



CHACONNE

HANDEL
FLAVIO

Tim Mead · Rosemary Joshua · Iestyn Davies · Renata Pokupić
Hilary Summers · Thomas Walker · Andrew Foster-Williams

Early Opera Company

CHRISTIAN CURNYN

CHANDOS early music

HANDEL
FLAVIO



George Fr. Händel

GEORGE FRIDERIC HANDEL (1685–1759)

FLAVIO, RE DE' LONGOBARDI, HWV 16

(1723)

Opera in Three Acts

Libretto by Nicola Haym
after *Il Flavio Cuniberto* by Matteo Noris

Performing edition prepared by Peter Jones

Personaggi

Flavio, Re de' Longobardi.....	Tim Mead counter-tenor
Guido, figlio d'Ugone.....	Iestyn Davies counter-tenor
Emilia, figlia di Lotario.....	Rosemary Joshua soprano
Teodata, figlia d'Ugone.....	Hilary Summers contralto
Vitige, amante di Teodata.....	Renata Pokupić mezzo-soprano
Ugone, consigliere di Flavio.....	Thomas Walker tenor
Lotario, consigliere di Flavio.....	Andrew Foster-Williams bass-baritone

Early Opera Company
Christian Curnyn

COMPACT DISC ONE		Time	Page
1	1 Overture	4:22	p. 76
Act I			
Scene I			
2	2 Recitativo. Vitige. 'Fra i ciechi orror' notturni' with <i>Teodata</i>	0:42	p. 76
3	3 Duetto. Vitige and Teodata. 'Ricordati, mio ben'	4:29	p. 77
Scene II			
4	4 Sinfonia	0:21	p. 78
5	5 Recitativo. Ugone. 'Lotario, al sacro nodo' – with <i>Lotario, Guido, Teodata</i>		p. 78
Scene III			
	Recitativo. Emilia. 'Con l'alma reverente' with <i>Guido, Ugone, Lotario, Teodata</i>	1:46	p. 79
6	6 Aria. Emilia. 'Quanto dolci, quanto care'	3:48	p. 81
Scene IV			
7	7 Recitativo. Guido. 'Son pur felice al fine'	0:25	p. 82
8	8 Aria. Guido. 'Bel contento già gode quest'alma'	5:27	p. 82

		Time	Page
Scene V			
9	9 Recitativo. Ugone. 'O dell'Italo soglio, eccelso nume' with <i>Flavio, Teodata</i>	1:35	p. 82
10	10 Aria. Teodata. 'Benchè povera donzella'	5:19	p. 84
Scene VI			
11	11 Recitativo. Lotario. 'Della mia prole Emilia' – with <i>Flavio, Vitige</i>		p. 84
Scene VII			
	Recitativo. Ugone. 'Di qual sovrano e riverito impero' with <i>Flavio, Lotario</i>	2:13	p. 86
12	12 Aria. Lotario. 'Se a te vissi fedele'	3:03	p. 87
Scene VIII			
13	13 Recitativo. Flavio. 'Vitige!' with <i>Vitige</i>	0:45	p. 87
14	14 Aria. Flavio. 'Di quel bel che m'innamora'	2:49	p. 88
Scene IX			
15	15 Recitativo. Vitige. 'Io vo temendo, O Dio'	0:15	p. 89
16	16 Aria. Vitige. 'Che bel contento'	2:53	p. 89

		Time	Page
Scene X			
17	Recitativo. Ugone. 'Ah! Guido, Guido!' – with <i>Guido</i>		p. 90
Scene XI			
	Recitativo. Guido. 'Amor, Emilia, onore'	2:03	p. 92
18	Aria. Guido. 'L'armellin vita non cura'	5:06	p. 92
Scene XII			
19	Recitativo. Emilia. 'Guido? Consorte?' – with <i>Guido</i>		p. 92
Scene XIII			
	Recitativo. Emilia. 'Chi mai l'intende, Oh Dio!'	2:12	p. 95
20	Aria. Emilia. 'Amante stravagante'	3:47	p. 96
Act II			
Scene I			
21	Recitativo. Teodata. 'Al tuo cenno reale ubbidiente' – with <i>Flavio</i>		p. 96
Scene II			
	Recitativo. Ugone. 'Dove, dove mi celo?' – with <i>Flavio, Teodata</i>		p. 97

		Time	Page
Scene III			
	Recitativo. Ugone. 'Ah! Teodata, Teodata!' with <i>Teodata</i>	2:36	p. 99
22	Aria. Ugone. 'Fato tiranno e crudo'	2:56	p. 101
Scene IV			
23	Recitativo. Emilia. 'Dunque per le mie nozze' with <i>Lotario</i>	0:30	p. 101
24	Aria. Lotario. 'S'egli ti chiede affetto'	3:28	p. 102
Scene V			
25	Recitativo. Emilia. 'Che mai chiedete, o stelle' with <i>Guido</i>	1:29	p. 103
26	Aria. Emilia. 'Parto, sì; ma non so poi'	7:01	p. 104
Scene VI			
27	Recitativo. Guido. 'Privarmi ancora'	0:23	p. 105
28	Aria. Guido. 'Rompo i lacci, e frango i dardi'	5:00	p. 105
		TT 77:03	

COMPACT DISC TWO

		Time	Page
Scene VII			
1	29	Recitativo. Flavio. 'Di Teodata assai men vago splende' with <i>Vitige</i>	0:55 p. 105
2	30	Aria. Flavio. 'Chi può mirare'	3:46 p. 106
Scene VIII			
3	31	Recitativo. Vitige. 'Teodata' with <i>Teodata</i>	1:04 p. 107
4	32	Aria. Teodata. 'Con un vezzo, con un riso'	4:36 p. 108
Scene IX			
5	33	Recitativo. Vitige. 'Amo, e quel ben ch'adoro'	0:40 p. 109
6	34	Aria. Vitige. 'Non credo instabile'	4:55 p. 109
Scene X			
7	35	Recitativo. Lotario. 'Io deluso? Lotario? ed altri miete' – with <i>Guido</i>	p. 110
Scene XI			
		Recitativo. Emilia. 'Ah! misera, che veggio? ah, genitore' with <i>Lotario</i>	3:10 p. 112
8	36	Aria. Emilia. 'Ma chi punir desio?'	6:33 p. 113

		Time	Page
Act III			
Scene I			
9	37	Recitativo. Flavio. 'Alma, tu non m'intendi' with <i>Emilia, Ugone</i>	1:28 p. 114
10	38	Aria. Emilia. 'Da te parto; ma concedi'	4:31 p. 116
Scene II			
11	39	Recitativo. Flavio. 'Guido, Lotario uccise?' with <i>Vitige, Teodata</i>	1:06 p. 116
12	40	Arioso e recitativo. Vitige. 'Corrispondi a chi ti adora' with <i>Flavio, Teodata</i>	2:15 p. 118
13	41	Aria. Flavio. 'Starvi accanto e non languire'	3:20 p. 119
14	42	Recitativo. Vitige. 'Barbara Teodata' with <i>Teodata</i>	0:18 p. 120
15	43	Aria. Teodata. 'Che colpa è la mia'	4:13 p. 120
Scene III			
16	44	Recitativo. Vitige. 'Del nuovo amante, e dell'impero accesa'	0:43 p. 121
17	45	Aria. Vitige. 'Sirti, scogli, tempeste, procelle'	3:34 p. 121

		Time	Page
Scene IV			
[18]	46		p. 122
			Recitativo. Emilia. 'O Guido, o mio tiranno!' –
		2:56	Recitativo. Guido. 'Emilia, eccoti al piede'
			with <i>Emilia</i>
[19]	47	6:18	p. 124
			Aria. Guido. 'Amor, nel mio penar'
Scene V			
[20]	48		p. 124
			Recitativo. Teodata. 'Vitige!' –
			with <i>Vitige, Flavio</i>
Scene VI			
			Recitativo. Guido. 'Signor, se il mio delitto' –
			with <i>Ugone, Flavio</i>
			p. 126
Scene VII			
			Recitativo. Emilia. 'Al tuo piede, o regnante...'
		3:01	with <i>Flavio, Ugone, Vitige, Guido</i>
[21]	49	6:37	p. 128
			Duetto. Guido. 'Deh, perdona, o dolce bene'
			with <i>Emilia</i>
[22]	50	0:37	p. 129
			Recitativo. Flavio. 'E tu, Vitige, in pena'
			with <i>Vitige, Teodata, Ugone, Guido</i>
[23]	51	2:31	p. 130
			Coro. 'Doni pace ad ogni core'
		TT 69:20	



Farinelli.

Cuzzoni.

Senesino.

**CARICATURE OF BERENSTADT (NOT FARINELLI, WHO WAS NEVER
IN HANDEL'S COMPANY), CUZZONI, AND SENESINO**

ORCHESTRA OF EARLY OPERA COMPANY

violin I

Catherine Martin
Iona Davies
Miki Takahashi
Stephen Freeman

violin II

Oliver Webber
Ellen O'Dell
Julia Black
Nia Lewis

viola

Emilia Benjamin
Louise Hogan

cello

Alison McGillivray
Joseph Crouch
Jonathan Byers

double-bass

Cecelia Bruggemeyer

archlute/theorbo

David Miller

flute

Lisa Beznosiuk

oboe

Katharina Spreckelsen
Hannah McLaughlin

bassoon

Zoe Shevlin
Rebecca Stockwell

harpsichord

Christian Curnyn

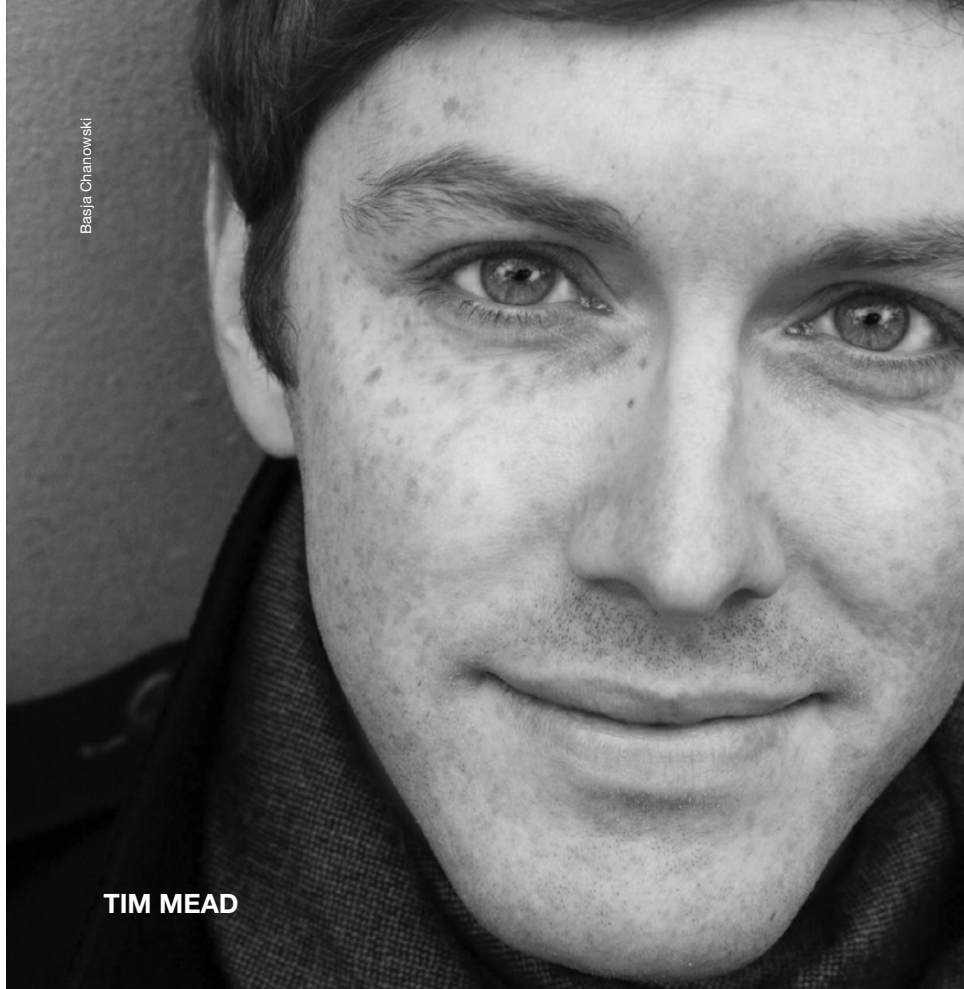
The string players use historically accurate equal tension stringing and the majority use no metal wound strings.

Single manual harpsichord by Mark Ransom and Claire Hammett, after Carolus Grimaldi, Messina c. 1700,
provided by Mark Ransom, tuned by Oliver Sandig

Temperaments: Valotti and Young
Pitch: A = 415 Hz

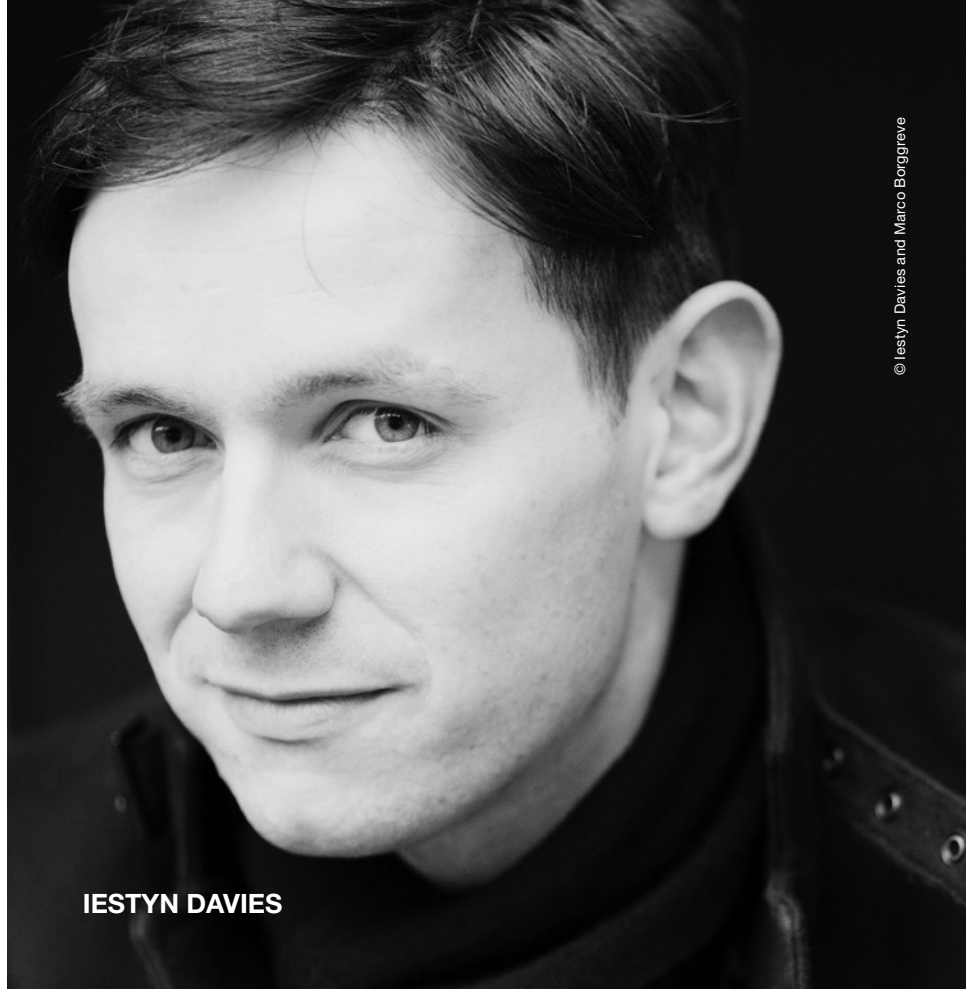


FROM THE RECORDING SESSIONS



Basja Chanowski

TIM MEAD



IESTYN DAVIES

© Iestyn Davies and Marco Borggreve

HANDEL: FLAVIO, RE DE' LONGOBARDI

On 27 July 1719 the Royal Academy of Music was founded by a Royal Charter organised by a prestigious group of British aristocrats. Most of them had become enamoured with *dramma per musica* during the Grand Tour, an extended journey around Italy designed to complete their cultural education. Naturally, some young noblemen returned home with an appreciation of Palladio, Michelangelo, Dante, Roman antiquities, and serious opera, whilst others gained little more than a predilection for gambling, loose women, and copious quantities of wine; perhaps plenty of young English Lords cultivated a balanced appreciation in both high and low spheres of pleasure. By 1719 George Frideric Handel had been living permanently in or near London for seven years, so it was logical for the Academy's directors to appoint him as their salaried 'Master of the Orchester'. The new opera company eventually opened for business on 2 April 1720 at the King's Theatre on the Haymarket (built by Sir John Vanbrugh a decade earlier) with a performance of Giovanni Porta's *Numitore*.

For the next few seasons the Royal Academy of Music produced works by its double-act of foreign composers: Handel and Giovanni Bononcini. During the early 1720s Bononcini's new operas (*Astarto* and *Griselda*) enjoyed slightly better box-office fortune than Handel's respectable successes (*Radamisto* and *Floridante*); there was presumably some friendly rivalry between the colleagues, each of whom contributed an act to the production of *Muzio Scevola* in April 1721 (the first act was composed by the cellist Filippo Amadei). On 7 November 1722 a revival of *Muzio Scevola* commenced the Academy's 1722/1723 season, and on 12 January 1723 the new prima donna, Francesca Cuzzoni, made her London debut in Handel's new opera, *Ottone*. However, the company's artistic planning was about to become further complicated: the two principal composers were joined by a third admired maestro, the Bolognese monk Attilio Ariosti. Spearheaded by the Royal Academy's all-star triumvirate of composers, the fashionable clamour for Italian opera in

London now reached its first zenith. On 3 February 1723, John Gay complained bitterly in a letter to Jonathan Swift:

Everybody is grown now as great a judge of music, as they were in your time of poetry, and folks, that could not distinguish one tune from another, now daily dispute about the different styles of Handel, Bononcini, and Attilio. People have now forgot Homer, and Virgil, and Caesar, or at least, they have lost their ranks; for, in London and Westminster, in all polite conversations, Senesino is daily voted to be the greatest man that ever lived.

Sixteen days later Ariosti's ambitious opera *Coriolano* was first performed. It was greeted with rapturous acclaim, and after the second performance, on 23 February (Handel's thirty-eighth birthday), the *British Journal* enthused that the opera exceeded 'any thing of the kind ever seen upon the stage.' More than fifty years later, the historian Sir John Hawkins still believed that Ariosti's prison scene for the castrato Senesino in the title role was 'wrought up to the highest degree of perfection that music is capable of', and reminisced that it drew 'tears from the audience at every representation'.

It was at around this time that Handel planned to conclude the season with his own new opera, *Flavio, Re de' Longobardi*.

The Venetian-style libretto is set amongst ridiculous political shenanigans, and its synthesis of anti-heroism, ironic amorous satire, gently comical misunderstandings, and moments of dark personal tragedy distinguishes it from the usual kinds of serious heroic drama that the Academy seems to have preferred (Handel had not written this type of music drama since *Agrippina*, first performed at Venice in 1709). The idea to adapt the old anonymous libretto *Il Flavio Cuniberto* was most likely suggested by Handel's literary collaborator Nicola Haym, who probably played cello in the performances of Luigi Mancina's setting of it in Rome in 1696, and could have brought a copy of the wordbook with him to London.

The Roman libretto was itself an adaptation of a text originally written by the prolific Venetian poet Matteo Noris, which was first performed at Venice in 1682 with music by Gian Domenico Partenio. Noris created his fictitious story using two different plots drawn from eclectic sources. The story of the thirteenth Lombard king Flavio Cuniberto (son of Bertarido and Rodelinda) was taken from *Historia Langobardorum* by the eighth-century chronicler Paulus Diaconus:

King Cuninbert... took to wife Hermelinda, of the race of the Anglo-Saxons. She had

seen in the bath Theodata, a girl sprung from a very noble stock of Romans, of graceful body and adorned with flaxen hair almost to the feet, and she praised the girl's beauty to the King Cunincpert, her husband. And although he concealed from his wife that he had heard this with pleasure, he was inflamed, nevertheless, with great love for the girl, and without delay he set forth to hunt in the wood... and directed his wife Hermelinda to come with him. And he stole out from there by night and came to Ticinum, and making the girl Theodata come to him he lay with her. Yet he sent her afterwards into a monastery in Ticinum which was called by her name.

Noris's operatic treatment of this sordid tale for late seventeenth-century Venice incorporated a much less sinister subplot of amorous intrigue, with the serious core of the drama influenced by Pierre Corneille's tragedy *Le Cid* (1637): two statesmen, Diègue (= Ugone) and Gomès (= Lotario), become embroiled in a bitter quarrel over the appointment of the senior Diègue as tutor to the king's son. Despite his attempts to diffuse the situation, Diègue is assaulted violently by the hot-tempered Gomès; Rodrigue (= Guido) retaliates by killing Gomès, whose daughter Chimène (= Emilia) demands vengeance from the king. However, when she believes Rodrigue to

have been killed in a duel with a rival suitor, Chimène realises that she adores him, and the tormented lovers are reunited happily.

In order to unite Corneille's quarrelling families with the sleazy seduction of Lombard history, Noris used the Anglo-Saxon origin of Queen Ernelinda to create the convenient artistic licence that at some unspecified mythical point during the Dark Ages, Britain was ruled by Lombardy; the contentious issue between the two counsellors becomes the vacant governorship of Britain, which provides the missing link between the plight of their unfortunate betrothed children (Guido and Emilia) and the randy king Flavio's obsession for Guido's sister Teodata (her secret lover, Vitige, was an invention of his own).

In 1723, Haym adjusted the 1696 Roman version of the libretto for Handel. Recitatives were abridged for the sake of Londoners unaccustomed to listening to long stretches of Italian conversation between arias, and the cast of ten singers (which had been entirely male at Rome, including castrati in the roles of the female characters) was reduced to seven by removing two superfluous comic servants and Flavio's wife, Ernelinda (in Handel's plot, the king first sees Teodata when she is introduced at court by her father,

Ugone). Twelve original Roman aria texts were retained, albeit often reconstituted, although two were relocated to significant new contexts where they acquired greater dramatic potency: Guido's tormented *tour de force*, 'Rompo i lacci', was repositioned to Act II, Scene vi where, at the climax of his dilemma, the character is torn in emotional conflict between love and filial duty; Teodata's mischievous 'Che colpa è la mia' was moved to Act III, Scene ii, where its teasing sentiment replaced a 1696 aria text simply urging Vitige to be patient. Three aria texts were newly written by Haym, using phrases from the Roman libretto ('Benchè povera donzella', 'Chi può mirare', and 'Da te parto'), two new love duets were inserted, and the old final chorus text was replaced. In addition, five new aria texts were inserted into existing scenes; these often heightened the depiction of powerful emotional responses to situations, such as Emilia's lament 'Ma chi punir desio?' at the end of Act II (which in 1696 had concluded with Emilia's uncomplicated statement of vengeance towards Guido). Haym also added two completely new scenes, one each for Guido ('Bel contento', Act I, Scene iv) and Emilia ('Parto, sì', Act II, Scene v); both produce striking dramatic moments in the opera (although it is possible

that 'Bel contento' was initially intended for either a different scene or another opera, perhaps *Ottone*).

It is not known when Handel started composing the music of *Flavio*, but his autograph manuscript was originally entitled *Emilia*; this was probably changed because the title was too similar to that of Bononcini's new opera, *Erminia* (first performed on 30 March 1723). Plenty of further changes occurred during the creative process: after reaching the end of Act II Handel decided to switch the voice types of Ugone (initially a bass) and Lotario (initially a tenor), which required re-composition and alteration of their parts. The self-critical composer seems to have struggled to design a satisfactory scheme for Act I, Scene xi, in which Guido reacts with anguish to the demands of his father, Ugone, for justice after Lotario's attack: a long F minor piece, 'Il suol che preme' (based on music from the old Roman cantata *La Lucrezia*), and a version of 'L'empio sleale' (first composed for Senesino to sing in a performance of *Ottone*) were both discarded, before Handel eventually settled upon 'L'armellin vita non cura'. In comparison to Handel's prior alternatives, this quick simile aria in E flat appears subtly tongue-in-cheek for an event that shall lead

towards catastrophe. During Act I, Handel's music often seems affectionate and gently humorous where one might expect a different response to the grave emotional conditions. This suits the absurd behaviour of most of the protagonists, but it is also significant that there is a preponderance of triple-time metres throughout *Flavio*, and the instrumentation is simply strings and continuo most of the time, with only occasional parts for oboe and flute. This is not a drama that calls for extrovert heroism of the kind associated with horns and trumpets, nor a story that requires exotic or Arcadian orchestral shades. Moreover, the flute part in Emilia's carefree *Larghetto*, 'Quanto dolci' (Act I, Scene iii), seems to have been an afterthought, written on the back of a sketch of the same character's 'Amante stravagante' (a florid aria with unison oboes and violins that light-heartedly conveys Emilia's bafflement at Guido's actions at the end of Act I).

Some musico-dramatic subtleties are easy to miss: Teodata speaks demurely to Flavio in 'Benchè povera donzella' (Act I, Scene v), which no doubt excites the king's lust all the more. Flavio's 'Di quel bel che m'innamora' (Act I, Scene viii) has the text of a seemingly rapturous love aria, but its G minor staccato music features jolting dotted rhythms, and

solo cello, violin, and oboe passages cleverly contrasting with the full orchestra; perhaps it hints that the king's infatuation with Teodata is somewhat unhinged. In contrast, Vitige's subsequent soliloquy, 'Che bel contento' (Act I, Scene ix), responds with a text expressing worry, but Handel's charming F major *Andante* conveys a sincere and loyal lover, a world apart from Flavio in temperament and merit.

The plight of Teodata and Vitige is treated sensitively, and the absurd squabbling of the old men, Ugone and Lotario, is lampooned in mock-heroic arias (Act II, Scenes iii – iv), but Handel shrewdly reserves weightier melodramatic intensity for the more opportune moments to come. From midway through Act II the music for Emilia and Guido intensifies to superb effect. Instructed by her father to abandon her relationship with Guido, Emilia bids her lover a sorrowful farewell in 'Parto, sì' (Act II, Scene v): lacking an introductory ritornello, the aria starts with a beguiling vocal phrase, accompanied softly by only basso continuo, after which the music blossoms into a beautiful *Largo* which includes a solitary flute (an instrument associated with lamentation). Although Emilia is saying that she must leave Guido, the eloquent music comes across as a coded

expression of eternal fidelity. In his soliloquy 'Rompo i lacci' (Act II, Scene vi) Guido oscillates between conflicting emotions: the young hero reels in torment at having to betray Emilia by plotting to kill her father in a furious G minor aria accompanied by rushing strings, but in a sublime middle section (*Largo*, 3/8, E flat major), accompanied by a plaintive solo oboe over soft pulsing string chords, he implores Heaven to spare his pain because he is unable to live without her love. The discovery by Emilia of her dying father in a pool of blood, and the horrific realisation that Guido is the culprit, provokes a powerful conclusion to Act II: she swears revenge over Lotario's corpse, but even in the midst of filial grief and vengefulness Emilia cannot help remembering her abiding love for Guido in an extraordinary F sharp minor siciliano, 'Ma chi punir desio?' The harpsichord remains silent throughout; the first entry of the voice is completely unaccompanied, as if to suggest Emilia's desolation.

