

HÄNDEL

Arienalbum

Frauenrollen für hohe Stimme
aus Händels Opern

Aria Album

Female Roles for High Voice
from Handel's Operas

zusammengestellt von / compiled by
Donald Burrows



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 4295

Der Notentext der vorliegenden Ausgabe basiert auf den Klavierauszügen nach dem Urtext der „Hallischen Händel-Ausgabe“. Im Folgenden werden die Autoren der Klavierauszüge und die Übersetzer der deutschen Arientexte aufgelistet. Die englischen Übersetzungen stammen von Terence Best.

The music of the present edition is based on the vocal scores after the Urtext of the Halle Handel Edition. The authors of the piano reductions and the translators of the German aria texts are given below. The English translations originate from Terence Best.

Arien aus / Arias from	Klavierauszug / Piano Reduction	Deutsche Übersetzung / German Translation
<i>Alcina</i>	Michael Töpel / Olga Kroupová	Siegfried Flesch
<i>Ariodante</i>	Andreas Köhs	Michael Pacholke
<i>Giulio Cesare in Egitto</i>	Karl-Heinz Müller	Michael Pacholke
<i>Imeneo</i>	Michael Pacholke	Michael Pacholke
<i>Riccardo primo, Re d'Inghilterra</i>	Andreas Köhs	Michael Pacholke
<i>Rinaldo</i>	Michael Rot	Siegfried Flesch
<i>Serse</i>	Andreas Köhs	Michael Pacholke
<i>Tamerlano</i>	Michael Rot	Reinhard Strohm
<i>Tolomeo, Re d'Egitto</i>	Michael Pacholke	Michael Pacholke

INHALT / CONTENTS

Preface	IV
Vorwort	VII
Aria Texts / Arientexte	XI
Furie terribili (<i>Armida, Rinaldo</i>)	2
Lascia ch'io pianga (<i>Almirena, Rinaldo</i>)	6
Bel piacere (<i>Almirena, Rinaldo</i>)	7
V'adoro, pupille (<i>Cleopatra, Giulio Cesare in Egitto</i>)	10
Che sento? – Se pietà di me non senti (<i>Cleopatra, Giulio Cesare in Egitto</i>)	12
Da tempeste il legno infranto (<i>Cleopatra, Giulio Cesare in Egitto</i>)	18
Cor di padre (<i>Asteria, Tamerlano</i>)	24
Se perè l'amato bene (<i>Costanza, Riccardo primo, Re d'Inghilterra</i>)	28
Vado per obbedirti (<i>Pulcheria, Riccardo primo, Re d'Inghilterra</i>)	31
Il volo così fido (<i>Costanza, Riccardo primo, Re d'Inghilterra</i>)	36
E dove mai – Fonti amiche (<i>Seleuce, Tolomeo, Re d'Egitto</i>)	42
Orrida agli occhi miei (<i>Ginevra, Ariodante</i>)	45
Volate, amori (<i>Ginevra, Ariodante</i>)	48
Ingrato Polinesso! – Neghittosi, or voi che fate? (<i>Dalinda, Ariodante</i>)	52
Tornami a vagheggiar (<i>Morgana, Alcina</i>)	58
Ah, mio cor! (<i>Alcina, Alcina</i>)	62
Ah! Ruggiero crudel – Ombre pallide (<i>Alcina, Alcina</i>)	68
Mi restano le lagrime (<i>Alcina, Alcina</i>)	75
L'amerò? Non fia vero. – È gelosia quella tiranna (<i>Romilda, Serse</i>)	78
Ingrata mai non fui (<i>Rosmene, Imeneo</i>)	81

PREFACE

The aria was the principal musical component of the style of Baroque opera in which Handel worked, and the form through which dramatic characters were portrayed, in their varying moods and reactions to particular situations. Italian opera was central to Handel's career for more than 35 years, and arias continued to be an important feature of his subsequent English oratorios: in total, his arias have left for us a rich legacy, comparable in quantity to the songs of Franz Schubert. They display his skill as a composer, in several aspects – the melodies, the harmonies and the overall construction of musical movements – but they also cover a large range of different emotions and give the performer creative opportunities for the presentation of the characters.

Handel composed most of his operatic arias within the framework of the *da capo* scheme, a conventional structure for which suitable texts were provided by the Italian librettists: a first section (with the music ending in the tonic key), a middle section with a complementary text (with music in contrasted keys), and then a return to repeat the first section. Except in the shortest *da capo* arias, the first section usually has its own internal form, with two overall statements of the text, the central point being marked by a contrasted key and an orchestral ritornello or interlude. In the course of an opera the principal singers expected to have at least one major aria in each act. However, the dramas also provided opportunities for shorter arias that need not be in the full *da capo* form, especially when it was necessary to establish a particular mood or situation: “V'adoro, pupille” is one engaging example. Furthermore, although most arias were introduced from conversational recitatives and arose directly from transactions between characters, there were also occasions where the aria formed a climax of a soliloquy structure which was introduced with a more emotionally-powerful *accompagnato*.

The collection in this volume presents some of the best arias for high female roles from Handel's operas: it includes some well-known pieces and some that are less well-known, but even so it leaves a considerable repertory of high quality music still to be explored. During the eighteenth century, opera singing provided one of the few opportunities whereby women could achieve an acknowledged career in music, with public attention and remuneration comparable to those of the

leading men. Little is known about the professional training of these women, though their musical and stage techniques were probably developed through apprenticeships under established performers. The music that Handel composed for them is just as demanding as the music that he wrote for the men, and shows the same qualities: on one hand a functional understanding of the opportunities provided by the high-register voice, and on the other hand a sensitivity to the technical, musical and dramatic capabilities of individual singers. Although women were occasionally employed to play male roles (usually in the absence of sufficient castrati, and in secondary roles), the arias in the present collection were all composed for female characters in the operas. As with the musical demands, the dramatic strength of the leading female roles was comparable to that for the men, as indeed the plots demanded. The arias in this collection, from works spanning Handel's 30-year career as an opera composer in London, give some idea of the variety in this rich repertory. They include music written for seven singers, with different technical characteristics, including pitch-ranges. London enjoyed a flourishing theatrical culture in the first half of the eighteenth century, but there was little interchange between the worlds of the English plays (which usually included songs) and Italian opera. It is not surprising, therefore, that most of the leading ladies for Handel's operas were Italian singers; however, two of the arias included here were originally sung by a French singer (though trained in Italy), and two were originally sung by an English singer.

The addition of ornamentation and cadenzas to arias was referred to by several contemporary theorists and commentators as a regular practice among eighteenth-century singers, often in the context of complaints about its excessive application. This area of performance practice was the province of the performer rather than the composer; it relied on an element of spontaneity or improvisation (or at least the appearance thereof), and was additional to the notes prescribed by the composer. There survives a manuscript copy of three arias from the opera *Ottone* with ornamentation added in Handel's handwriting, but unfortunately even this cannot be regarded as definitive, since the occasion for which it was written is unknown. It does, however, show that any variations should preserve the overall contours of Handel's original melodic lines. In practice,

the intricacy of the melodic lines and careful composition of his arias limit the opportunities for effective and tasteful variations, and the possible cadenza points at the ends of sections usually have specific melodic outlines, rather than the simpler melodic formulae that are characteristic of later styles of eighteenth-century music. Cadential cadenzas were in any case not prolonged on the scale of those in later Classical-period concertos, and were only possible when the accompaniment was reduced from the full orchestra to the more flexible *basso continuo* group. In the keyboard parts to this edition, continuo-accompanied passages are shown in smaller-size notes. Experiments with additional ornamentation and cadenzas should pay first attention to period style and suitability to the words. The prime responsibility of the singer in arias is to maintain the audience's attention to the music and the text; on the reprise of a *da capo* this can be achieved primarily by the manner of delivery, whether or not this is accompanied by any musical variation.

