



NAXOS

ROSSINI

Eduardo e Cristina

Laura Polverelli • Silvia Dalla Benetta
Kenneth Tarver • Xiang Xu • Baurzhan Anderzhanov

Camerata Bach Choir, Poznań
Virtuosi Brunensis

Gianluigi Gelmetti

ROSSINI
in WILDBAD
Bucurto Opera Festival

Gioachino
ROSSINI
(1792–1868)

Eduardo e Cristina

Opera seria in two acts (1819)

Libretto by Andrea Leone Tottola (d. 1831) and Gherardo Bevilacqua-Aldobrandini (1791–1845)
after *Odoardo e Cristina* by Giovanni Schmidt (c. 1775–after c. 1839)

Carlo, King of Sweden Kenneth Tarver, Tenor
Cristina, his daughter, secret wife of Eduardo Silvia Dalla Benetta, Soprano
Eduardo, general of the Swedish army Laura Polverelli, Mezzo-soprano
Giacomo, royal prince of Scotland Baurzhan Anderzhanov, Bass
Atlei, captain of the royal guard, friend of Eduardo Xiang Xu, Tenor

Camerata Bach Choir, Poznań · Ania Michalak, Chorus Master

Virtuosi Brunensis (Karel Mitáš, Artistic Director)

Gianluigi Gelmetti

Recorded: 14, 16 and 21 July 2017 at the Trinkhalle, Bad Wildbad, Germany
for the XXIX ROSSINI IN WILDBAD Festival (Artistic Director: Jochen Schönleber)

A production of ROSSINI IN WILDBAD

Edition: Anders Wiklund, Deutsche Rossini Gesellschaft © 1997



1	Sinfonia	9:45	23	Signor, deh! moviti (Cristina, Eduardo, Carlo, Atlei, Giacomo, Coro)	3:51
Act I					
No. 1. Introduzione					
2	Giubila, oh patria omai (Coro, Giacomo, Atlei, Cristina, Carlo)	8:26			
Recitativo					
3	Delle lagrime tue (Carlo, Cristina, Atlei)	1:28			
No. 2. Coro, Scena e Cavatina di Eduardo					
4	Serti intrecciar le vergini (Coro)	2:31			
5	D'un potente nemico (Eduardo)	0:50			
6	Vinsi, ch�� fui d'eroi (Eduardo, Cristina, Carlo, Giacomo, Coro)	5:34			
Recitativo					
7	Duca, per te respira (Carlo, Eduardo, Giacomo, Cristina, Atlei)	2:53			
No. 3. Coro e Cavatina di Cristina					
8	O ritiro, che soggiorno (Coro)	1:44			
9	�� svanita ogni speranza (Cristina, Coro)	3:30			
Recitativo					
10	Del mio crudel destino (Cristina, Eduardo)	1:15			
No. 4. Scena e Duetto					
11	Deh, quel pianto raffrena (Eduardo, Cristina)	1:36			
12	In que' soavi sguardi (Cristina, Eduardo)	7:32			
Recitativo					
13	Amato figlio, oh quanto (Eduardo, Cristina, Atlei)	0:54			
No. 5. Coro					
14	Vieni al tempio, o principessa (Coro)	1:27			
Recitativo					
15	Al tempio, s�� (Carlo, Cristina)	1:39			
No. 6. Scena ed Aria di Carlo					
16	(Stelle!) Che miro! (Cristina, Carlo, Giacomo, Atlei)	3:21			
17	D'esempio alle alme infide (Carlo, Cristina, Giacomo, Atlei, Coro)	8:16			
Recitativo					
18	Tremendo caso! (Atlei, Giacomo)	1:20			
No. 7. Finale I					
19	A che, spietata sorte (Coro)	3:10			
20	T'avanza. Il re tu vedi (Carlo, Cristina, Coro, Giacomo)	3:59			
21	Ah!... mi lascia... (Eduardo, Cristina, Coro, Carlo, Atlei, Giacomo)	2:44			
22	Vil vassallo! (Carlo, Eduardo, Cristina, Giacomo, Atlei, Coro)	2:08			
Act II					
No. 8. Coro d'introduzione					
24	Giorno terribile (Coro)	1:54			
Recitativo					
25	Amico sventurato! (Atlei)	0:23			
No. 9. Coro					
26	Impera severa la legge possente (Coro)	1:10			
Recitativo					
27	Non pi��. L'onor del trono (Carlo, Giacomo)	2:10			
Recitativo					
28	Oh giusto ciel! (Carlo, Cristina)	0:43			
No. 11. Scena e Duetto					
29	Non pi��... Quel mostro (Carlo, Cristina)	1:28			
30	Ahi qual orrore! (Cristina, Carlo, Coro)	9:16			
Recitativo					
31	Al carcer suo (Giacomo, Carlo, Atlei)	1:52			
No. 12. Coro, Scena e Rond�� di Eduardo					
32	Nel misero tuo stato (Coro)	4:10			
33	Ah! chi sa dirmi (Eduardo, Coro)	2:08			
34	La piet�� che in sen serbate (Eduardo, Coro, Atlei)	5:20			
35	Come rinascere (Eduardo, Atlei, Coro)	3:47			
No. 13. Gran scena ed Aria di Cristina (e Duetto)					
36	Arresta il colpo (Cristina)	4:30			
37	Ah no, non fu riposo (Cristina)	5:44			
38	Raddoppia il fragore... (Cristina, Eduardo, Atlei, Coro)	1:22			
39	Ah! nati in ver noi siamo (Cristina, Eduardo, Coro)	2:20			
Recitativo					
40	Della citt��, del porto (Giacomo)	0:43			
41	No. 14. Battaglia	2:02			
Recitativo e Scaramuccia					
42	Ove corro? ove fuggo? (Carlo, Giacomo, Eduardo)	1:31			
No. 15. Duetto					
43	Come? tu sei? (Carlo, Eduardo)	4:43			
Recitativo					
44	Non pi��: tutto il passato (Carlo, Cristina, Eduardo, Atlei, Giacomo)	1:12			
No. 16. Finale II					
45	A voi dolci intorno al core (Carlo, Eduardo, Cristina, Giacomo, Coro)	2:49			

