

NAXOS

ROSSINI

# ERMIONE

Farnocchia • Faggioli • Marín • Kabongo • Wang  
Park • Poltorak • Guran • Jankowski

Kraków Philharmonic Chorus and Orchestra

Antonino Fogliani



Gioachino  
**ROSSINI**  
(1792–1868)

# Ermione

*Azione tragica* in two acts (1819)

Libretto by Andrea Leone Tottola (d. 1831)

based on the play *Andromaque* by Jean Racine (1639–1699)

First performance: 27 March 1819 at the Teatro di San Carlo, Naples

Ermione.....Serena Farnocchia, Soprano  
Andromaca .....Aurora Faggioli, Mezzo-soprano  
Pirro ..... Moisés Marín, Tenor  
Oreste..... Patrick Kabongo, Tenor  
Pilade..... Chuan Wang, Tenor  
Fenicio .....Jusung Gabriel Park, Bass-baritone  
Cleone ..... Mariana Poltorak, Soprano  
Cefisa..... Katarzyna Guran, Soprano  
Attalo ..... Bartosz Jankowski, Tenor

Lords of Epirus, Trojan prisoners, Oreste's attendants, Spartan maidens

Kraków Philharmonic Chorus (Marcin Wróbel, Chorus Master)

Kraków Philharmonic Orchestra (Alexander Humala, Artistic Director)

Antonino Fogliani

The Italian libretto can be accessed at [www.naxos.com/libretti/660556.htm](http://www.naxos.com/libretti/660556.htm)

A co-production with Rossini in Wildbad and Deutschlandfunk Kultur

 Deutschlandfunk Kultur

**ROSSINI**  
in WILDBAD  
*Balcanto Operalesisbad*

|                                      |   |       |  |  |
|--------------------------------------|---|-------|--|--|
| <b>1</b>                             | Sinfonia: Troia! qual fosti un dì!<br>( <i>Chorus</i> )   | 7:57  |  |  |
| <b>Atto I</b>                        |   |       |  |  |
| <b>No. 1. Introduzione</b>           |   |       |  |  |
| <b>2</b>                             | Troia! qual fosti un dì!<br>( <i>Chorus, Fenicio, Andromaca, Cefisa, Attalo</i> )   | 4:14  |  |  |
| <b>3</b>                             | Mia delizia! un solo istante<br>( <i>Andromaca, Cefisa, Fenicio, Attalo, Chorus</i> )   | 6:36  |  |  |
| <b>4</b>                             | Recitativo: All'ombra del tuo sposo<br>( <i>Attalo, Andromaca, Fenicio, Cefisa</i> )  | 3:11  |  |  |
| <b>No. 2. Coro</b>                   |   |       |  |  |
| <b>5</b>                             | Dall'oriente<br>( <i>Chorus, Cleone</i> )   | 2:59  |  |  |
| <b>6</b>                             | Recitativo: A tante cure, oh amiche<br>( <i>Ermione, Pirro</i> )  | 1:48  |  |  |
| <b>No. 3. Duetto Ermione-Pirro</b>   |   |       |  |  |
| <b>7</b>                             | Non proseguir! comprendo<br>( <i>Ermione, Pirro, Chorus</i> )   | 10:29 |  |  |
| <b>8</b>                             | Recitativo: Venga il greco orator<br>( <i>Pirro, Ermione, Cleone</i> )  | 2:49  |  |  |
| <b>No. 4. Cavatina Oreste</b>        |   |       |  |  |
| <b>9</b>                             | Reggia aborrita!<br>( <i>Oreste, Pilade</i> )   | 6:53  |  |  |
| <b>10</b>                            | Recitativo: Che fia di te<br>( <i>Pilade, Oreste</i> )  | 1:40  |  |  |
| <b>No. 5. Marcia</b>                 |   |       |  |  |
| <b>11</b>                            | Recitativo: Mi guarda e impallidisce!<br>( <i>Ermione, Oreste, Pilade, Pirro, Andromaca, Fenicio, Attalo</i> )                    | 0:54  |  |  |
| <b>12</b>                            | Recitativo: Mi guarda e impallidisce!<br>( <i>Ermione, Oreste, Pilade, Pirro, Andromaca, Fenicio, Attalo</i> )                    | 3:00  |  |  |
| <b>No. 6. Aria Pirro</b>             |   |       |  |  |
| <b>13</b>                            | Balena in man del figlio<br>( <i>Pirro, Ermione, Andromaca, Oreste, Attalo, Fenicio, Chorus</i> )                                 | 10:49 |  |  |
| <b>14</b>                            | Recitativo: Periglioso è il restar<br>( <i>Pilade, Andromaca, Fenicio, Cleone, Ermione, Oreste</i> )                              | 3:45  |  |  |
| <b>No. 7. Finale I</b>               |   |       |  |  |
| <b>15</b>                            | Amarti? – Ah sì, mio ben!<br>( <i>Ermione, Oreste</i> )   | 4:42  |  |  |
| <b>16</b>                            | Alfin l'eroe da forte<br>( <i>Chorus, Oreste, Ermione, Pirro, Cleone, Pilade, Fenicio, Andromaca, Cefisa, Attalo</i> )            | 4:19  |  |  |
| <b>17</b>                            | Sperar... – Temer... – poss'io?<br>( <i>Ermione, Pilade, Oreste, Pirro, Andromaca, Cleone, Cefisa, Attalo, Fenicio</i> )          | 3:09  |  |  |
| <b>18</b>                            | A me Astianatte<br>( <i>Pirro, Andromaca, Ermione, Oreste, Pilade, Fenicio</i> )  | 1:30  |  |  |
| <b>19</b>                            | Pirro, deh serbami la fé giurata<br>( <i>Ermione, Pirro, Andromaca, Oreste, Cleone, Cefisa, Pilade, Attalo, Fenicio, Chorus</i> ) | 4:12  |  |  |
| <b>Atto II</b>                       |   |       |  |  |
| <b>20</b>                            | Recitativo: Liete novelle, oh Sire!<br>( <i>Attalo, Pirro, Cleone, Cefisa, Andromaca</i> )  | 3:46  |  |  |
| <b>No. 8. Duetto Andromaca-Pirro</b> |   |       |  |  |
| <b>21</b>                            | Ombra del caro sposo!<br>( <i>Andromaca, Pirro</i> )  | 7:14  |  |  |
| <b>22</b>                            | Recitativo: Sia compiuto il mio fato<br>( <i>Andromaca, Ermione, Fenicio, Cleone</i> )  | 2:39  |  |  |
| <b>No. 9. Gran Scena Ermione</b>     |   |       |  |  |
| <b>23</b>                            | Scena: Essa corre al trionfo!...<br>( <i>Ermione</i> )  | 1:04  |  |  |
| <b>24</b>                            | Cavatina: Dì, che vedesti piangere<br>( <i>Ermione</i> )  | 2:05  |  |  |
| <b>25</b>                            | Recitativo: Ah! voglia il ciel<br>( <i>Fenicio, Cleone, Ermione</i> )   | 1:30  |  |  |
| <b>26</b>                            | Aria: Amata, l'amai<br>( <i>Ermione</i> )   | 2:42  |  |  |
| <b>27</b>                            | Ma che ascolto?<br>( <i>Cleone, Ermione, Chorus</i> )   | 1:37  |  |  |
| <b>28</b>                            | Un'empia mel rapì!<br>( <i>Ermione</i> )  | 1:28  |  |  |
| <b>29</b>                            | Il tuo dolor ci affretta...<br>( <i>Chorus, Ermione, Oreste</i> )   | 2:47  |  |  |

|    |  |      |  |   |      |
|----|--|------|--|---|------|
| 30 | Se a me nemiche, oh stelle<br>( <i>Ermione, Chorus</i> )           | 3:00 | <b>No. 11. Scena, Duetto e Finale II</b> |   |      |
| 31 | Recitativo: Ah qual sovrasta a Pirro<br>( <i>Fenicio, Pilade</i> ) | 1:18 | 33                                       | Scena: Che feci? dove son?...<br>( <i>Ermione, Oreste</i> )               | 4:59 |
|    | <b>No. 10. Duettino Pilade-Fenico</b>                              |      | 34                                       | Duetto: Vendicata! e di qual sangue...<br>( <i>Ermione, Oreste</i> )      | 6:47 |
| 32 | A cosi trista immagine<br>( <i>Fenico, Pilade</i> )                | 2:58 | 35                                       | Finale II: Ah! ti rinvenni!<br>( <i>Pilade, Chorus, Ermione, Oreste</i> ) | 2:09 |

