

ABBANDONATA

Handel Italian Cantatas

CAROLYN SAMPSON

The King's Consort

Robert King



ABBANDONATA

GEORGE FRIDERIC HANDEL (1685–1759)

ITALIAN CANTATAS

Armida abbandonata HWV 105

[19'04]

Carolyn Sampson *soprano*, Kati Debretzeni, Huw Daniel *violin*, Robin Michael *cello*

Lynda Sayce *theorbo*, Menno van Delft *harpsichord*, Robert King *director, organ*

- | | | |
|---|---------------------------------------|--------|
| 1 | Recitativo: Dietro l'orme fugaci | [1'13] |
| 2 | Aria: Ah! Crudel | [7'37] |
| 3 | Recitativo: Per te mi struggo | [0'30] |
| 4 | Accompagnato: O voi, dell' incostante | [0'57] |
| 5 | Aria: Venti, fermate | [2'53] |
| 6 | Recitativo: Ma, che parlo | [1'06] |
| 7 | Aria: In tanti affanni miei | [4'43] |

Tra le fiamme HWV 170

[18'09]

Carolyn Sampson *soprano*, Kati Debretzeni, Huw Daniel *violin*

Reiko Ichise *viola da gamba*, Rebecca Miles, Ian Wilson *recorder*, Rachel Chaplin *oboe*

Robin Michael *cello*, Lynda Sayce *theorbo*, Menno van Delft *harpsichord*

Robert King *director, organ*

- | | | |
|----|---|--------|
| 8 | Aria: Tra le fiamme (1) | [5'51] |
| 9 | Recitativo: Dedalo già le fortunate penne | [0'54] |
| 10 | Aria: Pien di nuovo e bel diletto | [5'06] |
| 11 | Recitativo: Sì, sì pur troppo è vero | [0'15] |
| 12 | Aria: Voli per l'aria | [3'03] |
| 13 | Recitativo: L'uomo che nacque per salire al cielo | [0'22] |
| 14 | Aria: Tra le fiamme (2) | [2'35] |

Figlio d'alte speranze HWV 113

[13'29]

Carolyn Sampson *soprano*, Kati Debretzeni *violin*, Robin Michael *cello*Lynda Sayce *theorbo*, Menno van Delft *harpsichord*, Robert King *director, organ*

- | | | |
|----|------------------------------------|--------|
| 15 | Recitativo: Figlio d'alte speranze | [0'36] |
| 16 | Aria: Troppo costa ad un' alma | [5'15] |
| 17 | Recitativo: Era conforto | [0'27] |
| 18 | Aria: Sia guida sia stella | [4'11] |
| 19 | Recitativo: In così dir | [0'16] |
| 20 | Aria: Brillava protetto | [2'41] |

Agrippina condotta a morire HWV 110

[24'26]

Carolyn Sampson *soprano*Kati Debretzeni, Daniel Edgar, Madeleine Easton, Davina Clark *violin 1*Huw Daniel, Nia Lewis, William Thorp, Rebecca Miles *violin 2*Robin Michael *cello*, Pippa Macmillan *double bass*, Lynda Sayce *theorbo*Menno van Delft *harpsichord, organ*, Robert King *director, organ*

- | | | |
|----|--|--------|
| 21 | Recitativo: Dunque sarà pur vero | [1'02] |
| 22 | Aria: Orrida, oscura | [3'05] |
| 23 | Recitativo: Ma, pria che d'empia morte | [1'01] |
| 24 | Aria: Renda cenere il tiranno | [2'23] |
| 25 | Recitativo: Sì, sì del gran tiranno | [1'24] |
| 26 | Aria & recitativo: Come, o Dio | [1'56] |
| 27 | Aria & recitativo: Sì, sì s'uccida | [1'43] |
| 28 | Arioso & recitativo: Cada lacero e svenato | [2'56] |
| 29 | Aria: Se infelice al mondo visi | [5'33] |
| 30 | Recitativo: Trema l'ingato figlio | [1'02] |
| 31 | Aria: Su lacerate il seno | [1'42] |
| 32 | Recitativo: Ecco, a morte già corro | [0'34] |

THE KING'S CONSORT

violin 1

Kati Debretzeni	Anonymous, Naples, c.1760
Daniel Edgar	Gennaro Gagliano, Naples, 1767
Madeleine Easton	Johan Baptiste Rogeri, Rome, 1705
Davina Clarke	Francesco Ruggieri, Cremona, 1659

violin 2

Huw Daniel	Alessandro Mezzadri, c.1720 (<i>kindly loaned by the Jumpstart Jr. Foundation</i>)
Nia Lewis	Anonymous, Cremona, c.1750
William Thorp	Anonymous, English, c.1750
Rebecca Miles	J & J Simpson, London, c.1780

cello

Robin Michael	Stephan Von Baehr, 2010, copy of Matteo Goffriller, 1696
---------------	--

double bass

Pippa Macmillan	Anonymous, Bohemia, c.1750
-----------------	----------------------------

bass viol

Reiko Ichise	John Pitts, London, 1675
--------------	--------------------------

theorbo

Lynda Sayce	Theorbo in A by Michael Lowe, Woodstock, 2000, after iconography, c.1700 Theorbo in D by Ivo Magherini, Bremen, 2003, after anonymous conversion, c.1700, of bass lute by Wendelio Venere, Padua, c.1610
-------------	---

oboe

Rachel Chaplin	Pau Orriols, Vilanova, 2010, after Thomas Stanesby, London, c.1730
----------------	--

recorder

Rebecca Miles Alto recorder in G by Joachim Rohmer, Celle, 2017, after Peter J Bressan, c.1720
Ian Wilson Alto recorder in G by Joachim Rohmer, Celle, 2012, after Peter J Bressan, c.1720

harpsichord

Menno van Delft Robert Goble & Son, 1989, after Carl Conrad Fleischer, 1716

organ

Menno van Delft Robin Jennings, 1989, after seventeenth century originals
Robert King Robin Jennings, 1989, after seventeenth century originals

recorded at Alpheton New Maltings, Suffolk, on March 9-12, 2018



ALPHETON
NEW MALTINGS

recording producer & engineer David Hinit

assistant engineer James Waterhouse

photography David Gough, Ian Wilson, Viola Scheffel, Johannes King

design Carlos Arocha

executive producer Robert King

front photograph Fabrizio Conte (Shutterstock)

performing editions Robert King

pitch: A=415

temperament Thomas Young

keyboard technician Keith McGowan, Arthur Leadbetter

© & © Vivat Music Foundation 2018

ABBANDONATA - HANDEL IN ITALY

Dr Ruth Smith

In less than two decades Handel's ambition took him from a provincial German organ loft to international celebrity as principal composer to the royally sponsored opera company of Europe's financial centre. Crucial to that trajectory were his four years in Italy (1706-10), during which he composed most of his cantatas, including the four on this recording.

From an early age Handel wanted to be an opera composer. The dominant form of opera in western Europe was in the Italian style and the Italian language. Absorbing it at its source was as important to a young composer as was the Grand Tour for the formation of a European gentleman. Italy was the principal wellspring of culture, cradle of composition, and nursery of performers.

Handel's first biographer, John Mainwaring, relates that Handel encountered Italian opera composers in Berlin while he was still an adolescent. Giovanni Bononcini and Attilio Ariosti, later to be his colleagues at London's Royal Academy Opera, were sufficiently older and more experienced for Handel to be impressed by their acceptance of him as a fellow professional, and to be encouraged to venture into Italy.

According to Mainwaring, both the King of Prussia and the brother of the Medici Duke of Tuscany offered to support an Italian foray. But, rather than bind himself to an employer or even a sponsor, Handel prefaced his Italian tour by abandoning Halle university and the Domkirche organ for a money-raising operatic apprenticeship. The Hamburg Opera, the first public opera house to be opened outside Italy,

hired him initially as a violinist, but soon he was directing performances and composing operas. If the account of his Hamburg colleague Johann Mattheson is valid, Handel was aware that his exemplary German training in counterpoint had left him rather deficient on the melodic side – for which Italy would be the elixir. And by 1706 Handel had raised the capital needed to go to Italy.

Throughout his career Handel displayed a genius for assimilating the culture of his surroundings. In Italy he developed and practised his compositional skills in every major genre of his new environment, while absorbing Italian styles, networking with potential future colleagues, gauging potential competitors, and sampling the principal centres of musical activity. He composed two successful operas, for Florence (*Rodrigo*) and Venice (*Agrippina*); two oratorios (*Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, 1707, and *La Resurrezione*, 1708, Rome); church music including *Dixit Dominus* (1707, Rome); a dramatic cantata on a scale that merits the label serenata (*Aci, Galatea e Polifemo*, 1708, Naples); and around eighty chamber cantatas. Handel had not yet formed his later habit of consistently dating his autographs (final drafts). Identifying exactly where he was when for parts of his tour, even when it began and ended, awaits new archival finds. But the diaries and letters of other travellers, household accounts, and scribal copies, help to trace his activities.

His longest stays were in Rome. This may seem odd for an aspiring opera composer, because while he was there opera was banned, by papal decree, as penitence for a devastating earthquake in 1703. But Rome cultivated the chamber cantata, and it was in Rome that Handel wrote most of his Italian cantatas. Moreover, Rome was Italy's centre of artistic patronage, and Handel was rapidly taken up by its grandees. Once in Italy, while steering clear of actual employment, he accepted private patronage in return for compositions and performances, and nearly all his Italian compositions were made for patrons.

The Marchese Ruspoli and the Cardinals Pamphili, Ottoboni and Colonna, with the high-ranking society who participated in their weekly literary and musical gatherings, gave Handel the most cultivated and cosmopolitan audience for which he was ever to compose. They brought him into contact with leading musicians, such as Corelli, who led the orchestra for Handel's *La Resurrezione* and gave Handel the model for his *concerti grossi*, and Alessandro Scarlatti, a major source of Handel's borrowings and himself composer of over five hundred solo cantatas. Some of Handel's meetings with his patrons' musicians engendered subsequent collaboration in England. The violinist Pietro Castrucci, who played for Pamphili, later led Handel's opera orchestras, and the soprano Margherita Durastante, who premiered many of his cantatas, his *Resurrezione*, and the title role of his *Agrippina*, was to create leading roles in several of his operas for London.