Gioachino Rossini (1792–1868) Eduardo e Cristina

Eduardo e Cristina: Rossini's Forgotten Opera

Centone. [in music] *the centone is a collection of pieces gathered here and there. In 1700 centoni (also called pasticci) were made by assembling one theatrical work from fragments by different authors, or by inserting new pieces in already existing works, and composers often used pieces from their own works. As late as 1819 G. Rossini did this with Edoardo e Cristina. The practice did not necessarily mean that the work was weak [...] – Enciclopedia Italiana Treccani* (online)

For a long time *centone* (English: cento) was a literary term. The earliest ones, in Greek, collected passages from Homer. They were still very common in the Middle Ages, often culled from Latin authors like Virgil and applied to Christian religious subjects. In opera, the word is frequently used in reference to the 18th century, when works stitched together from disparate sources were almost as common as completely new works. A long-lived example is *L'ape musicale*, with libretto by Lorenzo da Ponte, first heard in Vienna in 1789 and revived repeatedly; 40 years later when Da Ponte had moved to the New World, he produced it with an English libretto in New York (1830). The music changed with each edition depending on what was popular at the time, starting with Martin y Soler, Piccinni, Paisiello, Gazzaniga and others; by 1830, the music was almost all by Rossini.

Centoni (or *pasticci*) were vessels for 'greatest hits', and thus prized as a series of melodic showpieces for virtuoso singers. They were certainly not considered inferior compositions; Bach's *B minor Mass*, one of the greatest works in the western canon, is a *centone*, its many parts deriving from earlier works by Bach and perhaps others. But attitudes changed in the Romantic period. Composers, formerly looked on as artisans, suddenly became artists, their works unique masterpieces, coming directly from the heart with something vital to say about the human condition. An artistic work cobbled together from pre-existing pieces originally intended for a different context did not fit the new concepts of 'artist' and 'artistic creation', and *centone* became a pejorative word.

Eduardo e Cristina was composed as a *centone*, with music from at least four previously produced operas and

a recycled libretto because the composer had agreed to provide a vehicle for the debut of Carolina Cortesi, daughter of his friend Giuseppe Cortesi, impresario at Venice's Teatro San Benedetto, and he was pressed for time. *Ermione* had debuted – disastrously – in Naples less than one month before *Eduardo* premiered in Venice, and it seems obvious that Rossini put *Eduardo* together in Naples, where the librettists lived and where Pavesi's *Odoardo e Cristina*, the libretto that was refashioned for *Eduardo*, had premiered in 1810. No autograph manuscript exists today probably because there never was one – copyists likely stitched the existing musical pieces into a new whole cloth and it was posted to Venice before Rossini himself got there to stage the work.

Rossini's life-long habit of self-borrowing had gradually given rise to a reputation for laziness (lazy!! he who composed 39 operas in less than 20 years!). Those who have fostered the image of an indolent, pleasure-loving Rossini have conveniently ignored the fact that Handel, Bach and many others were self-borrowers, but Rossini had the misfortune of coming when Baroque practices were turning into Romantic notions about the sacredness of art.

Eduardo e Cristina is perhaps the last *centone* by a major composer, written just before Romanticism made a work like it impossible. It was never intended to be a unique exploration of the human condition (as *Ermione* had been or *Guillaume Tell* would be). It was meant to be an entertainment: a parade of beautiful, showy, sure-fire musical pieces, set to a recognisable story type put into a familiar operatic structure. At its opening night in Venice, at the Teatro San Benedetto (24 April 1819), it was a great success, and it continued to be successful for about 20 years, with over 100 productions from Italy to Munich to St Petersburg, and as far away as New York. People came, I suspect, to hear great singers sing challenging and melodious music, not to learn more about themselves or for political inspiration.

Eduardo has suffered from the weight of the word *centone*: for–instance, in *The Bel Canto Operas*, Charles Osborne wrote that *Eduardo* was 'cynically concocted'. In our day, it was the last Rossini opera to enjoy a stage production (Wildbad, 1997). It is the only Rossini opera to remain unstaged at the Rossini Opera Festival in Pesaro. It will be one of the last Rossini operas to enjoy a critical edition. It

is the least recorded Rossini opera (one previous complete recording, of the 1997 Wildbad performances, one aria in a recent album by the Argentinian countertenor Franco Fagioli, a few recordings of the Overture). Since 1997, no other opera house has taken it up, and the 2017 concert performances in Wildbad, the basis of this recording, were the first in 20 years – anywhere. It is Rossini's 'forgotten opera'.

So, should we regard *Eduardo* as an unworthy piece? I don't think so. It is immensely satisfying if we take it for what it is.

The libretto was reworked by Rossini's librettists, Andrea Leone Tottola and Gherardo Bevilacqua-Aldobrandini, from an existing libretto that Giovanni Schmidt had written for Stefano Pavesi. (The libretto too is a *centone*, and to this day, the source of Schmidt's libretto is unknown, but it is surely not original.) Audiences of the day would have found it familiar, since it combines a domestic story from the bourgeois sentimental tradition of a secretly married couple (like Cimarosa's *Il matrimonio segreto* or Donizetti's *L'ajo nell'imbarazzo* or Rossini's own *La scala di seta*) with heroic melodrama in a noble setting (like *Tancredi*).

In this case, the couple has secretly had a child, and things reach a crisis when Cristina's father, Carlo, King of Sweden, wants her to marry the Scottish prince Giacomo. The revelation of the marriage and the child cause both husband and wife to be imprisoned, but all is forgiven when Eduardo, leader of the Swedish forces, leads them to victory against the Russians. The happy couple are united in a *lieto fine*, the almost *de rigueur* ending in late-Baroque *opera seria*.

