

GEORGE FRIDERIC HANDEL

Arie per la Cuzzoni

HASNAA BENNANI

LES MUFFATTI – PETER VAN HEYGHEN



CONTENTS 2-Programme 8-English text 14-German text 20-French text 26-Lyrics 34-Imprint

GEORGE FRIDERIC HANDEL

Arie per la Cuzzoni

ARIAS FOR FRANCESCA CUZZONI (1691-1772)

ARIEN FÜR FRANCESCA CUZZONI (1691-1772)

ARIAS POUR FRANCESCA CUZZONI (1691-1772)

1.	Ouverture	<i>Scipione</i> (1726)	5:55
2.	Marcia		1:26
3.	Rec.: <i>Che Sento? Oh Dio!</i>	<i>Giulio Cesare</i> (1724)	1:09
4.	Aria: <i>Se pietà di me non senti</i>		7:39
5.	Aria: <i>Scoglio d'immota fronde</i>	<i>Scipione</i>	5:22
6.	Concerto	<i>Ottone</i> (1723)	2:44
7.	Aria: <i>Ombre, piante, urne funeste!</i>	<i>Rodelinda</i> (1725)	5:26
8.	Rec.: <i>Non credo che sian finti</i>	<i>Siroe, Re di Persia</i> (1728)	0:27
9.	Aria: <i>Or mi perdo di speranza</i>		4:34
10.	Aria: <i>Non è più tempo</i>	<i>Tamerlano</i> (1724)	2:53

11.	Ouverture	<i>Tolomeo, Re di Egitto (1728)</i>	3:27
12.	Ballo di Larve	<i>Admeto (1727)</i>	2:48
13.	Sinfonia	<i>Scipione</i>	1:29
14.	Sinfonia	<i>Admeto</i>	1:20
15.	Rec.: <i>È tale Otton?</i>	<i>Ottone</i>	1:17
16.	Aria: <i>Falsa imagine</i>		6:01
17.	Aria: <i>Se'l mio duol non è si forte</i>	<i>Rodelinda</i>	5:46
18.	Sinfonia	<i>Admeto</i>	1:17
19.	Aria: <i>Nò, più soffrir non voglio</i>	<i>Alessandro (1726)</i>	3:58
20.	Aria: <i>Torni omai la pace all'alma</i>	<i>Tolomeo, Re di Egitto</i>	4:17
TOTAL			69:27



HASNAA BENNANI
soprano



LES MUFFATTI

Harpsichord

Archlute

Horns

Transverse flute & recorder

Recorder

Oboes

Bassoon

Violins I

Violins II

Altos

Cellos

Double bass

Kris Verhelst

Bernard Zonderman

Lionel Renoux, Yannick Maillet

Stefanie Troffaes

Thomas Deprez

Benoît Laurent, Stefaan Verdegem

Alain De Rijckere

Rachael Beesley, Marie Haag, Catherine Meeùs, Madoka Nakamaru

Benedicte Verbeek, Ingrid Bourgeois, Laurent Hulsbosch, Marrie Mooij

Wendy Ruymen, Julie Vermeulen

Corentin Dellicour, Michel Boulanger, Ronan Kernoa

Elise Christiaens



PETER VAN HEYGHEN
direction

^MENU

The French-Moroccan soprano HASNAA BENNANI began her musical education in Rabat with her sister Jalila Bennani and the violin teacher László Fodor, before entering the Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, where she studied with Glenn Chambers. Under Howard Crook and Isabelle Poulenard, she specialised in early music. Hasnaa Bennani won First Prize at the 2011 Froville International Baroque Singing Competition. She has worked with a range of leading ensembles, including La Grande Écurie et la Chambre du Roy (Jean-Claude Malgoire), Le Poème Harmonique (Vincent Dumestre), Les Musiciens du Louvre (Marc Minkowski), Les Talens Lyriques (Christophe Rousset), Les Muffatti (Peter Van Heyghen), Le Concert Spirituel (Hervé Niquet), Le Palais royal (Jean-Philippe Sarcos), La Rêveuse (Benjamin Perrot and Florence Bolton), Les Ambassadeurs (Alexis Kossenko), Akadêmia (Françoise Lasserre). On the stage, she has sung Al-Faïma in Dubois' *Aben-Hamet* (Atelier lyrique de Tourcoing), Snow and Spring in Gérard Condé's *La Chouette enrhumée* (Opéra de Metz), as well as parts in Lully's *Armide* (a naiad; Opéra national de Lorraine) and Rameau's *Castor et Pollux* (Cléone, Happy Spirit; Théâtre des Champs-Élysées, Théâtre du Capitole de Toulouse). She has formed a duo with harpsichordist Laurent Stewart, performing by invitation at a variety of festivals, e.g. le Festival de Saint-Michel-en-Thiérache, Sinfonia en Périgord, and the Festival de Radio France et Montpellier. In terms of discography, special mention goes to her recordings of Couperin's *Leçons de Ténèbres* with Le Poème Harmonique (Alpha) and Lully's *Amadis* with Les Talens Lyriques, in which she sang Corisande (Aparté). She is preparing a number of upcoming releases, with performances of L'Amour in Rameau's *Zaïs* with Les Talens Lyriques (Aparté) and a selection of French cantatas (Rameau, Courbois) with Ensemble Stravaganza (Musica). In her extensive list of engagements for the 2015/16 season: the world premiere of Destouches' *Éléments* with Les Surprises, singing Oberto in Handel's *Alcina* with the Accademia Bizantina, conducted by Ottavio Dantone (Opéra de Monte-Carlo, Opéra royal de Versailles, Halle aux Grains de Toulouse), and appearing as Belinda in Purcell's *Dido and Aeneas*, in a new production by Andreas Linos, directed by Jean-Claude Malgoire (Atelier lyrique de Tourcoing, Théâtre des Champs-Élysées), alongside Nicolas Rivenq and Véronique Gens.

LES MUFFATTI, the brainchild of a group of young Brussels-based musicians, was born in 1996 out of a desire to create a professional environment which would focus on baroque orchestral repertoire, and which would devote equal attention to the joy of performance, close musical study, and the demands of the craft in terms of accuracy with sophistication. The ensemble's blend of enthusiasm, dedication and idealism so impressed Peter Van Heyghen that he decided to become their mentor and conductor. Between 2004 (the year they welcomed Van Heyghen) and 2014, Les Muffatti made waves on the international stage, performing at a number of leading venues all over Europe. Over time, the group has developed a distinctive artistic identity, part of which involves sharing responsibility for artistic direction jointly among its members. Each project is entrusted to a guest musician – the

musical director of one project might be a soloist; the conductor or leader might take over the next. The orchestra is exploring a range of major projects over the coming years, including working with a writer in residence and showcasing rare instruments. At the same time, it is always sensitive to the need to maintain a balance between performing key repertoire and publicising hidden gems.

The group's name is a hat-tip to Georg Muffat (1653-1704), a cosmopolitan composer who played a key part in the history of orchestral music. Muffat was among the first musicians to provide detailed descriptions of the main differences between the French and Italian Baroque styles, and fittingly the ensemble's first recording was devoted to his compositions. To date, Les Muffatti have released six CDs, all to widespread acclaim. In 2014 their latest release, Reinhard Keiser's *Brockes-Passion*, recorded in cooperation with the Vox Luminis vocal ensemble, was awarded three of Belgium's major music prizes: Klara classical CD of the year, the Caecilia prize (*Union de la presse musicale belge*) and *Octave de la musique classique*.

Les Muffatti's interpretation and performance practice constantly strives for mastery of the theatrical quality so characteristic of Baroque art forms, an ambition which extends far beyond delivering a mere accurate rendition of a score. The ensemble takes the view that the theatrical gestures, mannerisms and rhetorical flourishes of Baroque music cannot be dismissed as products of a fundamentally Baroque aesthetic, but that they are instead essentially universal. Thorough knowledge of stylistic features, a grounding in period performance, and careful selection of appropriate instruments are not, in Les Muffatti's consideration, ends in themselves. In the ensemble's hands, such technical requirements constitute the means of making the historical repertoire which is so close to its heart come alive to touch, move, entertain and captivate contemporary audiences.

The musical activities of Belgian Early Music specialist PETER VAN HEYGHEN are manifold. As a recorder player, he performs solo concerts, tours with the chamber music ensemble More Maiorum and the recorder consort Mezzaluna, both of which he is a founding member and performs with other ensembles such as Currende and Il Gardellino. As a conductor he is primarily active with the baroque orchestra Les Muffatti of which he was the artistic director between 2004 and 2014. He also regularly conducts the baroque orchestras of the Brussels and The Hague conservatories and occasionally accepts invitations as a guest conductor by such orchestras as Les Agréments (Namur), Wrocław Philharmonia Baroque Orchestra, the Deutsche Händelsolisten (Karlsruhe) or Camerata Antigua de Curitiba (Brasil). As a researcher he has published a number of trail-blazing articles on the history and performance practice of the recorder. As a professor of historically informed performance practice (Renaissance and Baroque) he teaches at the Early Music department of the conservatory in The Hague. He is also head of the Early Music Department of the conservatory in Brussels. In addition he is regularly invited to give lectures, teach masterclasses and lead workshops at conservatoriums and universities all over the world.