There are diverse special moments during the final act. Commanded to woo Teodata on behalf of the silent Flavio (Act III, Scene ii), Vitige complies but tenderly reveals his own feelings in the short arioso 'Corrispondi a chi ti adora'. This contrasts with Flavio's foolish strutting expressions of ardour ('Starvi accanto

e non languire'); Teodata's mischievous response, 'Che colpa è la mia', wittily uses a similar scoring, tempo, and mood to that of Flavio's ridiculous professions of love. Vitige exhales his frustration in the G minor jealousy aria 'Sirti, scogli, tempeste, procelle', but this is clearly a storm in a teacup if we compare it to the genuine anguish that we heard from Guido in 'Rompo i lacci'; the situations and personalities are not the same, and, accordingly, Handel's music reflects the differences between the two young men.

The full effect of different *accompagnato* techniques is reserved especially for the emotive confrontation between Guido and Emilia (Act III, Scene iv). The remorseful Guido offers Emilia the sword that killed her father, and invites her to plunge it into his breast; she moves to kill him, hesitates, discovers that she cannot strike the man she still loves, and rushes away in tears. The magnificent sequence of accompanied and simple recitatives resolves into Guido's haunting 'Amor, nel mio penar', set in the unusual key of B flat minor; the solitary Guido sings of his undying love and dares to hope for Emilia's forgiveness. Praised by Charles Burney as 'extremely pathetic', the climactic aria was designed not only for Senesino's lyrical and dramatic talents, but

also for a woodwind obbligato instrument that was unspecified in Handel's manuscript; some sources suggest it might have been a recorder ('flauto' was crossed out in the conducting score), but it is likelier that it was a special kind of transposing oboe that was made for the player John Kytch to use at the Chapel Royal, where pitch was higher than in the opera house.

Handel finished composing *Flavio* on 7 May 1723, only one week before its first performance, on 14 May. Emilia was tailor-made for Cuzzoni, and the principal male character, Guido, was sung by Senesino. The less prominent title part was sung by Gaetano Berenstadt (a Florentine castrato born to German parents), and the courtier Vitige was sung by Margherita Durastanti (who had first sung for Handel at Rome in 1707). The famed beauty Teodata was written for Anastasia Robinson, whose own charms were sufficient to attract the Earl of Peterborough (one of the Academy's subscribers; it was probably later in 1723 that the opera singer and the Lord married secretly). Ugone was the last part that Handel wrote for the temperamental Scottish tenor Alexander Gordon; perhaps the rehearsals of *Flavio* were the occasion of the famous anecdote that Gordon complained about the manner of Handel's

accompaniments, and threatened to jump on the maestro's harpsichord. Handel is reputed to have retorted: 'Oh! Let me know when you will do that and I will advertise it. For I am sure more people will come to see you jump than to hear you sing.' Lotario was performed by the bass Giuseppe Maria Boschi, the only singer to perform in all thirty-two of the Royal Academy of Music's productions between 1720 and 1728.

Performed eight times, *Flavio* was only a modest success, and it was never revived by the Royal Academy of Music. The closest thing to a popular hit was Emilia's 'Amante stravagante', published as a song with English words by Henry Carey ('See, see, my charmer flyes me'), although the actress Susanna Arne (later Mrs Cibber) sang 'Quanto dolci' a few times in various London theatres. In April 1732 Handel revived the opera for four performances, but the only original singer to repeat his role was Senesino, and much of the rest of the score required alteration to accommodate the dissimilar cast. *Flavio* is esteemed highly by Handelian scholars and biographers (the late Anthony Hicks observed that 'the whole work makes a particularly satisfying evening in the theatre'), but the opera has never quite acquired the popular reputation that it deserves. Its first performance of any

kind since 1732 was at the Händel-Festspiele in Göttingen in 1967, and two years later it was staged by the pioneering Unicorn Opera Group in Abingdon. A few revivals of the opera have taken place occasionally, but, even in these times of Handel mania, this is only its second complete commercial recording, and the first to adhere loyally to Handel's score.

© 2010 David Vickers

Synopsis

Act I

The drama is set during legendary history when Britain is supposed to be ruled by Lombardy. King Flavio has two elderly counsellors, Ugone and Lotario, and is married to Ernelinda; she does not appear in the opera, but has unwisely told her husband about the great beauty of Ugone's daughter Teodata. The opera begins at night, in the garden of Ugone's palace. The famed Teodata is led out of her apartment by her secret lover, Vitige (a courtier); she asks to meet him later at the public betrothal of her brother Guido to Emilia (Lotario's daughter), but Vitige must attend to his duties at court, and they bid each other a fond farewell.

In a hall of Lotario's palace decorated for the wedding, the hands of Emilia and

Guido are joined together by their fathers, and their engagement is formalised. The two fathers proceed to attend court separately: Ugone presents Teodata to King Flavio, who is overwhelmed by an instant attraction to her, and suggests that she become part of the queen's retinue; Lotario arrives to invite Flavio to the wedding. After the king accepts, a soldier interrupts them, bringing news that the governor of Britain has resigned unexpectedly because of illness. Flavio considers appointing Lotario as the new British governor, but promptly changes his mind and summons Ugone to offer him the vacant post instead (much to Lotario's outrage). Flavio enthuses about Teodata's charms to Vitige, who, afraid of revealing the truth, pretends to find her 'not pleasing'.

Ugone arrives home having been struck in the face by the angry Lotario; he shows Guido the marks, and demands that his son avenge their family's honour. Guido, torn between love and filial duty, asks Emilia to promise that she will continue loving him even if public opinion, the king, and her father should all turn against him. Emilia vows fidelity, but is mystified and anxious.

Act II

Teodata visits Flavio at a stately room in his

palace. Overcome by her beauty, he is about to declare his love when Ugone interrupts, protesting his affronted honour, his bruised face covered by a veil. Flavio removes the veil, orders Ugone to leave for Britain, and departs frustrated. Teodata mistakenly assumes that her father's bewailing means that her love affair with Vitige has been discovered; she confesses everything to her father, who denounces her as a traitress.

In a garden, Lotario angrily informs Emilia that he will disown her unless she abandons Guido. Her agitated lover arrives; she explains what her father has threatened, but promises Guido that she will love him always. Left alone, the vengeful Guido declares his intention to kill Lotario, but doubts that he can endure without Emilia's love.

Meanwhile, Flavio commands the alarmed Vitige to woo Teodata on his behalf. As Ugone disapproves of their love, Vitige and Teodata plan to marry as soon as possible, but the courtier suggests that it will be safest for them if Teodata pretends at first to respond favourably to the king's advances; she consents but warns him against jealousy.

Guido confronts Lotario in the courtyard of the latter's house: they draw swords and engage in a duel, during which Guido mortally wounds his father-in-law. Emilia finds her

dying father; he identifies his assassin before collapsing. She invokes the fury of Nemesis against the unworthy Guido, but cannot cope with turning against her lover, and decides that it would be better if she were dead.

Act III

In a room at the royal palace, Emilia and Ugone both approach the lovesick Flavio: Emilia demands justice; Ugone attempts to justify Guido's actions. The king, his mind more on the matter of seducing Teodata, defers having to make a decision. Vitige and Teodata enter; Vitige is commanded to plead the king's love to her, before Flavio takes over the wooing himself. When she responds favourably to Flavio's advances, Vitige becomes distressed. Despite her protests in asides that she is dissembling, Teodata accepts the king's proposal for her to become his queen (Flavio apparently forgets that he already has one); Vitige is confused and jealous.

The mourning Emilia meets and denounces the miserable Guido. Unable to live without her love, he offers her the sword used to kill her father, kneels before her, and begs her to kill him. She takes the weapon, hesitates, drops it, and runs away. Vitige and Teodata argue and are reconciled, but their embraces and renewed pledges of love are

overheard by Flavio, who realises that he has been hoodwinked. The king steps between the lovers, who admit their secret affair. Guido bursts in, requesting that he be put to death because his crime has made him odious to Emilia.

Flavio proves to be cunning and benevolent to all four lovers: he lets Emilia believe that Guido has been executed, and insists that she look at Guido's head; she refuses, and demands death for herself. Guido emerges from his hiding place alive and well, and the suffering lovers are reunited blissfully. With commendable good humour, Flavio decides to 'punish' Vitige by relinquishing to him the beautiful Teodata whom the courtier had professed to find so displeasing, and reminds Ugone that he should be on his way to govern Britain.

© 2010 David Vickers

The counter-tenor **Tim Mead** studied at King's College, Cambridge, and the Royal College of Music. He has recently sung Admeto (*Admeto*) at the Händel-Festspiele Göttingen and Edinburgh International Festival, Endimione and Calisto (*Calisto*) at Bayerische Staatsoper, Munich, Paggio and Ombra di Bussiride (*Ercole amante*) at De

Nederlandse Opera, Ottone (*L'incoronazione di Poppea*) at Den Norske Opera, English National Opera, and Opéra de Lyon, Orlando (*Orlando*) at Chicago Opera Theater, Ometh (*Golem*) at Angers Nantes Opéra, Tolomeo (*Giulio Cesare*) at Deutsche Oper am Rhein, Trasimede (*Admeto*) at Opernhaus Halle, and David (*Saul*) in concert for Opera North, and took part in the première of *The Minotaur* at The Royal Opera, Covent Garden. On the concert platform he has sung Bach's Magnificat and *Dixit Dominus* with Le Concert d'Astrée under Emmanuelle Haïm, the 'Christmas' Oratorio with Les Arts Florissants under William Christie, Oronte (*Riccardo Primo*) and Idelberto (*Lotario*) with Kammerorchester Basel, Biber's *Missa Bruxellensis* with the Academy of Ancient Music at the BBC Proms, and Rinaldo (*Rinaldo*) with Bach Collegium Japan under Masaaki Suzuki. In forthcoming seasons he is scheduled to sing Clearte (*Niobe*) at Covent Garden, Eustazio (*Rinaldo*) at Glyndebourne Festival Opera, Ottone in Dijon, Nice, and Lille, Endimione at Bayerische Staatsoper, Orlando at Scottish Opera, and Tolomeo at English National Opera.

The counter-tenor **Iestyn Davies** won the Royal Philharmonic Society's Young Artist

Award for 2009. He studied Archaeology and Anthropology at Cambridge, where he was a choral scholar at St John's College, before pursuing his vocal studies at the Royal Academy of Music. Since making his debut as Ottone (*L'incoronazione di Poppea*) at Zürich Opera under Nikolaus Harnoncourt, he has sung, among others, Oberon (*A Midsummer Night's Dream*) at Houston Grand Opera and English National Opera, Arsace (*Partenope*) at New York City Opera, Ottone at Glyndebourne Festival Opera, Purcell's King Arthur at New York City Opera and English National Opera, Hamor (*Jephtah*) and L'Humana Fragilità and Pisandro (*Il ritorno d'Ulisse in patria*) at Welsh National Opera, Voice of Apollo (*Death in Venice*) at English National Opera, and Spirit (*Dido and Aeneas*) and Creonte (*Niobe*) at The Royal Opera, Covent Garden. A regular recitalist at the Wigmore Hall, Iestyn Davies has appeared in concert at the Teatro alla Scala, Milan, at the BBC Proms in the Royal Albert Hall, and at the Concertgebouw, Amsterdam, Tonhalle, Zurich, Snape Maltings, and Royal Festival Hall. He works frequently with the Orchestra of the Age of Enlightenment, Academy of Ancient Music, Early Opera Company, Britten Sinfonia, London Philharmonic Orchestra,

Bournemouth Symphony Orchestra, Ensemble Matheus, Concerto Copenhagen, and Concerto Köln among others.
www.iestyndavies.com

Born in Cardiff, the soprano **Rosemary Joshua** studied at the Royal College of Music. She has appeared as, among others, Adèle (*Die Fledermaus*) at The Metropolitan Opera, New York, Vixen (*The Cunning Little Vixen*) and Tytania (*A Midsummer Night's Dream*) at Teatro alla Scala, Milan, Anne Trulove (*The Rake's Progress*) at The Royal Opera, Covent Garden, Glyndebourne Festival Opera, and Théâtre royal de la Monnaie, Brussels, Oscar (*Un ballo in maschera*) at De Nederlandse Opera, and Susanna (*Le nozze di Figaro*) at Glyndebourne Festival Opera, Bayerische Staatsoper, Welsh National Opera, and Oper Köln. She is especially esteemed for her Handel roles, having sung Angelica (*Orlando*) in Munich, at Covent Garden, and at the Aix-en-Provence Festival, Poppaea (*Agrippina*) in Cologne, Brussels, and Paris, Cleopatra (*Giulio Cesare*) in Paris, Amsterdam, and Florida, Ginevra (*Ariodante*) in San Diego, Nitocris (*Belsbazzar*) at the Deutsche Staatsoper, Berlin, in Toulouse, and at the Aix-en-Provence and Innsbruck festivals, the title role in *Partenope* at English National Opera,

and the title role in *Semele* at the Aix-en-Provence and Innsbruck festivals, in Flanders and Cologne, at the BBC Proms, and at English National Opera, the last a performance for which she was nominated for a Laurence Olivier Award. Rosemary Joshua's discography includes the title roles in Handel's *Partenope* and *Semele* and a disc of Handel duets with Sarah Connolly, all on Chandos.

A true contralto with a wide vocal range, **Hilary Summers** has excited the attention of many contemporary composers. She created the roles of Stella in Elliott Carter's *What Next?* for the Staatsoper unter den Linden, conducted by Daniel Barenboim, in 1999, and the mezzo-soprano in George Benjamin's *Into the Little Hill* in 2006. Since 2002 she has performed *Le Marteau sans maître* by Boulez throughout Europe with the Ensemble Intercontemporain under the direction of the composer. She has also performed in the operas of Michael Nyman and toured the world with the Michael Nyman Band. A fine interpreter of the baroque repertoire, she sings regularly with the Academy of Ancient Music, Gabrieli Consort, Les Talens Lyriques, Balthasar Neumann Ensemble, and The English Concert. A warm association with William

Christie and Les Arts Florissants led to her performing Medoro in Handel's *Orlando* on disc, and the Sorceress in Deborah Warner's production of Purcell's *Dido and Aeneas*, which has toured throughout the world. She works often with The King's Consort, both in concert and the recording studio, and also performs regularly with Christian Curnyn and the Early Opera Company. During the 2009 / 2010 season Hilary Summers made particularly notable appearances with the Ensemble Intercontemporain, Birmingham Contemporary Music Group, Les Arts Florissants, West Eastern Divan Orchestra, and the Academy of Ancient Music.

Known internationally through her acclaimed performances of baroque, classical, and other coloratura mezzo-soprano repertoire as well as solo songs, the Croatian mezzo-soprano **Renata Pokupić** recently made her critically acclaimed debut at The Royal Opera, Covent Garden as Irene (*Tamerlano*) which she had previously performed at Teatro Real, Madrid, and also sang Cherubino (*Le nozze di Figaro*) in Washington and Los Angeles, Dorabella (*Così fan tutte*) in concert in Paris, Sesto (*La clemenza di Tito*) at Chicago Opera Theater, and Annio (*La clemenza di Tito*) at Opéra de Lyon. She excels on the concert

platform where she works regularly with Sir John Eliot Gardiner, Emmanuelle Haïm, Jérémie Rhorer, Laurence Cummings, and Christian Curnyn. In recent seasons she has performed with Kent Nagano, Carlo Rizzi, Yakov Kreizberg, Kazushi Ono, and Christophe Rousset, sung the title role in *Theodora* with the Gabrieli Consort under Paul McCreesh, and participated in performances of Mendelssohn's *Elijah* with the London Philharmonic Orchestra under Kurt Masur and Mozart's Requiem with Sir Roger Norrington at the Bath Mozartfest. During the 2010/2011 season Renata Pokupić will make her Wigmore Hall debut with Roger Vignoles, and appear in performances of Mahler's Second Symphony with the City of Birmingham Symphony Orchestra under Sakari Oramo and the St Matthew Passion with the Rotterdam Philharmonic Orchestra under Yannick Nézet-Séguin.

Born in Glasgow, the tenor **Thomas Walker** studied singing with Ryland Davies at the Royal College of Music. He has sung Pelléas for Opera Theatre Company, Dublin, Linfea (*Calisto*) under René Jacobs at Théâtre royal de la Monnaie, Brussels, Janek (*The Makropulos Case*) at English National Opera, Ottavio

(*Don Giovanni*) and Ferrando (*Così fan tutte*) at Opera Holland Park, Alessandro (*Il re pastore*) at the International Festival of Early Music, Innsbruck, Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*) with Ensemble Matheus and Jean-Christophe Spinosi in Brest and Toulouse, the Italian Singer (*Der Rosenkavalier*) and Lindoro (*L'italiana in Algeri*) at Scottish Opera, and Lechmere (*Owen Wingrave*) at The Royal Opera, Covent Garden. He has appeared at the BBC Proms in Mendelssohn's *Elijah*, Janáček's *Otčenáš*, and Beethoven Mass in C major, and with the Northern Sinfonia in Bach's Magnificat and, in the opening concert at the Sage, Gateshead, Haydn's *Die Schöpfung*. He has sung the Evangelist (St Matthew Passion) and Giuliano (*Rodrigo*) with Al Ayre Espagnol, and Chevalier (*Dialogues des Carmélites*) with the Royal Scottish National Orchestra at the Edinburgh International Festival. Thomas Walker has been heard across Europe in Handel's *Messiah*, Haydn's *Nelson* Mass, Stravinsky's *Pulcinella*, Mozart's *La Betulia liberata*, Bach's St John Passion, Tippett's *A Child of Our Time*, Handel's *Jephtha*, Schubert's Mass No. 6 in E flat, and cantatas by J.S. Bach.

The bass-baritone **Andrew Foster-Williams** studied at the Royal Academy of Music of which he is now an Associate. He has sung

Leone (*Tamerlano*) with Washington National Opera, the bass arias in Purcell's *The Fairy Queen* at Glyndebourne Festival Opera, on tour in France, and in New York, Zebul (*Jephtha*) and Borée (Les Boréades) at Opéra national du Rhin, the Count (*Le nozze di Figaro*) at the International Festival of Baroque Opera in Beaune, Alidoro (*La Cenerentola*) at Welsh National Opera and for Glyndebourne on Tour, Nick Shadow (*The Rake's Progress*) with Kammerorchester Basel, Larkens (*La fanciulla del West*) at The Royal Opera, Covent Garden, Golaud (*Pelléas et Mélisande*) for Independent Opera, London, Leporello (Don Giovanni), Colline (*La bohème*), Plutone (*Orfeo*), and a dramatised version of Schubert's *Winterreise* for Opera North, and Garibaldo (*Rodelinda*), Melisso (*Alcina*), and Argante (Rinaldo) at the Händel-Festspiele Göttingen. On the concert platform Andrew Foster-Williams has been heard internationally in performances of the St Matthew Passion, *Messiah*, the *Nelson Mass*, *Die Jahreszeiten*, *Die Schöpfung*, *Elijah*, and Beethoven's Ninth Symphony, among others, under conductors such as Paul McCreesh, Andrew Manze, Nicholas McGegan, Robin Ticciati, Ivor Bolton, Sir Colin Davis, Bernard Labadie, Yakov Kreizberg, and Franz Welser-Möst.

Founded in 1994 by its music director, Christian Curnyn, the **Early Opera Company** is now firmly established as one of Britain's leading early music ensembles. Its debut production of Handel's *Serse* led to an invitation to perform at the BOC Covent Garden Festival, and further to three performances of Handel's *Ariodante*. In 1998 the Company made its debut at St John's, Smith Square with concert performances of Charpentier's *Actéon* and Purcell's *Dido and Aeneas*, and also staged Handel's *Orlando* at the Queen Elizabeth Hall as part of the South Bank Centre Early Music Festival. Since then it has given particularly noteworthy performances of *Dido and Aeneas* at the Vic Early Music Festival in Spain, Handel's *Agrippina* at St John's, Handel's *Partenope* at the Buxton Festival and the Snape Proms at Aldeburgh, Thomas Arne's *Alfred* at the Linbury Studio of the Royal Opera House (broadcast on BBC Radio 3), a Rameau double-bill at the Cheltenham Festival, Cavalli's *Eliogabalo* at Grange Park Opera, and Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* at the Iford Festival where it has appeared for ten seasons. It has appeared regularly at the Wigmore Hall, and recently made its debut at the Dubrovnik Early Music Festival, Lufthansa Festival of Baroque Music,

and Spitalfields Festival. The Early Opera Company embarked on its first national tour in 2003 with Handel's *Susanna*, supported by Arts Council England, and since then has toured with Handel's *Flavio* and *Orlando*. The Company's recordings for Chandos have received glowing reviews: Handel's *Partenope*, Handel's *Semele* (an Editor's Choice in *Gramophone*, one of the Records of 2007 in *The Sunday Times*, and recipient of the prestigious Stanley Sadie Handel Prize for 2008), and Eccles's *The Judgment of Paris* (winner of a Diapason d'Or).

Described as 'Our finest young Handelian' by *The Times*, **Christian Curnyn** was born in Glasgow and studied at York and the Guildhall School of Music and Drama. In 1994 he founded the Early Opera Company (www.earlyopera.com), an ensemble dedicated to the performance of baroque opera using period instruments. Experts on the works of Handel, he and his company have given noteworthy performances of *Agrippina* in New York, *Ariodante* at the BOC Covent Garden Festival, *Orlando* at the South Bank Centre Early Music Festival, *Partenope* at the Buxton and Aldeburgh festivals, and *Flavio* and *Susanna* on national tours. In 2005 Christian Curnyn made

his debut with Scottish Opera conducting *Semele*, returning in 2006 for *Tamerlano*. He has conducted *Jephtha* at the Händel-Festspiele in Halle, *Orlando* and Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* at the Opera Theatre Company, Dublin, and *Saul* at Opera North. At Grange Park Opera he conducted *Le nozze di Figaro* in 2006, *Semele* in 2007, and Cavalli's *Eliogabalo* in 2009. In 2008 he made his acclaimed debut at English National Opera conducting *Partenope*, returning for *After Dido*, Katie Mitchell's realisation of Purcell's *Dido and Aeneas*. In 2009 he conducted Britten's *The Beggar's Opera* at The Royal Opera, Covent Garden, and in 2010 made his debut at New York City Opera with *Partenope*, Chicago Opera Theater with Cavalli's *Giasone*, and Glimmerglass Opera with *Tolomeo*. 2010 also saw a hugely successful tour with the Scottish Chamber Orchestra and Nicola Benedetti and an appearance at the BBC Proms with the Early Opera Company. He has given several recitals at the Wigmore Hall, London. He is scheduled soon to return to English National Opera and to make his debut at Oper Frankfurt and Staatstheater Stuttgart. Christian Curnyn teaches the baroque vocal class at the Royal College of Music and the Guildhall School of Music and Drama.



Peter Warren

ROSEMARY JOSHUA



Claire Newman-Williams

HILARY SUMMERS



Chris Gloag

RENATA POKUPIĆ

HÄNDEL: FLAVIO, KÖNIG DER LANGOBARDEN

Am 27. Juli 1719 wurde mit königlichem Privileg die Royal Academy of Music gegründet, organisiert von einer Gruppe hochrangiger britischer Aristokraten. Die meisten von ihnen waren dem *dramma per musica* auf ihrer Grand Tour begegnet, einer ausgedehnten Bildungsreise nach Italien, die ihrer Erziehung den letzten Schliff geben sollte. Es liegt in der Natur des Menschen, dass einige der jungen Adligen mit einer neuen Hochachtung für Palladio, Michelangelo, Dante, die römische Antike und die ernste Oper nach Hause zurückkehrten, während andere kaum mehr als eine Vorliebe für das Glücksspiel, leichte Mädchen und große Mengen Wein entwickelten; vielleicht aber gewannen viele junge englische Lords doch einen ausgewogenen Geschmack sowohl für die höheren als auch für die niederen Sphären des Vergnügens. 1719 lebte Georg Friedrich Händel bereits seit sieben Jahren in oder nahe London, somit erschien es den Direktoren der Academy wohl folgerichtig, ihn gegen ein Gehalt als ihren "Master of the Orchester" zu

verpflichten. Das neue Opernhaus eröffnete seine Tore am 2. April 1720 in dem ein Jahrzehnt zuvor von Sir John Vanbrugh erbauten King's Theatre am Haymarket mit einer Aufführung von Giovanni Portas *Numitore*.

In den folgenden Spielzeiten inszenierte die Royal Academy of Music Werke ihrer beiden ausländischen Komponisten, Händel und Giovanni Bononcini. In den frühen 1720er Jahren hatten Bononcinis neue Opern (*Astarto* und *Griselda*) etwas bessere Einspielungsergebnisse als Händels immer noch respektable Erfolge (*Radamisto* und *Floridante*), und wahrscheinlich gab es eine gewisse freundschaftliche Rivalität zwischen den Kollegen, die für die Inszenierung von *Muzio Scevola* im April 1721 jeweils einen Akt beisteuerten (den ersten Akt komponierte der Cellist Filippo Amadei). Am 7. November 1722 begann die Academy ihre Spielzeit 1722/23 mit einer Wiederaufnahme von *Muzio Scevola*, und am 12. Januar 1723 feierte die neue Primadonna Francesca Cuzzoni ihr Londoner Debüt mit Händels

neuer Oper *Ottone*. Die künstlerische Planung des Hauses sollte allerdings noch komplizierter werden: Zu den beiden Hauptkomponisten gesellte sich noch ein dritter bewunderter Maestro, der Bologneser Mönch Attilio Ariosti. Angeführt von der an der Royal Academy tätigen Trias gefeierter Komponisten erreichte die modische Vorliebe der Londoner für die italienische Oper nun ihren ersten Höhepunkt. Am 3. Februar 1723 beklagte sich John Gay in einem Brief an Jonathan Swift bitter:

Jeder maßt sich heute ein Urteil über die Musik an, so wie man sich in Ihren Tagen über die Dichtkunst äußerte, und Leute, die noch nicht einmal die eine Melodie von der nächsten unterscheiden können, disputieren jetzt täglich über die unterschiedlichen Stile eines Händel, Bononcini und Atrilio. Homer und Vergil hat man inzwischen vergessen, auch den Caesar, jedenfalls aber haben sie ihren Rang verloren; denn in London und Westminster wird in jeder höflichen Konversation dafürgehalten, dass Senesino der größte Mann sei, der jemals gelebt hat.

