

ALICE COOTE
THE ENGLISH CONCERT
HARRY BICKET

hyperion

HANDEL ARIAS

HERCULES · ARIODANTE · ALCINA
RADAMISTO · GIULIO CESARE IN EGITTO





GEORGE FRIDERIC HANDEL
A portrait attributed to Balthasar Denner (1685–1749)



CONTENTS

TRACK LISTING	☞	<i>page 4</i>
ENGLISH	☞	<i>page 5</i>
Sung texts and translation	☞	<i>page 10</i>
FRANÇAIS	☞	<i>page 16</i>
DEUTSCH	☞	<i>Seite 20</i>

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion



GEORGE FRIDERIC HANDEL

(1685–1759)



Radamisto HWV12a (1720)

- 1 **Quando mai, spietata sorte** Act 2 Scene 1 [3'08]

Alcina HWV34 (1735)

- 2 **Mi lusinga il dolce affetto** Act 2 Scene 3 [7'45]
3 **Verdi prati** Act 2 Scene 12 [4'50]
4 **Stà nell'Ircana** Act 3 Scene 3 [6'00]

Hercules HWV60 (1745)

- 5 **There in myrtle shades reclined** Act 1 Scene 2 [3'55]
6 **Cease, ruler of the day, to rise** Act 2 Scene 6 [5'35]
7 **Where shall I fly?** Act 3 Scene 3 [6'45]

Giulio Cesare in Egitto HWV17 (1724)

- 8 **Cara speme, questo core** Act 1 Scene 8 [5'55]

Ariodante HWV33 (1735)

- 9 **Con l'ali di costanza** Act 1 Scene 8 [5'42]
10 **Scherza infida!** Act 2 Scene 3 [11'41]
11 **Dopo notte** Act 3 Scene 9 [7'15]

ALICE COOTE mezzo-soprano
THE ENGLISH CONCERT
HARRY BICKET conductor





Radamisto

‘Since the introduction of Italian operas here our men are grown insensibly more and more effeminate, and whereas they used to go from a good comedy warmed by the fire of love and a good tragedy fired with the spirit of glory, they sit indolently and supine at an opera, and suffer their souls to be sung away by the voices of Italian sirens.’ Like many of his countrymen, the anonymous author of the pamphlet ‘Plain Reasons for the Growth of Sodomy’ abhorred the aristocratic craze for Italian *opera seria* in early eighteenth-century London. Igniting a toxic mix of homophobia, xenophobia and anti-Catholic paranoia, this decadent new import was branded a danger to manhood and empire. But the London *beau monde* remained oblivious. Fresh from his Italian sojourn, Handel had created a sensation with *Rinaldo* in 1711. Nine years later, *Radamisto* likewise triumphed at its premiere in the King’s Theatre, Haymarket, on 27 April 1720. Running for ten performances, it launched Handel’s most glittering period as an opera composer and confirmed London as the new operatic centre of Europe.

The previous year a group of noblemen had raised over £20,000 by subscription to set up the Royal Academy of Music. King George I himself pledged £1000 a year. Armed with a virtual blank cheque, Handel set off to recruit star singers on the Continent. His prize catch was the castrato Francesco Bernardi (known as Senesino), secured for the 1720–21 season: too late for the premiere of *Radamisto*, whose Anglo-Italian cast included the versatile Margherita Durastanti (who in Venice a decade earlier had been Handel’s first Agrippina) in the title role, and two English singers well versed in Italian opera, Ann Turner Robinson and Anastasia Robinson, as Prince Radamisto of Thrace’s sister Polissena and his wife Zenobia.

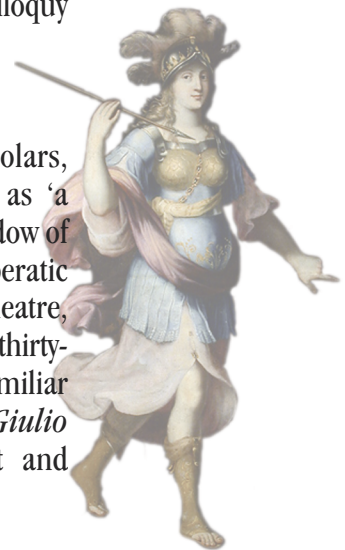
Opera librettos invariably did the rounds in the eighteenth century. The word-book of *Radamisto* (which

Handel diplomatically dedicated to King George) is an adaptation, probably by the Royal Academy’s cellist/house poet Nicola Francesco Haym, of Domenico Lalli’s *L’amor tirannico, o Zenobia*, based in turn on the play *L’amour tyrannique* by Georges de Scudéry. The libretto distributed (in Italian and English) to the sharp-elbowed hordes at the King’s Theatre cites Tacitus’s *Annals of Imperial Rome* as a source. But as usual in Baroque opera, ancient history is merely the pretext for a tale of lust, treachery, sadistic threats and heroic endurance *in extremis*. The only incident in the opera which corresponds to the *Annals* is the scene near the beginning of Act Two where a distraught Zenobia, lusted after by the treacherous Tiridate, King of Armenia (Radamisto’s brother-in-law), implores her husband Radamisto to kill her and then throws herself into the River Araxes. (She is subsequently rescued by Tiridate’s brother Fraarte.)

Zenobia’s unwavering devotion to her husband and her courage in the face of death align her with Handel’s Rodelinda and, more distantly, Beethoven’s Leonore. Her essential sweetness and serenity, even in extreme distress, suffuse the cavatina that opens Act Two, ‘Quando mai, spietata sorte’ [1]. In one of Handel’s most poetic inspirations, voice and solo oboe are locked in tender colloquy over a gently pulsing string accompaniment.

Giulio Cesare in Egitto

The late Winton Dean, doyen of British Handel scholars, memorably summed up *Giulio Cesare in Egitto* as ‘a glorification of sexual passion uninhibited by the shadow of matrimony’. Composed at the zenith of Handel’s operatic success, it triumphed on its premiere at the King’s Theatre, Haymarket, on 20 February 1724, and netted a record thirty-four performances in the composer’s lifetime. The familiar historical setting has doubtless contributed to *Giulio Cesare*’s popularity, then and now, though plot and





characters were given a thoroughly Baroque makeover by librettist Nicola Francesco Haym. In the process Caesar, a role fashioned for the star castrato-from-hell Senesino, became an idealistic youthful hero, a far cry from the cynical middle-aged tyrant of history.

Handel composed the role of Sesto, teenaged son of Pompey's widow Cornelia, for the soprano-turned-mezzo Margherita Durastanti, a Handel stalwart in these first Royal Academy years. Intent on avenging his father's murder, Sesto cuts a coltishly impetuous figure. A rare moment of repose is 'Cara speme, questo core' [8] in Act One, a touching prayer for hope which Handel reworked from an aria in his *Brockes Passion*. The accompaniment is for continuo alone until the violin enters, as if in sympathetic echo, in the final ritornello.

Ariodante

Handel's operatic fortunes waned after the glory years of the early 1720s. The Royal Academy in the King's Theatre, Haymarket, was dissolved after the 1728 season, re-founded the following year and continued, with fitful success, until his contract ran out at the end of the financially disastrous 1733–4 season. Yet true to form, the forty-nine-year-old Handel remained unbowed. He immediately teamed up with the actor-manager John Rich at his new Covent Garden theatre, built on the back of the fortune he had made from *The Beggar's Opera* at his former theatre. Trained as a dancer himself, Rich specialized in multimedia extravaganzas combining music, dance and spectacular visual effects. The rival Opera of the Nobility had scored a coup by enlisting the celebrated castrato Farinelli. Rich retaliated by engaging a comparable star: the Parisian ballerina Marie Sallé, the Isadora Duncan of her day, renowned for her choreography and daring costumes alike.

Handel's first Covent Garden opera, *Ariodante*, drawing on episodes from Ariosto's epic *Orlando furioso*, duly

incorporated ballet numbers for Sallé and her troupe at the end of each act. The setting is Edinburgh, though there is no trace of local colour, save Ariosto's erroneous belief that in medieval Scotland a sexually unfaithful woman was automatically put to death. The crux of Ariosto's plot—Duke Polinesso's tricking of Ariodante into believing that Princess Ginevra, daughter of the King of Scotland, has betrayed him—was the source of the episode in Shakespeare's *Much Ado about Nothing* in which Don John contrives to inflame the jealousy of his rival-in-love Claudio.