Although some of Handel's arias have become famous solely on account of the lyrical qualities of the music, knowledge of the dramatic contexts is essential to a good understanding of both the texts and their musical settings. Where possible, the arias in this collection are accompanied by the preceding recitatives for the same character; in the case of three items (from *Giulio Cesare*, *Alcina* and *Serse*); this gives the opportunity for the presentation of a complete solo scene. The following notes on the individual arias refer to the original singers and the dramatic contexts. The arias are presented in chronological order of the operas: the dates given are those of the first productions.

Rinaldo (1711)

Rinaldo, Handel's first London opera, had a specially-written libretto partially derived from Torquato Tasso's epic poem *Gerusalemme liberata*, and the drama is set during the siege of Jerusalem at the time of the First Crusade. Almirena, the daughter of the general of the Christian forces, has been promised in marriage to Rinaldo once the city of Jerusalem has been taken. She is abducted by Armida, an enchantress and Queen of the Amazons: in "Lascia ch'io pianga" Almirena laments her separation from Rinaldo, made worse by the unwelcome attentions of Armida's ally Argante. In "Bel piacere" she celebrates with joy when she is finally reunited with Rinaldo. "Furie terribili" is the spectacular entry for Armida, as she flies in on a chariot drawn by two dragons. The role of Armida was written for Elisabetta Pilotti-Schiavonetti who, like

Handel, currently held a post at the court of Hanover; Almirena was played by Isabella Girardeau.

Giulio Cesare in Egitto (1724)

The action of *Giulio Cesare* is set during Caesar's visit to Egypt and concerns the personal and political relationships between Caesar, Queen Cleopatra and Cleopatra's brother Tolomeo. The role of Cleopatra, written for Francesca Cuzzoni, is one of the most extensive in Handel's operas, with eight arias. "V'adoro, pupille" is part of an elaborate set-piece scene for the seduction of Caesar, in which Cleopatra is shown as 'Virtue' on her throne on Mount Parnassus. A subsequent assignation between Caesar and Cleopatra is disturbed when a crowd of Egyptians is heard calling for Caesar's death; Cleopatra encourages him to escape, but he goes off to face his assailants. In "Che sento?" and the following aria she fears for her own safety, as well as Caesar's. In the subsequent conflict Tolomeo is victorious over the Roman forces supported by Cleopatra. Caesar himself is reported to have been drowned, but he escapes and returns to Cleopatra, to rally their troops for the final battle, and her hopes revive ("Da tempeste il legno infranto").

Tamerlano (1724)

Asteria, the daughter of the Turkish Emperor Bajazet, is in love with the Greek Prince Andronico, but Bajazet had been defeated and captured by the Tartar Emperor Tamerlano, who wants her for his own wife. Asteria's refusal to agree to Tamerlano's wishes, culminating in a failed attempt to assassinate him, results in her being imprisoned with her father. Bajazet produces poison for them both, to be taken if Tamerlano attempts to enforce his will upon them: in "Cor di padre" Asteria reflects on her situation, which she feels is even more wretched, than her father's. The role was written for Cuzzoni.

Riccardo primo, Re d'Inghilterra (1727)

In the summer of 1726 a new soprano, Faustina Bordoni, arrived in London to join the opera company, and the operas for the next seasons featured two leading ladies, Faustina and Cuzzoni. In *Riccardo primo* a marriage has been arranged between King Richard I of England and Costanza, Princess of Navarre. Costanza (the role for Cuzzoni) manages to reach the coast of Cyprus, but is afraid for Riccardo's safety in the stormy sea ("Se peri l'amato bene"). Under the name of Doris (Doride) she arrives at the court of Isacio, whose daughter Pulcheria (Faustina) is about to marry Oronte,

Prince of Syria ("Vado per obbedirti"). However, when Riccardo arrives, Isacio tries to pass off Pulcheria as Costanza (whom Riccardo has never seen), but Oronte reveals the true situation to Riccardo; Pulcheria, meanwhile still wishes to marry Oronte instead. Eventually Riccardo takes arms against Isacio, and Costanza sings "Il volo così fido" when Berardo, her tutor, reports that the castle is about to fall to Riccardo.

Tolomeo (1728)

Tolomeo is also set on Cyprus, but this time involves dynastic struggles among the Egyptians; although they share the same names, the Egyptians are not the same historical characters as in *Giulio Cesare*. Cleopatra has favoured her younger son for the succession, forcing her elder son Tolomeo into exile and taking from him his wife Seleuce. Seleuce, shipwrecked on Cyprus, disguises herself as the shepherdess 'Delia' in order to search for Tolomeo, who is on Cyprus disguised as the shepherd 'Osmin': in a pastoral setting she sings "Fonti amice" just before discovering the sleeping Osmin. The role was written for Cuzzoni.

Ariodante (1735)

The years 1733 and 1734 saw the break-up of Handel's previous opera company at the King's Theatre. In 1733 Senesino, with most of the other soloists, left in order to join a newly-founded rival company, the Opera of the Nobility; the next year Handel's agreement for the use of the theatre came to an end. He therefore had to find an alternative venue as well as new singers, and in the summer of 1734 he came to an arrangement for the use of John Rich's recently-completed theatre at Covent Garden, where operas would be produced in alternation with the regular repertory of English plays. *Ariodante* was his first score composed for Covent Garden. The soprano Anna Maria Strada del Pò, the only leading singer from the old company to stay with Handel, sang the role of Ginevra, the daughter of the King of Scotland. In "Orrida agli occhi miei" she rejects the advances of Polinesso, Duke of Albany. Instead, she is in love with the visiting prince Ariodante: in "Volate, amori" she rejoices in her happiness when the King approves the match. However, Polinesso evolves a plot using Dalinda, a lady of the court, by which it appears that Ginevra is in a secret liaison with him. Eventually Dalinda realises how she has been used, and is angry at his behaviour ("Neghittosi, or voi che fate?"). Dalinda was played by the English soprano Cecilia Young, who subsequently married the composer Thomas Augustine Arne.

Alcina (1735)

The story of Handel's next opera to follow *Ariodante* concerns the successive attempts to expose and destroy the power of Alcina, who has trapped the Paladin Ruggiero on her enchanted island; Alcina herself, composed for Strada, was one of Handel's most extensive and powerful roles for a soprano. In Act II Ruggiero, by using a magic ring, discovers the truth about Alcina's enchantments: in "Ah, mio cor!" Alcina has just learned that Ruggiero has used the opportunity of a hunting party to prepare his escape from the island. At the end of the Act, in a 'subterranean apartment' Alcina desperately calls on the 'ministers of night' to support her powers, but in the end throws away her magic rod in frustration ("Ah! Ruggiero crudel / Ombre pallide"). In "Mi restano le lagrime" she laments the further prospect of her defeat, in self-pity rather than anger.

Morgana, more extrovert than her sister Alcina, falls in love with 'Ricciardo', without realising that 'he' is Ruggiero's wife, who has come to the island to rescue him. The energetic "Tornami a vagheggiar" concludes Act I; the role of Morgana was written for Cecilia Young.

