

Handel's Italians

ITALIAN CASTRATI IN THE LONDON ORATORIOS

CARLO VISTOLI

LE CONCERT D'ASTRÉE

EMMANUELLE HAÏM

● harmonia
mundi



GEORGE FRIDERIC HANDEL (1685-1759)

Handel's Italians

Italian Castrati in the London Oratorios

Concerto Grosso Op.6 No.10 HWV 328

D minor / *Ré mineur* / d-Moll

1		I. Overture	3'36
		Esther HWV 50b (1732 version)	
2		Aria <i>How can I stay when Love invites</i> (Ahasuerus / Senesino)	3'15
3		Recitative <i>Who dares intrude into our presence</i> (Ahasuerus & Esther / Anna Maria Strada del Pò)	1'02
4		Duet <i>Who calls my parting soul from death?</i> (Esther & Ahasuerus)	2'50
		Deborah HWV 51 (1733 version)	
5		Recitative <i>I go where Heav'n and Duty call</i> (Barak / Senesino)	0'08
6		Aria <i>All danger disdain</i> (Barak)	4'01
		Deborah HWV 51 (1734 version)*	
7		Aria <i>Più bella spoglia sarà fral</i> (Barak / Giovanni Carestini)	2'19
		Deborah HWV 51 (1733 version)	
8		Recitative <i>Great Prophetess, my soul's on fire</i> (Barak / Senesino)	0'22
9		Aria <i>In the battle, fame pursuing</i> (Barak)	6'11
		Belshazzar HWV 61 (1751 version)	
10		Recitative <i>Can you then think it strange</i> (Cyrus / Gaetano Guadagni)	0'16
11		Aria <i>Great God! Who yet but darkly known</i> (Cyrus)	3'21
		Theodora HWV 68 (1750 version)	
12		Recitative <i>Most cruel edict!</i> (Didymus / Gaetano Guadagni)	0'29
13		Aria <i>The raptur'd soul defies the sword</i> (Didymus)	8'29
14		Accompagnato, Recitative <i>Forbid it, Heav'n!</i> (Didymus & Theodora / Giulia Frasi)	1'12
15		Duet <i>To thee, thou glorious son of worth</i> (Theodora & Didymus)	4'50
		Saul HWV 53 (1741 version)*	
16		Aria <i>Di Jonathan lo stral portò</i> (David / Giovanni Battista Andreoni)	3'07
		Messiah HWV 56 (1750 version)	
17		Aria <i>But who may abide the day of His coming?</i> (Gaetano Guadagni)	4'42
		Athalia HWV 52 (1735 version)	
18		Recitative <i>Chi ha la pietade e 'l zelo</i> (Ioad / Giovanni Carestini)	0'16
19		Aria <i>Cor fedele spera sempre</i> (Ioad)	6'33
20		Recitative <i>Now, Josabeth, thy fears are o'er</i> (Ioad & Josabeth / Anna Maria Strada del Pò)	0'11
21		Aria <i>Angelico splendor</i> (Ioad)	6'13

* World Premiere Recording of the Italian Version

Carlo Vistoli, *countertenor*
Giulia Semenzato, *soprano* (3, 4, 14, 15, 20)

Le Concert d'Astrée
Emmanuelle Haïm, *organ* (9, 16) and *conductor*

Violins 1 David Plantier, Valentine Pinardel, Giorgia Simbula, Yan Ma
Violins 2 Stéphanie Pfister, Agnieszka Rychlik, Isabelle Lucas, Alain Pegeot
Violas Michel Renard, Diane Chmela, Delphine Millour
Cellos Mathurin Matharel*, Marjolaine Cambon
Double Bass Michele Zeoli*
Flute Jocelyn Daubigney (9)
Oboes Jean-Marc Philippe, Shunsuke Kawai (15)
Bassoons Philippe Miqueu, Amélie Boulas
Lute Shizuko Noiri*
Harpsichord and organ Elisabeth Geiger*

**continuo*

☞ As for the reigning amusement of the town, it is entirely musick [...]. There's nobody allowed to say, I sing, but a eunuch, or an Italian woman.☞¹

Extrait d'une lettre de John Gay à Jonathan Swift.

Lorsque les premiers souffles des Lumières arrivèrent en Angleterre pour atténuer les rigueurs du puritanisme, une nouvelle forme de théâtre musical put s'épanouir sur le sol anglais : l'oratorio dramatique. Jusque-là jugé scandaleux par la morale calviniste, il mettait en scène des sujets bibliques ou de caractère religieux, sans toutefois recourir à l'appareil scénique ni aux costumes, et devait donc être exécuté en version de concert. Celui qui donna en Angleterre une nouvelle impulsion à ce genre – qui, en Italie et en Allemagne, avait déjà connu un grand succès dès le siècle précédent – fut Georg Friedrich Haendel. Né en Saxe, il s'était installé à Londres en 1712 après avoir passé quelques années de formation en Italie. Maître comme nul autre dans l'art de façonner les codes et les langages, il en redéfinît les formes à travers une hybridation inédite des deux écoles, sur laquelle la greffe de la tradition autochtone des *anthems* imprima une marque singulière en termes de ton, de couleur et de proportions. Si aujourd'hui il semble universellement admis que le genre de l'oratorio constitue un point distinctif dans l'histoire de la musique britannique – une véritable *summa* identitaire comparable à celle de l'*opera seria* en Italie –, un aspect ayant contribué à en métisser davantage les codes expressifs demeure encore peu pris en compte : la présence, à l'occasion de nombreuses créations ou reprises, de chanteurs italiens. En effet, l'implication de chanteurs anglais paraît avoir davantage répondu aux contingences pratiques de la vie théâtrale qu'à un choix délibéré, avant de se normaliser progressivement au fil des années.

Le premier oratorio que Haendel présenta sur les scènes anglaises fut *Esther*, donné au King's Theatre en mai 1732 en marge de la saison d'opéra. Né comme un remaniement substantiel d'un ancien *masque* datant de 1718, il fut représenté avec une grande partie de la troupe italienne qui s'était produite quelques semaines auparavant dans les représentations de *Flavio, re de' Longobardi*. On put ainsi entendre Anna Maria Strada del Pò, Francesco Bernardi, dit le Senesino, Francesca Bertolli et Antonio Montagnana. Selon une anecdote rapportée par James Murray, lors de la première représentation de 1732, la diction du Senesino aurait été telle, à l'oreille d'un autochtone, qu'elle en déformait complètement le sens de l'air d'Assuérus "How can I stay when Love invites". Ainsi, le vers "I come, my Queen, to chaste delights" (Je viens, ma Reine, à de chastes délices) devenait, dans la bouche du castrat le plus célèbre de Londres, un improbable "I comb my Queen to chase the lice" (Je peigne ma reine pour chasser les poux). *Esther* connut néanmoins un immense succès, que la prononciation de ses interprètes ne parvint pas à ternir, incitant Haendel à revenir à ce même genre l'année suivante avec *Deborah*.

Deborah, donnée dans le même théâtre en mars 1733, réunit la même troupe qu'*Esther* avec l'ajout de Celeste Gismondi. Mais l'ouvrage servit précisément de *casus belli* aux détracteurs de Haendel. Le compositeur avait refusé de reconnaître les abonnements de la saison et avait vendu les billets du nouvel oratorio à des prix majorés, suscitant un fort mécontentement. Un groupe de nobles mené par Frédéric-Louis de Hanovre profita d'un différend entre Haendel et Senesino pour scinder la troupe et créer, au Lincoln's Inn Fields, l'Opera of the Nobility, en concurrence directe avec la Royal Academy of Music dirigée par Haendel et John James Heidegger. En réalité, la noblesse tentait ainsi de s'opposer au roi George II, protecteur de Haendel, en se plaçant sous le patronage du prince héritier (le prince de Galles), depuis longtemps brouillé avec son père, sans toutefois recourir à une confrontation directe. Ce coup porta un grave préjudice au compositeur, qui vit sa troupe se mutiner – à l'exception de la fidèle Strada – puis perdit un an plus tard le théâtre de Haymarket.