## Gioachino Rossini (1792–1868)

### Ermione

#### 'I fear the subject-matter is overly tragic'

Of all the Rossini operas that have been rediscovered latterly, *Ermione* has probably been the biggest surprise. It is simply not the kind of work we would have credited him with writing. But the myth surrounding the opera from the outset, which Rossini himself fostered ('All recitative and declamation'; 'It is my little *Guillaume Tell* in Italian, and it will not see the light of day until after my death'), led to premature judgements and conclusions that need to be qualified or even rejected when viewed soberly and objectively. The opera wasn't quickly withdrawn because it was badly received, circumstances were to blame for it opening shortly before the end of the season and only being able to have seven performances. The lack of success wasn't hushed up, there were at least two reviews offering perfectly discriminating assessments of it. It is also untrue that *Ermione* had no further performances, because a document shows it was performed in Seville on 30 January 1829. Although the opera has declamatory passages, its vocal writing is entirely in keeping with Rossini's development; the style reveals the influence of Gluck, Cherubini and Spontini and thus – just like *Maometto II* or *Zelmira* – prepares the ground for his French operas.

Rossini committed himself to writing a fresh opera for the 1819 Carnival season in Naples as early as March 1818. But since he was constantly busy, it wasn't until 30 November 1818 that he wrote to his mother: 'I've started the other opera, entitled *L'Andromaca*. It will run at the end of Carnival.' On 5 January 1819, Rossini was in the middle of working on it: 'I'm writing like a damned soul and hope to tame both the dead and the living.' His final mention of the work (which had, in the meantime, acquired its definitive title) comes a few days later, on 19 January: 'I'm tolerably well advanced with my *Ermione*. I fear the subject-matter is overly tragic, but I don't care now I can say it's done and dusted.' So Rossini was aware but unconcerned that the highly dramatic subject matter and the way it had been treated could be a fiasco. In saying the work was done and dusted (his Italian uses an old idiom that translates literally as 'the goose's beak is made'), what he probably meant was that the opera was basically finished in outline. Probably he had most of the short score down on paper (i.e. the vocal lines and bass accompaniment, with a few bits of orchestration sketched in) but still needed to complete the orchestration.

Carnival ended on 23 February, but a multitude of circumstances prevented the premiere at the Teatro di San Carlo with star singers Isabella Colbran (*Ermione*), Andrea Nozzari (*Pirro*), Giovanni David (*Oreste*) and Rosmunda Pisaroni (*Andromaca*) taking place until 27 March 1819. There was only time for four performances before Holy

Week, when the theatres were dark, and after Easter there were another three. The success of subsequent operas like *La donna del lago*, *Zelmira* and *Semiramide* precluded going back to *Ermione*. After using several numbers for *Eduardo e Cristina* (Venice 1819), Rossini doubtless retained *Ermione* as a store of material for later works such as *Ugo re d'Italia*, an opera for London that was never completed. A Viennese correspondent who met Rossini in April 1819 in Venice, wrote: 'However his *Ermione* was not particularly successful, although as he himself says there is more good material in it than in most of the operas staged by him hitherto that have won plaudits' (17 July, *Allgemeine musikalische Zeitung*, Vienna). On 12 August, the *Wiener Zeitschrift* even printed a pretty extensive review of the opera. Nevertheless, the Leipzig *Allgemeine musikalische Zeitung* later spread the rumour that *Ermione* 'was a complete flop. However, people managed to keep this *fiasco* so quiet that few in Italy knew, and even in Milan it only emerged very belatedly' (10 November).

In his *Vie de Rossini* (on sale from November 1823), Stendhal looked for reasons for *Ermione*'s lack of success and in doing so reinforced the nascent myth surrounding it:

*Mosè* was immediately followed by *Ricciardo e Zoraide*, *Ermione*, *La donna del lago* and *Maometto secondo*. All these operas were lauded to the skies apart from *Ermione*, which was an experiment. By way of a change, Rossini had wanted to move closer to the declamatory style Gluck had bestowed on the French. Music with no sensual appeal to the ear was unlikely to please the Neapolitans much. Moreover, in *Ermione*, everyone was always getting riled, and there was only one colour, that of anger. Anger, in music, is only good as a contrast. It is a Neapolitan axiom that you need the guardian's rage before the tender aria of his ward.

Andrea Leone Tottola's libretto, based on Racine's *Andromaque* (1667), is indeed designed from the start to make the *dramatis personae* larger than life and exaggerate their excesses. Tottola reduced what motivates the main characters to their feelings – which they express and act on without the slightest inhibition or consideration – not because he was obliged to radically shorten the tragedy's monologues and dialogues (which are typical for the genre), but out of a deliberate dramatic calculation. Rossini adheres to this principle with almost no regard for the limits of the singers, whose parts are extremely demanding. At some points he also resorts to unusual structural and formal devices that the audience weren't expecting. But by and large, Rossini worked within the 'conventional' structures of a two-act opera and completely in line with his own development. Alongside relatively few truly declamatory passages there is a lot of ornamented singing and vocal acrobatics plus a few captivating lyrical moments. There can be no question of a turning point in Rossini's style, and the groundwork for his French operas is no greater than in his other work (mostly written for Naples). Nevertheless, there are still enough elements in this opera that, taken in aggregate, may have irritated the audience and the royal court.

Anticipating the Trojans' lament in the *Overture* was already a strange, unprecedented experiment. When we consider how the audience reacted to the novel use of the string-players' bows when they had to be struck against the candle reflectors in the *Overture* to *Il signor Bruschino* for instance, what appears to us to be a novel and innovative idea might then have been met with incomprehension or even taken as a provocation. When the curtain rises, it is not long before Andromaca breaks into near-hysterical despair in the cavatina that forms part of the *Introduction* (No. 1). The playful chorus of young women (No. 2) provides a modicum of cheer, but it is ruined in the ensuing recitative by *Ermione*'s abruptness and bad-temperedness. In the duet (No. 3), Pirro and *Ermione* tear into each other so viciously that feathers fly. The structurally conventional entrance aria of Oreste (No. 4) follows the successful recipe from *Ricciardo e Zoraide*, where Giovanni David is also accompanied by his famulus (Giuseppe Ciccimarra as Ernesto) in something close to a duet. But its content differs starkly from what the audience usually expects when a hero returns to where his beloved is. The 'sospirato lido' (*Tancredi*), 'il desiato loco' (*Ricciardo e Zoraide*) or later the 'mura felici' (*La donna del lago*), the 'terra amica' (*Zelmira*), the

'eccomi alfin in Babilonia' (*Semiramide*), gives way to a 'reggia abborita' – a 'hated royal palace' housing a female tyrant who is the object of a hopeless and unrequited love. The slight doubt of the heroes in the aforementioned operas about the fidelity of their beloved is replaced here by despairing self-pity at not being heard. Their joyful hope of union with the woman they love yields to lamentation over Cupid's cruelty. The *March* (No. 5) offers another short respite, but in the aria (No. 6) the lack of restraint resumes when Pirro, anything but a King, drops all diplomatic posturing and unfeelingly broadcasts his egocentricity and lust to the world at large. The *Finale I* (No. 7) is fairly conventional with its opening duet, the rapt *largo* of the surprise scene and the riotous *stretta*.