GEORGE FRIDERIC HANDEL — "ARIE PER LA CUZZONI"

When one looks at the biographies of famous prima donnas, the suspicion sometimes arises that opera is not really an art form but a way of life. At any rate, for many of its protagonists, the theatrics, the scheming and the scandalmongering of the stage appear to flow seamlessly into real life. And the situation in the eighteenth century was no different from today. Among the most famous and also the most notorious stars of European opera houses was the Italian diva Francesca Cuzzoni, whose extravagance must have been as phenomenal as her singing talent. Had there already been a gutter press in her time, La Cuzzoni would certainly have been one of the most reliable suppliers of headlines. The Berlin music theorist Friedrich Wilhelm Marpurg, for instance, commented sardonically that this excellent singer had at an early age shown "an insuperable penchant for getting to know the male sex at closer quarters", and adduced some salacious evidence for this laconic judgment. But, even without tabloids, news of La Cuzzoni's affairs got around quickly, and indeed seem to have played no small part in the fascination she exercised over her audience. Her early success, her fairytale fame and eventually her dramatic fall caught the imagination of the musical world.

Francesca Cuzzoni was born in Parma in 1691 and received her vocal training from the organist of the cathedral there. At the age of twenty-five she made her operatic debut at the Teatro della Corte Ducale of her

native city in the opera *Dafni* by Emanuele d'Astorga, the Sicilian nobleman around whom so many legends have been woven. Her appearance must have been a sensational success, for it immediately opened the doors of the great opera houses to her. Already in the following season she obtained engagements in Genoa, Mantua and Florence. A year later she rose to stardom in the theatres of Venice. No matter which role she appeared in, the audience was at her feet.

What can explain the intoxicating effect of Cuzzoni? The flute virtuoso Johann Joachim Quantz, who heard her in several roles, described her voice as follows: "La Cuzzoni had a very pleasant and bright soprano voice, pure intonation and a beautiful trill. The range of her voice extended from middle C to top C. Her style of singing was artless and touching. Because of the dainty, pleasant and fluent way she performed them, her embellishments did not appear artificial; yet so tenderly did she sing them that she captivated all listeners."

News of the bewitching singing of the young soprano soon reached England and aroused the curiosity of London's operatic entrepreneurs, always on the lookout for a sensation. The ambitious impresario John Jacob Heidegger, who had the leading composers of his time under contract in the persons of George Frideric Handel, Giovanni Battista Bononcini and Attilio Ariosti, forthwith invited the up-and-coming diva to London in summer 1720 and tried to facilitate her decision by promising her an astronomical fee of

£1500 per season and paying her a handsome advance. But can a true diva ever be rushed? Two years went by without the star making any preparations to begin the long journey to England. Heidegger became nervous and sent the London-based Italian musician Giuseppe Sandoni to fetch her; he apparently at once succumbed to the lady's charms and married her during his return journey with her, while the score of the planned debut opera – Handel's newly composed *Ottone* – accumulated dust on the shelf in the British capital. The London papers, meanwhile, supplied their readers with a steady stream of spicy news items. No sooner had the *British Journal* published the exasperated dispatch "Seigniora Cuzzoni is expected here with much impatience" on 29 December 1722 than the diva announced her arrival in London. Rehearsals were swiftly organised and the premiere was set for 12 January 1723. And Handel strove to drum into his new singer's head as quickly as possible the demanding female lead of Teofane, specially designed to suit her vocal qualities. But she behaved capriciously. On that subject, Handel's first biographer John Mainwaring has left us the following vignette: "[Handel] having one day some words with Cuzzoni on her refusing to sing *Falsa imagine* in *Ottone*; "Oh! Madame (said he), *je scais bien que Vous êtes une veritable Diabliesse: mais je Vous ferai sçavoir, moi, que je suis Beelzebub le Chéf des Diables.*" ["I know that you are a veritable she-devil, but I will have you know that I am Beelzebub the chief of the devils."] With this he took her up by the waist, and, if she made any more words, swore that he would fling her out of the window." The diva obeyed – per-

haps for the first time in her life – and scored one of her greatest triumphs with *Falsa imagine*. With this aria, the recitative that precedes it and the subsequent ritornello we are plunged straight into the repertory of this CD. The excerpt from *Ottone* is supplemented by an introductory 'Concerto' heralding the entrance of the eponymous hero, which follows on directly from Teofane's scene.

Slightly more than a year later, in February 1724, Handel and Cuzzoni achieved another glittering success in their difficult cooperation. In *Giulio Cesare* the diva once more took the role of the female protagonist, the seductive Cleopatra. One of the highlights of the work is the eighth scene of Act Two, in which Cleopatra not only finally discloses her true identity to her lover, but also ceases her seemingly calculating scheming and reveals her true feelings in the harmonically daring *accompagnato* *Che sento? Oh Dio!* and the heart-breaking love aria *Se pietà di me non senti*. Writing from London, the Saxon correspondent reported enthusiastically to Dresden: "La Cuzzoni shone with indescribable brilliance. The house was as full at the seventh performance as at the first."

Worried that her popularity in London might subside after her numerous appearances, in May 1724 Cuzzoni cunningly allowed the rumour to spread that she was about to go back to Italy. This had its effect, and her triumph was all the greater in the autumn when she returned to the stage in Handel's *Tamerlano*, playing the role of the sly and psychologically complex

princess Asteria. In her aria *Non è più tempo* she pretends to jilt her fiancé Andronico in order to marry the Tartar leader Tamerlano (to whom she is in fact only trying to get closer because she intends to kill him).

Following on from the great success of *Tamerlano*, Handel composed his opera *Rodelinda* in the winter of 1724/25; this time Cuzzoni sang the title role. In the aria *Ombre, piante*, the queen of the Lombards Rodelinda mourns at the funeral monument of her supposedly dead husband. A similar scene of despair can be found in the third act, when Rodelinda discovers her husband's bloodstained clothes and intones a poignant lament (*Se'l mio duol non è sì forte*).

The opera *Scipione*, written early in 1726, in addition to its colourful array of sublime arias, is also distinguished by expressive instrumental movements. This recording presents the introductory complex of a multi-movement Overture and March alongside the Sinfonia from the fourth scene of the third act. An impression of the brilliant virtuosity of the arias in *Scipione* may be obtained from the finale of Act Two, in which the heroine Berenice declares her steadfast love for her fiancé Lucejo.

The musical freshness and great inventiveness of *Scipione* make it hard to believe that this opera was actually a stopgap. In the meantime, Handel's impresario had prepared a further effective promotional coup by engaging a second prima donna in Italy – the intelligent and stunningly beautiful Faustina Bordoni.

Since she too was a diva through and through, she kept her London audience waiting in her turn. The opera *Alessandro*, originally planned for the spring season 1726 (in which two women, assigned an equal quota of arias, vie for the hero's favours), therefore had to be set aside for the present until the arrival of Faustina was certain. This came early in March 1726, at the very moment when Handel had put the finishing touches to *Scipione*; and so he promptly went back to *Alessandro* and completed the opera within two months. Faustina's appearance on the London scene marks the beginning of the descent of Cuzzoni, who faced her new rival with the virtuososo aria *Nò, più soffrir non voglio*.

While *Alessandro* played to packed houses and the situation between the two prima donnas escalated more and more, Handel composed his opera *Admeto*, which was premiered in January 1727. Johann Joachim Quantz, who attended one of the first performances, praised the 'magnificent music' and the outstanding performance of the orchestra, consisting largely of German and Italian musicians. The three instrumental pieces recorded here provide a taste of its colourful orchestral writing.

Meanwhile there had been a scandal that had important repercussions in London. Spurred on by a malicious, sensation-seeking audience during the performance of an opera by Bononcini, the two rival prima donnas had come to blows on the public stage and been brought back to their senses only with difficulty. Although the summary dismissal of Cuzzoni had to be

rescinded on the instructions of the King, it seemed impossible to return to operatic business as usual. La Cuzzoni nevertheless went on to appear in Handel's opera *Siroe, Re di Persia*, produced in February 1728; a notable highlight was her aria *Or mi perdo di speranza* with its introductory recitative at the end of the first act. Then she was heard in April 1728 as Seleuce in *Tolomeo, Re di Egitto*, where she sang the minuet aria *Torni omai la pace all'alma*. But when the impresario Heidegger decided to pay Faustina a symbolic guinea more than her, the deeply disappointed Cuzzoni left the London stage. In the ensuing years she still enjoyed major successes in Vienna and at several Italian opera houses. She returned to London one last time for a period in the 1730s and was engaged by the Opera of the Nobility, a rival undertaking to Handel's company. Then her star began to decline. Her considerable fortune quickly melted away in the face of her erratic lifestyle, and she was imprisoned several times for debt. Abandoned by her husband, she is said to have eked out a living as a button-maker for the last twenty years of her life; in 1772 she died in Bologna, impoverished, lonely and embittered. A *lieto fine* of the kind she knew from the stage was, alas, not vouchsafed to her.