Genau sechzehn Tage nach diesem Brief fand die Uraufführung von Ariostis ehrgeizigem Opernprojekt *Coriolano* statt. Das Stück löste einen Begeisterungstaumel aus, und nach der zweiten Aufführung, am 23. Februar

(Händels achtunddreißigstem Geburtstag), schrieb das *British Journal* enthusiastisch, die Oper übertreffe "alles in dieser Art, was jemals auf der Bühne zu sehen war". Mehr als fünfzig Jahre später war der Historiker Sir John Hawkins immer noch der Meinung, dass Ariostis Kerkerzene mit dem in der Titelrolle agierenden Kastraten Senesino "das höchste Maß an Perfektion erreichte, zu dem Musik überhaupt fähig ist", und erinnerte sich, dass sie "das Publikum bei jeder Aufführung zu Tränen" gerührt habe.

Etwa zu dieser Zeit beschloss Händel, die Spielzeit mit seiner eigenen neuen Oper *Flavio, Re de' Longobardi* zu enden. Die Handlung des Librettos im venezianischen Stil entwickelt sich vor dem Hintergrund von allerhand politischem Mumpitz, und die Synthese von Antiheldentum, ironischer amouröser Satire, eher komischen Missverständnissen und Augenblicken voller dunkler persönlicher Tragik unterscheidet das Werk von den üblichen ernsthaften heroischen Dramen, die die Academy sonst bevorzugt zu haben scheint (Händel hatte diese Art von Musikdrama seit seiner 1709 in Venedig uraufgeführten *Agrippina* nicht mehr geschrieben). Die Idee, das anonyme alte Libretto *Il Flavio Cuniberto* zu adaptieren, stammte offenbar von Händels

literarischem Mitarbeiter Nicola Haym, der wahrscheinlich in den Aufführungen von Luigi Mancias Vertonung dieses Werks 1696 in Rom als Cellist mitgewirkt hatte und ein Exemplar des Textbuchs mit nach London gebracht haben könnte.

Das römische Libretto war selbst wiederum eine Bearbeitung eines ursprünglich von dem überaus produktiven venezianischen Dichter Matteo Noris verfassten Textes, der zuerst 1682 in einer Vertonung von Gian Domenico Partenio in Venedig aufgeführt wurde. Noris verband in seiner fiktiven Geschichte zwei Handlungsstränge, die er aus höchst unterschiedlichen Quellen übernommen hatte. Die Geschichte des dreizehnten lombardischen Königs Flavio Cuniberto (des Sohnes von Bertarido und Rodelinda) stammte aus der *Historia Langobardorum* des im achten Jahrhundert lebenden Chronisten Paulus Diaconus:

König Cuninepert ... nahm zur Frau Hermelinda, aus dem Volk der Angelsachsen. Sie hatte im Bad Theodata erblickt, ein einem sehr noblen römischen Geschlecht entstammendes Mädchen mit einem anmutigen Körper und flachsblondem Haar, das ihr fast bis zu den Füßen reichte, und sie sprach von diesem Mädchen voller Bewunderung zu König Cuninepert, ihrem

Ehegatten. Dieser verbarg zwar vor seiner Frau, dass er dies mit Gefallen vernommen hatte, entbrannte aber trotzdem in großer Liebe zu dem Mädchen und begab sich sofort zur Jagd in den Wald ... und wies seine Frau Hermelinda an, ihn zu begleiten. Und dort stahl er sich bei Nacht hinweg und kam nach Ticinum und ließ das Mädchen Theodata zu sich kommen und wohnte ihr bei. Doch danach schickte er sie in ein Kloster in Ticinum, das nach ihr benannt wurde.

Noris' Bearbeitung dieser unerquicklichen Geschichte für das Venedig des späten siebzehnten Jahrhunderts bezog noch eine wesentlich weniger düstere Nebenhandlung amouröser Intrigen mit ein, wobei der ernsthafte Kern des Dramas von Pierre Corneilles Tragödie *Le Cid* (1637) beeinflusst ist: Zwei Staatsmänner, Diègue (= Ugone) und Gomès (= Lotario) entzweien sich in einem erbitterten Streit wegen der Ernennung des älteren Diègue zum Tutor des Königssohns. Obwohl er versucht, die Situation zu entschärfen, wird Diègue von dem heißblütigen Gomès gewalttätig angegriffen; Rodrigue (= Guido) übt Vergeltung, indem er Gomès tötet, woraufhin dessen Tochter Chimène (= Emilia) vom König Rache verlangt. Als sie jedoch glaubt, Rodrigue sei in einem Duell mit einem

rivalisierenden Verehrer getötet worden, begreift Chimène, dass sie ihn liebt, und die gepeinigten Liebenden werden glücklich vereint.

Um Corneilles zerstrittene Familien mit der freizügigen Verführung aus der lombardischen Geschichte zu verknüpfen, nutzte Noris die angelsächsische Herkunft von Königin Ernelinda und schuf das künstlerische Konstrukt, dass zu einem nicht näher spezifizierten Zeitpunkt in der mythischen Vorzeit Britannien unter der Herrschaft der Lombardei stand; zum Streitpunkt zwischen den beiden Ratgebern des Königs wurde nun der zu besetzende Statthalterposten in Britannien, der die fehlende Verbindungslinie zwischen der unglücklichen Lage ihrer einander versprochenen Kinder (Guido und Emilia) und dem Verlangen des heißblütigen Königs Flavio nach Guidos Schwester Teodata zog (Teodatas heimlichen Geliebten Vitige erfand Noris selbst).

1723 richtete Haym die römische Fassung des Librettos aus dem Jahr 1696 für Händel ein. Die Rezitative wurden gekürzt, da die Londoner es nicht gewohnt waren, sich zwischen den Arien ausgedehnte Dialoge in italienischer Sprache anzuhören, und die Besetzung von zehn Sängern (bei denen es

sich in Rom durchweg um Männer gehandelt hatte, einschließlich der Kastraten, die die Frauenrollen übernahmen) wurde auf sieben reduziert, indem zwei überflüssige komische Diener und Flavios Gattin Ernelinda entfernt wurden (in Händels Libretto sieht der König Teodata erst, als sie von ihrem Vater Ugone bei Hofe vorgestellt wird). Zwölf der ursprünglichen römischen Arientexte wurden übernommen, wobei sie meist umgestellt wurden und zwei von ihnen in wesentlich geänderten neuen Zusammenhängen erschienen, wo sie weit größere dramatische Wirkung entfalten: Guidos gepeinigte Tour de Force, "Rompo i lacci", wurde in die sechste Szene von Akt II verlegt, wo er auf dem Höhepunkt seines Dilemmas von dem Konflikt zwischen seiner Liebe und seinen Sohnespflichten zerrissen wird; und Teodatas schelmische Arie "Che colpa è la mia" erscheint nun in der zweiten Szene von Akt III, wo ihre neckende Stimmung eine schlichte Arie aus der Fassung von 1696 ersetzt, in der sie Vitige auffordert, sich zu gedulden. Haym schrieb drei neue Arientexte, für die er Satzfragmente aus dem römischen Libretto übernahm ("Benchè povera donzella", "Chi può mirare" und "Da te parto"); außerdem wurden zwei neue Liebesduette eingefügt und der Text des alten

Schlusschores ausgetauscht. Ferner wurden fünf neue Arientexte in bereits vorhandene Szenen eingebettet, die häufig die Darstellung kraftvoller emotionaler Reaktionen auf bestimmte Situationen noch intensivierten, etwa Emilias Klage "Ma chi punir desio?" am Ende von Akt II (der in der Fassung von 1696 mit Emilias eindeutiger Ankündigung der Vergeltung an Guido geendet hatte). Außerdem schrieb Haym auch zwei gänzlich neue Szenen, eine für Guido ("Bel contento", Akt I, Szene 4) und eine für Emilia ("Parto, sì", Akt II, Szene 5); beide verleihen der Oper überraschend dramatische Momente (wobei "Bel contento" möglicherweise zunächst für eine andere Szene oder gar eine andere Oper vorgesehen war, vielleicht *Ottone*).

Wir wissen nicht, wann Händel mit der Komposition der Musik zu *Flavio* begann, seine autographe Partitur trug ursprünglich allerdings den Titel *Emilia*; dieser wurde wahrscheinlich geändert, weil er zu leicht mit dem Titel von Bononcini's neuester Oper *Erminia* zu verwechseln gewesen wäre (Uraufführung am 30. März 1723). Im Verlauf der Arbeit ergaben sich noch eine ganze Reihe von Änderungen: Nachdem er das Ende von Akt II erreicht hatte, beschloss Händel, die Stimmlagen von Ugone (ursprünglich Bass) und Lotario

(zunächst Tenor) auszutauschen, woraus sich die Notwendigkeit ergab, Teile ihrer Partien umzukomponieren oder zu ändern. Der selbstkritische Komponist scheint sich besonders darum bemüht zu haben, für die elfte Szene von Akt I einen befriedigenden Plan zu finden; in dieser Szene reagiert Guido voller Angst auf die Forderung seines Vaters Ugone, ihm nach Lotarios Angriff Recht zu verschaffen: Ein ausgedehntes Stück in f-Moll, "Il suol che preme" (das auf Musik aus der frühen römischen Kantate *La Lucrezia* basierte), und eine Fassung von "L'empio sleale" (das zunächst für Senesino zur Darbietung in einer Aufführung des *Ottone* bestimmt war) wurden beide verworfen, bevor Händel sich schließlich für "L'armellin vita non cura" entschied. Im Vergleich zu den von ihm abgelehnten Alternativen hat diese flinke Gleichnisarie in Es-Dur für eine Begebenheit, die in die Katastrophe führt, einen erstaunlich subtilen ironischen Unterton. Im Verlauf des ersten Akts erscheint Händels Musik häufig lieblich und sanft humorvoll, wo man eigentlich eine andere Reaktion auf die doch sehr ernststen emotionalen Entwicklungen erwarten würde. Dies passt aber letztlich zu dem absurden Gebaren der Mehrzahl der Protagonisten, es ist jedoch auch von Bedeutung, dass in der

gesamten Oper Dreierhythmen vorherrschen und die Instrumentierung meist lediglich aus Streichern und Continuo besteht, zu denen sich nur gelegentlich Oboe und Flöte gesellen. Dies ist nicht ein Drama, das nach einem extrovertierten Heroismus von der Art verlangt, die man mit Hörnern und Trompeten verbindet, noch ist dies eine Geschichte, die exotische oder arkadische Orchesterfarben erwartet. Zudem scheint der Flötenpart in Emilias sorglosem *Larghetto* "Quanto dolci" (Akt I, Szene 3) ein nachträglicher Einfall gewesen zu sein, der auf der Rückseite einer ebenfalls für Emilia intendierten Skizze von "Amante stravagante" notiert wurde (einer reich verzierten Arie für unisono geführte Oboen und Violinen, die auf heitere Weise Emilias Verblüffung über Guidos Handlungen am Ende von Akt I vermittelt).

Verschiedene musikdramatische Feinheiten sind leicht zu übersehen: In "Benchè povera donzella" (Akt I, Szene 5) nähert Teodata sich Flavio in unterwürfiger Haltung, was das Begehren des Königs zweifellos nur umso stärker entfacht. Der Text von Flavios "Di quel bel che m'innamora" (Akt I, Szene 8) scheint dem einer verzückten Liebesarie zu entsprechen, doch die Staccato-Klänge in g-Moll enthalten aufrüttelnde punktierte Rhythmen und die

solistischen Passagen von Cello, Violine und Oboe stellen einen geschickten Kontrast zum vollen Orchester her; vielleicht soll dies andeuten, dass die Leidenschaft des Königs für Teodata ein wenig abwegig ist. Vitiges anschließender Monolog "Che bel contento" (Akt I, Szene 9) hingegen reagiert mit einem Text, der seine Sorgen zum Ausdruck bringt, doch Händels bezauberndes *Andante* in F-Dur stellt ihn als einen ehrlichen und treuen Liebenden dar, Welten entfernt vom Temperament und den Qualitäten eines Flavio.

Das Schicksal von Teodata und Vitige wird mit Feingefühl dargestellt, und der absurde Streit zwischen den alten Männern Ugone und Lotario in pseudo-heroischen Arien verspottet (Akt II, Szene 3–4); eine gewichtigere melodramatische Intensität reserviert Händel jedoch geschickt für geeignetere Momente später in seinem Werk. Etwa ab der Mitte von Akt II wird die Musik für Emilia und Guido wesentlich intensiver, und dies ist von ausgezeichneter Wirkung. Von ihrem Vater aufgefordert, ihre Beziehung zu Guido aufzugeben, nimmt Emilia in "Parto, sì" (Akt II, Szene 5) kummervoll von ihrem Geliebten Abschied; da ein einleitendes Ritornell fehlt, beginnt die Arie mit einer betörenden Vokalphrase, die nur sanft vom

Continuo begleitet wird, worauf die Musik zu einem wunderschönen *Largo* aufblüht, in dem eine einzelne Flöte zum Tragen kommt (ein Instrument, das man gemeinhin mit Klagen verbindet). Obwohl Emilia behauptet, dass sie Guido verlassen müsse, scheint die expressive Musik eine Art kodifizierten Ausdruck ewiger Treue darzustellen. In seinem Monolog "Rompo i lacci" (Akt II, Szene 6) wechselt Guido zwischen konfliktierenden Gefühlen: Zum einen quält den jungen Helden die Vorstellung, Emilia verraten zu müssen, indem er plant, ihren Vater zu töten – dies findet Ausdruck in einer furiosen g-Moll-Arie mit rauschender Streicherbegleitung; in einem von einer solistischen Oboe über sanft pulsierenden Streicherakkorden begleiteten sublimen Mittelteil (*Largo*, 3/8-Takt, Es-Dur) jedoch fleht er den Himmel an, ihm diese Qual zu ersparen, da er ohne ihre Liebe unmöglich weiterleben könne. Emilias Entdeckung ihres sterbenden Vaters in einer Blutlache und ihr entsetzliches Begreifen, dass Guido der Schuldige ist, verleiht Akt II einen kraftvollen Schluss: Sie schwört über Lotarios Leichnam Rache, doch selbst mitten in ihrer töchterlichen Trauer und voller Rachedgedanken kann Emilia ihre fortdauernde Liebe zu Guido nicht vergessen; dies drückt sie in dem außergewöhnlichen *Siciliano* in

fis-Moll "Ma chi punir desio?" aus. Das Cembalo schweigt hier gänzlich; der erste Einsatz der Stimme ist völlig unbegleitet, als wolle er Emilias Verzweiflung Ausdruck verleihen.

Im letzten Akt gibt es einige besondere Momente. Vitige kommt zwar der Aufforderung Flavios nach, Teodata stellvertretend für diesen den Hof zu machen (Akt III, Szene 2), in dem kurzen zärtlichen Arioso "Corrispondi a chi ti adora" verleiht er jedoch seinen eigenen Gefühlen Ausdruck. Diese bilden einen Gegensatz zu Flavios albern prahlerischen Beteuerungen seiner Inbrunst ("Starvi accanto e non languire"); Teodatas schelmische Erwiderung, "Che colpa è la mia" bedient sich geistreich einer mit Flavios lächerlichen Liebesbezeugungen korrespondierenden Verbindung von Instrumentierung, Tempo und Stimmung. Vitige macht seiner Enttäuschung in der in g-Moll stehenden Eifersuchtsarie "Sirti, scogli, tempeste, procelle" Luft, doch dies ist, verglichen mit der echten Bedrängnis, die wir von Guido in "Rompo i lacci" gehört haben, offensichtlich nur ein Sturm im Wasserglas; die Situationen und Persönlichkeiten sind nicht dieselben und entsprechend reflektiert Händels Musik die Unterschiede zwischen den beiden jungen Männern.

Die volle Wirkung unterschiedlicher *Accompagnato*-Techniken ist besonders der emotionalen Konfrontation zwischen Guido und Emilia vorbehalten (Akt III, Szene 4). Der reuevolle Guido bietet Emilia den Degen dar, der ihren Vater getötet hat, und bittet sie, ihm diesen ins Herz zu stoßen; sie hebt an, sein Gebot zu befolgen, zögert, sieht sich nicht in der Lage, den Geliebten zu töten und läuft in Tränen ausbrechend davon. Die wunderbare Abfolge begleiteter und einfacher Rezitative endet in Guidos quälendem "Amor, nel mio penar", das in der ungewöhnlichen Tonart b-Moll steht; der einsame Guido singt von seiner unsterblichen Liebe und wagt es, auf Emilias Vergebung zu hoffen. Diese von Charles Burney als "außerordentlich anrührend" gepriesene Arie bildet einen musikalischen Höhepunkt des Werks und war nicht nur auf Senesinos lyrische und dramatische Begabung zugeschnitten, sondern auch auf ein in Händels Handschrift nicht weiter spezifiziertes obligates Holzblasinstrument; einige Quellen deuten an, dass es sich dabei um eine Blockflöte gehandelt haben mag (in der Dirigierpartitur ist "flauto" durchgestrichen), doch es ist wahrscheinlicher, dass es sich um eine besondere Art von transponierender Oboe handelte, die für den Oboisten der

königlichen Kapelle John Kytch gebaut wurde, da man dort höher einstimmte als im Opernhaus.

Händel vollendete die Komposition des *Flavio* am 7. Mai 1723, nur eine Woche vor der Uraufführung am 14. Mai. Die Rolle der Emilia war der Cuzzoni auf den Leib geschrieben, während Senesino die männliche Hauptrolle Guido sang. Die weniger wichtige Titelrolle übernahm Gaetano Berenstadt (ein Florentiner Kastrat deutscher Herkunft) und den Höfling Vitige sang Margherita Durastanti (die bereits 1707 in Rom zum ersten Mal für Händel gesungen hatte). Die berühmte Schönheit Teodata war für Anastasia Robinson vorgesehen, deren eigene Reize immerhin genügten, den Earl of Peterborough, eines der Academy-Mitglieder, auf sich aufmerksam zu machen (die heimliche Vermählung der beiden fand wohl zu einem späteren Zeitpunkt des Jahres 1723 statt). Ugone war die letzte Rolle, die Händel für den temperamentvollen schottischen Tenor Alexander Gordon schrieb; vielleicht gaben die Proben zu *Flavio* Anlass zu der berühmten Anekdote, dass Gordon sich über die Art von Händels Begleitung beschwerte und drohte, auf das Cembalo des Meisters zu springen. Händel soll erwidert haben: "Oh! Lassen Sie mich wissen, wann Sie das tun

werden, dann werde ich es vorher bekannt geben. Denn ich bin sicher, dass mehr Leute kommen werden, um Sie springen zu sehen, als um Sie singen zu hören.“ Die Rolle des Lotario wurde von dem Bassisten Giuseppe Maria Boschi übernommen, dem einzigen Sänger, der in sämtlichen zweiunddreißig Inszenierungen der Royal Academy of Music zwischen 1720 und 1728 auftrat.

Mit seinen acht Aufführungen war *Flavio* nur ein moderater Erfolg, und die Oper wurde von der Royal Academy of Music auch nie wieder aufgenommen. Einem populären Hit am nächsten kam noch Emilias „Amante stravagante“, das von Henry Carey als Lied mit englischem Text veröffentlicht wurde („See, see, my charmer flies me“); allerdings sang die Schauspielerin Susanna Arne (die spätere Mrs. Cibber) auch „Quanto dolci“ einige Male in verschiedenen Londoner Theatern. Im April 1732 nahm Händel die Oper noch einmal für vier weitere Aufführungen auf, wobei als einziger Sänger der Originalbesetzung Senesino wieder mitwirkte, während die meisten übrigen Rollen überarbeitet und an die geänderte Besetzung angepasst werden mussten. *Flavio* wird von Händel-Forschern und Biographen hoch geschätzt (der verstorbene Anthony Hicks hat einmal bemerkt, dass „das gesamte Werk einen ganz

besonders erfolgreichen Abend im Theater ausmacht“), doch die Oper hat nie so recht den Grad von Beliebtheit erreicht, der ihr zusteht. Die erste moderne Aufführung seit 1732 fand 1967 während der Händel-Festspiele in Göttingen statt, und zwei Jahre später wurde das Werk von der bahnbrechenden Unicorn Opera Group in Abingdon dargeboten. Hier und da hat es noch einige weitere Wiederaufführungen der Oper gegeben, doch selbst in der gegenwärtigen Ära der großen Beliebtheit des Komponisten ist dies erst die zweite vollständige kommerzielle Einspielung und die erste, die sich getreu an Händels Notentext hält.

© 2010 David Vickers

Übersetzung: Stephanie Wollny

Synopse

Erster Akt

Das Drama spielt in der legendären Zeit, als Britannien unter der Herrschaft der Lombardei gestanden haben soll. König Flavio hat zwei ältere Ratgeber, Ugone und Lotario, und ist mit Ernelinda verheiratet; diese erscheint selbst nicht in der Oper, doch sie hat ihrem Gatten törichterweise von der großen Schönheit von Ugones Tochter Teodata erzählt. Die Oper beginnt

bei Nacht im Garten von Ugones Palast. Die berühmte Teodata kommt gemeinsam mit ihrem heimlichen Liebhaber, Vitige (einem Höfling), aus ihren Gemächern; sie wünscht, ihn später bei der öffentlichen Verlobung ihres Bruders Guido mit Emilia (Lotarios Tochter) zu treffen, doch Vitige muss seinen Pflichten bei Hofe nachkommen und die beiden verabschieden sich zärtlich voneinander.

In einem für die Hochzeit geschmückten Saal in Lotarios Palast legen ihre Väter die Hände von Emilia und Guido ineinander, und damit ist ihre Verlobung formal bestätigt. Die beiden Väter begeben sich unabhängig voneinander an den Hof: Ugone stellt Teodata König Flavio vor, der sofort von einer großen Zuneigung zu ihr ergriffen wird und anregt, sie solle ins Gefolge der Königin aufgenommen werden; sodann trifft Lotario ein und lädt Flavio zu der bevorstehenden Hochzeit ein. Nachdem der König die Einladung angenommen hat, werden sie von einem Soldaten mit der Nachricht unterbrochen, dass der Statthalter von Britannien erkrankt und unerwartet zurückgetreten sei. Flavio überlegt, Lotario als neuen britischen Statthalter einzusetzen, er besinnt sich jedoch und lässt nach Ugone rufen, um stattdessen ihm den freien Posten

anzubieten (worüber Lotario sehr erbost ist). Flavio äußert sich Vitige gegenüber begeistert über Teodatas Reize, doch dieser gibt aus Angst, die Wahrheit zu verraten, vor, sie "missfalle" ihm.

Ugone kehrt nach Hause zurück, nachdem der wütende Lotario ihn ins Gesicht geschlagen hat; er zeigt Guido die Male und verlangt von seinem Sohn, die Familienehre zu rächen. Guido, der zwischen seiner Liebe und den Pflichten eines Sohnes hin- und hergerissen ist, bittet Emilia, ihm zu versprechen, dass sie ihn auch weiterhin lieben werde, selbst wenn die öffentliche Meinung, der König und ihr Vater sich alle gegen ihn wenden sollten. Emilia schwört ihm Treue, ist jedoch verwirrt und ängstlich.

Zweiter Akt

Teodata besucht Flavio in einem prächtigen Raum in seinem Palast. Von ihrer Schönheit überwältigt, will dieser ihr seine Liebe gestehen, als sie von Ugone unterbrochen werden, der seine verletzte Ehre beteuert, wobei er sein Gesicht mit einem Schleier verhüllt hat. Flavio entfernt den Schleier, befiehlt Ugone, sich auf den Weg nach Britannien zu machen und entfernt sich frustriert. Teodata nimmt fälschlicherweise an, die Klagen ihres Vaters bedeuteten, dass

man ihre Liebesaffäre mit Vitige entdeckt habe; sie legt ihrem Vater gegenüber ein Geständnis ab, der sie als Verräterin beschuldigt.

In einem Garten teilt Lotario Emilia voller Ärger mit, dass er sie verstoßen werde, wenn sie Guido nicht verlasse. Ihr aufgeregter Geliebter trifft ein; sie berichtet ihm von der Drohung ihres Vaters, verspricht Guido jedoch, dass sie ihn immer lieben werde. Guido bleibt voller Rachegeanken allein zurück und erklärt seine Absicht, Lotario zu töten, doch er bezweifelt, ohne Emilias Liebe existieren zu können.

Inzwischen befiehlt Flavio dem beunruhigten Vitige, Teodata in seinem Namen den Hof zu machen. Da Ugone ihre Liebe ablehnt, planen Vitige und Teodata, so bald wie möglich zu heiraten, doch der Höfling meint, dass es am sichersten sei, wenn Teodata zunächst vorgebe, auf die Avancen des Königs einzugehen; diese stimmt dem Plan zu, warnt Vitige aber vor seiner Eifersucht.

Guido konfrontiert Lotario im Hof von dessen Haus. Sie ziehen ihre Degen und duellieren sich, wobei Guido seinen Schwiegervater tödlich verwundet. Emilia findet ihren sterbenden Vater; dieser nennt seinen Mörder, bevor er zusammenbricht. Sie beschwört den Zorn der Nemesis gegen den unwürdigen Guido, bringt es jedoch

nicht über sich, sich gegen ihren Geliebten zu wenden und beschließt, dass es besser sei, wenn sie stürbe.

Dritter Akt

In einem Raum des königlichen Palasts nähern sich Emilia und Ugone dem verliebten Flavio. Emilia verlangt Gerechtigkeit, Ugone versucht, Guidos Handeln zu rechtfertigen. Der König, dessen Sinn eher danach steht, Teodata zu verführen, vertagt die anstehende Entscheidung. Vitige und Teodata treten ein; Vitige erhält den Auftrag, ihr die Liebe des Königs nahezubringen, bevor Flavio sein amouröses Anliegen selbst vorträgt. Als sie auf Flavios Avancen positiv reagiert, wird Vitige bekümmert. Trotz ihrer nur an ihn gerichteten Beteuerungen, dass sie dem König etwas vormache, akzeptiert Teodata das Angebot des Königs, sie zu seiner Königin zu machen (Flavio scheint hier zu vergessen, das es bereits eine Königin gibt); Vitige ist verwirrt und eifersüchtig.

Die trauernde Emilia begegnet dem unglücklichen Guido und beschuldigt ihn. Unfähig, ohne ihre Liebe zu leben, bietet er ihr den Degen an, der ihren Vater umgebracht hat, kniet vor ihr nieder und bittet sie, ihn zu töten. Sie ergreift die Waffe, zögert, lässt sie fallen und läuft fort. Vitige

und Teodata streiten und versöhnen sich, doch Flavio überhört ihre Umarmungen und erneuerten Liebesschwüre und begreift, dass er getäuscht wurde. Der König tritt zwischen die Liebenden, die ihr heimliches Verhältnis eingestehen. Guido stürzt herein und verlangt, getötet zu werden, da sein Verbrechen ihn Emilia verhasst gemacht hat.

Flavio erweist sich als finnenreich und allen vier Liebenden gegenüber wohlwollend gesonnen: Er lässt Emilia glauben, Guido sei hingerichtet worden, und besteht darauf, dass sie seinen Kopf anschaut; sie weigert sich und verlangt ihren eigenen Tod. Guido kommt lebend und munter aus seinem Versteck hervor und die leidgeprüften Liebenden werden hochbeglückt wieder vereint. Mit lobenswert guter Stimmung beschließt Flavio nun, Vitige zu "bestrafen", indem er ihm die schöne Teodata überlässt, die dem Höfling so "missfalle"; außerdem mahnt er Ugone, er solle längst auf dem Weg nach Britannien sein, um dort sein Regierungsamt anzutreten.