Serse (1738)

Handel's operatic venture at Covent Garden lasted three seasons: by the summer of 1737 competition with the rival company and health problems had exhausted this phase of his career. The Opera of the Nobility too was in trouble, having lost some of its best singers. For the season of 1737-8 at the King's Theatre an attempt was made to combine forces, building a company around the remaining singers and commissioning Handel to compose two opera scores, including *Serse*.

Serse, King of Persia, and his brother Arsamene are both in love with Romilda, the daughter of a vassal prince. *Serse* tries to use an intercepted love letter to persuade Romilda that Arsamene is being unfaithful to her, and in making assignations with her sister Atalanta. Romilda rejects *Serse*, telling him that she still loves Arsamene, but when *Serse* has gone she gives way to jealousy over Arsamene's reported pursuit of Atalanta ("L'amero?"). Romilda's music was written for the soprano Francesina (Elizabeth Duparc), a survivor from the previous season of the Opera of the Nobility.

Imeneo (1740)

Handel's relationship with the opera company at the King's Theatre only survived one season, and thereafter he returned to presenting his own performances inde-

pendently. However, his opportunities for producing operas were uncertain, limited by the availability of suitable singers, and his last opera performances took place in the context of mixed programmes with English oratorios. He drafted the score of *Imeneo* in September 1738, between *Saul* and *Israel in Egypt*, but as it turned out he did not have the resources to perform an opera for the following two seasons. *Imeneo* finally came to the stage in November 1740, at Lincoln's Inn Fields theatre, in the course of the last London season in which Handel presented operas.

The story of *Imeneo* concerns the choice that Rosmene has to make between two suitors: Tirinto, to whom she is already engaged, and Imeneo, a young man who has rescued Rosmene during a sea voyage and now claims her as his reward. In "Ingrata mai non fui" she addresses the men in turn, acknowledging her duties to both. Francesina played the role of Rosmene; Imeneo was sung by the young bass-baritone William Savage, and Tirinto by the castrato Giovanni Battista Andreoni.

Donald Burrows

VORWORT

Die Arie ist die wichtigste musikalische Komponente des Stils der Barockoper, in dem Händel arbeitete. Sie ist die Form, in der dramatische Charaktere in ihren unterschiedlichen Gemütslagen und ihren Handlungen in bestimmten Situationen portraitiert werden. Die italienische Oper spielte für Händels Karriere über 35 Jahre lang eine zentrale Rolle. Arien waren darüber hinaus auch ein wichtiger Bestandteil seiner später folgenden englischen Oratorien und sind in ihrer Gesamtheit ein reiches Erbe; ihre Anzahl ist vergleichbar mit der der Lieder Franz Schuberts. Sie zeigen sein Können als Komponist in vielerlei Hinsicht: in Melodien, Harmonien und in der Gesamtkonstruktion der musikalischen Sätze. Sie umfassen jedoch auch ein weites Spektrum verschiedener Emotionen und bieten dem Künstler kreative Möglichkeiten für die Präsentation der Charaktere.

Händel komponierte die meisten seiner Opernarien in der Da-capo-Form, eine traditionelle Struktur, für die passende Texte von den italienischen Librettisten geliefert wurden: ein erster Teil (in welchem die Musik auf der Tonika endet), ein Mittelteil mit einem ergänzenden Text (in welchem die Musik in einer gegensätzlichen Tonart steht) und schließlich eine Wiederholung des ersten Teils. Abgesehen von den kürzesten Da-capo-Arien hat der erste Teil normalerweise eine eigene innere Form mit zwei allgemeinen Textaussagen, wobei

der zentrale Punkt durch die gegensätzliche Tonart und ein Orchesterritornell oder ein Zwischenspiel gekennzeichnet wird. Die Hauptdarsteller einer Oper erwarteten, in jedem Akt wenigstens eine größere Arie zu singen. Allerdings boten die Dramen auch Gelegenheiten für kürzere Arien, die keine vollständige Da-capo-Form aufweisen mussten, insbesondere, wenn eine bestimmte Stimmung oder Situation eingeführt werden sollte: „V'adoro, pupille“ ist ein anschauliches Beispiel dafür. Obwohl die meisten Arien durch ein Dialogrezitativ eingeleitet wurden und unmittelbar aus Interaktionen zwischen den Figuren hervorgingen, stellte die Arie bisweilen auch einen Höhepunkt einer Monologstruktur dar, die durch ein emotional stärkeres Accompagnato eröffnet wurde.

Diese Ausgabe versammelt einige der besten Arien für hohe Frauenstimmen aus Händels Opern. Sie enthält einige sehr bekannte und einige weniger bekannte Stücke. Neben diesen Werken verbleibt dennoch ein beachtliches Repertoire qualitativ sehr hochwertiger Musik, das es noch zu entdecken gilt. Im 18. Jahrhundert stellte der Operngesang eine der wenigen Möglichkeiten für Frauen dar, eine anerkannte Musikerlaufbahn einzuschlagen, die in Bezug auf öffentliches Interesse und Bezahlung mit denen der führenden Männer vergleichbar war. Über die Gesangsausbildung dieser Frauen ist wenig bekannt. Wahrscheinlich ver-

tieften sie ihre musikalischen und schauspielerischen Fertigkeiten durch eine Ausbildung bei etablierten Künstlern. Die Musik, die Händel für sie komponierte, ist genauso anspruchsvoll wie die, die er für Männer schrieb, und weist dieselbe Qualität auf: einerseits ein zweckmäßiges Verständnis der Möglichkeiten, die die hohe Stimmlage bietet, andererseits Sensibilität hinsichtlich technischer, musikalischer und dramatischer Fähigkeiten einzelner Sänger. Auch wenn Frauen gelegentlich für Männerrollen engagiert wurden (normalerweise anstelle von Kastraten und in Nebenrollen), wurden die Arien in der vorliegenden Sammlung alle für Frauenstimmen in Opern komponiert. Im Hinblick auf den musikalischen Anspruch war die dramatische Stärke der weiblichen Hauptrollen mit denen der Männer vergleichbar, so wie es die Handlung verlangte. Die Arien in dieser Sammlung sind Werke aus Händels dreißigjähriger Schaffenszeit als Opernkomponist in London und vermitteln einen Eindruck von der Vielfalt dieses umfangreichen Repertoires. Sie umfasst Stücke, die für insgesamt sieben Sängerinnen geschrieben wurden und unterschiedliche technische Eigenheiten aufweisen, einschließlich der Tonumfänge. London kam in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in den Genuss einer blühenden Theaterkultur, aber zwischen der Welt der englischen Theaterstücke (in denen üblicherweise Lieder vorkamen) und der italienischen Oper fand kaum Austausch statt. Daher überrascht es nicht, dass die führenden Sängerinnen in Händels Opern Italienerinnen waren. Dennoch wurden zwei der hier enthaltenen Arien ursprünglich von einer französischen, aber in Italien ausgebildeten, Sängerin gesungen und zwei weitere zunächst von einer Engländerin.