Peter Wollny

Translation: Charles Johnston

AMENU

Die französisch-marokkanische Sopranistin HASNAA BENNANI begann ihre musikalische Ausbildung in Rabat bei ihrer Schwester Jalila Bennani und dem Geigenlehrer László Fodor. Sie studierte am Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris in der Klasse von Glenn Chambers und spezialisierte sich bei Howard Crook und Isabelle Poulenard auf Alte Musik. 2011 erhielt Hasnaa Bennani den ersten Preis beim Internationalen Wettbewerb für Barockgesang in Froville. Sie arbeitete mit zahlreichen renommierten Ensembles wie z. B. La Grande Écurie et la Chambre du Roy (Jean-Claude Malgoire), Le Poème Harmonique (Vincent Dumestre), Les Musiciens du Louvre (Marc Minkowski), Les Talens Lyriques (Christophe Rousset), Les Muffatti (Peter Van Heyghen), Le Concert Spirituel (Hervé Niquet), Le Palais royal (Jean-Philippe Sarcos), La Rêveuse (Benjamin Perrot und Florence Bolton), Les Ambassadeurs (Alexis Kossenko) oder Akadêmia (Françoise Lasserre). In der Oper sang sie die Rolle der Al-Faïma in *Aben-Hamet* von Dubois im Atelier lyrique de Tourcoing, den Schnee und den Frühling in *La Chouette enrhumée* von Gérard Condé (Opéra de Metz), eine Wassernymphe in *Armide* von Lully (Opéra national de Lorraine), Cléone und einen Seligen Geist in *Castor et Pollux* von Rameau (Théâtre des Champs-Élysées, Théâtre du Capitole de Toulouse). Im Duo mit dem Cembalisten Laurent Stewart wurde Hasnaa Bennani zu angesehenen Festivals eingeladen (Saint-Michel-en-Thiérache, Sinfonia en Périgord, Festival de Radio France et Montpellier, u.a). Beispiele aus ihrer Diskographie sind die *Leçons de Ténèbres* von Couperin mit Le Poème Harmonique (Alpha) und *Amadis* von Lully (in der Rolle der Corisande) mit Les Talens Lyriques (Aparté). Demnächst erscheinen *Zaïs* von Rameau (Rolle des Amor) mit Les Talens Lyriques (Aparté) und eine Einspielung französischer Kantaten (Rameau, Courbois) mit dem Ensemble Stravaganza (Muso). Für die Saison 2015/2016 sind zu erwähnen die Uraufführung von *Éléments* von Destouches mit dem Ensemble Les Surprises, die Rolle des Oberto in Händels *Alcina* mit der Accademia Bizantina unter der Leitung von Ottavio Dantone (Opéra de Monte-Carlo, Opéra royal de Versailles, Halle aux Grains de Toulouse), sowie die Rolle der Belinda in *Dido and Aeneas* von Purcell im Atelier lyrique de Tourcoing und dem Théâtre des Champs-Élysées, unter der Leitung von Jean-Claude Malgoire, in einer Inszenierung von Andreas Linos und an der Seite von Nicolas Rivenq und Véronique Gens.

LES MUFFATTI entstanden 1996 aus dem Bestreben junger Brüsseler Musiker, für die Interpretation barocker Orchester-musik einen professionellen Rahmen zu schaffen, der die Freude an der Musik in den Vordergrund rückt, gleichzeitig aber auch eine tiefgehende Erkundung ihres Inhaltes sowie ihre sehr gewissenhafte Darbietung ermöglicht. Ihr Enthusiasmus, ihr Engagement und ihr Idealismus fanden ihre Entsprechung in der Person Peter Van Heyghen, der das Ensemble als dessen Coach und Leiter vervollständigte. Mit Peter Van Heyghen etablierten sich Les Muffatti zwischen 2004 und 2014 auf den internationalen Bühnen und gastierten überall in Europa in den renommiertesten Konzertsälen. Inzwischen übernehmen die Musiker die künstlerische Leitung selbst, wobei sie ihrer seit Jahren eigenen künstlerischen Identität die Treue halten. Mit der musikalischen Leitung der jeweiligen Projekte werden Gastmusiker – Solisten, Di-

rigenten oder Konzertmeister – betraut. Für die kommenden Jahre sind große Projekte geplant, unter anderem die Zusammenarbeit mit einem Schriftsteller und die musikalische Entdeckung eines seltenen Instruments. Dabei bewahren Les Muffatti immer ein subtiles Gleichgewicht zwischen Werken des großen Repertoires und bisher verborgenen Schätzen. Der Name des Ensembles verweist auf den kosmopolitischen Komponisten Georg Muffat (1653-1704), eine unentbehrliche Quelle für unser Wissen über die Anfänge der Orchestermusik. Muffat zeigte als einer der ersten sehr detailliert die wesentlichen Unterschiede zwischen dem französischen und dem italienischen musikalischen Stil auf. Die erste Einspielung des Ensembles ist diesem Komponisten gewidmet. Die Diskographie von Les Muffatti umfasst bis heute sechs Einspielungen, alle von der Kritik einhellig begrüßt. Ihr letztes Album, die *Brookes-Passion* von Reinhard Keiser, in Zusammenarbeit mit dem Vokalensemble Vox Luminis, erhielt 2014 alle drei großen belgischen Musikpreise: es wurde von Klara zur klassischen CD des Jahres gekürt, mit dem Caecilia-Preis der Vereinigung der belgischen Musikpresse sowie mit der *Octave de la musique classique* ausgezeichnet. Das zentrale Element der interpretatorischen Herangehensweise und Aufführungspraxis der Muffatti ist ihr stetes Streben nach Vervollkommen einer musikalischen Gestik, dabei dem Prinzip der Theatralität folgend, welches allen barocken Kunstrichtungen eigen ist. Dieses Bestreben, das weit über die schlicht korrekte Wiedergabe einer Partitur hinausgeht, schöpft seine Inspiration aus der tiefen Überzeugung, dass diese theatralische und gestuelle Sprache, erfüllt von Affekten und rhetorischen Prozessen, nicht nur eine wesentliche Charakteristik der barocken Ästhetik ist, sondern vielmehr eine universelle Dimension darstellt. Die souveräne Beherrschung der Stile und angemessener Spieltechniken, die reiflich erwogene Auswahl des geeigneten Instrumentariums sind für Les Muffatti kein Selbstzweck, sondern Mittel, um das ihnen am Herzen liegende historische Repertoire so zu interpretieren, dass es das zeitgenössische Publikum berührt, ergreift, unterhält, und fasziniert.

Die musikalischen Aktivitäten des belgischen Spezialisten für Alte Musik PETER VAN HEYGHEN sind vielseitig. Als Blockflötist tritt er sowohl solistisch als auch mit dem Kammermusikensemble More Maiorum (Anvers) und dem Blockflötenconsort Mezzaluna (Amsterdam) auf – beides Ensembles, die er selbst mitbegründete. Des Weiteren gastiert er regelmäßig in Ensembles wie Currende oder Il Gardellino. Als Dirigent arbeitet er vor allem mit dem Barockorchester Les Muffatti, dessen künstlerische Leitung er von 2004 bis 2014 innehatte. Außerdem dirigiert er regelmäßig die Barockorchester der Königlichen Konservatorien in Brüssel und Den Haag. Gelegentlich folgt er auch Einladungen von Orchestern, wie z. B. Les Agréments (Namur), dem Wroclaw Philharmonia Baroque Orchestra, den Deutschen Händelsolisten (Karlsruhe) oder Camerata Antiqua (Curitiba). Er ist außerdem als Musikwissenschaftler tätig und hat zahlreiche richtungsweisende Artikel zu Geschichte und Aufführungspraxis der Blockflöte publiziert. Er lehrt historische Aufführungspraxis (Renaissance und Barock) an den Königlichen Konservatorien in Brüssel und Den Haag. In letzterem leitet er die Abteilung Alte Musik. Zudem gibt er regelmäßig Meisterkurse, Workshops und Gastvorlesungen an Konservatorien und Universitäten im In- und Ausland.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL — »ARIE PER LA CUZZONI«

Betrachtet man die Biographien berühmter Primadonnen, so stellt sich manchmal der Verdacht ein, die Oper sei eigentlich keine Kunstgattung sondern ein Lebensentwurf. Zumindest scheinen sich bei vielen ihrer Protagonisten die Theatralik, das Ränkeschmieden und die Skandalsucht der Bühne nahtlos ins reale Leben hinein fortzusetzen. Dies war im 18. Jahrhundert nicht anders als heute. Zu den berühmtesten und zugleich berüchtigtsten Stars der europäischen Opernbühnen zählte die italienische Diva Francesca Cuzzoni, deren Exzentrizität ebenso überragend gewesen sein muss wie ihre sängerische Begabung. Hätte es zu ihrer Zeit bereits eine Boulevardpresse gegeben, so wäre die Cuzzoni gewiss eine der zuverlässigsten Lieferantinnen von Schlagzeilen gewesen. Der Berliner Musiktheoretiker Friedrich Wilhelm Marpurg etwa äußerte süffisant, diese vortreffliche Sängerin habe bereits in jungen Jahren »einen unüberwindlichen Hang [gezeigt], das männliche Geschlecht näher kennen zu lernen«, und fügte seiner knappen Charakterisierung einige anzügliche Belege hinzu. Doch auch ohne Klatschblätter sprachen sich die Affären der Cuzzoni schnell herum, ja sie scheinen zu der Faszination, die sie auf ihr Publikum ausübte, nicht unwesentlich beigetragen zu haben. Ihr früher Erfolg, ihr märchenhafter Ruhm und schließlich ihr dramatischer Absturz erregten die Gemüter der musikalischen Welt.

