

# HÄNDEL

## Arienalbum

Männerrollen für hohe Stimme  
aus Händels Opern

## Aria Album

Male Roles for High Voice  
from Handel's Operas

zusammengestellt von / compiled by  
Donald Burrows



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 4296

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 Arienexte 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>Radamisto</i>	Michael Pacholke	Siegfried Flesch
<i>Rinaldo</i>	Michael Rot	Siegfried Flesch
<i>Rodelinda, Regina de' Longobardi</i>	Michael Rot	Michael Pacholke
<i>Serse</i>	Andreas Köhs	Michael Pacholke
<i>Tamerlano</i>	Michael Rot	Reinhard Strohm

## INHALT / CONTENTS

Preface .....	IV
Vorwort .....	VIII
Aria Texts / Arientexte .....	XIII
Cara sposa, amante cara ( <i>Rinaldo, Rinaldo</i> ) .....	2
Di speranza bel raggio – Venti, turbini ( <i>Rinaldo, Rinaldo</i> ) .....	6
Or la tromba ( <i>Rinaldo, Rinaldo</i> ) .....	10
Cara sposa, amato bene ( <i>Radamisto, Radamisto</i> ) .....	13
Domerò la tua fierezza ( <i>Tolomeo, Giulio Cesare in Egitto</i> ) .....	15
Vuò dar pace ( <i>Tamerlano, Tamerlano</i> ) .....	19
A dispetto ( <i>Tamerlano, Tamerlano</i> ) .....	24
Pompe vane di morte – Dove sei, amato bene? ( <i>Bertarido, Rodelinda, Regina de' Longobardi</i> ) .....	30
Vivi, tiranno ( <i>Bertarido, Rodelinda, Regina de' Longobardi</i> ) .....	34
Alla tenda reale – Non disperi peregrino ( <i>Lotario, Lotario</i> ) .....	39
Oh! felice mio core! – Con l'ali di costanza ( <i>Ariodante, Ariodante</i> ) .....	43
E vivo ancora? – Scherza, infida ( <i>Ariodante, Ariodante</i> ) .....	50
Dopo notte atra e funesta ( <i>Ariodante, Ariodante</i> ) .....	54
Verdi prati ( <i>Ruggiero, Alcina</i> ) .....	61
Frondi tenere – Ombra mai fu ( <i>Serse, Serse</i> ) .....	64
Se bramate d'amar chi vi sdegna ( <i>Serse, Serse</i> ) .....	66
Sorge nell'alma mia ( <i>Tirinto, Imeneo</i> ) .....	70
Pieno il core ( <i>Tirinto, Imeneo</i> ) .....	75

# 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 at the opening of scenes in order to establish a mood or situation, and many of these are particularly attractive: "Ombra mai fu" is one famous 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 high-voice arias for male characters 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. The leading male roles in Italian opera from Handel's period were usually sung by (and written for) castrato singers, though occasionally male roles were

also taken by female singers: one of the arias included here was sung at the first performances by a soprano, and then by a castrato who took over the role a few months later. The cessation of the tradition of castrato singers was one of the factors that excluded Handel's works from the repertory of opera houses for more than a century. When the operas were first revived in the twentieth century the castrato music was given to baritones, singing an octave lower, but it is now recognised that this practice was mistaken on both musical and dramatic grounds: Handel's scoring assumes a high, flexible, voice functioning in the upper part of the orchestral texture, and the high voice in itself is an indicator of the importance of the male character involved. Present-day performances of Handel's operas have shown that the arias can be performed equally effectively, in both musical and dramatic aspects, by women and by male falsettists, with results that amply repay the effort that is involved in overcoming the particular technical challenges that some of the arias present. It is important to recognise that 'castrato' does not imply a single type of voice or personality: when members of Handel's audience wrote about his performers, they contrasted the tone qualities and musical styles of the various singers, and in any case the dramatic roles that might be played by the same singer carried different requirements. The arias include music written for eight singers with different technical characteristics, including pitch-ranges.

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 melodies and the careful composition of his arias limit the opportunities for effec-

tive and tasteful variations, and the possible cadenza points at the ends of sections usually have specific melodic outlines, rather than the simpler formulae that are characteristic of later styles of eighteenth-century music. (An exception is the cadences in "Sorge nell'alma mia" from *Imeneo*, one of Handel's last operas.) 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 two items (from *Rodelinda* 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)

The three arias were composed for Nicolini (Nicolo Grimaldi), who was the leading singer in the opera company during Handel's first years in London: contemporaries praised both his musical skill and his acting abilities, and the arias reflect the range of his talents. *Rinaldo*, Handel's first London opera, in which Nicolini played the title role, had a specially-written libretto loosely 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. Goffredo, the General of the Christian forces, has promised his daughter Almirena to Rinaldo once Jerusalem has been taken. "Cara sposa, amante cara" comes from Act I when Almirena has just been taken away from him by the enchantress Armida; in "Venti turbini", the final aria of the act, he determines to

rescue her and declares vengeance on her captors. In Act III Rinaldo sings "Or la tromba" as the troops are assembling for the final battle.

#### *Radamisto* (1720)

*Radamisto* was Handel's first work for the Royal Academy of Music, the new London opera company that gave its first performances in April 1720. In the opening production the role of Radamisto was sung by the soprano Margherita Durastante, but at the revival later in the year she moved to another role because Senesino (Francesco Bernardi) had arrived in London to take over as the company's 'first man'. The aria "Cara sposa, amato bene" was therefore successively sung by a soprano and a castrato. The plot of *Radamisto* involves a tangle of family relationships in which Tiridate, the King of Armenia, starts a war in order to advance his 'unjust amours' against his sister-in-law, Radamisto's wife Zenobia. Zenobia follows Radamisto to the battlefield, where he fears for her safety: in "Cara sposa, amato bene" he tries to encourage her, but admits his own anxieties.

#### *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. When the situation descends into military confrontation, Cleopatra sides with Caesar, but in the battle at the beginning of Act III Tolomeo defeats the Romans, and takes Cleopatra prisoner. In "Domero la tua fierezza" he rejoices that his proud sister is now in his power. The role of Tolomeo was written for the castrato Gaetano Berenstadt.

