



NAXOS



ROSSINI  
**Armida**

Iniesta • Angelini • Kabongo • Marín  
Wang • Arrieta • Amati • Park • Zong

Kraków Philharmonic Chorus and Orchestra  
José Miguel Pérez-Sierra

SWR

ROSSINI  
in WILDBAD  
Belcanto Opera Festival

Gioachino  
**ROSSINI**  
(1792–1868)

# Armida

*Dramma per musica* in three acts (1817)  
Libretto by Giovanni Schmidt (c. 1773–1849)

Goffredo, the leader of the paladins ..... Moisés Marín, Tenor  
Rinaldo, a paladin knight ..... Michele Angelini, Tenor  
Idraote, King of Damascus ..... Jusung Gabriel Park, Bass-baritone  
Armida, Princess of Damascus, a sorceress ..... Ruth Iniesta, Soprano  
Gernando, a paladin ..... Patrick Kabongo, Tenor  
Eustazio, a paladin, brother of Goffredo ..... Manuel Amati, Tenor  
Ubaldo, a paladin ..... César Arrieta, Tenor  
Carlo, a paladin ..... Chuan Wang, Tenor  
Astarotte, the leader of Armida's spirits ..... Shi Zong, Bass  
Paladins, Warriors, Demons, Spirits, French Soldiers, Damascenes, Followers of Armida

Kraków Philharmonic Chorus (Marcin Wróbel, Chorus Master)  
Kraków Philharmonic Orchestra (Alexander Humala, Director)

José Miguel Pérez-Sierra

The Italian libretto can be accessed at [www.naxos.com/libretti/660554.htm](http://www.naxos.com/libretti/660554.htm)  
Booklet notes in Italian can be accessed at [www.naxos.com/notes/660554.htm](http://www.naxos.com/notes/660554.htm)

**SWR** ➔

**ROSSINI**  
in WILDBAD

<b>1</b>	Sinfonia	5:58	<b>14</b>	Che terribile momento! <i>(Armida, Rinaldo, Chorus)</i>	2:18
	<b>Atto I</b>		<b>15</b>	Sappia il duce il caso orrendo <i>(Chorus, Armida, Rinaldo)</i>	0:30
	<b>No. 1. Introduzione</b>		<b>16</b>	Deh, se cara a te son io <i>(Armida, Rinaldo)</i>	2:16
<b>2</b>	Lieto, ridente oltre l'usato <i>(Chorus, Goffredo)</i>	7:51	<b>17</b>	Vieni, o Duce <i>(Chorus, Armida, Goffredo, Rinaldo)</i>	1:43
<b>3</b>	Recitativo: Sì, guerrieri, fian sacre <i>(Goffredo)</i>	0:43	<b>18</b>	Un astro di sangue <i>(Armida, Rinaldo, Armida, Chorus)</i>	4:19
	<b>No. 2. Coro</b>			<b>Atto II</b>	
<b>4</b>	Germano, a te richiede <i>(Eustazio, Goffredo, Chorus)</i>	2:10		<b>No. 7. Coro di Furie</b>	
<b>5</b>	Recitativo: Signor, tanto il tuo nome <i>(Armida, Goffredo, Idraote, Eustazio)</i>	2:49	<b>19</b>	Alla voce d'Armida possente <i>(Chorus)</i>	4:34
	<b>No. 3. Quartetto</b>		<b>20</b>	Recitativo: Sovr'umano potere <i>(Astarotte)</i>	1:43
<b>6</b>	Sventurata! or che mi resta <i>(Armida, Goffredo, Idraote, Eustazio, Chorus)</i>	10:56		<b>No. 8. Coro</b>	
<b>7</b>	Recitativo: Cedei, Guerrieri, è ver <i>(Goffredo, Eustazio, Gernando, Armida, Idraote)</i>	3:21	<b>21</b>	Di ferro e fiamme cinti <i>(Chorus)</i>	1:42
	<b>No. 4. Aria Gernando</b>		<b>22</b>	Recitativo: Ebben, l'istante è giunto <i>(Astarotte)</i>	0:51
<b>8</b>	Non soffrirò l'offesa <i>(Gernando, Chorus)</i>	7:43		<b>No. 9. Duetto Armida-Rinaldo</b>	
<b>9</b>	Recitativo: Sorte ci arride <i>(Idraote, Armida)</i>	1:28	<b>23</b>	Dove son io? <i>(Rinaldo, Armida)</i>	5:54
<b>10</b>	Recitativo: Principessa, sei tu! <i>(Rinaldo, Armida)</i>	4:16	<b>24</b>	Recitativo: Mio ben, questa che premi <i>(Armida, Rinaldo)</i>	1:45
	<b>No. 5. Duetto Armida-Rinaldo</b>			<b>No. 10. Finale II</b>	
<b>11</b>	Amor... (Possente nome!) <i>(Rinaldo, Armida)</i>	10:31	<b>25</b>	Scena: No; d'Amor la reggia è questa <i>(Armida, Chorus, Rinaldo)</i>	0:33
<b>12</b>	Recitativo: Ecco il guerriero <i>(Gernando, Chorus, Rinaldo)</i>	2:37	<b>26</b>	Coro di Ninfe: Canzoni amorose <i>(Chorus)</i>	1:41
	<b>No. 6. Finale I</b>			<b>Ballo, Tema con Variazioni</b>	
<b>13</b>	Se pari agli accenti <i>(Rinaldo, Gernando, Chorus, Armida)</i>	3:13	<b>27</b>	D'Amore al dolce impero <i>(Armida, Chorus)</i>	7:29

<b>Seguito del Ballo</b>			
<b>28</b>	Marziale	1:59	
<b>29</b>	Andante	4:04	
<b>30</b>	Allegro moderato	4:14	
<b>31</b>	Vivace (Chorus)	5:05	
<b>Atto III</b>			
<b>No. 11. Duetto Carlo-Ubaldo</b>			
<b>32</b>	Come l'aurette placide (Ubaldo, Carlo)	7:12	
<b>No. 12. Coro di Ninfe</b>			
<b>33</b>	T'inganni (Carlo, Ubaldo)	0:32	
<b>34</b>	Qui tutto è calma (Chorus)	2:51	
<b>35</b>	Recitativo: Fuggite, inferni mostri (Ubaldo, Carlo)	1:44	
<b>No. 13. Duetto Armida-Rinaldo</b>			
<b>36</b>	Soavi catene (Armida, Rinaldo)	3:56	
<b>37</b>	Recitativo: O mio Rinaldo (Armida, Rinaldo, Ubaldo, Carlo)	4:52	
<b>No. 14. Terzetto Rinaldo-Carlo-Ubaldo</b>			
<b>38</b>	In quale aspetto imbelle (Rinaldo, Carlo, Ubaldo)	6:17	
<b>39</b>	Unitevi a gara (Rinaldo, Ubaldo, Carlo)	2:43	
<b>40</b>	Recitativo: Dov'è? dove si cela?... (Armida, Ubaldo, Carlo, Rinaldo)	7:23	
<b>No. 15. Finale III</b>			
<b>41</b>	Se al mio crudel tormento (Armida, Rinaldo, Carlo, Ubaldo)	5:37	
<b>42</b>	Dove son io?... Fuggì (Armida)	5:13	
<b>43</b>	È ver... gode quest'anima (Armida, Chorus)	2:38	

## Gioachino Rossini (1792–1868)

### Armida

#### In Search of the Lost Garden

Wagner claimed to have ‘found’ Klingsor’s enchanted garden for his opera *Parsifal* when he stepped into the garden of the Villa Rufolo in Ravello. It would be nice to be able to say that Rossini had similarly discovered Armida’s enchanted garden while wandering around the green landscape of the island of Ischia, where he was staying while writing his fantasy opera. Sadly this was not the case, given that in a letter to his mother he described Ischia as ‘a very boring place’. He had gone there to take the waters, renowned for their healing qualities then as now, accompanied by soprano Isabella Colbran, with whom he had recently embarked on a relationship. In the same letter, he reassured his parents as follows: ‘I’m drinking water and taking baths for my condition, so in a few days I’ll be as fit as a fiddle. I don’t want any more women in my life. I’ve begun work on *Armida* – it’s a beautiful story and I hope the music will be beautiful too.’ So *Armida*, an opera about falling in love, was the beginning – in theory at least – of a new chapter in Rossini’s life.