Das Hinzufügen von Verzierungen und Kadenzen zu den Arien ist von mehreren zeitgenössischen Theoretikern und Kritikern als gängige Praxis unter Sängern des 18. Jahrhunderts bezeichnet worden, gewöhnlich einhergehend mit Beschwerden über einen übertriebenen Gebrauch derselbigen. Dieser Bereich der Aufführungspraxis oblag eher dem Künstler als dem Komponisten selbst; er beruhte auf einem Element der Spontaneität oder der Improvisation (zumindest dem Anschein nach), und stellte eine Ergänzung zu den vom Komponisten vorgeschriebenen Noten dar. Es existiert noch eine handschriftliche Kopie dreier Arien aus der Oper *Ottone* mit Verzierungen in Händels Handschrift. Aber leider können auch diese nicht als definitiv angesehen werden, da der Anlass, für den sie geschrieben wurden, unbekannt ist. Dies zeigt dennoch, dass alle Variationen das Gesamtprofil Händels ursprünglicher Melodie-

linien wahren sollten. In der Praxis begrenzen die Komplexität der Melodielinien und die sorgfältige Komposition seiner Arien die Möglichkeiten für wirkungs- und geschmackvolle Variationen. Zudem haben die möglichen Kadenzpunkte an den Abschnittsenden normalerweise spezifische Melodiegerüste, im Gegensatz zu einfacheren Melodieschemata, die für spätere Stile der Musik des 18. Jahrhunderts charakteristisch sind. Kadenzen wurden in allen Fällen nicht in dem Maße ausgedehnt wie später in Konzerten der Klassik und waren nur dann möglich, wenn die Instrumentalbegleitung vom ganzen Orchester auf die flexiblere Basso-Continuo-Gruppe verkleinert wurde. Im Klavierpart dieser Ausgabe werden die continuobegleiteten Passagen durch kleingedruckte Noten dargestellt. Sollen zusätzliche Verzierungen und Kadenzen ausprobiert werden, sind zunächst der Stil der Zeit und die Texttauglichkeit zu beachten. Die größte Verantwortung für den Sänger einer Arie liegt darin, die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf Musik und Text aufrechtzuerhalten. Im Da Capo kann dies im Wesentlichen durch die Vortragsweise erreicht werden, unabhängig davon, ob sie mit musikalischen Variationen einhergeht.

Auch wenn einige von Händels Arien einzig wegen der lyrischen Qualität der Musik berühmt geworden sind, ist das Wissen über den dramatischen Zusammenhang essentiell für ein gutes Verständnis der Texte und ihrer musikalischen Umsetzung. Wo es möglich war, sind die Arien in dieser Ausgabe mit den ihnen vorausgehenden Rezitativen für dieselbe Rolle abgedruckt. So besteht bei drei Werken (aus *Giulio Cesare*, *Alcina* und *Serse*) die Möglichkeit, eine ganze Soloszene aufzuführen. Die folgenden Anmerkungen zu den einzelnen Opern beziehen sich auf die Originalsänger und den dramatischen Kontext. Die Arien sind in der chronologischen Reihenfolge der Opern aufgeführt. Die angegebenen Jahreszahlen sind die der Uraufführungen.

Rinaldo (1711)

Rinaldo, Händels erste Londoner Oper, hatte ein eigenes geschriebenes Libretto, das teilweise aus Torquato Tassos epischem Gedicht *Gerusalemme liberata* stammt. Das Drama spielt während der Belagerung Jerusalems zur Zeit des Ersten Kreuzzugs. Almirena, die Tochter des Generals der christlichen Streitkräfte, wurde Rinaldo zur Frau versprochen, sobald die Stadt Jerusalem erobert wäre. Sie wird von Armida entführt, einer Zauberin und Königin der Amazonen. In „Lascia ch'io pianga“ beklagt Almirena ihre Trennung von Rinaldo, die durch die unwillkommene Aufmerksamkeit von

Armidas Verbündeter Argante noch verschlimmert wird. In „Bel piacere“ feiert sie voller Freude, dass sie endlich wieder mit Rinaldo vereint ist. „Furie terribili“ ist der spektakuläre Auftritt Armidas, wenn sie in einem von zwei Drachen gezogenen Streitwagen einfliegt. Die Rolle der Armida wurde für Elisabetta Pilotti-Schiavonetti geschrieben, die wie Händel zu dieser Zeit eine Stelle am Hofe von Hannover innehatte. Almirena wurde von Isabella Girardeau gespielt.

Giulio Cesare in Egitto (1724)

Giulio Cesare spielt während Caesars Besuch in Ägypten und dreht sich um die persönlichen und politischen Beziehungen zwischen Caesar, Königin Kleopatra und Kleopatras Bruder Tolomeo. Die Rolle der Kleopatra, geschrieben für Francesca Cuzzoni, ist mit acht Arien eine der umfangreichsten in Händels Opern. „V'adoro, pupille“ ist Teil einer ausgeklügelten Paradeszene, in der es um die Verführung Caesars geht und in der Kleopatra als ‚Tugend‘ auf ihrem Thron auf dem Parnass dargestellt wird. Eine anschließende Verabredung zwischen Caesar und Kleopatra wird gestört, als eine Gruppe Ägypter lautstark Caesars Tod fordert; Kleopatra möchte, dass er flieht, aber er geht hinaus, um seinen Angreifern entgegenzutreten. In „Che sento?“ und der folgenden Arie fürchtet sie um ihre eigene Sicherheit und um die Caesars. In der darauffolgenden Auseinandersetzung besiegt Tolomeo die von Kleopatra unterstützten Römer. Von Caesar selbst wird berichtet, er sei ertränkt worden. Doch er flieht und kehrt zu Kleopatra zurück, um ihre Truppen für den finalen Kampf zu mobilisieren. Kleopatras Hoffnung lebt wieder auf („Da tempeste il legno infranto“).

Tamerlano (1724)

Asteria, die Tochter des türkischen Sultans Bajazet, ist in den griechischen Prinzen Andronico verliebt. Bajazet jedoch wurde von Tamerlano, dem Kaiser der Tartaren, der Asteria selbst zur Frau haben will, besiegt und gefangen genommen. Asterias Verweigerung gegenüber Tamerlanos Wünschen, die in dem Versuch gipfelt, ihn zu töten, führt dazu, dass sie mit ihrem Vater zusammen eingesperrt wird. Bajazet stellt Gift für sie beide her, das sie nehmen wollen, falls Tamerlano versucht, ihnen seinen Willen aufzuzwingen. In „Cor di padre“ denkt Asteria über ihre Situation nach, die sie für noch erbärmlicher hält als die ihres Vaters. Die Rolle wurde für Cuzzoni geschrieben.

Riccardo primo, Re d'Inghilterra (1727)

Im Sommer 1726 kam eine neue Sopranistin, Faustina Bordoni, nach London, um sich dem Opernensemble anzuschließen. So standen für die Opern der folgenden Saison zwei führende Sängerinnen für die Hauptrollen zur Verfügung, Faustina und Cuzzoni. In *Riccardo primo* wurde zwischen dem englischen König Richard I (Riccardo). und Costanza, der Prinzessin von Navarra, eine Ehe arrangiert. Costanza (die Rolle Cuzzonis) schafft es, die Küste Zyperns zu erreichen, fürchtet jedoch um Riccardos Sicherheit auf stürmischer See („Se perì l'amato bene“). Unter dem Namen Doris (Doride) kommt sie am Hofe von Isacio an, dessen Tochter Pulcheria (Faustina) kurz vor einer Eheschließung mit Oronte, dem Prinzen von Syrien, steht („Vado per obbedirti“). Doch bei Riccardos Ankunft versucht Isacio, Pulcheria als Costanza auszugeben, die Riccardo nie gesehen hat. Aber Oronte offenbart Riccardo die wahre Situation. Derweil will Pulcheria stattdessen noch immer Oronte heiraten. Schließlich greift Riccardo gegen Isacio zu den Waffen. Costanza singt „Il volo così fido“ als Berardo, ihr Begleiter, Bericht erstattet, dass der Palast bald Riccardo zufallen werde.