#### *Tamerlano* (1724)

In *Tamerlano* the role of the famous Tartar Emperor Tamberlane was played by the castrato Andrea Pacini; Senesino was also in the cast, as the Greek Prince Andronico, in love with Asteria, the daughter of Bajazet, the defeated but defiant Turkish Emperor. Tamerlano proposes to take Asteria as his own wife, and he asks Andronico to persuade her to this ("Vuò da pace"), in return for which he offers Andronico Irene, to whom he had previously been promised in marriage. Andronico eventually reveals to Tamerlano that he loves Asteria himself, and when Asteria confirms that their love is mutual Tamerlano threatens to execute Bajazet, in order to take his revenge on her ("A dispetto").

### *Rodelinda, Regina de' Longobardi* (1725)

Following the death of the King of Lombardy, a war developed between his two sons: one was mortally wounded but called upon the assistance of Grimoaldo, Duke of Benevento, who defeated the other brother, Bertarido. The latter fled to Hungary and initiated rumours of his own death, planning to return in order to rescue his wife Rodelinda and their son. He does return, disguised in Hungarian clothes, and finds his own monument: he reflects on his situation and longs to see Rodelinda again ("Dove sei"). This is one of Handel's most memorable scenes for Senesino, and was the subject of an oil portrait of the singer.

"Vivi, tiranno" was not part of the original score, but was added for the revival in the following season. It came in Act III, just after Bertarido has intervened to prevent the assassination of Grimoaldo.

### *Lotario* (1729)

The royal Academy failed in 1728, but Handel continued to perform operas in partnership with Heidegger, the manager of the King's Theatre. The story of *Lotario*, the first opera for the new company, concerns dynastic struggles in Italy. In "Non dispersi peregrino" Lotario, King of Germany, prepares to re-take the city of Pavia, which had been captured by Berengario and continues to resist under Matilda, Berengario's forceful wife. Berengario himself has already been captured by Lotario, and Idelberto, Berengario's son, has declined to support his father's claims. The role of Lotario was played by Antonio Bernacchi, a castrato who replaced Senesino for one season.

### *Ariodante* (1735)

The years 1733 and 1734 saw the break-up of the Handel/Heidegger 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 saw the end of Handel's arrangement for the use of the theatre. 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-built theatre at Covent Garden, where operas would be produced in alternation with the regular repertory of English plays. For the leading man he succeeded in engaging the castrato Giovanni Carestini and in *Ariodante*, the first new score that he wrote for the Covent Garden productions, he provided Carestini with an outstanding aria in each act.

Ariodante, a visiting Prince, has fallen in love with Ginevra, the daughter of the King of Scotland: the King approves the match, and in "Con l'ali di costanza" Ariodante rejoices in the prospect that his hopes will be fulfilled. However, Polinesso, the Duke of Albany, sets up a trick by which it appears that Ginevra receives him as her lover: in "Scherza, infida" Ariodante sings of his bitterness and frustration at her apparent infidelity. Eventually Polinesso's deceit is revealed, and in "Dopo notte" Ariodante foresees that a happy outcome will be achieved. At this time Carestini was at the height of his powers, in vocal stamina as well as range: Handel's arias provided him with music that was both energetic and expressive, and in "Dopo notte" exploits the singer's full two-octave range.

### *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. Ruggiero is at first deceived, but finally realises that the beautiful island is an illusion, though he still regrets that it will fade away when Alcina is beaten. According to a famous anecdote, Carestini at first objected to "Verdi prati" because it did not display his virtuosity; in the event its simple lyricism, with a touch of nostalgia, made it one of Handel's most popular arias.

### *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 that phase of his career. The Opera of the Nobility too was in trouble, having lost some of its best singers, including the castrati Senesino and Farinelli. 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. *Serse* was one of these: the title role was composed for the season's leading castrato Caffarelli (Gaetano Majorano). "Ombra mai fu" is the aria for the scene that opens the opera, with Serse, King of Persia, gazing admiringly at a plane tree: the intensity of the music may seem a little ridiculous, unless it is remembered that tree-shade was a rare and valuable feature in a hot country with few fertile areas. Both Serse and his brother Arsamene are in love with Romilda, the daughter of a vassal prince. Serse tries to use an intercepted love letter to persuade

that Arsamene is being unfaithful to her, but she still rejects him: "Se bramate d'amar" is his reaction.

#### *Imeneo* (1740)

Handel's relationship with the opera company at the King's Theatre survived only one season, and thereafter he returned to presenting his own performances independently. However, his opportunities for producing operas were uncertain, limited by the availability of suitable singers, and his 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 her from pirates during a sea voyage and now claims her as his reward. In the end she chooses Imeneo (played in the first production by the young bass-baritone William Savage). However, Tirinto's music has all the high-status musical symbols of the traditional castrato role: it was only in 1740 that Handel had a suitable singer, in Giovanni Battista Andreoni, who could do justice to the music, and in particular the showpiece aria "Sorge nell'alma mia", conveying the emotional turmoil that Tirinto suffers in competition with Imeneo. When Rosmene delays making her choice and Tirinto brings himself to speak directly to Imeneo on the matter, his mood is pessimistic ("Pieno il core").