Apart from a duet between Andromaca and Pirro expressing conflicting feelings approaching tenderness (No. 8) and a *Duettino* for Pilade and Fenicio that offers a moment of calm musically speaking but is gloomy in content terms (No. 10), virtually all of Act II is devoted to 'Ermione furens'. The *Gran Scena* (No. 9) comprises 'Essa corre a trionfo', which begins with powerful chords; the pathetic 'Di, che vedesti piangere'; the aria 'Amata, l'amai'; the fully declamatory 'Un'empia mel rapi'; and a *stretta* appealing to the avenging stars, 'Se a me nemiche, oh stelle'. The climax comes with Oreste's cry over the crushing misfortune of love before the *stretta*. After the brief stasis of the *Duettino* (No. 10; an unusual solution, such transitions generally being limited to a recitative), the *Scena, Duet and Finale II* (No. 11) brings a continuation of Ermione's lamentation, an extremely vivid description of the regicide and the breathless conclusion of the opera with Ermione falling into a faint and Oreste succumbing to madness. For these two characters there is no redemption through death; (unlike Pirro) they will have to continue their tragic love-blighted lives.

But what, in the final analysis, is this opera about? *Ermione* is not a political opera. Nor is it an opera about war – at best a warning against it. At no point in Rossini's career was war of less immediate interest than in 1818/19 when the opera was written. The Napoleonic Wars were over, and the Congress of Vienna had brought about lasting peace by redrawing the political map. In place of intergovernmental rivalry and power politics, there was unprecedented international cooperation. Even the internal revolutionary threat to those in power from liberals and nationalist movements did not become real until Kotzebue was assassinated on 23 March 1819 – news of which could not of course reach Italy in the few days leading up to the premiere of *Ermione* on 27 March. If the images of past war experience (the lament of the captured Trojans) and the threat of war (Fenicio and Pilade's worry) are accentuated, this doesn't just result in a shift in emphasis, it displaces the true subject of the opera. Despite all the rhetorical exaggeration Rossini, like any good classical author (and unlike many modern directors), has no need to portray violence on stage – Oreste's description to the horrified Ermione is truly skilful and far more efficient than the sensationalist but oh-so-pathetically-trite cross-fade to bodies covered in blood and other 'artistic' baggage, which is unwholesome and at worst has a blunting effect that just helps to further escalate the spiral of violence.

*Ermione* is an opera about the calamitous side of love, and in this too it breaks with normal convention. Rossini's other operas focus primarily on aspects of love that may sometimes be ambivalent, but at least are far more positive. In *Aureliano in Palmira* Arsace and Zenobia's love binds them so strongly that they are able to defend their kingdom and even win the aggressor Aureliano round. *Elisabetta* shows how reasons of state can lead someone to renounce love. Then later, *Zelmira* shows how much a loving daughter, wife and mother is capable of accepting to protect her father, husband and son, beyond any motivation based on political legitimacy. In contrast, *Ermione* demonstrates how love consumes anyone lacking self-control and drags their politics into the maelstrom of passion. As befits a subject from Greek mythology and antiquity, love is personified by Amor. In this opera, Amor is omnipresent as a force that causes suffering, torment, hatred and irrationality. Oreste's cry of 'Quanto mi costi, oh Amor!' ('How much you cost me, Amor!'), where the name of the god of love becomes a piercing yell, marks the culmination of this disastrous misfortune. All the main characters are victims of Amor, the ruler Pirro as much as Oreste and Ermione. Only Andromaca, whose love is informed by *caritas* ('charity'), not *eros* (carnal desire), maintains a certain rationality.

Rossini proved with this opera that he could go the whole hog in the tragic genre as well, and that he had the means to support his artistic ideas and musical style and present tragedy in a gripping and coherent way too. If he didn't repeat this experiment, it wasn't because he was discouraged by its lack of success (which has been exaggerated), but because he wanted to pursue his varied programme of experimentation. With *Mosè in Egitto* he had explored the sublime and the religious sphere without harnessing his success to write another opera-oratorio. After his foray into Greek tragedy with *Ermione*, he was to turn to a milieu he would describe as 'a trifle romantic, but effective' in *La donna del lago*. Rossinian drama has to be seen as a constant evolution and exploration of new aspects where there are no retrograde steps and no repetition. To that extent, mythological aspects aside, *Ermione* is not an exception in Rossini's *oeuvre*, but another logical expression and demonstration of his versatility.

## Synopsis

### 1 Overture

Lamentation over the destruction of once-magnificent Troy can be heard in the distance.

## Act I

*A dungeon where the Trojan captives are housed.*

2 The captives repeat their lament. They, together with Andromaca (Andromache), are the spoils King Pirro (Pyrrhus) has brought back from the Trojan War to Butrint, the capital of his kingdom of Epirus. Little Astianatte (Astyanax) is lying with them asleep. He is the son of Andromaca and the Trojan prince Hector, killed by Achilles. Fenicio, Pirro's advisor, allows Andromaca a brief meeting with her child.

3 His face makes her think despairingly of Hector. Attalo, a loyal vassal of the King, reminds her that if she accepts Pirro's love, she will gain her freedom. This makes her even more distraught.

4 Attalo advises her to safeguard her son's future by accepting Pirro's love. Fenicio condemns the liaison because as the last surviving descendant of the kings of Troy, Astianatte could ignite another war.

*A pleasure garden outside the royal palace.*

5 Cleone and other female friends invite Ermione (Hermione) to go hunting with them.

6 But the Spartan princess can feel nothing except jealousy towards the Trojan slave who has stolen the heart of Pirro, to whom she, Ermione, is betrothed, and she wants revenge. Pirro enters, looking for Andromaca.

7 Ermione reproaches Pirro for his unrestrained passion. Pirro curtly rejects her haughty love. Epirotic dignitaries announce the arrival of Oreste (Orestes), the ambassador of the kings of Greece.

8 Pirro convenes a meeting with the ambassador. Andromaca and Ermione are also to attend.

*A majestic throne room in the royal palace.*

9 Oreste has already gone to the throne room with Pilade (Pylades). He loathes the palace sheltering Ermione, who despises his love and won't allow him even the slenderest of hopes. Pilade tries to calm him.

10 Pilade reminds his agitated friend of his duties as Greek ambassador and the son of Agamemnon.

11 Pirro and his retinue enter to the strains of a solemn march.

12 To Ermione's annoyance, the King commands Andromaca to be seated as well. Oreste speaks: The Greeks know that the real Astianatte was not sacrificed in Troy and that he is in Epirus. They are demanding that he be handed over.

**13** Pirro, son of Achilles, has no fear of the Greeks who are so much in his debt. He openly offers Andromaca his heart. He regards his promise to marry Ermione as null and void; she can go back to Sparta. Those present fear that a war is looming, while hope stirs in Oreste that Ermione might turn to him.