Spending time with Colbran, his muse, had an impact on his choices, and it may be that – as had been the case with *Elisabetta regina d’Inghilterra* – the suggestion to set *Armida* had come from the singer who would later create a title role ideally suited to her vocal, physical and dramatic powers. Eight years Rossini’s senior and the *prima attrice* of the Royal Neapolitan Theatres, Colbran had already established a successful career and had either performed or at least studied a broad operatic repertoire.

The story of Armida had already inspired around 70 composers, including such illustrious names as Handel, Gluck, Haydn and Lully. By Rossini’s day, however, it had fallen out of fashion – the 14-year-old Mozart had described Jommelli’s *Armida*, which he saw at the Teatro di San Carlo in Naples, as ‘old-fashioned’, and when, half a century later, the critic of the *Giornale del Regno delle Due Sicilie* was writing about the forthcoming staging of Rossini’s opera, his only recent and authoritative reference point was the Jommelli version.

It must have been precisely that ‘old-fashioned’ quality that fascinated Rossini. In his old age he delighted in calling himself ‘the last of the Classical composers’ – in his youth, *Armida* offered him an unmissable opportunity to measure himself against the only colleagues to whom he ever paid any attention, namely those who had already earned their place in the annals of music history. For his final Italian *opera seria* he would choose *Semiramide*, another work popular with his forebears.

One version of *Armida* had definitely come to Colbran’s attention, and that was a cantata written by Nicola Manfroce for the contralto Adelaide Malanotte in Rome in 1810. Malanotte, who had appeared with Colbran in Manfroce’s *Alzira*, had wanted a new work to sing at a benefit evening, and had asked the young composer to create a cantata for her (Manfroce died a few short years later). For her own benefit concert, Colbran had chosen to rework one of her warhorse arias, Marcos António Portugal’s *Per queste amare lagrime*, turning it into a lament for the doomed queen Inés de Castro. The sorceress must have cast a spell, however, on the imagination of a singer always in search of *prima donna* roles that would guarantee her supremacy on stage. And no heroine could ensure her absolute dominance among her peers better than Armida.

When it came to the publication of the sung text, Rossini’s librettist Giovanni Schmidt wrote not only a synopsis but an introduction which goes much further than most such prefaces in explaining the compromises that have

to be made when it comes to adapting the original material for an operatic libretto. Poor Schmidt is at such pains to distance himself from the decision to use the story of Armida that we can assert with almost absolute certainty that had it been left to him, it would have been the last thing he would ever have suggested attempting to stage.

He raises a number of issues. Firstly, less than convinced of the effectiveness of the fantastical element in an opera, he deplores having to deviate from the unity of place, but has to in order to cover a variety of emotional situations. Were the opera set purely on the enchanted isle, the only real plotline would have been the love story between Armida and Rinaldo, since 'the courage of Rinaldo, and the anger and despair of Armida can only be roused at the end of the work'. As well as having to go against the Classical unities, Schmidt also had to adapt to the 'theatrical system' of the day' which called for the use of so-called *pezzi concertati* (large ensemble numbers), and fewer recitatives, 'so as not to bore the audience'. He also explains that he has had to 'abbreviate' Act II 'to allow time for a ballet'. Finally, if Armida arrives at the Crusaders' camp already in love with Rinaldo it is not because Schmidt was unaware of Cantos IV and V of Tasso's *Gerusalemme liberata*, but because he, a more modest poet in the service of the Royal Theatres, has been told to include one love duet in the first act, another in Act II and a third in Act III: proof in triplicate of the not exclusively artistic understanding between Rossini and Colbran, an understanding reflected by the appearance of the latter's handwriting alongside the composer's in the autograph score.

As always when writing a new opera, Rossini came up with something entirely original for *Armida*. Its characteristics all seem designed to highlight Colbran's vocal and dramatic talents – for starters, there are no other solo female voices in the score. By making Armida the only woman in the ensemble numbers, the quartet and the finale of Act I, he focuses the spotlight on her seductive powers.

What might at first seem to be a disadvantage – the opera's reduced variety of vocal timbres – here becomes a challenge that accentuates the charisma of the leading role. The fact that Armida is the only character to sing in the soprano register simply adds to her prestige. She faces the throng of crusaders alone: her feminine allure conquers every one of them, regardless of rank.

The Jommelli version of *Armida* Mozart heard in Naples as a boy was a showcase for the vocal virtuosity of its leading lady, Anna de Amicis. Mozart remembered her stratospheric singing when he wrote the part of Giunia in *Lucio Silla* for De Amicis.

That earlier *Armida* was designed for the high or very high soprano voice that Rossini too had used for the roles of his female protagonists in his early *opere serie*: Lisinga in *Demetrio e Polibio*, Amira in *Ciro in Babilonia*, Amenaide in *Tancredi*, Aldimira in *Sigismondo*, and above all Zenobia in *Aureliano in Palmira* all need to be played by singers capable of soaring high above the stave.

It was meeting Colbran that changed the composer's view of *bel canto*: the kind of writing full of staccato, detached notes and so dear to Mozart, who employed it in the rage arias of Elettra and the Queen of the Night and to underline moments of anger or imperious command, underwent an abrupt change in the hands of Rossini. That kind of extraordinary agility became even more powerful when practised by stronger, darker voices. *Armida* was, in this respect, an artistic zenith in his career. When its beauty was revealed to the modern world in 1952 by Maria Callas, it was obvious how the dynamic force of its *bel canto* intensified the drama, disproving any idiotic claims that the composer was guilty of producing excessively florid writing. That historic evening marked the start of the crusade to revive Rossini's neglected masterpieces and it seemed that the

enthusiasm aroused would put beyond question the need for a quality of music not always present in some of the works which, by contrast, were performed all too frequently. And yet its lasting impact has proved sadly modest in scale. Many audience members and critics are still quick to be seduced or overpowered by the emphasis that marks out and afflicts much of the operatic repertoire. Meanwhile, many undisputed masterpieces are left gathering dust on library shelves purely, perhaps, because they are more difficult to stage or because they contain page after page of music of abstract beauty.

Singing is Armida's superpower. In Act I her vocal acrobatics allow her to distract the crusaders from the siege of Jerusalem, renew her amorous pursuit of Rinaldo and, finally, steal him away from the crusaders' camp. Then, on the enchanted island, in the utopia of the magnificent palace into which Armida has transformed a sinister forest – here, amidst genies, nymphs, cupids and pleasures, the music celebrates love. And, temporarily set free from any obligation to move the plot along, in this blissful stasis so feared by Schmidt, the music is really celebrating itself.

Armida's theme-and-variations aria *D'Amore al dolce impero* is a very special piece of vocal writing, unique in Rossini's output. Its three stanzas neither express emotions nor affect the action in any way. The aria is nothing more or less than a masterclass in *bel canto*. Rossini wrote and Colbran sang, united in the pleasure of making music together. Even today, when sung really well, it retains all its power to move the listener.

