beauharnais. Noch zur Zeit der Uraufführung war das, trotz der verlorenen Völkerschlacht bei Leipzig, die politische Wirklichkeit in Norditalien. Es spricht viel dafür, dass Rossini einen Text vertonte, der der Verherrlichung Napoleons und des Vizekönigs diene. Die veränderte politische Lage mag zum Misserfolg am Uraufführungsabend beigetragen haben. Allerdings besetzten österreichische Truppen Mailand erst im Frühjahr des Jahres 1814. Die Hoffnung auf ein unabhängiges Königreich Italien blieb auch danach in weiten Kreisen erhalten. Demzufolge handelt es sich nicht um einen Zufall, dass die Oper gerade im Gebiet des Regno d'Italia gespielt wurde, vergleichsweise häufig in dessen ehemaligen Provinzialhauptstädten. Es spricht viel dafür, dass die Verbreitung der Oper auch eine politische Komponente hatte.

Das ist vermutlich auch der Grund, weshalb Rossini das Werk nie mehr aufführte, aber zahlreiche Melodien in anderen Werken, insbesondere in *Elisabetta regina d'Inghilterra* und im *Barbiere di Siviglia* verwendete – neben der Ouvertüre, deren Material an zahlreichen Stellen des *Aureliano* verarbeitet ist, auch Material aus der Introduktion und den schnellen Teil der Arsace-Arie. Die Standarderklärung, der Komponist habe wertvolle Teile seiner durchgefallenen Opern retten wollen, überzeugt nicht. *Aureliano* war von Beginn an kein wirklicher Misserfolg. Zudem erfolgten die

Übernahmen so rasch, dass Rossini zu diesem Zeitpunkt nicht wissen konnte, wie erfolgreich er in der Folge sein würde.

Eine Erklärung mag wohl der innovative Charakter des Werkes bieten. Rossini probierte hier sehr viel Neues aus und war erst zufrieden, als er eine gütige, ihn überzeugende Fassung gefunden hatte. Um direkte Übernahmen handelt es sich grundsätzlich kaum. Die Ouvertüre blieb zwar – von kleinen Änderungen abgesehen – erhalten, aber die Introduktion erfuhr auf dem Wege von einem Chorsatz zur Auftrittsarie des Almaviva in der Introduktion des *Barbiere* eine annähernd so starke Bearbeitung wie die Kavatine des Arsace auf dem Weg zur Rosina-Arie im *Barbiere*.

Eine überzeugendere Erklärung bietet die politische Entwicklung. Napoleon und seine Anhänger hatten spätestens 1815 jede Machtposition in Italien verloren. In Neapel regierten die Bourbonen. Da mochte es Rossini wenig ratsam erscheinen, eine Huldigungsoper für Napoleon und seinen Vizekönig aufzuführen. Die göttliche Musik hingegen sollte nicht verloren sein. So musste für sie eine neue Form gefunden werden: *Elisabetta regina d'Inghilterra*. Ist es Zufall, Absicht oder Ironie, dass daraus eine Huldigungsoper für die Bourbonen entstand?

Bernd-Rüdiger Kern

Die Handlung

1 Ouvertüre

Erster Akt

Großer Isis-Tempel mit Götzenbild.

2 Die Einwohner der Stadt Palmyra flehen die Isis-Gottheit um Schutz an. Doch ihre Statue verdunkelt sich als Omen des Unglücks. Palmyras Königin Zenobia und der persische Prinz Arsace erscheinen und sprechen dem Volk Mut zu. Mit ihrer gegenseitigen Liebe hoffen sie, die Göttin zu besänftigen. Der Heerführer Oraspe verkündet, dass der römische Kaiser Aureliano mit seiner Armee bereits vor Palmyra steht. Arsace will einen Ausfall anführen, während Zenobia in der Stadt bleibt. 3 Der Hohepriester hofft, dass die Götter den Prinzen unterstützen, auch wenn in den Sternen geschrieben steht, dass Palmyra von Rom unterworfen wird. 4 Arsaces Ruhm wird stets lebendig bleiben, auch wenn man erkennen wird, dass selbst ein Held sich nicht gegen das Schicksal auflehnen kann.

Weites Feld, in völliger Unordnung nach einer blutigen Schlacht.

5 Unter den Klängen eines Marsches erscheint Kaiser Aureliano auf einem Triumphwagen. 6 Die römischen Krieger jubeln ihm als Bezwiner der Euphrat-Völker zu. 7 Aureliano dankt seinen Soldaten für den errungenen Sieg und fordert sie auf, die Besiegten zu schonen. Er will seine Größe auch in der Vergebung bezeugen. Die Soldaten wiederholen seinen Leitsatz, dass Rom im Krieg und im Frieden immer als Sieger hervorgeht. 8 Aureliano lässt den gefangen genommenen Arsace vorführen und wirft ihm vor, durch blinde Liebe zum Verräter Roms geworden zu sein. Er fordert ihn auf, der stolzen Zenobia zu entsagen und sich auf seinen Treueschwur zu besinnen. 9 Arsace erinnert den Kaiser daran, dass ihm das Bündnis aufgezwungen wurde und dass seine Liebe zu Zenobia unauslöschlich ist. Aureliano droht ihm mit Vergeltung, wenn er seine Vergebung verachtet. 10 Der Tribun Licinius sieht mit Genugtuung, dass Zenobia angesichts von Arsaces Niederlage auch bald aufgeben muss.