Francesca Cuzzoni wurde 1691 in Parma geboren; ihre Ausbildung im Gesang erhielt sie von dem Organisten der dortigen Kathedrale. Im Alter von 25 Jahren feierte sie ihr Operndebüt am Teatro della Corte Ducale ihrer Heimatstadt in der Oper *Dafni* aus der Feder des legendenumwobenen Edelmannes Emanuele d'Astorga. Ihr Auftritt muss ein sensationeller Erfolg gewesen sein, der ihr unmittelbar die Tore der großen Opernhäuser öffnete. Schon in der folgenden Saison erhielt sie Engagements in Genua, Mantua und Florenz. Ein Jahr später stieg sie zum Star der Bühnen von Venedig auf. Ganz gleich in welcher Rolle sie auftrat, das Publikum lag ihr zu Füßen.

Worin mag die betörende Wirkung der Cuzzoni bestanden haben? Der Flötenvirtuose Johann Joachim Quantz, der sie in mehreren Rollen hörte, beschrieb ihre Stimme wie folgt: »Die Cuzzoni hatte eine sehr angenehme und helle Sopranstimmen, eine reine Intonation und schönen Trillo. Der Umfang ihrer Stimme erstreckte sich vom eingestrichenen c bis ins dreygestrichene c. Ihre Art zu singen war unschuldig und rührend. Ihre Auszierungen schienen wegen ihres netten, angenehmen und leichten Vortrags nicht künstlich zu seyn: indessen nahm sie durch die Zärtlichkeit desselben doch alle Zuhörer ein.«

Die Meldungen von dem betörenden Gesang der jungen Sopranistin erreichten bald auch England und erweckten die Neugier der stets an Sensationen interessierten Londoner Opernunternehmer. Der ehrgeizige Impresario John Jacob Heidegger, der mit Georg

Friedrich Händel, Giovanni Battista Bononcini und Attilio Ariosti die seinerzeit führenden Komponisten unter Vertrag hatte, lud die vielversprechende Diva im Sommer 1720 kurzerhand nach London ein und versuchte, ihr die Entscheidung zu erleichtern, indem er ihr ein astronomisches Honorar von 1500 Pfund pro Spielzeit versprach und ihr einen stattlichen Vorschuss zukommen ließ. Doch lässt sich eine echte Diva zur Eile drängen? Zwei Jahre vergingen, ohne dass der Star Anstalten machte, die lange Reise nach England anzutreten. Heidegger wurde nervös und schickte ihr den in London ansässigen italienischen Musiker Giuseppe Sandoni entgegen, der offenbar sogleich ihren Reizen erlag und sie noch auf der gemeinsamen Reise ehelichte, während in London die Partitur der geplanten Debütoper – Händels neu komponierter *Ottone* – allmählich im Regal verstaubte. Die Londoner Zeitungen versorgten ihr Publikum unterdessen mit einem steten Fluss pikanter Neuigkeiten. Gerade hatte das *British Journal* am 29. Dezember 1722 die enervierte Nachricht veröffentlicht, »*Seigniora Cutzoni is expected here with much Impatience*«, da gab die Diva ihre Ankunft in London bekannt. Rasch wurden Proben organisiert und die Premiere auf den 12. Januar 1723 angesetzt. Und Händel bemühte sich, seiner neuen Sängerin die anspruchsvolle, speziell auf ihre stimmlichen Qualitäten hin entworfene Partie der weiblichen Hauptrolle Teofane so schnell wie möglich einzutrichtern. Doch diese gab sich kapriziös. Hierzu überliefert Händels erster Biograph John Mainwaring folgende Szene: »Händel gerieth eines Tages mit der Cuzzoni in Wortstreit, weil sie die Arie, *Falsa imagine*, in der Oper *Ottone*,

nicht singen wollte. *Oh! Madame*, sagte er, Ich weiß wol, daß ihr eine leibhafte Teufelinn seyd, aber ich will euch weisen, daß ich Beelzebub, der Teufel Obrister bin. – Darauf fassete er sie mitten um den Leib, und schwur, er wollte sie aus dem Fenster werfen, wenn sie weitere Worte machen würde.« Die Diva gehorchte – vielleicht zum ersten Mal in ihrem Leben – und feierte mit *Falsa imagine* einen ihrer größten Triumphe. Mit dieser Arie, dem ihr vorangehenden Rezitativ und dem nachfolgenden Ritornell befinden wir uns bereits mitten im Repertoire der vorliegenden CD. Der Auszug aus *Ottone* wird ergänzt von einem den Auftritt des Titelhelden einleitenden »Concerto«, das sich unmittelbar an die Teofane-Szene anschließt.

Ein gutes Jahr später, im Februar 1724, erzielten Händel und die Cuzzoni einen weiteren glanzvollen Erfolg ihrer schwierigen Zusammenarbeit. Auch in der Oper *Giulio Cesare* übernahm die Diva die Rolle der weiblichen Hauptfigur, der verführerischen Cleopatra. Einer der Höhepunkte des Werks ist die achte Szene des zweiten Aktes, in der Cleopatra ihrem Geliebten nicht nur endlich ihre wahre Identität verrät, sondern zugleich ihr scheinbar berechnendes Intrigenspiel einstellt und – in dem harmonisch kühnen Accompagnato *Che sento? Oh Dio!* und der herzzaßerreißen Liebesarie *Se pietà di me non senti* – ihre wahren Gefühle offenbart. Der aus London berichtende sächsische Korrespondent meldete begeistert nach Dresden: »Die Cuzzoni glänzte unbeschreiblich. Das Haus war bei der siebten Vorstellung ebenso voll wie bei der ersten.«

Besorgt, dass ihre Beliebtheit in London nach den zahlreichen Auftritten nachlassen könnte, ließ die Cuzzoni im Mai 1724 geschickt das Gerücht streuen, sie stehe im Begriff, wieder nach Italien zurückkehren. Dies zeigte Wirkung, und entsprechend gewaltig war ihr Erfolg, als sie im Herbst dann in Händels *Tamerlano* in der Rolle der durchtriebenen und psychisch komplexen Prinzessin Asteria auf der Bühne stand. In ihrer Arie *Non è più tempo* täuscht sie vor, ihrem Verlobten Andronico den Laufpass zu geben, um den Tartarenherrscher Tamerlano zu heiraten (dem sie sich aber nur deshalb nähert, weil sie ihn umbringen will).

An den großen Erfolg seines *Tamerlano* anknüpfend, komponierte Händel im Winter 1724/25 seine Oper *Rodelinda*, in der die Cuzzoni wiederum die Titelrolle übernahm. In der Arie *Ombre, piante* trauert die Königin der Langobarden Rodelinda am Ehrengrabmal ihres tot geglaubten Gatten. Eine ähnlich verzweifelte Szene findet sich im dritten Akt, als Rodelinda die blutbefleckten Kleider ihres Mannes entdeckt und einen ergreifenden Klagegesang anstimmt (*Se'l mio duol non è sì forte*).

Die Anfang 1726 entstandene Oper *Scipione* zeichnet sich neben einer bunten Palette von grandiosen Arien durch ausdrucksvolle Instrumentalsätze aus. Die vorliegende CD präsentiert den einleitenden Komplex aus mehrteiliger Ouvertüre und Marsch sowie die Sinfonia aus der vierten Szene des dritten Akts. Einen Eindruck von der brillanten Virtuosität der Arien in *Scipione* vermittelt das Finale des zweiten Akts, in

dem die weibliche Heldin Berenice ihre unverbrüchliche Liebe zu ihrem Verlobten Lucejo bekundet.

Die musikalische Frische und der große Erfindungsreichtum des *Scipione* lassen kaum vermuten, dass es sich bei dieser Oper eigentlich um einen Lückenbüsser handelte. Inzwischen hatte Händels Impresario nämlich einen weiteren werbewirksamen Coup vorbereitet und in Italien eine zweite Primadonna verpflichtet – die bildhübsche und intelligente Faustina Bordoni. Auch sie war eine Diva reinsten Wassers, auch sie ließ ihr Londoner Publikum erst einmal warten. Die eigentlich für die Frühjahrssaison 1726 vorgesehene Oper *Alessandro* (in der zwei mit gleichwertigen Arien bedachte Frauen um die Gunst des Helden buhlen), musste daher fürs Erste beiseitegelegt werden, bis das Eintreffen der Faustina feststand. Dies geschah buchstäblich in dem Augenblick, als Händel Anfang März 1726 den letzten Federstrich am *Scipione* getan hatte; er wandte sich also umgehend dem *Alessandro* zu und vollendete die Oper binnen zweier Monate. Das Auftauchen der Faustina in London markiert den beginnenden Abstieg der Cuzzoni, die sich mit ihrer virtuoson Arie *Nò, più soffrir non voglio* der neuen Rivalin stellte.

Während der *Alessandro* seine Erfolge feierte und sich die Situation zwischen den beiden Primadonnen immer mehr zuspitzte, komponierte Händel seine Oper *Admeto*, die im Januar 1727 auf die Bühne kam. Johann Joachim Quantz, der eine der ersten Aufführungen besuchte, lobte die »prächtige Musik«

und die herausragende Leistung des größtenteils aus deutschen und italienischen Musikern bestehenden Orchesters. Einen Eindruck von der Farbigkeit des Orchestersatzes vermitteln die drei hier eingespielten Instrumentalstücke.