This perfect incarnation of *bel canto*, this zenith of true harmony between creation and performance did not escape the critic of the *Giornale del Regno delle Due Sicilie*, who wrote this about Colbran: 'She proves herself to be a singer superior to any other with a set of variations in the second act, in which she embellishes, with all the graces known to song, a very beautiful theme by Rossini, one moment dashing off runs of triplets, of the utmost – one would almost say insuperable – difficulty, the next imitating the most challenging of string arpeggios before, with absolute ease, negotiating formidable semitone scales that rise and fall through two octaves.' A review of this level of detail would be welcome in one of today's newspapers or music magazines.

The leading lady had more than vocal virtuosity to offer, however. 'In the final scene, Signora Colbran proved herself an actress capable of conveying the full dignity of tragedy.' It is true that the composer and singer seem to have focused their hopes for success most intently on that finale.

Given the results achieved in *Armida*, Rossini's supposed aversion to the 'fantastical' would appear to be no more than an awareness that he needed to cater, we know not how reluctantly, to a more modern taste that was stripping the repertoire of its magical elements.

The amount of work he put into elaborating and orchestrating the chorus of demons and the intervention of their leader, Astarotte, at the start of Act II, speaks volumes about the impact Rossini believed this episode could make. But he reserves the demons' most striking moment for the finale. Armida, desperately in love with Rinaldo, uses all the means at her disposal to try to stop him abandoning her. She begs, she rails, she faints away. When she comes round, her last hope is to resort to sorcery. The destructive powers of her demonic entourage are the only possible accompaniment to her wrath. Rossini constructs for her the most violent cabaletta ever to flow from his pen: 'È ver... gode quest'anima, in te, fatal Vendetta' cries the terrifying Armida as she gets into her chariot drawn by dragons, and the orchestra and chorus unleash the inflexible, pounding rhythm of a sacrilegious Totentanz. The demons destroy everything in sight while Armida soars away amid the smoke and flames. A stunning exit that only the 'fantastical' could grant a *prima donna*.

The opera was warmly received by its first audience. No one was more enthusiastic than Isabella's father,

Juan Colbran, who wrote to Rossini's father the day after the premiere to congratulate him on its success. 'What angelic music – you have no idea of the clamour it has caused.' He also mentioned the behaviour of the king, saying, 'he himself clapped his hands together and all the audience was beside itself at such applause'. Proud of his daughter's conquest of one of the most difficult scores she had ever tackled, Juan categorically states: 'I tell you, this work will not be performed anywhere unless La Colbran is there.' A very perceptive comment, given that the vocal writing in *Armida*, more than in any other of Rossini's operas, was tailored bar by bar to the talents of Isabella Colbran. Therein still lies the limitation of Rossini's music: its true scope can only be appreciated if it is performed with true brilliance.

**Sergio Ragni**

*English translation: Susannah Howe*

## **Synopsis**

**1** Overture

### **Act I**

*An army encampment. The city of Jerusalem can be seen in the distance.*

**2** The Crusaders are hoping to win fresh renown when the sun rises, but their leader, Goffredo, announces a day truce.

**3** Goffredo issues orders for the funeral of the army's commander, Dudone, who has been killed in the battle for Jerusalem.

**4** Eustazio asks his brother Goffredo to allow a weeping princess to advance. Goffredo agrees, and Armida enters. Everyone is dazzled by her angelic countenance.

**5** She appeals to the knights for support, so that with the help of ten hand-picked warriors she can win back the throne of Damascus, which her kinsman Idraote is contesting. Idraote, however, has accompanied her in disguise and intends to weaken the Crusaders with Armida's help. Goffredo tells her to wait.

**6** At the insistence of his knights, who have fallen under Armida's spell, Goffredo gives in, however. Their jubilation and Armida and Idraote's hopes of triumphing mingle with Goffredo's sense of unease.

**7** Goffredo grants Armida ten paladins, who are to be chosen by Dudone's successor. The army quickly agrees this should be the heroic Rinaldo. Idraote is unaware that Armida is secretly in love with him.

**8** Gernando, who has been passed over, envies Rinaldo his glory and swears revenge.

**9** Idraote is banking on Armida luring Rinaldo in particular into their trap. She explains her sighs to him by pointing to the difficulty of vanquishing the paladin.

**10** Alone with Rinaldo, she reminds him of her avowal of love when she saved his life thanks to her magic powers.

**11** Both weaken at the word 'love' and intoxicatedly admit their passion for one another.

**12** Gernando has been observing Armida and Rinaldo's encounter and disputes Rinaldo's suitability as a leader, publicly vilifying him as a womaniser.



- 13** In the inevitable duel, Rinaldo kills the man who has slandered him.
- 14** Armida is as shocked as the warriors, whereas Rinaldo justifies what he has done as though in a trance.
- 15** The warriors hurry off to inform Goffredo.
- 16** Armida entreats Rinaldo to flee with her, while he tries to soothe her.
- 17** Goffredo, who is appalled, orders that Rinaldo be arrested.
- 18** While discord breaks out in the camp, the besotted Rinaldo flees with Armida's help.

## Act II

*A ghostly forest. The sea can be seen in the distance.*

- 19** The demons of the underworld are ready to heed Armida's call and transform the inhospitable region.
- 20** Their leader Astarotte knows that Rinaldo is bound by love's chains and Goffredo's best warrior will therefore not be there to help conquer Jerusalem.
- 21** The demons, who were once defeated by divine power, feel their old courage returning.
- 22** Astarotte swears all of them to obey Armida's magic wand.
- 23** Armida and Rinaldo float down to earth on a cloud. Side by side, they assure each other of their love.
- 24** Armida confesses that she has thwarted Idrate's plan out of love for Rinaldo. Rinaldo is surprised that she is leading him into this gloomy forest.
- 25** At a sign from Armida, the barren island is transformed into a glorious scene.

*A magnificent palace*

- 26** A chorus of nymphs sings the praises of Amor.
- 27** Armida sings in praise of love, which conquers all and should be savoured before its beauty fades. Nymphs and cupids dance. **28** To banish all desire for glory from Rinaldo's heart and instead fill it with ardour, Armida conjures up a spirit in the form of a young knight, surrounded by gracious nymphs who try to seduce him. He tries to evade their charms. **29** He is ineluctably overcome with lust. **30** In the end, he allows them to remove his armour and adorn him with a crown and garlands of flowers. **31** Dancing and singing, the nymphs and cupids celebrate the power of Armida's enchantment.

## Act III

*An enchanted garden.*

- 32** Two knights, Carlo und Ubaldo, are on their way to rescue Rinaldo. They soon realise the intoxicating beauty of their surroundings is the work of the devil. A wise man has put them on their guard and given them divine assistance for their journey in the shape of a golden staff and a written document.
- 33** The two men suddenly see a group of nymphs appear in these isolated surroundings.
- 34** The seductive nymphs surround the knights, praising this place of love.
- 35** Brandishing the golden staff, Ubaldo dispels the apparition. Both hope it will be as easy to free Rinaldo and restore him to the army. When they see him approach arm in arm with Armida, they hide.
- 36** In a tight embrace, Armida and Rinaldo submit to the sweet bonds with which Amor has united them.

- [37] When Armida leaves briefly, Ubaldo and Carlo step out of hiding and confront Rinaldo, who is dressed in white linen, decked with roses and unarmed, with his effeminate reflection.
- [38] Rinaldo is ashamed of the state he is in. Ubaldo and Carlo call him back to his duty. Rinaldo courageously reflects on what he has become, but the thought of Armida still holds him back.
- [39] Rinaldo calls on Bravery and Honour to combat love's enchantment, but it is not until he looks up to heaven that he regains the strength that comes from virtue. He goes off with Ubaldo and Carlo to win fresh renown.
- [40] When she returns, Armida recognises that her love has been betrayed and her spell broken.