This domestic/heroic story is placed into a familiar (at the time) operatic structure: a soprano heroine, a contralto hero, a harsh tenor father and a bass who doesn't have much to do – just like *Tancredi*. Each protagonist gets a major aria in each act; there is an aria for each minor character (Carlo and Giacomo), one in Act I, the other in Act II. Interestingly, the two major scenes of Act II are both 'prison' scenes, that standard feature of *opera seria* when the hero (or heroine, or both, as here) are *in catene* – in chains – a chance to sing arias sure to arouse pathos, and here we have two of them!

Although the plot elements and structure would have been familiar, audiences expected 'new' music, and the music would not have been previously heard by Venetian audiences in 1819 even though Rossini had rescued it from his recent operas which had not fared well – *Adelaide di Borgogna* (Rome, 1817) and the dead-on-arrival *Ermione* (Naples, 1819), as well as the successful *Ricciardo e Zoraide*

(Naples, 1818). Giacomo's aria (not in this recording) was taken directly from Pavesi's *Odoardo e Cristina* without any changes. As Arrigo Quattrocchi showed in a 1992 article, the words were concocted by Tottola and Aldobrandini to fit the existing music and make sense in the context of Schmidt's libretto.

When Handel set out to introduce himself and Italian opera to London in 1711, he put together a *centone* of some of the best music that he had composed during his years in Italy – his greatest hits – and adapted them to a new libretto, *Rinaldo*, to ensure his best chance of success by using music which he knew was good, but which the London public did not know. One-hundred and eight years later, Rossini made a *centone*, first of all because he was short of time, but also to produce something which would be familiar and 'new' at the same time, something that would have a great chance of success. It worked. *Eduardo* triumphed in Venice, and audiences all over Europe and even in America continued to enjoy it for many years. Lord Byron, sojourning in Venice at the time, saw it, and wrote to John Hobhouse: 'There has been a splendid opera lately at the San Benedetto, by Rossini, who came in person to play the harpsichord. The people followed him about, cut off his hair "for memory"; he was shouted, and sonnetted, and feasted, and immortalised....'

In our day, opera lovers are no longer in thrall to Wagnerian notions of art, so why shouldn't they love *Eduardo e Cristina*? The music is superb; the story is serviceable, and we have seen the same structure in many an opera of this period. Today we can put Romantic prejudices aside, and, just as *Rinaldo* is as worthy as other Handel operas, rediscover Rossini's 'forgotten' opera.

Charles Jernigan

Synopsis

1 Sinfonia

Act I

The entrance hall of the royal palace in Stockholm

2 The Swedish court is awaiting the return of the victorious general Eduardo. King Carlo and the Scottish prince Giacomo believe the country is finally secure. 3 Only Cristina is anxious. She pretends she is still mourning the death of her mother, despite a year having passed. In reality, she is hoping that her clandestine marriage to Eduardo and the child they

had together will remain a secret. ^[4] Eduardo enters to general rejoicing. ^[5] The victorious hero bows before the King and offers to carry on serving him. ^[6] The proud and happy general notices Cristina's unease and is conscious of his own inner turmoil. He publicly addresses a word of encouragement to the princess, secretly giving her courage. ^[7] While Eduardo is agonising over whether to ask for the princess's hand in marriage as a reward for his services, the King announces that he has promised her to the Scottish prince Giacomo. A dismayed Cristina requests a delay, and Giacomo realises that she already loves someone else. Eduardo is counting on his friend Atlei, the captain of the royal guard, to help him.

Cristina's chamber

^[8] The ladies-in-waiting believe that their room, which has been a place of sorrow, will soon be transformed into a place of joy. ^[9] Cristina gives way to despair, while her ladies try to raise her spirits. ^[10] Left alone, she gives way to fears that her indiscretion will soon be discovered, and worries what will become of her husband and child. At this moment, Atlei ushers in Eduardo. ^[11] Eduardo attempts to comfort his wife and asks to see his child. ^[12] The governess brings little Gustavo, and for a few moments the lovers are united in domestic bliss, despite their fears. ^[13] When the King's retinue unexpectedly approaches, they just manage to hide the child, while Atlei and Eduardo beat a hasty retreat. ^[14] The knights summon Cristina to the altar. ^[15] Cristina's father suspects that her resistance is due to some reason other than mourning for her dead mother. Cristina cries out when Carlo tries to forcibly drag her to the marriage ceremony. ^[16] Gustavo is startled and runs out of his hiding place, straight to his mother. Only when the King has the child threatened with the sword does Cristina step in front of Gustavo to protect him. She admits she is his mother. Carlo is unable to get her to reveal who the father is. ^[17] In a rage, the King threatens his daughter with death. He drives away a momentary sense of pity with a fresh outburst of anger. ^[18] Giacomo hopes to find out from Atlei who seduced Cristina. The captain pleads with the Scottish prince to intercede for the young woman.

A great hall in the palace

^[19] The King has assembled the court in judgement. The dignitaries lament the bitter turn the happy day has taken. ^[20] Carlo calls on Cristina to name the traitor. Her steadfast refusals are suddenly interrupted when Eduardo forces his way in and, without beating about the bush,

identifies himself as her husband. ^[21] Amidst the general astonishment, all the main protagonists express their own inner torment. ^[22] Eduardo offers to sacrifice his life to save his wife and child, but Carlo, in a blind rage, demands that the entire family be killed. ^[23] The King rejects every plea for mercy, and little Gustavo, Cristina and Eduardo are separated and led away.