En juillet 1733, alors qu'il reconstituait une nouvelle troupe, Haendel présenta à Oxford son troisième oratorio, *Athalia*, avec des reprises d'*Esther* et de *Deborah*, faisant pour la première fois appel à une distribution entièrement anglaise – hormis Strada. Une nouvelle troupe de chanteurs fut constituée, non sans mal, juste à temps pour inaugurer la nouvelle saison d'opéra. Elle comprenait les sœurs Negri, le castrat Scalzi et Margherita Durastanti, absente de Londres depuis neuf ans. Mais l'élément le plus intéressant était le castrat Giovanni Carestini, appelé à Londres en qualité de *primo uomo*. Haendel écrivit pour lui trois opéras parmi les plus inspirés de tout son catalogue : *Arianna in Creta*, *Ariodante* et *Alcina*. Il ne manqua cependant pas de faire appel à ses somptueux moyens pour l'oratorio également, en l'employant dans trois reprises différentes de *Deborah*, *Esther* et *Athalia*. Mais un obstacle majeur se dressait alors entre les désirs du compositeur et la volonté du chanteur : la langue. S'il est facile d'imaginer que Senesino, après dix années passées en Angleterre, parlait un anglais au moins élémentaire, il est tout aussi aisé de supposer que pour Carestini, propulsé à Londres du jour au lendemain, cette langue devait paraître presque incompréhensible et quasiment impossible à adapter aux positions naturelles de la technique vocale italienne. De plus, la réputation qui avait précédé son arrivée à Londres lui garantissait, par rapport aux autres chanteurs de la troupe, un pouvoir de négociation plus élevé. Il fut donc

convenu qu'il ne chanterait en anglais que de brefs récitatifs ; quant aux airs, Haendel se chargerait de les transposer dans d'autres tonalités et de les faire traduire, voire d'en composer de nouveaux en les modelant directement sur son instrument. En avril 1734, *Deborah* fut donnée pour la troisième fois, après les représentations d'Oxford, avec une compagnie de chant de nouveau italienne. De cette reprise de 1734, on trouve ici l'air de Barak "Più bella spoglia sarà fral" (traduction de l'anglais "How lovely is the blooming fair") qui, curieusement, de l'éloge original des vertus de Jael, la jeune guerrière qui, dans la prophétie de Deborah, tuera le général des Cananéens, semble devenir dans la transition vers la langue italienne l'un des nombreux *memento mori* qui peuplent *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*. Pour la reprise d'*Athalia* en avril 1735, Haendel, plutôt que de traduire les airs originaux de Joad chantés par le contre-ténor Walter Powell, préféra les remplacer par un groupe de quatre airs italiens composés pour l'occasion, qu'il devait réutiliser ensuite à plusieurs reprises pour d'autres ouvrages. Parmi eux figurent ici "Cor fedele spera sempre", remaniement du premier air du motet *Silete venti*, et le virtuose "Angelico splendor". Cet air, d'un style résolument opératique, semble reprendre – dans une écriture largement caractérisée par la figure de la syncope – le dernier air d'*Ariodante*, "Dopo notte atra e funesta", interprété à peine trois mois plus tôt par Carestini sur la même scène où l'on donnait désormais la nouvelle version d'*Athalia*, celle du tout nouveau théâtre de Covent Garden, où Haendel avait dû se replier après la perte du King's Theatre.

Après le départ de Carestini de Londres, Haendel se consacra encore pendant quelques années à la composition d'opéras italiens, tout en intensifiant son activité de compositeur d'oratorios. Durant cette période, il s'attacha à plusieurs artistes anglais qui devinrent pour lui des références sûres dans ce répertoire, tout en continuant à privilégier, lorsque cela était possible, les voix italiennes, comme en témoignent ses longues collaborations avec Giulia Frasi et Caterina Galli, présences indispensables des oratorios des années 1740 et 1750. De même, il ne cessa de faire appel, lorsque l'occasion se présentait, aux castrats alors présents à Londres. Ce fut par exemple le cas de Giovanni Battista Andreoni, arrivé à Londres en 1740, où il participa notamment aux créations des deux derniers opéras italiens de Haendel, *Imeneo* et *Deidamia*. En mars 1741, Haendel l'engagea dans une reprise de *Saul*, créé l'année précédente. Comme on peut le déduire de la stratification des notes sur la partition – où au nom d'Andreoni correspondent plusieurs textes en italien – Haendel prépara pour lui une version traduite et transposée du rôle de David, dont nous présentons ici l'air "Di Jonathan lo stral portò" (traduction de l'anglais "Brave Jonathan his bow never drew"). Il faudra toutefois attendre l'arrivée à Londres de Gaetano Guadagni pour retrouver une entente aussi significative que celles qu'il avait auparavant nouées avec Carestini et Bernardi.

Guadagni arriva à Londres en 1748, à peine âgé de dix-neuf ans. C'est Charles Burney qui le présente à Haendel ; impressionné par son talent, celui-ci le prit immédiatement sous sa protection. Contrairement aux castrats qui l'avaient précédé, Guadagni ne chanta jamais dans ses opéras italiens, mais devint un interprète privilégié de ses oratorios en langue anglaise. Peut-être par une disposition naturelle, ou plus probablement en raison d'une plus grande docilité liée à son jeune âge, Guadagni ne s'opposa jamais à la demande de chanter dans une langue autre que la sienne. Haendel composa pour lui le rôle de Didymus dans *Theodora*, créé au Covent Garden le 16 mars 1750 avec une troupe en grande partie italienne : aux côtés de Guadagni se produisaient en effet Giulia Frasi, Caterina Galli, Thomas Lowe et Henry Theodore Reinhold. Si le rôle de Didymus demeure le seul que Haendel ait écrit pour Guadagni, il adapta néanmoins pour lui de nombreux oratorios. En 1750, il le fit participer aux représentations du *Messie* au Covent Garden et à la chapelle du Foundling Hospital, préparant pour lui une véritable réécriture des airs "But who may abide" et "Thou art gone up on high", initialement composés pour basse. Le motif mélodique originel de "But who may abide" se présente désormais en une alternance de *tempi* lent et rapide – un *larghetto* en *ré* mineur brusquement interrompu par un *prestissimo* vertigineux, où le tourbillon des doubles croches des cordes, tout comme la déclamation accentuée et dramatique de la voix, semblent évoquer le feu purificateur mentionné dans le texte. La voix de Guadagni était toutefois plus portée vers un chant lié et expressif que vers la virtuosité ; et bien que Haendel aimât parfois la pousser à la limite de ses possibilités – comme ici, ou dans l'air de Didymus "The raptur'd soul", où les triplets de doubles croches semblent instiller dans les larges phrases mélodiques le souffle fiévreux et irrégulier des états mystiques –, il savait aussi en valoriser les qualités. L'air de Cyrus "Great God! Who yet but darkly known" en est la preuve : écrit spécifiquement pour lui et inséré dans le premier acte de *Belshazzar* lors de la reprise de l'oratorio en février 1751, il s'agit d'une prière fervente dont le déroulement ample et solennel semble faire résonner toute la grandeur de l'épopée biblique.