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 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 Orchesterritorial 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 Männerstimmen 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. Die männlichen Hauptrollen in italienischen Opern aus Händels Zeit wurden gewöhnlich von Kastratensänger gesungen (und für sie geschrieben), auch wenn gelegentlich Männerrollen von Frauen übernommen wurden. Eine der hier enthaltenen Arien wurde bei den ersten Aufführungen von einer Sopranistin gesungen und später von einem Kastraten, der die Rolle ein paar Monate später übernahm. Mit dem Ende der Tradition der Kastratensänger verschwanden auch Händels Werke für mehr als ein Jahrhundert aus dem Repertoire der Opernhäuser. Als die Opern im 20. Jahrhundert zum ersten Mal wieder auf die Bühne gebracht wurden, ließ man die Kastratenrollen von Baritonen übernehmen, die eine Oktave tiefer singen. Aber man weiß inzwischen, dass diese Praxis sowohl auf musikalischer als auch auf dramatischer Ebene falsch war. Händels Partitur setzt eine hohe, flexible Stimme voraus, die mit den oberen Lagen des Orchesters agiert. Zudem ist die hohe Lage als solche ein Indikator für die Wichtigkeit der entsprechenden männlichen Rolle. Heutige Aufführungen von Händelopern zeigen, dass die Arien sowohl von Frauen als auch von männlichen Falsettisten in musikalischer und dramatischer Hinsicht gleichermaßen wirkungsvoll dargeboten werden können. Die Resultate entschädigen für den Aufwand, den es bedarf, die besonderen technischen Schwierigkeiten zu überwinden, die einige der Arien aufweisen. Es ist wichtig zu verstehen, dass der Begriff „Kastrat“ keine ganz bestimmte Art der Stimme oder der Persönlichkeit impliziert. Wenn Zuhörer über Händels Künstler schrieben, verglichen sie die Tonqualität und die musikalische Ausdrucksweise der einzelnen Sänger. In jedem Fall stellten die verschiedenen dramatischen Rollen, die ein einzelner Sänger übernehmen konnte, unterschiedliche Anforderungen an ihn. Die Arien wurden für acht verschiedene Sänger geschrieben, die über unterschiedliche technische Fähigkeiten verfügten, wie zum Beispiel verschiedene Tonumfänge.

Das Hinzufügen von Verzierungen und Kadenz zu den Arien ist von mehreren zeitgenössischen Theoretikern und Kritikern als gängige Praxis unter Sängern des 18. Jahrhunderts bezeichnet worden, häufig einhergehend mit Beschwerden über einen übertriebenen Gebrauch derselbigen. Dieser Bereich der Aufführungspraxis oblag eher dem Künstler als dem Komponisten selbst; er beruhte auf Elementen der Spontaneität

oder 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 Melodielinien wahren sollten. In der Praxis begrenzen die Komplexität der Melodien 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 Schemata, die für spätere Stile der Musik des 18. Jahrhunderts charakteristisch sind. (Eine Ausnahme ist die Kadenz in „Sorge nell’alma mia“ aus *Imeneo*, eine von Händels letzten Opern). Kadzenzen 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 kleinzgedruckte Noten dargestellt. Sollen zusätzliche Verzierungen und Kadzenzen 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 zwei Werken (aus *Rodelinda* 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)

Die drei Arien wurden für Nicolini (Nicolo Grimaldi) komponiert, der in den ersten Jahren Händels in London der wichtigste Sänger des Opernensembles war. Zeitgenossen rühmten sowohl seine musikalischen Fähigkeiten als auch sein schauspielerisches Können. Die Arien spiegeln die Bandbreite seines Talents wider. *Rinaldo*, Händels erste Londoner Oper, in der Nicolini die Hauptrolle spielte, hatte ein eigens geschriebenes Libretto, frei nach Torquato Tassos epischem Gedicht *Gerusalemme liberata*. Das Drama spielt während der Belagerung Jerusalems zur Zeit des Ersten Kreuzzugs. Goffredo, der General der christlichen Truppen, hat Rinaldo seine Tochter Almirena versprochen, sobald Jerusalem eingenommen wäre. „Cara sposa, amante cara“ erscheint im ersten Akt, kurz nachdem Almirena durch die Zauberin Armida von Goffredo getrennt wurde. In „Venti turbini“, der letzten Arie des Aktes, entschließt er sich, sie zu retten und verkündet, sich an ihren Entführern zu rächen. Im dritten Akt singt Rinaldo „Or la tromba“, als sich die Truppen zum letzten Kampf versammeln.

### *Radamisto* (1720)

*Radamisto* war Händels erstes Werk für die Royal Academy of Music, die neue Londoner Opernkompanie, die ihre erste Aufführung im April 1720 gab. In der Erstaufführung wurde die Rolle des Radamisto von der Sopranistin Margherita Durastante gesungen. Bei einer Wiederaufnahme später in jenem Jahr sang sie jedoch eine andere Rolle, da Senesino (Francesco Bernardi) nach London gekommen war, um den Platz als ‚Primo uomo‘ des Ensembles einzunehmen. Die Arie „Cara sposa, amato bene“ wurde daher nacheinander von einem Sopran und einem Kastraten gesungen. In *Radamisto* geht es um ein Wirrwarr von Familienbeziehungen, in denen Tiridate, der König von Armenien, einen Krieg beginnt, um sein ‚unrechtes Liebesverhältnis‘ zu seiner Schwägerin, Radamistos Frau Zenobia, zu verbessern. Zenobia folgt Radamisto auf das Schlachtfeld, wo er um ihre Sicherheit fürchtet. In „Cara sposa, amato bene“ versucht er, ihr Mut zu machen, gesteht aber seine eigene Angst.

### *Giulio Cesare in Egitto* (1724)

*Giulio Cesare* spielt während Caesars Besuch in Ägypten und handelt von den persönlichen und politischen Beziehungen zwischen Caesar, Königin Kleopatra und Kleopatras Bruder Tolomeo. Als die Situation in militärische Konfrontation übergeht, stellt sich Kleopatra auf Caesars Seite. Aber im Kampf zu Beginn des drit-

ten Aktes besiegt Tolomeo die Römer und nimmt Kleopatra gefangen. In „Domerò la tua fierezza“ freut er sich darüber, seine stolze Schwester in seiner Gewalt zu haben. Die Rolle des Tolomeo wurde für den Kastraten Gaetano Berenstadt geschrieben.

#### *Tamerlano* (1724)

In *Tamerlano* wurde die Rolle des berühmten Tatarenkaisers Tamerlano vom Kastraten Andrea Pacini gesungen. Senesino war ebenfalls im Ensemble und spielte den griechischen Prinzen Andronico, der Asteria liebte, die Tochter des besieгten aber aufsässigen türkischen Sultans Bajazet. Tamerlano beabsichtigt, Asteria selbst zur Frau zu nehmen und bittet Andronico, sie dazu zu überreden („Vuò da pace“). Im Gegenzug bietet er Andronico Irene an, mit der er zuvor verlobt war. Andronico offenbart Tamerlano schließlich, dass er Asteria selbst liebt. Als Asteria bekräftigt, dass ihre Liebe beiderseitig ist, droht Tamerlano, Bajazet hinzurichten, um sich an ihr zu rächen („A dispetto“).