In der Zwischenzeit hatte sich ein Skandal ereignet, der in London große Kreise zog: Die beiden rivalisierenden Primadonnen hatten sich, angespornt von einem böswillig-sensationslüsternen Publikum, während der Aufführung einer Oper von Bononcini auf offener Bühne eine Schlägerei geliefert und konnten nur mit Mühe zur Raison gebracht werden. Obwohl die fristlose Entlassung der Cuzzoni auf Weisung des Königs zurückgenommen werden musste, war eine Rückkehr zum normalen Opernbetrieb offenbar nicht mehr möglich. Die Cuzzoni sang noch in Händels Oper *Siroe, Re di Persia*, die im Februar 1728 auf die Bühne kam; ein bemerkenswerter Höhepunkt war ihre Arie *Or mi perdo di speranza* samt einleitendem Rezitativ am Ende des ersten Akts. Sodann war sie im April 1728 noch in *Tolomeo, Re di Egitto* zu hören, wo sie in der Rolle der Seleuce die Menuett-artige Arie *Torni omai la pace all'alma* sang. Als der Impresario Heidegger allerdings entschied, der Faustina eine symbolische Guinee mehr zu zahlen, verließ die Cuzzoni tief enttäuscht die Londoner Bühne. In den folgenden Jahren feierte sie noch bedeutende Erfolge in Wien und an verschiedenen italienischen Opernhäusern. In den 1730er Jahren kehrte sie ein letztes Mal für einige Zeit nach London zurück und fand ein Engagement an der Opera of the Nobility, einem Konkurrenzunter-

nehmen von Händels Bühne. Dann begann ihr Stern zu sinken. Ihr bedeutendes Vermögen schmolz bei ihrem unsteten Lebenswandel schnell zusammen, und sie wurde mehrmals wegen ihrer Schulden inhaftiert. Von ihrem Mann verlassen, soll sie die letzten zwanzig Jahre ihres Lebens als Knopfmacherin gefristet haben; um 1772 starb sie in Bologna, verarmt, vereinsamt und verbittert. Ein *lieto fine*, wie sie es von der Bühne her kannte, war ihr leider nicht beschieden.

Peter Wollny

^MENU

Soprano franco-marocaine, HASNAA BENNANI commence son parcours musical à Rabat auprès de sa sœur Jalila Bennani et de László Fodor, son professeur de violon. Elle est diplômée du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris dans la classe de Glenn Chambers et se perfectionne en musique ancienne auprès d'Howard Crook et d'Isabelle Poulenard. Elle remporte en 2011 le premier prix du Concours de chant baroque de Froville. Elle collabore avec des formations aussi nombreuses et réputées que La Grande Écurie et la Chambre du Roy (Jean-Claude Malgoire), Le Poème Harmonique (Vincent Dumestre), Les Musiciens du Louvre (Marc Minkowski), Les Talens Lyriques (Christophe Rousset), Les Muffatti (Peter Van Heyghen), Le Concert Spirituel (Hervé Niquet), Le Palais royal (Jean-Philippe Sarcos), La Rêveuse (Benjamin Perrot et Florence Bolton), Les Ambassadeurs (Alexis Kossenko), Akadêmia (Françoise Lasserre)... À l'opéra, elle a chanté le rôle d'Al-Faïma dans *Aben-Hamet* de Dubois à l'Atelier lyrique de Tourcoing, la Neige et le Printemps dans *La Chouette enrhumée* de Gérard Condé à l'Opéra de Metz, une Nymphé des Eaux dans *Armide* de Lully à l'Opéra national de Lorraine, Cléone et une Ombre heureuse dans *Castor et Pollux* de Rameau au Théâtre des Champs-Élysées et au Théâtre du Capitole de Toulouse. Hasnaa Bennani forme un duo avec le claveciniste Laurent Stewart, avec lequel elle est invitée à chanter dans de prestigieux festivals (Saint-Michel-en-Thiérache, Sinfonia en Périgord, Festival de Radio France et Montpellier...). Dans sa discographie, citons les *Leçons de Ténèbres* de Couperin avec Le Poème Harmonique (Alpha) et *Amadis* de Lully (rôle de Corisande) avec Les Talens Lyriques (Aparté). Sont à paraître *Zaïs* de Rameau (rôle d'Amour) avec Les Talens Lyriques (Aparté) et un disque de cantates françaises (Rameau, Courbois) avec l'ensemble Stravaganza (Muso). Parmi ses projets pour la saison 2015-2016, citons la création des *Éléments* de Destouches avec l'ensemble Les Surprises, le rôle d'Oberto dans *Alcina* de Händel avec l'Accademia Bizantina dirigée par Ottavio Dantone (Opéra de Monte-Carlo, Opéra royal de Versailles, Halle aux Grains de Toulouse), ainsi que le rôle de Belinda dans *Dido and Aeneas* de Purcell à l'Atelier lyrique de Tourcoing ainsi qu'au Théâtre des Champs-Élysées, sous la direction de Jean-Claude Malgoire et dans une mise en scène d'Andreas Linos, aux côtés de Nicolas Rivenq et Véronique Gens.

LES MUFFATTI sont nés en 1996 du désir de jeunes musiciens bruxellois de se doter d'un outil de travail professionnel qui, dans le domaine de l'interprétation de la musique orchestrale baroque, concède une place primordiale à la jouissance de la musique tout en autorisant l'exploration en profondeur de son contenu ainsi qu'une grande minutie artisanale dans son exécution. Leur enthousiasme, leur investissement et leur idéalisme trouvèrent écho en la personne de Peter Van Heyghen qui compléta la formation en en devenant coach et chef d'orchestre. Entre 2004 et 2014, avec Peter Van Heyghen, Les Muffatti se sont affirmés sur la scène internationale et se sont produits un peu partout en Europe et dans les plus grandes salles. Tout en demeurant fidèles à l'identité artistique qui est la leur depuis des années, les musiciens de l'orchestre assurent désormais collectivement la direction artistique. Ils confient la direction musicale des différents projets à des musiciens invités, qu'ils soient soliste, chef ou violon

conducteur. Pour les années à venir, de grands projets sont à l'étude, et notamment une collaboration avec un écrivain et la mise en lumière d'un instrument rare, toujours dans un équilibre subtil entre œuvres du grand répertoire et réelles découvertes. Le nom de l'orchestre fait référence à Georg Muffat (1653-1704), compositeur cosmopolite et source incontournable pour l'histoire des débuts de l'orchestre ; il fut notamment l'un des premiers à établir de façon détaillée les principales caractéristiques différenciant les styles musicaux français et italien. Le premier enregistrement de l'ensemble est consacré à ce compositeur. La discographie des Muffatti comprend à ce jour six enregistrements, tous unanimement salués par la critique. Leur dernier album, la *Brookes-Passion* de Reinhard Keiser, réalisé en collaboration avec l'ensemble vocal Vox Luminis, a remporté en 2014 les trois grands prix belges : il a été désigné disque classique de l'année par Klara, a été récompensé d'un prix Caecilia (Union de la presse musicale belge) et de l'Octave de la musique classique. L'élément central dans la démarche d'interprétation et la pratique d'exécution des Muffatti est leur aspiration constante à une maîtrise très aboutie d'une gestuelle musicale, qui procède totalement du principe de théâtralité, omniprésente et inhérente à tout art baroque. Cette ambition, qui en soi dépasse de loin la seule et simple correcte exécution d'une partition, trouve son inspiration dans la conviction profonde que ce langage gestuel et théâtral, tout empreint d'affects et de procédés rhétoriques, n'est pas uniquement une caractéristique incontournable de l'esthétique baroque, mais par là même acquiert un caractère proprement universel. La pratique courante des styles, la maîtrise des techniques de jeu appropriées, l'adoption mûrement réfléchie de l'instrumentarium le plus adéquat constituent pour Les Muffatti non un but en soi, mais autant de moyens pour rendre précisément du répertoire historique qui leur tient à cœur une interprétation à même de toucher le public contemporain, de le divertir, de l'émouvoir, de le convaincre.

Les activités musicales du spécialiste belge de musique ancienne PETER VAN HEYGHEN sont multiples. Flûtiste à bec, il se produit en soliste et avec l'ensemble de musique de chambre More Maiorum (Anvers) ainsi qu'avec le consort de flûtes à bec Mezzaluna (Amsterdam), ensembles dont il est membre fondateur. Il est également régulièrement invité par des ensembles tels que Currende ou Il Gardellino. En tant que chef d'orchestre, il se produit principalement avec l'orchestre baroque Les Muffatti, dont il a été le directeur artistique entre 2004 et 2014. En outre, il dirige régulièrement les orchestres baroques des conservatoires de Bruxelles et de La Haye, et accepte occasionnellement des invitations à diriger des orchestres tels que Les Agrémens (Namur), le Wroclaw Philharmonia Baroque Orchestra, les Deutsche Händelsolisten (Karlsruhe) ou Camerata Antiqua (Curitiba). Comme chercheur, il a publié un nombre important d'articles sur l'histoire et sur la pratique d'exécution de la flûte à bec. Il est professeur de pratiques d'exécution historiques (pour les musiques Renaissance et baroque) aux conservatoires de La Haye et de Bruxelles ; dans ce dernier, il est également à la tête du département de musique ancienne. Il est régulièrement invité à donner des conférences, des master-classes et des ateliers dans les conservatoires et les universités à travers le monde.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL — « ARIE PER LA CUZZONI »

À la lecture des biographies de célèbres divas, on pourrait forger le soupçon que l'opéra n'est pas une forme d'art, mais plutôt un projet de vie. Pour bon nombre de ses protagonistes, la théâtralité, les intrigues et la manie du scandale semblent perdurer dans la vraie vie, au XVIII^e siècle comme aujourd'hui. La diva italienne Francesca Cuzzoni, dont les talents de chanteuse ne devaient avoir d'égale que l'excentricité, compte parmi les plus (tristement) célèbres stars de la scène européenne. S'il avait existé à son époque une presse *people*, la Cuzzoni aurait certainement été l'une des plus habituées aux gros titres. Le théoricien berlinois de la musique Friedrich Wilhelm Marpurg nota avec une certaine suffisance que cette excellente chanteuse « témoignait [dans ses jeunes années] d'un penchant certain pour apprendre à connaître de près le sexe masculin », ajoutant à sa courte description quelques éléments de preuve. Mais même sans les tabloïds, les affaires de la Cuzzoni s'ébruitaient rapidement, et semblent avoir contribué à la fascination qu'elle exerçait sur son public. Ses premiers succès, sa renommée de conte de fées et finalement sa chute spectaculaire échauffèrent les esprits du monde musical.