'There has arrived in this city a Saxon who is an excellent harpsichordist and composer and who today gave a demonstration of his prowess on the organ of the church of S Giovanni in Laterano that astounded everyone.' The diarist Francesco Valesio provides the earliest probable record, in January 1707, of Handel in Rome. For Handel to have had access to the organ loft of the Pope's cathedral, he must already have been in the orbit of Cardinal Pamphili, who, as Archpriest of the Lateran, had jurisdiction over it. The wealthy and cultured Benedetto Pamphili (1653-1730) maintained his own chamber orchestra, wrote the librettos of fifteen oratorios, including Handel's *Il Trionfo*, and was the poet of over eighty pastoral and moral cantatas, including *Tra le fiamme*.

The other of Handel's great patrons represented here, the Marchese Francesco Ruspoli (1672-1731), one of Rome's richest noblemen, accommodated Handel in his palazzi and seems to have had a standing order with Handel to supply cantatas and perform them at his weekly musical soirées. Handel and other

musician house-guests in Ruspoli's entourage, including Durastante, accompanied him on his regular visits to his country estates.

The cantatas

The testimony of Handel's contemporaries suggests that he wrote many more cantatas in Italy than have been preserved. Of those that survive, the majority were for single voice, mostly soprano, and continuo; sixteen Italian cantatas for solo voice add instrumental parts and/or orchestral accompaniment.

Handel's time in Italy coincided with the chamber cantata's heyday. The cantata normally comprised two da capo arias, each preceded by a recitative: even in this basic form, the secular solo chamber cantata can be a dramatic soliloquy, an unstaged but operatic *scena*. Fewer than half of Handel's cantatas have this structure, for Handel realised the cantata's potential for expansion, and for the greater emotional and musical range within a single span than the librettos of *opera seria* allowed, yet his cantatas' da capo arias and their rapid fluctuations of mood are models of concision. For no opera heroine did Handel create the emotional range and turbulence of the Agrippina of his cantata.

The almost invariable topic of continuo cantatas was the pain of the lover, who was usually anonymous, or given a stock Arcadian name. Passion, not character, was to be explored. By contrast, in Handel's instrumentally accompanied cantatas, the exploration of passion was often linked to a well-known figure of literature or history (as in *Armida abbandonata* and *Agrippina condotta a morire*), and more of them have moral-philosophical themes (as in *Figlio d'alte speranze* and *Tra le fiamme*).

Armida abbandonata

Handel was drawn, throughout his composing life, to depict women in distress. *Armida abbandonata* is one of his most expansive and most sensitive solo cantatas, whose heroine tries and fails to abandon the love that has abandoned her. The score was copied for Ruspoli in June 1707 and Durastante was almost certainly its first singer. In Tasso's epic pastoral poem *Gerusalemme liberata*, the Saracen sorceress Armida abducts the knight Rinaldo to her magic island, so as to withhold him from the crusade to regain Jerusalem for Christendom. But she falls in love with him, and bewitches him into falling in love with her. Her love for him is genuine, and when he escapes and sails away her heartbreak is overwhelming.

For Armida Handel begins, unconventionally, with an accompanied recitative, its accompaniment provided by just two violins. He uses it both to enact Armida's outward desperation, as she rushes to the shore, stops dead, gasps, and collapses; and to enter into her desolation, the suppression of the bass line suggesting that she has lost the ground of her being.

Armida's magic was deliberately deceptive, but her first full expression of her feelings is cast as a continuo aria, a form for conveying simple sincerity. The impression of the irregular, broken phrases and the struggling sequences is sustained through the middle section, overriding the text's upbraiding of Rinaldo and her burning passion, and winding deeper into grief.

The music of the 'furioso' that follows from hearing herself utter the word 'abandoned' makes her fury as one with the raging elements. She lost the power to control Rinaldo; does she still have the power to call up monsters and direct a storm? She asks why the winds and waves don't engulf him; before we can find

out, she recants. But meanwhile, Handel has called up the storm in rushing strings, and it continues, despite her command. The central section of her aria offers no escape from the storm engulfing her mind.

As the tempest in her heart drains away, self-awareness dawns: she wants to have her lover, but not to love. The closing aria, a siciliana, recalls her bower of bliss with Rinaldo. The yearning and ache of that loss is already explicit in the introductory ritornello. When it eventually finds a point of rest, there is a sense of resignation; but that is negated by anguished chromaticism. Handel became renowned for his capacity to evoke pathos, and *Armida abbandonata* is one of his first great displays of that power.

Tra le fiamme

All Handel's Roman patrons belonged to the Arcadian Academy, a society of leading poets and musicians and their elite sponsors. In this crucible of cantata composition, members assumed pastoral soubriquets. Pamphili's was Fenicio Larisseo, whence the 'sola fenice' (phoenix) of the opening aria of *Tra le fiamme* (composed probably in late June / early July 1707), the only cantata on this recording whose poet is known. Pamphili was the most intellectually sophisticated of Handel's Roman patrons, and his text voices no simple outpouring of feeling. Rather, it suggests a philosophical discussion in which individual participants contribute observations on a given theme. The familiar myth of the craftsman Daedalus, whose over-ambitious son Icarus destroyed himself by flying too close to the sun and melting the wax of the wings his father had made, is framed by the parallel image of the butterfly attracted, equally dangerously, to an entrancing flame.

By only referencing Icarus' story, Pamphili enables 'Pien di nuove' to avoid a conflict of the da capo form with the verbal content. An aria that describes Icarus' flight in an A section and his fall in the B section, then

has him flying again in the reprise of the A section, would be dramatic nonsense. Instead, Handel makes the recitative which first alludes to the story into a musical mini-drama of its own, painting the upward glide of Icarus' flight on 'volare' and his fall on 'cader'. Pamphili's text continually challenges Handel's inventiveness: every recitative and aria mentions flight.

Handel's colourfully scored setting, including two recorders, two violins, oboe, and a virtuosic viola da gamba obbligato, is a fine demonstration of his lifelong craftsmanship in dovetailing voice and instruments, not only to illustrate but to expand the sense of a text. In the opening aria the butterflies weave in and out of the flame, before falling into it in the B section. In 'L'uomo' the viola da gamba's arpeggios and the soprano's wingbeats suggest not only rapid transit but aimlessness and insecurity; the B section suggests a better lightness of being and (purged of any bass line) aspiration to heaven.

Figlio d'alte speranze

The 'son of high hopes' was Abdalonymus, a descendant of the kings of Sidon, who was reduced to poverty and became a gardener, but who was given the throne when Alexander the Great conquered Sidon. The apparently divided state of mind with which he labours at the end of the cantata anticipates his reply to Alexander's enquiry as to how he bore his poverty and degradation: 'I only hope I can bear royalty with the same spirit; having nothing, I wanted nothing'.

The story is one of riches to rags to riches, and the moods of the protagonist fluctuate, but, as the Handel scholar Ellen Harris points out, Handel disregards these changes of state and chooses to illustrate the turning wheel of fortune in each of the three arias (in each aria he also illustrates life's pilgrimage with a

'walking' bass.) The variation here is subtle, located in the differing rotations of the melodic motifs. We have to wait till the final line for the word 'girava', and then it describes the gyrations in Abdalonymus' mind, not those of fate.

Agrippina condotta a morire

Ruthless, ambitious, scheming, domineering, violent and beautiful, the 1st century AD Roman empress Agrippina was one of the historical figures most often portrayed in early modern literature and music. In pursuit of her aim to make her son Nero emperor, she reputedly murdered her third husband, the emperor Claudius; and in her turn she was executed by Nero. Handel himself was revisiting the theme, having composed an opera for Hamburg, *Nero* (music lost), and he was soon to thrill Venice with his opera *Agrippina*. The text of the cantata, a monody for Agrippina while she is being led to her death, is unusually expansive, giving Handel scope for a far more adventurous exploration of emotions than he could ever accommodate in a single operatic scene.

Even in the opening recitative Agrippina gives vent to all the emotions that will fill the remainder of her soliloquy: disbelief, a sense of injustice, fury, resentment, grief, betrayal, resignation, resilience, pride, self-pity, humiliation, thwarted vengeance. She plunges in from the first note, as if we are catching her in mid-flow. Her version of events may raise a sardonic smile, for she is an 'innocent alma' only insofar as she has always been loyal to the interests of the son who has become emperor thanks to her machinations, and it is he, not fate or Rome, who has now ordered her death.

Handel's shredding of distinctions between aria, arioso, accompagnato and recitative vividly mirrors Agrippina's turbulence. In his later work one of Handel's hallmarks was progression by contrast; violent

swings of mood were ideal material for him. But to compare the central sections of *Agrippina* with even his most extended scenes of madness in opera or oratorio – Orlando's in *Orlando*, Dejanira's in *Hercules* – is to marvel at the compression, detail, density and variety with which Handel rises to his poet's challenge.

Veering continually between destructive loathing and desperate love for her matricidal son, Agrippina begins with two da capo arias of blistering vengeance, each preceded by a recitative. But the tender lament, 'Come, O dio', which follows her horrific fantasy of Nero's dismemberment, and which returns after another vengeful outcry, is Handel at his most poignant, complete with compassionating violins. At the midpoint Handel gives Agrippina her own funeral march ('A me sol'); by the time she reaches 'Se infelice' she can manage only one line of fury. But then Handel has her fling herself at her executioners in a new frenzy of distraction. Yet she ends with a gleam of rationality, acknowledging that Nero wants her dead, cares nothing for her, and will not mourn – this being the last word, the cantata, despite Agrippina's history, concludes in pathos, and, being recitative, with a sense of emotional exhaustion.

HANDEL AND ITALIAN INFLUENCES

Robert King

Handel's eyes and ears were opened to so many influences during his stay in Italy. Even for twenty-first century visitors, for whom travel is so easy, who cannot come away from a stay in a great Italian city fired and inspired by the architecture, the history, the vistas, the colours, the food and wine, the vibrant street sounds and so much more? Then multiply the experience for an eighteenth century visitor such as the young Handel, travelling a thousand miles and entering a world so utterly different to that of his native Germany. Though he had heard Italian music at home, hearing it played by Italian musicians in Italian palazzos, churches and theatres must have been jaw-dropping.