#### *Rodelinda, Regina de' Longobardi* (1725)

Nach dem Tod des Lombardenkönigs brach ein Krieg zwischen seinen beiden Söhnen aus: Einer wurde tödlich verwundet, erbat aber die Hilfe von Grimoaldo, dem Herzog von Benevent, der den anderen Bruder, Bertarido, besiegte. Letzterer flüchtete nach Ungarn und brachte Gerüchte über seinen eigenen Tod in Umlauf und plante, zurückzukehren, um seine Frau Rodelinda und ihren Sohn zu retten. Als Ungar verkleidet, kehrt er zurück und entdeckt sein eigenes Grabmal. Er sinniert über seine Situation und sehnt sich danach, Rodelinda wiederzusehen („Dove sei“). Dies ist eine der unvergesslichsten Szenen Senesinos. Sie wurde Gegenstand eines Ölportraits des Sängers.

„Vivi, tiranno“ war nicht Teil der ursprünglichen Partitur, sondern wurde für die Wiederaufnahme in der folgenden Spielzeit hinzugefügt. Diese Arie wird im dritten Akt gesungen, kurz nachdem Bertarido eingegriffen hat, um die Ermordung Grimoaldos zu verhindern.

#### *Lotario* (1729)

Die Royal Academy scheiterte 1728, Händel setzte jedoch seine Opernaufführungen in Kooperation mit Heidegger, dem Manager des King's Theatre, fort. In *Lotario*, der ersten Oper für die neue Kompanie, geht es um dynastische Kämpfe in Italien. In „Non dispersi peregrino“ plant Lotario, König von Deutschland, die Rückeroberung der Stadt Pavia, die von Berengario eingenommen worden war und die unter Matilda, Be-

rengarios energischer Frau, weiter Widerstand leistet. Berengario selbst wurde bereits von Lotario gefangen genommen. Idelberto, Berengarios Sohn, weigerte sich, die Forderungen seines Vaters zu unterstützen. Die Rolle des Lotario spielte Antonio Bernacchi, ein Kastrat, der für eine Spielzeit Senesino ersetzte.

#### *Ariodante* (1735)

In den Jahren 1733 und 1734 brach die Opernkompanie von Händel und Heidegger am King's Theatre auseinander. 1733 ging Senesino mit den meisten der anderen Solisten fort, um sich einer neu gegründeten Konkurrenzkompanie anzuschließen, der Opera of the Nobility. Im darauffolgenden Jahr lief Händels Vertrag für die Nutzung des Theaters aus. Deswegen musste er sowohl einen alternativen Aufführungsort als auch 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. Es gelang ihm, den Kastraten Giovanni Carestini als Hauptdarsteller zu engagieren. In *Ariodante*, dem ersten Stück, das Händel für Covent Garden schrieb, bekam Carestini in jedem Akt eine herausragende Arie.

Prinz Ariodante, der zu Besuch ist, hat sich in Ginevra, die Tochter des Königs von Schottland, verliebt. Der König stimmt der Verbindung zu. In „Con l'ali di costanza“ freut sich Ariodante über die Aussicht auf die Erfüllung seiner Hoffnungen. Polinesso jedoch, der Herzog von Albanien, bedient sich einer List, durch die er vorgibt, Ginevra empfange ihn als ihren Geliebten. In „Scherza, infida“ besingt Ariodante seine Verbitterung und Enttäuschung über ihre augenscheinliche Untreue. Schließlich wird Polinessos Betrug aufgedeckt. In „Dopo notte“ sieht Ariodante voraus, dass es zu einem glücklichen Ausgang kommen wird. Zu dieser Zeit befand sich Carestini auf dem Höhepunkt seiner sanglichen Fähigkeiten, in Hinblick auf Ausdauer und Stimmumfang. Händels Arien boten ihm Musik, die gleichzeitig dynamisch und expressiv war. In „Dopo notte“ wird die zwei Oktaven umfassende Stimme des Sängers voll ausgeschöpft.

#### *Alcina* (1735)

Händels auf *Ariodante* folgende Oper handelt vom fortlaufenden Versuch, die Macht von Alcina, die den Paladin Ruggiero auf ihrer verzauberten Insel gefangen hat, aufzudecken und zu zerstören. Ruggiero wird zunächst getäuscht, merkt aber schließlich, dass die schöne Insel eine Illusion ist. Dennoch bedauert er,

dass sie verschwinden wird, sobald Alcina geschlagen ist. Einer bekannten Anekdote nach lehnte Carestini „Verdi prati“ zunächst ab, weil es seine Virtuosität nicht widerspiegelte; schließlich machte die einfache Lyrik gepaart mit einem Hauch Nostalgie das Stück zu einer der populärsten Arien Händels.

#### Serse (1738)

Händels Opernprojekt in Covent Garden währte drei Spielzeiten. Im Sommer 1737 hatten der Wettstreit mit der konkurrierenden Kompanie und gesundheitliche Probleme seiner Laufbahn zugesetzt. Die Opera of the Nobility steckte ebenfalls in Schwierigkeiten, nachdem sie einige ihrer besten Sänger verloren hatte, darunter die Kastraten Senesino und Farinelli. 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*. Die Titelrolle schrieb er für den in jener Spielzeit führenden Kastraten Caffarelli (Gaetano Majorano). „Ombra mai fu“ stammt aus der Eröffnungsszene der Oper. In ihr bewundert Serse, der König von Persien, eine Platane: Die Intensität der Musik mag beinahe ein wenig lächerlich anmuten, sofern man nicht bedenkt, dass der Schatten eines Baumes etwas sehr Seltenes und Wertvolles ist in einem heißen Land mit wenigen fruchtbaren Gegenden. Sowohl Serse 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, aber sie weist ihn dennoch zurück. „Si bramate d’amar“ ist seine Reaktion darauf.