Ariodante scored a fair success on its premiere on 8 February 1735, and ran for a further ten performances. After Sallé, the biggest draw was the celebrated castrato Giovanni Carestini in the role of Ariodante. The music historian Charles Burney described him as 'tall, beautiful, majestic ... he rendered everything he sung interesting by good taste, energy, and judicious embellishments'. Handel exploited his 'taste', agility and two-octave range, going up to soprano high A, in a superb succession of arias that, as in all his greatest operas, simultaneously flatter the voice and illuminate the character.

Handel exploited Carestini's famed mastery of what the eighteenth century dubbed 'rapid divisions' in the bravura aria 'Con l'ali di costanza' [9], where Ariodante joyously anticipates his marriage with Ginevra. His betrothed's apparent faithlessness prompts an almost luxuriant outpouring of despair in 'Scherza infida!' [10]. In this, one of Handel's most profound arias, the vocal line seems to expand infinitely—a Handelian secret shared by few of his contemporaries—while the bassoon weaves a mournful plaint between muted upper strings and pizzicato basses.

After Polinesso, mortally wounded in a duel, has confessed his treachery, and Ginevra's innocence, the regulation happy ending is assured. Ariodante gives vent to his euphoria in the roulades and catchy hornpipe syncopations of 'Dopo notte' [11], a dazzling showstopper of





an aria, and a glorious release after the excruciating tension of the preceding scenes.

Alcina

Ariosto's *Orlando furioso* was also the source for Handel's next opera, *Alcina*. Emboldened by its predecessor's success, and the continuing presence in London of Marie Sallé, John Rich and the composer pulled out all the stops in another operatic masterpiece. Into the mix went ravishing ballet sequences and dazzling scenic effects including a magic garden, an enchanted palace, grottoes, and rocks transformed into men. With the sorceress Alcina, who specializes in luring men to her magic island and then turning them into trees and wild beasts, Handel created a role to rival Cleopatra in sensuous allure. The rowdy audiences at the premiere on 16 April 1735 contained the usual anti-Handel claque. La Sallé, as so often, seems to have divided opinion. While King George II caused a near-riot by forbidding her to dance an encore, her admirers hissed her off stage at one performance, apparently outraged at her wearing an unflatteringly skimpy male costume as Cupid. Yet despite these distractions, *Alcina* was a resounding success, with no fewer than eighteen performances in 1735. For the moment, at least, the Opera of the Nobility was outgunned.

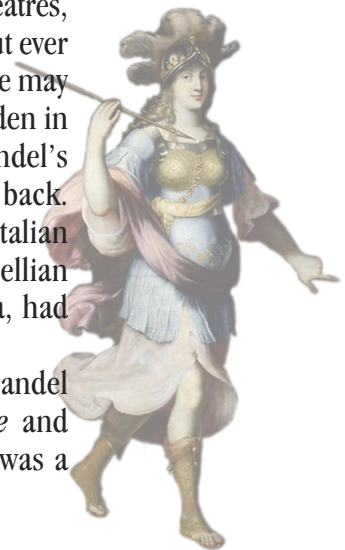
Handel's cast for *Alcina* included several singers who had appeared in *Ariodante*, not least Carestini as the bewitched paladin Ruggiero, caught in an emotional tug-of-war between Alcina and his abandoned fiancée Bradamante (disguised as her own brother Ricciardo). When the ring of his former tutor Melisso has broken Alcina's spell, Ruggiero voices his growing suspicion that 'Ricciardo' may indeed be Bradamante in 'Mi lusinga il dolce affetto' [2]. The aria's beguiling melody, with that Handelian gift of instantly memorability, sounds like an Italianized English ballad.

Ruggiero's greatest number—and one often encored in Handel's own performances—is 'Verdi prati' [3], an E major sarabande of aching nostalgic sweetness in which he bids a lingering farewell to the visual, and by implication the erotic, delights he must forsake. This exquisite aria, in rondo form (symbolizing the circularity of Ruggiero's thoughts), was not to Carestini's taste. Desiring something more brilliant and vote-catching, he initially refused to sing it, whereupon Handel flew into one of his proverbial rages, as reported (phonetically!) by Charles Burney: 'You toc! Don't I know better as your seluf, vaat is pest for you to sing? If you vill not sing all de song vaat I give you, I vill not pay you ein stiver.' Carestini wisely yielded, duly received his stivers, and then decamped to Venice as soon as the season ended. Yet even his preening vanity must have been flattered by his final aria, 'Stà nell'Ircana' [4]. After presenting a largely passive figure for much of the opera, Ruggiero here asserts himself as a heroic warrior in a swashbuckling virtuoso showpiece, complete with triumphantly whooping horns.

Hercules

'Handel has set up an Oratorio against the Operas, and succeeds. He has hired all the goddesses from farces and singers of *Roast Beef* from between the acts at both theatres, with a man with one note in his voice and a girl without ever an one.' The politician-cum-litterateur Horace Walpole may have deplored the triumph of *Samson* at Covent Garden in February 1743, but after the final collapse of Handel's operatic ventures in 1741, there was no going back. Oratorio, an unlikely but successful amalgam of Italian opera and English anthem that also drew on Purcellian masque, Greek tragedy and French Classical drama, had decisively ousted *opera seria*.

Spurred by public acclaim for *Samson*, Handel embarked on a contrasting pair of works, *Semele* and *Joseph*, for the 1744 Lenten season. While *Joseph* was a





financial success, *Semele* flopped. Undeterred, Handel composed another pair of oratorios, one Biblical, one Classical, for the following season: *Belshazzar* and *Hercules*, composed in July and August 1744 and premiered at the King's Theatre, Haymarket, on 5 January 1745. Another disguised English opera, albeit without *Semele*'s erotic titillation, *Hercules* likewise failed with Handel's new, predominantly middle-class public. It hardly helped that one of the principal draws, Susanna Cibber, in the role of the herald Lichas, was ill on the first night. After just two thinly attended performances Handel temporarily suspended the oratorio season and offered to repay his subscribers. He never risked a full-length Classical drama again.

While far less familiar today than *Semele*, *Hercules*, to a libretto by Thomas Broughton based on Sophocles's *Trachiniae*, is a drama of sombre magnificence (its predominantly dark *tinta* may have been one reason for its failure). At its centre is the tragic figure of Hercules' wife Dejanira, a role to rival Saul as a study in the corrosive power of jealousy. Little is known about the 'Miss Robinson' who created the part. But the music that Handel wrote for her suggests that she must have been a fine singing actress.

In Act One Dejanira responds to the oracle's false news of Hercules' death in the sweetly elegiac 'There in myrtle shades reclined' [5], accompanied by continuo alone until violins and violas enter softly in the coda (the same device used in Sesto's 'Cara speme'). By the second act Dejanira has become convinced that Hercules, returning home in triumph after another of his heroic exploits, is in love with the captive Oechilian Princess Iole. After unjustly taunting him, she laments the loss of his love in 'Cease, ruler of the day, to rise' [6], with its sorrowful canonic imitations. Handel would expand this beautiful aria as the final chorus of *Theodora*. The climax of *Hercules* is Dejanira's terrifying vision of the furies 'Where shall I fly?' [7], arguably the eighteenth century's greatest 'mad scene'. A recitative, lurching between widely disparate keys and tempos, hurtles into an aria ('See the dreadful sisters rise') that alternates deranged frenzy, with a graphic evocation of Alecto's slithering, hissing snakes, and slow music of eerie calm ('Hide me from their hated sight') that initially unfolds over a Purcellian ground bass.