Im Inneren von Aurelianos prachtvollem Zelt.

Publia, die von Aureliano befreite Tochter des früheren Kaisers Valeriano, ist heimlich in Arsace verliebt und hofft, dass dieser sich von Zenobia trennt. Oraspe kommt und bittet um eine Audienz für Zenobia; Aureliano versichert, dass sie sein Lager unbehelligt betreten und wieder verlassen kann. 11 Die römischen Soldaten und die palmyrischen Gefangenen hoffen auf Zenobias Kapitulation. 12 Diese kommt ins Lager des Eroberers, um Arsace mit kostbaren Schätzen loszukaufen. Aureliano lehnt dies empört ab, worauf Zenobia droht, den Geliebten mit Gewalt zu befreien. 13 Die palmyrischen Gefangenen flehen sie an, einzulenken, damit ihre Leiden ein Ende haben. 14 Sie bleibt unerbittlich und verlangt, Arsace wenigstens sehen zu dürfen. Aureliano gewährt es ihr und warnt sie gleichzeitig vor ihrer endgültigen Niederlage, wenn sie den Krieg fortsetzt. Die Königin erwidert, keine Angst zu kennen. 15 Eingedenk ihres früheren Sieges glaubt sie immer noch, über Rom triumphieren zu können. Sie spricht ihren gefangenen Landsleuten Mut zu. 16 Aureliano ist von Zenobias Standhaftigkeit ebenso beeindruckt wie von ihrer Schönheit. Er wünscht sich, dass sie aufgibt. Publia hofft, dass Aureliano Zenobias Liebe erobern kann und sich Arsace dann vielleicht ihr zuwendet.

Das Innere einer alten Burg.

17 Arsace sinniert im Kerker über sein Los, als er plötzlich Zenobias Stimme hört. Gemeinsam beklagen sie ihre traurige Lage. Da erscheint Aureliano, der Arsace erneut die Freiheit anbietet, sofern er sich von Zenobia lossagt. Das Paar lehnt dies empört ab und baut auf seine Liebe, während Aureliano, fasziniert von Zenobias Schönheit, seine Wut zügelt. Die Gefolgsleute der beiden Parteien drängen ihre Führer zum entscheidenden Kampf um die Stadt. Zenobia nimmt Abschied von Arsace, und während sie sich zur Rückkehr in ihre Mauern aufmacht, fiebern die Römer und die Palmyrer dem eigenen Sieg entgegen.

Zweiter Akt

Innerhalb der Stadt Palmyra.

18 Die Würdenträger Palmyras und die Frauen haben sich in unterirdische Räume zurückgezogen und beklagen die Einnahme ihrer Stadt durch die Römer. 19 Zenobia hofft nur noch auf den Tod als Befreiung von der Schande der Niederlage. Aureliano hat ihr Versteck ausfindig gemacht. 20 Er könnte sie als Kriegsbeute nach Rom verschleppen,

aber die Stimme der Milde spricht zu seinem Herzen. 21 Der Kaiser bietet der Königin Ruhm und Liebe, wenn sie Arsace aufgibt. Trotz ihrer aussichtslosen Lage bleibt sie unerschütterlich, was den Kaiser umso mehr für sie einnimmt. 22 Plötzlich erscheinen Licinio und Publia mit der Nachricht, dass Oraspe Arsace befreien konnte. Zenobia schöpft neue Hoffnung, während Aureliano wütend aufbricht, um den Flüchtigen wieder zu fassen.

Anmutige Hügellandschaft an den Ufern des Euphrats.

23 Schäferinnen und Schäfer rühmen ihre Wälder als Hort der Freiheit. 24 Der flüchtige Arsace betrachtet die wilde, einsame Natur. 25 Er träumt davon, hier mit der Geliebten den Rest seines Lebens zu verbringen. 26 Er beneidet die Schäfer um ihr ungetrübtes Dasein. Die Schäfer erkennen Arsace und fordern ihn auf, bei ihnen zu bleiben. 27 Arsace antwortet, dass die Liebe und die Ehre verlangen, zu Zenobia zurückzukehren. Plötzlich taucht Oraspe mit palmyrischen und persischen Kriegern auf und berichtet von Zenobias Gefangenschaft. 28 Arsace fasst neuen Mut und stellt sich an die Spitze der Truppen, um die Geliebte und ihr Land zu befreien.

Vorhalle des Königspalastes in Palmyra.