**14** Pilade recognises how dangerous the situation is and urges Oreste to leave. Andromaca asks Fenicio to tell Pirro she will never be his wife.

*Outside the royal palace, as before.*

Cleone chides Ermione for only thinking of the despicable Pirro. She suggests that Ermione harness Oreste's love to avenge herself.

**15** Ermione entertains Oreste's advances, but he bitterly reproaches her with offering him only words while loving Pirro. Each of them believes no pain can be as great as their own. **16** Courtiers announce that Pirro has changed his mind and is returning to his bride. The King himself informs Oreste that he will hand over the last descendant of the house of Troy. While publicly stating that he will marry Ermione, his real intention is to punish Andromaca for her rebuttal.

**17** Each person has different feelings about this volte-face. Fenicio hopes one of the gods might have spoken to Pirro's heart.

**18** The King has Astianatte brought in. The sight of him makes Andromaca desperate, and she asks for time to think, which Pirro joyfully grants her.

**19** Ermione angrily reminds him of his promise. They part amidst general uproar.

## **Act II**

*The entrance hall to the royal palace.*

**20** Pirro hears that Hector's widow might be persuaded to agree to the marriage. Cleone, who has overheard the exchange, hurries off to break the bad news to Ermione.

**21** Andromaca addresses the spirit of her husband. She intends both to save his son and to remain faithful herself. Pirro urges her to come to the altar, while Andromaca inwardly reaffirms that she will remain faithful to her husband.

**22** Andromaca intends to stab herself as soon as Pirro has sworn to protect Astianatte. Ermione interrupts her thoughts with a reproach for having gained the throne by virtue of her charms and her cunning. Andromaca forgives her her quarrelling.

**23** Ermione sees her rival hastening towards victory.

**24** Fenicio is instructed to advise Pirro of Ermione's tears and remind him of his vows.

**25** He goes, hoping he might still be able to change the King's mind. Cleone feels Pirro doesn't deserve Ermione anymore.

**26** But Ermione worships him even though he despises her. She feels her pain will never be stilled and longs for death to put an end to her suffering.

**27** In the distance, the wedding procession can be seen and heard passing by.

**28** Ermione despairs at how an unscrupulous woman has stolen her faithless husband-to-be.

**29** Her retinue hurry in with Oreste. She presents him with a dagger with which to kill the traitor and prove his love. Oreste hurries off in dismay, voicing the ominous name of Amor.

**30** Ermione herself is appalled that she is hoping the murder will lessen her pain.

**31** Fenicio and Pilade can already see Agamemnon and his Greeks waging war on Epirus.

**32** The bleak prospect of war torments both advisors. They blame Amor's malign influence and ask the other gods



to spare the Greeks war and terror.

**33** Ermione's feelings for Pirro are torn. She tries to forget him, but Amor conjures his image when she sees Oreste approaching her wild-eyed and carrying a dagger dripping with blood.

**34** He describes how the enraged Greeks used the dagger (which he had passed on to someone else) to kill Pirro after he crowned Andromaca and promised Astianatte would live and become king. Ermione summons the Eumenides, while Oreste feels that given his guilt, the Furies are already within his breast.

**35** Pilade approaches with his retinue and urges Oreste to flee, in order to rescue him from the furious Epirotes. Ermione summons the avenging waves of the sea then falls in a faint, while Oreste, who is on the verge of madness, is dragged to the beach by his friends.

**Reto Müller**



Photo © Imaginarium Creative Studio

### **Serena Farnocchia**

Italian-born soprano Serena Farnocchia, winner of the Luciano Pavarotti International Voice Competition, began her career at the Accademia del Teatro alla Scala in Milan, where she made her debut as Donna Anna in *Don Giovanni*. She subsequently performed in numerous operas by Mozart and Donizetti, including *Maria Stuarda* and *Anna Bolena*, before appearing in roles such as Alice (*Falstaff*), Leonora (*Il trovatore*), Elisabetta (*Don Carlo*) and as Aida. Farnocchia is regularly invited to perform in prestigious international theatres such as the Bayerische Staatsoper, Teatro alla Scala, Teatro La Fenice, New National Theatre Tokyo and with the Lyric Opera of Chicago and Canadian Opera Company. She has worked with numerous eminent conductors including Riccardo Muti, Roberto Abbado, Vladimir Jurowski and Zubin Mehta.



### **Aurora Faggioli**

Aurora Faggioli excels as a virtuosic coloratura alto, spanning female to travesti roles. Recent highlights include Rossinian characters such as Isabella in *L'Italiana in Algeri* and Melibea in *Il viaggio a Reims*. As a guest artist she has appeared in international theatres and festivals such as Deutsche Oper am Rhein and the Rossini Opera Festival, Pesaro, and has also sung leading contralto roles in Pergolesi's *Stabat Mater* and Bach's *Mass in B minor*. A multi-award winner, she has received training in world-renowned academies and from renowned artists, including the Bolshoi opera academy and masterclasses with Juan Diego Flórez. [www.aurorafaggiolicontralto.com](http://www.aurorafaggiolicontralto.com)



### **Moisés Marín**

*English translation: Susan Baxter*

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)



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.



### **Chuan Wang**

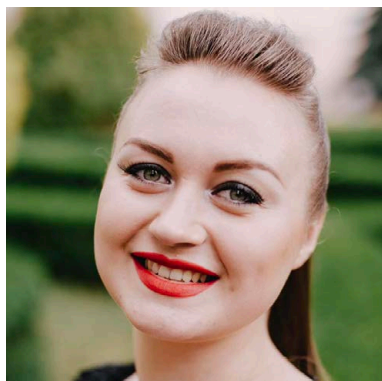
Chinese tenor Chuan Wang studied at the conservatories of Guangzhou and Milan, and is a laureate of a number of prestigious international singing competitions. In 2017 he was admitted into the Academy of Lyric Opera of La Scala where he appeared in various projects, including as Rinuccio in *Gianni Schicchi* 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.



Photo © Kristen McEman

### **Jusung Gabriel Park**

South Korean bass-baritone Jusung Gabriel Park is a member of the Wiener Staatsoper's Opernstudio. Among his numerous international prizes, he was awarded 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)



### **Mariana Poltorak**

Ukrainian soprano Mariana Poltorak graduated with a Master's degree in singing from the Academy of Music in Kraków in 2021, where she studied with Olga Popowicz and Lech Napierała. She has attended masterclasses with Mariusz Kwiecień, Izabela Kłosińska and Olga Pasiecznik, among others. On the concert platform, she has appeared with the Sinfonietta Cracovia and Kraków Philharmonic Orchestra, and has also performed at the Kraków Opera House and at the Salesianer Musiksommer festival in Przemyśl. Poltorak has won numerous awards, including First Prize at the VII National Krystyna Jamroz Vocal Competition in Kielce/Busko-Zdrój.

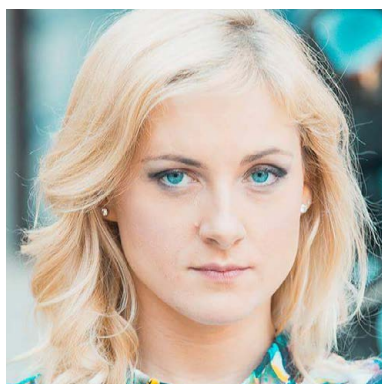


Photo © Tomek Prokop

### **Katarzyna Guran**

Soprano Katarzyna Guran studied at the Przemyśl Secondary Music School and the Academy of Music in Kraków. She has performed as a concert soloist with orchestras across Poland. Guran made her debut on the opera stage in 2010 at the Teatr Wielki (Wrocław) in *Parsifal*, and has since appeared in *Die Zauberflöte* at The Kraków Opera, and in the cantata medley *Cassandra & Just* as part of the Opera Rara Festival. She has also given chamber recitals and participated in several recordings. Guran works with the Male Vocal Octet Wrocław and is a founding member of the vocal sextet Sei Terre.