RICHARD WIGMORE © 2014





THE ENGLISH CONCERT

director/harpsichord Harry Bicket

violin 1 Nadja Zwiener, Sophie Barber, Graham Cracknell, Catherine Martin, Elizabeth MacCarthy, Kati Debretzeni

violin 2 Walter Reiter, Claire Duff, Iona Davies, Kirra Thomas, Pauline Smith

viola Alfonso Leal del Ojo, Louise Hogan

cello Joseph Crouch, Piroska Baranyay, Sarah McMahon, Anna Holmes

double bass Peter McCarthy

theorbo William Carter

oboe Katharina Spreckelsen, Hannah McLaughlin

bassoon Peter Whelan

horn Ursula Paludan Monberg, Richard Bayliss

All Hyperion and Helios recordings may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

Recorded in All Hallows, Gospel Oak, London, on 6–9 June 2012 & 6–7 September 2013

Recording Engineer JULIAN MILLARD

Recording Producer MARK BROWN

Keyboard Technician CLAIRE HAMMETT

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXIV

Front illustration: *Zenobia* by Carlo Antonio Tavella (1668–1738)





Radamisto, HWV12a

probably adapted by NICOLA FRANCESCO HAYM (1678–1729)
after DOMENICO LALLI (1679–1741): *L'amor tirannico, o Zenobia*,
itself based on GEORGES DE SCUDÉRY (1601–1667): *L'amour tyrannique*

1 **Quando mai, spietata sorte** (Act 2 Scene 1)

ZENOBIA Quando mai, spietata sorte,
fine avr` tanto penar!

ZENOBIA *When, O pitiless fate,
will my torment end!*

Alcina, HWV34

after ANONYMOUS: *L'isola di Alcina*,
itself based on LUDOVICO ARIOSTO (1474–1533): *Orlando furioso*

2 **Mi lusinga il dolce affetto** (Act 2 Scene 3)

RUGGIERO Mi lusinga il dolce affetto
con l'aspetto del mio bene.
Pur chi s`?
Temer conviene,
che m'inganni
amando ancor.

RUGGIERO *My tender affection is beguiled
by the appearance of my love.
And yet, who knows?
I must be wary
lest I am mistaken
in still loving as I do.*

Ma se quella fosse mai
che adorai,
e l'abbandono;
infidele, ingrato io sono,
son crudele e traditor.

*But if she were truly
the woman I adored
and I abandoned her,
I would be ungrateful, faithless,
cruel and treacherous.*

3 **Verdi prati** (Act 2 Scene 12)

RUGGIERO Verdi prati, selve amene,
perderete la belt`.
Vaghi fior, correnti rivi,
la vaghezza, la bellezza
presto in voi si canger`.
E cangiato il vago oggetto
all' orror del primo aspetto
tutto in voi ritorner`.

RUGGIERO *Green fields and pleasant groves,
you will lose your beauty.
Pretty flowers, running streams,
your charm, your loveliness
will soon be no more.
And when your beauty has gone
the primal ugliness
will be all that remains.*





4 **Stà nell'Ircana** (Act 3 Scene 3)

RUGGIERO Stà nell'Ircana pietrosa tana
tigre sdegnosa, e incerta pende,
se parte, o attende
il cacciator.

Dal teso strale
guardarsi vuole;
ma poi la prole
lascia in periglio.
Freme e l'assale
desio di sangue,
pietà del figlio;
poi vince amor.

RUGGIERO *In her rocky Hyrcanian den
an angry tigress lurks, uncertain
whether to flee or wait
for the hunter.*

*From the ready-strung arrow
she would protect herself,
but doing so would leave
her cub in danger.
She quivers, assailed
by thirst for blood
and fear for the cub;
love wins.*

Hercules, HWV60

THOMAS BROUGHTON (1704–1774)
after SOPHOCLES (496–406 BC): *Trachiniae*

5 **There in myrtle shades reclined** (Act 1 Scene 2)

DEJANIRA There in myrtle shades reclined,
By streams that through Elysium wind,
In sweetest union we shall prove
Eternity of bliss and love.

6 **Cease, ruler of the day, to rise** (Act 2 Scene 6)

Recitative

DEJANIRA Dissembling, false, perfidious Hercules!
Did he not swear, when first he woo'd my love,
The sun should cease to dawn, the silver moon
Be blotted from her orb, ere he prov'd false?

Air

DEJANIRA Cease, ruler of the day, to rise,
Nor, Cynthia, gild the evening skies!
To your bright beams he made appeal,
With endless night his falsehood seal!





7 Where shall I fly? (Act 3 Scene 3)

DEJANIRA Where shall I fly? Where hide this guilty head?
Oh fatal error of misguided love!
Oh cruel Nessus, how art thou reveng'd!
Wretch that I am! By me Alcides dies!
These impious hands have sent my injur'd lord
Untimely to the shades! Let me be mad!
Chain me, ye Furies, to your iron beds,
And lash my guilty ghost with whips of scorpions!
See, see, they come! Alecto with her snakes,
Megaera fell, and black Tisiphone!

See the dreadful sisters rise,
Their baneful presence taints the skies!
See the snaky whips they bear!
What yellings rend my tortur'd ear!
Hide me from their hated sight,
Friendly shades of blackest night!
Alas, no rest the guilty find
From the pursuing furies of the mind!

Giulio Cesare in Egitto, HWV17

NICOLA FRANCESCO HAYM (1678–1729)

8 Cara speme, questo core (Act 1 Scene 8)

SESTO Cara speme, questo core
tu cominci a lusingar.
Par che il ciel presti favore
i miei torti a vendicar.

SESTO *Cherished hope, you have begun
to convince my heart.
It seems that heaven favours
the avenging of my wrongs.*

Ariodante, HWV33

after ANTONIO SALVI (1664–1724): *Ginevra, Principessa di Scozia*,
itself based on LUDOVICO ARIOSTO (1474–1533): *Orlando furioso*

9 Con l'ali di costanza (Act 1 Scene 8)

ARIODANTE Con l'ali di costanza
alzò il suo volo Amor,
fà trionfar nel cor,
fede e speranza.

ARIODANTE *On the wings of constancy
Love launched himself in flight,
giving faith and hope
victory in the heart.*



Non devo più temere
di sorte il rio tenor,
ma col mio bel tesor,
sempre godere.

10 Scherza infida! (Act 2 Scene 3)

Recitativo

ARIODANTE E vivo ancora? E senza il ferro?
Oh! Dei! Che farò?
Che mi dite? O affanni miei!

Aria

ARIODANTE 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.

11 Dopo notte (Act 3 Scene 9)

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.

*I need no longer fear
the evil precepts of fate,
but with my beloved
can live contentedly.*

ARIODANTE *Am I still alive? And have no sword?
Oh! Gods! What shall I do?
What is your advice? Oh what cares are mine!*

ARIODANTE *Treacherous trick! In the paramour's arms
betrayed into death's clutches
am I by your guilt.*

*But in order to break the unworthy chains,
in the guise of a shade, a disembodied spirit,
I shall return to punish you.*

ARIODANTE *After a dark and dreary night
the sun appears brighter than ever,
and fills the world with joy.*

*After weathering a fearful storm
that almost overwhelms my ship,
it gains the harbour and ties up by the shore.*

English translations © Avril Bardoni





ALICE *Coote*

Renowned on the great recital, concert and opera stages of the world, Alice Coote's career has taken her from her beginnings in the north of England—in local singing festivals and playing the oboe in the Cheshire Youth Orchestra—to being regarded as one of the great artists of today. The recital platform is central to her musical life. Alice performs throughout Europe and the US, at Wigmore Hall, the Concertgebouw, the Konzerthaus in Vienna, and the Lincoln Center and Carnegie Hall in New York, among many others. Judith Weir's song cycle *The Voice of Desire* was written for her.

Acclaimed in concert in particular for Mahler, Strauss, Berlioz, Mozart, Handel and Bach with orchestras such as the LSO, Boston Symphony Orchestra, New York Philharmonic, Hallé and Concertgebouw, she has collaborated with conductors including Gergiev, Dohnányi, Maazel, Jurowski, Elder and Boulez.

Alice Coote is in demand worldwide on the operatic stage, interpreting male and female operatic roles. These include Dejanira (Handel's *Hercules*), Poppea, Carmen, Charlotte (*Werther*), Lucretia, Marguerite (Berlioz's *La damnation de Faust*), Penelope (*Il ritorno d'Ulisse in patria*), Léonor (*La favorite*), Anne Strawson (*Two Boys*), Octavian (*Der Rosenkavalier*), Composer (*Ariadne auf Naxos*), Orfeo, Idamante (*Idomeneo*), Nerone (*L'Incoronazione di Poppea*), Maffio Orsini (Donizetti's *Lucrezia Borgia*), Hansel, Prince Charming (Massenet's *Cendrillon*), Sesto (*Giulio Cesare in Egitto*), Sesto (*La clemenza di Tito*), Ruggiero (*Alcina*) and Ariodante. She has performed these roles in the UK including at Glyndebourne and the Royal Opera House, and at opera houses abroad including the Paris Opéra and the Théâtre des Champs-Élysées, Amsterdam, Munich, Frankfurt, Salzburg Festspiele, Toronto, Chicago Lyric Opera, Los Angeles, Seattle, San Francisco and the Metropolitan Opera in New York.