Act II

The great hall, as in Act I

^[24] The courtiers lament the fate of the condemned family. ^[25] Atlei is beside himself with worry that the man who rescued their fatherland and the princess royal are to die. ^[26] The courtiers comment that the law is powerful and without pity. ^[27] The King, who feels he has been exposed to public ridicule, plans to salvage his reputation by shedding blood. Giacomo reminds Carlo of his promise of Cristina in marriage. Giacomo is prepared to marry Cristina if she is widowed, and to acknowledge her child. Carlo is moved by such a great and virtuous sacrifice. ^[28] The King summons Cristina, who asks only for mercy for her child and her husband. ^[29] Carlo submits the Scottish prince's offer to Cristina. ^[30] Appalled, Cristina rejects it. The courtiers enter and call on the princess to spare her life and yield to the prince's wishes. Cristina would rather die. To the dismay of all present, a furious Carlo has her returned to the dungeon. ^[31] Giacomo realises that his offer has been rejected, but still hopes Cristina can be saved. A dismayed King arrives with the news that the city is again in danger. Atlei hopes to be able to take advantage of the situation to rescue Cristina and Eduardo.

The entrance to the dungeon

^[32] Outside the dungeon, Eduardo's friends lament the fate of their general. ^[33] He enjoins them to petition the King for mercy for his wife and child; he himself is not afraid and is ready to die. ^[34] He places his hope in his friends' pity and Heaven's mercy. Just then Atlei rushes up with soldiers and the populace. Eduardo is freed and nominated to lead operations against the invading Russians. ^[35] With renewed vigour, Eduardo takes his place at the head of his troops.

Inside a prison tower. It is night.

^[36] In prison, Cristina dreams that her lover is being executed. ^[37] She wakes fearing that her defiance of death has hastened the demise of her husband and son. ^[38] Repeated cannon

shots increase her fears. At this moment, the prison wall collapses and Eduardo and his soldiers enter. The lovers fall into each other's arms, and Cristina discovers to her relief that her son has also been rescued. ^[39] Eduardo and Cristina sing of their unity of feeling and common bond; the Swedish warriors are impatient to be on their way.

A hall

^[40] Giacomo has lost sight of the King. He intends to fight the invaders to the death and meet an honourable end.

The town square. It is night.

^[41] The peace of the city is shattered by the sounds of

battle. ^[42] The King becomes convinced that all is lost, when Giacomo comes across him and tells him that Eduardo has saved the city and is just herding the defeated army together in the square. ^[43] The victor kneels before the King and asks that the lives of his wife and son be spared; he is ready to die in their stead. Carlo is overwhelmed by his virtue and embraces Eduardo as a mark of his forgiveness. ^[44] Cristina enters with Gustavo and, with a paternal gesture, the King immediately unites her with her husband. ^[45] All suffering is forgotten, every heart is overwhelmed with love, and happiness drives away the pain they have endured.

Reto Müller

Translation: Sue Baxter



Laura Poverelli

Winner of various international competitions, Laura Poverelli has sung the leading roles of her repertoire in distinguished opera houses in Italy and abroad, and at festivals such as Glyndebourne, the Rossini Opera Festival, and La Coruña Mozart Festival. She has appeared at, among many others, the Teatro alla Scala, Milan, the Teatro la Fenice, Venice, the Maggio Musicale Fiorentino and the Seattle Opera. She has also performed under Claudio Abbado, Zubin Mehta, Jeffrey Tate and Ivor Bolton. In 2016 she sang in Monte Carlo in Donizetti's *Maria Stuarda*, and performed in *Norma* in Japan. She has a number of recordings to her credit and has appeared at Rossini in Wildbad in the title role of *Tebaldo e Isolina* (2014).



Silvia Dalla Benetta

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



Photo: Fidelio Artists

Kenneth Tarver

Kenneth Tarver studied at the Interlochen Arts Academy, the Oberlin College and Conservatory of Music and the Yale School of Music, and was a member of the Metropolitan Opera Young Artist Program and the Stuttgart State Theatre company. A lyric tenor, he has performed at the Royal Opera House, Covent Garden, the Opéra Comique, Paris, and the Festival d'Aix-en-Provence under Claudio Abbado, among many others. Appearances include Berlioz's *Roméo et Juliette* with Valery Gergiev and the London Symphony Orchestra, *Les Indes galantes* under Christophe Rousset and Handel's *Messiah* with the New York Philharmonic. He has participated in various award-winning recordings and twice sung under Alberto Zedda at Rossini in Wildbad.



Baurzhan Anderzhanov

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



Xiang Xu

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



Photo: Alain Hanel

Gianluigi Gelmetti

Gianluigi Gelmetti studied with Franco Ferrara at the Accademia Nazionale di Santa Cecilia in his native Rome, and later with Sergiu Celibidache in Siena and Hans Swarowsky in Vienna, graduating with distinction in Florence in 1985. He made his international debut with the Berliner Philharmoniker, followed by guest appearances in Ravenna, Paris and Strasburg in addition to regular appearances with the Münchner Philharmoniker. He has served as principal conductor of the RAI National Symphony Orchestra, and artistic director of the Teatro dell'Opera di Roma, and as musical director of the Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo and the Stuttgart Radio and Sydney Symphony Orchestras. He has made frequent appearances at the BBC Proms and worked for several seasons with the Chicago Symphony Orchestra. Gelmetti is also active as a composer, and in 1995 his work *Algos* was performed internationally. He also wrote a setting of *In Paradisum* in memory of Franco Ferrara, which was first performed at the Teatro dell'Opera di Roma. His discography includes albums and audiovisual recordings for Sony Classical and Teldec.



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. The current Gdańsk Opera choir master, 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 Rossini in Wildbad where it has recorded Rossini's *Otello*, *L'italiana in Algeri*, *Semiramide* and *Guillaume Tell*, Vaccaj's *La sposa di Messina* and Mercadante's *I briganti* for Naxos, among others.