### **Bartosz Jankowski**

Bartosz Jankowski studied at the Academy of Music in Gdańsk. During this time, he made his debut in *Dido and Aeneas*, and went on to appear in *Der Vogelhändler* and *Apollo et Hyacinthus* at Warsaw Chamber Opera. He has performed at the Vienna Opera Festival, and has appeared in *Il barbiere di Siviglia* at the Palais des Beaux-Arts (Charleroi), *Così fan tutte* as a participant of Operastudio Puglia (Teatro Garibaldi, Lucera) and *Don Giovanni* at the Teatro Umberto Giordano (Foggia). He has participated in masterclasses with José Carreras and Ernesto Palacio, and is currently at the Conservatorio di Santa Cecilia in Rome.



Photo © Krzysztof Kalinowski

### **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 © Casarfo

### **Antonino Fogliani**

Antonino Fogliani was born in Messina and graduated as a pianist before studying conducting at the Giuseppe Verdi Conservatory in Milan. He went on to work with Franco Donatoni and Ennio Morricone at the Accademia Chigiana and was an assistant to Gianluigi Gelmetti. His debut at the Pesaro Rossini Opera Festival in 2001 was followed by engagements in major opera houses including Teatro La Fenice, Teatro dell'Opera, Teatro di San Carlo, the Opéra Comique and Teatro alla Scala. International engagements have taken him to Monte Carlo, Moscow, Houston and Barcelona, among others. He has conducted countless performances for Deutsche Oper am Rhein and at the Bayerische Staatsoper in Munich, including *Macbeth* and *Il trovatore* for the Opernfestspiele. Most recently he led a production of *Turandot* at the Grand Théâtre in Geneva. He was appointed music director at Rossini in Wildbad in 2011.

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

## **Gioachino Rossini (1792–1868)**

### **Ermione**

#### **„Ich fürchte, der Stoff ist zu tragisch“**

Unter allen Wiederentdeckungen rossinischer Opern in unserer Zeit hat *Ermione* wohl das größte Erstaunen ausgelöst. Es ist ein Werk, wie man es ihm schlicht nicht zugetraut hat. Der Mythos, der sich von Anbeginn um diese Oper rankte und von Rossini selbst noch befördert wurde („Alles rezitativisch und deklamatorisch“; „Das ist mein kleiner italienischer *Wilhelm Tell*, und er wird das Tageslicht erst wieder nach meinem Tod erblicken“), führte jedoch zu voreiligen Urteilen und Schlussfolgerungen, die es bei einer nüchternen und objektiven Betrachtung zu relativieren oder gar zu dementieren gilt: Die Oper wurde nicht wegen ihrer schlechten Aufnahme rasch abgesetzt, vielmehr waren die Umstände schuld daran, dass sie erst kurz vor Ende der Spielzeit starten und nur sieben Aufführungen erleben konnte; der Misserfolg wurde nicht totgeschwiegen, gab es doch mindestens zwei Rezensionen mit durchaus differenzierten Beurteilungen; es stimmt auch nicht, dass *Ermione* nie mehr gespielt wurde, denn ein Dokument belegt ihre Aufführung am 30. Januar 1829

in Sevilla; die Oper hat zwar deklamatorische Passagen, aber ihre Vokalschreibweise entspricht ganz der rossinischen Entwicklung – ihr Stil zeitigt gleichermaßen die Einflüsse von Gluck, Cherubini und Spontini und bahnt mithin seine französischen Opern an wie es auch *Maometto II* oder *Zelmira* tun.

Rossini verpflichtete sich bereits im März 1818 für eine neue Oper für die Karnevalszeit 1819 in Neapel. Aber der Dauerbeschäftigte konnte erst am 30. November 1818 seiner Mutter mitteilen: „Ich habe die andere Oper angefangen, die den Titel *L'Andromaca* hat, diese wird am Ende des Karnevals laufen“. Am 5. Januar 1819 war Rossini mitten in der Arbeit: „Ich schreibe wie eine verfluchte Seele und hoffe, Tote und Lebendige zu bezwingen“. Wenige Tage später, am 19. Januar, erfolgte seine letzte Erwähnung des Werks, das inzwischen seinen definitiven Titel erhalten hatte: „Ich bin ziemlich weit mit meiner *Ermione*. Ich fürchte, der Stoff ist zu tragisch, aber das ist mir ziemlich egal, ich kann nunmehr sagen, dass der Schnabel der Gans gemacht ist.“ Rossini war sich also bewusst, aber unbekümmert, dass der hochdramatische Stoff und seine Umsetzung ein Fiasko werden könnten. Mit dem kuriosen Sinnbild des bereits vollendeten Gänseschnabels brachte er zum Ausdruck, dass sein Werk in den Grundzügen fertig war: Wahrscheinlich hatte er einen großen Teil der „Skelett-Partitur“ (Vokalstimmen und Bassbegleitung, dazu einige instrumentale Skizzen) aufs Papier geworfen, während die vollständige Instrumentierung noch ausstand.

Der Karneval endete am 23. Februar, aber zahlreiche Umstände erlaubten die Premiere am Teatro di S. Carlo mit den Starsängern Isabella Colbran (*Ermione*), Andrea Nozzari (*Pirro*), Giovanni David (*Oreste*) und Rosmunda Pisaroni (*Andromaca*) erst am 27. März 1819. Bis zur theaterfreien Karwoche reichte es für vier Aufführungen, danach gab es noch drei Wiederholungen. Nachfolgende Erfolgsopern wie *La donna del lago*, *Zelmira* und *Semiramide* verhinderten eine Rückbesinnung auf *Ermione*, die Rossini wohl als Reservoir für spätere Werke wie die nie vollendete Londoner Oper *Ugo re d'Italia* einbehielt, nachdem er bereits einige Nummern für *Eduardo e Cristina* (Venedig 1819) verwendet hat. Ein Wiener Korrespondent, der Rossini im April 1819 in Venedig traf, berichtete: „Dessen *Ermione* machte jedoch nicht sonderlich Glück, obwohl, wie er selbst sagt, mehr Gutes darin steckt, als in den meisten Opern, die von ihm bisher mit Beyfall aufgeführt wurden“ (17. Juli, Wiener «Allgemeine musikalische Zeitung»). Die «Wiener Zeitschrift» brachte am 12. August sogar eine recht umfangreiche Besprechung der Oper. Dennoch kolportierte die Leipziger «Allgemeine musikalische Zeitung» später, dass *Ermione* „gänzlich durchfiel. Diesen fiascone wusste man jedoch so geheimzuhalten, dass er in Italien wenig und auch in Mayland erst sehr spät bekannt wurde.“ (10. November)

Stendhal suchte in seiner *Vie de Rossini* (ab November 1823 auf dem Markt) Gründe für den Misserfolg und zementierte so den Anfang des Mythos rund um diese Oper:

*Moses* wurde unmittelbar gefolgt von *Ricciardo e Zoraide*, von *Ermione*, von *La donna del lago* und von *Maometto secondo*. Alle diese Opern wurden in den Himmel gehoben, außer *Ermione*, die ein Versuch war. Rossini wollte sich zur Abwechslung dem deklamatorischen Stil nähern, den Gluck den Franzosen gebracht hatte. Musik ohne physisches Vergnügen für die Ohren war nicht sehr dazu angetan, um den Neapolitanern zu gefallen. Im Übrigen ärgerten sich in *Ermione* alle und jederzeit und es gab nur eine Farbe, jene der Wut. Die Wut ist in der Musik nur gut als Kontrast. Es ist ein neapolitanischer Grundsatz, dass es die Wut des Vormunds vor der zärtlichen Arie des Mündels braucht.