LUIGI SEBASTIANI

¹ "Quant au divertissement qui règne actuellement sur la ville, c'est entièrement la musique [...]. Personne n'a le droit de dire 'je chante', à moins d'être un eunuque ou une Italienne."

☞ As for the reigning amusement of the town, it is
entirely musick [...]. There's nobody allowed to say,
I sing, but a eunuch, or an Italian woman.☞

From a letter of John Gay to Jonathan Swift.

As the first winds of the 18th-century Enlightenment reached Georgian Britain, softening its puritanical rigours, a new form of music theatre began to flourish on English soil: the *dramatic oratorio*. While Protestant voices were raised against the idea of a theatrical representation of Biblical and religious subjects, the oratorio largely disarmed their arguments, staged as it was in a concert format, without acting, scenery or costumes. The guiding light who gave a new direction to the oratorio, a genre already enjoying great success in Italy and Germany since the previous century, was George Frideric Handel. Born in Saxony, and settling in London in 1712 after formative years as a composer in Italy, Handel was a peerless master in the art of shaping and blending musical codes and languages; he redefined the oratorio through a unique cross-fertilization of the German and Italian schools, onto which he grafted the English anthem tradition, giving the oratorio a highly distinctive tone, colour, and structure, and making it a defining feature in the history of British music— a dramatic musical form with a strong identity, comparable to the *opera seria* of Italy. Yet one important factor contributing to the blending process still remains insufficiently examined: the presence of Italian singers in many premieres and revivals of Handel's oratorios. Indeed, the casting of English singers seems to have been more of a response to the practical contingencies of theatrical life than a deliberate artistic choice, and only became normalized over time.

The first oratorio Handel presented on the English stage was *Esther*, performed at the King's Theatre in the Haymarket in May 1732 during that year's opera season. Originally conceived as a substantial reworking of an old *masque* of his dating from 1718, it was cast with a significant number of the Italian singers who had given *Flavio, re de' Longobardi* just a few weeks earlier. Among the performers were Anna Maria Strada, the castrato Francesco Bernardi, known as 'Il Senesino', Francesca Bertolli, and Antonio Montagnana. According to an anecdote reported by James Murray, at the premiere in 1732 Senesino's diction was such that, to the ear of a native English listener, it completely distorted the meaning of Ahasuerus's aria *How can I stay when Love invites*, turning the line '*I come my Queen, to chaste delights*' into the far less likely '*I comb my Queen to chase the lice*'. *Esther*, however, achieved an enormous success that even the performers' mispronunciation could not diminish, prompting Handel to stage another oratorio the following year.

Deborah was performed at the King's Theatre in March 1733, featuring the same company as *Esther*, with the addition of Celeste Gismondi. Yet the work became a *casus belli*, fuelling a rebellion against Handel by his detractors, after the composer refused to honour subscriptions for the ongoing season, and put the tickets for the new oratorio on sale at increased prices, arousing discontent among the public. Then a group of nobles led by the Prince of Wales, Frederick Louis of Hanover, taking advantage of a quarrel that had arisen between Handel and Senesino, seized the opportunity to split the company and separate Handel from his own singers. Thus the Opera of the Nobility was born at Lincoln's Inn Fields, openly competing with the Royal Academy of Music, the company directed by Handel and impresario John James Heidegger. In reality this move was an attempt by the English nobility to oppose King George II, Handel's patron, and to place themselves under the protection of the Prince of Wales, who had long been at odds with his father, though as yet without direct confrontation. However, the blow severely damaged Handel, who first witnessed the mutiny of the whole ensemble (with the sole exception of its prima donna, the faithful Strada), and a year later lost the Haymarket theatre, where he had been joint manager and music director.

In July 1733 he presented his third oratorio, *Athalia*, in Oxford, alongside revivals of *Deborah* and *Esther*, employing for the first time a company entirely of English singers, except for Strada. He managed to put together a new ensemble, not without some difficulty, just in time to inaugurate the new opera season; it included the Negri sisters, the castrato Scalzi, and Margherita Durastanti, persuaded by Handel to return to London after a nine-year absence. Yet the most intriguing element was the castrato Giovanni Carestini, invited to London as *primo uomo*. For him Handel wrote three of the most inspired operas of his entire output: *Arianna in Creta*, *Ariodante*, and *Alcina*. He further exploited Carestini's superb vocal abilities by casting him in three oratorio revivals: *Deborah*, *Esther*, and *Athalia*. A significant obstacle arose, however, between the wishes of the composer and the singer's reluctance to learn the language. While Senesino, after ten years in England, presumably spoke at least some elementary English, to Carestini, suddenly thrust into London, it must have seemed like gibberish, with sounds almost impossible for him to adapt to the natural positions of Italian vocal technique. Moreover, Carestini's fame preceding his arrival in London granted him greater bargaining power than other singers in the company. It was agreed that he would sing only brief recitatives in English; as for the arias, Handel would transpose them, have them translated, or even compose new ones, adapting them wholly to Carestini's voice. In April

1734, *Deborah* was performed for the third time after the Oxford performances, on this occasion with an ensemble of Italian singers. From this 1734 revival we find here Barak's aria *Più bella spoglia sarà fral* (an Italian word-setting of the original air, *How lovely is the blooming fair*), which rather curiously replaces the original song of praise for the virtues of Jael—the warrior maiden who in *Deborah*'s prophecy will kill the Canaanite general—with a '*memento mori*' of the kind found in Handel's early Roman oratorio, *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*. For the April 1735 revival of *Athalia*, instead of translating the original arias of Joad (as sung by the countertenor Walter Powell), Handel replaced them with a group of four Italian arias written specifically for the occasion (and later reused in various oratorio revivals). The arias include *Cor fedele spera sempre* (a reworking of the first aria from the motet *Silete venti*), and the virtuosic *Angelico splendor*, of distinctly operatic character, which in its markedly syncopated style seems to echo Ariodante's final aria, *Dopo notte atra e funesta*, that had been performed just three months earlier by Carestini on the same stage where the new version of *Athalia* was now given: the brand-new Theatre Royal, Covent Garden, to which Handel relocated after losing the King's Theatre.

After Carestini's departure from London, though for a few more years Handel continued to devote himself to Italian operas, he intensified his activity as an oratorio composer. He formed close ties with some English artists whose vocal qualities became reliable reference points for him in this repertoire, while still preferring Italian voices when available, as evidenced by his long collaborations with Giulia Frasi and Caterina Galli, indispensable presences in the oratorios of the 1740s and 1750s. Similarly, he continued to involve whichever castrati visited London: for example, Giovanni Battista Andreoni, who arrived in 1740 and, among other engagements, took part in the premieres of Handel's last two Italian operas, *Imeneo* and *Deidamia*. In March 1741, Handel engaged him for a revival of *Saul*, which had premiered the previous year. As we can deduce from the layered markings on the score—where a series of Italian texts correspond to Andreoni's name—Handel prepared for him a translated and transposed version of the part of David, from which we have excerpted the aria *Di Jonathan lo stral portò* (a translation of the original air, *Brave Jonathan his bow ne'er drew*). Yet it was not until Gaetano Guadagni's arrival in London that Handel could achieve an artistic rapport as significant as those previously established with Carestini and Bernardi.