Gioachino Rossini (1792–1868)

Eduardo e Cristina

Eduardo e Cristina: Rossinis vergessene Oper

Centone: [in der Musik] eine Sammlung von hier und dort gesammelten Stücken. Um das Jahr 1700 entstanden *centoni* (auch *pasticci* genannt), indem aus Fragmenten verschiedener Autoren ein neues Theaterstück zusammengesetzt wurde, oder auch, indem neue Stücke in bereits existierende Werke eingefügt wurden. Komponisten machten hierbei Gebrauch von eigenen Werken. Noch 1819 stellte G. Rossini Edoardo e Cristina auf diese Weise zusammen. Die *Centone-Praxis* bedeutete nicht zwangsläufig, dass das betreffende Werk einen geringeren Stellenwert haben musste [...] (Enciclopedia Italiana Treccani, online)

Centone war lange Zeit ein literarischer Terminus: Das früheste Beispiel ist eine Sammlung griechischer Textstellen von Homer. *Centoni* waren noch im Mittelalter sehr verbreitet, wurden oft lateinischen Dichtern wie z. B. Vergil entnommen und bei religiös-christlichen Themen eingesetzt. In der Operngeschichte wird der Begriff häufig mit Blick auf das 18. Jahrhundert verwendet: Werke herauszubringen, die aus ungleichartigen Quellen zusammengesetzt worden waren, war eine übliche Praxis, die fast so verbreitet war, wie völlig neue Werke zu kreieren. Ein langlebiges Beispiel ist *L'ape musicale*, auf ein Libretto von Lorenzo da Ponte, das zum ersten Mal 1789 in Wien zu hören war. 40 Jahre später brachte es da Ponte, der sich inzwischen in der Neuen Welt niedergelassen hatte, mit einem englischen Libretto in New York heraus (1830). Bei jeder neuen Ausgabe änderte sich die Musik, je nachdem was gerade populär war, angefangen mit Martín y Soler,

Piccinni, Paisiello, Gazzaniga und anderen; 1830 stammte die Musik fast ausschließlich von Rossini.

Centoni (oder *pasticci*) waren Sammelbecken für die „Greatest Hits“ und deshalb hochgeschätzt als eine Abfolge von melodischen Glanzstücken für Vokalvirtuosen. Man betrachtete sie freilich nicht als minderwertige Kompositionen: Bachs *h-Moll-Messe*, eines der größten Werke im musikalischen Erbe des Abendlandes, ist ein *centone*, dessen verschiedene Bestandteile ihren Ursprung in früheren Werken Bachs und möglicherweise auch anderer Komponisten haben. Doch im Zeitalter der Romantik änderte sich die Einstellung. Hatte man früher Komponisten als Kunsthandwerker angesehen, so wurden sie jetzt plötzlich zu Künstlern und ihre Kreationen zu einzigartigen Meisterwerken, die direkt von Herzen kamen und etwas Lebenswichtiges über das Menschsein aussagten. Ein künstlerisches Produkt, das aus vorher schon bestehenden Stücken zusammengesammelt wurde und ursprünglich für einen ganz anderen Kontext bestimmt war, passte nicht zu der neuen Auffassung von „Künstler“ und „künstlerischer Kreativität“, und so wurde *centone* eine negativ besetzte Bezeichnung.

Eduardo e Cristina wurde als *centone* komponiert, mit einem wiederverwerteten Libretto und Musik aus mindestens vier vorher bereits aufgeführten Opern. Der Komponist hatte nämlich zugestimmt, ein passendes Stück für das Debüt von Carolina Cortesi zu liefern, der Tochter seines Freundes Giuseppe Cortesi, Impresario am venezianischen Teatro San Benedetto. Doch die Zeit drängte. Die katastrophale Uraufführung von *Ermione* in Neapel lag weniger als einen Monat zurück, als *Eduardo e Cristina* in Venedig zur Erstaufführung kam. Es scheint auf

der Hand zu liegen, dass Rossini die neue Oper in Neapel zusammenbaute, wo sich die Librettisten aufhielten und wo Pavesis Opera seria *Odoardo e Cristina*, deren Libretto umgestaltet wurde, 1810 uraufgeführt worden war. Es wurde bis heute kein Autograph gefunden, wahrscheinlich deshalb, weil es nie eines gegeben hat – vermutlich fügten die Kopisten die vorhandenen musikalischen Flicker zu einem völlig neuen Teppich zusammen; das Ergebnis wurde dann per Post nach Venedig gesandt, noch bevor Rossini selbst dort ankam, um sein Werk auf die Bühne zu bringen.

Rossinis lebenslange Neigung zu Selbstzitierten hatte ihm mit der Zeit den Ruf eines Faulpelzes eingebracht (als ob man jemand „faul“ nennen könnte, der in weniger als 20 Jahren 39 Opern komponierte!). Wer immer das Bild eines trägen, genussfreudigen Rossini gepflegt hat, hat bequemerweise die Tatsache ignoriert, dass Händel, Bach und viele andere sich ebenfalls bei sich selbst bedient haben; doch hatte Rossini das Pech, auf der Opernbühne zu erscheinen, als die barocken Praktiken sich gerade in die romantischen Vorstellungen von der Heiligkeit der Kunst verwandelten.

Vielleicht ist *Eduardo e Cristina* das letzte *centone* eines bedeutenden Komponisten, geschrieben kurz bevor die Romantik ein solches Werk unmöglich machte. Es war nie als eine einzigartige Erforschung des menschlichen Daseins gedacht (wie es *Ermione* gewesen war oder *Guillaume Tell* sein würde). Es sollte zur Unterhaltung dienen: ein Defilee schöner, prachtvoller Musikstücke als Selbstläufer, musikalisch passend zu einem wiedererkennbaren Geschichtentypus und in eine vertraute Opernstruktur eingefügt. Bei ihrer Uraufführung am 24. April 1819 im venezianischen Teatro San Benedetto war die Oper ein großer Erfolg, und der Erfolg blieb ihr ungefähr 20 Jahre lang treu, mit über 100 Aufführungen in Italien, von München bis St. Petersburg und sogar in New York. Vermutlich wollten die Menschen nur große Sänger anspruchsvolle, melodiose Musik hören, und nicht mehr über sich selbst erfahren oder politisch angeregt werden.