© Benjamin Ealovega

Alice Coote has made many recordings, including songs by Schumann and Mahler, Handel's *Messiah* and Mahler's Symphony No 2 (all EMI), Mahler's *Das Lied von der Erde* (Pentatone), Elgar's *The Dream of Gerontius* and *Apostles* (Hallé), Strauss's *Ariadne auf Naxos* (Chandos), and Handel's *The Choice of Hercules* and an English song album, *The Power of Love*, with pianist Graham Johnson (Hyperion). She has also appeared in many opera productions on DVD.





HARRY *Bicket*

Internationally renowned as an opera and concert conductor of distinction, Harry Bicket is especially noted for his interpretation of Baroque and Classical repertoire, and in 2007 became Artistic Director of The English Concert, one of the UK's finest period orchestras. He is also Chief Conductor of Sante Fe Opera. Born in Liverpool, he studied at the Royal College of Music and Oxford University and is an accomplished harpsichordist.

Bicket has appeared widely with period orchestras and ensembles, including the Orchestra of the Age of Enlightenment and the Handel and Haydn Society, as well as at festivals such as Glimmerglass, Spoleto, Aspen, Tanglewood and Santa Fe. He has enjoyed great success with leading mainstream symphony orchestras, and his programmes often showcase his gift for choral repertoire, from the great Passions, Masses and Oratorios of the Baroque and Classical eras to the works of Fauré, Elgar and Tippett.

Bicket made his Glyndebourne Festival debut in 1996 with Peter Sellars' landmark production of *Theodora* and returned in 1999 and 2003. In 2004 he began his relationship with the Metropolitan Opera with an acclaimed new production of *Rodelinda* with Renée Fleming and David Daniels, and was immediately re-engaged for *Giulio Cesare in Egitto* and *La clemenza di Tito*. He made his debut with the Bayerische Staatsoper in 2000 and over the following seven years was a regular guest conductor there. In 2001 his first Barcelona production, *Giulio Cesare in Egitto*, earned him the Opera Critics Prize for best conductor. He has since returned for *A Midsummer Night's Dream*, *Ariodante* and *L'arbore di Diana*. 2003 saw debuts with the Lyric Opera of Chicago, conducting *Partenope*, and with the Royal Opera House, Covent Garden, conducting Handel's *Orlando*, which received an Olivier Award nomination for Best New Opera Production.



© Richard Haughton

Bicket's large discography includes five recordings with the Orchestra of the Age of Enlightenment, including collections of Handel opera arias with Renée Fleming and Ian Bostridge.





Radamisto

« Depuis que les opéras italiens ont été introduits ici, nos hommes, insensiblement, sont devenus de plus en plus efféminés et, là où ils sortaient d'une bonne comédie échauffés par le feu de l'amour et d'une bonne tragédie enflammés par l'esprit de gloire, ils s'assoient, indolents et mous, devant un opéra et laissent les voix de sirènes italiennes emporter leur âme dans leurs chants. » Comme nombre de ses compatriotes, l'auteur anonyme du pamphlet « Plain Reasons for the Growth of Sodomy » abhorrait l'engouement de l'aristocratie londonienne pour l'*opera seria* italien, au début du XVIII^e siècle. Embrasant un mélange toxique d'homophobie, de xénophobie et de paranoïa anticatholique, cette importation décadente fut étiquetée comme dangereuse pour la virilité et l'empire. Mais le beau monde londonien n'en eut cure. En 1711, à peine rentré de son séjour en Italie, Haendel avait fait sensation avec *Rinaldo*. Et neuf ans plus tard, le 27 avril 1720, *Radamisto* connut une première tout aussi triomphale au King's Theatre, Haymarket. Avec ses dix représentations, il inaugura la période la plus éblouissante de Haendel opératiste et confirma Londres dans son statut de nouveau centre de l'opéra européen.

L'année passée, un groupe de nobles avait levé plus de vingt mille livres par souscription pour mettre sur pied la Royal Academy of Music. Le roi George I^{er} en personne avait promis mille livres annuelles. Fort d'un quasi-chèque en blanc, Haendel se mit à recruter des chanteurs vedettes sur le continent. Sa prise de choix fut le castrat Francesco Bernardi (alias Senesino), dont il s'était attaché les services pour la saison 1720–21 mais qui arriva trop tard pour la création de *Radamisto*. La distribution anglo-italienne de cet opéra comprenait la polyvalente Margherita Durastanti (qui, dix ans plus tôt, avait été, à Venise, la première Agrippina de Haendel) dans le rôle-titre et deux chanteuses

anglaises très versées en opéra italien, Ann Turner Robinson et Anastasia Robinson, dans les rôles de Polissena et de Zenobia, respectivement la sœur et la femme du prince Radamisto de Thrace.

Au XVIII^e siècle, les livrets d'opéra ne manquaient pas de circuler. Celui de *Radamisto* (que Haendel, diplomatiquement, dédia au roi George) est une adaptation (probablement due au violoncelliste et poète de la Royal Academy, Nicola Francesco Haym) de *L'amor tirannico, o Zenobia* de Domenico Lalli, lui-même fondé sur une pièce de théâtre de Georges de Scudéry, *L'amour tyrannique*. Le livret distribué (en italien et en anglais) aux hordes jouant des coudes au King's Theatre cite comme source les *Annales de la Rome impériale* de Tacite. Mais comme toujours dans l'opéra baroque, l'Antiquité n'est qu'un prétexte pour une histoire de concupiscence, de trahison, de menaces sadiques et, in extremis, d'endurance héroïque. L'unique incident correspondant aux *Annales* est, vers le début de l'Acte II, la scène où une Zenobia folle de douleur, convoitée par le perfide Tiridate (roi d'Arménie et beau-frère de Radamisto), implore son époux Radamisto de la tuer puis se jette dans l'Araxe. (Elle sera sauvée par Fraarte, le frère de Tiridate.)

Son indéfectible dévouement à son mari et son courage face à la mort font de Zenobia l'égale de la Roselinda haendélienne ou, plus vaguement, de la Leonore beethovénienne. Sa douceur et sa sérénité essentielles, même dans une extrême détresse, baignent la cavatine qui inaugure l'Acte II, « Quando mai, spietata sorte » [1]. Dans l'une de ses inspirations les plus poétiques, Haendel fait s'enlacer la voix et un hautbois solo en un tendre colloque, par-dessus un accompagnement de cordes doucement battant.

Giulio Cesare in Egitto

Le regretté Winton Dean, doyen des haendéliens britanniques, a résumé *Giulio Cesare in Egitto* en ces termes





mémorables : « une glorification de la passion sexuelle désinhibée par l'ombre du mariage ». Composé au faite des succès opératiques de Haendel, il triompha à sa création au King's Theatre, Haymarket, le 20 février 1724, et fut représenté trente-quatre fois du vivant du compositeur—un record. Le cadre historique bien connu n'est sans doute pas étranger à la popularité, passée et présente, de cette œuvre, encore que le librettiste Nicola Francesco Haym en eût profondément « baroquisé » l'intrigue et les personnages, faisant de César (un rôle modelé pour l'inférial castrat vedette Senesino) un idéaliste héros juvénile, bien loin du cynique tyran de l'histoire, entre deux âges.

Haendel façonna le rôle de Sesto, le fils adolescent de Cornelia, la veuve de Pompée, pour la soprano devenue mezzo Margherita Durastanti, une fidèle des premières années de la Royal Academy. Résolu à venger le meurtre de son père, Sesto est un impétueux jeune homme. Rare moment de repos, « Cara speme, questo core » [8], à l'Acte I, est une touchante prière d'espoir retravaillée par Haendel à partir d'une aria de sa *Brockes Passion*. L'accompagnement est pour un continuo seul, jusqu'à ce que le violon fasse son entrée, tel un écho sympathique, dans le ritornello final.