Tatsächlich ist das Libretto von Andrea Leone Tottola nach Racines *Andromaque* (1667) von Anfang an auf eine Übersteigerung, ja auf die Exzesse der handelnden Personen angelegt. Nicht aus dem Zwang heraus, die dem Genre eigenen Monologe und Dialoge der Tragödie radikal kürzen zu müssen, als vielmehr aus bewusstem dramaturgischen Kalkül reduzierte Tottola die Motivationen der agierenden Hauptpersonen auf ihre Gefühle, die sie ohne jegliche Hemmung und Rücksicht aussprechen und danach handeln. Rossini folgt

diesem Prinzip fast ohne Beachtung der Grenzen der Sänger, deren Partien äußerst fordernd sind. An einigen Punkten greift er auch zu ungewöhnlichen strukturellen und formalen Mitteln, die das Publikum nicht erwartete.

Im Großen und Ganzen bewegte sich Rossini aber in den 'konventionellen' Strukturen einer zweiaktigen Oper und ganz auf der Linie seiner Entwicklung. Neben eher wenigen wirklich „deklamatorischen“ Passagen gibt es viel verzierten, akrobatischen Gesang und übrigens auch einige berückende lyrische Momente. Von einem Wendepunkt in Rossinis Stil kann nicht die Rede sein, und die Anbahnung seiner französischen Opern ist nicht größer als in seinen anderen (vor allem für Neapel geschriebenen) Werken. Dennoch bleiben genügend Elemente in dieser Oper, die in ihrer Summe beim Publikum und auch am Königshof für Irritation gesorgt haben mögen.

Bereits die Vorwegnahme des Lamentos der Trojaner in der Ouvertüre stellte ein ungewöhnliches, nie dagewesenes Experiment dar. Was uns heute als originelle und innovative Idee erscheint, dürfte damals auf Unverständnis gestoßen oder gar als Provokation empfunden worden sein, wenn man bedenkt, wie das Publikum etwa auf den originellen Einsatz der Streicherbogen reagierte, die in der Ouvertüre zu *Il signor Bruschino* auf die Kerzenreflektoren geschlagen werden mussten. Nachdem sich der Vorhang hebt, dauert es nicht lange, bis Andromaca, in ihrer Kavatine innerhalb der Introduktion (Nr. 1), in eine fast hysterische Verzweiflung ausbricht. Der spielerische Mädchenchor (Nr. 2) sorgt für etwas Frohmut, wird aber durch die bruske und ubellaunige Ermione im anschließenden Rezitativ zunichtegemacht. Im Duett (Nr. 3) decken sich Pirro und Ermione gegenseitig dermaßen mit Beschimpfungen ein, dass die Fetzen fliegen. Die strukturell so konventionelle Auftrittsarie des Oreste (Nr. 4) folgt dem Erfolgsrezept aus *Ricciardo e Zoraide*, wo Giovanni David ebenfalls von seinem Famulus (Giuseppe Ciccimarra als Ernesto) nahezu duettisch begleitet wird. Aber sie weicht in ihrem Gehalt krass von dem ab, was das Publikum gemeinhin von der Rückkehr eines Helden zum Ort seiner Geliebten erwartet: Das „sospirato lido“ (*Tancredi*), „il desiato loco“ (*Ricciardo e Zoraide*) oder später die „mura felici“ (*La donna del lago*), die „terra amica“ (*Zelmira*), das „eccomi alfin in Babilonia“ (*Semiramide*), dies alles weicht einer „reggia abborita“ – einem „verhassten Königspalast“, der eine hoffnungslos geliebte Tyrannin beherbergt; der leise Zweifel der Helden in den erwähnten Opern an der Treue der Angebeteten weicht hier dem verzweifelten Selbstmitleid wegen der Nichterhoring; deren frohe Hoffnung auf die Vereinigung mit der Geliebten weicht der Klage über die Grausamkeit Amors. Der Marsch (Nr. 5) gewährt nochmals eine kurze Pause, aber in der Arie (Nr. 6) setzt sich die Mabloigkeit fort, wenn Pirro, nichts weniger als ein König, jede diplomatische Haltung fallen lässt und seine ganze Egozentrik und Begierde coram publico rücksichtslos herausposaunt. Das Erste Finale (Nr. 7) ist recht konventionell, mit seinem eröffnenden Duett, dem entrückten Largo der uberraschungsszene und der entfesselten Stretta.

Der zweite Akt wird – außer einem fast innige aber dennoch widersprüchliche Gefühle ausdrückenden Duett zwischen Andromaca und Pirro (Nr. 8) und einem musikalisch Ruhe bringenden aber inhaltlich düsteren Duettino Pilade-Fenicio (Nr. 10) – praktisch nur von der „Ermione furens“ bestritten. Die Große Szene (Nr. 9) umfasst das mit mächtigen Akkorden beginnende „Essa corre a trionfo“, das Mitleid erregende „Di, che vedesti piangere“, die Arie „Amata, l'amai“, das durch und durch deklamatorische „Un'empia mel rapì“ und eine die rächenden Gestirne anrufende Stretta „Se a me nemiche, oh stelle“. Die Klimax bildet vor dieser Stretta Orestes Schrei über die Fatalität der Liebe. Nach dem kurzen Stillstand des Duettinos (Nr. 10: eine ungewöhnliche Lösung, da solche Übergänge meist auf ein Rezitativ beschränkt waren) folgt mit Szene, Duett und Finale II (Nr. 11) sogleich die Fortsetzung von Ermiones Klagen, die überaus plastische Schilderung des Konigsmordes und das atemlose Ende der Oper, mit einer ohnmächtig werdenden Ermione und einem dem Wahnsinn verfallenden Oreste: Es gibt für diese beiden keine Erlösung durch den Tod, sie werden (im Gegensatz zu Pirro) ihr tragisches und von der Liebe verwunshtes Leben fortführen müssen.

Doch worum geht es letztlich in diesem Werk? *Ermione* ist keine politische Oper und keine Oper über

den Krieg, höchstens eine Warnung davor. Nie war Krieg so inaktuell in Rossinis Karriere wie in diesem Zeitraum von 1818/19, als die Oper entstand. Die napoleonischen Eroberungskriege waren vorbei, der Wiener Kongress hatte mit einer politischen Neuordnung einen dauerhaften europäischen Frieden angebahnt. Eine bisher so nicht praktizierte internationale Kooperation trat an die Stelle von zwischenstaatlicher Rivalität und Machtpolitik. Und selbst die inneren revolutionären Bedrohungen der Mächtigen durch liberale und nationale Bewegungen nahmen erst durch die Ermordung Kotzebues am 23. März 1819 konkrete Formen an – was in den wenigen Tagen bis zur *Ermione*-Premiere am 27. März natürlich nicht rezipiert werden konnte. Wenn man die Bilder vergangener Kriegserfahrung (die Klage der gefangenen Trojaner) und der Kriegsgefahr (die Sorge von Fenicio und Pilade) in den Vordergrund rückt, werden nicht nur Akzente verschoben, vielmehr wird der eigentliche Gegenstand der Oper verdrängt. Bei aller rhetorischen Übersteigerung und Zuspitzung hat es Rossini, wie alle guten Klassiker (und im Gegensatz zu manchem modernen Regisseur), auch nicht nötig, Gewalt darzustellen – Orestes Schilderung gegenüber der entsetzten Ermione ist wahrhaft kunstvoll und weitaus effizienter als die sensationslüsterne und doch so platte Einblendung von blutüberströmten Körpern und anderen 'ästhetischen' Manifesten, die nichts Heilsames haben, sondern höchstens abstumpfend wirken und nur dazu beitragen, die Gewaltspirale weiter hochzuschrauben.

