photo © RibaltaLuce Studio (Nicola Dal Maso)

Roberta Invernizzi, *soprano*

Yetzabel Arias Fernández, *soprano* [Clori, in *Clori, Tirsi e Fileno*]
Romina Basso, *alto* [Fileno, in *Clori, Tirsi e Fileno*]
Thomas E. Bauer, *bass* [in *Apollo e Dafne*]

La Risonanza
Fabio Bonizzoni, *harpsichord & direction*

Le Cantate Italiane di Handel, Vol. I and *Le Cantate Italiane di Handel, Vol. II* recorded in the Chiesa di San Salvatore, Rodengo Saiano, Brescia (Italy), in October 2005 | *Le Cantate Italiane di Handel, Vol. V* and *Le Cantate Italiane di Handel, Vol. VI* recorded in Saint Michel en Thiérache (France) in June 2008 | *Le Cantate Italiane di Handel, Vol. VII* recorded in Saint Michel en Thiérache (France) in June 2009
Recording engineer: Adriaan Verstijnen | Recording producer: Tini Mathot
Executive producer & editorial director: Carlos Céster | Editorial assistance: Mark Wiggins, María Díaz
Design: Valentín Iglesias | Cover photograph: Nicola Dal Maso, RibaltaLuce Studio
© 2011 MusiContact GmbH

La Risonanza

Fabio Bonizzoni, *harpsichord & direction*

Isabel Lehmann, *recorder* (HWV 170, 134, 90 & 113)
Emiliano Rodolfi, *oboe* (HWV 134, 90 & 113) & *recorder* (HWV 170) | Andrea Mion, *oboe* (HWV 96, 122 & 110)
Elisabeth Baumer, *oboe & recorder* (HWV 96, 122 & 110) | Marco Brolli, *flute* (HWV 122 & 110)
Dana Karmon, *bassoon* (HWV 122 & 110) | Luca Marzana, *trumpet* (HWV 79)
Matthias Champon, *trumpet* (HWV 143)

David Plantier, *solo violin* (HWV 170, 134, 90 & 113) | Nicholas Robinson, *solo violin* (HWV 79, 122 & 110)
Leila Schayegh, *solo violin* (HWV 96 & 143)

Olivia Centurioni, *violin* (HWV 170, 134, 90 & 113) | Elena Telò, *violin* (HWV 170, 134, 90, 113, 79, 96 & 143)
Carlo Lazzaroni, *violin* (HWV 79, 96, 143, 122 & 110) | Barbara Altobello, *violin* (HWV 79, 122 & 110)
Elisa Citterio, *violin* (HWV 79) | Livia Baldi, *violin* (HWV 79) | Rossella Borsoni, *violin* (HWV 96, 143, 122 & 110)
Silvia Colli, *violin* (HWV 96, 143, 122 & 110) | Raffaello Negri, *violin* (HWV 96 & 143)
Ana Liz Ojeda, *violin* (HWV 96, 122 & 110)

Gianni De Rosa, *viola* (HWV 170, 134, 90, 113, 96, 122 & 110) | Efix Puleo, *viola* (HWV 96)
Caterina Dell'Agnello, *cello* (HWV 134, 90, 113, 79, 96, 143, 122 & 110) & *viola da gamba* (HWV 170)
Rebeca Ferri, *cello* (HWV 170 & 96) | Marco Testori, *cello* (HWV 122 & 110)
Vanni Moretto, *double bass* (HWV 170, 134, 90, 113, 79 & 96) | Davide Nava, *double bass* (HWV 96 & 143)
Nicola Barbieri, *double bass* (HWV 122 & 110) | Gabriele Palomba, *archlute* (HWV 96)

photo © Marco Borggreve

Roberta Invernizzi
Handel in Italy

CD I

from *Le Cantate Italiane di Handel, Vol. I*:

Tra le fiamme, HWV 170

01	Tra le fiamme	5:14
02	Pien di nuovo e bel diletto	4:45
03	Voli per l'aria	2:46

Pensieri notturni di Filli, HWV 134

04	Giacché il sonno a lei dipinge	3:04
05	Ha l'inganno	2:22

Il delirio amoroso, HWV 90

06	Sonata (instr.)	4:24
07	Un pensiero voli in cielo	8:53
08	Per te lasciai la luce	6:40
09	Lascia ormai le brune vele	5:03
10	In queste amene	2:00