© 2010 David Vickers
Übersetzung: Stephanie Wollny

Der Kontratenor **Tim Mead** studierte am King's College in Cambridge und am Royal College of Music. Er hat in jüngerer Zeit den

Admeto (*Admeto*) auf den Händel-Festspielen in Göttingen und auf dem Edinburgh International Festival gesungen, Endimione und Calisto (*Calisto*) an der Bayerischen Staatsoper in München, Paggio und Ombra di Bussiride (*Ercole amante*) an De Nederlandse Opera, Ottone (*L'incoronazione di Poppea*) an Den Norske Opera, der English National Opera und der Opéra de Lyon, Orlando (*Orlando*) am Chicago Opera Theater, Ometh (*Golem*) an der Angers Nantes Opéra, Tolomeo (*Giulio Cesare*) an der Deutschen Oper am Rhein, Trasimede (*Admeto*) am Opernhaus von Halle, sowie David (*Saul*) in einer konzertanten Aufführung für Opera North; außerdem hat er an der Uraufführung von *The Minotaur* an der Royal Opera, Covent Garden mitgewirkt. Auf dem Konzertpodium hat er Bachs Magnificat und *Dixit Dominus* mit Le Concert d'Astrée unter Emmanuelle Haïm, das Weihnachts-Oratorium mit Les Arts Florissants unter William Christie gesungen, Oronte (*Riccardo Primo*) und Idelberto (*Lotario*) mit dem Kammerorchester Basel, Bibers *Missa Bruxellensis* mit der Academy of Ancient Music auf den BBC Proms, und Rinaldo (*Rinaldo*) mit dem Bach Collegium Japan unter Masaaki Suzuki. In den nächsten Spielzeiten wird er Clearte (*Niobe*) in Covent Garden, Eustazio (*Rinaldo*) an

der Glyndebourne Festival Opera, Ottone in Dijon, Nizza und Lille, Endimione an der Bayerischen Staatsoper, Orlando an der Scottish Opera und Tolomeo an der English National Opera singen.

Der Kontratenor **Iestyn Davies** wurde 2009 mit dem Young Artist Award der Royal Philharmonic Society ausgezeichnet. Er studierte Archäologie und Anthropologie in Cambridge, wo er zugleich am St. John's College Chorstipendiat war, bevor er an der Royal Academy of Music sein Gesangsstudium aufnahm. Seit er an der Zürcher Oper unter Nikolaus Harnoncourt sein Debüt als Ottone (*L'incoronazione di Poppea*) feierte, hat er unter anderem den Oberon (*A Midsummer Night's Dream*) an der Houston Grand Opera und der English National Opera gesungen, Arsace (*Partenope*) an der New York City Opera, Ottone auf der Glyndebourne Festival Opera, Purcells King Arthur an der New York City Opera und der English National Opera, Hamor (*Jephtha*), L'Humana Fragilità und Pisandro (*Il ritorno d'Ulisse in patria*) an der Welsh National Opera, die Stimme des Apollo (*Death in Venice*) an der English National Opera, und Spirit (*Dido and Aeneas*) sowie Creonte (*Niobe*) an der Royal Opera, Covent Garden. Iestyn Davies gibt

regelmäßig Recitals in der Wigmore Hall und ist zudem am Teatro alla Scala in Mailand, auf den BBC Proms in der Royal Albert Hall, im Concertgebouw in Amsterdam, in der Zürcher Tonhalle, Snape Maltings und der Royal Festival Hall konzertant aufgetreten. Er arbeitet regelmäßig mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment, der Academy of Ancient Music, der Early Opera Company, der Britten Sinfonia, dem London Philharmonic Orchestra, dem Bournemouth Symphony Orchestra, dem Ensemble Matheus, dem Concerto Copenhagen, Concerto Köln und anderen Ensembles zusammen. www.iestyndavies.com

Die Sopranistin **Rosemary Joshua** wurde in Cardiff geboren und studierte am Royal College of Music. Sie ist unter anderem als Adèle (*Die Fledermaus*) an der Metropolitan Opera in New York, als das Füchlein (*Das schlaue Füchlein*) und Tytania (*A Midsummer Night's Dream*) am Teatro alla Scala in Mailand, als Anne Trulove (*The Rake's Progress*) an der Royal Opera, Covent Garden, der Glyndebourne Festival Opera und dem Théâtre royal de la Monnaie in Brüssel, als Oscar (*Un ballo in maschera*) an De Nederlandse Opera sowie als Susanna (*Le nozze di Figaro*) an der Glyndebourne Festival Opera,

der Bayerischen Staatsoper, der Welsh National Opera und der Kölner Oper aufgetreten. Besonders geschätzt wird sie für ihre Rollen in Händel-Opern; sie hat die Angelica (*Orlando*) in München, an der Royal Opera, Covent Garden und auf dem Festival von Aix-en-Provence gesungen, die Poppaea (*Agrippina*) in Köln, Brüssel und Paris, Cleopatra (*Giulio Cesare*) in Paris, Amsterdam und Florida, Ginevra (*Ariodante*) in San Diego, Nitocris (*Belshazzar*) an der Deutschen Staatsoper Berlin, in Toulouse und auf den Festivals von Aix-en-Provence und Innsbruck, die Titelrolle in *Partenope* an der English National Opera, sowie die Titelrolle in *Semele* auf den Festivals von Aix-en-Provence und Innsbruck, in Flandern und Köln, auf den BBC Proms und an der English National Opera, wobei sie für die letztgenannte Aufführung für einen Laurence Olivier Award nominiert wurde. Rosemary Joshua's Diskographie umfasst die Titelrollen in Händels *Partenope* und *Semele* sowie eine CD mit Händel-Duetten mit Sarah Connolly, sämtlich bei Chandos erschienen.

Hilary Summers ist eine echte Kontraltistin mit einem großen Ambitus; mit ihrer außergewöhnlichen Stimme hat sie die Aufmerksamkeit zahlreicher zeitgenössischer

Komponisten auf sich gezogen. Für die Staatsoper Unter den Linden hat sie 1999 die Rolle der Stella in Elliott Carters *What Next?* unter dem Dirigat von Daniel Barenboim kreiert, und 2006 folgte der Mezzosopran in George Benjamins *Into the Little Hill*. Seit 2002 hat sie *Le Marteau sans maître* von Boulez mit dem Ensemble Intercontemporain unter der Leitung des Komponisten in ganz Europa aufgeführt. Außerdem ist sie in den Opern von Michael Nyman aufgetreten und hat mit der Michael Nyman Band die Welt bereist. Sie ist zudem eine ausgezeichnete Interpretin des barocken Repertoires und tritt regelmäßig mit der Academy of Ancient Music, dem Gabrieli Consort, Les Talens Lyriques, dem Balthasar Neumann Ensemble und dem English Concert auf. Ihre enge Verbindung mit William Christie und Les Arts Florissants führte zu einer CD-Einspielung, in der sie die Medoro in Händels *Orlando* sang, und zu ihrer Rolle der Hexe in Deborah Warners Inszenierung von Purcells *Dido and Aeneas*, mit der sie eine Welttournee unternahm. Sie arbeitet häufig mit dem King's Consort, sowohl im Konzert als auch im Aufnahmestudio, und tritt regelmäßig mit Christian Curnyn und der Early Opera Company auf. In der Spielzeit 2009/10 hatte Hilary Summers

besonders beachtete Auftritte mit dem Ensemble Intercontemporain, der Birmingham Contemporary Music Group, Les Arts Florissants, dem West Eastern Divan Orchestra und der Academy of Ancient Music.

Die kroatische Mezzosopranistin **Renata Pokupić** ist international bekannt für ihre gefeierten Aufführungen des barocken, klassischen und übrigen Koloratur-Repertoires für Mezzosopran sowie auch von Sololiedern und hat kürzlich ihr von der Kritik hoch gelobtes Debüt an der Royal Opera, Covent Garden in der Rolle der Irene (*Tamerlano*) gegeben. Diese Rolle hatte sie zuvor bereits am Teatro Real in Madrid gesungen, außerdem sang sie Cherubino (*Le nozze di Figaro*) in Washington und Los Angeles, Dorabella (*Così fan tutte*) in einer konzertanten Aufführung in Paris, Sesto (*La clemenza di Tito*) am Chicago Opera Theater und Annio (ebenfalls *La clemenza di Tito*) an der Opéra de Lyon. Herausragende Leistungen erbringt sie auch auf dem Konzertpodium, wo sie regelmäßig mit Sir John Eliot Gardiner, Emmanuelle Haïm, Jérémie Rhorer, Laurence Cummings und Christian Curnyn zusammenarbeitet. In den letzten Spielzeiten ist sie unter Kent Nagano, Carlo Rizzi, Yakov Kreizberg,

Kazushi Ono und Christophe Rousset aufgetreten; sie hat die Titelrolle in *Theodora* mit dem Gabrieli Consort unter Paul McCreesh gesungen und an Aufführungen von Mendelssohns *Elijah* mit dem London Philharmonic Orchestra unter Kurt Masur und Mozarts Requiem unter Sir Roger Norrington auf dem Bath Mozartfest mitgewirkt. In der Spielzeit 2010/11 wird Renata Pokupić mit Roger Vignoles ihr Debüt in der Wigmore Hall feiern, außerdem plant sie, an Aufführungen von Mahlers Zweiter Sinfonie mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra unter Sakari Oramo und der Matthäus-Passion mit dem Rotterdam Philharmonic Orchestra unter Yannick Nézet-Séguin mitzuwirken.

Der Tenor **Thomas Walker** wurde in Glasgow geboren und studierte Gesang bei Ryland Davies am Royal College of Music. Er hat den Pelléas für die Opera Theatre Company in Dublin gesungen, Linfea (*Calisto*) unter René Jacobs am Théâtre royal de la Monnaie in Brüssel, Janek (*Die Sache Makropulos*) an der English National Opera, Ottavio (*Don Giovanni*) und Ferrando (*Così fan tutte*) an der Opera Holland Park, Alessandro (*Il re pastore*) auf dem Internationalen Festival für Alte Musik in Innsbruck, Almaviva

(*Il barbiere di Siviglia*) mit dem Ensemble Matheus und Jean-Christophe Spinosi in Brest und Toulouse, den italienischen Sänger (*Der Rosenkavalier*) und Lindoro (*L'italiana in Algeri*) an der Scottish Opera und Lechmere (*Owen Wingrave*) an der Royal Opera, Covent Garden. Auf den BBC Proms ist er in Mendelssohns *Elijah*, Janáčeks *Otčenáš* und Beethovens Messe in C-Dur sowie mit der Northern Sinfonia in Bachs Magnificat und im Eröffnungskonzert in The Sage, Gateshead in Haydns *Schöpfung* aufgetreten. Er hat mit Al Ayre Espagnol den Evangelisten (Matthäus-Passion) und Giuliano (*Rodrigo*) sowie auf dem Edinburgh International Festival mit dem Royal Scottish National Orchestra den Chevalier (*Dialogues des Carmélites*) gesungen. Thomas Walker hat in ganz Europa konzertiert mit Händels *Messiah*, Haydns *Nelson*-Messe, Strawinskys *Pulcinella*, Mozarts *La Betulia liberata*, Bachs Johannes-Passion, Tippetts *A Child of Our Time*, Händels *Jephtha*, Schuberts Messe Nr. 6 in Es-Dur sowie Kantaten von J.S. Bach.

Der Bassbariton **Andrew Foster-Williams** studierte an der Royal Academy of Music, an der er inzwischen als Dozent tätig ist. Zu seinen bisherigen Rollen zählen Leone (*Tamerlano*) an der Washington National

Opera, die Bassarien in Purcells *The Fairy Queen* an der Glyndebourne Festival Opera sowie auf Tournee in Frankreich und in New York, Zebul (*Jephtha*) und Borée (*Les Boréades*) an der Opéra national du Rhin, den Graf (*Le nozze di Figaro*) auf dem Internationalen Festival der Barockoper in Beaune, Alidoro (*La Cenerentola*) an der Welsh National Opera und für Glyndebourne on Tour, Nick Shadow (*The Rake's Progress*) mit dem Kammerorchester Basel, Larkens (*La fanciulla del West*) an der Royal Opera, Covent Garden, Golaud (*Pelléas et Mélisande*) für die Independent Opera in London, Leporello (*Don Giovanni*), Colline (*La bohème*), Plutone (*Orfeo*) und eine szenische Fassung von Schuberts *Winterreise* für Opera North sowie Garibaldo (*Rodelinda*), Melisso (*Alcina*) und Argante (*Rinaldo*) auf den Händel-Festspielen in Göttingen. Auf dem Konzertpodium ist Andrew Foster-Williams international in Aufführungen unter anderem der Matthäus-Passion, des *Messiah*, der *Nelson*-Messe, der *Jahreszeiten*, der *Schöpfung*, des *Elijah* und von Beethovens Neunter Sinfonie aufgetreten, unter Dirigenten wie Paul McCreesh, Andrew Manze, Nicholas McGegan, Robin Ticciati, Ivor Bolton, Sir Colin Davis, Bernard Labadie, Yakov Kreizberg und Franz Welser-Möst.

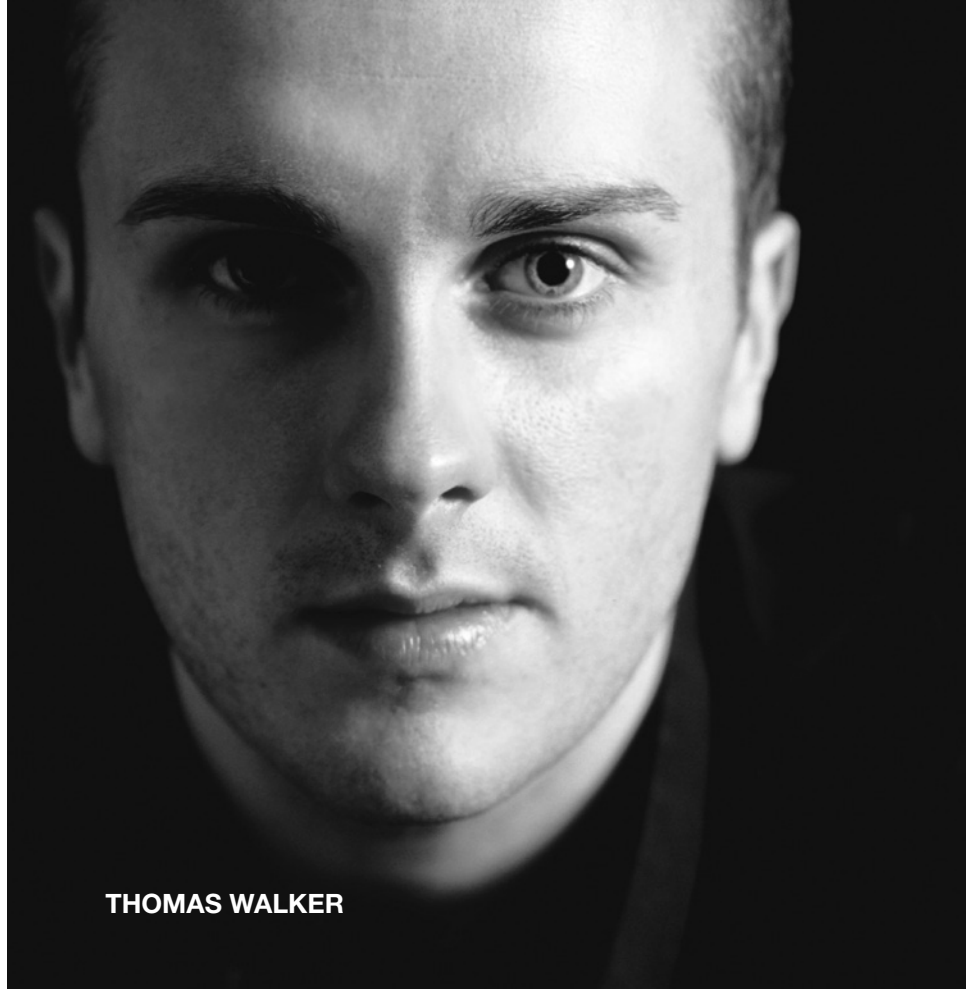
Die 1994 von ihrem musikalischen Leiter Christian Curnyn gegründete **Early Opera Company** hat sich seither als eines der führenden britischen Alte-Musik-Ensembles fest etabliert. Ihr Inszenierungsdebüt – Händels *Serse* – führte gleich zu einer Einladung, die Oper auf dem Covent Garden Festival der BOC darzubieten, gefolgt von drei Aufführungen von Händels *Ariodante*. 1998 feierte das Ensemble sein Debüt an St. John's, Smith Square mit konzertanten Aufführungen von Charpentiers *Actéon* und Purcells *Dido and Aeneas*; hinzu kam eine szenische Aufführung von Händels *Orlando* in der Queen Elizabeth Hall als Teil des South Bank Centre Early Music Festivals. Seither gab es besonders bemerkenswerte Aufführungen von *Dido and Aeneas* auf dem Vic Early Music Festival in Spanien, Händels *Agrippina* in St. John's, Händels *Partenope* auf dem Buxton Festival und den Snape Proms in Aldeburgh, Thomas Arnes *Alfred* im Linbury Studio des Royal Opera House (das Stück wurde von BBC Radio 3 übertragen), eine Doppelvorstellung von zwei Werken Rameaus auf dem Cheltenham Festival, Cavallis *Eliogabalo* an der Grange Park Opera und Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* auf dem Iford Festival, an dem das Ensemble bereits seit zehn Spielzeiten mitwirkt. Die

Early Opera Company hat regelmäßige Auftritte in der Wigmore Hall und feierte kürzlich ihre Debüts auf dem Dubrovnik Early Music Festival, dem Lufthansa Festival of Baroque Music und dem Spitalfields Festival. Ihre erste Tournee unternahm die Early Opera Company 2003 – unterstützt vom Arts Council England – mit einer Inszenierung von Händels *Susanna*; es folgten Tourneen mit *Flavio* und *Orlando*. Die CD-Einspielungen des Ensembles für Chandos erhielten begeisterte Rezensionen: Händels *Partenope* und *Semele* (letztere wurde ausgezeichnet mit dem Editor's Choice von *Gramophone*, war auf der Liste der "Records of 2007" der *Sunday Times* und erhielt den begehrten Stanley Sadie Handel Prize des Jahres 2008) sowie Eccles' *The Judgment of Paris* (ausgezeichnet mit dem Diapason d'Or).

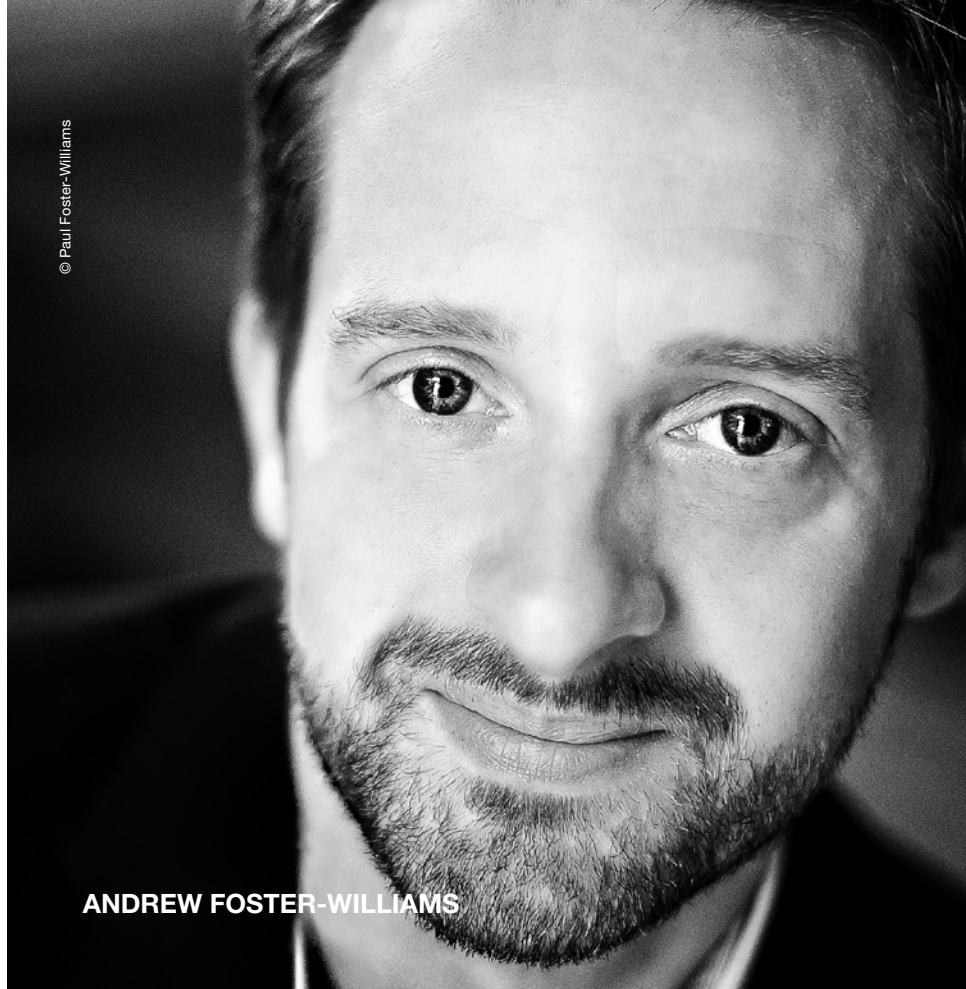
Christian Curnyn, den die *Times* als "unseren besten jungen Händelianer" beschrieben hat, wurde in Glasgow geboren und studierte in York und an der Guildhall School of Music and Drama. 1994 gründete er die Early Opera Company (www.earlyopera.com), ein Ensemble, das sich der Aufführung barocker Opern auf Originalinstrumenten widmet. Curnyn und sein Ensemble haben sich als

Spezialisten für die Musik Händels etabliert und bemerkenswerte Aufführungen der *Agrippina* in New York, von *Ariodante* auf dem Covent Garden Festival der BOC, *Orlando* auf dem South Bank Centre Early Music Festival, *Partenope* auf den Buxton und Aldeburgh Festivals sowie *Flavio* und *Susanna* auf nationalen Tourneen absolviert. 2005 feierte Christian Curnyn sein Debüt an der Scottish Opera, wo er *Semele* dirigierte und wohin er 2006 mit *Tamerlano* zurückkehrte. Er hat *Jephta* auf den Händel-Festspielen in Halle dirigiert, *Orlando* und Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* an der Opera Theatre Company in Dublin und *Saul* an der Opera North. An der Grange Park Opera dirigierte er 2006 *Le nozze di Figaro*, 2007 *Semele* und 2009 Cavallis *Eliogabalo*. 2008 hatte er sein gefeiertes Debüt an der English National Opera, wo er *Partenope* dirigierte und wohin er mit *After Dido*

zurückkehrte, Katie Mitchells Adaptation von Purcells *Dido and Aeneas*. 2009 dirigierte er Britten's *Beggar's Opera* an der Royal Opera, Covent Garden, und 2010 hatte er sein Debüt an der New York City Opera mit *Partenope*, am Chicago Opera Theater mit Cavallis *Giasone* und an der Glimmerglass Opera mit *Tolomeo*. 2010 unternahm er zudem eine überaus erfolgreiche Tournee mit dem Scottish Chamber Orchestra und Nicola Benedetti und hatte einen Auftritt mit der Early Opera Company auf den BBC Proms. Er hat mehrere Recitals an der Londoner Wigmore Hall gegeben und plant, demnächst an die English National Opera zurückzukehren und sein Debüt an der Frankfurter Oper und dem Stuttgarter Staatstheater zu geben. Christian Curnyn unterrichtet die barocke Gesangsklasse am Royal College of Music und der Guildhall School of Music and Drama.



THOMAS WALKER



© Paul Foster-Williams

ANDREW FOSTER-WILLIAMS

HAENDEL: FLAVIO, RE DE' LONGOBARDI

Le 27 juillet 1719 la Royal Academy of Music fut fondée par une charte royale à l'initiative d'un groupe prestigieux d'aristocrates anglais. La plupart d'entre eux avaient été séduits par le *dramma per musica* au cours du Grand Tour, un long voyage en Italie qui avait pour objectif de parfaire leur culture. Naturellement, quelques jeunes nobles rentrèrent chez eux avec une appréciation sur Palladio, Michel-Ange, Dante, les antiquités romaines et l'opéra sérieux tandis que d'autres n'en retirèrent guère plus qu'une prédilection pour le jeu, les femmes de mœurs légères et de copieuses rations de vin; mais peut-être de nombreux jeunes lords anglais ont-ils cultivé une appréciation équilibrée de toutes les sphères de plaisir, allant des plus nobles aux plus communes. En 1719, Georg Friedrich Haendel vivait de manière permanente à Londres ou aux alentours, depuis sept ans déjà, et il était donc logique pour les directeurs de l'Académie de le nommer à une fonction rémunérée faisant de lui leur "Master of the Orchester". Et c'est le 2 avril 1720 que la nouvelle compagnie d'opéra débuta au

King's Theatre au Haymarket (construit par Sir John Vanbrugh une décennie plus tôt) avec une exécution de *Numitore* de Giovanni Porta.

Au cours des saisons suivantes la Royal Academy of Music produisit des œuvres de son duo de compositeurs étrangers: Haendel et Giovanni Bononcini. Au début des années 1720, les nouveaux opéras de Bononcini (*Astarto* et *Griselda*) firent légèrement plus recette que les succès réputés de Haendel (*Radamisto* et *Floridante*). Sans doute y avait-il un amical esprit de compétition entre les deux compositeurs qui fournirent chacun un acte pour la production de *Muzio Scevola* en avril 1721 (le premier acte fut composé par le violoncelliste Filippo Amadei). Le 7 novembre 1722, une reprise de *Muzio Scevola* marqua l'ouverture de la saison 1722 / 1723 de l'Académie et, le 12 janvier 1723, la nouvelle prima donna Francesca Cuzzoni fit ses débuts à Londres dans le nouvel opéra de Haendel, *Ottone*. Toutefois le programme artistique de la compagnie était en passe de devenir plus complexe: les deux principaux compositeurs furent rejoints par un troisième

maestro admiré, le moine bolognais Attilio Ariosti. Avec en fer de lance la trilogie de compositeurs de la Royal Academy (tous trois des vedettes), la vogue que connaissait l'opéra italien à Londres atteignit alors son premier zénith. Le 3 février 1723, John Gay se plaignit amèrement dans une lettre adressée à Jonathan Swift:

Tout le monde maintenant s'est fait en musique un avis aussi autorisé qu'à votre époque en poésie, et les gens qui ne pouvaient distinguer une mélodie d'une autre débattent quotidiennement à présent des styles divers de Haendel, Bononcini et Attilio. On a de nos jours oublié Homère, et Virgile, et César, ou à tout le moins ont-ils perdu leur notoriété; car, jour après jour, dans les conversations élégantes à Londres et à Westminster, Senesino recueille tous les suffrages et est considéré comme le plus grand homme qui ait jamais existé.