*Outside Armida's palace.*

Armida uses entreaties and reproaches to try to persuade Rinaldo to turn back, but the paladins strengthen his resolve. Armida even offers to follow him as his slave girl.

- [41] She pleads with him to have pity. When Rinaldo allows his friends to drag him away for good, she falls in a faint.
- [42] Regaining consciousness, she finds herself confronted by apparitions of the gods of love and of vengeance and staggers between them.
- [43] Finally, she turns to the god of vengeance. Summoning the Furies and demons, she orders them to return the enchanted island to its original ghastliness and flies off amidst flames and billows of smoke in a chariot drawn by dragons.

**Reto Müller**

*English translation: Susan Baxter*



### **Moisés Marín**

Spanish tenor Moisés Marín studied at the Conservatorio Profesional de Música Ángel Barrios, and has been a member of the Opera Studio of the Accademia Nazionale di Santa Cecilia and the Centre de Perfeccionament Plácido Domingo at the Palau de les Arts Reina Sofía. He has appeared in opera houses across Spain, including Madrid's Teatro Real, Barcelona's Gran Teatre del Liceu and Seville's Teatro de la Maestranza. Recent engagements include his debut at Rossini in Wildbad in *Ermione* and *Armida, Norma* at Amigos de la Ópera de A Coruña and *Lucia di Lammermoor* at the Gran Teatro de Córdoba.

[www.moisesmarintenor.com/en/](http://www.moisesmarintenor.com/en/)



### **Michele Angelini**

Tenor Michele Angelini made his European debut at the Rossini Opera Festival, and appeared in the world premiere of Benoit Mernier's *Frühlings Erwachen* at the Théâtre Royal de la Monnaie, Brussels, which was also released on the Cypress Records label. He has appeared at major opera houses including The Metropolitan Opera, the Bayerische Staatsoper and the Royal Opera House, Covent Garden. He was awarded First Prize in both the 2010 Savonlinna Opera Festival and the 2012 Gerda Lissner Foundation International Singing Competitions. Performances in the 2018–19 season included *Il barbiere di Siviglia* at the Staatsoper Berlin and *Il viaggio a Reims* in Moscow. After recording *Corradino (Matilde di Shabran)* at Rossini in Wildbad he recently sang Ramiro at Teatro Real, Madrid and in *Medea* at Bergamo Donizetti Festival.

[www.micheleangelini.com](http://www.micheleangelini.com)



### **Jusung Gabriel Park**

South Korean bass-baritone Jusung Gabriel Park is a member of the Wiener Staatsoper's Opernstudio. He has won numerous international prizes, including Third Prize at Operalia in 2021, and represented his country at BBC Cardiff Singer of the World in the same year. He has a particular affinity for Lied and oratorio repertoire, and has appeared in various opera productions across Europe. He completed his vocal studies at Yonsei University and the Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw), and attended the International Meistersinger Academy (IMA). [www.jusunggabrielpark.com](http://www.jusunggabrielpark.com)



Photo © Jonathan Marchán

## Ruth Iniesta

Ruth Iniesta studied at the Conservatorio Profesional de Música Arturo Soria and the Escuela Superior de Canto de Madrid. She has received numerous international accolades, including the Premios Líricos Campoamor 2015 and the 2019 Radio Nacional de España El Ojo Crítico classical music award, and is a laurate of the Bilbao, Jacinto Guerrero and Montserrat Caballé international competitions. Iniesta has worked with directors such as Emilio Sagi, Graham Vick and Hugo de Ana, and conductors Michele Mariotti, Miguel Ángel Gómez Martínez and Christopher Franklin, among others. She has appeared at prestigious opera houses across Europe. [www.ruthiniesta.com](http://www.ruthiniesta.com)



Photo © David Mergant

## Patrick Kabongo

Born in the Democratic Republic of the Congo, tenor Patrick Kabongo was awarded a scholarship to the Royal Conservatoire in Brussels. From 2010 to 2012 he was a member of the Opéra de Rouen followed by the Academy of the Paris Opéra Comique, and from 2015 to 2017 the Accademia del Maggio Musicale in Florence. He performed in the world premiere of Marc-Olivier Dupin's *Le Mystère de l'écureuil bleu* at the Opéra Comique, and has also appeared at the Opéra national du Rhin and the Théâtre des Champs-Élysées. Recent debuts include *Zémire et Azor* in Schwetzingen, *Les Martyrs* in Vienna, *Don Pasquale* in Dublin and Quebec and *Il Turco in Italia* in Avignon. Kabongo has performed at the Rossini in Wildbad festival on numerous occasions.



Photo © Michele Romasta

## Manuel Amati

The Italian tenor Manuel Amati studied at the Liceo Musicale 'Archita' in Taranto and attended the Accademia Rossiniana in Pesaro. In 2015 he won a scholarship to attend the Scuola dell'Opera of the Teatro Comunale di Bologna and made his debut on stage in *Rigoletto* at Festival Verdi in Busseto. Renowned as a Rossini specialist, Amati's recent performances include *La scala di seta* at Teatro Filarmonico di Verona, *Il signor Bruschino* at Teatro Comunale di Bologna and *Il Turco in Italia* at Teatro alla Scala in Milan, as well as *Gran Teatro Reinach* at Teatro Regio di Parma.



### **César Arrieta**

Tenor César Arrieta made his professional debut as Nemorino in *L'elisir d'amore* (Ópera de Tenerife/Tbilisi State Opera), and has since appeared in opera houses across Europe. As a guest artist at Rossini in Wildbad (2015–16) he has appeared in *Sigismondo* (8.660403-04), *Demetrio e Polibio* (8.660405-06) and Lindpaintner's *Il vespro siciliano* (8.660440-43). A prizewinner of the Medinaceli, Logroño and Clermont-Ferrand competitions, he has also dedicated his career to oratorio and Lied repertoire. Arrieta was awarded a scholarship to study at the Queen Sofía College of Music in Madrid, graduating in 2018.



### **Chuan Wang**

Chinese tenor Chuan Wang studied at the conservatories of Guangzhou and Milan, and is a laureate of a number of prestigious international singing competitions. In 2017 he was admitted into the Academy of Lyric Opera of La Scala where he made his debut in various projects, including as *Rinuccio* in *Gianni Schicchi* directed by Woody Allen and conducted by Adam Fischer. Recent highlights include *Il viaggio a Reims* at Teatro alla Scala and the Rossini Opera Festival in Pesaro, *La Cenerentola* at Teatro Coccia in Novara, and *Ermione* and *Armida* at Rossini in Wildbad.



### **Shi Zong**

Bass Shi Zong was born in Ulanhot, China. After graduation from the Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music, he completed the Young Artist Programme at the Centre de Perfeccionament Plácido Domingo. He made his debut at the Rossini Opera Festival, and has since sung under distinguished conductors and collaborated with leading directors. Previous roles include Sparafucile (*Rigoletto*), Raimondo (*Lucia di Lammermoor*) and Haly (*L'Italiana in Algeri*), with performances in China and opera houses throughout Italy. Awards include First Prize at the Deiva Marina International Vocal Competition and the Special Prize at the Premio Boni International Vocal Competition.