Francesca Cuzzoni naquit à Parme en 1691, où elle apprit le chant avec l'organiste de la cathédrale. À l'âge de 25 ans, elle y fit ses débuts au Teatro della Corte Ducale dans l'opéra *Dafni* du célèbre gentil-homme Emanuele d'Astorga. Son apparition semble

avoir eu un énorme succès, qui lui ouvrit immédiatement les portes des grandes maisons d'opéra. Dès la saison suivante, elle était engagée à Gênes, Mantoue et Florence. Un an après, elle était la star de la scène à Venise. Peu importât le rôle qu'elle tenait, le public était à ses pieds.

Mais en quoi consistait l'aura envoûtante de la Cuzzoni ? Le flûtiste virtuose Johann Joachim Quantz, qui l'entendit dans plusieurs rôles, décrit ainsi sa voix : « La Cuzzoni avait une voix de soprano très agréable et lumineuse, une intonation pure et de beaux trilles. La portée de sa voix allait du do₃ au do₅. Sa façon de chanter était innocente et touchante. Ses ornements ne semblaient pas artificiels grâce à leur énoncé joli, agréable et léger : toutefois, leur douceur conquérait toute l'assistance. »

La réputation de la voix éblouissante de la jeune soprano atteignit bientôt l'Angleterre et suscita la curiosité des maisons d'opéra londoniennes, toujours friandes de sensation. L'ambitieux impresario John Jacob Heidegger, qui représentait, avec Georg Friedrich Händel, Giovanni Battista Bononcini et Attilio Ariosti, les compositeurs les plus influents de son temps, invita sans plus tarder la diva prometteuse à Londres à l'été 1720 ; pour l'aider dans sa décision, il lui promit les honoraires astronomiques de 1500 livres par saison ainsi qu'une confortable avance. Mais une vraie diva se laisse-t-elle presser ? Deux ans passèrent sans qu'elle daigne se préparer à entreprendre le long voyage vers l'Angleterre. Devenant quelque

peu nerveux, Heidegger envoya à sa rencontre le musicien italien Giuseppe Sandoni, qui vivait alors à Londres ; il semble que celui-ci succomba sur-le-champ à ses charmes et l'épousa durant leur voyage, tandis qu'à Londres, la partition du nouvel *Ottone* de Händel, qui l'attendait, prenait peu à peu la poussière. En attendant, les journaux londoniens alimentaient leur public avec un flux constant de nouvelles croustillantes. Le *British Journal*, en particulier, publia le 29 décembre 1722 ce message agacé : « La Seigniora Cutzoni est attendue ici avec beaucoup d'impatience », faisant ainsi connaître la venue de la diva à Londres. Les répétitions durent être rapidement organisées et la première eut lieu le 12 janvier 1723. Händel s'efforça d'apprendre aussi vite que possible à sa nouvelle chanteuse le premier rôle féminin, Teofane, spécialement conçu pour ses qualités vocales délicates. Mais elle se montra capricieuse. John Mainwaring, le premier biographe de Händel, relate la scène suivante : « Un jour, Händel se querella avec la Cuzzoni parce qu'elle ne voulait pas chanter l'aria *Falsa imagine* de l'opéra *Ottone*. "Oh ! Madame, dit-il, je sais bien que vous êtes une véritable diablesse : mais je vous ferai savoir, moi, que je suis Belzébuth, le chef des diables." – Puis il la saisit par la taille et jura qu'il la jetterait par la fenêtre si elle disait encore quoi que ce soit. » La diva obéit – peut-être pour la première fois de sa vie – et remporta avec *Falsa imagine* l'un de ses plus grands succès. Avec cet air, le récitatif qui le précède et la ritournelle qui suit, nous nous trouvons déjà au cœur du programme de ce CD. L'extrait d'*Ottone* est complété par le Concerto qui introduit

le personnage principal, qui suit immédiatement la scène de Teofane.

Une bonne année plus tard, en février 1724, la difficile collaboration entre Händel et la Cuzzoni connut un nouveau brillant succès. La diva reprit le premier rôle féminin de l'opéra *Guilio Cesare*, celui de la séduisante Cléopâtre. L'un des moments forts de l'œuvre est la scène 8 du deuxième acte, dans laquelle Cléopâtre révèle son identité à son amant, arrête son intrigue vraisemblablement calculée et révèle ses véritables sentiments dans l'audacieux *accompagnato* *Che sento? Oh Dio!* et l'air d'amour déchirant *Se pietà di me non senti*. Le correspondant saxon à Londres rapporta à Dresde avec enthousiasme : « La Cuzzoni a brillé de façon indescriptible. La maison était pleine à la septième représentation comme à la première. »

Craignant que sa popularité à Londres ne décline, en mai 1724, Cuzzoni laissa se répandre la rumeur selon laquelle elle était sur le point de rentrer en Italie. Cela produisit l'effet escompté et à l'automne, le succès que rencontra sa prestation dans *Tamerlano* de Händel (elle y tenait le rôle de la princesse Asteria, rusée et psychologiquement complexe) fut énorme. Dans son air *Non è più tempo*, elle feint de quitter son fiancé Andronico pour épouser le souverain tartare Tamerlano (dans le seul but de l'approcher, parce qu'elle veut le tuer).

Après le grand succès de *Tamerlano*, Händel composa *Rodelinda* durant l'hiver 1724-1725, dans

lequel la Cuzzoni tenait à nouveau le rôle-titre. Dans l'air *Ombre, piante*, la reine des Lombards Rodelinda pleure sur la tombe de son époux qu'elle croit mort. Dans le troisième acte du même opéra, Rodelinda découvre les vêtements tâchés de sang de son mari et entonne une lamentation poignante (*Se'l mio duol non è si forte*).

L'opéra *Scipione*, composé en 1726, comporte, outre une palette colorée d'airs grandioses, d'impresionnants mouvements instrumentaux. L'on peut entendre sur cet enregistrement une ouverture en plusieurs mouvements couplée à une marche ainsi que la Sinfonia de la scène 4 du troisième acte. Un aperçu de la virtuosité brillante des airs de *Scipione* nous est donné par le finale du deuxième acte, dans lequel l'héroïne féminine Bérénice dit son amour indéfectible pour son fiancé Lucejo.

La fraîcheur musicale et la grande inventivité de *Scipione* ne laissent pas soupçonner qu'il s'agissait en réalité d'un bouche-trou. L'impresario de Händel avait réalisé un grand coup de pub en engageant une seconde *Primadonna* en Italie, la jolie et intelligente Faustina Bordoni, elle aussi diva pur jus, qui, comme Cuzzoni, fit attendre son public londonien. L'opéra *Alessandro*, prévu pour le printemps 1726 (dans lequel deux femmes courtisent le héros avec des airs équivalents), dut être mis momentanément de côté, jusqu'à ce que l'arrivée de Faustina soit certaine. Ce qui se produisit au moment exact où Händel mettait un point final à *Scipione*, début mars

1726 ; il attaqua alors immédiatement *Alessandro* et l'acheva dans les deux mois. L'arrivée de Faustina à Londres marqua le début du déclin de la Cuzzoni, qui défiait sa nouvelle rivale avec l'aria virtuose *Nò, più soffrir non voglio*.

Tandis qu'*Alessandro* fêtait son succès et que la situation entre les deux *Primadonne* s'aggravait, Händel composa son opéra *Admeto*, qu'il présenta en janvier 1727. Johann Joachim Quantz, qui assista à l'une des premières représentations, loua la « magnifique musique » et la performance exceptionnelle de l'orchestre composé pour majorité de musiciens allemands et italiens. Les trois pièces instrumentales enregistrées ici permettent d'entendre la couleur sonore des parties orchestrales.