Seize jours plus tard l'opéra ambitieux d'Ariosti, *Coriolano*, fut créé. Il fut frénétiquement acclamé et, après la deuxième représentation, le 23 février (le jour du trente-huitième anniversaire de Haendel), le *British Journal* le porta aux nues en disant que l'opéra était au-delà de "tout ce qui avait jamais été vu sur scène dans le genre". Plus de cinquante ans plus tard, l'historien Sir John

Hawkins estimait encore que la scène de la prison d'Ariosti pour le castrat Senesino dans le rôle titre était "ouvragée jusqu'au plus haut degré de perfection possible en musique", et rappelait qu'elle arrachait "des larmes au public à chaque représentation".

C'est à peu près à ce moment que Haendel projeta de conclure la saison avec le nouvel opéra qu'il venait lui-même de composer, *Flavio, Re de' Longobardi*. L'intrigue, rendue dans le livret en style vénitien, se déroule au cœur de ridicules manigances politiques, et sa synthèse d'anti-héroïsme, de satire amoureuse ironique, de malentendus discrètement comiques et de moments de sombre tragédie personnelle le distingue des genres habituels de drame héroïque sérieux que l'Académie semble avoir préférés (Haendel n'avait plus écrit ce type de drame musical depuis *Agrippina* qui fut créé à Venise en 1709). L'idée d'adapter l'ancien livret anonyme *Il Flavio Cuniberto* fut très vraisemblablement suggérée à Haendel par son collaborateur littéraire, Nicola Haym, qui jouait sans doute du violoncelle lors des représentations de l'opéra dans la mise en musique de Luigi Mancina à Rome en 1696 et pourrait avoir rapporté une copie du texte à Londres.

Le livret romain était lui-même une adaptation d'un texte originellement écrit

par le poète vénitien prolifique Matteo Noris, mis en scène pour la première fois, avec une musique de Gian Domenico Partenio, à Venise en 1682. Noris créa son récit fictif en recourant à deux intrigues différentes provenant de sources éclectiques. L'histoire du treizième roi lombard Flavio Cuniberto (fils de Bertarido et Rodelinda) fut reprise de l'ouvrage intitulé *Historia Langobardorum* du chroniqueur Paulus Diaconus au huitième siècle:

Le roi Cuninpert... prit pour épouse Hermelinda qui était de lignée anglo-saxonne. Elle avait aperçu au bain Theodata, une jeune fille gracieuse, issue d'une famille romaine de grande noblesse, parée d'une chevelure de lin lui venant presque jusqu'aux pieds, et elle chanta la beauté de la jeune fille au roi Cuninpert, son mari. Et bien qu'il dissimulât à son épouse le plaisir qu'il avait à entendre ces propos, il fut enflammé d'un grand amour pour la jeune fille, et il partit aussitôt chasser dans les bois... ordonnant à son épouse Hermelinda de l'accompagner. Pendant la nuit, il quitta la forêt à pas de loup et arriva à Ticinum. Puis, ayant fait venir la jeune Theodata auprès de lui, il dormit avec elle. Cependant il l'envoya ensuite dans un monastère à Ticinum qui porta son nom.

L'adaptation opératique de ce conte sordide par Noris pour Venise en cette fin de dix-

septième siècle, intégrait une sous-intrigue d'inspiration amoureuse bien moins sinistre, le noyau sérieux du drame s'inspirant de la tragédie de Pierre Corneille *Le Cid* (1637): deux hommes d'état, Diègue (= Ugone) et Gomès (= Lotario) se trouvent mêlés à une querelle amère à propos de la désignation de l'aîné Diègue, comme tuteur du fils du roi. En dépit des tentatives faites par Diègue pour calmer la situation, il se fait violemment agresser par le colérique Gomès; Rodrigue (= Guido) se venge en tuant Gomès, dont la fille Chimène (= Emilia) demande vengeance au roi. Toutefois, quand elle croit que Rodrigue a été tué lors d'un duel avec un prétendant rival, Chimène se rend compte qu'elle l'adore, et les amants tourmentés sont réunis dans la joie.

Pour établir un lien entre les familles querelleuses de Corneille et la minable séduction qui est au cœur de l'histoire lombarde, Noris se servit de l'origine anglo-saxonne de la reine Ernelinda pour créer la licence artistique adéquate et suggérer qu'à une époque mythique non spécifiée, au cours du Haut Moyen-Âge, l'Angleterre était gouvernée par les Lombards. Le sujet de controverse entre les deux conseillers est la vacance du poste de gouverneur d'Angleterre, qui sera le chaînon manquant entre la

situation critique de leurs infortunés enfants – les fiancés (Guido et Emilia) – et les sentiments obsessionnels du libidineux roi Flavio pour la sœur de Guido, Teodata (son amant secret Vitige était une invention à Noris).

En 1723, Haym remania pour Haendel la version romaine du livret de 1696. Les récitatifs furent abrégés pour les Londoniens qui n'étaient pas habitués à écouter les longues plages de conversation en italien entre les arias, et les dix chanteurs (exclusivement masculins à Rome, incluant des castrats dans les rôles des personnages féminins) prévus dans la distribution furent réduits à sept par la suppression de deux servantes comiques superflues et l'épouse de Flavio, Ernelinda (dans l'intrigue de Haendel, le roi voit Teodata pour la première fois quand son père, Ugone, la présente à la cour). Douze textes romains d'arias originaux furent conservés, mais ils furent souvent reconstitués et deux d'entre eux furent replacés dans des contextes nouveaux de grande portée où ils acquièrent plus de puissance dramatique: le tour de force "Rompo i lacci" de Guido, le tourmenté, fut déplacé vers l'Acte II, Scène VI où, au paroxysme de son dilemme, le personnage est déchiré par un conflit émotionnel, partagé entre l'amour et ses devoirs filiaux; l'espiègle "Che colpa è la mia" chanté par Teodata fut

déplacé vers l'Acte III, Scène II, où sa malice vint prendre la place d'une aria toute simple de 1696 invitant Vitige à être patient. Trois nouveaux textes d'arias furent écrits par Haym qui reprit des phrases dans le livret romain ("Benchè povera donzella", "Chi può mirare", et "Da te parto"), deux nouveaux duos d'amour furent insérés dans l'opéra et l'ancien texte du chœur final fut remplacé. En outre, cinq nouveaux textes d'arias furent insérés dans des scènes existantes, rendant plus expressive la description des puissantes réponses émotionnelles aux situations, comme la lamentation d'Emilia "Ma chi punir desio?" à la fin de l'Acte II (qui en 1696 s'était terminé par la simple déclaration de vengeance d'Emilia à l'adresse de Guido). Haym ajouta également deux scènes tout à fait nouvelles, l'une pour Guido ("Bel contento", Acte I, Scène IV) et l'autre pour Emilia ("Parto, sì", Acte II, Scène V); les deux créent des moments remarquablement dramatiques dans l'opéra (bien qu'il soit possible que "Bel contento" ait été destiné initialement, ou à une autre scène, ou à un autre opéra, peut-être *Ottone*).

On ignore quand Haendel commença à composer la musique de *Flavio*, mais son manuscrit autographe était intitulé à l'origine *Emilia*; ce titre fut sans doute modifié du

fait qu'il ressemblait trop à celui du nouvel opéra de Bononcini, *Erminia* (créé le 30 mars 1723). Plein d'autres changements survinrent au cours de sa conception: arrivé au bout de l'Acte II, Haendel décida de permuter les types de voix d'Ugone (initialement une basse) et Lotario (initialement un ténor), si bien que leurs parties durent être réécrites et modifiées. Le compositeur autocritique semble avoir peiné pour élaborer un schéma satisfaisant de l'Acte I, Scène XI, dans laquelle Guido réagit avec angoisse à la requête de son père, Ugone, qui veut que justice soit rendue après l'agression de Lotario: une longue pièce en fa mineur, "Il suol che preme" (inspirée de la musique d'une ancienne cantate romaine *La Lucrezia*), et une version de "L'empio sleale" (composée originellement pour être chantée par Senesino lors d'une représentation d'*Ottone*) furent supprimées toutes deux, avant que Haendel opte finalement pour "L'armellin vita non cura". Comparée aux solutions antérieures envisagées par Haendel, cette aria di paragone rapide en mi bémol semble subtilement ironique pour un événement qui mènera à la catastrophe. Dans l'Acte I la musique de Haendel semble souvent aimable et discrètement humoristique là où on s'attendrait à une réponse différente à la gravité de la situation émotionnelle. Ceci convient

au comportement absurde de la plupart des protagonistes, mais il est également significatif que les rythmes ternaires soient prépondérants tout au long de *Flavio*, et la plupart du temps, l'instrumentation consiste simplement en cordes et continuo, avec occasionnellement seulement des parties pour hautbois et flûte. Ce n'est pas un drame qui fait appel à un héroïsme extraverti du genre qui puisse être associé à des cors et des trompettes, ni une histoire qui demande des coloris orchestraux exotiques ou arcadiens. De plus, la partie de flûte dans le *Larghetto*, insouciant d'Emilia, "Quanto dolci" (Acte I, Scène III), semble avoir été pensée après coup, étant écrite au dos d'une esquisse d'un air du même caractère "Amante stravagante" (une aria fleurie avec des hautbois et violons à l'unisson qui exprime plaisamment la perplexité d'Emilia face aux actions de Guido à la fin de l'Acte I). Certaines subtilités musico-dramatiques peuvent facilement passer inaperçues: Teodata parle avec réserve à Flavio dans "Benchè povera donzella" (Acte I, Scène V), ce qui attise indubitablement le désir du roi. Le texte de "Di quel bel che m'innamora" (Acte I, Scène VIII) chanté par Flavio est celui d'une aria d'amour exprimant en apparence le ravissement, mais dans sa musique staccato en sol mineur figurent des rythmes pointés

cahotants, et des épisodes solos pour violoncelle, violon et hautbois contrastant astucieusement avec le plein orchestre; ceci suggère peut-être que les sentiments du roi pour Teodata sont un peu fous. Par contraste, le soliloque de Vitige qui suit, “Che bel contento” (Acte I, Scène IX), répond avec une inquiétude exprimée par le texte, mais le charmant *Andante* en fa majeur de Haendel illustre la sincérité et la loyauté de l’amant, qui n’ont rien de commun avec la nature et la vertu de Flavio.

L’engagement de Teodata et de Vitige est traité avec sensibilité, et les absurdes chamailleries des deux hommes plus âgés, Ugone et Lotario, sont tournées en dérision dans des arias burlesques (Acte II, Scènes III–IV), mais, habilement, Haendel réserve une plus grande intensité mélodramatique aux moments qui le demandent plus loin dans l’opéra. À mi-chemin de l’Acte II, la musique conçue pour Emilia et Guido gagne en intensité avec le plus beau des effets. Emilia, à qui son père a intimé d’abandonner sa relation avec Guido, fait des tristes adieux à son amant dans “Parto, sì” (Acte II, Scène V): sans ritournelle introductive, l’aria commence par une phrase vocale séduisante, avec, en douceur, un accompagnement de basse

continue uniquement, après quoi la musique s’épanouit en un magnifique *Largo* incluant une flûte solitaire (un instrument associé à la lamentation). Bien qu’Emilia soit en train de dire qu’elle doit quitter Guido, l’éloquente musique est comme l’expression codée d’une fidélité éternelle. Dans son soliloque “Rompo i lacci” (Acte II, Scène VI), Guido oscille entre des émotions conflictuelles: le jeune héros se tourmente à l’idée de trahir Emilia en complotant de tuer son père dans une aria en sol mineur accompagnée par des cordes progressant avec précipitation, mais dans une section centrale sublime (*Largo*, 3/8, mi bémol majeur) accompagnée par un solo plaintif au hautbois avec en toile de fond la douce pulsation d’accords aux cordes, il implore le Ciel de lui épargner tant de peine, car il est incapable de vivre sans son amour. La découverte par Emilia de son père expirant dans un bain de sang et l’horrible prise de conscience de la culpabilité de Guido amènent la puissante conclusion de l’Acte II: elle jure, sur le cadavre de Lotario, de se venger, mais même au cœur de son affliction filiale et malgré sa volonté de vengeance, Emilia ne peut s’empêcher de se souvenir de son éternel amour pour Guido dans une sicilienne extraordinaire en fa dièse mineur, “Ma chi punir desio?” Le clavecin reste silencieux tout

du long; la première entrée de la voix se fait sans accompagnement aucun, comme pour suggérer la désolation d'Emilia.

Il y a divers moments particuliers dans l'acte final. Prié de faire la cour à Teodata au nom de Flavio (Acte III, Scène II), Vitige accède à cette demande, mais il révèle ses propres sentiments avec tendresse dans le bref arioso "Corrispondi a chi ti adora". Ceci contraste avec l'attitude idiote de Flavio qui exprime l'ardeur de sa passion en se pavanant ("Starvi accanto e non languire"); et avec beaucoup d'esprit, la réponse espiègle de Teodata, "Che colpa è la mia", est identique quant à l'orchestration, au tempo et au climat, aux ridicules déclarations d'amour de Flavio. Vitige exhale sa frustration dans l'aria en sol mineur "Sirti, scogli, tempeste, procelle" qui exprime la jalousie, mais c'est clairement une tempête dans un verre d'eau si nous la comparons à la réelle angoisse qui se dégage de "Rompo i lacci" que chante Guido; les situations et les personnalités ne sont pas identiques, et la musique de Haendel illustre donc les différences entre les deux jeunes hommes.

Le plein effet de techniques *accompagnato* diverses est réservé tout particulièrement à la confrontation émouvante entre Guido et Emilia (Acte III, Scène IV). Guido, rongé par

le remords, offre à Emilia l'épée qui a tué son père et l'invite à l'enfoncer dans sa poitrine; elle s'avance pour le tuer, hésite, découvre qu'elle ne peut frapper de mort l'homme qu'elle aime encore, puis s'enfuit en larmes. La magnifique série de récitatifs accompagnés et de récitatifs simples se poursuit par l'obsédant "Amor, nel moi penar" de Guido, dans la tonalité peu habituelle de si bémol mineur; solitaire, il chante son amour éternel et ose espérer le pardon d'Emilia. C'est en le qualifiant d'"extrêmement pathétique" que Charles Burney fit l'éloge de cette aria paroxystique qui était conçu non seulement pour les talents lyriques et dramatiques de Senesino, mais aussi pour un bois obbligato, non spécifié dans le manuscrit de Haendel. Certaines sources suggèrent qu'il s'agissait peut-être d'une flûte à bec ("flauto" était biffé dans la partition de direction d'orchestre), mais il est plus probable que ce soit un genre de hautbois de transposition qui fut fabriqué pour John Kytch afin qu'il en joue à la Chapelle royale où le registre était plus aigu que dans l'enceinte de l'opéra.

Haendel termina la composition de *Flavio* le 7 mai 1723, une semaine seulement avant sa création, le 14 mai. Emilia était taillée sur mesure pour Cuzzoni, et le caractère principal masculin, Guido, était chanté par Senesino.

Le rôle titre, de moindre importance, était chanté par Gaetano Berenstadt (un castrat florentin né de parents allemands) et Margherita Durastanti (qui avait chanté la première fois pour Haendel à Rome en 1707) assurait le rôle du courtisan Vitige. Le rôle de Teodata, connue pour sa grande beauté, était écrit pour Anastasia Robinson dont les propres charmes suffirent à séduire le comte de Peterborough (l'un des souscripteurs de l'Académie; c'est probablement plus tard en 1723 que la chanteuse d'opéra et le lord se marièrent secrètement). Ugone fut le dernier rôle que Haendel écrivit pour le ténor écossais Alexander Gordon réputé d'humeur instable; ce sont peut-être les répétitions de *Flavio* qui ont servi de contexte à cette célèbre anecdote: Gordon se plaignant de la manière de Haendel dans ses accompagnements menaça de sauter sur le clavecin du maestro, à quoi Haendel aurait rétorqué: "Oh! Faites-moi savoir quand vous comptez faire ça et je ferai votre publicité. Car je suis certain que plus de monde se déplacera pour vous voir sauter que pour vous entendre chanter." Lotario fut interprété par la basse Giuseppe Maria Boschi, le seul chanteur à s'être produit dans chacune des trente-deux productions de la Royal Academy entre 1720 et 1728.

Représenté huit fois, *Flavio* ne fut qu'un modeste succès, et il ne fut jamais repris par la Royal Academy of Music. L'air s'apparentant le plus à un succès populaire fut "Amante stravagante" que chante Emilia, publié sous forme de mélodie avec des paroles anglaises par Henry Carey ("See, see, my charmer flyes me"), bien que l'actrice Susanna Arne (plus tard Mrs Cibber) ait chanté "Quanto dolci" quelques fois dans divers théâtres londoniens. En avril 1732 Haendel raviva l'opéra pour quatre représentations, mais le seul chanteur originel qui reprit son rôle fut Senesino, et une grande partie du reste de la partition exigea d'être modifiée pour l'adapter à la nouvelle distribution. *Flavio* est fort estimé par les spécialistes et les biographes de Haendel (le défunt Anthony Hicks nota: "l'ensemble de l'œuvre offre une soirée particulièrement agréable au théâtre"), mais l'opéra n'a jamais connu tout à fait le succès populaire qu'il mérite. Sa première représentation, dans un genre quelconque, depuis 1732 eut lieu au Händel-Festspiele à Göttingen en 1967, et deux ans plus tard il fut mis en scène par l'Unicorn Opera Group, qui fait œuvre de pionnier, à Abingdon. L'opéra a été repris occasionnellement, mais même en ces temps d'engouement pour Haendel, ceci est seulement son second enregistrement

commercial complet, et le premier à se conformer fidèlement à la partition de Haendel.

© 2010 David Vickers

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Synopsis

Acte I

Le drame se situe dans l'histoire légendaire lorsque l'Angleterre est supposée se trouver sous la domination lombarde. Le roi Flavio a deux conseillers d'âge mûr, Ugone et Lotario, et est marié à Ernelinda qui n'apparaît pas dans l'opéra, mais qui a imprudemment parlé à son époux de la grande beauté de la fille d'Ugone, Teodata. L'opéra commence de nuit, dans le jardin du palais d'Ugone. La très réputée Teodata quitte ses appartements en compagnie de son amant secret, Vitige (un courtisan); elle demande de le revoir plus tard aux fiançailles officielles de son frère Guido et d'Emilia (la fille de Lotario), mais Vitige doit vaquer à ses fonctions à la cour, et ils se disent chaleureusement au revoir.

Dans une salle du palais de Lotario décorée pour le mariage, les mains d'Emilia et de Guido sont unies par leurs pères, et leur engagement est scellé. Lotario et Ugone se rendent à la cour séparément: Ugone présente Teodata

au roi Flavio qui est submergé par son attrait immédiat pour elle, et qui suggère qu'elle fasse partie de la suite de la reine; Lotario arrive pour inviter Flavio au mariage. Le roi accepte, mais un soldat vient les interrompre pour informer le roi que le gouverneur d'Angleterre renonce inopinément à ses fonctions car il est souffrant. Flavio envisage de nommer Lotario nouveau gouverneur, mais il change très vite d'avis et convoque Ugone pour lui offrir le poste vacant (Lotario en est outragé). Flavio parle avec enthousiasme du charme de Teodata à Vitige qui, craignant de révéler la vérité, prétend la trouver "déplaisante".

Ugone rentre chez lui après avoir été giflé par Lotario, furieux, et montre les marques à son fils Guido à qui il demande de venger l'honneur de la famille. Guido, déchiré entre l'amour et ses devoirs filiaux, demande à Emilia de promettre qu'elle continuera à l'aimer même si l'opinion publique, le roi et son père se dressaient contre lui. Emilia lui jure fidélité, mais elle est perplexe et anxieuse.

Acte II

Teodata rend visite à Flavio dans une salle majestueuse du palais royal. Saisi par sa beauté, le roi est sur le point de lui déclarer son amour quand Ugone intervient, protestant d'outrage à son honneur, son visage tuméfié recouvert d'un

voile. Flavio retire le voile, ordonne à Ugone de partir pour l'Angleterre, et quitte frustré. Teodata pense à tort que les lamentations de son père signifient que sa liaison avec Vitige a été découverte; elle confie tout à son père qui l'accuse de trahison.

Dans un jardin, Lotario prévient Emilia avec colère qu'il la reniera si elle n'abandonne pas Guido. Son amant arrive dans tous ses états; Emilia l'informe de la menace de son père, mais promet à Guido de l'aimer éternellement. Laissé seul, Guido, vindicatif, manifeste son intention de tuer Lotario, mais il n'est pas sûr de pouvoir vivre sans l'amour d'Emilia.

Entre temps Flavio ordonne à Vitige, apeuré, de faire la cour à Teodata en son nom. Vitige et Teodata projettent, comme Ugone désapprouve leur amour, de se marier sans attendre, mais le courtisan suggère, pensant que ce serait plus sûr pour eux, que Teodata prétende d'abord répondre favorablement aux avances du roi; elle consent, mais met Vitige en garde contre la jalousie.

Guido défie Lotario dans la cour de la maison de ce dernier: le duel s'engage et Guido blesse mortellement son futur beau-père. Emilia trouve son père mourant; il identifie son assassin avant de s'éteindre. Elle invoque la colère de Nemesis envers l'indigne Guido, mais

elle ne peut assumer de se venger de son père sur son amant et décide qu'il vaudrait mieux qu'elle meure.

Acte III

Dans une pièce du palais royal, Emilia et Ugone s'adressent tous deux à Flavio qui se languit d'amour: Emilia demande justice et Ugone tente de justifier les actes de Guido. Le roi, plus préoccupé de séduire Teodata, tempore. Vitige et Teodata entrent; Vitige reçoit l'ordre de plaider pour l'amour du roi envers Teodata, avant que Flavio ne lui fasse lui-même la cour. Mais lorsqu'elle répond favorablement aux avances de Flavio, Vitige sent la détresse le gagner. Malgré qu'elle proteste en aparté et prétende qu'elle simule, Teodata accepte la proposition que lui fait le roi de devenir sa reine (Flavio semble oublier qu'il en a une déjà); Vitige est déconcerté et jaloux.

Emilia, pleurant son père, rencontre et accuse le misérable Guido. Incapable de vivre sans l'amour de sa bien-aimée, celui-ci lui offre l'épée qui a mortellement blessé son père, s'agenouille devant elle et la supplie de le tuer. Emilia prend l'épée, hésite, la lâche et s'encourt. Vitige et Teodata discutent et se réconcilient, mais leurs étreintes et leurs promesses d'amour sont entendues par Flavio qui réalise qu'il

a été dupé. Le roi fait irruption entre eux et les amants reconnaissent avoir une liaison secrète. Guido entre en trombe et demande qu'on l'exécute car son crime l'a rendu odieux à Emilia.

Flavio témoigne à la fois d'astuce et de bienveillance à l'égard de chacun des quatre amants: il fait croire à Emilia que Guido a été exécuté et insiste pour qu'elle voie sa tête; elle refuse et demande à être tuée aussi. Guido sort de sa cachette vivant et en forme, et les amants éprouvés sont réunis dans la joie. Avec une bonne humeur louable, Flavio décide de "punir" Vitige en lui abandonnant Teodata que le courtisan avait déclaré trouver si "déplaisante", puis il rappelle à Ugone qu'il est temps d'assumer ses fonctions de gouverneur d'Angleterre.

© 2010 David Vickers

Traduction: Marie-Françoise de Meets

Le contreténor **Tim Mead** a fait ses études au King's College à Cambridge et au Royal College of Music. Il a récemment chanté le rôle d'Admeto (*Admeto*) au Händel-Festspiele Göttingen et à l'Edinburgh International Festival, Endimione et Calisto (*Calisto*) au Bayerische Staatsoper à Munich, Paggio et Ombra di Bussiride (*Ercole amante*) au

Nederlandse Opera, Ottone (*L'incoronazione di Poppea*) au Norske Opera, à l'English National Opera et à l'Opéra de Lyon, Orlando (*Orlando*) au Chicago Opera Theater, Ometh (*Golem*) à l'Angers Nantes Opéra, Tolomeo (*Giulio Cesare*) au Deutsche Oper am Rhein, Trasimede (*Admeto*) à l'Opernhaus Halle et David (*Saul*) en concert pour l'Opera North, et il a participé à la création de *The Minotaur* au Royal Opera, Covent Garden. En concert il a chanté le Magnificat de Bach et *Dixit Dominus* avec Le Concert d'Astrée dirigé par Emmanuelle Haïm, l'Oratorio de Noël avec Les Arts Florissants dirigé par William Christie, Oronte (*Riccardo Primo*) et Idelberto (*Lotario*) avec le Kammerorchester Basel, la *Missa Bruxellensis* de Biber avec l'Academy of Ancient Music aux BBC Proms et Rinaldo (*Rinaldo*) avec le Bach Collegium Japan dirigé par Masaaki Suzuki. Lors des prochaines saisons il chantera Clearte (*Niobe*) à Covent Garden, Eustazio (*Rinaldo*) au Glyndebourne Festival Opera, Ottone à Dijon, à Nice et à Lille, Endimione au Bayerische Staatsoper, Orlando au Scottish Opera et Tolomeo à l'English National Opera.

Le contreténor **Iestyn Davies** se vit décerner le Royal Philharmonic Society's Young Artist Award en 2009. Il a étudié l'archéologie et

l'anthropologie à Cambridge où il fut "choral scholar" (étudiant recevant une bourse en échange de sa participation au chœur de l'école ou de l'université où il fait ses études) à St John's College, avant de poursuivre ses études vocales à la Royal Academy of Music. Depuis qu'il a fait ses débuts dans le rôle d'Ottone (*L'incoronazione di Poppea*) à l'Opéra de Zürich sous la direction de Nikolaus Harnoncourt, il s'est produit entre autres dans les rôles d'Oberon (*A Midsummer Night's Dream*) au Houston Grand Opera et à l'English National Opera, Arsace (*Partenope*) au New York City Opera, Ottone au Glyndebourne Festival Opera, le roi Arthur de Purcell au New York City Opera et à l'English National Opera, Hamor (*Jephtha*), et L'Humana Fragilità et Pisandro (*Il ritorno d'Ulisse in patria*) au Welsh National Opera, Voice of Apollo (*Death in Venice*) à l'English National Opera, et Spirit (*Dido and Aeneas*) ainsi que Creonte (*Niobe*) au Royal Opera, Covent Garden. Comme récitaliste régulier au Wigmore Hall, Iestyn Davies est apparu en concert au Teatro alla Scala à Milan, aux BBC Proms au Royal Albert Hall ainsi qu'au Concertgebouw à Amsterdam, à la Tonhalle à Zürich, au Snape Maltings et au Royal Festival Hall. Il travaille souvent avec les formations suivantes: Orchestra of the Age of Enlightenment, Academy of

Ancient Music, Early Opera Company, Britten Sinfonia, London Philharmonic Orchestra, Bournemouth Symphony Orchestra, Ensemble Matheus, Concerto Copenhagen et Concerto Köln, entre autres. www.iestyndavies.com

Née à Cardiff, la soprano **Rosemary Joshua** a fait ses études au Royal College of Music. Elle s'est produite entre autres dans les rôles d'Adèle (*Die Fledermaus*) au Metropolitan Opera à New York, la Renarde (*La Petite Renarde rusée*) et Tytania (*A Midsummer Night's Dream*) au Teatro alla Scala à Milan, Anne Trulove (*The Rake's Progress*) au Royal Opera, Covent Garden, au Glyndebourne Festival Opera et au Théâtre royal de la Monnaie à Bruxelles, Oscar (*Un ballo in maschera*) au Nederlandse Opera et Susanna (*Le nozze di Figaro*) au Glyndebourne Festival Opera, au Bayerische Staatsoper, au Welsh National Opera et à l'Oper Köln. Elle est particulièrement appréciée pour ses rôles dans les opéras de Haendel, ayant interprété Angelica (*Orlando*) à Munich, à Covent Garden et au Festival d'Aix-en-Provence, Poppaea (*Agrippina*) à Cologne, Bruxelles et Paris, Cleopatra (*Giulio Cesare*) à Paris, Amsterdam et en Floride, Ginevra (*Ariodante*) à San Diego, Nitocris (*Belsazzar*) au Deutsche Staatsoper à Berlin, à Toulouse

et aux festivals d'Aix-en-Provence et d'Innsbruck, le rôle titre dans *Partenope* à l'English National Opera et le rôle titre dans *Semele* aux festivals d'Aix-en-Provence et d'Innsbruck, en Flandre, à Cologne, aux BBC Proms et à l'English National Opera, cette dernière apparition lui ayant valu d'être nommée pour un Laurence Olivier Award. La discographie de Rosemary Joshua inclut les rôles titres dans *Partenope* et *Semele* de Haendel et un disque des duos de Haendel avec Sarah Connolly, chaque fois sous le label de Chandos.