**[www.shizongbass.com](http://www.shizongbass.com)**



Photo © Krzysztof Kallinowski

## Kraków Philharmonic Chorus and Orchestra

The award-winning Kraków Philharmonic Chorus was recognised as a professional ensemble in 1950, and presents a rich repertoire including oratorios, opera and a cappella pieces ranging from the 17th century to contemporary music. The chorus has toured extensively. The Kraków Philharmonic Orchestra

was established in February 1945. From 1988 to 1990 Krzysztof Penderecki held the position of artistic director. The orchestra has appeared with leading soloists, including Yehudi Menuhin, Arthur Rubinstein, Igor and David Oistrakh, Sviatoslav Richter, Arturo Benedetti Michelangeli, Bella Davidovich, Maurizio Pollini, Mstislav Rostropovich, Nigel Kennedy, Emanuel Ax, Yo-Yo Ma and Gidon Kremer, and with similarly distinguished guest conductors. The orchestra has also performed in major international concert venues. [www.filharmoniakrakow.pl](http://www.filharmoniakrakow.pl)



Photo © Victor Balaguer

## 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 *La scala di seta* in 2011, and has since enjoyed an international career. Since 2023 Pérez-Sierra is music director of Teatro della Zarzuela, Madrid. He conducted the Gala concert for the Opera Awards 2022 in Madrid's Teatro Real Madrid, and has led acclaimed concerts with Norwegian soprano Lise Davidsen. He made his successful debut in Bad Wildbad with *Ricciardo e Zoraide* in 2013 (available on Naxos 8.660419-21), followed by *Aureliano in Palmira* (8.660448-50), *L'equivoco stravagante* (DVD 2.110696 / Blu-ray NBD0133V), *Matilde di Shabran* (8.660492-94) and *La scala di seta* (8.660444-46). [www.josemiguelperezsierra.com](http://www.josemiguelperezsierra.com)

## Gioachino Rossini (1792–1868)

### Armida

#### Auf der Suche nach dem verlorenen Zaubergarten

Wie Wagner sagte, entdeckte er Klingsors Zaubergarten bei einem Besuch im Garten der Villa Rufolo in Ravello. Es wäre schön, wenn man behaupten könnte, Rossini sei seinerseits auf Armidas zauberhaften Garten gestoßen, als er Fluren und Wälder der Insel Ischia durchquerte, wo er weilte, während er seine phantastische Oper komponierte. Aber dem war nicht so, denn in einem Brief an die Mutter bezeichnete er Ischia kurzerhand als „äußerst langweilige Gegend“. Rossini hatte sich dorthin begeben, um von den damals wie heute berühmten Thermalquellen zu profitieren, und er hatte die Insel in Begleitung der Colbran aufgesucht, zu der sich offenbar just in jener Zeit eine sentimentale Beziehung festigte. In demselben Schreiben beruhigte er seine Eltern: „Ich trinke Wasser und nehme Bäder gegen mein Wehwehchen, in ein paar Tagen werde ich gesund sein wie ein Fisch, und Frauen will ich keine mehr an der Hand. Ich habe mit der *Armida* begonnen; das Sujet ist schön, ich möchte hoffen, dass die Musik ebenso wird“. *Armida* ist also die Oper der Verliebtheit und, zumindest theoretisch, einer neuen Richtung in Rossinis Leben.

Die Muse in seiner Nähe lenkte seine Entscheidungen, und es ist nicht auszuschließen, dass, wie zuvor schon *Elisabetta regina d'Inghilterra*, auch *Armida* auf eine Anregung ihrer ersten Interpretin zurückging: eine Primadonnen-Rolle, wie sie zum stimmlichen, physischen und interpretatorischen Format der Hauptdarstellerin der königlichen Bühnen Neapels nicht besser passen konnte. Isabella Colbran, die um acht Jahre älter war als Rossini, hatte nicht nur schon eine Karriere hinter sich, sondern war zugleich mit einem umfassenden Repertoire vertraut, das sie zwar nicht vollständig aufgeführt, aber doch einstudiert hatte.

*Armida* war ein Stoff, den schon rund 70 Komponisten behandelt hatten, darunter Musikergroßen wie Händel, Gluck, Haydn und Lully. Aber wie aus diesen Namen bereits hervorgeht, handelte es sich um einen längst aus der Mode gekommenen Stoff; es war kein Zufall, dass Jommellis Oper vom 14-jährigen Mozart, der sie im Teatro San Carlo hörte, als „zu altväterisch fürs teatro“ bezeichnet wurde, und es war ebenso kein Zufall, dass der Rezensent des «Giornale del Regno delle Due Sicilie» ein halbes Jahrhundert später beim Ankündigen der anstehenden Uraufführung von Rossinis Oper allein in Jommellis Werk den nächstliegenden maßgeblichen Anknüpfungspunkt fand.

Genau dieses „Altväterische“ des Stoffes muss Rossini jedoch fasziniert haben: dieses sich messen können, er – als „Letzter Klassiker“, wie er sich im Alter so gern bezeichnen sollte – mit den einzigen Kollegen, denen er seine Aufmerksamkeit zuwandte, also jenen, die längst in die Annalen der Musikgeschichte Eingang gefunden hatten. Als er beschloss, sich ein letztes Mal einer italienischen Opera seria zu stellen, sollte er mit *Semiramide* ein Feld wählen, auf dem etliche seiner Vorläufer bereits gekämpft hatten.

Eine *Armida* hatte die Colbran bestimmt zu hören bekommen, und zwar die Kantate, die Nicola Manfredi 1810 in Rom für Adelaide Malanotte verfasst hatte. Die Altistin, die in der Oper *Alzira* desselben Autors als Isabellas Gesangspartnerin aufgetreten war, hatte für ihren Benefizabend eine brandneue Kantate ausgesucht, die der vielversprechende aber kurz darauf verstorbene Komponist eigens für sie komponiert hatte. Die Colbran hingegen entschied sich für ihren eigenen Abend dazu, eine ihrer großen 'Kofferarien' umzugestalten: „Per queste amare lagrime“ von Marcos Antonio Portugal, die sie als Lamento der Königin Ines de Castro darbot.

Doch die faszinierende Figur der Zauberin muss eine unauslöschliche Spur in Isabellas Empfindung hinterlassen haben, die stets nach absoluten Protagonistenrollen trachtete, um ihre unumstrittene Dominanz auf der Bühne zu garantieren.

Keine andere Heldin konnte der Sängerin ihre absolute Vormachtstellung unter den Gesangskollegen der Truppe besser sichern als Armida.

„Handlung und Vorwort“, die dem *Armida*-Libretto durch seinen Autor Giovanni Schmidt als unentbehrliche Einleitung vorangestellt wurden, gehen weit über den Usus hinaus, die Unmöglichkeit der Originaltreue im Rahmen eines zur Vertonung bestimmten Dramas zu rechtfertigen.

Die Distanznahme seitens des Dichters geht in diesem Falle so weit, dass man mit ziemlicher Gewissheit behaupten darf, dass für den armen Schmidt der *Armida*-Stoff, wäre es nach ihm gegangen, das letzte Sujet gewesen wäre, das er dem Komponisten je unterbreitet hätte.