Prime amongst these influences was the multiplicity of instrumental colours available to the Italian composers whose compositions so influenced Handel. In a work such as *La Resurrezione* we hear Handel deploying a veritable rainbow of instrumental colours. In the cantatas too, albeit necessarily on a more limited scale, we see the young composer pushing the boundaries. *Tra la fiamme*, with its images of fluttering butterflies, inspires Handel to feature a virtuosic solo gamba part, its player flying around the fingerboard, accompanied by twirling and trilling recorders vying with a pair of solo violins, an oboe introduced for one movement to provide a fresh shade, all backed by the multiplicity of continuo colours that were the norm in Italian music.

One small instrumental detail incorporated in our recording of *Tra la fiamme* is worthy of note. When Handel arrived in Italy, he would have heard something slightly unusual in a familiar instrument. Unlike in his

native Germany, and indeed much of the rest of Europe, Italian recorders were much brighter, being pitched in G, a tone higher than their northern and western counterparts. The 'Flauto Italiano' was used by Vivaldi in several concertos and had solo sonatas written for it by Albinoni, Marcello and others. Handel introduced them into several of his early works written in Italy, including *Tra le flamme*. We experimented with recorders pitched in both 'conventional' F and 'Italian' G: the change of timbre is significant.

It is not only in the instrumentation that Handel stretches convention and gives notice of techniques that were to be incorporated into his works for decades to come. The two major cantatas on this disc, those of the abandoned ladies, push all the boundaries. *Armida* begins without conventional continuo, the harmony provided by an arpeggiating violin, the bass line provided by the second violin. Its first accompagnato brings an early example of a 'storm' accompaniment that is to feature in several future Handel operas. The aria 'Venti, fermate' brings the rolling triplet bass line and jabbing duplet violins that the composer later deploys to striking effect in *Israel in Egypt*. And then there is *Agrippina*: an astonishing 24 minutes of pure, compact drama. Notable features abound: the jagged instrumental lines of 'Renda cenere', falling in awkward ninths whilst two solo violins chase each other; the hymn-like solemnity of 'Come, o Dio'; the wild outbursts of bass lines; the increasingly manic switches between arioso, recitativo and aria; the use of extreme tonality and (especially in the recitativos), radically twisting harmonies. Here indeed is the youthful Handel giving us brilliant first examples of what was to flow from his pen for decades to come.



recording Agrippina
(photo: David Gough)

ABBANDONATA - HAENDEL EN ITALIE

Dr Ruth Smith

En moins d'une vingtaine d'années, grâce à son ambition, Haendel est passé d'une tribune d'orgue provinciale allemande à la célébrité internationale, devenant le principal compositeur de la troupe lyrique soutenue par le roi dans le centre financier de l'Europe. Les quatre années qu'il passa en Italie (1706-10) furent cruciales pour cette trajectoire ; il y composa la plupart de ses cantates, notamment les quatre enregistrées ici.

Très jeune, Haendel voulut être un compositeur d'opéras. La forme d'opéra dominante en Europe occidentale était de style italien et de langue italienne. L'assimiler à la source était aussi important pour un jeune compositeur que le Grand Tour pour la formation d'un gentilhomme européen. L'Italie était la principale source de culture, le berceau de la composition et une pépinière d'interprètes.

Le premier biographe de Haendel, John Mainwaring, rapporte que Haendel rencontra des compositeurs d'opéra italiens à Berlin lorsqu'il était encore adolescent. Giovanni Bononcini et Attilio Ariosti, qui allaient devenir ses collègues à l'Opéra de la Royal Academy de Londres, étaient plus âgés et plus expérimentés que Haendel, suffisamment pour qu'il soit impressionné qu'ils le reconnaissent comme un collègue et pour qu'il soit encouragé à s'aventurer en Italie.

Selon Mainwaring, le roi de Prusse comme le frère de Jean-Gaston de Médicis, le futur grand-duc de Toscane, proposèrent d'apporter leur soutien à une incursion en Italie. Mais, au lieu de s'attacher à un employeur ou même à un mécène, Haendel commença par abandonner l'université de Halle et l'orgue de la

Domkirche pour un apprentissage lyrique lui permettant de rassembler des fonds. L'Opéra de Hambourg, premier théâtre lyrique public à avoir ouvert ses portes hors d'Italie, l'engagea d'abord comme violoniste, mais bientôt il dirigea des représentations et composa des opéras. Si l'on peut se fier à ce qu'écrivit son collègue hambourgeois Johann Mattheson, Haendel savait que sa formation allemande exemplaire en contrepoint l'avait laissé assez déficient sur le plan mélodique — ce pour quoi l'Italie allait être un élixir. Et en 1706, Haendel avait levé le capital nécessaire pour se rendre en Italie.

Tout au long de sa carrière, Haendel fit preuve de génie pour assimiler la culture de son environnement. En Italie, il développa et exerça ses dons de compositeur dans tous les genres majeurs de son nouvel environnement, tout en assimilant les styles italiens, en établissant des contacts avec de futurs collègues potentiels, en jugeant les éventuels concurrents et en sondant les principaux centres d'activité musicale. Il composa deux opéras à succès, pour Florence (*Rodrigo*) et Venise (*Agrippina*) ; deux oratorios (*Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, 1707, et *La Resurrezione*, 1708, Rome) ; de la musique religieuse, notamment le *Dixit Dominus* (1707, Rome) ; une cantate dramatique à une échelle qui mérite d'être qualifiée de *serenata* (*Aci, Galatea e Polifemo*, 1708, Naples) ; et environ quatre-vingt cantates de chambre. Haendel n'avait pas encore l'habitude, comme ce fut le cas plus tard, de dater systématiquement ses autographes (ébauches définitives). Il faudra attendre de nouvelles découvertes en matière d'archives pour déterminer avec précision certaines parties de son itinéraire, où il était et à quel moment, voire même le début et la fin de ses séjours. Mais les journaux et lettres d'autres voyageurs, les relevés de compte des dépenses domestiques et les copies de scribes aident à retracer ses activités.

Ses séjours les plus longs se déroulèrent à Rome, ce qui peut paraître étrange pour un compositeur d'opéra en herbe, car lorsqu'il y vécut, l'opéra y était interdit par décret papal, comme pénitence après le

tremblement de terre dévastateur de 1703. Mais Rome cultivait la cantate de chambre et c'est à Rome que Haendel écrivit la plupart de ses cantates italiennes. En outre, Rome était le centre du mécénat artistique et Haendel fut vite adopté par ses hauts dignitaires. Une fois en Italie, alors qu'il évitait toute véritable situation d'emploi, il accepta le principe du patronage privé en échange de compositions et d'exécutions ; presque toutes ses œuvres italiennes furent écrites pour des mécènes.

Le marquis Ruspoli et les cardinaux Pamphili, Ottoboni et Colonna, avec la haute société privilégiée qui participait à leurs réunions littéraires et musicales, offrirent à Haendel l'auditoire le plus cultivé et cosmopolite pour lequel il allait jamais composer. Ils le mirent en contact avec les plus grands musiciens, comme Corelli, qui dirigea l'orchestre pour *La Resurrezione* de Haendel et lui donna le modèle de ses *concerti grossi*, et Alessandro Scarlatti, source majeure des emprunts de Haendel et lui-même compositeur de plus de cinq cents cantates pour voix soliste. Certaines rencontres de Haendel avec les musiciens de ses mécènes engendrèrent une collaboration ultérieure en Angleterre : le violoniste Pietro Castrucci, qui joua pour Pamphili, avant de diriger les orchestres d'opéra de Haendel, et la soprano Margherita Durastante, qui créa plusieurs de ses cantates, sa *Resurrezione* et le rôle titre de son *Agrippina*, et qui allait créer les premiers rôles dans plusieurs de ses opéras à Londres.

« Il est arrivé dans cette ville un Saxon qui est un excellent claveciniste et compositeur et qui a donné aujourd'hui une démonstration de ses prouesses à l'orgue de l'église de Saint-Jean de Latran qui stupéfia tout le monde ». C'est au chroniqueur Francesco Valesio que l'on doit ce qui est probablement la première mention de Haendel à Rome, en janvier 1707. Pour que Haendel ait eu accès à la tribune d'orgue de la cathédrale du pape, il devait déjà avoir été dans l'orbite du cardinal Pamphili, qui, en tant qu'archiprêtre

du Latran, avait cette cathédrale sous son autorité. Benedetto Pamphili (1653-1730), fortuné et cultivé, entretenait son propre orchestre de chambre. On lui doit les livrets de quinze oratorios, notamment *Il Trionfo* de Haendel, et c'était le poète de plus de quatre-vingt pastorales et cantates morales, dont *Tra le fiamme*.

Les autres grands mécènes de Haendel représentés ici, le marquis Francesco Ruspoli (1672-1731), l'un des plus riches aristocrates romains, logea Haendel dans ses palais et semble lui avoir passé une commande permanente pour qu'il fournisse des cantates et les exécute lors de ses soirées musicales hebdomadaires. Haendel et d'autres musiciens invités dans l'entourage de Ruspoli, notamment Durastante, l'accompagnaient lors de ses séjours réguliers dans ses résidences à la campagne.

Les cantates

D'après le témoignage des contemporains de Haendel, il aurait composé en Italie beaucoup plus de cantates que celles qui nous sont parvenues. De celles qui ont survécu, la majorité est pour voix seule, surtout soprano, et continuo ; seize cantates italiennes pour voix soliste comportent des parties instrumentales et/ou un accompagnement orchestral.

L'époque où Haendel se trouvait en Italie coïncide avec l'âge d'or de la cantate de chambre. Normalement la cantate comprenait deux arias da capo, précédées chacune d'un récitatif, mais moins de la moitié des cantates de Haendel sont conçues selon cette structure. Même dans cette forme de base, la cantate de chambre soliste profane peut être un soliloque dramatique, une *scena* d'opéra qui n'est pas conçue pour être représentée. Haendel comprit le potentiel supérieur de développement et de portée émotionnelle et

musicale de la cantate dans un module unique par rapport aux livrets d'*opera seria* ; toutefois, les arias da capo de ses cantates et leurs fluctuations rapides d'atmosphère sont des modèles de concision. Pour aucune de ses héroïnes d'opéra, Haendel ne parvint à la portée et à l'agitation émotionnelles qu'il avait atteintes pour l'Agrippine de sa cantate.