Guadagni came to England in 1748, aged only nineteen. Charles Burney introduced him to Handel who, impressed by his talent, immediately took him under his protection. Unlike the castrati who had preceded him in London, Guadagni took no part in Handel's operas, but became a much-favoured performer of his English-language oratorios. Whether due to a natural adaptability, or (more likely) to the meek compliance of youth, Guadagni never resisted the idea of performing in a language not his own. For him Handel composed the part of Didymus in *Theodora*, which premiered at Covent Garden on 16 March 1750 with a largely Italian company: performing alongside Guadagni were Giulia Frasi, Caterina Galli, Thomas Lowe, and Henry Theodore Reinhold.

While the part of Didymus remains the only one Handel wrote specifically for Guadagni, he adapted numerous oratorios for him. In 1750, he included him in performances of *Messiah* at Covent Garden and at the Foundling Hospital Chapel, entirely rewriting for him the arias *But who may abide* and *Thou art gone up on high*, originally for bass. The original melodic motif of *But who may abide* now unfolded in a double alternation of slow and fast tempi — a *Larghetto* in D minor abruptly interrupted by a vertiginous *Prestissimo*, whose whirling sixteenth notes in the strings and accented, dramatic vocal declamation seem to evoke the purifying fire of the text. Guadagni's voice was actually more suited to legato, expressive singing than to virtuosic display, but Handel sometimes liked to push him to his technical limits, as in Didymus' aria *The raptur'd soul*, whose broad melodic phrases are infused with sixteenth-note triplets as if to express the feverish, irregular breathing of a mystical state. Yet Handel also knew how to highlight Guadagni's natural vocal strengths, as he proved in the aria of Cyrus, *Great God! Who yet but darkly known*, written expressly for Guadagni, and interpolated into Act I of *Belshazzar* for the oratorio's first revival in February 1751: a heartfelt prayer whose broad, sustained pace expresses the full solemnity of the biblical epic.

LUIGI SEBASTIANI
Translation: John Thornley

„As for the reigning amusement of the town, it is entirely musick [...]. There's nobody allowed to say, I sing, but a eunuch, or an Italian woman.“¹

Aus einem Brief von John Gay an Jonathan Swift.

Als die ersten Ideen der Aufklärung England erreichten und dem Puritanismus etwas von seiner Strenge nahmen, konnte sich dort eine neue Form des Musiktheaters entfalten: das dramatische Oratorium. Bis dahin von der calvinistischen Moral als skandalös angesehen, stellte es biblische oder religiöse Themen dar, verzichtete jedoch auf Bühnenbild und Kostüme und musste daher konzertant aufgeführt werden. Es war Georg Friedrich Händel, der dieser Gattung in England neuen Schwung verlieh, nachdem sie im Jahrhundert zuvor in Italien und Deutschland bereits großen Erfolg gehabt hatte. Im damaligen Sachsen geboren, verbrachte er einige Lehrjahre in Italien und zog 1712 nach London. Mit der überragenden Meisterschaft, die seine Arbeit mit Regeln und Sprachen auszeichnete, fand er durch eine beispiellose Verschmelzung der beiden Schulen neuartige Formen, die durch die Einbeziehung der einheimischen, traditionellen Anthems in Bezug auf Tonfall, Klangfarbe und Proportionen eine einzigartige Prägung erhielten. Heute ist unbestritten, dass das Oratorium in der Geschichte der britischen Musik einen Meilenstein darstellt – einen veritablen identitären Höhepunkt, vergleichbar mit jenem der Opera seria in Italien –, doch noch immer findet ein Aspekt zu wenig Beachtung, der entscheidend zur Vermischung der expressiven Normen beigetragen hat: die Mitwirkung italienischer Sänger bei zahlreichen Uraufführungen oder Wiederaufnahmen. Vermutlich gründete die Beteiligung englischer Sänger nämlich nicht auf einer bewussten Entscheidung, sondern entsprach vielmehr den praktischen Gegebenheiten des Theaterlebens, bevor sie im Laufe der Jahre allmählich zur Gewohnheit wurde.

Das erste Oratorium, das der sächsische Komponist auf einer englischen Bühne präsentierte, war *Esther*. Es war als umfassende Überarbeitung einer Masque aus dem Jahr 1718 entstanden und kam im Mai 1732 im Londoner King's Theatre im Rahmen der Opernsaison zur Aufführung. Die Besetzung bestand aus einem Großteil der italienischen Truppe, die einige Wochen zuvor bereits in *Flavio, re de' Longobardi* aufgetreten war: Anna Maria Strada, Francesco Bernardi, genannt Il Senesino, Francesca Bertolli und Antonio Montagnana. Einer von James Murray überlieferten Anekdote zufolge soll die Aussprache des Senesino bei der ersten Aufführung dazu geführt haben, dass sich der Inhalt von Ahasuerus' Arie „How can I stay when love invites“ für ein einheimisches Ohr völlig verzerrt darstellte: So wurde der Vers „I come, my Queen, to chaste delights“ („Ich komme, meine Königin, zu keuschen Genüssen“) im Mund des berühmtesten Kastraten Londons zu einem wenig sinnfälligen „I comb my Queen to chase the lice“ („Ich kämme meine Königin, um die Läuse zu vertreiben“). Trotz der mangelhaften Diktion des Interpreten wurde *Esther* ein riesiger Erfolg, was Händel dazu bewog, sich im folgenden Jahr mit *Deborah* die Gattung wieder vorzunehmen.

Dieses Oratorium wurde im März 1733 im selben Theater aufgeführt wie *Esther* und versammelte auch deren Truppe, die nun noch um Celeste Gismondi ergänzt wurde. Doch ausgerechnet *Deborah* diente den Kritikern Händels als Vorwand, um den Aufstand gegen ihn anzukurbeln: Der Komponist hatte sich nämlich geweigert, die Saisonabonnements anzuerkennen, und die Karten für das neue Oratorium zu erhöhten Preisen verkauft, was großen Verdruss hervorrief. Eine Gruppe von Adligen unter der Führung von Friedrich Ludwig von Hannover nutzte einen Streit zwischen Händel und Senesino, um die Truppe zu spalten und im Lincoln's Inn Fields Theatre die Opera of the Nobility zu gründen, ein Unternehmen, das dann in direkter Konkurrenz zur Royal Academy of Music stand, die von Händel und John James Heidegger geleitet wurde. In Wirklichkeit ging es dem Adel darum, sich unter Vermeidung einer direkten Konfrontation König George II., Händels Gönner, zu widersetzen, indem er sich unter die Schirmherrschaft des Thronfolgers, des Prinzen von Wales, begab, der seit langem mit seinem Vater zerstritten war. Dieser Coup fügte dem Komponisten schweren Schaden zu, er musste miterleben, wie seine Truppe – mit Ausnahme von Anna Maria Strada, der treuen Primadonna – meuterte, und ein Jahr später verlor er das Haymarket-Theater.