Schmidts Gegenargumente sind vielfältig. Wenig überzeugt von der Bühnenwirksamkeit des „Wunderbaren“, also der phantastischen Handlungselemente, bedauert er, sich vom Prinzip der Einheit des Ortes entfernen zu müssen, da er gezwungen sei, an anderer Stelle „passende Affekte“ beizubringen. Hätte er die Oper nur auf der Zauberinsel angesiedelt, wäre es fast ausschließlich beim Thema der Liebe zwischen Armida und Rinaldo geblieben, da „Rinaldos Ruhm sowie die Wut und Verzweiflung Armidas erst gegen Ende des Stücks erwachen können“. Neben dem fehlenden Respekt gegenüber solch „klassischen“ Prinzipien ist Schmidt gezwungen, sich dem „heutigen Theatersystem“ unterzuordnen, das die Verwendung von sogenannten Pezzi concertati (d. h. größere Ensembles) erfordert und den Dichter dazu zwingt, Rezitative nur äußerst sparsam einzusetzen, „um beim Zuschauer keine Langeweile hervorzurufen“. Ferner musste er den zweiten Akt „kürzen“, um „das entsprechende Ballett folgen zu lassen“. Armida ist bei ihrer Ankunft im Kreuzritterlager nicht deshalb schon in Rinaldo verliebt, weil er die Gesänge IV und V aus Torquato Tassos *Das befreite Jerusalem* schlecht kannte, sondern weil ihm, dem viel bescheideneren Dichter der Königlichen Theater, ein Liebesduett im ersten Akt, ein Liebesduett im zweiten Akt und ein Liebesduett im dritten Akt vorgeschrieben wurden: Dieses dreifache Zeichen eines Einvernehmens zwischen Rossini und Colbran war nicht rein künstlerischer Natur; ihr Einvernehmen ist in der autografen Partitur durch die Unterschrift der Muse besiegelt, die ihre Handschrift derjenigen des Autors gegenüberstellt, während dieser gerade dabei ist seine Musik zu Papier zu bringen.

Wie immer dachte sich Rossini auch für diese neue Schöpfung etwas zuvor noch nie Versuchtes aus. Die Eigenschaften der Oper scheinen alle wie dazu gemacht, um die Gesangs- und Bühnenkünste der Colbran hervorzuheben, und als Erstes verbannte der Maestro jede andere solistische Frauenstimme aus der Partitur. Indem er sie in den Ensemblestücken – im ersten Quartett und im Schluss-Concertato des ersten Akts – als einzige Frau alleine lässt, verstärkt und verherrlicht Rossini die Verführungskünste der Zauberin.

Was als anfänglicher Nachteil erscheinen könnte, nämlich eine reduzierte Vielfalt an Klangfarben, wird hier zu einer Herausforderung, die das Charisma der Protagonistin unterstreicht. Als einzige im Sopranregister zu singen ist ein Alleinstellungsmerkmal, das ihr Prestige steigert. Armida misst sich alleine mit der Kreuzritterschar: Mit ihrer weiblichen Duftnote unterwirft sie all die Paladine ungeachtet ihrer Standesunterschiede.

Auch die *Armida*, die Mozart als Knabe gehört hat, war ein Triumph sängerischer Virtuosität, und die phantastische Gesangkunst, die Anna De Amicis auf den Bühnenbrettern des Teatro San Carlo bei der Uraufführung von Jommellis *Armida* aufbot, sollte von Mozart aufgegriffen werden, als er in der Oper *Lucio Silla* derselben Sängerin die Rolle der Giunia in die Kehle schrieb.



Jene einstige Armida hatte die Stimme eines hohen oder sehr hohen Soprans, wie sie auch Rossini in seinen ersten Opere serie als Prototyp für seine Protagonistenrollen zugrunde gelegt hatte: Lisinga in *Demetrio e Polibio*, Amira in *Ciro in Babilonia*, Amenaide in *Tancredi*, Aldimira in *Sigismondo* und allen voran Zenobia in *Aureliano in Palmira* weisen stimmliche Eigenschaften von Interpreten auf, die sich dadurch behaupten, dass sie sich oberhalb der Notenlinien bewegen.

Das Eintreten der Colbran in Rossinis Kosmos sollte seine Ansichten in Sachen Belcanto verändern: Jenes Stimmtimbre eines hohen oder sehr hohen Soprans, mit Staccato- und Picchettato-Noten, die Mozart so mochte und die er einsetzte, um die Wut-arien der Elettra oder der Königin der Nacht sowie die Wutausbrüche oder Anherrschungen verschiedener Figuren auszugestalten, erfuhr 1815 durch Rossini eine einschneidende Veränderung. Die wunderbare Beweglichkeit sollte sich als noch überwältigender erweisen, wenn sie von kräftigeren Stimmen mit dunklem Timbre umgesetzt wurde. *Armida* stellt in dieser Hinsicht den Höhepunkt in der künstlerischen Programmatik dar, die Rossini sich vorgenommen hatte. Als im Jahr 1952 die Callas der modernen Welt die Schönheit von Rossinis Opera seria enthüllte, trat die Antriebskraft des Belcantos zur Intensivierung des Dramas in ihrer ganzen Bedeutung zutage, zur Schande der damaligen Einfaltspinsel, die den Komponisten weiterhin übertriebener Verzierungen bezichtigten. Jener historische Abend wurde zum Ausgangspunkt einer regelrechten Kampagne von Wiederentdeckungen vernachlässigter Meisterwerke Rossinis, und es schien, dass der geweckte Enthusiasmus die Unverzichtbarkeit einer musikalischen Qualität hervorrufen würde, die in den nur zu oft gespielten Opern nicht unbedingt anzutreffen ist. Die damalige Bemühung trägt heute leider nur bescheidene Früchte. Die Bedeutungsebene der Verzierung hat sich bei den meisten Zuschauern und Kritikern nicht verfestigt, da sich beide weiterhin durch die Vorherrschaft verführen oder überwältigen lassen, die einen beträchtlichen Teil des Opernrepertoires kennzeichnet und belastet. So lässt man absolute Meisterwerke bündeweise in Bibliotheksregalen stehen, womöglich nur deshalb, weil sie weitaus schwieriger auszuführen sind, oder vielleicht weil weite Teile daraus Musik von abstrakter Schönheit sind.

Der Gesang ist die Apotheose von Armidas Tugenden. Wenn im ersten Akt die Gesangsakrobatik der Protagonistin die Kreuzritter von der Belagerung Jerusalems abzuhalten, dann die Liebesbezeugungen an Rinaldo zu erneuern und schließlich den Paladin vom Lager wegzulocken vermag, so ist es auf der Zauberinsel, in der erfüllten Utopie (ein prächtiger Palast, in den Armida den schrecklichen Wald im Handumdrehen verwandelt hat), inmitten von Genien, Nymphen, Amoretten und Lustbarkeiten, wo die Musik die Liebe zelebriert, losgelöst von den dramaturgischen Vorschriften, in diesem (von Schmidt so gefürchteten) seligen Verharren, wo die Musik wahrlich sich selbst feiert.

Die „Armida-Variationen“ sind ein ganz besonderes Kleinod, das sonst nirgends in Rossinis Musik zu finden ist. Die drei Strophen drücken keine Gefühle aus und bezeichnen auch keine Handlung. Es ist ein Stück wie aus einem Belcanto-Lehrbuch: Rossini schreibt und die Colbran singt, vereint in der Lust am gemeinsamen Musizieren. Wenn die Ausführung an Perfektion heranreicht, könnte selbst ein modernes Publikum gerührt sein.

Dieser perfekte Inbegriff rossinischen Belcantos, dieses Nonplusultra von perfektem Einklang zwischen Schöpfung und Ausführung, entging dem Rezensenten des «Giornale del Regno delle Due Sicilie» nicht: „Sie zeigt sich in einigen Variationen des zweiten Aktes als alle anderen überragende Sängerin, indem sie ein gar liebliches Thema von Rossini mit aller Anmut des Gesangs verziert, mal mit Läufen über viele Terzen von größter und – so könnte man meinen – schier unüberwindlicher Schwierigkeit, mal durch stimmliches Nachahmen der schwierigsten Streicherarpeggien, und schließlich mit der größten Leichtigkeit eine komplizierte Halbtonleiter

über zwei Oktaven auf- und absingt“. Eine so akkurate Besprechung wie diese sollte auch heutzutage in einer Tageszeitung oder in einem Magazin vorkommen.