Ariodante

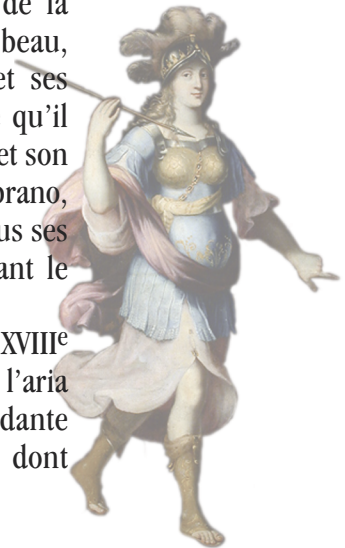
Passé la gloire du début des années 1720, la fortune opératique de Haendel périclita. La Royal Academy du King's Theatre, Haymarket, fut dissoute à l'issue de la saison 1728 puis refondée l'année suivante et continuée, avec plus ou moins de bonheur, jusqu'à l'expiration du contrat de Haendel, à la fin de la saison 1733–4, financièrement désastreuse. Mais, fidèle à lui-même, Haendel, alors âgé de quarante-neuf ans, ne désarma pas. Sans attendre, il s'associa à l'acteur-directeur John Rich qui, après avoir fait fortune avec *The Beggar's Opera*, s'était fait construire un nouveau théâtre à Covent Garden. Danseur de formation,

Rich se spécialisa dans les extravagances mêlant musique, danse et effets visuels spectaculaires. L'Opera of the Nobility rival avait réussi un beau coup en enrôlant le célèbre castrat Farinelli. Rich riposta en engageant une autre vedette : la ballerine parisienne Marie Sallé, l'Isadora Duncan d'alors, renommée autant pour ses chorégraphies que pour ses costumes audacieux.

Le premier opéra haendélien écrit pour Covent Garden fut *Ariodante* : inspiré d'épisodes de l'épopée de l'Arioste *Orlando furioso*, il intégrait naturellement, à la fin de chaque acte, des numéros de ballet pour Sallé et sa troupe. L'action se déroule à Édimbourg—seule touche de couleur locale, l'Arioste croyait, à tort, que, dans l'Écosse médiévale, toute femme convaincue d'infidélité était automatiquement mise à mort. Le nœud de l'intrigue de l'Arioste (le duc Polinesso manœuvrant pour faire croire à Ariodante que la princesse Ginevra, fille du roi d'Écosse, l'a trompé) fut à l'origine de l'épisode de *Beaucoup de bruit pour rien* de Shakespeare, où don Juan trouve le moyen d'enflammer la jalousie de Claudio, son rival en amour.

À sa création le 8 février 1735, *Ariodante* enregistra un joli succès et connut encore dix représentations. Après Sallé, la plus grande attraction était le célèbre castrat Giovanni Carestini, dans le rôle-titre. L'historien de la musique Charles Burney le décrivit ainsi : « grand, beau, majestueux ... Par son bon goût, son énergie et ses ornements judicieux, il rendait intéressant tout ce qu'il chantait ». Haendel exploita son « goût », son agilité et son ambitus de deux octaves, atteignant un la aigu de soprano, en une superbe enfilade d'arias qui, comme dans tous ses plus grands opéras, flattent la voix tout en éclairant le personnage.

Carestini était célèbre pour sa maîtrise de ce que le XVIII^e siècle appela les « divisions rapides », comme dans l'aria de bravoure « Con l'ali di costanza » [9], où Ariodante anticipe joyeusement son mariage avec Ginevra, dont





l'infidélité supposée déclenche un déversement, presque exubérant, de désespoir dans « Scherza infida ! » [10]. Dans cette aria, parmi les plus profondes de Haendel, la ligne vocale semble se développer à l'infini—un secret que le compositeur partageait avec de rares contemporains—tandis que le basson file une plainte sinistre entre les cordes supérieures avec sourdines et les contrebasses pizzicato.

Après que Polinesso, mortellement blessé lors d'un duel, eut reconnu sa trahison, et l'innocence de Ginevra, la réglementaire fin heureuse est au rendez-vous. Ariodante dit toute son euphorie dans les roulades et les accrocheuses syncopes de matelote de « Dopo notte » [11], une éblouissante et sensationnelle aria, glorieuse libération après l'atroce tension des scènes précédentes.

Alcina

Orlando furioso de l'Arioste fut également à l'origine de l'opéra suivant de Haendel, *Alcina*. Enhardis par le succès d'*Ariodante*, et par la présence à Londres de Marie Sallé, John Rich et le compositeur sortirent le grand jeu dans ce nouveau chef-d'œuvre mêlant ravissantes séquences de ballets et saisissants effets scéniques (dont un jardin magique, un palais enchanté, des grottes et des rochers changés en hommes). Avec la sorcière Alcina, qui attire les hommes sur son île magique avant de les transformer en arbres et en bêtes sauvages, Haendel créa un rôle rivalisant de sensualité avec celui de Cléopâtre. Dans l'auditoire chahuteur de la première, le 16 avril 1735, figuraient les habituelles claques anti-Haendel. La Sallé, comme si souvent, semble avoir divisé l'opinion. Une fois, alors que le roi George II avait provoqué une quasi-émeute en lui interdisant de danser un bis, elle quitta la scène sous les huées de ses admirateurs, manifestement outrés par son costume masculin de Cupidon, qui la boudinait peu flatteusement. Ces tribulations n'empêchèrent pas *Alcina*

d'être un succès retentissant, avec pas moins de dix-huit représentations en 1735. L'Opera of the Nobility était, pour le moment du moins, vaincu.

La distribution haendélienne d'*Alcina* réunissait plusieurs chanteurs déjà présents dans *Ariodante*, à commencer par Carestini dans le rôle du paladin ensorcelé Ruggiero, pris dans une féroce lutte émotionnelle entre Alcina et sa fiancée délaissée Bradamante (travestie sous les traits de son propre frère Ricciardo). Une fois le charme d'Alcina rompu par l'anneau de son ancien tuteur Melisso, Ruggiero soupçonne de plus en plus, dans « Mi lusinga il dolce affetto » [2], que « Ricciardo » pourrait bien être Bradamante. La mélodie charmeresse de cette aria, avec ce don de Haendel pour les airs qu'on retient instantanément, ressemble à une ballade anglaise italianisée.

Le plus grand numéro de Ruggiero—qui fut d'ailleurs souvent bissé lors des représentations données par Haendel—est « Verdi prati » [3], une sarabande en mi majeur d'une douloureuse douceur nostalgique, qui le voit adresser un adieu traînant à ces plaisirs visuels, sous-entendu érotiques, auxquels il lui faut renoncer. Cette exquise aria de forme rondo (symbole des pensées circulaires du personnage) ne fut pas du goût de Carestini. Désirant quelque chose de plus brillant, à même d'emporter davantage les suffrages, il refusa d'abord de la chanter, sur quoi Haendel entra dans une de ses rages proverbiales, rapportée par Charles Burney dans un anglais fortement teinté d'allemand : « Oh vous ! Est-ce que je ne sais pas mieux que vous ce qu'il est mieux pour vous de chanter ? Si vous ne chantez pas toute la chanson que je vous donne, je ne vous paierai pas un sou. » Carestini, sagement, s'inclina, toucha dûment ses sous puis, dès la saison terminée, décampa à Venise. Pourtant, sa vanité fanfaronne dut être flattée par son aria finale, « Stà nell'Ircana » [4]. Après avoir offert un visage essentiellement passif durant une grande partie de l'opéra, Ruggiero s'affirme comme un



guerrier héroïque dans une démonstration de virtuosité bravache, au son de cors triomphants.

Hercules

« Haendel a dressé un Oratorio contre les Opéras, et avec succès. Il a engagé toutes les déesses des farces et les chanteurs de *Roast Beef* intervenant entre les actes dans les deux théâtres, avec un homme ayant une seule note dans la voix et une fille sans aucune note. » Le politicien-littérateur Horace Walpole put bien déplorer le triomphe de *Samson* à Covent Garden en février 1743, l'effondrement final des aventures opératiques de Haendel, en 1741, avait marqué un point de non-retour. Improbable, mais triomphal amalgame d'opéra italien et d'*anthem*, également fondé sur le masque purcellien, la tragédie grecque et le drame classique français, l'oratorio avait résolument évincé l'*opera seria*.