#### 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 wie sich herausstellte, hatte er keine Mittel, 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 Verehrern zu treffen hat: Tirinto, mit dem sie bereits verlobt ist, und Imeneo, einem jungem Mann, der Rosmene während einer Seereise vor Piraten gerettet hat und sie nun als seine Belohnung fordert. Am Ende entscheidet sie sich für Imeneo (in der ersten Inszenierung gespielt von dem jungen Bass-Bariton William Savage). In Tirintos Musik lassen sich all jene musikalischen Zeichen gehobenen Ranges der traditionellen Kastratenrollen auffinden. Erst 1740 hatte Händel mit Giovanni Battista Andreoni einen geeigneten Sänger gefunden, der der Musik gerecht werden konnte, insbesondere die Paradearie „Sorge nell’alma mia“, die das Gefühlschaos vermittelt, unter dem Tirinto in seinem Konkurrenzkampf mit Imeneo leidet. Als Rosmene ihre Entscheidung herauszögert und Tirinto sich dazu überwindet, selbst mit Imeneo über die Angelegenheit zu sprechen, ist er pessimistisch gestimmt („Pieno il core“).

Donald Burrows  
(Übersetzung von Constanze Wollrath)



# ARIA TEXTS / ARIENTEXTE

## CARA SPOSA, AMANTE CARA (Rinaldo, *Rinaldo*)

Cara sposa  
Amante cara,  
Dove sei?  
Deh! ritorna  
A' pianti miei!  
Del vostr' Erebo sull' ara  
Colla face del mio sdegno  
Io vi sfido  
O spirti rei.

Dear wife,  
Dearest beloved,  
Where are you?  
Ah, come back  
To my tears!  
On the altar of your Erebus  
With the flames of my anger,  
I defy you, O evil spirits.

Teure Verlobte,  
Teure Geliebte  
Wo bist du?  
Ach, kehre zurück  
Auf meine Klagen hin!  
Auf den Altar des Erebus  
Fordere ich euch,  
O ihr bösen Geister,  
Mit der Fackel meines Zorns.

## DI SPERANZA UN BEL RAGGIO – VENTI, TURBINI (Rinaldo, *Rinaldo*)

*Recitativo*  
Di speranza un bel raggio  
Ritorni a rischiarar l'alma smarrita;  
Sì, adorata mia vita!  
Corro veloce ad oppugnar gl'inganni;  
Amor, sol per pietà, dammi i tuoi vanni!

*Recitative*  
May a beautiful ray of hope  
Return to bring light to my bewildered soul;  
Yes, beloved joy of my life!  
I hasten to fight against deceit;  
Love, for pity's sake, give me your wings!

*Rezitativ*  
Ein schöner Hoffnungsstrahl  
Kehre wieder, meine verwirrte Seele aufzuheitern.  
Ja, mein angebetetes Leben, ich eile schnell,  
Den bösen Trug zu bekämpfen.  
Amor, einzig aus Barmherzigkeit leih mir  
deine Flügel!

*Aria*  
Venti, venti turbini, prestate  
Le vostre ali a questo piè,  
Cieli, numi, il braccio armate  
Contro chi pena mi diè.

*Aria*  
Winds, whirlwinds,  
Lend your wings to my feet,  
Heavens, Gods, strengthen my arm  
Against those who have given me grief.

*Arie*  
Winde, Wirbelwinde,  
Leih eure Flügel diesem Fuß.  
Himmel, Götter, wappnet den Arm mir  
Gegen den, der Leid mir zufügte.

## OR LA TROMBA (Rinaldo, *Rinaldo*)

Or la tromba in suon festante  
Mi richiama a trionfar,  
Qual guerriero e qual amante,  
Gloria e amor mi vuol bear.

Now the trumpet with festive sound  
Calls me to victory.  
As warrior and lover  
Glory and love will bless me.

Nun ruft mich die Trompete  
In festlichem Klang zum Triumph.  
Den Krieger wie den Liebenden,  
Ruhm und Liebe wollen mich beglücken.

## CARA SPOSA, AMATO BENE (Radamisto, *Radamisto*)

Cara sposa, amato bene  
Prendi spene,  
Ché non sempre irato il cielo  
Volgerà lo sdegno in me.  
Sgombra, oh Dio, dal nobil core  
Il dolore, ch'il vederti lagrimare  
Fa tremar lo spirto e' il piè.

Dear wife, beloved treasure  
Take hope,  
For angry Heaven will not always  
Turn its wrath against me.  
Sweep away, oh God, the grief  
From your noble heart, for to see you weep  
Makes by spirit and my feet tremble.

Teure Gemahlin, geliebtes Gut,  
Schöpfe Hoffnung,  
Denn nicht immer wird der ergrimmte Himmel  
Seinen Zorn gegen mich richten.  
Befreie, o Gott, dein edles Herz  
Von seinem Schmerz, denn dich weinen zu  
sehen,  
Lässt meine Seele und meinen Schritt erzittern.

[RECITATIVO] – DOMERÒ LA TUA

FIEREZZA

(Tolomeo, *Giulio Cesare in Egitto*)

*Recitativo*

[...] Costei, che per germana aborro e  
sdegno,  
Si conduca alla reggia; io colà voglio  
Che, ad onta del suo ardire,  
Genuflessa m'adori a piè del soglio.

*Aria*

Domerò la tua fierezza  
Ch'il mio trono aborre e sprezza,  
E umiliata ti vedrò.  
Tu qual Icaro rubelle  
Sormontar brami le stelle,  
Ma quell'ali io tarperò.

*Recitative*

[...] Let her whom I hate and despise as a sister  
Be taken to the palace; there I desire that  
In spite of her impudence, she shall adore me  
Kneeling at the foot of my throne.

*Rezitativ*

[...] Die Schwester, die ich verabscheue und  
verachte,  
Werde in den Königspalast gebracht; ich will,  
Dass sie mich dort, als schmähliche Strafe für  
ihre Verwegenheit,  
Kniend zu Füßen des Thrones anbetet.

*Arie*

Ich werde deinen Hochmut zähmen,  
Der meinen Thron verabscheut und verachtet,  
Und ich werde dich gedemütigt sehen.  
Du wünschst wie der rebellische Ikarus  
Zu den Sternen emporzusteigen,  
Doch ich werde dir die Flügel stutzen.