Eduardo hat unter dem Stellenwert des Wortes *centone* gelitten: Beispielsweise schrieb Charles Osborne in seinem Buch *The Bel Canto Operas*, dass *Eduardo* „in zynischer Weise zusammengestoppelt“ worden sei. In unserer Zeit fand sie als letzte Oper Rossinis den Weg auf die Bühne (Bad Wildbad 1997), blieb jedoch als einzige seiner Opern ohne Inszenierung beim ROF in Pesaro und

wird eine der letzten Rossini-Opern sein, die eine kritische Ausgabe erhalten. Auch ist sie die Rossini-Oper mit den wenigsten Einspielungen: Es gibt eine Gesamtaufnahme von den Aufführungen in Bad Wildbad, auf einem jüngst veröffentlichten Recital des argentinischen Countertenors Franco Fagioli findet sich eine Arie, und es gibt ein paar Aufnahmen ihrer Ouvertüre. Seit 1997 hat sich kein Opernhaus ihrer angenommen, und die konzertanten Aufführungen 2017 in Wildbad, Grundlage dieser Produktion, waren die ersten seit zwanzig Jahren weltweit. Sie ist Rossinis „vergessene Oper“.

Sollten wir deshalb *Eduardo* als ein wertloses Stück ansehen? Wohl kaum! Die Oper ist ungemein überzeugend, wenn wir sie als das nehmen, was sie ist.

Für das Libretto bedienten sich Rossinis Librettisten Andrea Leone Tottola und Gherardo Bevilacqua Aldobrandini eines älteren Librettos als Ausgangstext, das Giovanni Schmidt für Stefano Pavesi geschrieben hatte, und überarbeiteten es. (Auch das Libretto ist ein *centone*, dessen Quelle bis heute unbekannt ist, doch ist es mit Sicherheit kein eigenständiger Stoff.) Das damalige Publikum dürfte den Inhalt als vertraut empfunden haben, da hier zwei wohlbekannte Motive verknüpft worden sind: zum einen, in bürgerlich-sentimentaler Tradition stehend, die Familiengeschichte eines heimlich verheirateten Paares (wie beispielsweise in Cimarosas *Il matrimonio segreto*, in Donizettis *L'ajo nell'imbarazzo* oder in Rossinis *La scala di seta*), zum anderen das heroische Melodrama in adligem Milieu (wie *Tancredi*).

In diesem Fall hat das betreffende Paar auch noch ein geheim gehaltenes Kind, und die Situation eskaliert, als Cristinas Vater Carlo, König von Schweden, von ihr verlangt, den schottischen Prinzen Giacomo zu heiraten. Die Enthüllung ihrer Heirat und ihres gemeinsamen Kindes führen zur Gefährnishaft von Ehemann und Gattin, doch alles ist vergessen, als Eduardo die schwedischen Truppen zum endgültigen Sieg über die Russen führt. In einem *lieto fine* wird das glückliche Paar wiedervereint, fast schon das pflichtgemäße Ende in einer spätbarocken Opera seria.

Diese Mischung aus Familien- und Heldengeschichte wird in eine der damaligen Zeit wohlbekannte Opernstruktur eingebettet: Die Heldin ist ein Sopran, der Held ein Contralto, der strenge Vater ist ein Tenor, und dazu ein Bass, der nicht viel zu tun hat – genau wie in *Tancredi*. Die zwei Titelfiguren haben in jedem Akt eine größere Arie, und es gibt je eine Arie für die beiden anderen Protagonisten

(Carlo und Giacomo), eine im 1. Akt und die andere im 2. Akt. Interessanterweise sind die Hauptnummern des 2. Aktes beides Gefängniszenen, Standardmerkmal einer Opera seria, wenn Held oder Heldin – oder wie hier beide – in Ketten liegen: die Gelegenheit, eine Arie zu singen, die mit Sicherheit Emotionen auslösen wird, und hier haben wir sogar zwei davon!

Obwohl Handlungselemente und Struktur dem Publikum vertraut gewesen sein dürften, erwartete es „neue“ Musik, und die Musik dürfte dem Publikum in Venedig 1819 nicht bekannt gewesen sein, auch wenn Rossini diese aus jüngeren Opern hinübergerettet hatte, die nicht gut angekommen waren – *Adelaide di Borgogna* (Rom, 1817) und die schon bei der Premiere „gestorbene“ *Ermione* (Neapel, 1819) – aber auch aus *Ricciardo e Zoraide* (Neapel 1818). Giacomos Arie (hier nicht aufgenommen) wurde ohne jegliche Änderungen aus Pavesis *Odoardo e Cristina* übernommen. Wie Arrigo Quattrocchi 1992 in einem Artikel gezeigt hat, waren die Worte von Tottola und Bevilacqua so hergerichtet worden, dass sie zu der vorhandenen Musik passten und im Zusammenhang mit Schmidts Libretto Sinn ergaben.

Als Händel 1711 aufbrach, um sich selbst und die italienische Oper in London vorzustellen, stellte er ein *centone* aus einigen seiner besten Musikstücke zusammen, die er in seinen Jahren in Italien komponiert hatte – seine „Greatest Hits“ – und passte sie an ein neues Libretto mit dem Titel *Rinaldo* an. Er wollte beste Erfolgsaussichten sicherstellen, indem er Musik verwendete, von der er wusste, dass sie gut war, die aber das Londoner Publikum noch nicht kannte. 108 Jahre später schuf Rossini ein *centone*, vor allem, weil er in Zeitnot war, aber auch um etwas vorzulegen, das vertraut und gleichzeitig „neu“ sein würde, ein Werk, das große Erfolgsaussichten haben würde. Sein Plan ging auf. *Eduardo* feierte einen Triumph in Venedig, und das Publikum in ganz Europa und sogar in Amerika hatte viele Jahre lang seine Freude daran. Auch Lord Byron, der sich zu der Zeit gerade in Venedig aufhielt, sah es und schrieb an John Hobhouse: „Vor kurzem gab es im San Benedetto eine großartige Oper von Rossini, der persönlich kam, um das Cembalo zu spielen. Die Leute folgten ihm überallhin, schnitten sich 'als Souvenir' Haare von ihm ab; man rief laut seinen Namen, widmete ihm Sonette, bewirtete ihn festlich und machte ihn unsterblich...“.