Samson ayant été salué par le public, Haendel, galvanisé, entreprit de composer un diptyque contrasté, *Semele* et *Joseph*, pour le Carême de 1744. Si *Joseph* fut un succès financier, *Semele* fut un fiasco. Sans se laisser abattre, Haendel se relança dans un diptyque d'oratorios (l'un biblique, l'autre classique) pour la saison suivante : *Belshazzar* et *Hercules*, rédigés en juillet et en août 1744, puis créés au King's Theatre, Haymarket, le 5 janvier 1745. Nouvel opéra anglais déguisé, mais sans la titillation érotique de *Semele*, *Hercules* fut, lui aussi, un échec auprès du nouveau public de Haendel, essentiellement bourgeois. Il faut dire que Susanna Cibber, l'une des principales attractions dans le rôle du héraut Lichas, fut malade lors de la première. Au bout de seulement deux représentations peu suivies, Haendel suspendit temporairement la saison d'oratorios et proposa de rembourser ses souscripteurs. Il ne se risqua plus jamais à un long drame classique.

Désormais bien moins connu que *Semele*, *Hercules*, sur un livret de Thomas Broughton d'après les *Trachiniae* de Sophocle, est pourtant un drame à la sombre magnificence (sa *tinta* foncièrement noire peut expliquer en partie son échec). Au cœur de l'œuvre, il y a la figure tragique de Déjanire, la femme d'Hercule—un rôle qui, dans son étude du pouvoir corrosif de la jalousie, rivalise avec celui de Saül. On en sait peu sur la « Miss Robinson » qui créa le rôle mais, vu la musique que Haendel lui composa, elle devait être une remarquable actrice-chanteuse.

À l'Acte I, Déjanire réagit à la fausse nouvelle de l'oracle annonçant la mort d'Hercule dans « There in myrtle shades reclined » [5], un air doucement élégiaque accompagné du seul continuo jusqu'à l'entrée paisible du violon et des altos, à la coda (un procédé déjà entendu dans « Cara speme » de Sesto). À l'Acte II, Déjanire s'est convaincue que Hercule, rentrant chez lui en triomphe après un nouvel exploit héroïque, est amoureux de Iolé, la princesse captive d'Échalie. Après l'avoir injustement raillé, elle déplore qu'il ne l'aime plus dans « Cease, ruler of the day, to rise » [6], aux dolentes imitations canoniques. Haendel développera cette superbe aria en en faisant le chœur final de *Theodora*. Le climax d'*Hercules* survient lorsque Déjanire a cette terrifiante vision des furies, « Where shall I fly ? » [7]—peut-être la plus grande « scène de folie » du XVIII^e siècle. Un récitatif, titubant entre des tons et des tempos fort disparates, débouche à toute allure sur une aria (« See the dreadful sisters rise ») où alternent folle frénésie, évocation des serpents sifflants et ondulants d'Alecte, et lente musique au calme sinistre (« Hide me from their hated sight »), s'éployant d'abord par-dessus un ground bass purcellien.

RICHARD WIGMORE © 2014
Traduction HYPERION





Radamisto

„Seitdem hier die italienischen Opern eingeführt worden sind, werden unsere Männer zusehends und unvernünftig verweichlicht; während sie früher zu guten Komödien gingen und vom Feuer der Liebe gewärmt wurden, oder eine gute Tragödie sahen, die vom Geist des Ruhms angeheizt war, sitzen sie nun träge und gleichgültig in der Oper und lassen ihre Seelen mit den Stimmen italienischer Sirenen schwingen.“ Wie viele seiner Landsmänner verabscheute der anonyme Autor des Pamphlets „Plain Reasons for the Growth of Sodomy“ [Einfache Gründe für die Zunahme der Unzucht] das aristokratische Fieber in London für die italienische Opera seria zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Dieser dekadente neue Import brachte eine explosive Mischung aus Homophobie, Fremdenfeindlichkeit und antikatholischer Paranoia mit sich und wurde als Gefahr für die Männlichkeit und das britische Reich gebrandmarkt. Der Londoner *beau monde* blieb davon jedoch unberührt. Kurz nach seinem Italienaufenthalt hatte Händel 1711 mit seinem *Rinaldo* für eine Sensation gesorgt. Neun Jahre später war *Radamisto* bei der Premiere am 27. April 1720 im King's Theatre, Haymarket, ein ebenso großer Erfolg. Diese Oper wurde zehn Mal aufgeführt und leitete Händels glanzvollste Periode als Opernkomponist ein und zementierte Londons Ruf als neues Opernzentrum Europas.

Im vorangegangenen Jahr hatte eine Gruppe von Adligen durch Subskriptionen mehr als £20.000 zusammengebracht, um die Royal Academy of Music ins Leben zu rufen. König Georg I. selbst hatte £1000 pro Jahr zugesagt. Sozusagen mit einem Blankoscheck ausgerüstet reiste Händel auf den europäischen Kontinent, um die besten Sänger ausfindig zu machen und zu engagieren. Sein größter Fang war der Kastrat Francesco Bernardi (unter dem Namen Senesino bekannt), den er für

die Saison 1720–21 einstellte—zu spät für die Premiere von *Radamisto*, zu deren anglo-italienischer Besetzung die vielseitige Margherita Durastanti (die zehn Jahre zuvor in Venedig Händels erste Agrippina gewesen war) in der Titelrolle sowie zwei englische Sängerinnen, die in der italienischen Oper versiert waren, Ann Turner Robinson und Anastasia Robinson, als Polissena (die Schwester des Prinz Radamisto von Thrakien) und Zenobia (seine Frau) gehörten.

Opernlibretti wurden im 18. Jahrhundert ausnahmslos mehrfach verwendet. Das Textbuch von *Radamisto* (welches Händel diplomatischerweise dem König widmete) ist eine Bearbeitung—wahrscheinlich von dem Cellisten und Hausdichter der Royal Academy, Nicola Francesco Haym, eingerichtet—des Stücks *L'amor tirannico, o Zenobia* von Domenico Lalli, dem wiederum *L'amour tyrannique* von Georges de Scudéry zugrunde liegt. Im Libretto, das dem Publikum des King's Theatre (in italienischer und englischer Sprache) vorlag, sind die *Annalen* des Tacitus als Quelle aufgeführt. Wie so oft in der Barockoper ist jedoch die Geschichte der Antike lediglich der Vorwand für eine Handlung, in der es um Lust, Verrat, sadistische Drohungen und heroische Beständigkeit in Extremsituationen geht. Die einzige Passage, die sich in den *Annalen* wiederfindet, ist die Szene zu Beginn des zweiten Akts, in der eine verzweifelte Zenobia, die von dem verräterischen Tiridate (König von Armenien und Radamistos Schwager) begehrt wird, ihren Ehemann Radamisto anfleht, er möge sie umbringen, und sich dann in den Fluss stürzt. (Sie wird später von Tiridates Bruder Fraarte gerettet.)

Zenobias standhafte Hingabe zu ihrem Gatten und ihr Mut angesichts des Todes stellen sie in eine Reihe mit Händels Rodelinda und, etwas entfernter, mit Beethovens Leonore. Ihre von Grund auf liebevolle und heitere Art, selbst





in Momenten größter Qual, durchdringt die Cavatine, mit der der zweite Akt beginnt: „Quando mai, spietata sorte“ [1]. In dieser äußerst lyrischen Nummer erklingen Singstimme und Solo-Oboe im zarten Zwiegespräch über einer sanft pulsierenden Streicherbegleitung.

Giulio Cesare in Egitto

Der kürzlich verstorbene Winton Dean, Doyen der britischen Händelforschung, fasste *Giulio Cesare in Egitto* in denkwürdiger Weise als „Glorifizierung sexueller Leidenschaft, unbeirrt von dem Schatten der Ehe“ zusammen. Die Premiere im King’s Theatre, Haymarket, am 20. Februar 1724 war ein Triumph und die Anzahl der Aufführungen zu Lebzeiten des Komponisten erreichte den Rekord von 34: *Giulio Cesare* war der Höhepunkt von Händels Opernkarriere. Der bekannte historische Schauplatz der Oper hat sicherlich—damals wie heute—zu ihrer Popularität beigetragen, obwohl Handlung und Figuren von dem Librettisten Nicola Francesco Haym in sehr barocker Art und Weise überarbeitet worden war. Dabei wurde Cäsar, eine Rolle, die für den Star-Kastraten Senesino entstanden war, zu einem idealistischen, jungen Helden—weit entfernt von dem historischen zynischen Tyrannen mittleren Alters.