Figlio d'alte speranze, HWV 113

11	Troppo costa	3:19
12	Sia guida, sia stella	3:25
13	Brillava protetto	2:33

from *Le Cantate Italiane di Handel, Vol. II*:

Diana cacciatrice, HWV 79

14	La Marche (instr.)	1:48
15	Alla caccia, alla caccia	0:28
16	Foriera la tromba	3:33

CD II

from *Le Cantate Italiane di Handel, Vol. V*:

Clori, Tirsi e Fileno, HWV 96

01	Ouverture (instr.)	3:51
02	Cor fedele	3:25
03	Quell'erbetta	2:51
04	Fermati! No, crudel	2:10
05	Tra le fere la fera più cruda	4:12
06	Un sospiretto d'un labbro pallido	3:01
07	Vivere e non amar, amare e non languir	3:16

from *Le Cantate Italiane di Handel, Vol. VI*:

Olinto, pastore arcade, HWV 143

08	Sonata (instr.)	1:08
09	Oh! Come chiare e belle	3:20
10	Al suon che destano	1:14
11	Alle voci del bronzo guerriero	2:49

from *Le Cantate Italiane di Handel, Vol. VII*:

Apollo e Dafne, HWV 122

12	Felicissima quest'alma	5:21
13	Ardi, ardori e preghi	2:59
14	Una guerra ho dentro il seno	2:06
15	Come in ciel benigna stella	4:25
16	Deh, lascia addolcire	2:31

Agrippina condotta a morire, HWV 110

17	Orrida, oscura	3:05
18	Renda cenere il tiranno	2:17
19	Se infelice al mondo	5:14
20	Su, lacerate il seno	1:40

photo © RibaltaLuce Studio (Nicola Dal Maso)

Roberta Invernizzi

Handel in Italy

Handel has bequeathed to us some of the most memorable and acutely-realized portrayals of female characters from throughout all Baroque melodrama. His Agrippina, his Cleopatra and his Alcina continue to move and thrill us, rising above the strong determining features imposed by the genre. The same set of characteristics are not to be found in the operas of Alessandro Scarlatti, nor even in those of Vivaldi or by any other of Handel's contemporaries, where the intrinsic beauty of the sound envelope, the scope for the voice to glide and soar and the emotional intensity as diffused through virtuosity are rarely ever considered as forming part of the construction of a unified and well-rounded dramatic character. To encounter something similar, we perhaps need to go back to Monteverdian exemplars such as Penelope, Octavia and, above all, of Poppea.

The level of care which Handel was later to apply in his operas to the complexities of the female psychology underwent a preliminary stage of preparation and fine-tuning with the miniature form offered by the cantata; a genre which the composer pursued frequently, and with notable success, during the course of the time that he spent in Italy (1706-1710). Indeed, it represented a key moment in the perfection of his expressive palette. By virtue of his efforts to meet the prevailing requirements of the conventions of the Arcadian Academy, the female component in Handel's cantatas assumes the generic faces of nymphs and goddesses. It is equally true that the emotional expression in these works typically invokes commonplace and clichéd situations and formulations, often projected above the unavoidable natural setting of bucolic landscapes. Yet even in a conventional and narrowly-defined framework such as this, distanced still further from the broader atmosphere of the melodrama, Handel managed to inject into it a visceral and vibrant sense of life.

It does not require much of a leap of the imagination to observe in the various Cloris, Fillis, Amarilis, Armidas, Dianas, Lidias and Licoris of these cantatas and their existential vicissitudes (basically those concerning matters of the heart) which are shaped so accurately across the music, the essential centre of the emotional world with which Handelian maturity would come to characterize more substantial female personalities. This is one of the possible pathways which can be transversed with the present programme: a "feminine" viewpoint explored through Handel's Italian cantatas by means of some of the key arias scored for the soprano voice. At the same time, this selection takes the form of the vocal portrait of a notable performer – the soprano Roberta Invernizzi – existing also as a condensed but fully-functioning representation of Handel's sound world.