[RECITATIVO] – VUÒ DAR PACE

(Tamerlano, *Tamerlano*)

*Recitativo*

[...] Per voi. Non posso fare scelta miglior,  
Né voi miglior acquisto.  
Non chiedo in ricompensa,  
Che il consenso d'un padre,  
Perché salga una figlia al maggior trono.  
Da voi lo spero e non lo spero in vano,  
Se penserete, che l'impero e Irene  
Ambidue doni son della mia mano.

*Recitative*

[...] For you. I cannot make a better choice,  
Nor you find a better fortune.  
All I ask in return  
Is her father's consent  
For his daughter to ascend the highest throne.  
I hope for it from you, and I do not hope in vain,  
If you consider that the empire and Irene  
Are both gifts from my hand.

*Rezitativ*

[...] Für Euch. Ich kann nicht besser wählen,  
Noch Ihr was Bess'res finden.  
Als Gegenleistung wünsch' ich nichts,  
Als die Zustimmung Bajazets  
Zur Erhebung seiner Tochter auf den Thron  
der Welt.  
Von Euch erhoff' ich das, und nicht umsonst,  
Sofern Ihr daran denkt, dass euer Kaisertum  
Und Irene beides Geschenke meiner Hand sind.

*Arie*

Frieden biet' ich einem Stolzen,  
Damit will ich sanfter stimmen  
Seine Wut und seinen Zorn.  
Wenn ich ihm sein Leid versüße,  
Lös' ich auch die schwere Kette,  
Mit der der Hass sein Herz umfängt.

[RECITATIVO] – A DISPETTO

(Tamerlano, *Tamerlano*)

*Recitativo*

[...] Bajazet, l'ira mia non ha più freno.  
Sappi, che non più solo  
Sei mio nemico; altri due rei son teco.  
Ora con un sol colpo  
Voglio veder puniti  
Un rival, un' ingrata ed un superbo.  
Bajazet ed Asteria  
Sian trascinati alle mie mense; seco  
Venga Andronico, e miri  
In Asteria i suoi scorni;  
Se poi tal piace all' amor suo ritorni.

*Recitative*

[...] Bajazet, my rage has no longer any bounds.  
Understand that you are no longer  
My only enemy; two others are guilty with you.  
Now with one blow  
I will see punished  
A rival, an ungrateful woman and a proud man.  
Let Bajazet and Asteria  
Be dragged to my supper table;  
Let Andronico come with them,  
And see Asteria's ignominy;  
Then if he likes that, let him go back to her love.

*Rezitativ*

[...] Ah, Bajazet, mein Zorn ist ohne Schranken.  
Vernimm, dass du nicht mehr mein einz'ger Feind:  
Zwei andre Übeltäter sind mit dir.  
Und jetzt, mit einem Schlag, werd' ich  
Bestrafen lassen meinen Nebenbuhler,  
Die spröde Frau und ihren stolzen Vater.  
Bajazet und Asteria schleife man  
Vor meine Tafel, und Andronicus  
Mit ihnen, wo er sehen kann,  
Wie ich Asteria für ihn erniedrigte;  
Dann, wenn's ihm passt, kann er sie wieder  
haben.

*Arie*

Ich trotze dir,  
Du undankbare Schöne,  
Zu wildem Hass  
Entflammt ist jetzt mein Blut.  
Und in der Brust  
Die Stürme dieser Seele  
Besänftigt nur  
Die schrankenlose Wut.

*Aria*

A dispetto  
D'un volto ingratto  
Più sdegnato  
Già s' agita il cor,  
E nel petto  
A i tumulti dell' alma  
Può dar calma  
Il mio solo furor.

*Aria*

In defiance  
Of an ungrateful beauty  
With greater rage  
My heart is already enflamed;  
And in my breast  
The tumult of my soul  
Can be calmed  
Only by my fury.

POMPE VANE DI MORTE –  
DOVE SEI, AMATO BENE?  
(Bertarido, *Rodelinda, Regina de' Longobardi*)

*Accompagnato*  
Pompe vane di morte,  
Menzogne di dolor, che riserbate  
Il mio volto, e'l mio nome, ed adulate  
Del vincitor superbo il genio altiero,  
Voi dite ch' io son morto  
Ma risponde il mio duol che non è vero.  
"Bertarido fu re; da Grimoaldo  
Vinto fuggi; presso degli Unni giace.  
Abbia l'alma riposo, e'l cener pace."  
Pace al cener mio? Astri tiranni!  
Dunque finch' avrò vita  
Guerra avrò con gli stenti e con gli  
affanni?

*Aria*  
Dove sei, amato bene?  
Vieni l'alma a consolar.  
Vieni, vieni amato bene, dove sei?  
Son oppresso da' tormenti,  
Ed i crudi miei lamenti  
Sol con te posso bear.

VIVI, TIRANNO  
(Bertarido, *Rodelinda, Regina de' Longobardi*)

Vivi, tiranno,  
Io t'ho scampato;  
Svenami, ingratto,  
Sfoga il furor.  
Volli salvarti  
Sol per mostrarti  
Ch'ho di mia sorte  
Più grande il cor.

ALLA TENDA REALE –  
NON DISPERI PEREGRINO  
(Lotario, *Lotario*)

*Recitativo*  
Alla tenda reale  
Vada Idelberto; e quindi  
Dalle mura all'assalto  
Le macchine e le genti ivi sian pronte.  
Con due pugni sì cari e sposo e figlio  
Matilde del mio ben teme il periglio.

*Aria*  
Non disperi peregrino  
Se nel dubbio suo camino  
Notte oscura  
Tutto il ciel coprendo va.  
Con la chioma luminosa  
A guidar il di nascente  
Finalmente  
La bell'alba sorgerà.

*Accompagnato*  
Vain pomp of death,  
Lies which bring grief, recording  
My face, my name, and praising  
The haughty spirit of the proud conqueror,  
You say that I am dead,  
But my grief answers that it is not true.  
"Bertarido was King; defeated by Grimoaldo  
He fled, and his body lies among the Huns.  
May his soul have rest, and his ashes peace."  
My ashes peace? Hostile destiny!  
So as long as I live  
Must I struggle against hardship and sorrow?