Tolomeo (1728)

Tolomeo spielt ebenfalls in Zypern, doch geht es in dieser Oper um die dynastischen Kämpfe unter den Ägyptern. Es handelt sich nicht um dieselben historischen Charaktere wie in *Giulio Cesare*, auch wenn die Ägypter dieselben Namen tragen. Kleopatra bevorzugt ihren jüngeren Sohn als Thronfolger. Sie zwingt ihren älteren Sohn Tolomeo ins Exil und trennt ihn von seiner Frau Seleuce. Seleuce, die bei Zypern Schiffbruch erlitten hat, verkleidet sich als die Schäferin ‚Delia‘, um nach Tolomeo zu suchen, der wiederum als der Schäfer ‚Osmin‘ verkleidet ist. In einer ländlichen Kullisse singt sie „Fonti amice“, kurz bevor sie den schlafenden Osmin entdeckt. Die Rolle wurde für Cuzzoni geschrieben.

Ariodante (1735)

In den Jahren 1733 und 1734 löste sich Händels frühere Opernkompanie am King's Theatre auf. 1733 ging Senesino mit den meisten der anderen Solisten fort, um sich einem neu gegründeten Konkurrenzensemble anzuschließen, der Opera of the Nobility. Im darauffolgenden Jahr lief Händels Vertrag für die Nutzung des Theaters aus. Deswegen musste er einen alternativen Aufführungsort und neue Sänger finden. So vereinbarte Händel im Sommer 1734 die Nutzung von John Richs kurz zuvor fertig gestelltem Theater in Covent

Garden, in dem Opern im Wechsel mit dem regulären Repertoire englischer Stücke produziert wurden. *Ariodante* war die erste Partitur, die Händel für Covent Garden schrieb. Die Sopranistin Anna Maria Strada del Pò, die als einzige Hauptdarstellerin des alten Ensembles bei Händel geblieben war, sang die Rolle der Ginevra, der Tochter des Königs von Schottland. In „*Orrida agli occhi miei*“ weist sie die Annäherungsversuche von Polinesso, dem Herzog von Albanien, zurück. Stattdessen ist sie in den Prinzen Ariodante verliebt, der zu Besuch ist. In „*Volate, amori*“ ist sie glücklich darüber, dass der König die Heirat billigt. Polinesso jedoch schmiedet einen Plan, für den er die Hofdame Dalinda benutzt, um den Anschein zu erwecken, Ginevra hätte eine heimliche Liebschaft mit ihm. Schließlich merkt Dalinda, dass sie ausgenutzt wurde und ist wütend wegen seines Verhaltens („*Neghittosi, or voi che fate?*“). Dalinda wurde von der englischen Sopranistin Cecilia Young gespielt, die später den Komponisten Thomas Augustine Arne heiratete.

Alcina (1735)

Händels auf *Ariodante* folgende Oper handelt von den fortlaufenden Versuchen, die Macht von Alcina, die den Paladin Ruggiero auf ihrer verzauberten Insel gefangen hat, aufzudecken und zu zerstören. Alcina, für Strada komponiert, ist eine von Händels umfangreichsten und kraftvollsten Rollen für Sopran. Im zweiten Akt entdeckt Ruggiero mit Hilfe eines magischen Ringes die Wahrheit über Alcinas Verzauberungen. In „*Ah, mio cor!*“ hat Alcina soeben erfahren, dass Ruggiero die Gelegenheit, an einer Jagdgesellschaft teilzunehmen genutzt hat, um seine Flucht von der Insel vorzubereiten. Am Ende des Aktes ruft Alcina in einem ‚unterirdischen Raum‘ verzweifelt die ‚Gesandten der Nacht‘ an, um ihre Macht zu bestärken, wirft aber letztendlich aus Verzweiflung ihren Zauberstab fort („*Ah! Ruggiero crudel*“ / „*Ombre pallide*“). In „*Mi restano le lagrime*“ beklagt sie die Aussicht auf ihre Niederlage, jedoch eher mit Selbstmitleid als mit Zorn.

Morgana, extrovertierter als ihre Schwester Alcina, verliebt sich in ‚Ricciardo‘, ohne zu merken, dass ‚er‘ Ruggieros Frau ist, die auf die Insel gekommen ist, um ihn zu retten. Das energische „*Tornami a vagheggiar*“ beendet den ersten Akt. Die Rolle der Morgana wurde für Cecilia Young geschrieben.

Serse (1738)

Händels Opernprojekt in Covent Garden dauerte drei Spielzeiten. Im Sommer 1737 hatten der Wettstreit mit dem konkurrierenden Ensemble und gesundheit-

liche Probleme seiner Laufbahn zugesetzt. Die Opera of the Nobility steckte ebenfalls in Schwierigkeiten, nachdem sie einige ihre besten Sänger verloren hatte. In der Spielzeit 1737–38 wurde am King’s Theatre der Versuch unternommen, die Kräfte zu vereinen, indem man ein Ensemble um die verbleibenden Sänger aufbaute und Händel beauftragte, zwei Opernpartituren zu komponieren, darunter *Serse*.

Sowohl *Serse*, der König von Persien, als auch sein Bruder Arsamene sind in Romilda verliebt, die Tochter eines Vasallenprinzen. *Serse* versucht Romilda durch einen abgefangenen Liebesbrief davon zu überzeugen, dass Arsamene ihr untreu gewesen sei und Verabredungen mit ihrer Schwester Atalanta habe („*L’amero?*“). Romilda weist *Serse* zurück und sagt ihm, sie liebe Arsamene immer noch. Doch nachdem *Serse* gegangen ist, lässt sie ihrer Eifersucht auf Arsamenes Zuneigung zu Atalanta, von der ihr berichtet wurde, freien Lauf. Romildas Musik wurde für die Sopranistin Francesina (Elizabeth Duparc) geschrieben, eine ‚Überlebende‘ der vorherigen Saison der Opera of the Nobility.

Imeneo (1740)

Händels Zusammenarbeit mit dem Opernensemble am King’s Theatre überdauerte nur eine Spielzeit. Danach ging er wieder dazu über, seine Aufführungen selbstständig umzusetzen. Seine Möglichkeiten, Opern zu produzieren, waren jedoch unsicher und durch die Verfügbarkeit geeigneter Sänger eingeschränkt. Seine letzten Opern wurden zusammen mit einem gemischten Programm englischer Oratorien aufgeführt. Er entwarf die Partitur zu *Imeneo* im September 1738, zwischen *Saul* und *Israel in Egypt*; aber es stellte sich heraus, dass er keine Mittel hatte, um in den beiden darauffolgenden Spielzeiten eine Oper zu inszenieren. *Imeneo* kam schließlich im November 1740 am Theater in Lincoln’s Inn Fields auf die Bühne, im Laufe der letzten Londoner Spielzeit, in der Händel Opern aufführte.

Imeneo handelt von der Wahl, die Rosmene zwischen zwei Verehren zu treffen hat: Tirinto, mit dem sie bereits verlobt ist, und Imeneo, einem jungen Mann, der Rosmene während einer Seereise gerettet hat und sie nun als seine Belohnung fordert. In „*Ingrata mai non fui*“ richtet sie sich nacheinander an beide Männer und räumt ihre Verpflichtung beiden gegenüber ein. Francesina spielte die Rolle der Rosmene. Imeneo wurde vom jungen Bass-Bariton William Savage gesungen und Tirinto vom Kastraten Giovanni Battista Andreoni.