Die Rolle des Sesto, der jugendliche Sohn von Pompeos Witwe Cornelia, entstand für Margherita Durastanti (eine Sopranistin, die dann zum Mezzo-Fach wechselte), eine treue Händel-Sängerin während dieser ersten Jahre der Royal Academy. Sesto ist fest entschlossen, Rache an dem Mord seines Vaters zu nehmen und verkörpert eine verspielt-ungestüme Figur. In einem Moment ungewöhnlicher Ruhe singt er „Cara speme, questo core“ [8] im ersten Akt—eine anrührende Bitte um Hoffnung, der eine Arie aus Händels *Brockes-Passion* zugrunde liegt. Die Begleitung wird zunächst nur vom Continuo-Apparat übernommen, bis die Geige, sozusagen als mitfühlendes Echo, im letzten Ritornell hinzutritt.

Ariodante

Nach den ruhmreichen Jahren zu Beginn der 1720er Jahre konnte Händel diese Erfolge nicht weiter fortführen. Die Royal Academy am King’s Theatre, Haymarket, wurde nach der Saison 1728 aufgelöst, im folgenden Jahr wieder ins Leben gerufen und mit unbeständigen Erfolgen weitergeführt, bis sein Vertrag am Ende der finanziell katastrophalen Saison 1733–34 auslief. Der 49-jährige Händel ließ sich jedoch erwartungsgemäß nicht unterkriegen. Er tat sich sofort mit dem Impresario John Rich zusammen, der gerade mit dem Vermögen der *Beggar’s Opera*, die an seinem früheren Theater gespielt hatte, das neue Theater in Covent Garden eröffnet hatte. Rich war selbst als Tänzer ausgebildet und spezialisierte sich auf multimediale Spektakel mit Musik, Tanz und aufsehenerregenden Effekten. Das Konkurrenz-Unternehmen, die Opera of the Nobility [Oper des Adels], hatte mit dem Engagement des berühmten Kastraten Farinelli einen Coup gelandet. Rich konterte damit, dass er die Pariser Ballerina Marie Sallé engagierte, sozusagen die Isadora Duncan ihrer Zeit, die ebenso für ihre Choreographie wie auch für ihre gewagten Kostüme berühmt war.

In Händels erste Covent-Garden-Oper *Ariodante*, der verschiedene Episoden aus Ariostos Epos *Orlando furioso* zugrunde liegen, waren jeweils am Ende der drei Akte Ballettnummern für Sallé und ihre Truppe integriert. Der Schauplatz ist Edinburgh, obwohl sich hier keinerlei Lokalkolorit findet, bis auf Ariostos irrtümliche Annahme, dass sexuell untreue Frauen im mittelalterlichen Schottland automatisch umgebracht wurden. Die Crux von Ariostos Handlung—Polinessos Täuschungsmanöver gegenüber Ariodante, dass Prinzessin Ginevra, die Tochter des schottischen Königs, ihn betrogen habe—war die Quelle der Szene in Shakespeares Komödie *Viel Lärm um nichts*, in der Don John seinen Plan ausheckt, die Eifersucht seines Liebesrivalen Claudio zu entfachen.





Ariodante erzielte bei der Premiere am 8. Februar 1735 einen beträchtlichen Erfolg und wurde noch zehn weitere Male gegeben. Nach Sallé war die größte Publikumsattraktion der gefeierte Kastrat Giovanni Carestini in der Rolle des Ariodante. Der Musikhistoriker Charles Burney beschrieb ihn als „groß, gutaussehend, majestätisch ... alle seine Gesangsnummern waren sorgfältig und interessant durchgestaltet, bewiesen guten Geschmack, Energie und passende Verzierungen“. Händel machte sich seinen „Geschmack“, seine stimmliche Beweglichkeit und seinen Stimmumfang von zwei Oktaven, der bis zum hohen A in der Sopranlage reichte, zunutze und komponierte mehrere hervorragende Arien, welche, ebenso wie in allen seinen großen Opern, die Stimme von ihrer besten Seite präsentieren und gleichzeitig die Charakterzüge der Figur herausstreichen.

In der Bravour-Arie „Con l’ali di costanza“ [9], in der Ariodante seine Freude über die bevorstehende Vermählung mit Ginevra besingt, setzte Händel die schnellen Verzierungen ein, für die Carestini so berühmt war. Nachdem er von der angeblichen Treulosigkeit seiner Verlobten gehört hat, schüttet er in „Scherza infida!“ [10] in fast schwelgerischer Weise sein Herz aus. In dieser Nummer, eine der ergreifendsten Arien Händels, scheint sich die Vokallinie unendlich auszudehnen—ein Händel’sches Geheimrezept, welches nur wenige seiner Zeitgenossen kannten—während sich das Fagott mit einer trauervollen Klage zwischen den oberen Streichern und Pizzicato-Bässen entlangwindet.

Nachdem der in einem Duell tödlich verletzte Polinesso seine Täuschung gebeichtet und Ginevras Unschuld erklärt hat, ist der regelgerechte glückliche Ausgang des Stücks garantiert. Ariodante macht seiner Euphorie mit Rouladen und eingängigen Hornpipe-Synkopierungen in „Dopo notte“ [11] Luft—eine brillante Bravour-Arie und herrliche Erlösung nach der qualvollen Spannung der vorangegangenen Szenen.

Alcina

Ariostos *Orlando furioso* war auch die Quelle für Händels nächste Oper, *Alcina*. Ermutigt durch den Erfolg des ersten Werks ihrer Kollaboration sowie die fortdauernde Anwesenheit in London von Marie Sallé, taten John Rich und der Komponist sich erneut zusammen, um ein weiteres Meisterwerk für die Opernbühne zu veranstalten. Dabei waren wunderschöne Ballett-Szenen sowie brillante szenische Effekte, wie etwa ein magischer Garten, ein verzauberter Palast, Grotten und in Männer verwandelte Felsen, mit von der Partie. Mit der Zauberin Alcina, die Männer auf ihre Zauber-Insel lockt, um sie dann in Bäume und wilde Tiere zu verwandeln, gestaltete Händel eine Rolle, die in ihrer sinnlichen Verführungskraft derjenigen der Kleopatra gleichkam. Im rowdyhaften Publikum der Premiere am 16. April 1735 saßen die üblichen Anti-Händel-Claqueure. La Sallé rief offenbar, wie so oft, gegensätzliche Reaktionen hervor. Während Georg II. fast einen Tumult verursachte, indem er ihr verbot, eine Zugabe zu tanzen, zischten ihre Bewunderer sie bei einer Aufführung von der Bühne, offenbar aus Empörung über ihr unvorteilhaft knappes Männerkostüm als Amor. Trotz dieser Ablenkungen war *Alcina* ein durchschlagender Erfolg und wurde 1735 nicht weniger als 18 Mal aufgeführt. Zunächst musste die Opera of the Nobility sich geschlagen geben.

In Händels *Alcina*-Besetzung waren mehrere Sänger vertreten, die auch in *Ariodante* aufgetreten waren, darunter nicht zuletzt Carestini als verhexter Beschützer Ruggiero, der in ein emotionales Tauziehen zwischen Alcina und seiner verlassenen Verlobten Bradamante (verkleidet als ihr Bruder Ricciardo) gelangt war. Wenn der Ring seines ehemaligen Mentors Melisso Alcinas Zauber bricht, äußert Ruggiero in „Mi lusinga il dolce affetto“ [2] seinen zunehmenden Verdacht, dass „Ricciardo“ tatsächlich Bradamante sein könnte. Die verführerische Melodie dieser





Arie, der zudem jenes Händel'sche Charakteristikum der Einprägsamkeit zugutekommt, klingt wie eine italianisierte englische Ballade.