Véritable contralto au registre vocal très large, **Hilary Summers** a suscité l'attention de nombreux compositeurs contemporains. Elle a créé le rôle de Stella dans *What Next?* d'Elliott Carter pour le Staatsoper unter den Linden, sous la direction de Daniel Barenboim, en 1999, et le rôle de la mezzo-soprano dans *Into the Little Hill* de George Benjamin en 2006. Depuis 2002 elle s'est produite à travers l'Europe dans *Le Marteau sans maître* de Boulez avec l'Ensemble Intercontemporain dirigé par le compositeur. Elle s'est aussi produite dans les opéras de Michael Nyman et est partie en tournée à travers le monde avec le Michael Nyman Band. Fine interprète du répertoire

baroque, elle chante régulièrement avec l'Academy of Ancient Music, le Gabrieli Consort, Les Talens Lyriques, le Balthasar Neumann Ensemble et The English Concert. Une chaleureuse association avec William Christie et Les Arts Florissants l'a amenée à interpréter le rôle de Medoro dans *Orlando* de Haendel sur disque et de la Sorcière dans la production de Deborah Warner de *Dido and Aeneas* de Purcell qui a été représentée dans le monde entier. Elle travaille souvent avec The King's Consort, à la fois en concert et en studio d'enregistrement, et se produit régulièrement aussi avec Christian Curnyn et l'Early Opera Company. Au cours de la saison 2009/2010 Hilary Summers s'est fait remarquer particulièrement aux côtés de l'Ensemble Intercontemporain, du Birmingham Contemporary Music Group, de l'ensemble Les Arts Florissants, du West Eastern Divan Orchestra et de l'Academy of Ancient Music.

Connue internationalement par ses interprétations très appréciées des répertoires baroque, classique et autres de la mezzo-soprano coloratur, ainsi que par ses mélodies solos, la mezzo-soprano croate **Renata Pokupić** a fait récemment ses débuts au Royal Opera, Covent Garden dans le rôle

d'Irene (*Tamerlano*) qu'elle avait interprété antérieurement au Teatro Real à Madrid et y a été acclamée par la critique; elle a également chanté les rôles de Cherubino (*Le nozze di Figaro*) à Washington et à Los Angeles, Dorabella (*Così fan tutte*) en concert à Paris, Sesto (*La clemenza di Tito*) au Chicago Opera Theater et Annio (*La clemenza di Tito*) à l'Opéra de Lyon. Elle excelle en concert où elle travaille régulièrement avec Sir John Eliot Gardiner, Emmanuelle Haïm, Jérémie Rhorer, Laurence Cummings et Christian Curnyn. Au cours des dernières saisons, elle s'est produite avec Kent Nagano, Carlo Rizzi, Yakov Kreizberg, Kazushi Ono et Christophe Rousset, a chanté le rôle titre dans *Theodora* avec le Gabrieli Consort dirigé par Paul McCreesh et a participé à des exécutions de *Elijah* de Mendelssohn avec le London Philharmonic Orchestra dirigé par Kurt Masur et du Requiem de Mozart avec Sir Roger Norrington au Bath Mozartfest. Au cours de la saison 2010/2011 Renata Pokupić fera ses débuts au Wigmore Hall avec Roger Vignoles et se produira dans des exécutions de la Symphonie no 2 de Mahler avec le City of Birmingham Symphony Orchestra sous la baguette de Sakari Oramo et de la Passion selon Saint Matthieu avec l'Orchestre philharmonique de Rotterdam

dirigé par Yannick Nézet-Séguin. Né à Glasgow, le ténor **Thomas Walker** a étudié le chant avec Ryland Davies au Royal College of Music. Il a chanté Pelléas pour l'Opera Theatre Company à Dublin, Linfea (*Calisto*) sous la direction de René Jacobs au Théâtre royal de la Monnaie à Bruxelles, Janek (*L'Affaire Makropoulos*) à l'English National Opera, Ottavio (*Don Giovanni*) et Ferrando (*Così fan tutte*) à l'Opera Holland Park, Alessandro (*Il re pastore*) au Festival international de Musique Ancienne d'Innsbruck, Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*) avec l'Ensemble Matheus et Jean-Christophe Spinosi à Brest et à Toulouse, le Chanteur italien (*Der Rosenkavalier*) et Lindoro (*L'italiana in Algeri*) au Scottish Opera, ainsi que Lechmere (*Owen Wingrave*) au Royal Opera, Covent Garden. Il s'est produit aux BBC Proms dans *Elijah* de Mendelssohn, *Otčenáš* de Janáček et dans la Messe en ut majeur de Beethoven, et avec le Northern Sinfonia dans le Magnificat de Bach ainsi que dans *Die Schöpfung* de Haydn lors du concert d'ouverture au Sage à Gateshead. Il a chanté l'Évangéliste (Passion selon Saint Matthieu) et Giuliano (*Rodrigo*) avec l'Al Ayre Espagnol, et le Chevalier (*Dialogues des Carmélites*) avec le Royal Scottish National Orchestra à l'Edinburgh International Festival. Thomas

Walker a été entendu à travers l'Europe dans *Messiah* de Haendel, la Messe *Nelson* de Haydn, *Pulcinella* de Stravinsky, *La Betulia liberata* de Mozart, la Passion selon Saint Jean de Bach, *A Child of Our Time* de Tippett, *Jephtha* de Haendel, la Messe no 6 de Schubert et des cantates de J.S. Bach.

Le baryton-basse **Andrew Foster-Williams** a fait ses études à la Royal Academy of Music dont il est maintenant "Associate". Il a chanté Leone (*Tamerlano*) avec le Washington National Opera, les arias pour voix de basse dans *The Fairy Queen* de Purcell au Glyndebourne Festival Opera, en tournée en France et à New York, Zebul (*Jephtha*) et Borée (*Les Boréades*) à l'Opéra national du Rhin, le Comte (*Le nozze di Figaro*) au Festival international d'opéra Baroque de Beaune, Alidaro (*La Cenerentola*) au Welsh National Opera et pour Glyndebourne on Tour, Nick Shadow (*The Rake's Progress*) avec le Kammerorchester Basel, Larkens (*La fanciulla del West*) au Royal Opera, Covent Garden, Golaud (*Pelléas et Mélisande*) pour l'Independent Opera à Londres, Leporello (*Don Giovanni*), Colline (*La bobème*), Plutone (*Orfeo*) et une version scénique du *Winterreise* de Schubert pour l'Opera North, ainsi que Garibaldo (*Rodelinda*), Melisso (*Alcina*) et Argante (*Rinaldo*) au Händel-

Festspiele Göttingen. En concert Andrew Foster-Williams a été entendu dans plusieurs pays notamment dans des exécutions de la Passion selon Saint Matthieu, *Messiah*, la Messe *Nelson*, *Die Jahreszeiten*, *Die Schöpfung*, *Elijah* et la Neuvième Symphonie de Beethoven, entre autres, sous la baguette de chefs tels Paul McCreesh, Andrew Manze, Nicholas McGegan, Robin Ticciati, Ivor Bolton, Sir Colin Davis, Bernard Labadie, Yakov Kreizberg et Franz Welser-Möst.

Fondée en 1994 par son directeur musical, Christian Curnyn, l'**Early Opera Company** a établi fermement sa réputation à présent et est considéré comme l'un des meilleurs ensembles de musique ancienne en Angleterre. La production de *Serse* de Haendel qui marqua ses débuts mena à une invitation au BOC Covent Garden Festival, et en outre, à trois représentations d'*Ariodante* de Haendel. En 1998 la Compagnie fit ses débuts à St John's, Smith Square dans des versions de concert d'*Actéon* de Charpentier et de *Dido and Aeneas* de Purcell, et mit en scène *Orlando* de Haendel au Queen Elizabeth Hall dans le cadre du South Bank Centre Early Music Festival. Depuis elle a donné des représentations particulièrement remarquables: *Dido and Aeneas* au Vic Early Music Festival en Espagne, *Agrippina* au

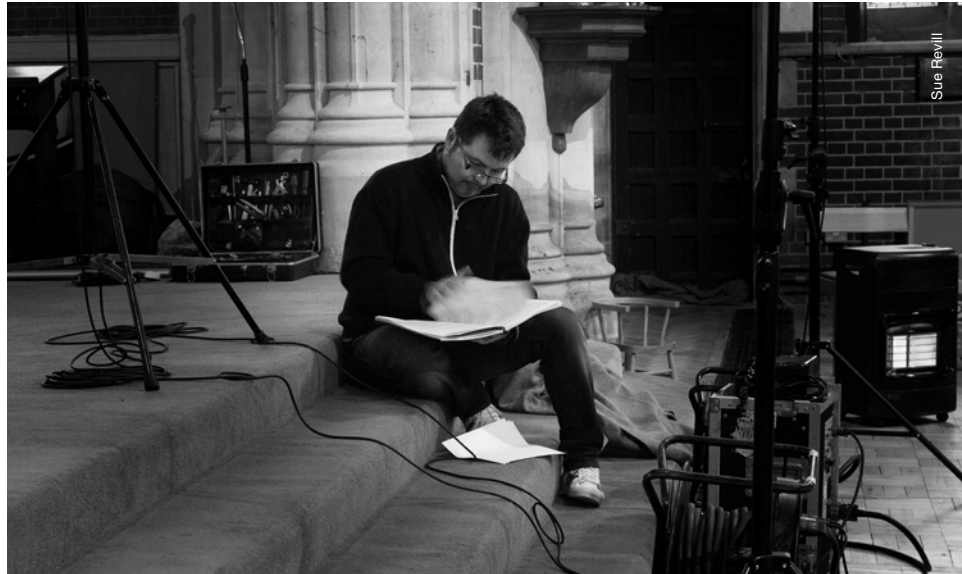
St John's, *Partenope* au Buxton Festival et aux Snape Proms à Aldeburgh, *Alfred* de Thomas Arne au Linbury Studio / Royal Opera House (diffusé sur BBC Radio 3), un double programme Rameau au Cheltenham Festival, *Eliogabalo* de Cavalli au Grange Park Opera et *L'incoronazione di Poppea* au Iford Festival où il a été représenté au cours de dix saisons. La Compagnie s'est produite régulièrement au Wigmore Hall, et a récemment fait ses débuts au Festival de Musique Ancienne de Dubrovnik, au Lufthansa Festival of Baroque Music et au Spitalfields Festival. L'Early Opera Company a entrepris sa première tournée nationale en 2003 avec *Susanna* de Haendel, soutenue par l'Arts Council England, et depuis, elle est également partie en tournée avec *Flavio* et *Orlando* de Haendel. Des critiques enthousiastes ont accueilli les enregistrements de la Compagnie pour Chandos: *Partenope* de Haendel, *Semele* de Haendel (un Editor's Choice dans *Gramophone*, l'un des Records of 2007 dans *The Sunday Times* et récipiendaire du prestigieux Stanley Sadie Handel Prize pour 2008) et *The Judgment of Paris* de Eccles (couronné par un Diapason d'Or).

Christian Curnyn que *The Times* dépeint comme "Our finest young Handelian" naquit à Glasgow et fit ses études à York et

à la Guildhall School of Music and Drama. En 1994 il fonda l'Early Opera Company (www.earlyopera.com), une formation dédiée à l'exécution d'opéras baroques avec des instruments d'époque. Spécialistes des œuvres de Haendel, Christian Curnyn et sa troupe ont à leur actif des exécutions remarquables d'*Agrippina* à New York, *Ariodante* au BOC Covent Garden Festival, *Orlando* au South Bank Centre Early Music Festival, *Partenope* au Buxton Festival et à l'Aldeburgh Festival, ainsi que *Flavio* et *Susanna* en tournées nationales. En 2005 Christian Curnyn a fait ses débuts avec le Scottish Opera en dirigeant *Semele*, et il est revenu en 2006 pour *Tamerlano*. Il a dirigé *Jephtha* au Händel-Festspiele à Halle, *Orlando* et, de Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea* à l'Opera Theatre Company à Dublin, ainsi que *Saul* à l'Opera North. Au Grange Park Opera il a dirigé *Le nozze di Figaro* en 2006, *Semele* en 2007, et *Eliogabalo* de Cavalli en 2009. En 2008, il a fait ses débuts avec beaucoup de succès à l'English National Opera en dirigeant *Partenope*, y revenant pour *After Dido*, la production de Katie Mitchell inspirée de *Dido and Aeneas* de Purcell. En 2009, Christian Curnyn a dirigé *The Beggar's Opera* de Britten au Royal Opera, Covent Garden, et en 2010 il a fait ses débuts au New York City Opera avec *Partenope*, au Chicago

Opera Theater avec *Giasone* de Cavalli et au Glimmerglass Opera avec *Tolomeo*. En 2010, il a également fait une tournée qui fut un immense succès avec le Scottish Chamber Orchestra et Nicola Benedetti et est apparu aux BBC Proms avec l'Early Opera Company. Il a donné plusieurs récitals au Wigmore

Hall à Londres. Il est prévu qu'il reviendra à l'English National Opera et qu'il fera ses débuts à l'Oper Frankfurt et au Staatstheater Stuttgart. Christian Curnyn est titulaire de la classe de chant baroque au Royal College of Music et au Guildhall School of Music and Drama.



CHRISTIAN CURNYN DURING THE RECORDING SESSIONS



FROM THE RECORDING SESSIONS



ROSEMARY JOSHUA DURING THE RECORDING SESSIONS



Sue Revill

IESTYN DAVIES DURING THE RECORDING SESSIONS

FLAVIO, RE DE' LONGOBARDI

COMPACT DISC ONE

1. Ouverture

Atto I Scena I

Notte. Giardino nella casa di Ugone

Teodata accompagnata fuori dalle proprie stanze da Vitige

Vitige e Teodata

2. Recitativo

Vitige

Fra i ciechi orror' notturni
partirò inosservato.

Teodata

Vitige!

Vitige

Amata sposa!

Teodata

Oh Dio, tu parti?

Vitige

Parto;
ma l'alma mia, tutta dal piè diversa,
ella farà la via.

FLAVIO, KING OF THE LOMBARDS

COMPACT DISC ONE

1. Overture

Act I Scene I

Night. The garden of Ugone's house

Teodata comes out of her rooms, accompanied by Vitige.

Vitige and Teodata

2. Recitative

Vitige

Among the blind horrors of night
I'll leave unseen.

Teodata

Vitige!

Vitige

Beloved bride!

Teodata

O God, you're leaving?

Vitige

I'm going;
but my heart will take a different path
from that of my steps.

Teodata
Pur di Lotario ai tetti, in questa notte
per le nozze di Guido, a me germano,
caro, ti rivedrò?

Vitige
No, Teodata.

Teodata
Ahi, misera! Perché?

Vitige
Quel grado ch'io sostegno
m'obbliga nella reggia.

3. Duetto

Vitige e Teodata
A due
Ricordati, mio ben,

Teodata
che se da me tu parti,

Vitige
che se da te io parto,

A due
io vivo sol con te.

Vitige
Già teco resta il cor

Teodata
Già meco resta il cor

Teodata
But tonight, under Lotario's roof,
at the wedding of Guido, my brother,
dearest, I'll see you again?

Vitige
No, Teodata.

Teodata
Ah, wretched me! Why?

Vitige
The position I hold
obliges me to be at court.

3. Duet

Vitige and Teodata
Together
Remember, my darling,

Teodata
that when you're parted from me,

Vitige
that when I'm parted from you,

Together
I live for you alone.

Vitige
Yet my heart will remain with you,

Teodata
Yet your heart will stay with me,

Vitige
in pegno del mio amor,

Teodata
in pegno del tuo amor,

Vitige
di mia costante fè.

Teodata
di tua costante fè.

A due
Ricordati, ecc.

(Partono.)

Scena II

Sala illuminata nella casa di Lotario per le nozze di Emilia e Guido

Dopo una breve sinfonia, esce da una parte Lotario, che va incontro a ricevere Ugone, il quale viene con Guido e Teodata, con seguito di cavalieri e dame.

Ugone, Lotario, Guido, e Teodata

4. Sinfonia

5. Recitativo

Ugone
Lotario, al sacro nodo
eccoti Ugone, Guido e Teodata.

Vitige
as a token of my love,

Teodata
as a token of your love,

Vitige
and my constant faith.

Teodata
and your constant faith.

Together
Remember, etc.

(They exit.)

Scene II

A room in Lotario's house, illuminated for the wedding of Emilia and Guido

After a short symphony, Lotario enters from one side, ready to receive Ugone, who enters with Guido and Teodata, with knights and ladies attending.

Ugone, Lotario, Guido, and Teodata

4. Symphony

5. Recitative

Ugone
Lotario, to tie the sacred knot
I present Ugone, Guido, and Teodata.

Lotario
Già questa notte è di vegnenti Alcidi
lucida messaggiera.

Ugone
Così sarà.

Lotario
Così l'Italia spera.
(*Ad un paggio che parte.*)
Or venga Emilia.

Guido
Avrà da te luce,
nodo così beato.

Teodata
Già lo stringe la sorte,
annoda il Fato.

Scena III
Emilia con seguito, ed i suddetti

Emilia
Con l'alma reverente
eccomi, o padre, o Ugone!
O Teodata! O Guido, mio tesoro!

Guido
Pur stringerò quella beltà che adoro!

Ugone
Figlio!

Lotario
This night is the shining herald
of heroes to come.

Ugone
So may it be.

Lotario
So all Italy hopes.
(*to a page, who leaves*)
Fetch Emilia.

Guido
From you it will receive its lustre,
such a blessed union.

Teodata
Already destiny joins it,
and fate binds it.

Scene III
Emilia with attendants, and the aforesaid

Emilia
With dutiful spirit
here I am, O Father, O Ugone!
O Teodata! O Guido, my beloved!

Guido
Now I will embrace that beauty whom I adore!

Ugone
My son!

Lotario
Figlia!

Ugone
La destra porgi a Emilia!

Lotario
E la tua porgi a Guido!

Ugone
Tempo è ormai di riposo.
Quando spunti l'Aurora
alla regia n'andrò con Teodata.

Lotario
Io, perché Flavio onori
i famosi sponsali, al nuovo giorno
partirò con Emilia a quel regnante.

Teodata
(Vedrò Vitige, il mio diletto amante!)
Bell' Emilia!

Emilia
Cognata!

Teodata
Addio!

Emilia
Addio, Teodata!
(*Partono Teodata, Ugone e Lotario.*)
Sposo!

Lotario
My daughter!

Ugone
Give your right hand to Emilia!

Lotario
And give yours to Guido!

Ugone
Now it is time for rest.
When the sun rises
I'll go to the court with Teodata.

Lotario
Because Flavio will grace
the wedding, at the new day I
will go with Emilia to the king.

Teodata
(I shall see Vitige, my dearest lover!)
Fair Emilia!

Emilia
Sister!

Teodata
Farewell!

Emilia
Farewell, Teodata!
(*Teodata, Ugone e Lotario exit.*)
My husband!

Guido
Sposa!

A Due
Cor mio!

Guido
Di me sarai?

Emilia
Sin che avrò vita!

A due
Addio!

(Partono tutti, fuori che Guido ed Emilia.)

6. Aria
Emilia
Quanto dolci, quanto care
son' le gioie nel mio sen!
Ora sì, posso sperare
di godere il caro ben.

Quanto dolci, ecc.

(Parte.)

Scena IV
Guido solo

Guido
My wife!

Together
My sweetheart!

Guido
Will you be mine?

Emilia
As long as I live!

Together
Farewell!

(All exit, except Guido and Emilia.)

6. Aria
Emilia
How sweet, how dear
are the joys in my heart!
Yes now I can hope
to hold my sweetheart.

How sweet, etc.

(Exit.)

Scene IV
Guido alone

7. Recitativo

Guido

Son pur felice al fine:
ahi! per la tenerezza
sento stemprarmi il core.
Parmi veder sull'etra
per sì fausto Imeno tutte le stelle
rider più liete, e scintillar più belle.

8. Aria

Guido

Bel contento già gode quest'alma,
né più teme d'aver a penar.
Che d'amore la placida calma
il mio seno qui giunge a bear.

Bel contento, ecc.

(Parte.)

Scena V

Camera d'udienza

Ugone, Teodata, e Flavio con seguito

9. Recitativo

Ugone

O dell'Italo soglio, eccelso nume,
qui la prole d'Ugone, a te protestata,
s'inchina Teodata.

Flavio

(Che nobiltà, che leggiadria, che vezzo!)
Ugone, alla mia regia
porti gentil beltà.

7. Recitative

Guido

At last I'm happy:
ah, I feel my heart
dissolve with tenderness.
I seem to see in the heavens,
by this so fortunate marriage, all the stars
smile more brightly and twinkle more beautifully.

8. Aria

Guido

My soul rejoices in sweet content
and fears no longer that it will suffer anew.
For the gentle calm of love
has come to bless my heart.

My soul rejoices, etc.

(Exit.)

Scene V

Audience chamber

Ugone, Teodata, and Flavio with attendants

9. Recitative

Ugone

O Italy's king, supreme deity,
here, prostrate before you, the child of Ugone,
Teodata, bows.

Flavio

(Such nobility, such charm, such grace!)
Ugone, to my court
you have brought a fair beauty.

Ugone
Suddita umile,
al raggio di tua porpora s'indora.

Flavio
Ma perché fin ad or cotanto avaro
fosti con noi di tal tesoro?

Teodata
Negli ameni giardini
passar giorni solinghi ebbi vaghezza.

Ugone
Or che di Guido, a lei german', le nozze
la richiaman dai boschi,
al tuo piè genuflessa,
per sottrarsi al rigor d'astri tiranni,
di sua tenera età consacra gli anni.

Flavio
(La porpora del labbro è peregrina!)
Piacciate, e il genitor tanto conceda,
che ad Ermelinda, mia sposa e Regina,
io stesso ti presenti: e il corso breve
di questo giorno seco passi in corte.

Teodata
E' la tua bontà che serva umil' riceve.

Flavio
Teco ne vado, Ugone,
e la m'attendi: addio.
(Ah, che di nuovo foco arde il mio cor!)

Ugone
A humble subject,
she shines by the rays of your majesty.

Flavio
But why, up till now, have you been such a miser
to us with this treasure?

Teodata
In beautiful gardens
I like to pass my days in solitude.

Ugone
Now that the wedding of Guido, her brother,
calls her back from the groves,
she kneels at your feet,
to escape ill-starred rigour
she dedicates her tender youth to you.

Flavio
(The purple of her lips is exquisite!)
So it please you, and if your father agrees,
to Ermelinda, my wife and queen,
I myself shall present you; and the short time
of this day spend with her at court.

Teodata
Your humble servant accepts your favour.

Flavio
She shall go with you, Ugone,
and attend me there; farewell.
(Ah, with what new fire burns my heart!)

10. Aria

Teodata

Benchè povera donzella
non conosco infedeltà;
non son' vaga, e non son' bella,
ed ingrata esser non vuò.
Sì, già sento nel mio petto
che l'amor forza le dà,
ma non è già questo affetto
ma rispetto; e più non so.

Benchè, ecc.

(Parte Teodata con Ugone.)

Scena VI

Lotario e Flavio, entra poi Vitige con un foglio.

11. Recitativo

Lotario

Della mia prole Emilia
e di Guido, signor, già son' palesi
i futuri sponsali; e sol vi manca
che il tuo real diadema
doni al talamo lustro in questo giorno.

Flavio

Ne ricevo l'invito.

Vitige *(Entra con un foglio.)*

Dal Britannico ciel,
O mio Sovran',
Narsete, il sommo duce,
trasmette un chiuso foglio.

10. Aria

Teodata

Although I'm just a simple girl
I don't know how to be untrue;
I'm not pretty, I'm not beautiful,
and I will not be ungrateful.
Yes, I already feel in my breast
that love begins to stir,
but yet it's not affection,
but respect; and I know no more.

Although, etc.

(Teodata leaves with Ugone.)

Scene VI

Lotario and Flavio, then Vitige enters with a letter.

11. Recitativo

Lotario

My child Emilia's wedding to Guido
has already been announced, Sir,
it needs only
your royal crown
to give its lustre to the nuptial bed that day.

Flavio

I accept the invitation.

Vitige *(enters with a letter)*

From the land of Britain,
O my Sovereign,
Narsete, its chief governor,
has sent a sealed letter.

Flavio

Per la man' di quel saggio
sempre migliori al regno
mi pervengono i fatti.

(Legge il foglio.)

“Già per l'età cadente
Narsete, il tuo fedele,
giace infermo e languente.

Invia duce che freni
la britannica fede;
tornami al patrio Ciel, e fa ch'io spiri
l'anima agonizzante al regio piede.”
Torn' il fido Narsete, e al ciel britannico
scelgasi un nuovo duce!

Lotario

(Per innalzarmi a dignità suprema
quest'è il tempo, o destino!)

Flavio

Lotario!

Lotario

Sire!

Flavio

Andrai ...

ma no – venga l'antico Ugone!

*(Parte una guardia, e Flavio appoggia una mano
alla spalla di Lotario, e poi dice:)*

Al mio Regno, al tuo Re, Lotario, amico,
tua fè tant'è gradita
che d'alto onor' sei degno.

Flavio

From that wise man's hand
always comes the best news
to this kingdom.

(He reads the letter.)

'Already bowed by age
Narsete, your faithful servant,
lies ill and languishing.

Send a leader to guide
the governance of Britain;
bring me back to my native country, so that I
may breathe my last breath at your royal feet.'
Let Narsete return, and for Britain
a new governor will be chosen!