Donald Burrows

(Übersetzung von Constanze Wollrath)

ARIA TEXTS / ARIENTEXTE

FURIE TERRIBILI (Armido, *Rinaldo*)

Furie terribili,
Circondatemi,
Seguitatemi,
Con faci oribili.

Frightening furies,
Surround me,
Follow me,
With horrid torches.

Schreckliche Furien,
Folgt mir,
Umgebt mich
Mit furchterregenden Fackeln.

LASCIA CH'IO PIANGA (Almirena, *Rinaldo*)

Lascia ch'io pianga
Mia cruda sorte,
E che sospiri la libertà.
Il duolo infranga
Queste ritorte,
De' miei martiri sol per pietà.

Let me bewail
My harsh fate
And sigh for my liberty.
Let grief break
These bonds
Of my suffering, for pity's sake.

Lass mich mein
Grausames Schicksal beweinen
Und nach der Freiheit mich verzehren.
Möchte doch, um der Barmherzigkeit willen,
Der Schmerz diese Fesseln
Meiner Qualen zerbrechen.

[RECITATIVO] – BEL PIACERE (Almirena, *Rinaldo*)

Recitativo
[...] Dall'aure dolci
Della tua bell'alma.

Aria
Bel piacere
E godere
Fido amor;
Questo fa contento il cor.
La fermezza
Sol apprezza
Lo splendor,
Che provien d'un grato cor.

Recitative
[...] From the sweet breath
Of your noble soul.

Aria
A great joy it is
To experience
A faithful love,
It makes the heart content.
Constancy alone
Treasures the glory
Which comes
From a loving heart.

Rezitativ
[...] Zum süßen Hauch
Deines edlen Herzens.

Arie
Schönes Vergnügen ist,
Sich treuer Liebe
Zu erfreuen;
Dies macht zufrieden das Herz.
Die Beständigkeit
Schätzt nur den Glanz,
Der aus einem
Geliebten Herzen kommt.

V'ADORO, PUPILLE (Cleopatra, *Giulio Cesare in Egitto*)

V'adoro, pupille,
Saette d'amore,
Le vostre faville
Son grate nel sen.
Pietose vi brama
Il mesto mio core,
Ch'ognora vi chiama
L'amato suo ben.

I adore you, eyes,
Arrows of love,
Your sparkle
Is happiness to my soul.
That you should be kind
Is the desire of my sad heart,
Which for ever calls you
Its beloved treasure.

Ich bete euch an, Pupillen,
Blitze der Liebe,
Eure Funken
Sind meinem Herzen willkommen.
Dass ihr gnädig seid,
Wünscht mein trauriges Herz,
Das immer
Nach seinem Geliebten ruft.

CHE SENTO? – SE PIETÀ DI ME NON SENTI (Cleopatra, *Giulio Cesare in Egitto*)

Accompagnato
Che sento? oh Dio! Morrà Cleopatra
ancora.
Anima vile, che parli mai? Deh, taci!
Avrò, per vendicarmi
In bellicosa parte,
Di Bellona in sembianza un cor di Marte.
Intanto, o Numi, voi che il ciel reggete,
Difendete il mio bene,
Ch'egli è del seno mio conforto e speme.

Accompagnato
What do I hear? oh God! Cleopatra also will die.
Cowardly soul, whatever are you saying?
I will have, to avenge me
As a warrior,
Bellona's appearance but the heart of Mars.
Meanwhile, O Gods, who reign in Heaven,
Protect my beloved,
For he is the hope and comfort of my heart.

Accompagnato
Was hör ich? oh Gott! Auch Cleopatra wird
sterben.
Feige Seele, was sagst du da? Ach, schweig!
Ich werde, um mich zu rächen,
Als Kriegerin
Wie Bellona erscheinen und ein Herz wie Mars
haben.
Unterdessen, o Götter, die ihr den Himmel
beherrscht,
Verteidigt den Geliebten,
Denn er ist meines Herzens Trost und Hoffnung.

Aria
Se pietà di me non senti,
Giusto Ciel, io morirò.
Tu da' pace a miei tormenti,
O quest'alma spirerò.

Aria
If you feel no pity for me,
Just Heaven, I will die.
Grant peace to my torments,
Or I will breathe out my soul.

Arie
Wenn du keine Gnade für mich empfindest,
Gerechter Himmel, werde ich sterben.
Befreie mich von meinen Qualen,
Oder ich werde meine Seele verhauchen.

DA TEMPESTE IL LEGNO INFRANTO
(Cleopatra, *Giulio Cesare in Egitto*)

Da tempeste il legno infranto,
Se poi salvo giunge in porto,
Non sa più che desiar.
Così il cor tra pene e pianto
Or che trova il suo conforto,
Torna l'anima a bear.

If the ship shattered by storms
Then safely reaches port,
It knows of nothing more to wish for.
So the heart, that amid pain and sorrow
Now finds its comfort,
Once again makes the soul rejoice.

Wenn das zerbrochene Schiff aus den Stürmen
Unversehrt in den Hafen gelangt
Weiß es nicht, was es sich noch wünschen soll.
So wird der Mensch, wenn er
Inmitten von Kummer und Tränen
Troast findet, wieder froh.

COR DI PADRE
(Asteria, *Tamerlano*)

Cor di padre, e cor d'amante,
Salda fede, odio costante,
Pur alfin vi placherò.
Sol non è pago il mio core,
Perché dice il mio timore,
Ch'ambidue vi perderò.

A father's heart, a lover's heart,
Unwavering constancy, unending hatred,
Now at last I will satisfy you.
Only my heart is not content,
Because my fear tells me
That I will lose you both.

Herz des Vaters, Herz des Liebsten,
Fest in Treue, stolz im Hassen:
Beider Wünsche stille ich.
Mein Herz nur ist noch nicht ruhig.
Da ihm meine Furcht zuflüstert,
Dass euch beide ich verliere.

SE PERÌ L'AMATO BENE
(Costanza, *Riccardo primo, Re d'Inghilterra*)

Se perì l'amato bene,
Fra l'angosce e fra le pene
Anch'io l'alma spirerò.
Non lo vidi, e pur l'adoro;
E sì grave è il mio martoro,
Che s'è morto io non vivrò.

If my treasure has perished,
In anguish and suffering
I too will breathe out my soul.
I have never seen him, yet I adore him:
And so great is my sorrow,
The if he is dead, I will not live.

Wenn der Geliebte starb,
Werde auch ich vor Angst und Kummer
Meine Seele verhauchen.
Ich sah ihn nicht, und doch bete ich ihn an;
Die Qual ist so groß,
Dass, wenn er tot ist, ich nicht weiterleben werde.

VADO PER OBBEDIRTI
(Pulcheria, *Riccardo primo, Re d'Inghilterra*)

Vado per obbedirti,
Mio caro genitor,
Tu dai conforto al cor,
Lo fai contento.
L'amabile diletto
Di corrisposto affetto
Vedrai brillar in me;
Caro, per la tua fé
Amor già sento.

I will carry out your command,
My dear father,
You give comfort to my heart,
You make it content.
The joyous delight
Of mutual affection
You will see shining in me:
My dearest, for your devotion
I already feel love.

Ich werde dir gehorchen,
Mein lieber Vater,
Du stehst dem Herzen bei,
Du machst es glücklich.
Das liebliche Vergnügen
Der erwiderten Liebe
Wirst du in mir leuchten sehen;
Liebster, deine Treue
Lässt mich schon Liebe empfinden.