Im Juli 1733, als er beabsichtigte, ein neues Gesangsensemble zusammenzustellen, führte Händel in Oxford sein drittes Oratorium, *Athalia*, auf und veranlasste auch Wiederaufnahmen von *Esther* und *Deborah*. Dabei zog er erstmals eine ausschließliche englische Besetzung heran – und Anna Maria Strada als einzige Italienerin. Die neue Truppe kam – mit einiger Mühe – gerade noch rechtzeitig zur Eröffnung der Opernsaison zustande. Zu ihr gehörten die Schwestern Negri, der Kastrat Scalzi und Margherita Durastanti, die seit neun Jahren nicht mehr in London gewesen war. Bemerkenswert ist vor allem der Kastrat Giovanni Carestini, der als Primo Uomo nach London berufen wurde. Händel schrieb für ihn drei der eifallsreichsten Opern seines gesamten Schaffens: *Arianna in Creta*, *Ariodante* und *Alcina*. Aber er machte sich Carestinis glänzende Fähigkeiten auch für das Oratorium zunutze, indem er ihn in drei verschiedenen Wiederaufnahmen von *Deborah*, *Esther* und *Athalia* einsetzte. Den Wünschen des Komponisten und der Absicht des Sängers stand einzig ein großes Hindernis im Weg: die Sprache. Dass Senesino nach zehn Jahren in England zumindest über Grundkenntnisse

der englischen Sprache verfügte, kann man sich leicht vorstellen; doch ist es ebenso naheliegend anzunehmen, dass diese Sprache für Carestini, der von einem Tag auf den anderen nach London versetzt worden war, fast unverständlich und zudem nur schwierig an die natürlichen Prinzipien der italienischen Gesangstechnik anzupassen war. Zugleich verfügte er durch den Ruf, der seiner Ankunft in London vorausgegangen war, über eine stärkere Verhandlungsmacht als die anderen Sänger der Truppe, und so wurde vereinbart, dass er auf Englisch nur kurze Rezitative singen müsse; und was die Arien betraf, so würde Händel sie in andere Tonarten transponieren und übersetzen lassen oder sogar neue, direkt auf Carestinis Stimme zugeschnittene komponieren. Im April 1734 wurde *Deborah* zum dritten Mal nach den Aufführungen in Oxford mit einer wiederum italienischen Gesangstruppe gespielt. Aus dieser Wiederaufnahme stammt die auf dieser CD zu hörende Arie von Barak „Più bella spoglia sarà fra!“ (Übersetzung des englischen „How lovely is the blooming fair“). Seltsamerweise wandelt sie sich durch die Übertragung ins Italienische vom ursprünglichen Lob der Tugenden Jaels, der jungen Kriegerin, die in Deborahs Prophezeiung den General der Kanaaniter tötet, in eines der vielen „Memento mori“ in *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*. Für die Wiederaufnahme von *Athalia* im April 1735 zog es Händel vor, die originalen, vom Countertenor Walter Powell gesungenen Arien von Joad nicht zu übersetzen, sondern an ihrer Stelle eine Gruppe von vier italienischen Arien zu benutzen, die er eigens für diesen Anlass komponiert hatte und später mehrfach in anderen Werken wiederverwenden sollte. Zwei von ihnen sind in dieser Aufnahme präsent: „Cor fedele spera sempre“, eine Überarbeitung der ersten Arie aus der Motette *Silete venti*, und „Angelico splendor“. Letztere hat einen virtuos, entschieden opernhafte Charakter und scheint – in einer weitgehend von Synkopen geprägten Setzweise – die letzte Arie aus *Ariodante* („Dopo notte atra e funesta“) nachzubilden, die kaum drei Monate zuvor von Carestini auf derselben Bühne interpretiert worden war, auf der nun die neue Fassung von *Athalia* gespielt wurde: im neuen Theatre Royal Covent Garden, wohin Händel nach dem Verlust des King's Theatre ausweichen musste.

Nach Carestinis Weggang aus London widmete sich Händel noch einige Jahre lang den italienischen Opern, intensivierte aber zudem seine Tätigkeit als Oratorienkomponist. Er knüpfte in dieser Zeit enge Beziehungen zu englischen Sängern, die für ihn zu verlässlichen Bezugspunkten in diesem Repertoire wurden; gleichzeitig gab er, wann immer möglich, weiterhin italienischen Stimmen den Vorzug, wie seine langjährige Zusammenarbeit mit Giulia Frasi und Caterina Galli zeigt, die in den Oratorien der 1740er und 1750er Jahre unentbehrlich waren. Auch griff er bei jeder sich bietenden Gelegenheit auf die damals in London anwesenden Kastraten zurück. Dies war beispielsweise der Fall bei Giovanni Battista Andreoni, der 1740 nach London kam und dort insbesondere an den Uraufführungen von Händels letzten beiden italienischen Opern, *Imeneo* und *Deidamia*, mitwirkte. Im März 1741 engagierte Händel ihn für die Wiederaufnahme des Oratoriums *Saul*, das im Jahr zuvor uraufgeführt worden war. Die Anhäufung von Anmerkungen in der Partitur, wo dem Namen Andreoni mehrere italienische Texte zugeordnet sind, lässt erkennen, dass Händel für ihn eine übersetzte und transponierte Fassung der Partie des David vorsah, aus der wir die Arie „Di Jonathan lo stral portò“ (Übersetzung des englischen „Brave Jonathan his bow never drew“) präsentieren. Indes sollte sich erst mit der Ankunft von Gaetano Guadagni in London wieder eine so bedeutende Zusammenarbeit ergeben wie jene, die mit Carestini und Bernardi bestanden hatte.

Guadagni kam 1748 im Alter von gerade einmal neunzehn Jahren nach London. Charles Burney stellte ihn Händel vor, der ihn, von seinem Talent beeindruckt, sofort unter seine Fittiche nahm. Im Gegensatz zu den Kastraten, die vor ihm gekommen waren, sang Guadagni nie in Händels italienischen Opern, sondern wurde zu einem bevorzugten Interpreten von dessen Oratorien in englischer Sprache. Ob es an einer natürlichen Veranlagung lag oder eher an einer größeren Fügsamkeit aufgrund seines jugendlichen Alters: Jedenfalls wehrte sich Guadagni nie dagegen, in einer anderen Sprache als seiner eigenen zu singen. Händel komponierte für ihn die Partie des Didymus in *Theodora*, die am 16. März 1750 im Covent Garden mit einer größtenteils italienischen Besetzung zur Uraufführung kam. Neben Guadagni traten Giulia Frasi, Caterina Galli, Thomas Lowe und Henry Theodore Reinhold auf. Die Partie des Didymus blieb zwar die einzige, die Guadagni zugeordnet war, Händel adaptierte für ihn jedoch zahlreiche Oratorien. 1750 engagierte er ihn für die Aufführungen des *Messiah* im Covent Garden und in der Kapelle des Foundling Hospital und erstellte zu diesem Zweck für ihn eine regelrechte Neufassung der ursprünglich für Bass vorgesehenen Arien „But who may abide“ und „Thou art gone up on high“. In dem melodischen Motiv von „But who may abide“ zeigt sich nun neu ein Tempowechsel: Ein *Larghetto* in d-Moll wird abrupt von einem schwindelerregenden *Prestissimo* unterbrochen, das mit dem Wirbel der Sechzehntelnoten in den Streichern und der akzentuierten, dramatischen Deklamation der Stimme das im Text erwähnte reinigende Feuer zu illustrieren scheint. Eigentlich eignete sich Guadagnis Stimme besser zu einem ausdrucksstarken Legato-Gesang als zur Virtuosität; und wenn Händel sie zuweilen gerne an die Grenzen ihrer Möglichkeiten trieb – wie hier oder in Didymus' Arie „The raptur'd soul“, wo die Sechzehnteltriole den weiten melodischen Phrasen den fieberhaften, unregelmäßigen Atem mystischer Zustände einzugeben scheinen –, so wusste er doch auch ihre Qualitäten zur Geltung zu bringen. Die Arie von Cyrus „Great God! Who yet but darkly known“ ist der Beweis dafür: Speziell für Guadagni geschrieben und bei der Wiederaufnahme von *Belshazzar* im Februar 1751 in den ersten Akt eingefügt, handelt es sich um ein inbrünstiges Gebet, dessen ausgedehnter, feierlicher Verlauf die ganze Größe des biblischen Epos widerhallen zu lassen scheint.