*Ermione* ist eine Oper über die fatalen Aspekte der Liebe, und auch darin verstößt sie gegen die üblichen Konventionen. In anderen Opern Rossinis werden in erster Linie bisweilen zwiespältige, aber jedenfalls weit positivere Aspekte der Liebe thematisiert. In *Aureliano in Palmira* halten Arsace und Zenobia durch ihre Liebe so zusammen, dass sie ihr Reich verteidigen und sogar den Aggressor (Aureliano) umstimmen können. *Elisabetta* veranschaulicht, wie die Staatsräson zum Liebesverzicht führen kann. *Zelmira* zeigt dann später, was eine liebende Tochter, Gattin und Mutter alles auf sich zu nehmen imstande ist, um ihren Vater, Gatten und Sohn jenseits aller politisch-legitimistischen Motivation zu schützen. *Ermione* hingegen macht deutlich, wie Liebe die unbeherrschten Menschen verzehrt und ihre Politik in den Strudel der Leidenschaften zieht. Passend zum Stoff aus der griechischen Mythologie und Antike wird die Liebe durch Amor personifiziert. Amor ist in dieser Oper omnipräsent, als eine Leid, Qual, Hass und Unvernunft verursachende Macht: Orestes Ausruf, „Quanto mi costi, oh Amor!“ („Wie viel kostest du mich, oh Amor!“), bei dem der Name des Liebesgotts zum gellenden Schrei wird, zeichnet den Gipfel dieser Fatalität. Alle Hauptpersonen sind Opfer Amors, und das gilt für den Herrscher Pirro genauso wie für Oreste und Ermione – nur Andromaca, deren Liebe nicht von Eros, sondern von der Caritas geleitet wird, bewahrt eine gewisse Rationalität.

Rossini bewies mit dieser Oper, dass er auch im tragischen Genre bis zum Äußersten gehen konnte und seiner Ästhetik und seinem musikalischen Stil die Mittel zu Gebote standen, um auch das Tragische packend und in sich schlüssig darzustellen. Wenn er diesen Versuch nicht wiederholt hat, war es nicht, weil er sich durch einen (überhöht dargestellten) Misserfolg entmutigen ließ, sondern weil er seinen Weg der vielseitigen Experimente weiter beschreiten wollte. Mit *Mosè in Egitto* hatte er das Erhabene und die religiöse Sphäre erkundet, ohne den errungenen Erfolg für eine weitere Oratorien-Oper zu nutzen; nach dem Vordringen in die Tragik des griechischen Theaters mit *Ermione* sollte er sich mit *La donna del lago* einem Ambiente zuwenden, das er als „ein bisschen romantisch, aber effektiv“ beschreiben sollte. Man muss Rossinis Theater als ständige Weiterentwicklung und Erkundung neuer Aspekte sehen, in denen es weder Rückschritte noch Wiederholungen gibt. Insofern ist *Ermione*, jenseits aller Mythen, keine Ausnahmeerscheinung in Rossinis Œuvre, sondern vielmehr ein weiterer konsistenter Ausdruck und Beweis seiner Vielfalt.

**Reto Müller**



## Die Handlung

### 1 Ouvertüre.

Von ferne vernimmt man das Wehklagen über den Untergang des einst glanzvollen Troja.

## Erster Akt

*Unterirdischer Ort, wo die Gefangenen untergebracht sind.*

2 Die Gefangenen wiederholen ihre Klage. Sie bilden zusammen mit Andromaca die Kriegsbeute, die König Pirro aus dem trojanischen Krieg nach Butrint, der Hauptstadt seines Königreichs Epirus, mitgebracht hat. Schlafend liegt der kleine Astianatte bei ihnen, der Sohn Andromacas und des von Achilles getöteten trojanischen Prinzen Hektor. Fenicio, der Berater von Pirro, gewährt Andromaca ein kurzes Treffen mit ihrem Kind.

3 Sein Antlitz lässt sie voller Verzweiflung an Hektor denken. Attalo, ein treuer Gefolgsmann des Königs, erinnert sie daran, dass sie ihre Freiheit erlangt, wenn sie auf Pirros Liebe eingeht, was sie umso mehr aus der Fassung bringt.

4 Attalo rät ihr, die Zukunft ihres Sohnes zu sichern, indem sie Pirros Liebe annimmt. Fenicio verurteilt diese Verbindung, weil Astianatte als letzter Nachkomme der trojanischen Könige einen neuen Krieg entfachen könnte.

*Bei den Lustgärten außerhalb des Königspalastes.*

5 Cleone und weitere Freundinnen laden Ermione zu einer Jagdpartie ein.

6 Doch die Prinzessin aus Sparta verspürt nur Rache und Eifersucht gegenüber der trojanischen Sklavin, die ihrem Verlobten Pirro das Herz geraubt hat. Dieser erscheint, auf der Suche nach Andromaca.

7 Ermione hält Pirro seine unbändige Glut vor; Pirro weist ihre hochmütige Liebe schroff ab. Epirotische Würdenträger melden die Ankunft Orestes, des Botschafters der griechischen Könige.

8 Pirro beruft die Versammlung mit dem Botschafter ein; auch Andromaca und Ermione sollen zugegen sein.

*Majestätischer Saal mit Thron im Königspalast.*

9 Oreste hat sich mit Pilade bereits in den Thronsaal begeben. Er verabscheut den Palast, der jene Ermione beherbergt, die seine Liebe verachtet und ihm nicht die geringste Hoffnung lässt. Pilade versucht ihn zu beruhigen.

10 Pilade erinnert den aufgewühlten Freund an seine Pflichten als griechischer Botschafter und Sohn des Agamemnon.

11 Zu einem festlichen Marsch zieht Pirro mit seinem Gefolge ein.

12 Der König lässt zu Ermiones Verdruss auch Andromaca Platz nehmen. Oreste spricht: Die Griechen wissen, dass in Troja nicht der richtige Astianatte geopfert wurde und dieser sich in Epirus befindet; sie fordern dessen Auslieferung.

13 Pirro, Sohn des Achilles, fürchtet die Griechen nicht, die ihm so viel verdanken. Unverhohlen bietet er Andromaca sein Herz an. Sein Eheversprechen an Ermione betrachtet er als nichtig, sie soll nach Sparta zurückkehren. Die Anwesenden befürchten, dass ein Krieg droht, während in Oreste die Hoffnung keimt, dass sich Ermione ihm zuwenden könnte.

14 Pilade erkennt die gefährliche Situation und drängt Oreste zum Aufbruch. Andromaca bittet Fenicio, Pirro mitzuteilen, dass sie niemals seine Gattin sein werde.

*Außerhalb des Königspalastes, wie zuvor.*

Cleone tadelt Ermione dafür, dass sie noch an den schnöden Pirro denkt. Sie legt ihr nahe, Orestes Liebe für ihre Rache zu nutzen.