[RECITATIVO] – IL VOLO COSÌ FIDO
(Costanza, *Riccardo primo, Re d'Inghilterra*)

Recitativo
[...] La tua speranza
Certa è del par che la vittoria; io stessa
Andrò per te, fida Pulcheria,
Incontro al re vittorioso,
A implorarne il perdono;
Perder non devi e padre, e trono, e sposo.

Recitative
[...] Your hope
Is as sure as is the victory;
I will go myself on your behalf, loyal Pulcheria,
To meet the victorious king,
And beg pardon for you;
You should not lose father, throne and husband.

Rezitativ
[...] Deine Hoffnung
Ist so sicher wie der Sieg. Ich selbst
Werde für dich, getreue Pulcheria,
Dem siegreichen König entgegengehen,
Um Verzeihung von ihm zu erlehen.
Du sollst nicht Vater, Thron und Gatten
verlieren.

Aria
Il volo così fido
Al dolce amato nido
Quell'augellin non ha,
Come al tuo nobil core,
Quest'alma, tutt'amore,
Sempre fedel sarà.

E DOVE MAI – FONTI AMICHE
(Seleuce, Tolomeo, Re d'Egitto)

Recitativo
E dove, e dove mai
Rivolgerò le innamorate piante
Per ritrovare il mio perduto ben?

Aria
Fonti amiche aure leggere
Mormorando,
Sussurrando,
Voi mi dite ch'io godrò.
Io godrò, fonti, ma quando?
Aure, quando?
Ah, voi dite lusinghiere
Che lo sposo rivedrò.

[RECITATIVO] – ORRIDA AGLI
OCCHI MIEI
(Ginevra, Ariodante)

Recitativo
[...] Duca, se mai
Fosti noioso oggetto agli occhi miei,
Or che amante ti scopri, or più lo sei.

Aria
Orrida agli occhi miei
Quanto, Signor, tu sei
Tesifone non è.
Amor di noi per gioco
Il core a te di foco,
Di gel lo fece a me.

VOLATE, AMORI
(Ginevra, Ariodante)

Volate, amori,
Di due bei cori la gioia
Immensa a celebrar.
Il gaudio è tanto, tanto,
Che come, e quanto,
Dir non saprei, debba esultar.

INGRATO POLINESSO! –
NEGHITTOSI, OR VOI CHE FATE?
(Dalinda, Ariodante)

Recitativo
Ingrato Polinesso! E in che peccai,
Che con la morte ricompensi amore?
Ah! Sì, questo è l'error, troppo t'amai.

Aria
That little bird does not have
Such a faithful flight
To its sweet beloved nest,
As will my soul, full of love,
Be ever true
To your noble heart.

Recitativo
And where, where ever
Shall I direct my loving steps
To find my lost treasure?

Aria
Friendly springs, gentle breezes
Murmuring,
Whispering,
You tell me that I will be happy.
I will be happy, springs, but when?
Breezes, when?
Ah, you flatter me when you say
That I will see my husband again.

Recitativo
[...] Duke, if ever
You were a sight hateful to my eyes,
Now that you reveal your love, now you are
more so.

Aria
Tespiphone is not more horrid
In my eyes
Than you are, my Lord.
Love has played a game with us,
By setting your heart on fire,
And making mine of ice.

Fly, Cupids,
To celebrate the immense joy
Of two noble hearts.
The happiness is so great, so great,
That how and when it must rejoice
I could not say.

Recitativo
Traacherous Polinesso! How did I wrong you,
That your reward my love with death?
Ah yes, this was my mistake, I loved you too
much.

Arie
Selbst der kleine Vogel
Fliegt nicht so treu
Zu seiner zärtlich geliebten Brut,
Wie meine Seele, ganz von Liebe erfüllt,
Deinem edlen Herzen
Immer treu sein wird.

Rezitativo
Wohin, wohin nur
Soll ich die verliebten Schritte wenden,
Um meinen verlorenen Geliebten
wiederzufinden?

Arie
Freundliche Quellen, liebliche Lüfte,
Murmelnd,
Säuselnd
Sagt ihr mir, dass ich mich freuen werde.
Ich werde mich freuen, ihr Quellen, aber wann?
Ihr Lüfte, wann?
Ach, ihr sagt mir schmeichelnd,
Dass ich den Gatten wiedersehen werde.

Rezitativo
[...] Herzog, wenn du meinen Augen
Bisher schon lästig gewesen bist, dann bist du
es jetzt,
Wo du dich als Liebhaber offenbarst noch mehr.

Arie
So schrecklich, wie du, Herr,
Mir erscheinst,
Ist selbst Tesifone nicht.
Amor hat, um seinen Spaß mit uns zu treiben,
Dein Herz aus Feuer,
Das meine aber aus Eis gemacht.

So fliegt, ihr Liebesgötter,
Um die unermessliche Freude
Zweier schöner Herzen zu feiern!
Die Freude ist so groß,
Dass ich nicht ausdrücken kann,
Wie und wie sehr ich jubeln sollte.

Rezitativo
Undankbarer Polinesso! Welchen Fehler
beging ich,
Dass du die Liebe mit dem Tode belohnst?
Ah! ja, dies ist mein Fehler, ich habe dich zu
sehr geliebt.

Aria
Neghittosi, or voi che fate?
Fulminate,
Cieli, omai sul capo all'empio.
Fate scempio dell'ingrato,
Del crudel che m'ha tradito,
Impunita l'empietà,
Riderà
Nel veder poi fulminato
Qualche scoglio, o qualche tempio.

TORNAMI A VAGHEGGIAR
(Morgana, *Alcina*)

Tornami a vagheggiar,
Te solo vuol amar
Quest'anima fedel,
Caro mio bene.
Già ti donai il mio cor,
Fido sarà'l mio amor,
Mai ti sarò crudel,
Cara mia spene.

AH, MIO COR!
(*Alcina, Alcina*)

Ah, mio cor! Schernito sei!
Stelle! Dei! Nume d'amore!
Traditore! T'amo tanto
Puoi lasciarmi sola in pianto,
Oh Dei, perché?
Ma, che fa gemendo Alcina?
Son regina, è tempo ancora:
Resti, o muora, peni sempre,
O torni a me. Ah, mio cor!

AH! RUGGIERO CRUDEL – OMBRE
PALLIDE
(*Alcina, Alcina*)

Accompagnato
Ah! Ruggiero crudel, tu non m'amasti!
Ah! Che fingesti amor e m'ingannasti!
E pur ti adora ancor fido mio core.
Ah! Ruggiero crudel, sei traditore!
Del pallido Acheronte
Spiriti abitatori, e della notte
Ministre, di vendetta
Cieche figlie crudeli, a me venite!
Secondate i miei voti,
Perché Ruggiero amato
Non fugga da me ingrato.
Ma, ohimè! Misera! e quale
Insolita tardanza? Eh! Non m'udite?
Vi cerco, e v'ascondete?
Vi comando, e tacete?
Evvi inganno? Evvi frode?
La mia verga fatal non ha possanza?
Vinta, delusa Alcina, e che t'avanza?

Aria
Indifferent gods, now what are you doing?
Now hurl your thunderbolts,
O Heavens, on the villain's head.
Destroy the ungrateful wretch,
The cruel man who has betrayed me.
If his villainy goes unpunished,
He will laugh
If he then sees lightning strike
Some rock or some temple.

Come back and gaze on me,
It is you alone
That my faithful soul desires to love,
My dearest treasure.
I have already given you my heart,
My love will be faithful,
Never will I be cruel to you,
My dearest hope.