LUIGI SEBASTIANI
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

¹ „Was die vorherrschenden Vergnügungen betrifft, so geht es nur um Musik [...]. Niemandem ist es erlaubt zu sagen, dass er singt, außer einem Eunuchen oder einer italienischen Frau.“

2 | **ESTHER, HWV 50b (1732 version)**

Anonymous

Act II, Scene 3

Aria

Ahasuerus

How can I stay when Love invites?
I come, my Queen, to chaste delights.
With joy, with pleasure, I obey,
To thee I give the day.

3 | **Recitativo**

Ahasuerus

Who dares intrude into our presence without our leave?
It is decreed,
He dies for this audacious deed.
Ah, Esther there!
The law condemns, but love will spare.

Esther

My spirits sink, alas I faint.

Ahasuerus

Ye powers, what paleness spreads her
beauteous face!
Esther, awake, thou fairest of thy race.
Esther, awake and live, 'tis my command!
Behold the golden sceptre in my hand,
Sure sign of grace. The bloody stern decree
Was never meant, my Queen, to strike at thee.

4 | **Duet**

Esther

Who calls my parting soul from death?

Ahasuerus

Awake, my soul, my life, my breath!

Esther

Hear my suit, or else I die.

Ahasuerus

Ask, my Queen, can I deny?

5 | **DEBORAH, HWV 51 (1733 version)**

Samuel Humphreys

Act I, Scene 3

Recitativo

Barak

I go where Heav'n and Duty call,
Prepar'd to conquer, or to fall.

ESTHER, HWV 50b (version de 1732)

Acte II, scène 3

Air

Assuérus

Comment puis-je rester quand l'Amour m'appelle ?
Je viens, ma Reine, vers de chastes délices.
Avec joie, avec plaisir, j'obéis,
Je t'accorde ce jour.

Récitatif

Assuérus

Qui ose s'immiscer en notre présence sans notre
permission ?
Il est décrété
Qu'il mourra pour cette audace.
Ah, Esther !
La loi condamne, mais l'amour épargnera.

Esther

Mes esprits s'obscurcissent. Hélas, je défaill.

Assuérus

Ô puissances, quelle pâleur recouvre son beau
visage !
Esther, réveille-toi, toi la plus belle de ta race.
Esther, réveille-toi et vis, je le veux !
Vois le sceptre d'or dans ma main,
Signe certain de grâce. Le décret sanglant et sévère
N'avait pas pour but, ma reine, de te frapper.

Duo

Esther

Qui rappelle mon âme en route vers la mort ?

Assuérus

Réveille-toi, mon âme, ma vie, mon souffle !

Esther

Entends ma requête, ou bien je mourrai.

Assuérus

Demande, ma Reine, comment refuser ?

DEBORAH, HWV 51 (version de 1733)

Acte I, scène 3

Récitatif

Barak

Je vais là où le Ciel et le Devoir m'appellent,
Prêt à vaincre ou à tomber.

ESTHER, HWV 50b (Fassung von 1732)

Akt II, Szene 3

Arie

Ahasverus

Wie kann ich verweilen, wenn die Liebe ruft?
Ich eile, meine Königin zu keuschen Wonnen.
Mit Freuden, mit Vergnügen gehorche ich
Und widme dir den Tag.

Rezitativ

Ahasverus

Wer wagt sich in unsere Gegenwart, ohne unsere
Zustimmung?
Es ist verfügt,
Er soll sterben ob dieser kühnen Tat.
Ah, Esther dort!
Wo das Gesetz verdammt, begnadigt die Liebe.

Esther

Mein Geist sinkt dahin, ach, ich werde ohnmächtig.

Ahasverus

Ihr Mächte, welche Blässe ergreift das schöne Antlitz!
Esther, wach auf, du Holdeste deines Geschlechts
Esther, erwache und lebe, das ist mein Befehl!
Sieh an das goldene Szepter in meiner Hand,
Ein klares Zeichen der Gnade. Das strenge Blutdekret
Sollte dich, meine Königin, niemals ereilen.

Duett

Esther

Wer ruft meine scheidende Seele vom Tod zurück?

Ahasverus

Erwache meine Seele, mein Leben, mein Odem!

Esther

Erhöre meine Klage, sonst muss ich sterben.

Ahasverus

Bitte nur, meine Königin, wie kann ich dir etwas
versagen?

DEBORAH, HWV 51 (Fassung von 1733)

Akt I, Szene 3

Rezitativ

Barak

Ich gehe, wohin der Himmel und die Pflicht mich
führen,
Bereit zu siegen oder zu fallen.

DEBORAH, HWV 51 (1734 version)
Act I, Scene 1

Aria
Barak
The loveliest appearance is but frail
Where it is unadorned by virtue;
Virtue is strong: it is immortal,
Beauty dies, ne'er to return again.

6 | **Aria**
Barak
All danger disdaining,
For battle I glow;
Thy glory maintaining
I'll rush on the foe.
Though death all around me
Stalks dreadfully pale,
No fear shall confound me,
My cause shall prevail.

7 | **DEBORAH, HWV 51 (1734 version)**
Anonymous
Act I, Scene 1

Aria
Barak
Più bella spoglia sarà fral
Se la virtù non l'adornò;
Fort'è virtù, ella è immortal,
Perisce il bel né mai tornò.

8 | **DEBORAH, HWV 51 (1733 version)**
Act II, Scene 2

Recitativo
Barak
Great Prophetess, my soul's on fire
To execute the ardours you inspire;
O that the fight were now begun!
My father should not blush to call me son.

9 | **Aria**
Barak
In the battle, fame pursuing,
We'll with slaughter float the plains;
And our tyrants, low in ruin,
Soon shall wear their captives' chains.

10 | **BELSHAZZAR, HWV 61 (1751 version)**
Charles Jennens
Act I, Scene 2

Recitativo
Cyrus
Can you then think it strange, if drown'd in wine,
And from above infatuate, they neglect
The means of their own safety?

Air
Barak
Méprisant tout danger,
Je brûle de combattre ;
Pour défendre ta gloire,
Je me précipiterai sur l'ennemi.
Même si la mort m'entoure,
Pâle et effrayante,
Aucune crainte ne m'ébranlera,
Ma cause triomphera.

DEBORAH, HWV 51 (version de 1734)
Acte I, scène 1

Air
Barak
La plus belle semblance est vouée à la ruine
Si la vertu n'en est point l'ornement ;
Car forte est la vertu, elle est seule immortelle,
Toute beauté périt et ne revient jamais.

DEBORAH, HWV 51 (version de 1733)
Acte II, scène 2

Récitatif
Barak
Grande Prophétesse, mon âme est en feu
Pour accomplir les ardeurs que tu inspires ;
Oh, que le combat commence enfin !
Mon père ne devrait pas rougir de m'appeler fils.

Air
Barak
Dans la bataille, en quête de gloire,
Nous inonderons les plaines de sang ;
Et nos tyrans, au milieu des ruines,
Porteront bientôt les chaînes de leurs prisonniers.

BELSHAZZAR, HWV 61 (version de 1751)
Acte I, scène 2

Récitatif
Cyrus
Peut-on alors trouver étrange que, noyés dans le vin,
Et aveuglés par leur passion, ils négligent
Les moyens d'assurer leur propre sécurité ?

Arie
Barak
Alle Gefahr missachtend
Glühe ich für die Schlacht;
Deine Ehre zu wahren
Eile ich dem Feind entgegen.
Auch wenn um mich der Tod
In schrecklicher Blässe stolziert,
Wird mich keine Furcht verwirren,
Mein Ansinnen wird siegen.