Die heutigen Belcanto-Liebhaber sind nicht von Wagners Kunstbegriff abhängig. Warum sollten sie *Eduardo*

e Cristina nicht mögen? Die Musik ist prächtig; die erzählte Geschichte ist praktikabel, und wir haben die gleiche Struktur schon in manch anderer Oper aus dieser Zeit gesehen. Heute sind wir dazu bereit, unsere romantischen Vorurteile beiseitezulegen und, so wie *Rinaldo* anderen Händelopern ebenbürtig ist, Rossinis „vergessene“ Oper wiederzuentdecken!

Charles Jernigan

Übersetzung aus dem Englischen von Walter K. Wiertz

Die Handlung

1 Sinfonia

Erster Akt

Vorhalle des Königspalastes in Stockholm

2 Der schwedische Hof erwartet freudig die Rückkehr des siegreichen Heerführers Eduardo. König Carlo und der schottische Prinz Giacomo wähen das Land endlich in Sicherheit. 3 Nur Cristina ist voller Sorge und gibt vor, immer noch um den bereits ein Jahr zurückliegenden Tod ihrer Mutter zu trauern. In Wirklichkeit hofft sie, dass ihre geheime Ehe mit Eduardo und das gemeinsame Kind unentdeckt bleiben. 4 Unter Jubel tritt Eduardo auf. 5 Der siegreiche Held verbeugt sich vor dem König und bietet ihm weiterhin seine Dienste an. 6 Der freudig-stolze Heerführer bemerkt die Unruhe Cristinas und fühlt seinen eigenen inneren Aufruhr. Er richtet öffentlich ein aufmunterndes Wort an die Prinzessin und flößt ihr insgeheim Mut ein. 7 Während Eduardo mit sich ringt, als Lohn um die Hand der Prinzessin anzuhalten, verkündet der König, dass er diese dem schottischen Prinzen Giacomo versprochen hat. Betroffen bittet Cristina um Aufschub, und Giacomo erkennt, dass sie bereits einen anderen liebt. Eduardo zählt auf den Beistand seines Freundes Atlei, des Hauptmanns der königlichen Garde.

Cristinas Gemach

8 Die Hofdamen glauben, dass sich der Raum ihrer Trauer bald in einen Raum der Freude verwandeln werde. 9 Cristina gibt sich ihrer Verzweiflung hin, während die Frauen versuchen, sie aufzumuntern. 10 Allein gelassen, fürchtet sie die baldige Entdeckung ihres Fehltritts und sorgt sich um das Schicksal von Gatte und Kind. In diesem Moment führt Atlei Eduardo herein. 11 Eduardo versucht, seine Frau zu trösten, und möchte sein Kind sehen. 12 Die Gouvernante

bringt den kleinen Gustavo, und einige Momente lang finden sich die Liebenden trotz ihrer Ängste in trautem Familienglück zusammen. ¹³ Als unerwartet der königliche Tross herannaht, kann das Kind gerade noch versteckt werden, während Atlei und Eduardo hastig fliehen. ¹⁴ Die Ritter fordern Cristina auf, sich vor den Traualtar zu begeben. ¹⁵ Der Vater vermutet einen anderen Grund für Cristinas Widerstand als die Trauer um die verstorbene Mutter. Cristina stößt einen Schrei aus, als Carlo sie gewaltsam zur Zeremonie führen will. ¹⁶ Aufgeschreckt läuft Gustavo aus seinem Versteck geradewegs auf die Mutter zu. Erst als der König das Kind mit dem Schwert bedrohen lässt, stellt sich Cristina schützend davor und bekennt ihre Mutterschaft. Die Identität des Vaters vermag ihr Carlo aber nicht zu entlocken. ¹⁷ Wutentbrannt droht der König seiner Tochter mit dem Tod. Einen Anflug von Mitleid verschuecht er mit einem neuen Zornesausbruch. ¹⁸ Giacomo hofft von Atlei zu erfahren, wer Cristinas Verführer war. Der Hauptmann beschwört den schottischen Prinzen, sich für die junge Frau einzusetzen.

Großer Saal im Palast

¹⁹ Der König hat den Hof zum Gericht versammelt. Die Würdenträger beklagen die bittere Wende, die der frohe Tag genommen hat. ²⁰ Carlo fordert Cristina auf, den Verräter zu nennen. Ihre standhafte Weigerung wird plötzlich unterbrochen: Eduardo verschafft sich Zutritt und gibt sich ohne Umschweife als ihr Gatte zu erkennen. ²¹ In der allgemeinen Überraschung beklagt jeder für sich seine innere Qual. ²² Eduardo bietet sein Leben an, um Gattin und Kind zu retten; doch Carlo verlangt in blinder Wut den Tod der ganzen Familie. ²³ Der König lässt jede Bitte um Gnade an sich abprallen, und der kleine Gustavo, Cristina und Eduardo werden getrennt abgeführt.