À ce moment, un scandale fit grand bruit : durant la représentation d'un opéra de Bononcini, les deux *Primadonne* rivales, excitées par un public assoiffé de sensationnalisme, se livrèrent sur scène à un crêpage de chignon et ne purent être ramenées à la raison qu'avec peine. Le licenciement de la Cuzzoni put être annulé sur ordre du Roi, mais son retour au « service normal » ne fut pas possible. La Cuzzoni chanta encore dans l'opéra *Siroe, Re di Persia* de Händel en février 1728 ; son air de la fin du premier acte, *Or mi perdo di speranza*, y compris le récitatif d'introduction, en est un moment remarquable. On put encore l'entendre en avril 1728 dans le rôle de Seleuce dans *Tolomeo, Re di Egitto*, et notamment dans l'air *Torni omai la pace all'alma*, en forme de menuet. Quand Heideg-

ger décida de payer une guinée symbolique de plus à Faustina, Cuzzoni quitta la scène londonienne, profondément déçue. Elle connut encore de grands succès à Vienne et dans différentes maisons italiennes au cours des années suivantes. Dans les années 1730, elle retourna une dernière fois à Londres et y fut engagée à l'Opéra de la Noblesse, une maison concurrente de celle de Händel. Et puis l'éclat de son étoile commença à faiblir. Sa fortune considérable fondit rapidement en raison de son mode de vie instable, et elle fut incarcérée à plusieurs reprises pour dettes. Abandonnée par son mari, elle vécut les 20 dernières années de sa vie comme fabricante de boutons ; elle mourut à Bologne en 1772, pauvre, solitaire et aigrie. Une fin heureuse, une *lieto fine* telle qu'elle l'avait connue sur scène, ne lui fut malheureusement pas accordée.

Peter Wollny

Traduction : Catherine Meeùs

^MENU

3. REC.: *CHE SENTO? OH DIO!*

Che sento? Oh Dio! Morrà Cleopatra ancora.
Anima vile, che parli mai? Deh taci!
Avrò, per vendicarmi
in bellicosa parte,
di Bellona in sembianza un cor di Marte.
Intanto, oh Numi, voi che il ciel reggete,
difendete il mio bene!
Ch'egli è del seno mio conforto e speme.

4. ARIA: *SE PIETÀ DI ME NON SENTI*

Se pietà di me non senti,
giusto ciel, io morirò.
Tu dà pace a' miei tormenti,
o quest'alma spirerò.

5. ARIA: *SCOGLIO D'IMMOTA FRONTE*

Scoglio d'immota fronte
nel torbido elemento,
cima d'eccelso monte
al tempestar del vento,
è negli affetti suoi quest'alma amante.
Già data è la mia fé;
s'altri la meritò,
non lagnisi di me,
la sorte gli mancò del primo istante.

3. REC.: *CHE SENTO? OH DIO!*

What do I hear? Oh God! Cleopatra too will die!
Base soul, what are you saying? Ah, be silent!
I will have, to avenge me
in this fierce combat,
the features of Bellona and the heart of Mars.
In the meantime, O gods who rule the skies,
defend my beloved,
for he is the comfort and hope of my bosom.

4. ARIA: *SE PIETÀ DI ME NON SENTI*

If you feel no pity for me,
righteous Heaven, I will perish.
Appease my torments,
or this soul will breathe its last.

5. ARIA: *SCOGLIO D'IMMOTA FRONTE*

A rock that remains unmoved
amid the raging elements,
the peak of a lofty mountain
as the wind howls around it –
such is this loving soul in its affections.
My troth is already plighted;
if someone else has deserved it,
let him not complain of me:
Fortune was unkind to him from the very first.

3. REC.: *CHE SENTO? OH DIO!*

Was höre ich? Oh Gott! Auch Kleopatra wird sterben!
Böse Seele, was sagst du da? Ach, schweige doch!
Mich zu rächen in diesem harten Kampf,
werde ich haben
das Aussehen Bellonas und das Herz von Mars.
Währenddessen, oh Götter, die ihr den Himmel regiert,
beschützt meinen Liebsten,
denn er ist Trost und Hoffnung meines Herzens.

4. ARIA: *SE PIETÀ DI ME NON SENTI*

Fühlst du kein Mitleid mit mir,
gerechter Himmel, so sterbe ich.
Beende meine Qual,
oder diese Seele scheidet dahin.

5. ARIA: *SCOGLIO D'IMMOTA FRONTE*

Ein unbeweglicher Fels
inmitten tosender Elemente,
der Gipfel eines hohen Berges
im Wüten des Sturmes,
so ist diese liebende Seele in ihrer Liebe.
Mein Versprechen ist schon gegeben;
wenn jemand anderes es verdient,
lasst ihn nicht über mich klagen:
das Schicksal war ihm von Beginn an nicht gewogen.

3. REC. : *CHE SENTO? OH DIO!*

Qu'entends-je ? Oh Dieu ! Cléopâtre va mourir aussi !
Âme vile, que dis-tu ? Ah, tais-toi donc !
J'aurai, pour me venger
dans ce rude combat,
les traits de Bellone et le cœur de Mars.
Entre-temps, ô dieux qui gouvernez les cieux,
protégez mon bien-aimé,
car il est le réconfort et l'espoir de mon âme.

4. ARIA : *SE PIETÀ DI ME NON SENTI*

Si tu n'as pitié de moi,
juste Ciel, je mourrai.
Apaise mes tourments,
ou cette âme va expirer.

5. ARIA : *SCOGLIO D'IMMOTA FRONTE*

Un rocher immobile
parmi les éléments déchaînés,
la cime d'une haute montagne
battue par les tempêtes,
telle est cette âme aimante dans son amour.
Ma promesse est déjà donnée ;
si un autre la mérite,
ne le laissez pas se plaindre de moi :
le sort lui fut ingrat dès les premiers instants.

7. ARIA: *OMBRE, PIANTE, URNE FUNESTE!*

Ombre, piante, urne funeste!
Voi sareste
le delizie del mio sen.
Se trovassi in voi raccolto,
come il volto
anco il cener del mio ben.

8. REC.: *NON CREDO CHE SIAN FINTI*

Non credo che sian finti
d'Idaspe i sensi. È ver che non gli intendo;
mà vo', quando l'ascolto,
cangiando al par di lui voglia, e pensiero;
nè so più che quel che temo, o quel che spero.

9. ARIA: *OR MI PERDO DI SPERANZA*

Or mi perdo di speranza,
or la speme torna in vita,
spera, o core, avrai pietà.
Sì mi dice la costanza,
ch'al mio petto è sì gradita,
mà non so se cangerà.

10. ARIA: *NON È PIÙ TEMPO*

Non è più tempo, no,
un altro stringerò,
sospiri in vano.
Quest'è il destin d'amor:
sovente il primo ha il cor,
l'altro la mano.

7. ARIA: *OMBRE, PIANTE, URNE FUNESTE!*

Shadows, trees, urns of grieving!
You would be
the delights of my heart,
if I found reunited in you
both the likeness
and the ashes of my beloved.

8. REC.: *NON CREDO CHE SIAN FINTI*

I do not believe that Idaspe's emotions
are feigned. It is true that I do not understand them;
but when I listen to him,
my wishes, my thoughts change like his;
I no longer know what I fear, or what I hope.

9. ARIA: *OR MI PERDO DI SPERANZA*

Now I lose hope,
now that hope is reborn;
continue to hope, O heart, you will find pity.
Thus says constancy to me,
that is so dear to my bosom,
but I do not know if it will change.

10. ARIA: *NON È PIÙ TEMPO*

There is no time left, no;
I will embrace another,
you sigh in vain.
Such is love's destiny:
often the first man gets the heart,
and the other the hand.

7. ARIA: *OMBRE, PIANTE, URNE FUNESTE!*

Schatten, Bäume, traurige Urnen!
Ihr wäret
die Freude meines Herzens,
fände ich in euch vereint
sowohl das Antlitz
als auch die Asche meines Liebsten.

8. REC.: *NON CREDO CHE SIAN FINTI*

Ich glaube nicht, dass die Gefühle
des Idaspe vorgetäuscht sind. Es ist wahr, ich verstehe sie nicht,
doch wenn ich ihm zuhöre,
wandeln sich meine Wünsche und Gedanken wie die seinen;
ich weiß nicht mehr, was ich fürchte oder was ich hoffe.

9. ARIA: *OR MI PERDO DI SPERANZA*

Bald verliere ich die Hoffnung,
bald wird sie neu geboren,
hoffe, oh Herz, du wirst Erbarmen finden.
So spricht zu mir die Beständigkeit,
die meinem Herzen so teuer ist,
doch weiß ich nicht, ob sie sich ändern wird.

10. ARIA: *NON È PIÙ TEMPO*

Es ist keine Zeit mehr, nein,
ich werde einen anderen umarmen,
du seufzt umsonst.
So ist das Schicksal der Liebe:
oft bekommt der erste das Herz,
der zweite die Hand.

7. ARIA : *OMBRE, PIANTE, URNE FUNESTE!*

Ombres, arbres, urnes funestes !
Vous feriez
la joie de mon cœur
si je trouvais réunis en vous
à la fois le portrait
et les cendres de mon bien-aimé.

8. REC. : *NON CREDO CHE SIAN FINTI*

Je ne crois pas que les émotions d'Idaspe
sont feintes. Il est vrai que je ne les comprends pas ;
mais quand je l'écoute,
mes désirs, mes pensées changent comme les siens ;
je ne sais plus ce que je crains, ni ce que je souhaite.

9. ARIA : *OR MI PERDO DI SPERANZA*

Tantôt je perds l'espoir,
tantôt l'espoir renaît ;
continue à espérer, ô Cœur, tu trouveras la compassion.
Ainsi me parle la constance,
qui est si chère à mon cœur,
mais je ne sais pas si cela changera.

10. ARIA : *NON È PIÙ TEMPO*

Il n'est plus temps, non ;
je vais en étreindre un autre,
c'est en vain que tu soupirez.
Voici le destin de l'amour :
souvent, le premier obtient le cœur,
et l'autre la main.