Ruggieros größte Nummer—die auch oft in Händels eigenen Aufführungen als Zugabe gesungen wurde—ist „Verdi prati“ [3], eine Sarabande in E-Dur von einer schmerzvollen nostalgischen Süße, in der er sich von den visuellen (und damit erotischen) Reizen verabschiedet, die er aufgeben muss. Diese exquisite Arie, die in Rondo-Form (was Ruggieros sich im Kreise drehende Gedanken symbolisiert) steht, entsprach nicht dem Geschmack Carestinis. Er wollte eine brillantere, populärer angelegte Nummer und weigerte sich zunächst, sie zu singen, was jedoch bei Händel einen jener berühmt-berüchtigten Wutausbrüche auslöste. Charles Burney zufolge soll er ausgerufen haben: „Sie Hund! Weiß ich nicht besser als Sie selbst, was Sie am besten singen? Wenn Sie nicht alle Lieder singen, die ich Ihnen gebe, bezahle ich Ihnen keinen Stüber!“ Carestini gab klugerweise nach, erhielt seine Stüber und kehrte nach Venedig zurück, sobald die Saison beendet war. Jedoch muss sich selbst seine Eitelkeit von der letzten Arie, „Stà nell'Ircana“ [4] geschmeichelt gefühlt haben. Nachdem er die Oper hindurch eine überwiegend passive Figur abgegeben hat, präsentiert Ruggiero sich nun mit einer draufgängerischen virtuosen Schaunummer samt triumphierenden Hörnern als heroischer Krieger.

Hercules

„Händel hat gegen die Opern ein Oratorium eingeführt; und hat Erfolg damit. Er hat alle Göttinnen aus den Possen und die Sänger des *Roast Beef* [Anspielung auf ein populäres Lied der Zeit, Anm.d.Ü.], das an beiden Theatern als Zwischenspiel erklingt, angeheuert; ein Mann hat einen Ton in seiner Stimme & ein Mädchen hat niemals einen.“ Der Politiker und Literat Horace Walpole mag dem Triumph des *Samson* im Februar 1743 in Covent Garden missbilligend

gegenübergestanden haben. Jedoch gab es nach dem endgültigen Untergang von Händels Opernunternehmen im Jahre 1741 kein Zurück mehr. Das Oratorium, eine unwahrscheinliche aber erfolgreiche Mischung aus italienischer Oper und englischem Anthem, die zudem Elemente der Purcell'schen Masque, der griechischen Tragödie und des klassischen französischen Dramas enthielt, hatte die Opera seria eindeutig verdrängt.

Von der begeisterten Reaktion auf *Samson* beflügelt, nahm Händel für die Fastenzeit-Saison 1744 ein gegensätzliches Werkpaar in Angriff, *Semele* und *Joseph*. Während *Joseph* ein finanzieller Erfolg war, erwies sich *Semele* als Flop. Händel ließ sich davon aber nicht abschrecken und schrieb für die folgende Saison ein weiteres Oratorienpaar, eines mit biblischem und das andere mit mythischem Kontext: *Belsazzar* und *Hercules*, komponiert im Juli und August 1744 und erstmals aufgeführt am 5. Januar 1745 im King's Theatre, Haymarket. *Hercules* war ebenfalls eine verkappte englische Oper—allerdings ohne die erotischen Untertöne, die in *Semele* spürbar sind—und fiel bei Händels neuem, überwiegend mittelständischem Publikum genauso durch. Erschwerend kam hinzu, dass Susanna Cibber, die in der Rolle des Boten Lichas als wichtiger Publikumsanreiz engagiert worden war, bei der Premiere indisponiert war. Nach nur zwei schlecht besuchten Aufführungen beendete Händel die Oratoriums-Saison vorübergehend und bot seinen Subskribenten Rückzahlung an. Ein abendfüllendes mythisches Drama riskierte er nie wieder.

Hercules, das zu einem Libretto von Thomas Broughton entstand, dem *Die Trachierinnen* von Sophokles zugrunde liegen, ist ein Drama düsterer Pracht (möglicherweise war es eben jene dunkle Einfärbung, die es zum Scheitern verurteilte), das heute deutlich weniger bekannt ist als *Semele*. Im Zentrum steht die tragische Figur der Dejanira, Herkules' Gemahlin—eine Rolle, die derjenigen des Saul



in ihrer Ausleuchtung der zermürbenden Kraft der Eifersucht nahekommend. Über „Miss Robinson“, die die Rolle inspirierte, ist kaum etwas überliefert, jedoch ist aus der Musik, die Händel für sie komponierte, zu schließen, dass sie eine begabte Schauspielerin und Sängerin gewesen sein muss.

Im ersten Akt reagiert Dejanira auf die falsche Todesnachricht Hercules' von dem Orakel mit dem lieblich-elegischen „There in myrtle shades reclined“ [5], das von der Continuo-Gruppe allein begleitet wird, bis Geigen und Bratschen sanft in der Coda einsetzen (Händel geht in Sestos „Cara speme“ ebenso vor). In der Entwicklung zum zweiten Akt gelangt Dejanira zu der Überzeugung, dass der triumphierend heimkehrende Herkules sich in die gefangen gehaltene Prinzessin Iole verliebt habe. Nachdem sie ihn zu Unrecht verhöhnt hat, beklagt sie den Verlust seiner

Liebe mit der Nummer „Cease, ruler of the day, to rise“ [6], in der trauervolle kanonische Imitationen erklingen. Händel sollte diese wunderschöne Arie später noch etwas ausdehnen und als Schlusschor von *Theodora* einrichten. Der Höhepunkt von *Hercules* ist Dejaniras entsetzenerregende Vision der Furien in „Where shall I fly?“ [7], die durchaus als die größte „Wahnsinnsszene“ des 18. Jahrhunderts bezeichnet werden kann. Ein zwischen disparaten Tonarten und Tempi taumelndes Rezitativ rast in eine Arie hinein („See the dreadful sisters rise“), in der verwirrte Rage mit plastischen Darstellungen der zischenden Schlangen Alekto und eine langsame, unheimlich-ruhige Musik („Hide me from their hated sight“), die sich zunächst über einem Purcell'schen Ostinato entfaltet, miteinander alternieren.

RICHARD WIGMORE © 2014
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

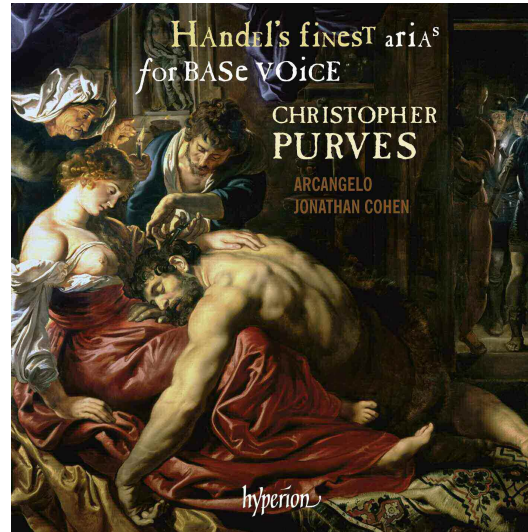




Also available

GEORGE FRIDERIC HANDEL (1685–1759)
Handel's Finest Arias for Base Voice
CHRISTOPHER PURVES bass
ARCANGELO / JONATHAN COHEN conductor
Compact disc & download CDA67842

'Masterful, dazzling and powerful performances ... In short, this is the most outstanding album of its kind I've ever heard from any singer' (*Early Music Today*) 'Purves's flair for specific characterisation enlivens every number on the disc. Egged on by Arcangelo's splenetic strings, he works in himself into a rage worthy of Boschi in an aria from *Riccardo Primo*. Coloratura, here and elsewhere, is always precisely focused, wide leaps cleanly negotiated at speed ... Jonathan Cohen and Arcangelo savour the rich string textures here, typical of their feeling for colour throughout a recital that pays eloquent tribute to Handel's boundless invention in composing for bass voice' (*Gramophone*) 'One to treasure both for the sensitive and well-sustained singing of Christopher Purves and for the wonderfully wide expressive range of Handel's music ... enjoyment is further enhanced by excellent support from the instrumental ensemble Arcangelo under Jonathan Cohen's sympathetic direction' (*BBC Music Magazine*) 'Purves is a singer in a million ... You'll smile in wonder as [he] spans almost three octaves, from regions usually inhabited by wimpy tenors to subterranean depths ... the singer gives a masterclass in exploring the psychopathology of Handel's characters while revelling in the apparently inexhaustible genius of the composer's invention ... his interpretations come to life in partnership with the gloriously unbuttoned period-instrument band Arcangelo under its charismatic director Jonathan Cohen' (*Sinfini.com*)



Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