Lotario

(Now is the time to raise me
to the highest honour, O Destiny!)

Flavio

Lotario!

Lotario

Sire!

Flavio

You will go...

but no, bring aged Ugone.

*(A guard leaves, and Flavio places a hand on
Lotario's shoulder, then says:)*

To my kingdom, to your king, Lotario, friend,
your loyalty is so welcome
that you are worthy of high honour.

Vitige
(Cert'egli avrà ...)

Lotario
(Al certo è mio ...)

A Due
... della Britannia il Regno!)

Scena VII
Ugone, e detti

Ugone
Di qual sovrano e riverito impero
Signor, degno mi fai?

Flavio (*Gli dà la lettera.*)
Prendi!
Della Britannia oggi al governo andrai!

Ugone
Della Britannia?

Flavio
Sì, parti.
(*Parte Ugone.*)
Lotario,
vanne, che d'aurei scettri
e del tuo Re sei degno.

(*Parte (con Vitige).*)

Lotario
(O, qual m'agita il cor furia di sdegno!)

Vitige
(It's certain he will have...)

Lotario
(I shall surely have...)

Together
...the lordship of Britain!)

Scene VII
Ugone, and the aforesaid

Ugone
Of what high and honoured command,
Sire, do you think me worthy?

Flavio (*gives him the letter*)
Take it!
Today you will go to govern Britain!

Ugone
Britain?

Flavio
Yes, now leave.
(*Ugone exits.*)
Lotario,
go, for of golden sceptres
and your king you are worthy.

(*Exit (with Vitige).*)

Lotario
(Oh, how my heart shakes with rage!)

12. Aria

Lotario

Se a te vissi fedele,
fedele ancor sarò.
Ma poi, d'un cor protervo
pria ch'io mi rendeva servo
vendetta cercherò!

Se a te, ecc.

(Parte.)

Scena VIII

Flavio e Vitige

13. Recitativo

Flavio

Vitige!

Vitige

Mio Signore!

Flavio

Conosci Teodata!

Vitige

Teodata?

(O ciel, che mai sarà!)

Flavio

La vedesti?

Vitige

La vidi.

12. Aria

Lotario

As I have lived loyal to you,
I shall remain loyal still.
(But then, rather than submit as a slave
to an arrogant heart,
I shall look for revenge!)

As I have lived, etc.

(Exit.)

Scene VIII

Flavio and Vitige

13. Recitative

Flavio

Vitige!

Vitige

My lord!

Flavio

Do you know Teodata?

Vitige

Teodata?

(O heavens, what's up?)

Flavio

Have you seen her?

Vitige

I've seen her.

Flavio
Or dimmi, è bella?

Vitige
Io, se pur deggio,
con lingua non mendace ...

Flavio
E' bella? Di!

Vitige
Agli occhi miei non piace!

Flavio
Come! Se vidi, ch'entro a quel bel ciglio
Febo dall'Oriente
due stelle illuminò con la sua face?

Vitige
E' bella, sì, ma ...

Flavio
Parla!

Vitige
Agli occhi miei non piace.

14. Aria

Flavio
Di quel bel che m'innamora
beltà pari Amor non ha.
A ragione il cor l'adora,
che più vaga non si dà.

Flavio
Now tell me, is she beautiful?

Vitige
I, if I must,
with a truthful tongue...

Flavio
Is she beautiful? Say!

Vitige
She's not pleasing to my eyes!

Flavio
What! You've seen how in that fair face
Phoebus
has lit two stars with his rays.

Vitige
She's beautiful, yes, but...

Flavio
Speak up!

Vitige
She's not pleasing to my eyes.

14. Aria

Flavio
The god of love has no beauty fairer
than the one who has charmed me.
My heart is right to love her,
since there is none lovelier.

Di quel, ecc.

(Parte.)

Scena IX

Vitige solo

15. Recitativo

Vitige

Io vo temendo, O Dio,
ch'arda l'Italo sire
a quello stesso foco ond'ardo anch'io.

16. Aria

Vitige

Che bel contento
sarebbe amore,
se non vi fosse
la gelosia.
Io già la sento,
che nel mio core
cangia in veleno
la gioia mia.

Che bel, ecc.

(Parte.)

Scena X

Atrio Regio

Guido e Ugone

The god of love, etc.

(Exit.)

Scene IX

Vitige alone

15. Recitative

Vitige

O God, I fear that
Italy's ruler burns
with the same fire as do I!

16. Aria

Vitige

What fair contentment
it would be to love,
if there were
no jealousy.
I already feel it,
for in my heart
it is changing my joy
to poison.

What fair, etc.

(Exit.)

Scene X

Castle courtyard

Guido and Ugone

17. Recitativo

Ugone
Ah! Guido, Guido!

Guido
Padre?

Ugone
Hai tu core?

Guido
Richiesta che m'offende.

Ugone
Vedi ...

(Gli mostra la guancia dove lo percosse Lotario.)

Guido
Oltre l'usato
rosso fiammeggia il volto.

Ugone
Ah, figlio, è questi
colpo d'infame destra.

Guido
O scellerato! Padre
qual siasi, egli sicuro
non sarà in braccio a Giove!

Ugone
O mio figlio, o mio sangue, o amato Guido!
vendica tu l'offesa!
Tu punisci il fellone!

17. Recitative

Ugone
Ah, Guido, Guido!

Guido
Father?

Ugone
Do you have courage?

Guido
A question which offends me.

Ugone
Look...

(He shows him the cheek which Lotario struck.)

Guido
Your face is redder
than usual.

Ugone
Ah, my son, this is
a blow from a base hand.

Guido
Oh, the villain! Father,
whoever he is, he'll not be safe,
not even in Jove's arms!

Ugone
O my son, O my blood, O my beloved Guido!
avenge thou the offence!
Punish the wrongdoer!

Guido
Se di lui non fo scempio
non son' figlio d'Ugone.
Dov'è? Come s'appella?

Ugone
Egli è ...

Guido
Presto!

Ugone
Lotario!

Guido
Lotario?

Ugone
Il genitor di Emilia.

Guido
O sdegno, o Amore!

Ugone
Animo, o figlio!
Non tolga Amor, ciò che ad onor si deve.
Tu il nemico punisci,
e d'Ugone e di Guido
il già perduto onor tu risarcisci.

(Parte.)

Scena XI
Guido solo

Guido
If I don't visit havoc on him,
I'm not Ugone's son.
Where is he? What's his name?

Ugone
He is...

Guido
Quickly!

Ugone
Lotario!

Guido
Lotario?

Ugone
Emilia's father.

Guido
O rage, O love!

Ugone
Courage, my son!
Let not Love prevent what is due to honour.
Punish the enemy,
and restore the lost honour
of Ugone and Guido.

(Exit.)

Scene XI
Guido alone

Guido

Amor, Emilia, onore,
Guido, Lotario, Ugone, o fati, o stelle!
Ma che? D'insonorato
mi chiamerà col nome
oggi d'Italia, il mondo? Ah! Fuor dal seno
fascino lusinghiero
di vagghi luci e belle!
S'estingue un dì con la beltà l'amore,
ma la fame qual siasi unqua non muore.

18. Aria

Guido

L'armellin vita non cura,
se d'offendere ha timore
il candore
che sì vago altrui lo fa.
Così ancor fuggir procura
ogni macchia all'onore,
e pria muore,
chi l'onor seguendo va.

L'armellin, ecc.

*(Mentre vuol partire vien ritenuto da Emilia
nell'entrar della scena, ed egli resta immobile.)*

Scena XII

Emilia e detto

19. Recitativo

Emilia

Guido? Consorte?
(Guido vuol partire di nuovo.)
Fuggi e non parli? Guido?

Guido

Love, Emilia, honour,
Guido, Lotario, Ugone, O Fates, O stars!
But what? With the name of a man without honour
will I be called
today by Italy, the world? Ah! out of my heart,
bewitching charms
of lovely, fair eyes!
One day beauty will vanish, and love with it,
but fame, of whatever kind, will never die.

18. Aria

Guido

The ermine takes no care for its life
when it fears that it will spoil
the whiteness
that makes it so attractive to others.
Similarly a man will avoid
any stain on his honour,
and would rather die,
if he follows the path of honour.

The ermine, etc.

*(As he is about to leave, he is detained by Emilia
coming on the scene, and he remains motionless.)*

Scene XII

Emilia, and the aforesaid

19. Recitativo

Emilia

Guido? My husband?
(Guido tries again to leave.)
You fly and don't speak? Guido?

Guido
Emilia, addio!

(Vuol partire ed ella lo ritiene.)

Emilia
Io moro. Ascolta, senti:
te per mio dolce sposo
il ciel non destinò?

Guido
Non so.

Emilia
No! sai? Guido!

Guido
Ah temo ...

Emilia
Di che?

Guido
Che m'abbandoni.

Emilia
Ch'io ti lasci, cor mio? ch'io t'abbandoni?

Guido
Ma se il destino ...

Emilia
Che destino? Emilia
già di Guido è consorte!

Guido
Emilia, farewell!

(He tries to leave and she stops him.)

Emilia
I'm dying! Harken, listen:
didn't Heaven intend you
as my dear husband?

Guido
I don't know.

Emilia
You don't know? Guido!

Guido
Ah, I fear...

Emilia
What?

Guido
That you'll forsake me.

Emilia
That I'll leave you, my darling? that I'll forsake you?

Guido
But if Destiny...

Emilia
What destiny? Emilia
is already Guido's wife!

Guido
Dunque non cangerai
voglia o pensiero?

Emilia
Mai!

Guido
Né il commando del Re?

Emilia
Tu sei mio Re, mio Nume.

Guido
Né la voce del mondo?

Emilia
Altri che non odo.

Guido
Né al ragion del sangue?

Emilia
Tu del mio cor sei vita.

Guido
Né l'affetto del padre?

Emilia
Non son' più sua.

Guido
Né sdegno, né vendetta?

Guido
So, you won't change
your feelings or your thoughts?

Emilia
Never!

Guido
Not even if the king commands?

Emilia
You are my king, my god!

Guido
Nor whatever the world says?

Emilia
I listen to no one but you.

Guido
Nor by reason of blood?

Emilia
You are my heart's lifeblood.

Guido
Nor for the love of your father?

Emilia
I'm no longer his.

Guido
Nor for anger, nor for revenge?

Emilia
Eh, caro, odio e rigore
non faran' mai che in me s'estingua Amore.

Guido
Così prometti?

Emilia
Il giuro.

Guido
Cara, t'abbraccio e parto.

Emilia
Pur nel tuo sen m'avrai.

Guido
Serba la fè giurata, e mia sarai!

(Parte.)

Scena XIII
Emilia sola

Emilia
Chi mai l'intende, Oh Dio!
chi per me di quel sole
intorbido la luce?
Perché tante richieste?
perché? perché fuggia?
"Né la voce del mondo?"
Più che penso al suo dir, più mi confondo.

Emilia
Ah, my dearest, hate and cruelty
will never kill love in me.

Guido
Do you promise that?

Emilia
I swear it.

Guido
My darling, I embrace you and go.

Emilia
But you'll have me still in your heart.

Guido
Keep your promise, and you will be mine!

(Exit.)

Scene XIII
Emilia alone

Emilia
Whatever does he mean? O God!
who has troubled the light
of that Sun for me?
Why so many questions?
Why? Why did he fly?
'Nor whatever the world says?' The more I think
about what he said, the more I'm confused.

20 20. Aria
Emilia
Amante
stravagante
più del mio ben v'è.
Dice ch'io serbi fede,
e ch'abbia un cor di smalto,
poi volge altrove il piede,
e non si sa perché.

Amante, ecc.

Fine dell' Atto Primo

Atto II
Scena I
Stanza nobile nella regia

Teodata e Flavio

21 21. Recitativo
Teodata
Al tuo cenno reale ubbidiente,
alto Signore, io vengo.

Flavio
Bellissima donzella,
io desio giovarti.

Teodata
Sommo regnante, a cui l'Italia e il mondo
si prostano vassalli ...

20. Aria
Emilia
A lover
stranger
than mine there has never been.
He tells me to stay true,
and to have a heart of steel,
then he turns aside,
and I know not why.

A lover, etc.

End of Act I

Act II
Scene I
A grand room in the palace

Teodata and Flavio

21. Recitative
Teodata
Obedient to your royal command,
great Lord, I come.

Flavio
Fairest damsel,
I want to help you.

Teodata
Great King, to whom Italy and the world
are prostrate as vassals...

(S'inginocchia.)

Flavio
(O grazia!)

Teodata
... all'altar' del tuo merito ...

Flavio
(O amore!)

Teodata
... umile genuflessa ...

Flavio
(Mi struggo!)

Teodata
... io porto in olocausto il cor.

Flavio
Sorgi! (Son morto!)

Scena II
Ugone, esclamando, e detti

Ugone
Dove, dove mi celo?

Flavio
Ugone!

Ugone
Qual abisso m'inghiotte?

(She kneels.)

Flavio
(Such grace!)

Teodata
...before the altar of your worth...

Flavio
(O love!)

Teodata
...humbly kneeling...

Flavio
(I pine away!)

Teodata
...I bring my heart as an offering.

Flavio
Stand up! (I'm dying!)

Scene II
Ugone, shouting, and the aforesaid

Ugone
Where, where can I hide myself?

Flavio
Ugone!

Ugone
What abyss can swallow me?

Teodata
Padre!

Ugone
Misero Ugone!

(Si copre il viso.)

Flavio *(Gli scopre il volto.)*
Togli quel velo, amico!
T'abbraccio, e va della Britannia el Regno!

Ugone
(Oh Dei!) Condona!

Flavio
Diffidi del tuo Re?

Teodata
Deh, padre!

Ugone
Ah, Teodata!

Teodata
(Io son scoperta!)

Flavio
Olà! Teodata!

Teodata
Sire!

Teodata
Father!

Ugone
Wretched Ugone!

(He covers his face.)

Flavio *(uncovers his face)*
Take that veil off, friend!
I embrace you, now go and govern Britain!

Ugone
(Ye gods!) Forgive me!

Flavio
Do you doubt your king?

Teodata
Ah, Father!

Ugone
Ah, Teodata!

Teodata
(I am discovered!)

Flavio
Hey, there! Teodata!

Teodata
My lord!

Flavio
Qui resta; e sia tua cura
sottrar' dal genitore
ciò che svelar ei niega al suo signore!

(Parte.)

Scena III
Ugone e Teodata

Ugone
Ah! Teodata, Teodata!

Teodata
(Numi del ciel, pietà!)

Ugone
Son nell'onor tradito.

Teodata
(O Amor!)

Ugone
Tuo padre Ugone ...

Teodata
Perdona, genitor, l'error confesso!

(S'inginocchia.)

Ugone
Che?

Flavio
Stay here, and be it your care
to get out of your father
what he refuses to reveal to his king!

(Exit.)

Scene III
Ugone and Teodata

Ugone
Ah! Teodata, Teodata!

Teodata
(Ye gods in heaven, take pity!)

Ugone
My honour has been betrayed.

Teodata
(O god of love!)

Ugone
Your father, Ugone...

Teodata
Forgive me, Father, I confess my fault!

(She kneels.)

Ugone
What?

Teodata
Nelle braccia a Vitige ...

Ugone
Come?

Teodata
D'amor in ricompensa
egli su amor mi diede,
ed io a moglie ancora a lui donai la fede.

Ugone
Ah! questo ancor
sentirà Guido, il figlio? O Ugone, o Dei!

Teodata (*Esclamando*)
Vitige, ah, dove sei?

Ugone
O me infelice, o misero, per quale
peggior infamia io vivo? Ah! traditrice!

Teodata
Svenami! prendi il ferro!
son rea di morte!

Ugone
Parti!

Teodata
Può darsi della mia più cruda sorte?

(*Parte.*)

Teodata
In Vitige's arms...

Ugone
What?

Teodata
In return for my love,
he gave me his love,
and I vowed to be his wife.

Ugone
Ah, and must Guido, my son,
hear this as well? O Ugone, O ye gods!

Teodata (*shouting*)
Vitige, ah, where are you?

Ugone
Wretched me, miserable me, for what
worse disgrace do I live? Ah, traitress!

Teodata
Slay me! take your sword!
I am worthy of death!

Ugone
Be gone!

Teodata
Can there be a worse fate than mine?

(*Exit.*)

Ugone
Non so dove mi volga,
non son più Ugone, no,
scherno son io del Fato,
un ludibrio del mondo, un disperato.

22

22. Aria

Ugone
Fato tiranno e crudo
ogn'or a danni miei
armato ti vedi per tormentarmi.
La mia virtù fu scudo
all'empietà del Fato,
ma egli è ogn'or parato a saettarmi.

Fato tiranno, etc.

(Parte.)

Scena IV

Deliziosa

Emilia, e poi Lotario

23

23. Recitativo

Emilia
Dunque per le mie nozze
s'apprestano le pompe?

Lotario
Emilia!

Emilia
Padre!

Ugone
I don't know where to turn,
I'm no longer Ugone, no,
I'm the laughing-stock of Fate,
the scorn of the world, a desperate man.

22. Aria

Ugone
Harsh, tyrannical Fate,
ever, to my harm,
I see you armed to torment me.
My virtue was a shield
against Fate's pitilessness,
but it's ever ready to shoot its arrows at me.

Harsh, tyrannical Fate, etc.

(Exit.)

Scene IV

A beautiful garden

Emilia, and then Lotario

23. Recitativo

Emilia
Well, are they getting things
ready for my wedding?

Lotario
Emilia!

Emilia
Father!

Lotario
Andiamo!

Emilia
Dove?

Lotario
Vieni, andiamo!

Emilia
Alle nozze?

Lotario
Che nozze?

Emilia
Guido no è il mio sposo?

Lotario
Che Guido? che sponsali?
Scordati dell'indegno,
e distacca dal core
un empio disleale – o il genitore!

24. Aria

Lotario
S'egli ti chiede affetto
digli: " Non sente il petto
amor per te."
Discaccialo dal core,
che un empio traditore
non merta la tua fè.

S'egli chiede, ecc.

Lotario
Let's go!

Emilia
Where?

Lotario
Come on, let's go!

Emilia
To the wedding?

Lotario
What wedding?

Emilia
Isn't Guido to be my husband?

Lotario
What Guido? what marriage?
Forget that vile man,
and banish from your heart
a disloyal villain – or your father!

24. Aria

Lotario
If he asks you for love
tell him: 'I feel no love
for you in my breast.'
Chase him from your heart,
for such a treacherous villain
does not deserve your faith.

If he asks, etc.

(Parte.)

Scena V

Emilia, e poi Guido

25. Recitativo

Emilia

Che mai chiedete, o stelle,
dal affannato cor con tante pene?

(Entra Guido.)

Guido

Emilia, (O Dio!) – ov'è il tuo genitore?

Emilia

A che ciò mi richiedi?
(Ahi! che presago è il core
d'inaudite sventure!)
Guido!

Guido

Idolo mio!

Emilia

Perché celi al tuo bene
l'ascoso tuo dolor, l'ascose pene?

Guido

Bella, tu lo saprai. (Ahi, troppo, o Numi!)

Emilia

Agitato ti veggio – e il padre, O Dio!

(Exit.)

Scene V

Emilia, and then Guido

25. Recitativo

Emilia

Whatever do you want, O ye stars,
to give my anxious heart so many torments?

(Guido enters.)

Guido

Emilia (O God!) – where is your father?

Emilia

Why do you ask me that?
(Ah, how my heart foresees
unheard-of misfortunes!)
Guido!

Guido

My idol!

Emilia

Why do you conceal from your sweetheart
your hidden sorrow, your hidden pain?

Guido

Fair one, you'll know why. (Ah, too soon, ye gods!)

Emilia

I see you disturbed – and Father, O God!

Guido
Chi padre?

Emilia
Il padre mio ...

Guido
(Ah, Lotario, Lotario!) Siegui!

Emilia
Vuol che pur t'abbandoni
e ch'io ti lasci.

Guido
E tu mi lascerai?

Emilia
Ah! che ogn'or t'amerò quanto t'ami.

Guido
Parti, ti prego, Emilia!
Per brevi istanti solo
lascia senza compagni il mio gran duolo.

26. Aria

Emilia
Parto, sì; ma non so poi
come a te, sposo gradito,
questo sen ritornerà.
Io già scorgo avverso il fato
contro noi di strali armato,
ma non so poi che sarà.

Parto, sì, ecc.

Guido
Whose father?

Emilia
My father...

Guido
(Ah, Lotario, Lotario!) Go on!

Emilia
Wants me to forsake you
and leave you.

Guido
And will you leave me?

Emilia
Ah! I shall always love you as much as ever.

Guido
Leave, I beg you, Emilia!
For a short time leave me
alone with my great sorrow.

26. Aria

Emilia
Yes, I'm going; but I don't know
how my heart will be, dear husband,
when it returns to you.
I already see hostile Fate
armed with darts against us,
but I don't know what will be.

Yes, I'm going, etc.

(Parte.)

Scena VI
Guido solo

27. **Recitativo**
Guido
Privarmi ancora
dell'amata beltà? ma pria che gli astri
Febo nel ciel ricopra,
vendicati saran' dal mio furore
e l'onor vilipeso, e 'l genitore!

28. **Aria**
Guido
Rompo i lacci, e frango i dardi
che al mio sen Amor scagliò.
Ma poi senza l'idol mio
come, o Dio! viver potrò!

Rompo i lacci, ecc.

(Parte.)

COMPACT DISC TWO

Scena VII
Flavio e Vitige

1. 29. **Recitativo**
Flavio
Di Teodata assai men vago splende
in oriente il sole; è del tuo labbro

(Exit.)

Scene VI
Guido alone

27. **Recitativo**
Guido
Taking my beloved beauty
from me too? but before Phoebus
covers the stars in heaven again,
my fury will revenge both
my slighted honour, and my father!

28. **Aria**
Guido
I break the bonds, and snap the darts
that Love has hurled at my breast.
But then, without my idol
how, O God, can I live?

I break the bonds, etc.

(Exit.)

COMPACT DISC TWO

Scene VII
Flavio and Vitige

29. **Recitativo**
Flavio
The rising sun shines with much less splendour
than Teodata; and the rosiest dawn

pallida al paragone
la più vermiglia Aurora.

Vitige
(Ah! gelosia mi strugge e mi divora!)

Flavio
Bramo che a me conduca
O Vitige costei.

Vitige
(Oh! mio destin! O Dei!)

Flavio
Sana di questo cor l'aspra ferita,
e in avvenir disponi
del tuo re, dell'impero, e di mia vita!

Vitige
Ubbidirò fedel, ma ...

Flavio
Che vuoi dirmi?

Vitige
Pronto men' vado, o Sire!
(Qual bersaglio son io, del Fato all'ire!)

2 30. Aria

Flavio
Chi può mirare
e non amare
tanta beltà?

pales in comparison
with her lips!

Vitige
(Ah, jealousy destroys and devours me!)

Flavio
I want you to bring her to me,
Vitige.

Vitige
(O my fate! ye gods!)

Flavio
Heal the cruel wound in my heart,
and afterwards you'll have at your disposal
your king, the kingdom, and my life!

Vitige
Loyally I'll obey, but...

Flavio
What do you want to tell me?

Vitige
I go at once, my lord!
(What a target I am for Fate's anger!)

30. Aria

Flavio
Who could see
and not love
such beauty?

Il dio d'amore
già nel mio core
sentir si fa!

Chi può, ecc.

(Parte.)

Scena VIII
Vitige e Teodata

31. Recitativo
Vitige
Teodata!

Teodata
Vitige! Ah, siam traditi!

Vitige
Come? tu piangi?

Teodata
Sappi,
ch'ora noti ad Ugone
sono di noi gl'innamorati amplessi.

Vitige
Oh Vitige, da tante
ree sciagure agitato, ora ti volgi?

Teodata
Vitige, ah, forse nuovo
disastro ora ci assale.

The god of love
already in my heart
makes himself known!

Who could see, etc.

(Exit.)

Scena VIII
Vitige and Teodata

31. Recitative
Vitige
Teodata!

Teodata
Vitige! Ah, we are betrayed!

Vitige
What? you're weeping?

Teodata
Learn this:
Ugone now knows
about our amorous embraces.

Vitige
O Vitige, shaken by so many
misfortunes, now where will you turn?

Teodata
Vitige, ah, perhaps a new
disaster is about to befall us!

Vitige
Sappi che del tuo volto arde il Re Flavio!

Teodata
Flavio?

Vitige
E a lui condurti,
O mia cara, degg'io!

Teodata
O me infelice!

Vitige
Ascolta!
Fingi con quel monarca un riso, un vezzo,
che non andrà nell'occidente il Sole
che sarai di Vitige:
o cadrà di questo acciaro al pondo
Ugone, Guido, il Re, Vitige, e il mondo!

4 32. Aria

Teodata
Con un vezzo, con un riso
fingerò d'innamorarmi!
Ma, fingendo l'alma mia
non vuò poi che gelosia
ti consigli a tormentarmi.

Con un vezzo, ecc.

(Parte.)

Vitige
Know now that your face has set King Flavio
on fire!

Teodata
Flavio?

Vitige
And to him, O my dearest,
I must lead you!

Teodata
O wretched me!

Vitige
Listen!
Deceive the king with a smile, a glance,
for before the sun sinks in the west
you will be Vitige's:
or the weight of this sword will fall on
Ugone, Guido, the king, the world!

32. Aria

Teodata
With a glance, a smile
I'll pretend to be in love!
But, while I'm pretending, my heart
doesn't want jealousy
to get you to torment me.

With a glance, etc.

(Exit.)

Scena IX

Vitige solo

5 33. Recitativo

Vitige

Amo, e quel ben ch'adoro
io condur' deggio ad altr'amante in braccio.
Con tirannia maggiore,
di, condannasti mai,
O Nume Arciero, un infelice core?
Ah, chi sà che l'infida
non s'invaghisca, ohimè, del regio amante?
Ma che temi, o mio core? Ella è costante.

6 34. Aria

Vitige

Non credo instabile
chi mi piagò,
alma ch'è nobile
non cangia amor.
Se donna amabile
mai vacillò,
fu perché mobile
fu l'amator!

Non credo, etc.

(Parte.)

Scena X

Cortile nella casa di Lotario

Lotario, e poi Guido

Scene IX

Vitige alone

33. Recitativo

Vitige

I'm in love, and the sweetheart I adore
I must take to another lover's arms.
With greater tyranny,
tell me, have you ever condemned
an unhappy heart, O Divine Archer?
Ah, who knows if the faithless girl
won't be charmed, alas, by her royal lover?
But what do you fear, my heart? She is faithful.

34. Aria

Vitige

I don't think she's inconstant,
she who wounded me,
a soul that's noble
does not change in love.
If an amiable woman
ever wavers,
it's because her lover
was fickle.

I don't think, etc.

(Exit.)

Scene X

Courtyard in Lotario's house

Lotario, and then Guido

7

35. Recitativo

Lotario

Io deluso? Lotario? ed altri miete
del mio lungo servir le palme, e i premi?
Ah! non fia ver mai!

Guido (*Entra.*)

Lotario!