Die Mittel der Sängerin beschränkten sich nicht auf Gesangsvirtuosismus. „Signora Colbran erreicht in der Schlusszene als Darstellerin die ganze Würde der Tragödie“. Und tatsächlich könnte man denken, dass sich die Erfolgsaussichten des Komponisten und seiner Interpretin auf das Finale der Oper konzentrierten.

Die vermeintliche Abneigung Rossinis gegen das „Wunderbare“ scheint, angesichts der in *Armida* erreichten Ergebnisse, nichts anderes zu sein als eine ihm womöglich widerstrebende Anpassung an den modernen Theatergeschmack, der die phantastischen Stoffe nach und nach aus dem Repertoire verdrängte.

Die Sorgfalt, die der Komponist auf die Ausgestaltung des Orchesters und des Chores der Dämonen sowie der Intervention ihres Anführers Astarotte zu Beginn des zweiten Aktes verwendete, macht deutlich, welche bedeutende Funktion Rossini dieser Episode beizumessen gedachte.

Das bemerkenswerteste Ergebnis der Dämonen auf der Theaterbühne behält sich Rossini jedoch für die Schlusszene vor.

*Armida*, die hoffnungslos in *Rinaldo* verliebt ist, wendet alle Mittel an, zu denen eine hoffnungslos verliebte Frau greifen kann, um den Weggang des Geliebten abzuwenden. Sie bittet, droht und fällt schließlich in Ohnmacht.

Als sie wieder zu sich kommt, bleibt ihr noch eine einzige Chance, nämlich ihre Rolle als Zauberin wieder anzunehmen. Die zerstörerischen Kräfte der teuflischen Gefährten bilden den einzig möglichen Gegenpol für ihre Wut. Und Rossini erfindet für sie die heftigste und gewaltvollste Cabaletta (oder was man später als solche bezeichnen sollte), die je aus seiner Feder geflossen ist: „Es ist wahr... diese Seele erfreue sich an dir, schreckliche Rache“ singt, ja schreit *Armida* fürchterlich, indem sie den von den Drachen gezogenen Wagen besteigt, während das Orchester und der Chor in einen unbeugsam hämmernden Rhythmus eines frevlerischen Totentanzes einstimmen.

Die Dämonen zerstören die Szene, während *Armida* sich zwischen Flammenkugeln und Rauchschwaden in die Lüfte emporschwingt.

Ein eindrücklicher Szenenabgang, den nur das „Wunderbare“ einer Primadonna einräumen konnte.

Die Oper wurde vom Publikum mit großem Enthusiasmus aufgenommen. Der Enthusiastischste von allen war Juan Colbran, Isabellas Vater, der am Tag nach der Premiere an Rossinis Vater schrieb, um seine Freude über den Erfolg mit ihm zu teilen: „Welch engelhaftige Musik – Ihr könnt Euch nicht vorstellen, was sie für Furore gemacht hat“. Und er fährt in seinem Bericht fort, indem er die wohlwollende Geste des Königs anführt, der „höchstselbst Beifall geklatscht hat, und das gesamte Publikum war außer sich bei so viel Applaus“. In seinem Stolz über die siegreiche Schlacht seiner Tochter, bei einer der schwierigsten von ihr in Angriff genommenen Partituren, glaubte Juan kategorisch: „Ich will Euch sagen, dass diese Oper nirgendwo gespielt werden wird ohne Beteiligung der Colbran“. Eine überaus zutreffende Bemerkung, angesichts einer Vokalschreibweise, die hier, mehr als in jeder anderen von Rossinis Opern, Takt für Takt auf Isabella Colbrans Bravour zugeschnitten war.

Genau hierin liegen bis heute die Grenzen der Musik des Pesareser Meisters. Ihre Tragweite lässt sich nur dann begreifen, wenn man sie in hervorragender Weise zur Aufführung bringt.

**Sergio Ragni**

Übersetzung aus dem Italienischen von Antonio Staude

## Die Handlung

### 1 Ouvertüre

## Erster Akt

*Feldlager. In der Ferne die Stadt Jerusalem*

- 2 Die Kreuzritter erhoffen bei Sonnenaufgang neuen Ruhm, doch ihr Anführer Goffredo verkündet einen Tag des Waffenstillstands.
- 3 Goffredo ordnet die Trauerfeier für den im Kampf um Jerusalem gefallenen Heerführer Dudone an.
- 4 Eustazio bittet seinen Bruder Goffredo, eine weinende Prinzessin vorzulassen, was dieser gewährt. Armida tritt ein und alle sind von der engelhaften Kraft ihres Antlitzes geblendet.
- 5 Sie fleht die Ritter um Unterstützung an, um mit zehn auserwählten Helden den Thron von Damaskus zu retten, den der Blutsverwandte Idraote ihr streitig mache. Dieser begleitet sie aber inkognito und will mit Armidas Hilfe das Kreuzritterheer schwächen. Goffredo tröstet sie auf später.
- 6 Doch auf das Drängen seiner vom Zauber Armidas eingenommenen Ritter lenkt Goffredo ein: Ihr Jubel und die Siegeshoffnungen von Armida und Idraote vermischen sich mit dem unguuten Gefühl Goffredos.
- 7 Goffredo billigt Armida zehn Paladine zu, deren Auswahl Dudones Nachfolger treffen soll. Rasch einigt sich das Heer auf den Helden Rinaldo. Idraote weiß nicht, dass Armida diesen insgeheim liebt.
- 8 Der bei der Wahl übergangene Gernando neidet Rinaldo den Ruhm und schwört Rache.
- 9 Idraote zählt darauf, dass Armida vor allem Rinaldo in die Falle lockt. Ihr Seufzen erklärt sie ihm mit der Schwierigkeit, den Helden zu bezwingen.
- 10 Alleine mit Rinaldo, erinnert sie ihn an ihre Liebesschwüre, als sie ihm einst dank ihrer magischen Kräfte das Leben gerettet hat.
- 11 Bei dem mächtigen Wort „Liebe“ werden beide schwach und bekennen berauscht ihre gegenseitige Leidenschaft.
- 12 Die Begegnung der beiden wird von Gernando beobachtet, der Rinaldo die Eignung als Heerführer abspricht und ihn öffentlich als Frauenheld verunglimpft.
- 13 Es kommt zum Streit und im unvermeidlichen Duell tötet Rinaldo seinen Schmäher.
- 14 Armida ist ebenso betroffen wie die Krieger, während Rinaldo sich wie in Trance für seine Tat rechtfertigt.
- 15 Die Krieger eilen davon, um Goffredo zu verständigen.
- 16 Armida fleht Rinaldo an, mit ihr zu fliehen, während dieser sie beschwichtigt.
- 17 Entsetzt ordnet Goffredo Rinaldos Verhaftung an.
- 18 Während Zwietracht im Feldlager ausbricht, flieht der verliebte Rinaldo mit Armidas Hilfe.

## Zweiter Akt

*Gespentischer Wald. In der Ferne das Meer.*

- 19 Die Dämonen der Unterwelt sind bereit, Armidas Ruf zu folgen und die ungestaltliche Gegend zu beleben.
- 20 Ihr Anführer Astarotte weiß, dass Rinaldo in Liebesfesseln liegt und damit Goffredos bester Kämpfer für die Eroberung Zions fehlt.