Le sujet presque immuable de ses cantates avec continuo est la souffrance de l'amoureuse, généralement anonyme ou dotée d'un nom de souche arcadienne. C'était la passion, et non le caractère, qui devait être explorée. En revanche, dans les cantates avec accompagnement instrumental de Haendel, l'exploration de la passion est souvent liée à un personnage célèbre de la littérature ou de l'histoire (comme dans *Armida abbandonata* et *Agrippina condotta a morire*), et la plupart reposent sur des thèmes moraux-philosophiques (comme dans *Figlio d'alte speranze* et *Tra le fiamme*).

Armida abbandonata

Durant toute sa carrière de compositeur, Haendel fut attiré par la représentation de femmes en détresse. *Armida abbandonata* est l'une de ses cantates pour voix soliste les plus grandioses et les plus sensibles, où l'héroïne tente de renoncer sans y parvenir à l'objet de son amour qui l'a abandonnée. La partition fut copiée pour Ruspoli en juin 1707 et Durastante en fut presque certainement la première interprète. Dans le poème pastoral épique du Tasse *Gerusalemme liberata*, la sorcière sarrasine Armida enlève le chevalier Rinaldo dans son île magique, afin de l'empêcher de faire la croisade pour reprendre Jérusalem au profit de la chrétienté. Mais elle tombe amoureuse de lui et lui jette un sort afin qu'il tombe amoureux d'elle. L'amour qu'elle lui porte est sincère et, lorsqu'il s'échappe et prend la mer pour la quitter, son désespoir est accablant.

Pour Armida, Haendel commence de manière peu conventionnelle par un récitatif accompagné, accompagnement tenu seulement par deux violons. Il l'utilise à la fois pour représenter le désespoir apparent d'Armida, lorsqu'elle se précipite sur le rivage, s'arrête net, halète et s'effondre ; et pour entrer dans son affliction, la suppression de la ligne de basse suggérant qu'elle a perdu sa raison d'être.

La magie d'Armida était délibérément trompeuse, mais la première expression complète de ses sentiments est présentée dans une aria avec continuo, forme qui traduit une sincérité simple. L'impression de phrases brisées irrégulières et de séquences de lutte est soutenue dans toute la section centrale, sans tenir compte du texte qui relate les reproches de Rinaldo et la passion ardente d'Armida, et se plonge de plus en plus dans le chagrin.

La musique du « furioso » qui suit, lorsqu'elle s'entend prononcer le mot « abandonnée », fait de sa fureur une attitude dotée d'éléments violents. Elle a perdu le pouvoir de contrôler Rinaldo ; a-t-elle encore le pouvoir d'appeler des monstres et d'ordonner une tempête ? Elle demande pourquoi les vents et les vagues n'engloutissent pas Rinaldo ; avant que nous sachions pourquoi, elle se rétracte. Pendant ce temps, Haendel a fait surgir la tempête aux cordes qui se précipitent, et elle continue, malgré l'ordre d'Armida. La section centrale de son aria n'offre pas d'échappatoire à la tempête qui s'empare de son esprit.

Alors que la tempête s'apaise dans son cœur, la conscience d'elle-même commence à poindre : elle veut avoir son amoureux, mais ne veut pas aimer. La dernière aria, une sicilienne, rappelle ses moments de félicité avec Rinaldo sous la tonnelle. Le désir ardent et la douleur de cette perte sont déjà explicites dans la ritournelle initiale. Lorsqu'elle finit par trouver un moment de pause, il y a une impression de résignation ; mais celle-ci est réduite à néant par un chromatisme angoissé. Haendel dut sa notoriété à son aptitude à

évoquer le pathétique et *Armida abbandonata* est l'une de ses premières grandes manifestations de cette qualité.

Tra le fiamme

Tous les mécènes romains de Haendel appartenaient à l'Académie d'Arcadie, une société de grands poètes et musiciens et leurs mécènes d'élite. Dans ce creuset de composition de cantate, les membres prenaient des sobriquets pastoraux. Celui de Pamphili était Fenicio Larisseo, d'où le « sola fenice » (phénix) de l'aria initiale de « Tra le fiamme » (sans doute composée fin juin/ début juillet 1707), la seule parmi les cantates enregistrées ici dont le poète est connu. Pamphili était le mécène romain de Haendel le plus raffiné sur le plan intellectuel et son texte n'exprime pas de simples effusions de sentiments. Il suggère plutôt une discussion philosophique à laquelle chaque participant apporte des remarques sur un thème donné. Le mythe bien connu de l'artisan Dédale, dont le fils trop ambitieux Icare courut à sa perte en volant trop près du soleil et en faisant fondre la cire des ailes fabriquées par son père, est encadré par l'image parallèle du papillon attiré, tout aussi dangereusement, par une flamme envoûtante.

En faisant simplement référence à l'histoire d'Icare, Pamphili permet à « Pien di nuove » d'éviter un conflit entre la forme *da capo* et le contenu verbal. Une aria qui décrit le vol d'Icare dans une section A et sa chute dans la section B, puis le fait voler à nouveau à la reprise de la section A, serait une absurdité dramatique. À la place, Haendel transforme le récitatif qui commence par faire allusion à l'histoire en un mini drame musical à part entière, peignant le plané ascensionnel du vol d'Icare sur « volare » et sa chute sur « cader ». Le texte de Pamphili défie en permanence l'esprit d'invention de Haendel : chaque récitatif et aria mentionne le vol.

L'instrumentation colorée de Haendel, avec deux flûtes à bec, deux violons, un hautbois et une partie virtuose de viole de gambe obligée, est une belle démonstration de son habileté à faire toujours concorder la voix et les instruments, non seulement pour illustrer mais pour élargir le sens d'un texte. Dans l'aria initiale, les papillons se faufilent entre les flammes, avant d'y tomber dans la section B. Dans « L'uomo », les arpèges de la viole de gambe et les battements d'ailes de la soprano évoquent non seulement un transit rapide mais une sensation d'errance et d'insécurité ; la section B suggère une meilleure légèreté de l'être et (libérée de toute ligne de basse) une aspiration à aller aux cieux.

Figlio d'alte speranze

Le « fils de grandes espérances » était Abdalonyme, descendant des rois de Sidon, qui fut réduit à la pauvreté et devint jardinier, mais fut élevé sur le trône lorsqu'Alexandre le Grand conquiert Sidon. L'état d'esprit apparemment partagé dont il fait preuve tout en travaillant, à la fin de la cantate, préfigure la réponse qu'il va faire à Alexandre lorsque celui-ci l'interroge sur la manière dont il a supporté sa pauvreté et son humiliation : « J'espère seulement pouvoir supporter la royauté avec le même esprit ; n'ayant rien, je ne voulais rien ».

C'est l'histoire d'une ascension sociale fulgurante malgré des débuts très modestes, et l'humeur du protagoniste fluctue ; mais, comme le souligne la spécialiste de Haendel Ellen Harris, Haendel ne tient pas compte de ces changements d'état et choisit d'illustrer les tournants de la roue de la fortune dans chacune des trois arias (dans chaque aria, il illustre aussi le pèlerinage de la vie avec une basse « marchante »). Ici, la variation est subtile, située dans les différentes rotations des motifs mélodiques. Il nous faut attendre le mot « girava » à la dernière ligne ; elle décrit ensuite les fluctuations que traverse l'esprit d'Abdalonyme et non celles du destin.

Agrippina condotta a morire

Impitoyable, ambitieuse, intrigante, dominatrice, violente et magnifique, l'impératrice romaine Agrippine (1^{er} siècle après Jésus-Christ) est l'un des personnages historiques les plus souvent illustrés dans la littérature et la musique au début des temps modernes. Pour réaliser son but qui était de faire un empereur de son fils Néron, elle passe pour avoir assassiné son troisième mari, l'empereur Claude ; et à son tour, elle fut exécutée par Néron. Haendel lui-même revisitait le sujet : il avait composé un opéra pour Hambourg, *Nero* (musique perdue), et il allait bientôt transporter Venise d'admiration avec son opéra *Agrippina*. Le texte de la cantate, une monodie pour Agrippine alors qu'elle est menée à la mort, est d'une longueur exceptionnelle, ce qui donne à Haendel la possibilité d'explorer les émotions de manière plus audacieuse qu'il ne put jamais le faire dans une seule scène lyrique.

Même dans le récitatif initial, Agrippine exprime toutes les émotions qui marqueront le reste de son soliloque : incrédulité, sentiment d'injustice, fureur, ressentiment, chagrin, trahison, résignation, détermination, fierté, apitoiement sur elle-même, humiliation, vengeance contrariée. Elle plonge dès la première note, comme si nous allions la saisir en plein discours. Sa version des événements peut susciter un sourire sardonique car c'est une « innocente alma » seulement dans la mesure où elle a toujours été fidèle aux intérêts de son fils devenu empereur grâce à ses intrigues, et c'est lui, non pas le destin ou Rome, qui a maintenant ordonné sa mort.

La façon dont Haendel balaie les distinctions entre aria, *arioso*, *accompagnato* et récitatif reflète de façon très frappante l'agitation d'Agrippine. Dans son œuvre ultérieure, l'une des caractéristiques de Haendel fut la progression par contraste ; les violentes sautes d'humeur étaient pour lui un matériel idéal. Mais si

l'on compare les sections centrales d'*Agrippina* même avec les plus longues scènes de folie de ses opéras ou de ses oratorios — celle d'Orlando dans *Orlando* ou de Dejanira dans *Hercules* —, on est émerveillé par la concision, le détail, la densité et la variété avec lesquels Haendel relève le défi de son poète.

Oscillant en permanence entre répugnance destructrice et amour désespéré de son fils matricide, Agrippine commence avec deux arias da capo de vengeance féroce, précédées chacune d'un récitatif. Mais la tendre complainte « Come, O dio », qui suit son atroce fantasme de démembrement de Néron, et qui revient après un autre tollé vengeur, est du Haendel le plus poignant, avec un violon compatissant. À mi-parcours, Haendel donne à Agrippine sa propre marche funèbre (« A me sol ») ; au moment où elle atteint « Se infelice », elle ne peut gérer qu'une ligne de colère. Mais Haendel la fait se jeter à la tête de ses bourreaux dans un nouveau délire d'affolement. Pourtant, elle termine avec une lueur de rationalité, constatant que Néron veut sa tête, ne l'aime pas du tout et ne la pleurera pas — et sur ces derniers mots, la cantate s'achève dans le pathétique, malgré l'histoire d'Agrippine et, comme il s'agit d'un récitatif, avec une impression d'épuisement émotionnel.