Lotario

Ah! importuno!

Guido

Teco, per due momenti
di favellar desio.

Lotario

Parla presto! che mi chiedi?

Guido

Mi conosci?

Lotario

Sì, ti conosco.
Tu di quel uom' sì grande
che de'è partir della Britannia al regno
figlio d'Ugon' tu sci,
(di quell'indegno!)

Guido

No; io di quel vecchio
cui percotesti il volto,
son Guido, e sono il figlio.

35. Recitative

Lotario

I, disappointed? Lotario? and others gathering
the palms and prizes for my long service?
Ah, it cannot be true.

Guido (*enters*)

Lotario!

Lotario

Ah, that annoying man!

Guido

For a couple of minutes
I want to talk with you.

Lotario

Speak quickly! what do you want?

Guido

Do you know who I am?

Lotario

Yes, I know you.
You're the son of that great man
who must leave to govern Britain;
the son of Ugone
(of that worthless man!).

Guido

No; of that old man
whom you struck on the face,
I'm Guido, and I'm his son.

Lotario
E che pretendi?

Guido
Ragion' dell'atto indegno.

Lotario
Tuo padre il dica!

(Vuol partire.)

Guido
No! non partirai;
fermati, e snuda il ferro!

Lotario
E tanta fretta hai di morire?

Guido
Denuda quell'acciar'!

(Mette mano alla spada.)

Lotario
Eh! forsennato!

Guido
Col tuo sangue ...

Lotario
Chi desia di morir, qui resti esangue!

(Combattono e Lotario cade.)

Lotario
And what do you want?

Guido
Satisfaction for the insult.

Lotario
Let your father demand it!

(tries to go)

Guido
No! you'll not go;
stop, and draw your sword.

Lotario
Are you in such haste to die?

Guido
Take out that sword!

(puts a hand on his sword)

Lotario
Eh! madman!

Guido
With your blood...

Lotario
Who wants to die, let him die here!

(They fight and Lotario falls.)

Guido
Veggalo il genitore,
consecrato ho la vittima all'onore!

(Parte.)

Scena XI
Emilia e Lotario a terra

Emilia
Ah! misera, che veggio? ah, genitore,
come nel proprio sangue
pallido ti ritrovo?
Signore! ahi, l'anima spira!

(Lotario si leva in piedi, ma vacillante.)

Lotario
Io spirar l'anima! io vinto!

Emilia
Padre!

Lotario
Ho forza; ho spirito
di far la mia vendetta!

Emilia
Chi ti trafisse il fianco? O Numi! O stelle!

Lotario
Ah figlia! Guido, d'Ugone il figlio!

Guido
Behold, my father,
I have offered a victim to honour!

(Exit.)

Scene XI
Emilia, and Lotario on the ground

Emilia
Ah, wretched me, what do I see? ah, Father,
how do I find you, pale
and lying in your own blood?
My lord! ah, he expires!

(Lotario gets to his feet, but falters.)

Lotario
I, expire! I, vanquished!

Emilia
Father!

Lotario
I've strength and courage
to take my revenge!

Emilia
Who has pierced your side? Ye gods! Ye stars!

Lotario
Ah, daughter, Guido, Ugone's son!

Emilia
Il genitor si assista!

Lotario
O Guido, o Emilia, io mor ...

(Cade in scena.)

Emilia
O Numi, ei cadde esangue!
Guido l'uccise; oh, Guido! oh, cor crudel!
Tu m'uccidesti il padre;
questa mercè tu doni all'amor mio?
O Guido! o padre! o Dio!
Ma chè, non andrà inulta
l'anima di Lotario: io disdegnosa
contro Guido, l'indegno,
concterò di Nemesis lo sdegno!

36. Aria

Emilia
Ma chi punir desio?
l'idolo del cor mio,
il mio tesoro!
Morir dunque conviene
per dar fine alle pene
al mio martoro.

Ma chi, ecc.

Fine dell' Atto Secondo

Emilia
Help for my father!

Lotario
O Guido, O Emilia, I die...

(He falls to the ground.)

Emilia
Ye gods, he has fallen, dead!
Guido killed him; O Guido, O cruel heart!
You have killed my father;
is this the reward you give for my love?
O Guido, O Father, O God!
But yet, Lotario's spirit
will not be unavenged; with disdain I
will raise against Guido, the villain,
the wrath of Nemesis!

36. Aria

Emilia
But whom do I want to punish?
the idol of my heart,
my dearest treasure!
It would be best to die
to bring an end to my pains
and my torments.

But whom, etc.

End of Act II

Atto III
Scena I

Regia

Flavio, poi Emilia ed Ugone

37. Recitativo

Flavio

Alma, tu non m' intendi;
vorresti amar, ma non vorresti piangere;
ma spera, alma penante!
non caderà dentr' all' Ibero
il sole, che di quel sol ...

(Entrano Emilia ed Ugone.)

Emilia

Ah, mio signor, mio Sire ...

Ugone

Ah, mio Re, mio sovrano ...

Emilia

... la tua giustizia invoco ...

Ugone

... la mia difesa ascolta ...

Emilia

... al tuo piè genuflessa ...

Ugone

... prostrato alle tue piante ...

Act III
Scene I

The palace

Flavio, then Emilia and Ugone

37. Recitative

Flavio

My heart, you don't understand;
you want to love, but you don't want to weep;
but hope, suffering heart!
the sun will not set,
until from that sun...

(Emilia and Ugone enter.)

Emilia

Ah, my lord, my king..

Ugone

Ah, my king, my sovereign...

Emilia

...I invoke your justice...

Ugone

...listen to my defence...

Emilia

...kneeling at your feet...

Ugone

...prostrate before you...

Emilia
... chieggio ...

Ugone
... imploro ...

Flavio
Acquietatevi! sorgete!
Emilia, esponi!

Emilia
Guido,
barbaro scellerato,
ha con destra omicida
Lotario trucidato.

Ugone
Senza vantaggio in singolar certame
da cavalier svenollo.

Flavio
Guido Lotario uccise?

(Guarda Ugone.)

Ugone
Invido, perché al pondo
del britannico Regno
me tua bontade esse,
oltraggiosa lanciò Lotario indegno
la mano sul mio volto.

Emilia
E sarà vero ...

Emilia
...I beg...

Ugone
...I implore...

Flavio
Calm down! Get up!
Emilia, explain!

Emilia
Guido,
the barbarous villain,
has with murderous hand
cut down Lotario.

Ugone
Fairly, in single combat
between knights, he killed him.

Flavio
Guido killed Lotario?

(He looks at Ugone.)

Ugone
Envious, because, out of your goodness,
you chose me to take the burden
of the governance of Britain,
the vile Lotario outrageously
struck me on the face.

Emilia
If that were true...

Ugone
E si dirà...

Flavio
Non più; tergi, o donzella,
i lacrimosi rai; questo momento
per sincerar gran fatto
termine è troppo angusto.
Partite!

(Parte Ugone.)

10 **38. Aria**
Emilia
Da te parto; ma concedi
che il mio duolo
trovi giusta pietà.
Quant'io soffra, tu ben vedi,
e in te solo
giust'Astrea risplenderà!

Da te parto, ecc.

(Parte.)

Scena II
Flavio, e poi Vitige e Teodata

11 **39. Recitativo**
Flavio
Guido, Lotario uccise?
Il german di colei, ch'è la mia vita,
diè morte a sì gran duce?

Ugone
And shall it be said...

Flavio
No more; dry, fair maid,
your tearful eyes; this moment
is too short
to bring great matters to a conclusion.
Now leave!

(Exit Ugone.)

38. Aria
Emilia
I leave you; but promise
that my grief
will find just pity.
How I suffer you well see,
and only through you will
just Astrea triumph!

I leave you, etc.

(Exit.)

Scene II
Flavio, and then Vitige and Teodata

39. Recitative
Flavio
Guido has killed Lotario?
The brother of she who is my life
dealt death to such a great nobleman?

Sensi, chi vi consiglia?
Mio cor, che si farà?

(Entrano Vitige e Teodata.)

Vitige
Sire, d'Ugon' la figlia
presento al regio cenno.

Teodata
(Costanza, anima mia!)

Flavio
Vitige!

Vitige
Mio Signore!

Flavio
Ormai perduto
in faccia a tanto lume
ho me stesso e l'ardir: deh, tu comincia
a spiegarle il mio foco!

Vitige
(L'ingannerò!)

Teodata
(Che fia?)

Vitige
Deh, bella, abbi pietade
d'un Re che langue ogn'ora!
(Fingo; non t'adirar! tu fingi ancora!)

My mind, what do you advise?
My heart, what shall be done?

(Vitige and Teodata enter.)

Vitige
Sir, Ugone's daughter
I present at your royal command.

Teodata
(Be steady, my soul!)

Flavio
Vitige!

Vitige
My lord!

Flavio
In the face of so much splendour
I've lost both myself
and my courage; ah, you start
to explain my passion to her!

Vitige
(I'll fool him!)

Teodata
(What will happen?)

Vitige
Well, fair one, have pity
on a king who languishes all the time!
(I'm pretending; don't be annoyed; pretend too!)

Flavio (*A Vitige*)
Che dice?

Vitige
Che per or' non ti sprezza, e non t'adora.

Flavio
Spiega con maggior forza
l'ardor che mi distrugge!

12 40. *Arioso e recitativo*

Vitige
Corrispondi a chi ti adora,
bel sembiante,
e d'un alma abbi pietà ...

Flavio
Teodata!

Teodata
Eh, mio Signore ...

Flavio
No, mia Regina,
che allora che di quel volto io vidi
le porpore vezzose,
legge di servitude, Amor m'impose.

Vitige
(Sgombrate questo sen, furie gelose!)
Accogli, sì, Teodata,
l'amor d'un Re che tua beltade adora!
(Fingo, non t'adirar, tu fingi ancora!)

Flavio (*to Vitige*)
What does she say?

Vitige
That so far she neither despises nor adores you.

Flavio
Explain with greater force
the passion that consumes me.

40. *Arioso and recitative*

Vitige
Respond to one who adores you,
fair one,
and take pity on a soul that...

Flavio
Teodata!

Teodata
Eh, my lord...

Flavio
No, my Queen,
for since I saw that face
with its fair rosy cheeks,
Love placed me under a bond of servitude.

Vitige
(Get out of this breast, Furies of jealousy!)
Accept, Teodata,
the love of a king who adores your beauty!
(I'm pretending; don't be annoyed; pretend too!)

Teodata
Con umil core accetto
le grazie del mio Sire.

Flavio
Dunque grata ricevi
l'amor mio, Teodata?

Teodata
L'obbligo di vassalla
corrisponder m'astringe
se tanto il Re m'adora.
(*Vitige mostra di dolersi.*)
(Fingo, non t'adirar, tu fingi ancora!)

Vitige
(Ah! Teodata, forse il Re t'innamora?)

Flavio
Bella Teodata, oggi sarai mia sposa!

Teodata
Tua sposa?

Flavio
Sì, ben mio.

Teodata
(S'egli è così, dunque, Vitige, addio!)

13 41. Aria

Flavio
Starvi accanto e non languire,
belle luci, non si può.

Teodata
With a humble heart I accept
my lord's compliments.

Flavio
Then will you graciously accept
my love, Teodata?

Teodata
A subject's duty
requires me to respond,
if the king adores me so much.
(*Vitige shows that he is suffering.*)
(I'm pretending; don't be annoyed; pretend too!)

Vitige
(Ah, Teodata, perhaps you're falling for the king?)

Flavio
Fair Teodata, today you will be my wife!

Teodata
Your wife?

Flavio
Yes, my dear.

Teodata
(If that's the case, well, goodbye Vitige!)

41. Aria

Flavio
To be near you and not to languish,
beautiful eyes, I can't.

Se vicino è il mio contento
più di Tantalo il tormento
in amor non soffrirò.

Starvi accanto, ecc.

(Parte.)

14 42. Recitativo

Vitige
Barbara Teodata,
e così m'abbandoni?

Teodata
Non di me che compagna
ti fui, ma sol del tuo
folle voler, Vitige, omai ti lagna!

15 43. Aria

Teodata
Che colpa è la mia
se Amor vuol così?
che mille faville
più strali m'invia
l'alato,
bendato,
che il cor mi ferì!
Ognun' sa che Amore
tiranno è d'un core:
col dardo
d'un guardo
il tuo già tradì.

If my happiness is near,
I will not suffer in my love
torments greater than those of Tantalus.

To be near you, etc.

(Exit.)

42. Recitativo

Vitige
Cruel Teodata,
and thus you forsake me?

Teodata
Don't complain about me,
who was your friend, but blame
your own stupid will, Vitige!

43. Aria

Teodata
What fault is it of mine,
if Love wants it so?
with a thousand sparks
he sent many arrows,
the winged one,
the blindfolded one,
that wounded my heart!
Everyone knows the god of love
is a tyrant to the heart:
with the arrow
of a glance
he already betrayed yours.

Che colpa è la mia, ecc.

(Parte.)

Scena III

Vitige solo

16 44. Recitativo

Vitige

Del nuovo amante, e dell'impero accesa
mi lascia Teodata?
mi lascia, e mi deride?
O Vitige deluso, o donna ingrata!
crudo cor, crudo Re, stelle crudeli!
Ma ché? fors'ella finge?
finge! ma vanne al trono! ...
finge – o non finge?
ohimè, confuso io sono!

17 45. Aria

Vitige

Sirti, scogli, tempeste, procelle
m'additan le stelle
nel cielo d'amor.
Tante sono le acerbe mie pene
che incerto di spene
m'opprime il dolor.

Sirti, ecc.

(Parte.)

What fault is it of mine, etc.

(Exit.)

Scene III

Vitige alone

44. Recitativo

Vitige

For a new lover, and desire to rule
Teodata would leave me?
leave me and scorn me?
O deluded Vitige, O ungrateful woman!
cruel heart, cruel king, cruel stars!
But yet? Perhaps she's pretending?
pretending! But she goes to a throne!...
pretending – or not pretending?
alas! I'm confused.

45 Aria

Vitige

Quicksands, rocks, tempests, and storms
are what the stars show for me
in the realm of love.
My bitter pains are so many
that, uncertain of hope,
my grief weighs me down.

Quicksands, etc.

(Exit.)

Scena IV

Emilia vestita a bruno, e poi Guido

46. Accompagnato

Emilia

O Guido, o mio tiranno!
dove sei, traditor', dove t'ascondi?
Ma vanne pur, fia dove ignoto è ancora
al nostro mondo il mondo,
che fin laggiù, nel più profondo abisso,
che ti giunga il mio sdegno è un dì prefisso!

(Entra Guido.)

Recitativo

Guido

Emilia, eccoti al piede
colui che brami estinto!
Sì, sì, Guido son io,
il sacrilego, l'empio, il traditore;
bella Emilia, son Guido,
il tuo diletto amore.

Emilia

Tu l'amor mio? tu, scellerato, infame,
l'amor d'Emilia? Ah, barbaro inumano,
soffro ancor' di vederti, e no ti sbrano?

Guido

Eccoti, o bella, io stesso
ti porgo il ferro micidiale; il ferro,
O Dei! che a te rapiva il genitore.
(Emilia prende il ferro e va per ferirlo.)

Scene IV

Emilia, dressed in mourning, and then Guido

46. Accompanied recitative

Emilia

O Guido, O my tyrant!
where are you, traitor, where are you hiding?
But go then, go where our world
is still unknown,
for in the end, there, in the deepest abyss,
it is destined that my revenge will reach you!

(Enter Guido.)

Recitativo

Guido

Emilia, here at your feet
is he whom you wish dead!
Yes, yes, I'm Guido,
the sacreligious one, the villain, the traitor;
fair Emilia, I'm Guido,
your sweet love.

Emilia

My love? you, infamous villain,
Emilia's love? Ah, barbarous, inhuman man,
how can I see you and not tear you to pieces?

Guido

Look, fair one, I myself
hand you the deadly sword; the sword,
ye gods! that took your father from you.
(Emilia takes the sword and goes to strike him.)

Fanne tu la vendetta;
l'uccisor suo ten' priega.

Emilia
(Il suo bel volto il colpo al braccio niega.)

Guido
Squarciami il petto, uccidimi,
teco vivrà, mia fè;
spirto contento l'anima
pur ch'io ti muora al piè.

Emilia
(Ah, s'io lo miro in volto
giammai l'ucciderò!)

Guido
Via su, che tardi?
svenami, uccidimi,
sbranami!

Emilia (*Senza guardarlo*)
Sì, vengo armata, corro!

Guido
Il cor del fallo suo è già commosso.
Deh, vibra il colpo, Emilia!

Emilia (*Va per ucciderlo, ma vedutolo in viso
si lascia cadere il ferro e parte.*)
O Ciel, non posso.

Take your revenge;
he who slew him begs it.

Emilia
(His handsome face stays my arm.)

Guido
Tear my breast open, kill me,
my constancy will live on with you;
I shall happily breathe out my soul,
if only I may die at your feet.

Emilia
(Ah, if I but look at his face,
I shall never kill him!)

Guido
Come on, why do you tarry?
slay me, kill me,
tear me in pieces!

Emilia (*without looking at him*)
Yes, I come armed, I hasten!

Guido
My soul grieves for the sin,
ah, Emilia, strike the blow!

Emilia (*goes to kill him, but on looking him in
the face she drops the sword and exits*)
O Heaven! I cannot!

19 47. Aria
Guido
Amor, nel mio penar
deggio sperar
d'esser contento un di?
Non m'ingannar!
rispondi!
tacendo mi confondi:
caro, almen dimmi sì!

Amor, nel mio penar, ecc.

(Parte.)

Scena V
Teodata, Vitige, e poi Flavio

20 48. Recitativo
Teodata
Vitige!

Vitige
Mia Reina!

Teodata
Eh che, meco tu scherzi?

Vitige
Non scherzano i vassalli
con sovrana regnante.

Teodata
Se non scherzi, vaneggi!

47. Aria
Guido
Love, in my suffering
dare I hope
to be happy one day?
Don't fool me!
answer!
your silence confuses me:
my friend, at least tell me 'yes'!

Love, in my suffering, etc.

(Exit.)

Scene V
Teodata, Vitige, and then Flavio

48. Recitativo
Teodata
Vitige!

Vitige
My Queen!

Teodata
Ah, what, are you joking with me?

Vitige
Vassals don't jest
with a reigning monarch.

Teodata
If you're not jesting, you're raving!

(Entra Flavio.)

Vitige

Con qual fè, con qual legge
parti dal primo sposo?
e dopo i nostri amplessi,
che ben palesi al genitor già sono,
follia di regno or ti lusinga al trono?

Teodata

Tu, perché dir ch'io finga,
poi geloso oltraggiarmi?

Vitige

Tu, perché dir che fingi,
poi sprezzando lasciarmi?

Teodata

Vago!

Vitige

Cara!

Flavio *(Entra fra loro.)*

(A Vitige)

Caro!

(A Teodata)

Vaga! seguite!

Teodata

Numi!

Vitige

Stelle!

(Enter Flavio.)

Vitige

By what right, under what law
are you leaving your first husband?
and after our intimacy,
about which your father is well aware,
the folly of power tempts you to the throne?

Teodata

Why did you tell me to pretend,
and now jealously insult me?

Vitige

Why tell me you're pretending
and then scornfully leave me?

Teodata

My darling!

Vitige

My dearest!

Flavio *(coming between them)*

(to Vitige)

My dearest!

(to Teodata)

My darling! Go on!

Teodata

Ye gods!

Vitige

Heavens!

A Due
Pietà!

Flavio (*A Vitige*)
Questa è colei che agli occhi tuoi non piace?
(*A Teodata*)
Sei tu quella donzella
modesta come bella?

Teodata
Amo Vitige, è vero; egli m'adora;
mi diè fè di sposo, e alla sua face
già d'amor in mercede
donai me stessa, e con l'onor, la fede.

Flavio
O schernite speranze!

Scena VI
Guido, Ugone e detti

Guido
Signor, se il mio delitto
in odio ancor mi rende
d'Emilia ch' idolatro, io piego il collo
al taglio della spada;
l'uccisor di Lotario, esangue or cada.

Ugone
Io ne fu' la cagion' ...

Flavio
Emilia, venga;
in sì gran punto opri il Rege il senno!
ma Emilia giunge: Guido, ritirati!

Together
Have mercy!

Flavio (*to Vitige*)
This is she who was not pleasing to your eyes?
(*to Teodata*)
Are you that maiden who is
as modest as she's beautiful?

Teodata
I love Vitige, it's true; he adores me;
he promised to be my husband,
and for his passion I gave in return
myself, my honour, my promise.

Flavio
My hopes are crushed!

Scene VI
Guido, Ugone, and the aforesaid

Guido
My lord, if my crime
still makes me an object of hatred
to Emilia, whom I adore, I bend my neck
to the blow of the sword;
the slayer of Lotario will fall dead.

Ugone
I was the cause...

Flavio
Fetch Emilia;
such a great matter requires royal wisdom!
but Emilia comes: Guido, retire!

Guido
Ubbidisco.

Scena VII
Emilia e detti

Emilia
Al tuo piede, o regnante ...

Flavio
E' consacrata
del tuo gran padre all'ombra
la vittima superba.

Emilia
Morto è Guido?

Flavio
Sì.

Emilia
Ahimé, infelice! Ah, Guido!

Flavio
Emilia!

Emilia
Sire,
se spirò la mia vita, il mio consorte,
anco a Emilia dà morte!

Ugone
(O fido cor di donna!)

Guido
I obey.

Scene VII
Emilia, and the aforesaid

Emilia
At your feet, O Sovereign...

Flavio
He has been offered
to the shade of your great father,
the proud victim.

Emilia
Guido is dead?

Flavio
Yes.

Emilia
Alas, wretched me! Ah, Guido!

Flavio
Emilia!

Emilia
Sire,
if he whom I lived for, my husband be dead,
give death to Emilia also!

Ugone
(O faithful heart of woman!)

Flavio
Del garzon delinquente
mira l'altera testa!

(Dà cenno a Guido alle venga: Emilia non lo guarda.)

Emilia
Ahi! Così crudo oggetto a me togliete!

Flavio
Vedilo!

Vitige
Vedi!

Emilia
Ah! barbari, e volete
con tirranica forza,
empio far il mio sguardo? Amor ch'è Dio
anco sopporta, e voi ...
(Vede Guido; l'abbraccia.)
Guido! cor mio!

Guido
Emilia, mio tesoro!

Emilia
Per soverchio gioir, languisco e moro.

[21] 49. Duetto
Guido
Dch, perdona, o dolce bene,
la mia colpa fu l'onor.

Flavio
Behold the proud head
of the offending youth!

(signs Guido to come; Emilia doesn't look at him)

Emilia
Ah! take such a cruel object from me!

Flavio
Behold it!

Vitige
See!

Emilia
Ah, barbaric men, and will you,
with tyrannical force,
make my eyes guilty? The god of love
yet permits it, and you...
(sees Guido and embraces him)
Guido! My heart!

Guido
Emilia, my dearest treasure!

Emilia
Overwhelmed by joy, I faint and die!

49. Duet
Guido
Ah, forgive, sweetheart,
my fault was honour.

Emilia
Ti perdono, o dolce bene,
se tua colpa fu l'onor.
Deh! concedi in tante pene
qualche triegua al mio dolor.

Guido
Ti concedo in tante pene
qualche triegua al tuo dolor.

Deh, perdona, ecc.

22 50. Recitativo

Flavio
E tu, Vitige, in pena
la destra contumace
porgi a colei che agli occhi tuoi non piace.

Vitige
O mia Fortuna!

Teodata
O Amore!

Flavio
Ugone, Guido!

Ugone
O Sire!

Guido
O mio Regnante!

Emilia
I forgive you, sweetheart,
if your fault was honour.
Ah, grant, in such great affliction
some time to mourn my loss.

Guido
In such great affliction,
I grant some time to mourn your loss.

Ah, forgive, etc.

50. Recitativo

Flavio
And you, Vitige, as a punishment,
offer your unwilling hand to her
who is not pleasing to your eyes.

Vitige
O my good fortune!

Teodata
O love!

Flavio
Ugone, Guido!

Ugone
My lord!

Guido
My sovereign!

Flavio
Abbracciate Vitige,
questa è mia legge; ei delle nozze è degno;
(*A Ugone*)
e vanne tu della Britannia al Regno!

51. Coro
Doni pace ad ogni core
quella gioia che spari!
E' cessato ora il dolore;
goda ogn' alma in questo dì.

Doni pace, ecc.

Fine dell' Opera

Flavio
Embrace Vitige,
this is my command; he is worthy to wed her;
(*to Ugone*)
and you, go and govern Britain!

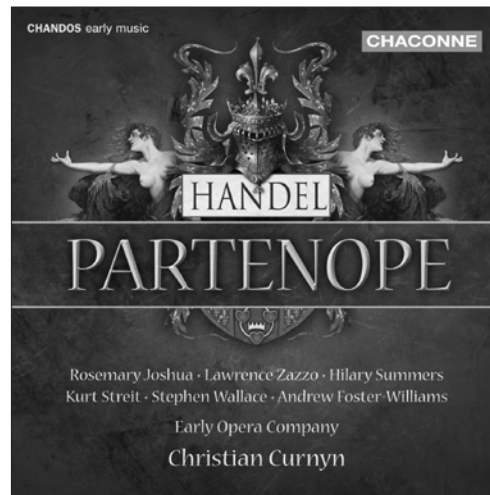
51. Chorus
May the joy that had fled
give peace to each heart!
Grief is ended;
every soul rejoices today.

May the joy, etc.

End of the Opera

Translation: Peter Jones

ALSO AVAILABLE



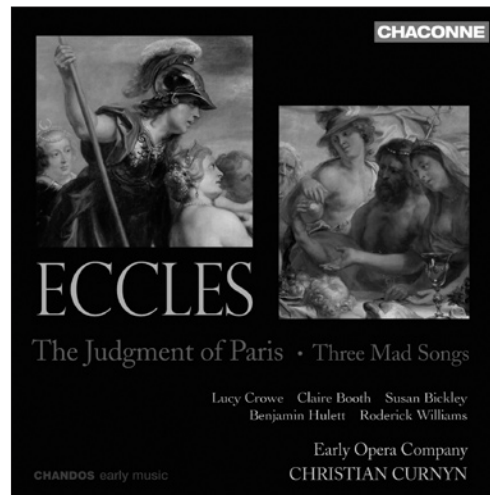
Handel
Partenope
CHAN 0719(3)

ALSO AVAILABLE



Handel
Semele
CHAN 0745(3)

ALSO AVAILABLE



Eccles
The Judgment of Paris • Three Mad Songs
CHAN 0759

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK. E-mail: enquiries@chandos.net
Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

Chandos 24-bit recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

With thanks to Marilyn Stock

Recording producer Rachel Smith

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineer Paul Quilter

Editor Rachel Smith

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue All Saints' Church, East Finchley, London; 8 – 12 February 2010

Front cover 'Powerful Shot of an Upset Teenage Bride on Sofa', photograph © Justin Paget / Veer

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2010 Chandos Records Ltd

© 2010 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK



Drew Farrell

CHRISTIAN CURNYN