29 In Palmyras Königspalast fühlt sich Aureliano als Sieger wohl, obgleich ihn Publia vor Arsace warnt. Ein letztes Mal will er versuchen, Zenobia umzustimmen, als Licinio meldet, dass Arsace mit neuen Scharen gegen die Stadt marschiert. 30 Aureliano ruft zum Gegenschlag. 31 Er schwört Rache. Zenobias Tränen stimmen ihn erneut milde, doch schließlich bricht er, angespornt von seinen Truppen, zum Gegenschlag auf. 32 Publia macht sich Sorgen um Arsace. Zenobia irrt verzweifelt im Palast umher. Oraspe findet sie und bewegt sie zur Flucht, während der Kampf tobt.

Abgelegener Teil des Palastes. Nacht mit Mondschein.

33 In einem abgelegenen Teil des Palastes beklagt Arsace, dass ihm der Sieg einmal mehr verwehrt blieb. Unverhofft treffen Oraspe und Zenobia auf ihn. 34 Das Paar gibt sich dem Glücksgefühl des Wiedersehens hin, das beider Leiden aufwiegt. 35 Dem anrückenden Aureliano wollen sie durch ihren gemeinsamen Tod entgehen. Doch der Kaiser und seine Soldaten können Arsace rechtzeitig entwarfen. Die Liebenden unterdrücken ihre Tränen über die erneute Trennung. Beeindruckt von der Seelenstärke der beiden bedauert Aureliano, dass sie keine Römer sind.

Vorhalle wie zuvor.

36 Publia ist bereit, ihre Liebe zu Arsace zu opfern, wenn dieser dadurch nur am Leben bleibt. 37 Sie will ihn lieber in den Armen einer anderen als ihn sterben sehen. 38 Publia appelliert an die Milde des nunmehr zur Rache entschlossenen Kaisers. 39 Auch die palmyrischen Würdenträger flehen den Kaiser um Gnade an. 40 Aureliano hat die beiden Gefangenen rufen lassen. Er will seinen Namen doch nicht durch äußerste Härte beflecken. Er

verzeiht allen und gibt Zenobia und Arsace ihre Reiche zurück, sofern sie Rom Bündnistreue schwören. Beeindruckt von seinem Großmut schwören ihm beide ewige Treue. 41 Aureliano will alle auf beiden Seiten gemachten Fehler vergessen, Zenobia ihren Treueschwur für immer im Herzen tragen, und Arsace erklärt, fortan Roms Verbündeter zu sein. Alle sehen Asiens Glück wieder neu erstrahlen.

Reto Müller

Also available



8.660405-06



8.660419-21



8.660407-09



8.660417-18

Aureliano in Palmira is unique in Rossini's *œuvre* for its inclusion of the only role, Arsace, that Rossini wrote for the castrato voice. Its tale of tragic defeat and the ultimate nobility and triumph of love in seemingly impossible circumstances is a refined and highly innovative example of his style. Set amidst turbulent times in the Roman Empire, *Aureliano in Palmira* is packed with sublime arias, duets of haunting beauty (notably the three given to Arsace and Zenobia) and excellent choruses, Rossini himself considering this work as 'divine music'. Even after initial success he re-used many of its melodies in later operas, most famously in *Il barbiere di Siviglia*.

SWR ➔

ROSSINI
in WILDBAD

**Gioachino
ROSSINI**
(1792–1868)

Playing Time
2:47:09

Aureliano in Palmira

Opera seria in two acts (1813)

Libretto by Felice Romani (1788–1865)

Aureliano **Juan Francisco Gatell, Tenor**
Zenobia **Silvia Dalla Benetta, Soprano**
Arsace **Marina Viotti, Mezzo-soprano**
Publia **Ana Victória Pitts, Mezzo-soprano**
Oraspe **Xiang Xu, Tenor**
Licinio **Zhiyuan Chen, Bass**
High Priest **Baurzhan Anderzhanov, Bass**

Camerata Bach Choir, Poznań • Chorus-master: Ania Michalak

Virtuosi Brunensis (Karel Mitáš, Artistic Director)

José Miguel Pérez-Sierra

Music Assistant and Fortepiano: Fabio Maggio

1 Sinfonia

6:59

18–41 Act II

75:42

2–17 Act I

74:28

Recorded: 12, 14 and 22 July 2017 at the Trinkhalle, Bad Wildbad, Germany for the XXIX ROSSINI IN WILDBAD Festival (Artistic director: Jochen Schönleber) • A co-production of Rossini in Wildbad (Artistic Director: Jochen Schönleber) and SWR • Producer: Roland Rublé • Engineer: Norbert Vossen • Editor: Dr Anette Sidhu-Ingenhoff

Booklet notes: Bernd-Rüdiger Kern

Revised version by Ian Schofield, Edition Peters, London

The Italian libretto may be accessed at www.naxos.com/libretti/660448.htm