15. REC.: *È TALE OTTON?*

È tale Otton? Tale il mio sposo? Quello
che del mio sen per pompa
qui effigiato ha mentitor pennello?
Ove son le sembianze,
che a vagheggiar mi preparava in lui?
Mandata fui perché durasse, oh Dio!
Tra il germanico regno, e'l Greco impero
la stabilita pace,
non perché guerra eterna
tra il mio genio sorgesse, e'l dover mio.
Ma tal' è Otton? Tale il mio sposo? E dove,
dove andò la maestà del ciglio?
Sgomentata, tremante,
qual prenderò nel caso mio consiglio?

16. ARIA: *FALSA IMAGINE*

Falsa imagine, m'ingannasti,
mi mostrasti un volto' amabile
e quel volto m'allettò!
Or cessato il dolce inganno,
trovo orrore, trovo affanno,
ove gioie il cor sperò.

17. ARIA: *SE' L MIO DUOL NON È SI FORTE*

Se'l mio duol non è si forte,
chi trafigge, oh Dio! Chi svena
per pietà questo mio cor?
Ah! Che un duol peggior di morte
involare a un sen che pena,
è pietà non è rigor.

15. REC.: *È TALE OTTON?*

Is this Ottone? Is this my husband? He
whom a lying paintbrush portrayed here
as an adornment of my bosom?
Where are those features
that I was preparing to admire in him?
Oh God, I was sent that a lasting peace
might endure between the kingdom of the Germans
and the Greek empire,
not so that a perpetual war might erupt
between my inclination and my duty.
But... is this Ottone? Is this my husband? Where,
ah where is fled the majesty of his gaze?
Dismayed and trembling,
what counsel will I take in my situation?

16. ARIA: *FALSA IMAGINE*

False picture, you deceived me:
you showed me a handsome face,
and that face allured me!
Now the sweet deception is past;
I find repugnance, I find affliction
where my heart hoped for joy.

17. ARIA: *SE' L MIO DUOL NON È SI FORTE*

If my grief is not strong enough,
who will pierce (oh God!), who will slay,
for pity's sake, this heart of mine?
Ah, for to relieve a suffering heart
of a grief worse than death
is mercy and not cruelty.

15. REC.: *È TALE OTTON?*

Ist dies Ottone? Ist dies mein Gemahl? Er,
den ein lügnerischer Pinsel hier
als meines Busens Zierde portraitierte?
Wo sind jene Züge,
die ich bereit war, in ihm zu bewundern?
Ich wurde gesandt, oh Gott,
um zwischen dem germanischen Reich und dem griechischen
Imperium dauerhaften Frieden zu errichten,
nicht damit ein ewiger Krieg
zwischen meiner Neigung und meiner Pflicht entflamme.
Doch... ist dies Ottone? Ist dies mein Gemahl? Wo,
wo nur ist die Erhabenheit seines Blicks?
Bestürzt und zitternd,
wie finde ich Rat in meinem Falle?

16. ARIA: *FALSA IMAGINE*

Falsches Bild, du hast mich getäuscht,
du hast mir ein liebenswertes Antlitz gezeigt,
und dieses Antlitz hat mich verführt!
Nun, da der liebliche Trug dahin ist,
finde ich Abscheu und Verzweiflung,
wo mein Herz auf Freude hoffte.

17 ARIA: *SE' L MIO DUOL NON È SI FORTE*

Wenn mein Schmerz nicht stark genug ist,
wer durchbohrt, oh Gott, wer tötet
aus Erbarmen dieses mein Herz?
Ach, denn ein leidendes Herz
von seinen Schmerzen zu befreien,
ist Erbarmen, und keine Grausamkeit.

15. REC. : *È TALE OTTON?*

Est-ce Otton ? Est-ce mon mari ? Lui,
dont un pinceau menteur a fait le portrait
ici en parure de ma poitrine ?
Où sont les traits
que je m'apprêtais à admirer en lui ?
Oh Dieu, je fus envoyée pour qu'une paix durable
puisse exister entre le royaume des Germains
et l'Empire grec,
pas pour qu'une guerre perpétuelle naisse
entre mon inclination et mon devoir.
Mais... est-ce Otton ? Est-ce mon mari ? Où,
où donc a fui la majesté de son regard ?
Consternée et tremblante,
quel conseil puis-je prendre dans ma situation ?

16. ARIA : *FALSA IMAGINE*

Fausse image, tu m'as trompée ;
tu m'as montré un visage aimable,
et ce visage m'a séduite !
À présent que la douce illusion est passée,
c'est la répugnance et la détresse que je trouve
là où mon cœur avait espéré de la joie.

17. ARIA : *SE' L MIO DUOL NON È SI FORTE*

Si mon chagrin n'est pas assez fort,
qui transpercera, oh Dieu !, qui tuera,
par pitié, ce cœur qui m'appartient ?
Ah, que soulager un cœur qui souffre
d'un chagrin plus fort que la mort
soit de la pitié et non de la cruauté.

19. ARIA: *NÒ, PIÙ SOFFRIR NON VOGLIO*

Nò, più soffrir non voglio,
è troppa infedeltà;
istabile qual' onda,
più mobile che fronda
è l'incostante.
Non la vorria l'orgoglio,
se lo volesse Amor;
no'l voglio più soffrir
d'un altra amante.

20. ARIA: *TORNI OMAI LA PACE ALL'ALMA*

Torni omai la pace all'alma
troppo già sofferi, oh Amor!
Or la speme in dolce calma
mostra gioje a questo cor.

19. ARIA: *NÒ, PIÙ SOFFRIR NON VOGLIO*

No, I will bear it no more;
this infidelity is too much!
Shifting as the waves of the sea,
more unstable than a leaf
is that fickle man!
No, my pride could not accept it,
even if Love willed it.
No, I will not endure him
as the lover of another woman.

20. ARIA: *TORNI OMAI LA PACE ALL'ALMA*

Let peace now return to my soul:
I have already suffered too much, O Cupid!
Now hope, in sweet serenity,
promises joy to my heart.

Translation: Charles Johnston

19. ARIA: *NÒ, PIÙ SOFFRIR NON VOGLIO*

Nein, ich will nicht mehr leiden,
dies ist der Untreue zu viel!
Launisch wie die Wogen der See,
unsteter als Blätter im Wind,
ist dieser Unbeständige.
Nein, mein Stolz wollte nicht,
wollte es auch Amor.
Ich möchte nicht mehr leiden
dass er eine andere liebt.

20. ARIA: *TORNI OMAI LA PACE ALL 'ALMA*

Lass nun Frieden in meine Seele einkehren,
ich habe schon zu viel gelitten, oh Amor!
Nun, Hoffnung, in süßer Ruhe,
zeige meinem Herzen Freude.

Übersetzung: Franziska Gorgs

19. ARIA : *NÒ, PIÙ SOFFRIR NON VOGLIO*

Non, je ne veux plus souffrir,
cette infidélité est de trop !
Changeant comme les flots,
plus instable que le feuillage
est cet homme inconstant !
Non, mon orgueil n'en voudrait pas,
même si l'amour le voulait.
Je ne veux plus souffrir
d'une autre amante.

20. ARIA : *TORNI OMAI LA PACE ALL 'ALMA*

Que la paix revienne à mon âme,
j'ai déjà trop souffert, ô Amour !
À présent, l'espoir, dans une douce sérénité,
montre la joie à mon cœur.

Traduction : Catherine Meeùs

AMENU

Recorded in February, 2015 at the Begijnhofkerk, Sint-Truiden, Belgium

Artistic direction & recording: Rainer Arndt

Editing: Korneel Bernolet

Mastering: Rainer Arndt

Production: Outhere

Graphic concept: © Laurence Drevard

Design & layout: Rainer Arndt (digipak), Catherine Meeùs (booklet)

Cover: Mantua, silver-gilt and linen thread, England, c. 1755

Photos: © V&A Images (cover), © 'bdllah Lasri (p. 4),

© Bart Vandewege (p. 11), © Stéphane Puopolo (pp. 7, 25)

RAMÉE

RAM 1501

www.ramee.org

outhere
MUSIC

© & © 2015 Outhere



www.facebook.com/outheremusic

Listen to samples from the new Outhere releases on:

Écoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :

Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

www.outhere-music.com



ZIG-ZAG TERRITOIRES

PREVIOUSLY RELEASED WITH LES MUFFATTI:



G. MUFFAT, *Armonico Tributo*
RAM 0502



J. C. PEZ, *Ouvertures - Concerti*
RAM 0705



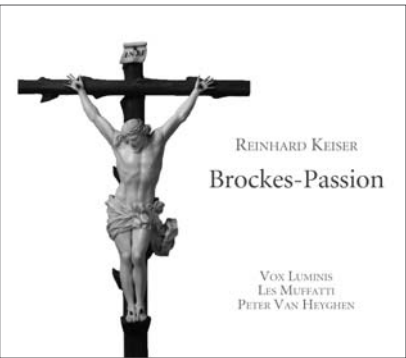
G. BONONCINI, *San Nicola di Bari*
RAM 0806



G. SAMMARTINI, *Concertos & Overtures*
RAM 1008



J.-M. LECLAIR, *Violin Concertos Op. 7*
RAM 1202



R. KEISER, *Brockes-Passion*
RAM 1304