*Aria*  
Where are you, beloved treasure?  
Come and console my soul.  
Come, come, beloved treasure, where are you?  
I am oppressed by torments,  
And only with you can I  
console my cruel lamenting.

Live, you tyrant,  
I have saved you;  
Kill me, ungrateful wretch,  
Unleash your rage.  
I wanted to save you  
Just to show you  
That my heart is nobler  
Than my fate.

*Recitative*  
Take Idelberto  
To the royal tent;  
And then let the engines and the troops  
Be ready to assault the walls.  
With two such precious hostages  
Matilde must fear the danger to my beloved.

*Aria*  
The pilgrim must not despair  
If on his uncertain way  
Dark night  
Is covering the whole sky.  
With the bright tresses  
Which bring on the coming day  
At last  
The lovely dawn will break.

*Accompagnato*  
Eitler Pomp des Todes,  
Erlogene Schmerzen, die ihr  
Mein Antlitz und meinen Namen bewahrt, und  
Des stolzen Siegers anmaßenden Genius  
schmeichelte,  
Ihr sagt, dass ich tot bin,  
Aber mein Schmerz erwidert, dass es nicht  
wahr ist.  
"Bertarido war König; von Grimoaldo  
Besiegt, floh er; bei den Hunnen liegt er begraben.  
Ruhe seiner Seele, und Friede der Asche."  
Friede meiner Asche? Tyrannische Sterne!  
Solange ich lebe,  
Werde ich Krieg gegen meine Not und meine  
Schmerzen führen.

*Arie*  
Wo bist du Geliebte?  
Komm, die Seele zu trösten.  
Qualen erdrücken mich,  
Und meine bitteren Klagen  
Kann ich nur  
Gemeinsam mit dir beenden.

Lebe Tyrann,  
Ich habe dich gerettet;  
Töte mich, Undankbarer,  
Lass deinem Zorn freien Lauf.  
Ich wollte dich nur deshalb retten,  
Um dir zu zeigen,  
Dass mein Herz  
Über mein Schicksal erhaben ist.

*Rezitativ*  
Idelberto gehe zum königlichen  
Zelt; und von nun an  
Sollen die Geschütze und die Leute  
Zum Sturm auf die Mauern bereit sein.  
Da ich mit dem Gatten und dem Sohn  
Zwei ihr teure Geiseln habe,  
Wird Matilde sich scheuen, meine Liebste zu  
gefährden.

*Arie*  
Der Pilger soll nicht verzweifeln,  
Wenn auf seinem ungewissen Weg  
Die dunkle Nacht sich anschickt,  
Den ganzen Himmel zu bedecken.  
Um den heraufziehenden Tag  
Mit glänzendem Haar voranzuschreiten,  
Wird schließlich  
Die schöne Morgenröte aufsteigen.

OH! FELICE MIO CORE! –  
CON L'ALI DI COSTANZA  
(Ariodante, Ariodante)

*Recitativo*

Oh! felice mio core!  
Dopo tanti tormenti  
Pur giungesti alla sfera de' contenti.

*Aria*

Con l'ali di costanza  
Alza il suo volo amor,  
Fa trionfar nel cor  
Fede e speranza.  
Non devo più temere  
Di sorte il río tenor,  
Ma col mio bel tesor,  
Sempre godere.

*Recitative*

Oh, my joyous heart!  
After so many torments  
You have now reached the realm of contentment.

*Aria*

On the wings of constancy  
Love takes its flight,  
And makes fidelity and hope  
Triumph in my heart.  
I need no longer fear  
The harshness of fate,  
But with my lovely treasure  
Have joy for ever.

*Rezitativ*

Oh, mein glückliches Herz!  
Nach so viel Leiden  
Bist du nun im Reich der Glückseligen angelangt.

*Arie*

Mit den Flügeln der Beständigkeit  
Tritt Amor seinen Flug an,  
Lässt Treue und Hoffnung  
Im Herzen triumphieren.  
Ich brauche die Feindseligkeit  
Des Schicksals nicht mehr zu fürchten,  
Sondern kann mit meinem schönen Schatz  
Auf ewig genießen.

E VIVO ANCORA? – SCHERZA, INFIDA  
(Ariodante, Ariodante)

*Recitativo*

E vivo ancora? E senza il ferro, oh! Dei!  
Che farò? che mi dite, o affanni miei?

*Aria*

Scherza, infida, in grembo al drudo,  
Io tradito a morte in braccio  
Per tua colpa ora men vo;  
Ma a spezzar l'indegno laccio,  
Ombra mesta e spirto ignudo,  
Per tua pena io tornerò.

*Recitative*

And still I live? And without my sword, oh Gods!  
What shall I do? What do you tell me, O my  
grief?

*Aria*

Take your pleasure, unfaithful one, on your  
lover's breast;  
Betrayed, into the arms of death  
I go, and the blame is yours;  
But to shatter the unworthy bond,  
As a sad shade and lonely spirit  
I will return to torment you.

*Rezitativ*

Und ich lebe noch? Was fange ich, o Götter,  
Ohne mein Schwert nur an? Was rätst du mir,  
o mein Kummer?

*Arie*

Scherze nur, Ungetreue, im Schoße des Buhlers!  
Ich, der ich verraten wurde, begebe mich  
Durch deine Schuld in die Hände des Todes.  
Doch um die unwürdige Fessel zu sprengen,  
Werde ich als trauriger Schatten und als  
bloßer Geist  
Dir zur Qual zurückkehren.

DOPPO NOTTE ATRA E FUNESTA  
(Ariodante, Ariodante)

Dopo notte atra e funesta  
Splende in ciel più vago il sole,  
E di gioia empie la terra.  
Mentre in orrida tempesta  
Il mio legno è quasi assorto,  
Giunge in porto e'l lido afferra.

After a dark and distressing night  
The sun shines more beautifully in the sky,  
A fills the earth with joy.  
While in a dreadful storm  
My ship is almost swallowed up,  
It arrives in the harbour and reaches the shore.