- 21** Die Dämonen, die einst von der göttlichen Macht besiegt wurden, fühlen ihren alten Mut wiederkehren.
- 22** Astarotte schwört alle darauf ein, dem Zauberstab Armidas zu gehorchen.
- 23** Auf einer Wolke schweben Armida und Rinaldo zur Erde herab. Seite an Seite versichern sie sich ihre Liebe.
- 24** Armida gesteht, dass sie aus Liebe zu Rinaldo Idraotes Plan vereitelt hat. Rinaldo wundert sich, dass sie ihn in diesen düsteren Wald führt.
- 25** Auf ein Zeichen Armidas verwandelt sich die öde Insel in eine prächtige Szenerie.

#### *Prachtvoller Palast*

- 26** Ein Chor von Nymphen besingt Amor.
- 27** Armida besingt die Liebe, die alles beherrscht und die ausgekostet sein will, ehe die Schönheit verfliegt. Ballett der Nymphen und Amoretten. **28** Armida lässt, um aus Rinaldos Herz jegliches Streben nach Ruhm zu vertreiben und durch Liebesglut zu ersetzen, einen Geist in Gestalt eines jungen Ritters erscheinen, der von anmutigen Nymphen umgeben ist, die ihn zu verführen versuchen. Er versucht, sich ihren Reizen zu entziehen.
- 29** Unweigerlich nimmt die Wollust von ihm Besitz. **30** Schließlich lässt er sich die Rüstung abnehmen und mit einer Krone und Girlanden von Blumen schmücken. **31** Tanzend und singend feiern die Nymphen und Amoretten Armidas Liebeszauber.

### **Dritter Akt**

#### *Zaubergarten*

- 32** Die Ritter Carlo und Ubaldo sind unterwegs, um Rinaldo zu befreien. Bald erkennen sie in der berauschen- den Schönheit der Umgebung ein teuflisches Machwerk: Ein Weiser hat sie gewarnt und ihnen mit einem gol- denen Stab und einer Schrift göttlichen Beistand auf den Weg gegeben.
- 33** In der einsamen Umgebung sehen die beiden plötzlich eine Nymphenschar erscheinen.
- 34** Die verführerischen Nymphen umringen die Ritter und preisen den Ort der Liebe.
- 35** Den goldenen Stab schwingend, macht Ubaldo dem Spuk ein Ende. Beide hoffen, Rinaldo ebenso leicht befreien und dem Heer zurückgeben zu können. Als sie ihn Arm in Arm mit Armida kommen sehen, verstecken sie sich.
- 36** Eng umschlungen frönen Armida und Rinaldo den süßen Fesseln, mit denen Amor sie vereinigt hat.
- 37** Als sich Armida für kurze Zeit entfernt, treten Ubaldo und Carlo aus ihrem Versteck und konfrontieren den geschmückten und waffenlosen Rinaldo mit seinem verweichelichten Spiegelbild.
- 38** Rinaldo ist beschämt über seinen Zustand, während Ubaldo und Carlo ihn zu seiner Pflicht rufen. Mutig be- sinnt sich Rinaldo auf sich selbst, doch hält ihn der Gedanke an Armida noch zurück.
- 39** Er ruft die Tapferkeit und Ehre zum Kampf gegen den Liebeszauber auf, doch erst der Blick zum Himmel gibt ihm die Kraft der Tugend zurück. Vereint mit Ubaldo und Carlo geht er neuem Ruhm entgegen.
- 40** Die zurückkehrende Armida muss erkennen, dass ihre Liebe verraten und ihr Zauber gebrochen wurde.

#### *Vor Armidas Palast.*

Armida versucht den von den Paladinen bestärkten Rinaldo unter Flehen und Vorwürfen zur Rückkehr zu be- wegen. Sie will ihm sogar als Sklavin folgen.

- 41 Sie fleht um Mitleid, doch als sich Rinaldo von seinen Freunden endgültig fortreiben lässt, fällt sie in Ohnmacht.
- 42 Wieder bei Bewusstsein, sieht sie sich von den Gestalten des Rache- und des Liebesgottes umgeben, zwischen denen sie hin- und herschwankt.
- 43 Schließlich wendet sie sich dem Rachegott zu. Unter Aufrufung der Furien und der Dämonen lässt sie die Zauberinsel in das anfängliche Schreckensbild zurückverwandeln und fliegt auf dem Drachenwagen zwischen Flammen und Rauchwolken davon.

Reto Müller

Also available



8.660448-50



8.660444-46



8.660473-75



8.660492-94

The story of *Armida* had already inspired around 70 composers by the time Rossini took it on both as an opportunity to measure himself against his colleagues, and as a special role for soprano Isabella Colbran with whom he had recently started a relationship. The narrative of *Armida* sees the arrival of a beautiful noblewoman at a Crusaders' camp, asking them for help and protection. She claims that her throne has been usurped by the evil Idraote. However, she is in fact the sorceress Armida in disguise – and secretly in love with the heroic Rinaldo. This acclaimed Rossini in Wildbad production was admired for its 'near magical casting' (*Interlude.hk*).



**Gioachino  
ROSSINI**  
(1792–1868)  
**Armida**



*Dramma per musica* in three acts (1817)  
Libretto by Giovanni Schmidt (c. 1773–1849)

**Goffredo, the leader of the paladins** ..... **Moisés Marín, Tenor**  
**Rinaldo, a paladin knight** ..... **Michele Angelini, Tenor**  
**Idraote, King of Damascus** ..... **Jusung Gabriel Park, Bass-baritone**  
**Armida, Princess of Damascus, a sorceress** ..... **Ruth Iniesta, Soprano**  
**Gernando, a paladin** ..... **Patrick Kabongo, Tenor**  
**Eustazio, a paladin, brother of Goffredo** ..... **Manuel Amati, Tenor**  
**Ubaldo, a paladin** ..... **César Arrieta, Tenor**  
**Carlo, a paladin** ..... **Chuan Wang, Tenor**  
**Astarotte, the leader of Armida's spirits** ..... **Shi Zong, Bass**

**Kraków Philharmonic Chorus** (Marcin Wróbel, Chorus Master)

**Kraków Philharmonic Orchestra** (Alexander Humala, Director)

**José Miguel Pérez-Sierra**

<b>1</b>	<b>Sinfonia</b>	<b>5:58</b>	<b>19–31</b>	<b>Act II</b>	<b>41:39</b>
<b>2–18</b>	<b>Act I</b>	<b>68:45</b>	<b>32–43</b>	<b>Act III</b>	<b>51:00</b>

A detailed track list can be found inside the booklet • The Italian libretto can be accessed at [www.naxos.com/libretti/660554.htm](http://www.naxos.com/libretti/660554.htm) • Booklet notes in Italian can be accessed at [www.naxos.com/notes/660554.htm](http://www.naxos.com/notes/660554.htm)  
 Recorded: 15 and 20 July 2022 at the Trinkhalle, Bad Wildbad, Germany, during the Rossini in Wildbad Festival  
 Producer: Małgorzata Albińska-Frank • Editor: Dr Anette Sidhu-Ingenhoff • Engineer: Robert Müller • Booklet notes: Sergio Ragni, Reto Müller • Cover: *Armida abbandonata da Rinaldo*, (1742/45) by Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770), The Art Institute of Chicago • Publisher: Critical Edition by Charles S. Brauner and Patricia B. Brauner  
 © Fondazione Rossini di Pesaro, in collaboration with Casa Ricordi, Milano • A co-production with Rossini in Wildbad and SWR  
 © & © 2024 Naxos Rights (Europe) Ltd • [www.naxos.com](http://www.naxos.com)