DEBORAH, HWV 51 (Fassung von 1734)
Akt I, Szene 1

Arie
Barak
Der schönste Anblick ist vergänglich,
Wenn ihn nicht die Tugend schmückt;
Die Tugend ist stark, sie ist unsterblich,
Schönheit vergeht und kehrt nie wieder.

DEBORAH, HWV 51 (Fassung von 1733)
Akt II, Szene 2

Rezitativ
Barak
Große Prophetin, meine Seele ist entflammt
Die von dir inspirierten Heldentaten auszuführen
Ach würde der Kampf schon jetzt beginnen!
Mein Vater würde nicht erröten, mich seinen Sohn
zu nennen.

Arie
Barak
In der Schlacht den Ruhm zu suchen,
Mit dem Gemetzel werden wir die Ebene fluten;
Und unsere Tyrannen, im Ruin darnieder,
Werden schon bald die Ketten ihrer Gefangenen
tragen.
BELSHAZZAR, HWV 61 (Fassung von 1751)
Akt I, Szene 2

Rezitativ
Cyrus
Kann es dich denn befremden, wenn, weintrunken,
Die von den Göttern Betörten
Sich um die eigene Sicherheit nicht kümmern?

11 | **Aria**

Cyrus

Great God! Who yet but darkly known,
Thus far hast deign'd my arms to bring;
Support me still, while I pull down
Assyria's proud, injurious king.
So shall this hand thy altars raise,
This tongue for ever sing thy praise;
And all thy will, when clearly shown,
By thy glad servant shall be done.

12 | **THEODORA, HWV 68 (1750 version)**

Thomas Morell

Act I, Scene 2

Recitativo

Didymus

Most cruel edict! Sure, thy generous soul,
Septimius, abhors the dreadful task
Of persecution. Ought we not to leave
The free-born mind of man still ever free?
Since vain is the attempt to force belief
With the severest instruments of death?

13 | **Aria**

Didymus

The raptur'd soul defies the sword,
Secure of virtue's claim,
And trusting Heav'n's unerring word
Enjoys the circling flame.
No engine can a tyrant find,
To storm the truth-supported mind.

14 | **Act II, Scene 6**

Accompagnato

Didymus

Forbid it, Heav'n!
Shall I destroy the life I came to save?
Shall I in Theodora's blood embrue
My guilty hands, and give her death, who
taught
Me first to live?

Air

Cyrus

Grand Dieu ! Toi qui n'es encore connu
qu'obscurément,
Tu as daigné jusqu'ici guider mes armes ;
Soutiens-moi encore, tandis que je renverse
L'orgueilleux et injuste roi d'Assyrie.
Alors cette main t'élèvera des autels,
Cette langue chantera à jamais tes louanges ;
Et toute ta volonté, lorsqu'elle sera clairement
révélée,
Sera accomplie par ton joyeux serviteur.

THEODORA, HWV 68 (version de 1750)

Akt I, scène 2

Récitatif

Didyme

Édit cruel ! Bien sûr, ton âme généreuse,
Septime, abhorre cette terrible tâche
De persécution. Ne devrions-nous pas toujours
laisser
Libre l'esprit de l'homme né libre ?
N'est-il pas vain d'essayer d'imposer une croyance
Avec le plus sévère des instruments : la mort ?

Air

Didyme

Forte de sa vertu, l'âme ravie
Défie l'épée,
Et confiante dans l'infailible parole du Ciel,
Jouit de la flamme qui l'entoure.
Aucun tyran ne saurait trouver d'arme,
Pour soumettre l'esprit intègre.

Akt II, scène 6

Accompagnato

Didyme

Que le ciel m'en préserve !
Devrai-je prendre la vie que je suis venu sauver ?
Devrai-je, de mes mains coupables, souiller
De sang Theodora, et donner la mort à celle qui,
la première,
M'apprit à vivre ?

Arie

Cyrus

Großer Gott, der, mir kaum vertraut,
Bisher mich zu rüsten geruht hat;
Hilf mir nun auch, den verheerenden,
Stolzen König Assyriens zu Fall zu bringen.
So soll diese Hand deinen Altar erbauen,
Diese Zunge ewig dich lobpreisen;
Und deinen Willen, so du ihn mir anzeigst,
Wird dein Diener freudig erfüllen.

THEODORA, HWV 68 (Fassung von 1750)

Akt I, Szene 2

Rezitativ

Didymus

Grausames Edikt! Sicher, deine großmütige Seele,
Septimius, verabscheut die scheußliche Aufgabe
Der Verfolgung. Sollten wir
Den freien Geist der Menschheit nicht in Freiheit
lassen?
Denn ist nicht vergeblich der Versuch, ihr den
Glauben
Mit den härtesten Instrumenten des Todes
aufzuzwingen?

Arie

Didymus

Die verzückte Seele trotzst dem Schwert,
Der Tugend Anspruch sicher,
Und im Vertrauen auf des Himmels unfehlbares Wort
Gibt sie sich den kreisenden Flammen hin.
Kein Mittel kann der Tyrann finden,
Den von der Wahrheit getragenen Geist zu erstürmen.

Akt II, Szene 6

Accompagnato

Didymus

Untersage es, Himmel!
Soll ich das Leben zerstören, das ich zu retten
kam?
Soll ich in Theodoras Blut
Meine schuldigen Hände baden und ihr
Den Tod bringen, die mich zu leben lehrte?

Recitative*Theodora*

Ah! What is liberty or life to me,
That Didymus must purchase with his own?

Didymus

Fear not for me; the Pow'r that led me hither
Will guard me hence. If not, His will be done!

Theodora

Yes, kind deliverer, I will trust that Pow'r.
Farewell, thou gen'rous youth!

Didymus

Farewell, thou mirror of the virgin state!

15 | Duet*Theodora*

To thee, thou glorious son of worth,
Be life and safety giv'n.

Didymus

To thee, whose virtues suit thy birth,
Be every blessing giv'n.

Both

I hope again to meet on earth,
But sure shall meet in Heav'n.

SAUL, HWV 53 (1741 version)
Act III, Scene 5

Aria*David*

Jonathan's arrow, where'er it flew
Carried death on fleetfoot wings,
Deep-dyed with the enemy's blood;
So too Saul's brandished sword
Dealt mighty blows, reddened anew
By each fresh slaughter.

16 | SAUL, HWV 53 (1741 version)

Anonymous

Act III, Scene 5**Aria***David*

Di Jonathan lo stral portò
Morte sull'ali ove scoccò,
Nemico sangue lo tinse ognor;
Qual di Saulle fé il brando ancor,
Avvezzo i colpi nel vibrar,
Di nova strage a rosseggiar.

17 | MESSIAH, HWV 56 (1750 version)

Charles Jennens (Malachi 3, v.2)

Part I**Aria***Alto*

But who may abide the day of His coming?
And who shall stand when He appeareth?
For He is like a refiner's fire.

Récitatif*Theodora*

Ah! Que m'importent la liberté ou la vie,
Si Didyme doit les payer au prix des siennes ?

Didyme

Ne crains rien pour moi ; la Puissance qui m'a
conduit ici,
Me protégera désormais. Sinon, que sa volonté
soit faite !

Theodora

Oui, bienveillant libérateur, je ferai confiance à
cette Puissance.
Adieu, généreux jeune homme !

Didyme

Adieu, miroir de la virginité !

Duo*Theodora*

À toi, glorieux fils du mérite,
Que la vie et la sécurité soient accordées.