Handel's coming into contact with Italian musical life permitted him to soften and inflect with greater richness his stylistic characteristics without undermining that individual intrinsic Germanic solidity. The resulting combination involves both movement and body in a way similar to how the facades of the palaces and churches of the Roman Baroque were enlivened. In Handel it is neither lightness, caprice, unpredictability, nor even melancholy that prevail, but rather a roundness and almost corporeal fullness of gestures and timbres. Such facets become noticeable immediately at the beginning of the cantata *Tra le fiamme*, on account of the richness invested in the instrumental ensemble: a pair of recorders, one oboe, two violins, a viola da gamba plus continuo.

In the first aria, the exuberant and dense uniformity of the instrumental ensemble passes its qualities on to the voice, which is engaged in a constant dialogue with the viola da gamba. The vocal ornamentations and the arpeggios of the viola da gamba translate the image of flames in a physical way, but even more impressive is the effect of the central section, where trills represent the devastating power of fire. In the aria *Pien di nuovo e bel diletto*, the motif of flight is also worked out with strongly-etched features: on one side there are the violins and oboe in unison, whilst on the other there is a motive impulse provided by the viola da gamba. The succeeding aria, *Voli per l'aria* is animated by a similar feeling, where the progress of the vocal and instrumental line translates not so much the lightness of the flight being represented as its intensity.

The cantata *Pensieri notturni di Filli* is pervaded by a more intimate and delicate atmosphere. In the aria *Giacché il sonno a lei dipinge*, the key figures of the soprano and the recorder appear to be moving along parallel planes rather than participating in some sort of closed dialogue between them. There is a more purposeful air to the rhythm of the following aria, *Ha l'inganno* and its central section employs abrupt modulations and chromaticism, which hint at a brief but nonetheless painful sorrow.

Il delirio amoroso depicts in detail the sense of alienation with which Clori is seized following the death of her beloved Tirsi. Both the introductory *Sonata* and the range of instruments called upon here (oboe, recorder, strings and continuo) serve to give indications of the cantata's scale of ambition. Once more, in *Un pensiero voli in cielo*, agitation prevails over lightness, with a mischievously-devilish violin part acting as a kind of reflection of Clori's subconscious. As a counterpoint to this, the aria *Per*

te lasciai la luce is marked by its acute and bare intensity, where the voice is reflected in the dark mirror of a solo cello. Having plumbed the depths of her mental state, Clori stages a recovery in the aria *Lascia ormai le brune vele*, an aria whose texture is lighter (the instrumental soloist is now the recorder) and whose mood is livelier. The delicacy encountered in the central section is something quite marvellous, with the melodic lines of the soprano and the recorder appearing to merge together above string *pizzicati*. In the arietta *In queste amene*, a forceful minuet movement sketches in music the pleasantly agreeable setting of the Elysian Fields.

Figlio d'alte speranze is set at a certain distance from the predominant mythological-bucolic type of inspiration of these cantatas; it opts instead for the path of History where its point of focus is the figure of Abdolonymous, king of Sidon, a friend and ally of Alexander the Great. The references to the changing fortunes of the Phoenician sovereign are mirrored by the changing instrumental configurations across the three arias: first with the violins (*Troppo costa*), next with the basso continuo (*Si guida, sia stella*), and finally with the violins again (*Brillava protetto*). In the third aria the violins are charged with translating the splendour evoked in the text.

The echoes of hunting effected in the cantata *Diana cacciatrice* no doubt drew inspiration from a deer hunt which Francesco Maria Ruspoli, Handel's patron, organized on his estate in Cerveteri, outside Rome. The leading instrumental role is allocated to the trumpet (rather than to the horn, which is more typically associated with hunting themes). *Clori, Tirsi e Fileno* is an extensive cantata written for a larger number of vocal and instrumental parts, its dimension and scope turning it into a miniature melodrama. Comparisons with nature infuse the aria *Quell'erbetta*, notably with the delicate movement of grass and waves. The duo *Fermati! No, crudel* reproduces, with evocative gestures, the image of running, whilst *Tra le fere la fera più cruda* stands out for its difficult-to-tame melodic line. In *Un sospiretto d'un labbro pallido* the lassitude evoked in the verses is firmly underpinned by a rhythmic *ostinato* cell. The trio *Vivere e non amar, amare e non languir* is another sign of that completeness which Handel was able to achieve through his scoring and his use of sonority.