**15** Ermione zeigt Mitleid mit Orestes Avancen, aber dieser wirft ihr verbittert vor, für ihn nur Worte zu haben, für Pirro aber Liebe. Beide glauben, dass es keinen größeren als ihren eigenen Schmerz gibt.

**16** Höflinge verkünden, Pirro habe sich eines Besseren besonnen und kehre zu seiner Braut zurück. Der König selbst teilt Oreste mit, dass er den trojanischen Spross den Griechen ausliefern werde. Öffentlich bekundet er, Ermione die Hand zu reichen; in Wahrheit denkt er nur daran, Andromaca für ihre Abweisung zu bestrafen.

**17** Ein jeder reagiert mit ganz unterschiedlichen Gefühlen auf diesen Umschwung, und Fenicio hofft, ein Gott habe zu Pirros Herz gesprochen.

**18** Der König lässt Astianatte bringen, bei dessen Anblick Andromaca verzagt: Sie bittet um Bedenkzeit, die Pirro erfreut gewährt.

**19** Ermione erinnert ihn aufgebracht an sein Versprechen. In allgemeinem Aufruhr gehen alle auseinander.

## **Zweiter Akt**

*Vorhalle des Königspalastes.*

**20** Pirro vernimmt, dass Hektors Witwe überzeugt werden konnte, in die Hochzeit einzuwilligen. Cleone, die die Szene belauscht hat, eilt, um Ermione die schlimme Kunde zu überbringen.

**21** Andromaca spricht zum Geist ihres Gatten, dem sie den Sohn retten und zugleich ihre Treue bewahren will. Pirro drängt sie zum Altar, während Andromaca innerlich ihre Gattentreue bekräftigt.

**22** Andromaca hat vor, sich zu erstechen, sobald Pirro den Schutz von Astianatte geschworen hat. Ermione unterbricht sie in ihren Gedanken mit dem Vorwurf, durch ihre Reize und List den Thron erlangt zu haben. Andromaca verzeiht ihr die Querelen.

**23** Ermione sieht ihre Rivalin dem Triumph entgegeneilen.

**24** Fenicio soll Pirro über ihre Tränen unterrichten und an seine Schwüre erinnern.

**25** Fenicio geht in der Hoffnung, den König noch umstimmen zu können. Cleone findet, dass Pirro Ermione nicht mehr verdient.

**26** Doch Ermione vergöttert ihn trotz seiner Verachtung. Sie fühlt, dass ihr Schmerz nie heilen wird, und ersehnt, dass der Tod ihren Leiden ein Ende setzt.

**27** In der Ferne hört und sieht man den Hochzeitszug vorüberziehen.

**28** Ermione verzweifelt darüber, wie ihr eine Ruchlose den Ungetreuen geraubt hat.

**29** Ihre Anhängerschaft eilt mit Oreste herbei. Sie präsentiert ihm einen Dolch, mit dem er als Beweis seiner Liebe den Verräter töten soll. Bestürzt eilt Oreste davon, den fatalen Namen Amors ausrufend.

**30** Ermione ist selbst entsetzt darüber, dass sie sich von dem Mord eine Linderung ihrer Schmerzen erhofft.

**31** Fenicio und Pilade sehen schon voraus, wie Agamemnon mit seinen Griechen gegen Epirus in den Krieg zieht.

**32** Das trostlose Bild des Krieges quält die beiden Berater. Sie klagen den unheilvollen Amor an und erbitten von den übrigen Göttern, Krieg und Entsetzen von Griechenland abzuwenden.

**33** Ermione ist hin- und hergerissen in ihren Gefühlen für Pirro. Sie versucht, ihn zu vergessen, doch führt ihr Amor sein Bild wieder vor Augen, als sie Oreste mit wildem Blick und dem bluttriefenden Dolch auf sie zukommen sieht.

**34** Er schildert, wie die empörten Griechen Pirro mit dem weitgereichten Dolch getötet haben, nachdem er Andromaca gekrönt und dem trojanischen Spross Leben und Zepter zugesichert hatte. Ermione ruft die Eumeniden an und Oreste wähnt die Furien angesichts seiner Schuld bereits in seiner Brust.

35 Pilade kommt mit seinem Gefolge und drängt Oreste zur Flucht, um ihn vor den aufgebrachten Epiroten zu retten. Ermione beschwört die rächenden Wogen des Meeres herauf und bricht zusammen, während Oreste, dem Wahnsinn nahe, von seinen Freunden zum Strand geschleppt wird.

**Reto Müller**

**Also available**



**DVD 2.110696 / Blu-ray NBD0133V**



**DVD 2.110706 / Blu-ray NBD0137V**

Numerous myths surround the supposed failure of *Ermione*, and while Rossini himself feared the subject might be ‘overly tragic’, he was clearly fond of the work, keeping its manuscript until his death. *Ermione* is set in the aftermath of the Trojan War, with the Greek princess Ermione consumed with jealousy because Pirro has forsaken her and fallen in love with Andromaca, the widow of Hector. This complex web of emotional turmoil explores the calamitous consequences of passion between larger-than-life characters, with Rossini’s captivating lyrical expressiveness and spectacular vocal acrobatics superbly performed in this acclaimed Rossini in Wildbad production.

 Deutschlandfunk Kultur

**Gioachino  
ROSSINI**  
(1792–1868)

**ROSSINI**  
in WILDBAD  
*Belcanto Opera Festival*

# Ermione

*Azione tragica* in two acts (1819)

Libretto by Andrea Leone Tottola (d. 1831)

|                        |   |
|------------------------|---|
| <b>Ermione</b> .....   | <b>Serena Farnocchia, Soprano</b>         |
| <b>Andromaca</b> ..... | <b>Aurora Faggioli, Mezzo-soprano</b>     |
| <b>Pirro</b> .....     | <b>Moisés Marín, Tenor</b>                |
| <b>Oreste</b> .....    | <b>Patrick Kabongo, Tenor</b>             |
| <b>Pilade</b> .....    | <b>Chuan Wang, Tenor</b>                  |
| <b>Fenicio</b> .....   | <b>Jusung Gabriel Park, Bass-baritone</b> |
| <b>Cleone</b> .....    | <b>Mariana Poltorak, Soprano</b>          |
| <b>Cefisa</b> .....    | <b>Katarzyna Guran, Soprano</b>           |
| <b>Attalo</b> .....    | <b>Bartosz Jankowski, Tenor</b>           |

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

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

**Antonino Fogliani**

|                   |       |                     |         |
|-------------------|-------|---------------------|---------|
| <b>1</b> Sinfonia | 7:57  | <b>20–35</b> Act II | 48:07   |
| <b>2–19</b> Act I | 77:01 | <b>Playing Time</b> | 2:13:05 |

A detailed track list can be found inside the booklet • The Italian libretto can be accessed at [www.naxos.com/libretti/660556.htm](http://www.naxos.com/libretti/660556.htm)

Recorded: 16 and 23 July 2022 at the Trinkhalle, Bad Wildbad, Germany during the ROSSINI IN WILDBAD festival (Jochen Schönleber, Artistic Director) • Producer: Małgorzata Albińska-Frank • Engineer: Robert Müller

Editor: Stefan Lang • Booklet notes: Reto Müller • Publisher: Critical Edition by Patricia B. Brauner and Philip Gossett

© Fondazione Rossini di Pesaro, in collaboration with Casa Ricordi, Milano A co-production with Rossini in Wildbad and Deutschlandfunk Kultur • Cover: Depiction of the Trojan War, from an ancient Greek image, reworked by Paolo Zeccara

© & © 2024 Naxos Rights (Europe) Ltd • [www.naxos.com](http://www.naxos.com)