© Dr Ruth Smith 2018

Traduction Marie-Stella Pâris

Carolyn Sampson
(photos: Viola Scheffel)



In weniger als zwei Jahrzehnten führte Händels Ehrgeiz ihn von einer Orgelempore in der deutschen Provinz in das Finanzzentrum Europas, wo er als international gefeierter Musiker und Hauptkomponist der königlich geförderten Operntruppe tätig war. Entscheidend in diesem Entwicklungsverlauf war sein vierjähriger Aufenthalt in Italien (1706-10), wo er den Großteil seiner Kantaten komponierte, darunter die vier hier vorliegenden.

Von früh auf wollte Händel Opernkomponist werden. Die vorherrschende Opernform in Westeuropa war die italienische Oper. Ihren Stil und ihre Sprache in ihrem Ursprungsland zu erleben hatte für einen jungen Komponisten dieselbe Bedeutung wie die Kavaliersreise für die Ausbildung eines jungen europäischen Adligen. Italien galt als wichtigster Urquell der Kultur, Wiege der Komposition und Kinderstube von Ausführenden.

Händels erster Biograph, John Mainwaring, berichtet, dass Händel erstmals als Jugendlicher in Berlin mit italienischen Opernkomponisten in Berührung kam. Giovanni Bononcini und Attilio Ariosti, später seine Kollegen an der Londoner Royal Academy Opera, waren Händel in Alter und Erfahrung genügend voraus, so dass es ihn entsprechend beeindruckte, als sie ihn als Musikerkollegen akzeptierten und ihn dazu ermutigten, nach Italien zu reisen.

Mainwaring zufolge hatten sowohl der preußische König als auch der Bruder des toskanischen Medici-Fürsten angeboten, eine Italienreise zu unterstützen. Anstatt sich jedoch an einen Dienstherrn oder

sogar einen Förderer zu binden, bereitete Händel seine Italienreise vor, indem er die Hallenser Universität und die Domkirche verließ, um sich im Bereich der Oper weiterzubilden und gleichzeitig zu verdienen. Die Hamburger Oper, das erste öffentliche Opernhaus außerhalb Italiens, stellte ihn zunächst als Geiger an, doch leitete er schon bald Aufführungen und komponierte Opern. Wenn man der Darstellung seines Hamburger Kollegen Johann Mattheson Glauben schenken darf, dann war sich Händel darüber bewusst, dass bei seiner vorbildlichen deutschen Ausbildung im Kontrapunkt die Melodik zu kurz gekommen war – hier sollte Italien als Elixier wirken. Und bis 1706 hatte Händel genügend Kapital zusammen, um nach Italien gehen zu können.

Während seiner gesamten Karriere bewies Händel eine geniale Gabe dafür, die Kultur seiner Umgebung in sich aufzunehmen. In Italien entwickelte und übte er seine Kompositionsfertigkeiten in allen großen Genres seiner neuen Umgebung, während er sich italienische Stile zu eigen machte, Kontakte zu potenziellen Kollegen knüpfte, potenzielle Rivalen einschätzte und die verschiedenen Musikzentren kennenlernte. Er komponierte zwei erfolgreiche Opern (*Rodrigo* für Florenz und *Agrippina* für Venedig), zwei Oratorien (*Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, 1707, und *La Resurrezione*, 1708, Rom), Kirchenmusik (darunter *Dixit Dominus*, 1707, Rom), eine dramatische Kantate von einem Ausmaß, dass man von einer Serenata sprechen könnte (*Aci, Galatea e Polifemo*, 1708, Neapel) sowie etwa 80 Kammerkantaten. Zu dieser Zeit datierte Händel seine Manuskripte noch nicht so konsequent wie später. Wir sind daher auf Neuentdeckungen in den Archiven angewiesen, um genau rekonstruieren zu können, wo er sich auf seiner Reise wann aufhielt – sogar, wann die Reise genau begann und endete. Anhand von Tagebüchern und Briefen anderer Reisender, Haushaltsbüchern und Abschriften von Kopisten können seine Aktivitäten jedoch mehr oder minder nachgezeichnet werden.

Insgesamt am längsten hielt er sich in Rom auf. Das mag für einen angehenden Opernkomponisten eigenartig anmuten, da die Oper dort durch ein päpstliches Dekret als Buße für ein verheerendes Erdbeben im Jahre 1703 verboten worden war. Doch kultivierte man in Rom die Kammerkantate, und in Rom schrieb Händel den Großteil seiner italienischen Kantaten. Zudem waren in Rom die meisten Kunstmäzene versammelt, die Händel schnell unter ihre Fittiche nahmen. Als er Italien erreicht hatte, vermied er zwar tatsächliche Dienstverhältnisse, akzeptierte jedoch private Unterstützung als Gegenleistung für Kompositionen und Aufführungen – fast alle seine italienischen Kompositionen entstanden für Förderer.

Der Marchese Ruspoli, die Kardinäle Pamphili, Ottoboni und Colonna zusammen mit der hochrangigen Gesellschaft, die an ihren wöchentlichen literarisch-musikalischen Treffen teilnahmen, bildeten das kultivierteste und kosmopolitischste Publikum, für das Händel jemals komponierte. Sie brachten ihn mit führenden Musikern in Kontakt, wie etwa Corelli, der in Händels Oratorium *La Resurrezione* als Konzertmeister auftrat und Händel die Vorlage seiner Concerti grossi lieferte, sowie Alessandro Scarlatti, eine wichtige Quelle für Händels Anleihen und selbst Komponist von über fünfhundert Solokantaten. Einige der Musiker, die Händel über seine Förderer kennenlernte, holte er später nach England. Der Geiger Pietro Castrucci, der für Pamphili spielte, sollte als Konzertmeister in Händels Opern mitwirken und die Sopranistin Margherita Durastante, die an vielen Erstaufführungen seiner Kantaten und *La Resurrezione* beteiligt war und die Titelrolle seiner *Agrippina* sang, war zudem die Inspirationsquelle für mehrere führende Rollen seiner Londoner Opern.

„Es ist in dieser Stadt ein Sachse angekommen, der ein exzellenter Cembalist und Komponist ist und der heute sein Talent auf der Orgel der Kirche von San Giovanni in Laterano demonstriert und alle Anwesenden verblüfft hat.“ Der Chronist Francesco Valesio lieferte im Januar 1707 das wohl erste Schriftstück, mit dem

Händel in Rom dokumentiert ist. Dass Händel Zugang zu der Orgelempore der päpstlichen Basilika hatte, weist darauf hin, dass er sich bereits im Dunstkreis von Kardinal Pamphili befunden haben muss, der als Erzpriester des Lateran für die Basilika zuständig war. Der reiche und kultivierte Benedetto Pamphili (1653-1730) unterhielt sein eigenes Kammerorchester, schrieb die Libretti zu 15 Oratorien, so auch *Il Trionfo* von Händel, und war zudem der Textdichter von über 80 Pastoral- und Moral-Kantaten, darunter *Tra le fiamme*.

Der andere große Förderer Händels, der in diesem Kontext von Bedeutung ist, war der Marchese Francesco Ruspoli (1672-1731), einer der reichsten Adligen Roms, der den Komponisten in seinen Palazzi unterbrachte und offenbar eine Art Dauerauftrag eingerichtet hatte – Händel komponierte Kantaten für seine wöchentlichen Musiksoireen und führte sie auch auf. Zudem begleiteten Händel und andere Musiker aus Ruspolis Entourage, darunter auch Durastante, ihn auf seinen regelmäßigen Ausflügen zu seinen Landgütern.

Die Kantaten

Aussagen von Händels Zeitgenossen zufolge schrieb er sehr viel mehr Kantaten in Italien als erhalten geblieben sind. Von denen, die überliefert sind, ist der Großteil für Solostimme – zumeist Sopran – und Continuo angelegt; in sechzehn italienischen Kantaten für Solostimme kommen noch Instrumentalstimmen und/oder Orchesterbegleitung hinzu.

Händels Italienaufenthalt fiel mit der Blütezeit der Kammerkantate zusammen. Eine Kantate bestand normalerweise aus zwei Da-capo-Arien, denen jeweils ein Rezitativ voranging. Selbst in dieser einfachen

Form kann die weltliche Solo-Kammerkantate ein dramatischer Monolog sein, eine nicht inszenierte und doch opernhafte *Scena*. Von Händels Kantaten haben allerdings weniger als die Hälfte diese Struktur, da er ihr Ausbaupotenzial erkannt hatte: hier konnte er mit einer größeren Emotions- und musikalischen Ausdruckspalette arbeiten, als es die Libretti der Opera seria erlaubten, und doch sind die sich durch rasche Stimmungsschwankungen auszeichnenden Da-capo-Arien seiner Kantaten mit vorbildlicher Prägnanz konstruiert. Für keine Opernheldin schuf Händel die emotionale Bandbreite und Turbulenz, mit der die Agrippina seiner Kantate auftritt.

Das fast konstante Thema der Continuo-Kantaten war der Schmerz des oder der Liebenden, der oder die zumeist anonym blieb oder einen standardmäßigen arkadischen Namen erhielt. Die Leidenschaft, nicht der Charakter, wurde dabei untersucht. Im Gegensatz dazu ist in Händels Kantaten mit Instrumentalbegleitung das Erkunden der Leidenschaft oft an eine berühmte literarische oder historische Figur gebunden (s. *Armida abbandonata* und *Agrippina condotta a morire*) und noch mehr haben moralphilosophische Themen (s. *Figlio d'alte speranze* und *Tra le fiamme*).