Ah, my heart! You are scorned!
Stars! Gods! God of Love!
Traitor! I love you so,
Can you leave me alone with my tears,
Oh Gods, why?
But, what is Alcina doing complaining?
I am a queen, there is till time:
Let him stay or die, let him suffer for ever
Or come back to me. Ah, my heart!

Accompagnato
Ah! Cruel Ruggiero, you never loved me!
Ah! You feigned love and you deceived me!
And yet my faithful heart adores you.
Ah! Cruel Ruggiero, you are a traitor!
Spirits that dwell on pale Acheron,
And servants of the night,
Blind and cruel daughters of vengeance,
Come to me!
Obey my wishes,
So that my beloved Ruggiero
Does not flee from me ungrateful.
But alas! Unhappy wretch! What is this
Unaccustomed delay? What, do you not hear me?
I seek you, and you conceal yourselves?
I command you, and you are silent?
Is it deception? Is it a trick?
Has my fatal wand no longer any power?
Defeated, deceived Alcina, what is left for you?

Arie
Ihr trägen Götter, was tut ihr jetzt?
Fahrt mit den Blitzen, ihr Himmel,
Nun auf das Haupt des Frevlers nieder!
Tötet den Undankbaren,
Den Grausamen, der mich verraten hat!
Wenn der Ruchlose nicht bestraft wird,
Wird er nur lachen,
Wenn er sieht, dass der Blitz
Irgendeinen Felsen oder einen Tempel trifft.

Kehre zurück, mich zu umschmeicheln;
Dich allein will
Diese treue Seele lieben,
Mein geliebter Schatz!
Ich habe dir schon mein Herz geschenkt;
Treu wird meine Liebe sein,
Niemals werde ich grausam zu dir sein,
Meine teure Hoffnung.

Ach, mein Herz! Du bist verhöhnt.
Sterne! Götter! Gott der Liebe!
Verräter! Ich liebe dich so sehr.
Du kannst mich einsam in Tränen
zurücklassen,
Oh Götter, warum?
Doch was soll Alcina in ihrem Leide tun?
Ich bin Königin, noch ist es Zeit:
Er soll bleiben oder sterben, er soll auf immer
leiden
Oder zu mir zurückkehren.

Accompagnato
Ach! grausamer Ruggiero, du liebtest mich nicht!
Ach! dass du Liebe heucheltest und mich
betrogst!
Und doch betet dich mein Herz noch treu an.
Ach! grausamer Ruggiero, du bist ein Verräter!
Geister, Bewohner des bleichen Acheron
Und der Nacht Dienerinnen,
Der Rache blinde, grausame Töchter,
Kommt zu mir!
Steht meinen Wünschen bei,
Damit der geliebte Ruggiero
Nicht treulos von mir fliehe!
Doch, weh mir! Ich Elende! Was ist das
Für ein ungewohntes Zaudern? He! hört ihr
mich nicht?
Ich suche euch, und ihr verbergt euch?
Ich befehle euch, und ihr schweigt?
Auch hier Täuschung? Auch hier Betrug?
Hat mein unseliger Zauberstab keine Macht
mehr?
Besiegte, betrogene Alcina, was bleibt dir?

Aria
Ombre pallide, lo so, m'udite.
Dintorno errate, e vi celate,
Sorde da me, perché?
Fugge il mio bene: voi lo fermate,
Deh, per pietate,
Se in questa verga, ch'ora disprezzo
E voglio frangere, forza non è.

MI RESTANO LE LAGRIME
(Alcina, *Alcina*)

Mi restano le lagrime,
Direi dell'alma i voti,
Ma i dei resi ho implacabili,
E non m'ascolta il ciel.
Potessi in onda limpida sottrarmi al
sole al dì,
Potessi in sasso volgermi,
Che finirei così
La pena mia crudel.

L'AMERÒ? NON FIA VERO –
È GELOSIA QUELLA TIRANNA
(Romilda, *Serse*)

Accompagnato
L'amerò? Non fia vero.
Amante traditor! sorella infida!
Godete di mie pene.
Barbara, menzognero!
Ma voi, che delirante me ascoltate,
Forse saper bramate
La mia furia crudele ora chi sia?

Aria
È gelosia
Quella tiranna
Che tanto affanna
L'anima mia.
Del suo veleno
M'asperge il seno,
E mi condanna
A pena ria.

INGRATA MAI NON FUI
(Rosmene, *Imeneo*)

(ad Imeneo)
Ingrata mai non fui,
Non ho di sasso il cor,
(a Tirinto)
Ma il cor non è per lui,
Lo serbo sol per te.
(ad Imeneo)
D'aver pietà mi vanto,
Priva non son d'amore.
(a Tirinto)
Deh, non ombrarti tanto,
Fidati pur di me.

Aria
Pale shades, I know you can hear me.
You surround me, and hide yourselves,
Deaf to me, why?
My treasure is leaving me: you stop him,
Ah, for pity's sake,
If in this wand, which I now despise
And wish to break, there is no power any more.

Only tears are left for me;
I would say my soul's prayers,
But I have made the gods implacable,
And Heaven does not hear me.
If only I could take myself from the light of day
In a limpid stream, or turn myself into a rock,
I would thus end
My cruel suffering.

Accompagnato
I will love him? It is not true.
Faithless lover! treacherous sister!
Enjoy my suffering.
Cruel woman, lying man!
But you, who hear my ravings,
Do you perhaps want to know
Who my cruel tormentor is?

Aria
It is jealousy,
That tyrant
Which so troubles
My soul.
It trickles its poison
Into my breast,
And condemns me
To grievous anguish.

(to Imeneo)
I was never ungrateful,
I do not have a heart of stone,
(to Tirinto)
But my heart is not for him,
I keep it only for you,
(to Imeneo)
If I am proud of being kind,
I am not without love.
(to Tirinto)
Please do not be offended,
Just trust me.

Arie
Bleiche Schatten, ich weiß es, ihr hört mich.
Ihr umschwebt mich, und ihr verbergt euch
Taub vor mir. Warum? Warum?
Mein Geliebter flieht. Haltet ihn auf,
Ach! aus Mitleid,
Wenn in diesem Stab, den ich nun verschmähe
Und zerbrechen will, keine Macht mehr ist.

Mir bleiben nur die Tränen.
Aus ganzer Seele möchte ich flehen,
Aber ich habe die Götter unversöhnlich
gestimmt,
Und der Himmel erhört mich nicht.
Könnte ich mich doch der Sonne, dem Tage
In den klaren Fluten entziehen,
Könnte ich mich in einen Stein verwandeln,
Auf dass ich so meine grausame Qual beendete.

Accompagnato
Ich werde ihn lieben? Niemals.
Verräterischer Geliebter! Ungetreue Schwester!
Freut euch an meinen Qualen.
Grausame, Lügner!
Doch ihr, die ihr mich irrereden hört,
Möchtet ihr vielleicht wissen,
Wer mich so grausam quält?

Arie
Die Eifersucht
Ist jene Tyrannin,
Die meine Seele
So ängstigt.
Mit ihrem Gift
Besprengt sie mir die Brust
Und verdammt mich
Zu schlimmer Qual.

(zu Imeneo)
Ich war niemals undankbar,
Ich habe kein Herz von Stein.
(zu Tirinto)
Aber das Herz ist nicht für ihn,
Ich bewahre es nur für dich.
(zu Imeneo)
Mitleid ist mir nicht fremd,
Ich bin nicht lieblos.
(zu Tirinto)
Ach, schau nicht so finster drein,
Vertraue mir nur.