Didyme

À toi, dont les vertus sont dignes de la naissance,
Que toutes les bénédictions soient accordées.

Ensemble

J'espère te revoir sur terre,
Mais je suis sûr que nous nous reverrons au ciel.

SAUL, HWV 53 (version de 1741)**Acte III, scène 5****Air***David*

De Jonathan la flèche en tous lieux apporta
Sur son aile la mort, où qu'elle s'abattît,
Et du sang ennemi toujours elle fut teinte ;
Ainsi frappait aussi le glaive de Saül,
Qui, à chacun des coups portés dans la bataille,
Toujours d'un sang nouveau voyait rougir sa lame.

LE MESSIE, HWV 56 (version de 1750)**Partie I****Air***Alto*

Mais qui pourra supporter le jour de sa venue ?
Et qui pourra rester debout à son apparition ?
Car il est comme le feu du raffineur.

Rezitativ*Theodora*

Ah! Was ist mir Freiheit oder Leben,
Wenn Didymus es mit seinem eigenen erkaufen
muss?

Didymus

Hab keine Angst um mich; die Macht, die mich
hierhergeführt hat,
Wird mich auch weiterhin behüten. Wenn nicht, so
soll sein Wille geschehen!

Theodora

Ja, geliebter Retter, ich werde dieser Kraft
vertrauen.
So lebe wohl, du großmütiger Jüngling!

Didymus

Lebwohl, du Abbild keuscher Jungfräulichkeit!

Duett*Theodora*

Dir sei, du ruhmvoller Ehrensohn,
Leben und Sicherheit gegeben.

Didymus

Dir, deren Tugenden deine Herkunft zieren,
Sollen Heil und Segen zuteilwerden.

Beide

Ich hoffe, dir auf Erden wieder zu begegnen,
Im Himmel aber werden wir sicherlich vereint.

SAUL, HWV 53 (Fassung von 1741)**Akt III, Szene 5****Arie***David*

Wo immer Jonathans Pfeil auch flog,
Trug er den Tod auf flinken Schwingen,
Tiefrot gefärbt in Feindesblut;
So schwang auch Saul sein Schwert,
Teilte kräftige Hiebe aus und benetzte es
Mit jedem erneuten Gemetzel.

MESSIAH, HWV 56 (Fassung von 1750)**Teil I****Arie***Alt*

Doch wer kann ertragen den Tag Seiner Ankunft?
Und wer wird aufrecht stehen, wenn Er erscheint?
Denn Er ist wie eines Läuterers Feuer.

ATHALIA, HWV 52 (1735 version)
Act III, Scene 1

Recitative

Joad

Whoever has piety and zeal
May expect every help from Heaven.

Aria

Joad

A faithful heart can always hope
To sweeten the bitter trials
Which are the cause of pain.
Serene peace invades the soul,
And with hope, a peaceful calm
Can soften every hardship.

Aria

Joad

May angelic splendour
Illumine your noble hearts,
All pain, all terror flee away.
May you be always led,
Guided and inspired with holy zeal
By a choir of angels.

Translation: John Thornley

18 | ATHALIA, HWV 52 (1735 version)
Anonymous
Act III, Scene 1

Recitative

Joad

Chi ha la pietade e 'l zelo
Ogni aita s'attenda alfin dal Cielo.

19 | Aria

Joad

Cor fedele spera sempre
D'addolcir l'amare tempore
Che son causa di dolor.
Bella pace prova all'alma,
Nel sperar placida calma
Raddolcisce ogni rigor.

20 | Act III, last scene

Recitative

Joad

Now, Josabeth, thy fears are o'er.

Josabeth

Bless'd be His name whom we adore!

21 | Aria

Joad

Angelico splendore
Rischiarar il nobil cor,
Fugga il martorio.
Di voi sia scorta ognor,
Vi ispiri un santo ardor
D'angeli un coro.

ATHALIA, HWV 52 (version de 1735)
Acte III, scène I

Récitatif

Joad

Celui qui de piété et de zèle fait preuve,
Celui-là peut du Ciel attendre tout secours.

Air

Joad

Toujours un cœur fidèle espère
Adoucir les épreuves amères
Qui sont la cause de nos tourments.
À l'âme, il apporte la paix,
Et dans l'espoir du calme retrouvé
Par lui toute rigueur enfin est apaisée.

Acte III, dernière scène

Récitatif

Joad

Josabeth, tes craintes sont désormais terminées.

Josabeth

Béni soit Son nom, que nous adorons !

Air

Joad

Que la splendeur angélique
Illumine vos nobles cœurs,
Et que s'éloignent nos alarmes ;
Que sans cesse les chœurs des anges,
Escortant chacun de vos pas,
Vous inspirent une sainte ardeur.

Traduction : Michel Chasteau

ATHALIA, HWV 52 (Fassung von 1735)
Akt III, Szene 1

Rezitativ

Joad

Wer über Glauben und Eifer verfügt,
Darf auf jede himmlische Unterstützung hoffen.

Arie

Joad

Ein treues Herz darf immer hoffen,
Dass ihm versüßt werden die bitteren Prüfungen,
Der Quell seiner Schmerzen.
Heiterer Friede durchflutet die Seele,
Und mit der Hoffnung kann friedliche Ruhe
Alle Nöte lindern.

Akt III, letzte Szene

Rezitativ

Joad

Nun ist, Josabeth, deine Furcht überwunden.

Josabeth

Gesegnet sei der Name dessen, den wir anbeten!

Arie

Joad

Möge engelhaft Herrlichkeit
Eure noblen Herzen erleuchten,
Kummer und Schrecken mögen fliehen.
Möget ihr immer geleitet sein,
Geführt und inspiriert mit heiligem Eifer
Von einem Chor von Engeln.

Übersetzung: Stephanie Wollny

Carlo Vistoli – Discography

Available in digital format (download and streaming)

ANTONIO VIVALDI

“Sacro furore”

Akademie für Alte Musik Berlin, Georg Kallweit

CD HMM 902383



“Dans un registre comme dans l’autre, Carlo Vistoli officie en vivaldien absolu.” – **Le Monde**

“Avec son premier récital en solo pour harmonia mundi, Carlo Vistoli confirme la place éminente qu’il occupe, aujourd’hui, au sein de la riche constellation des contre-ténors.” – **Opéra Magazine**

“Un album étourdissant entre volupté et gravité.” – **Télérama**



‘In short, I think it’s safe to conclude that another new countertenor superstar has arrived, and he’s found just the right ensemble to work with.’ – **Gramophone**

„Carlo Vistoli und die Akademie für Alte Musik brillieren mit Werken von Vivaldi.“ – **Opernwelt**

ANTHOLOGY

“Nei giardini d’amore”

Airs baroques pour deux altos

Hugh Cutting

Les Arts Florissants, William Christie

CD HAF 8905347



*Thanks to Lawrence Zazzo for kindly sharing his research on Händel's bilingual oratorios.
Le Concert d'Astrée and Emmanuelle Haïm would like to thank their partners for supporting their activities.*

avec le généreux soutien d'
Aline Foriel-Destezet



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2026

Enregistrement : 15-19 septembre 2025, Maison de l'ONDIF, Alfortville (France)

Direction artistique : Alban Moraud

Prise de son, montage et mixage : Alban Moraud et Alexandra Evrard

Coach langue : Sophie Decaudaveine

Préparation des éditions : Yann Breton (Le Concert d'Astrée)

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo Carlo Vistoli : Matthew Johnson, prise au Royal Ballet and Opera, Londres

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

carlovistoli.com

giuliasemenzato.com

leconcertdastree.fr