Armida abbandonata

Händel stellte zeit seines Lebens in seinen Werken immer wieder Frauen in Nöten dar. *Armida abbandonata* ist eine seiner ausgedehntesten und empfindsamsten Solokantaten, deren Heldin vergeblich versucht, die Liebe aufzugeben, die sie verlassen hat. Die Partitur wurde im Juni 1707 für Ruspoli kopiert und die Titelrolle wurde höchstwahrscheinlich das erste Mal von Durastante gesungen. In Tassos pastoralem Epos *Gerusalemme liberata* entführt die Sarazenen-Zauberin Armida den Ritter Rinaldo auf ihre verzauberte Insel, um ihn von dem Kreuzzug zurückzuhalten. Doch verliebt sie sich in

ihn und verzaubert ihn, dass auch er sich in sie verliebt. Ihre Liebe für ihn ist echt, und als er flieht und wegsegelt, ist ihr Herzeleid überwältigend.

Händel lässt Armida unkonventionell mit einem begleiteten Rezitativ beginnen – die Begleitung wird von nur zwei Violinen ausgeführt. Hiermit wird Armidas äußere Verzweiflung nachgezeichnet, wenn sie ans Ufer eilt, plötzlich stehenbleibt, nach Luft ringt und zusammenbricht; ihre innerliche Verzweiflung wird mit dem Ausbleiben der Basslinie dargestellt – sie hat den Grund und Boden ihrer Existenz verloren.

Armidas Zauberei war absichtlich trügerisch, doch ist der erste große Gefühlsausdruck als Continuo-Arie angelegt, eine Form, die schlichte Ehrlichkeit vermittelt. Der Eindruck der unregelmäßigen, unterbrochenen Phrasen und der ringenden Sequenzen wird im Mittelteil beibehalten, was über die Vorwürfe gegen Rinaldo im Text und ihre brennende Leidenschaft hinausgeht und sie umso tiefer in Trauer verwickelt.

Die Musik des sich anschließenden „Furioso“, nachdem sie sich selbst das Wort „verlassen“ hat aussprechen hören, vereint ihren Zorn mit ihrer Umgebung. Sie kann Rinaldo nicht mehr kontrollieren; besitzt sie noch die Kraft, Ungeheuer heraufzubeschwören und einen Sturm zu befehlen? Sie fragt, weshalb die Winde und Wellen ihn nicht umgeben, doch bevor wir die Antwort herausfinden, widerruft sie ihre Beschwörungen. Inzwischen hat Händel jedoch in den brausenden Streichern einen Sturm ausgelöst, der sich trotz ihrer Anweisungen fortsetzt. Auch im Mittelteil der Arie kann sie dem Gewitter, das ihre Seele umgibt, nicht entkommen.

Als der Sturm in ihrem Herzen sich schließlich legt, dämmert die Selbsterkenntnis: sie sehnt sich nach ihrem Liebhaber, aber nicht nach der Liebe. In der Schlussarie, eine Siciliana, wird an ihr kurzes Glück mit Rinaldo erinnert. Die Sehnsucht und der Schmerz des Verlusts können bereits aus dem einleitenden Ritornell herausgehört werden. Wenn schließlich Ruhe einkehrt, so ist diese resigniert und wird sodann durch qualvolle Chromatik negiert. Händel wurde berühmt für seine Begabung, Pathos darzustellen, und *Armida abbandonata* ist ein beeindruckendes frühes Beispiel für dieses Talent.

Tra le fiamme

Alle Förderer Händels in Rom gehörten der Arkadischen Akademie an, eine Gesellschaft führender Dichter und Musiker und ihrer Elite-Sponsoren. In diesem Schmelztiegel der Kantatenkomposition nahmen die Mitglieder pastorale Spitznamen an. Pamphili nannte sich Fenicio Larisseo, woher sich die „sola fenice“ (Phönix) aus der Eingangsarie von „Tra le fiamme“ (wahrscheinlich Ende Juni / Anfang Juli 1707 komponiert) erklärt, die einzige Kantate der vorliegenden Einspielung, deren Textdichter bekannt ist. Pamphili war der intellektuell anspruchsvollste der römischen Förderer Händels und sein Text ist nicht einfach ein Gefühlsausbruch. Stattdessen wird hier eine philosophische Diskussion angedeutet, in der die Teilnehmer jeweils Beobachtungen zu einem bestimmten Thema beitragen. Der bekannte Mythos des Baumeisters Dädalus, dessen übertrieben ehrgeiziger Sohn Ikarus sich selbst zerstörte, indem er zu nahe an die Sonne heranflog, so dass das Wachs der Flügel, die sein Vater gemacht hatte, schmolz, wird durch das Parallelbild eines Schmetterlings eingerahmt, der einer bezaubernden Flamme ebenso gefährlich nahekommt.

Indem er auf Ikarus' Geschichte lediglich verweist, macht Pamphili „Pien di nuove“ möglich, um einen Konflikt der Da-capo-Form mit dem Textinhalt zu vermeiden. Eine Arie, in der Ikarus' Flug im A-Teil und sein Fall im B-Teil beschrieben würde, um dann zum Flug in der Reprise des A-Teils zurückzukehren, wäre dramatischer Unsinn. Stattdessen verwandelt Händel das Rezitativ, in dem auf die Geschichte erstmals verwiesen wird, in ein eigenständiges musikalisches Drama en miniature mit Klangmalerei bei Ikarus' Aufsteigen bei „volare“ und seinem Fall bei „cader“. Pamphilis Text forderte Händels Phantasie ständig heraus: In jedem Rezitativ und in jeder Arie ist vom Fliegen die Rede.

Händels farbenprächtig besetzte Vertonung mit zwei Blockflöten, zwei Violinen, Oboe und einem virtuoson Gamben-Obbligato ist ein mustergültiges Beispiel für die Kunstfertigkeit, mit der er zeit seines Lebens Singstimmen und Instrumente aufeinander abstimmte, um einen Text nicht nur zu illustrieren, sondern auch die Bedeutung zu erweitern. In der Eingangsarie flattern die Schmetterlinge um die Flamme herum, bevor sie im B-Teil in sie hineinfallen. In „L'uomo“ werden mit den Arpeggien der Viola da Gamba und den Flügelschlägen der Sopranstimme nicht nur schnelle Bewegung, sondern auch Ziellosigkeit und Unsicherheit ausgedrückt; im B-Teil wird eine größere Leichtigkeit des Seins und (von jeglicher Basslinie gereinigt) ein Streben in den Himmel angedeutet.

Figlio d'alte speranze

Der „Sohn hoher Hoffnungen“ war Abdalonymus, der aus dem Königshaus von Sidon stammte, verarmt war und Gärtner wurde, aber dann zum König gemacht wurde, nachdem Alexander der Große Sidon erobert hatte. Die offenbar mehrschichtige Gemütsverfassung, mit der er am Ende der Kantate ringt, nimmt seine Antwort auf Alexanders Frage, wie er die Armut und Erniedrigung ertragen habe, vorweg:

„Ich hoffe nur, dass ich das Königsein gleichermaßen ertragen kann; da ich nichts hatte, wollte ich auch nichts.“

Die Geschichte geht also sozusagen vom Millionär zum Tellerwäscher zum Millionär, und die Stimmungen des Protagonisten wechseln. Die Händel-Forscherin Ellen Harris hat allerdings darauf hingewiesen, dass Händel diese Befindlichkeitswechsel ignoriert und stattdessen in den drei Arien jeweils das sich drehende Rad der Fortuna darstellt (in den Arien illustriert er ebenfalls jeweils das Pilgern des Lebens mit einem „schreitenden“ Bass). Die Divergenzen dabei sind subtil und finden sich in den unterschiedlichen Drehungen der melodischen Motive. Wir müssen bis zur letzten Zeile, nämlich auf das Wort „girava“ warten, welches dann das Kreisen in Abdalonymus' Gemüt beschreibt, und nicht die Drehungen des Schicksals.

Agrippina condotta a morire

Skrupellos, ehrgeizig, intrigant, gebieterisch, gewaltsam und wunderschön – die römische Kaiserin Agrippina des 1. Jahrhunderts n. Chr. ist eine jener Figuren der Geschichte, die in der Literatur und Musik der Frühen Neuzeit häufig dargestellt wurden. Mit dem Ziel, ihren Sohn Nero zum Kaiser zu machen, ermordete sie angeblich ihren dritten Ehemann, Kaiser Claudius; sie ihrerseits wurde von Nero hingerichtet. Händel kam auf dieses Sujet erneut zurück – er hatte bereits eine Oper für Hamburg komponiert (*Nero*, Notenmaterial verschollen) und sollte bald in Venedig mit seiner Oper *Agrippina* für Aufsehen sorgen. Der Text der Kantate, eine Monodie für Agrippina, während sie zu ihrer Hinrichtung geführt wird, ist ungewöhnlich expansiv und bietet Händel deutlich mehr Gelegenheit, mit den Emotionen zu experimentieren, als er es je in einer einzelnen Opernszene hätte tun können.

Schon im Eröffnungsrezitativ macht Agrippina allen Gefühlen Luft, die den Rest des Monologs erfüllen werden: Fassungslosigkeit, ein Empfinden von Ungerechtigkeit, Zorn, Feindseligkeit, Trauer, Verrat, Resignation, Unverwundlichkeit, Stolz, Selbstmitleid, Demütigung und vereilter Rache. Sie stürzt sich gleich mit dem ersten Ton ins Geschehen, so dass für das Publikum der Eindruck entsteht, als träte es mittendrin hinzu. Ihre Darstellung der Ereignisse mag für das ein oder andere bittere Lächeln sorgen, denn sie ist nur insofern eine „innocente alma“, als dass sie den Interessen ihres Sohnes immer treu geblieben ist. Dieser Sohn ist dank ihrer Machenschaften Kaiser geworden und er ist derjenige – nicht das Schicksal oder Rom – der nun ihren Tod angeordnet hat.

Händel macht die Differenzierungen zwischen Arie, Arioso, Accompagnato und Rezitativ zunichte, was Agrippinas Turbulenzen lebhaft widerspiegelt. In seinen späteren Werken war ein Markenzeichen Händels das Voranschreiten in Kontrasten – heftige Stimmungsschwankungen repräsentierten also ideales Material. Wenn man jedoch zentrale Abschnitte von *Agrippina* selbst mit den ausgedehntesten Wahnsinnszenen aus seinen Opern oder Oratorien – etwa Orlandos Szene in *Orlando* oder Dejaniras in *Hercules* – miteinander vergleicht, so kann man die Komprimierung, Detailliertheit, Dichte und Vielfalt nur bewundern, die Händel an den Tag legt, wenn er sich der Herausforderung seines Textdichters stellt.