Zweiter Akt

Großer Saal wie im 1. Akt

²⁴ Die Höflinge beklagen das Schicksal der Verurteilten. ²⁵ Atlei ist außer sich vor Sorge, dass der Retter des Vaterlandes und die königliche Prinzessin sterben sollen. ²⁶ Die Höflinge kommentieren, dass das mächtige Gesetz gnadenlos regiert. ²⁷ Der König sieht sich der allgemeinen Lächerlichkeit preisgegeben und will seinen Ruf mit der Blutrache wiederherstellen. Giacomo erinnert ihn an sein Heiratsversprechen: Er ist bereit, Cristina als Witwe zu heiraten und ihr Kind anzuerkennen. Carlo ist gerührt von soviel tugendhafter Aufopferung. ²⁸ Der König ruft Cristina,

die nur um Gnade für ihr Kind und ihren Gatten bittet. ²⁹ Carlo unterbreitet Cristina das Angebot des schottischen Prinzen. ³⁰ Entsetzt weist es Cristina von sich. Die Höflinge treten hinzu und fordern die Prinzessin auf, ihr Leben zu schonen und dem Wunsch des Prinzen nachzugeben. Cristina zieht es vor, zu sterben. Wütend lässt Carlo sie zum Entsetzen der Anwesenden in den Kerker zurückbringen. ³¹ Giacomo erkennt, dass sein Angebot zurückgewiesen wurde und hofft dennoch auf Cristinas Rettung. Bestürzt kommt der König mit der Nachricht herbei, dass die Stadt erneut in Gefahr ist. Atlei hofft, die Situation für die Rettung von Cristina und Eduardo nutzen zu können.

Vorraum zum Kerker

³² Vor dem Kerker beklagen die Freunde Eduardos das Schicksal ihres Heerführers. ³³ Dieser fordert sie auf, beim König um Gnade für Frau und Kind zu bitten, während er selbst furchtlos zu sterben bereit ist. ³⁴ Er hofft auf das Mitleid seiner Freunde und die Gnade des Himmels. Da stürmt Atlei mit Soldaten und Volk herbei; Eduardo wird befreit und zum Anführer der Operation gegen die eindringenden Russen erklärt. ³⁵ Mit neuem Elan stellt sich Eduardo an die Spitze seiner Truppen.

Das Innere eines Gefängnisturms. Nacht.

³⁶ Die gefangene Cristina träumt, wie ihre Liebsten hingerichtet werden. ³⁷ Erwachend befürchtet sie, dass ihre Todesverachtung den Tod des Gatten und des Sohnes beschleunigt habe. ³⁸ Wiederholte Kanonenschüsse verstärken ihre Ängste. In diesem Moment bricht die Mauer ihres Gefängnisses zusammen; Eduardo und seine Soldaten dringen ein. Die Geliebten fallen sich in die Arme und Cristina erfährt erleichtert, dass auch ihr Sohn gerettet ist. ³⁹ Eduardo und Cristina beschwören ihr Zusammengehörigkeitsgefühl, während die schwedischen Krieger zum Aufbruch drängen.

Halle

⁴⁰ Giacomo hat den König aus den Augen verloren und will bis zum ehrenhaften Tod gegen die Invasoren kämpfen.

Stadtplatz. Nacht

⁴¹ Kriegslärm erschüttert die Stadt. ⁴² Der König glaubt alles verloren, als Giacomo auf ihn trifft und ihm mitteilt, dass Eduardo, der eben die Besiegten auf dem Platz zusammenreibt, die Stadt gerettet hat. ⁴³ Der Sieger beugt sein Knie vor dem König und bittet um das Leben für

Gattin und Sohn, bereit, an ihrer Stelle zu sterben. Carlo ist überwältigt von dieser Tugend und schließt Eduardo als Zeichen seiner Vergebung in die Arme. ⁴⁴ Cristina tritt mit Gustavo hinzu und wird vom König sogleich väterlich mit dem

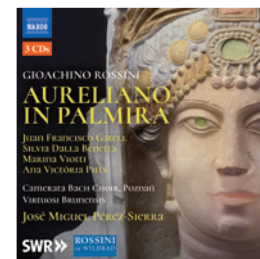
Gatten vereinigt. ⁴⁵ Alles Leiden ist vergessen, Liebe erfasst die Herzen, das Glück verdrängt die erlittenen Schmerzen.

Reto Müller

Also available



8.660401-02



8.660448-50



8.660369-71



8.660444-86

Rossini's *Eduardo e Cristina* was a huge success in its day, but as perhaps the last *centone* opera (one assembled from previously existing material) by a major composer, it became forgotten under the subsequent tide of Romantic idealism. Today we can put these prejudices aside and enjoy this masterful creation for what it is: a hugely entertaining parade of beautiful and spectacular musical 'hits' set to a familiar story of secret love, dramatic crisis and triumphant resolution. This 2017 Bad Wildbad revival was summed up as 'an evening of pure bel canto pleasure!' by *Operagazet*.



**Gioachino
ROSSINI**
(1792–1868)

Eduardo e Cristina

Opera seria in two acts (1819)

Libretto by Andrea Leone Tottola (d. 1831) and Gherardo Bevilacqua-Aldobrandini (1791–1845)
after *Odoardo e Cristina* by Giovanni Schmidt (c. 1775–after c. 1839)

Carlo, King of Sweden Kenneth Tarver, Tenor
Cristina, his daughter, secret wife of Eduardo Silvia Dalla Benetta, Soprano
Eduardo, general of the Swedish army Laura Polverelli, Mezzo-soprano
Giacomo, royal prince of Scotland Baurzhan Anderzhanov, Bass
Atlei, captain of the royal guard, friend of Eduardo Xiang Xu, Tenor

Camerata Bach Choir, Poznań • Ania Michalak, Chorus Master
Virtuosi Brunensis (Karel Mitáš, Artistic Director)
Gianluigi Gelmetti

1 Sinfonia	9:45	24–45 Act II	61:21
2–23 Act I	69:46	Playing Time	2:21:24

Recorded: 14, 16 and 21 July 2017 at the Trinkhalle, Bad Wildbad, Germany for the XXIX ROSSINI IN WILDBAD Festival (Artistic Director: Jochen Schönleber) • A production of ROSSINI IN WILDBAD
 Producer and engineer: Stefan Gawlick (Perfect Noise) • Cover collage: Paolo Zeccara, Italy
 Booklet notes: Charles Jernigan, Reto Müller • Edition: Anders Wiklund, Deutsche Rossini Gesellschaft © 1997
 The Italian libretto may be accessed at www.naxos.com/libretti/660466.htm