Nach der schwarzen und verhängnisvollen Nacht  
Erstrahlt die Sonne am Himmel von lieblicher  
Und erfüllt die Erde mit Freude.  
Nachdem mein Schiff im schrecklichen Sturm  
Fast untergegangen ist,  
Kommt es nun im Hafen an und erreicht den  
Strand.

VERDI PRATI  
(Ruggiero, Alcina)

Verdi prati, selve amene,  
Perderete la beltà.  
Vaghi fior, correnti rivi,  
La vaghezza, la bellezza  
Presto in voi si cangerà.  
Verdi prati, selve amene,  
Perderete la beltà.  
E cangiato il vago oggetto  
All'orror del primo aspetto  
Tutto in voi ritornerà.  
Verdi prati, selve amene,  
Perderete la beltà.

Verdant meadows, delightful woods,  
You will lose your beauty.  
Lovely flowers, flowing streams,  
Your loveliness, your beauty  
Will soon change.  
Verdant meadows, delightful woods,  
You will lose your beauty.  
And all your lovely aspect  
Will return to the horror  
Of your former appearance.  
Verdant meadows, delightful woods,  
You will lose your beauty.

Grüne Wiesen, liebliche Wälder,  
Ihr werdet eure Schönheit verlieren.  
Schöne Blumen, eilende Bäche,  
Eure Anmut, eure Schönheit  
werden bald schwinden.  
Grüne Wiesen, liebliche Wälder,  
Ihr werdet eure Schönheit verlieren.  
Und mit dem Wandel dieser Lieblichkeit  
Wird alles in euch  
Zum früheren Schreckensbild zurückkehren.  
Grüne Wiesen, liebliche Wälder,  
Ihr werdet eure Schönheit verlieren.

FRONDI TENERE – OMBRA MAI FU  
(*Serse, Serse*)

*Accompagnato*

Frondi tenere e belle  
Del mio platano amato,  
Per voi risplenda il fato.  
Tuoni, lampi, e procelle  
Non v'oltraggino mai la cara pace,  
Né giunga a profanarvi austro rapace.

*Aria*

Ombra mai fu  
Di vegetabile  
Cara ed amabile  
Soave più.

*Accompagnato*

Tender and beautiful leaves  
Of my beloved plane-tree,  
May fate be kind to you.  
May thunder, lightning, and storms  
Never assault your precious peace,  
Nor violent winds come to desecrate you.

*Aria*

There has never been  
Of any plant  
A gentler shade,  
Sweeter and more charming.

*Accompagnato*

Ihr zarten schönen Blätter  
Meiner geliebten Platane,  
Euch soll es immer wohl ergehen.  
Donner, Blitz und Stürme  
Mögen nie euren lieben Frieden rauben,  
Auch soll kein räuberischer Südwind euch  
entweihen.

*Arie*

Nie hat es  
Einen süßerem Schatten  
Eines teuren und liebenswerten  
Gewächses gegeben.

SE BRAMATE D'AMAR CHI VI SDEGNA  
(*Serse, Serse*)

Se bramate d'amar chi vi sdegna,  
Vuò sdegnarvi, ma come, non so.  
La vostra ira, crudel, me l'insegna,  
Tento farlo, e quest'alma non può.

If you desire to love the man who scorns you,  
I will scorn you, but how I do not know.  
Your anger, cruel woman, teaches it to me,  
I strive to do it, and my soul cannot.

Wenn ihr denjenigen lieben wollt, der Euch  
verschmäht,  
Will ich Euch auch verschmähen, aber wie,  
weiß ich nicht.  
Euer Zorn, Grausame, lehrt es mich,  
Ich versuche es, aber meine Seele vermag es  
nicht.

SORGE NELL'ALMA MIA  
(*Tirinto, Imeneo*)

Sorge nell'alma mia  
Qual va sorgendo in cielo  
Picciola nuvoletta  
Che poi tuona e saetta,  
E passa ad agitare  
La terra e'l mare ancor.  
Questa è la gelosia  
Che va spiegando un velo  
Di torbido sospetto,  
Che poi dentro al mio petto  
Potrebbe diventar  
Tormento del mio cor.

It rises in my soul  
As there rises in the sky  
A tiny cloud  
Which then thunders with lightning,  
And still goes on to shake  
The earth and the sea.  
This is jealousy,  
Which gradually spreads a veil  
Of dark suspicion,  
Which then in my breast  
Could become  
Torment in my heart.

In meiner Seele steigt  
Ein kleines Wölkchen empor,  
Wie es auch am Himmel entsteht,  
Das später donnert, blitzt,  
Und umherzieht, um die Erde  
Und sogar das Meer zu beunruhigen.  
Das ist die Eifersucht,  
Die einen Schleier finstern Verdachtens  
Ausbreiten will,  
Der dann dem Herzen  
In meiner Brust  
Zur Qual werden könnte.

[RECITATIVO] – PIENO IL CORE  
(*Tirinto, Imeneo*)

*Recitativo*

[...] Di' se mai la fortuna  
Arride al tuo conforto,  
Ch'è tua Rosmene, e che Tirinto è morto.

*Recitative*

[...] Say, if fortune  
Smiles in your favour,  
That Rosmene is yours, and that Tirinto is  
dead.

*Rezitativ*

[...] Sag, ob denn Fortuna  
Dir zulächelte,  
Wenn Rosmene dein, Tirinto aber tot ist.

*Aria*

Pieno il core di timore  
Palpitare io sento in seno,  
Qual chi teme del baleno  
Quando il ciel tonando va.  
Il destino è già vicino  
Del gran fulmine temuto,  
La saetta del rifiuto  
Chi di noi colpir dovrà?

*Aria*

I feel my heart, full of fear,  
Beating in my breast,  
Like him who fears the lightning  
When heaven thunders.  
Fate is already near  
With its much-feared thunderbolt,  
The arrow of refusal,  
Which of us must it strike?

*Arie*

Voller Furcht fühle ich  
Das Herz im Busen pochen,  
Wie einer, der den Blitz fürchtet,  
Wenn der Himmel donnert.  
Der befürchtete starke Blitz des Schicksals  
Ist schon ganz nahe.  
Wen von uns wird der Blitz  
Der Verweigerung zu Boden werfen?