Agrippina schwankt ständig zwischen destruktivem Hass und verzweifelter Liebe gegenüber ihrem muttermörderischen Sohn hin und her. Sie beginnt mit zwei Da-capo-Arien voll glühender Rache, denen jeweils ein Rezitativ vorangeht. Doch die sanfte Klage, „Come, O dio“, die ihrer entsetzlichen Fantasie der Zerstückelung Neros folgt und die nach einem weiteren rachsüchtigen Aufschrei wiederkehrt, ist eine besonders ergreifende Passage Händels mit anteilnehmenden Violinen. In der Mitte lässt Händel Agrippina

ihren eigenen Trauermarsch singen („A me sol"); wenn sie die Arie „Se infelice" erreicht, erstreckt sich ihr Zorn nur noch über eine Textzeile. Doch dann wirft sie sich in einem neuen Taumel der Verstörtheit an ihre Henker. Allerdings endet sie mit einem Schimmer der Rationalität, nimmt zur Kenntnis, dass Nero sie tot wissen will, sie ihm nichts bedeutet und er auch nicht um sie trauern wird – und weil dies das letzte Wort ist, endet die Kantate trotz Agrippinas Geschichte mit Pathos und, da es sich um ein Rezitativ handelt, mit emotionaler Erschöpfung.

© Dr. Ruth Smith 2018

Übersetzung: Viola Scheffel



Carolyn Sampson, Robert King
(photo: Viola Scheffel)



Armida abbandonata, HWV 105

1 *Recitativo accompagnato*

Dietro l'orme fugaci
del guerrier che gran tempo
in lascivo soggiorno ascoso avea,
Armida abbandonata il piè movea;
e poi che vidde al fine
che l'oro del suo crine,
i vezzi, i sguardi, i preghi
non han forza che legghi
il fuggitivo amante,
fermò le stanche piante,
e affissa sopra un scoglio,
colma di rio cordoglio,
a quel leggiero abete
che il suo ben le rapia, le luci affisse;
piangendo e sospirando così disse:

Armida forsaken, HWV 105

1 *Accompanied recitative*

Following in the fleeing footsteps
of the knight whom for so long
she had concealed in wanton retreat,
the forsaken Armida advanced;
then, when she finally realised
that her golden tresses,
her charms, her glances, her pleas
had no power to bind
her fugitive lover,
she stayed her weary feet
and sat upon a rock.
Filled with bitter grief,
she fixed her eyes on the frail bark
that robbed her of her beloved.
Then, weeping and sighing, she spoke thus:

2 *Aria*

Ah, crudele, e pur ten vai,
e mi lasci in preda al duolo,
e pur sai che sei tu solo
il diletto del mio cor.
Come, ingrato, e come puoi
involare a questo sen,
il seren de' lumi tuoi,
se per te son tutta ardor?

3 *Recitativo*

Per te mi struggo, infido,
per te languisco, ingrato;
Ah! pur lo sai che sol da' tuoi bel rai
per te piagato ho il seno,
e pur tu m'abbandoni, infido amante.

4 *Recitativo accompagnato*

O voi, dell' incostante
e procelloso mare orridi mostri,
dai più profondi chiostri
a vendicarmi uscite,
e contro quel crudel incrudelite.

2 *Aria*

Ah, cruel one, so you depart
and leave me a prey to sorrow,
even though you know that you alone
are my heart's delight!
How, ingrate, how can you
deprive this heart
of the radiance of your eyes,
when I burn for you?

3 *Recitativo*

For you I pine, faithless man;
for you I languish, ungrateful man!
Ah, but you know that for your fair eyes alone,
for you my heart is stricken,
and yet you forsake me, false lover.

4 *Accompanied recitative*

O ye hideous monsters
of the turbulent and stormy sea,
rise from your deepest lairs
to avenge me,
and wreak your cruelty on that cruel man.

Sì, sì sia vostro il vanto
e del vostro rigore
un mostro lacerar di voi maggiore.
Onde, venti, che fate?
Che voi nol sommergete? Ah! No, fermate.

5 *Aria*

Venti, fermate sì,
nol sommergete, no;
è ver che mi tradì,
ma pur l'adoro.
Onde crudeli, no,
non l'uccidete;
è ver che mi sprezzò,
ma è il mio tesoro.

6 *Recitativo*

Ma che parlo, che dico? Ah, ch'io vaneggio,
e come amar potrei un traditore,
infelice mio core?
Rispondi, o dio, rispondi!
Ah! che tu ti confondi,

Yes, yes, let it be your boast
and that of your savagery
to tear apart a monster greater than yourselves.
Waves, winds, what are you doing?
Why do you not engulf him? Ah, no, stop!

5 *Aria*

Winds, yes, stop!
Do not overwhelm him, no!
It is true that he has betrayed me,
but I still adore him.
Cruel waves, no,
do not slay him!
It is true that he has scorned me,
but he is my beloved.

6 *Recitative*

But what am I saying, what words are these? Ah, I
am raving! How could I love a traitor,
unhappy heart of mine?
Answer me, in God's name, answer me!
Ah, you are confused,

dubbioso e palpitante,
vorresti non amare, e vivi amante.
Spezza quel laccio indegno
che tiene avvinto ancor gli affetti tuoi.
Che fai, misero cor? Ah, tu non puoi.

7 *Aria*

In tanti affanni miei
assistimi almen tu,
nume d'amore.
E se pietoso sei,
fa ch'io non ami
più quel traditore.

uncertain and palpitating:
you would not love, yet live for love.
Shatter the unworthy bond
that still holds your affections in thrall.
What are you doing, wretched heart? Ah, you
cannot.

7 *Aria*

In this great affliction of mine,
God of Love, you at least,
grant me your aid!
And if you are merciful,
make me no longer love
that betrayer.

translation: Charles Johnston

Tra le fiamme, HWV 170

8 *Aria*

Tra le fiamme tu scherzi per gioco,
O mio core, per farti felice,
e t'inganna una vaga beltà.
Cadon mille farfalle nel foco,
e si trova una sola fenice,
che risorge se a morte sen va.

9 *Recitativo*

Dedalo già le fortunate penne
tessea con mano ardita
e con tenera cera
piuma a piuma aggiungea.
Icaro, il fanciulletto
sovente confondea
l'ingegnoso lavoro;
Ah, così mal trattato
non avesse e cera e piume:

Amid the flames, HWV 170

8 *Aria*

Amid the flames you frolic and play,
O my heart, seeking happiness,
and you are deceived by a graceful beauty.
A thousand moths fall into the fire,
but there is only one phoenix
that rises again after going to its death.

9 *Recitative*

Once Daedalus wove propitious wings
with bold hand,
and with soft wax
fixed one feather to another.
The boy Icarus
often confounded
that ingenious work.
Ah, if only he had never wrought
wax and feathers in that fashion!

Per chi non nacque augello
il volare è portento,
il cader è costume.

10 *Aria*

Pien di nuovo e bel diletto,
sciolse l'ali il giovinetto,
e con l'aure già scherzando.
Ma del volo sì gradito
troppo ardito
l'onda ancor va mormorando.

11 *Recitativo*

Sì, sì pur troppo è vero:
nel temerario volo
molti gl'Icari son, Dedalo un solo.

For one who is not born a bird,
flying is a miracle,
and falling is the usual outcome.

10 *Aria*

Filled with new and lovely delight,
the lad spread his wings,
already frolicking in the breeze.
But of that exhilarating,
all too risky flight,
the sea still murmurs.

11 *Recitative*

Yes, yes, it is true, alas:
in such rash flights
there is many an Icarus, but only one Daedalus.

12 *Aria*

Voli per l'aria chi può volare
scorra veloce la terra il mare,
parta, ritorni nè fermi il piè.
Voli ancor l'uomo ma coi pensieri,
che delle piume ben più leggeri
e più sublimi il ciel gli diè.

13 *Recitativo*

L'uomo che nacque per salire al cielo,
ferma il pensier nel suolo,
e poi dispone il volo
con ali che si finge, e in sè non ha.

14 *Aria*

Tra le fiamme . . .

12 *Aria*

Let him fly through the air who is able to fly,
let him swiftly traverse land and sea,
depart, return, and never be still.
Let man too fly, but in his thoughts,
which heaven has granted him much lighter
and more sublime than feathers.

13 *Recitative*

Man, who is born to rise to heaven,
fixes his thoughts on earth,
and then prepares to fly
with wings he imagines but does not possess.

14 *Aria*

Amid the flames . . .

translation: Charles Johnston

Figlio d'alte speranze, HWV 113

15 *Recitativo*

Figlio d'alte speranze
Abdolonimo nacque
all'imper di Sidonia;
sì disse un dì la fama, e poi si tacque;
lo spirto suo godere
tra disastri vedete,
qual che posa nocchier fra le tempeste.

16 *Aria*

Troppo costa ad un' alma
che intende la sua sorte
del regno il contento,
quel fulgore che alletta
e risplende per conforto,
e non è che tormento.

Son of high hopes, HWV 113

15 *Recitative*

The son of high hopes,
Abdolonymus was born
to rule over Sidon;
thus declared Fame one day, then fell silent.
Behold how his spirit rejoices
even amid disasters,
just as the helmsman reaches land amid storms.

16 *Aria*

Too great is the cost, to a soul
that understands its fate,
of the contentments of kingship,
that splendour which allures
and glitters to comfort us,
yet is nothing but torment.

17 *Recitativo*

Era conforto il suo penar tra i fiori,
mentre al soglio pensando
rimirava la palma,
e pace a voler scendeva nell'alma.

18 *Aria*

Sia guida sia stella
quest' una al decor.
Fortuna sì bella
fa certo l'onor.

19 *Recitativo*

In così dir prevede
qual amico semblante
la sorte allor vestisse
per farlo di meschin alto regnante.

17 *Recitative*

He found comfort for his pain among the flowers,
while, thinking of the throne,
he gazed once more at the palm,
and the peace he desired descended upon his soul.

18 *Aria*

Let this alone be a star,
be a guide to greatness:
such fine fortune
makes honour certain.

19 *Recitative*

In so saying, he foresaw
what a kindly aspect
Fate was then to assume,
To change him from a poor man to an exalted ruler.

20 *Aria*

Brillava protetto
da spene gustata
nel core il dolor.
Girava soletto
con pena allungata
in mente l'ardor.

20 *Aria*

Protected by the hope
he had tasted,
the sorrow in his heart began to shine.
Ardour began to alternate
with prolonged suffering
in his mind.

translation: Charles Johnston



Kati Debretzeni, Robin Michael
(photo: Johannes King)

Agrippina condotta a morire, HWV 110

21 *Recitativo*

Dunque sarà pur vero,
che disseti la terra il sangue mio?
E soffrir deggio, o Dio,
che mi trapassi il sen destra ribelle?
Cruda Romal Empie stelle!
Barbaro mio destini! Figlio inumanol
E qual furore Insano
a condannar vi spinge alma innocente?
Ah, cuore! Ah, cuor dolentel
Cuor di madre tradita e disprezzata,
vuol così la tua sorte:
spira l'anima forte,
vilipesa, schernita, invendicata!

22 *Aria*

Orrida, oscura
l'etra si renda
e spesso avvampi
col balenar.

Agrippina led to her death, HWV 110

21 *Recitative*

So can it be true
that my blood will slake the earth's thirst?
And, O God, must I suffer
a rebellious hand to pierce my breast?
Cruel Romel Pitiless stars!
Barbarous fate! Inhuman son,
what insane fury
compels you to condemn an innocent soul?
Ah, heart! Ah, grieving heart!
Heart of a mother betrayed and scorned,
your fate decrees it thus:
an indomitable spirit dies,
despised, disdained, and unavenged!

22 *Aria*

Let the heavens become
dreadful and dark;
let them often flare up
with lightning.

E tuoni e lampi,
per mia sventura,
a sparger prenda
nel mio spirar.

23 *Recitativo*

Ma pria che d'empia morte,
nel misero mio seno,
giunga l'atro veleno
pria che pallida esangue
sparga ne' fiati estremi e l'alma e 'l sangue;
Giove, Giove immortale,
tu, che vuoti dall' etra,
sopra il capo de' rei,
la tremenda faretra,
tu, che fra gli altri Dei,
di provvido e di giusto hai pregio e vanto,
vendica questo pianto,
e la ragion di così acerba pena;
tuona, Giove immortale, tuona e balena.

Let them scatter
thunderbolts and lightning
to mark my misfortune
as I expire.

23 *Recitative*

But before the black poison
of pitiless death
penetrates my wretched breast;
before, pale and exhausted,
I breathe my last and yield up my soul and my blood,
Jupiter, immortal Jupiter,
you who empty from the heavens
upon the heads of the wicked
the bolts from your fearsome quiver,
you who among the other Gods
pride yourself on your wisdom and justice,
avenge these tears
and the cause of such bitter pain;
thunder, immortal Jupiter, and hurl your lightning!

24 *Aria*

Renda cenere il tiranno
un tuo fulmine crudel,
Giove in ciel, se giusto seil
In vendetta dell' inganno,
usa sdegno e crudeltà,
per pietà de' torti miei!

25 *Recitativo*

Sì, sì, del gran tiranno
provi l'alta potenza 'l traditore;
lacerò l'empio core,
esca d'augel rapace,
renda sol per mia pace il suo destino;
e sparsa e palpitante,
sopra le nude arene,
miri poscia ogni fibra il pellegrino;
con pestiferi fiati
gli ultimi suoi respiri
avveleni la terra, e l'ossa infrante,
fra tormenti severi,
pria che l'anima spiri,

24 *Aria*

Let one of your cruel bolts
turn the tyrant to ashes,
Jupiter in heaven, if you are just!
In vengeance for his deceit,
unleash your rage and cruelty
out of pity for my wrongs!

25 *Recitativo*

Yes, yes, let the traitor
feel the mighty power of the great ruler;
let his destiny, for the peace of my soul,
tear his wicked heart into pieces
as food for birds of prey;
and, afterwards, may the traveller see
every fibre of his flesh scattered and quivering,
on the desolate shores;
with pestilential vapours
let his dying gasps
poison the earth, and let his bones,
crushed in extreme torments
before he breathes his last,

servano poi d'orror a' passaglieri;
mora l'indegno figlio... Ah! che a tal nome
penso ancor che son madre,
e manca il mio furor, ne sò dir come.

26 *Aria*

Come, o Dio! Bramo la morte
a chi vita ebbe da me?

Recitativo

Forsennata che parli?
Mora, mora l'indegno,
che d'empia morte è degno,
chi sol brama godere al mio periglio!
Ho rossor d'esser madre
a chi forse ha rossor d'esser mio figlio.

Inspire horror in the passers-by;
let him die, my unworthy son . . . Ah, at that name
I remember I am a mother,
and my rage falters, I know not how.

26 *Aria*

How, O God, can I wish for the death
of one who received life from me?

Recitativo

Madwoman, what are you saying?
Let the heinous man die, let him die,
for he deserves a merciless death
who wishes only to rejoice in my distress!
I am ashamed to be the mother
of one who perhaps is ashamed of being my son.

27 *Aria*

Sì, sì, s'uccida,
lo sdegno gridai

Recitativo

Si, sì, s'uccida e chi? L'amata prole?
Ah! Tolga il ciel che chiuda
i lumi ai rai del sole;
viva benchè spietato e si confonda
con esempio d'amor un cuore ingrato.

Arioso

A me sol giunga la morte,
che sarò costante e forte.

Recitativo

Incauta e che mai dissi?
Non vò che Roma apprenda,
che cinta d'oro e d'ostro
io fui bastante a partorire un mostro.

27 *Aria*

Yes, yes, let him be slain!
Thus anger cries!

Recitative

Yes, let him be slain! But whom? My beloved son?
Alas! Heaven forbid that he should close
his eyes to the sunlight;
let him live, though pitiless, and let his ingrate heart
be confounded by this example of love.

Arioso

Let death come to me alone,
I will be steadfast and strong.

Recitative

Rash woman! What have I said?
I do not wish Rome to know
that, girt in gold and purple,
I was capable of giving birth to a monster.

28 *Arioso*

Cada lacero e svenato
mora sì, mora l'ingrato
che nemico a me si fè.

Recitativo

Sparga quel sangue istesso,
che sol per mio diletto
trasse tenero infante
nelle materne viscere concetto.
Pera l'empio Neron, sì, pera . . . Ah! Come
in sì fiero periglio
torni sui labbri miei nome di figlio?

Arioso

Come, o Dio! Bramo la morte
a chi vita ebbe da me?

Recitativo

Sì, sì, viva Nerone,
e sol de la sua madre
servan l'ossa insepolti

28 *Arioso*

Let him fall, rent limb from limb and bled dry!
Yes, let him die, the ingrate
who has made himself my enemy!

Recitative

Let that very blood be spilt
which, for my delight alone,
the tender infant drew from me
when I conceived him in the maternal womb.
Let wicked Nero perish, yes, perish . . . Ah, how,
in such a dire predicament,
does the word 'son' return to my lips?

Arioso

How, O God, can I wish for the death
of one who received life from me?

Recitative

Yes, yes, let Nero live,
and let only his mother's
unburied bones

agli aratri d'inciampo;
beva l'arido campo,
bevan le selve incolte,
tratto dal cor che langue
il più vitale e spiritoso umore;
indi tutta rigore
passi l'anima infelice,
la ne' più cupi abissi;
ivi apprenda empietà, poscia ritorni
a funestar d'un figlio ingrato i giorni.

29 *Aria*

Se infelice al mondo vissi,
ne' profondi e cupi abissi,
infelice ancor sarò.
Ma vendetta almen farò!
Ombra nera, e larva errante,
di rigor furia, Baccante,
chi m'offese agiterò!

serve as obstacles to ploughs;
let the dry fields
and the uncultivated forests drink
the most vital and lively humour
drained from a dying heart;
thence, through all its punishments,
let the unhappy soul pass
into the darkest depths;
there let it learn cruelty, and then return
to haunt the days of an ungrateful son.

29 *Aria*

If I lived unhappy in the world,
in the deep and gloomy depths
I will be unhappy still.
But at least I will be avenged!
A black shade, a wandering ghost,
an implacable Fury, a Bacchante,
I will torment the man who insulted me!

30 *Recitativo*

Trema l'ingrato figliol
Di plaustro trionfal sponde gemmate
stridan le ruote aurate,
e superbo, e tiranno
di tal vittoria altero
giunga cinto d'alloro in Campidoglio;
che l'ultrici saette
io di Giove non voglio
a fulminare il contumace orgogliol
lo sola ombra dolente
se vuol barbaro Ciel, che sì m'accora
che'il colpevole viva, e'l giusto mora.

31 *Aria*

Su lacerate il seno,
Ministri a che si fa?
Usate ogni rigore,
morte vi chiede il core,
e morte date almeno
a chi non vuol pietà!

30 *Recitative*

Let my ingrate son tremble!
Let the golden wheels of the triumphal chariot
screech, weighed down with bejewelled sides,
and let the haughty tyrant,
proud of such a victory,
reach the Capitol crowned with laurels;
for I do not wish
the vengeful bolts of Jupiter
to strike down his stubborn pride!
I alone will be a grieving shade,
if cruel heaven, that thus breaks my heart, ordains it:
let the guilty live, and let the just die!

31 *Aria*

Come, rend my breast,
executioners, why do you delay?
Spare no rigour:
my heart begs you for death;
at least grant death
to one who wants no pity!

32 *Recitativo*

Ecco a morte già corro,
e d'un figlio crudel sarà pur vanto
che si nieghi a la madre,
e l'onor della tomba e quel del pianto.

32 *Recitative*

See, already I hasten to my death,
and it will be a cruel son's boast
to have denied his mother
the honour of both a tomb and tears.

translation: Charles Johnston

Copyright subsists in all VIVAT recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Vivat Music Foundation, The Old Rectory, Alpheton CO10 9BT, United Kingdom. Any unauthorised copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to PPL Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE.

recording
Tra le fiamme
(photo: Ian Wilson)