In the cantata *Olinto, pastore arcade*, the realism described in the aria *Oh! Come chiare e belle* is represented by flowing figurations on the strings. If the animation of *Al suon che destano* is still at the level of restrained and controlled sonorities, the aria *Alle voci del bronzo guerriero* breaks out in a warlike heat with the trumpet and the soprano competing with each other. In the cantata *Apollo e Dafne*, the individual tonal colouring of the oboe is restated as reflecting the ideal embodiment of the typical Handelian sound. In the arias *Felicissima quest'alma*, *Ardi, adori e preghi* and *Come in ciel benigna stella*, the oboe acts as the vehicle for a robust yet elegant sensuousness; quite a different approach to the hedonism and melancholy which the instrument carries in Vivaldi.

The aggressive mood of *Una guerra ho dentro il seno* opens out above a giddy tarantella rhythm, revealing the original Neapolitan use for the cantata. The duo *Deh, lascia addolcire* centres on the expressive contrast between the requests of Apollo (here accompanied by the flute) and the negative replies of Dafne.

Agrippina condotta a morire, with its depiction of a woman confronting an extreme situation, could quite easily constitute in itself a sizeable melodramatic *scena*. In the aria *Orrida, oscura*, the encroaching proximity of death awakens in Agrippina an angrily violent attitude, in a manner befitting of the virtuosic model of the *aria di furor*. A frenzied swiftness characterizes also *Renda cenere il tiranno*, with the expression of a desperate desire for revenge, somewhat diluted in the outer sections of the aria *Se infelice al mondo*, but which comes to the surface once more in the central section of the same aria before concluding its frenzy in *Su, lacerate il seno*.

If the Handelian catalogue is rich in feminine types and characters, the composer's own life story abounded in the presence of important female singers, some of whose fame continues to today (Margherita Durastanti, Francesca Cuzzoni, Faustina Bordoni...), without forgetting the Florentine soprano Vittoria Tarquini, with whom it was rumoured that the young Handel may have had a romance and to whom – it has been suggested in recent times – he perhaps dedicated the cantata *Un'alma innamorata*. Even if the technical demands imposed by Handel on his singers were typical for the times, his writing also required considerable expressive and temperamental abilities; all in all, a wide range of qualities is demanded from the singer. Today, those qualities are amply met by Roberta Invernizzi, one of the great specialists of Baroque vocal repertoire.

Invernizzi's career gathered elegant momentum in the middle 1990s in tandem with that progressive national and international strengthening of the Italian groups devoted to historical performance: La Cappella della Pietà de' Turchini and Antonio Florio, Concerto Italiano and Rinaldo Alessandrini, I Barocchisti and Diego Fasolis, and Il Giardino Armonico and Giovanni Antonini. With such ensembles the soprano started a series of significant collaborations, which continue today. From the outset she demonstrated herself to be a performer of rare exception of Neapolitan repertoire – this is evidenced by her involvement in the pioneering initiatives of Antonio Florio's I Turchini – nowhere more so that in the *opera buffa* genre (Vinci, Latilla, Jommelli, Paisiello), where she shows compelling signs of a scintillating theatrical verve. Her association with the music of Vivaldi (above all in the operatic field: *L'Olimpiade*, *Motezuma*, *Ottone in villa*) and Monteverdi have equally been powerful and intense. With Monteverdi, noteworthy has been her involvement in Gabriel Garrido's recording of *L'Orfeo* and in the *Vespro della Beata Vergine* from Rinaldo Alessandrini.

One of the first important recordings to be made by Invernizzi was an album devoted to the music of Handel (for the Stradivarius label), which includes the cantata *Lucrezia*, surely one of the more redoubtable challenges within the whole Baroque vocal repertoire. Invenizzi's striking combination to the interpretation of Handel's music has not only been steered into continuing incursions into his operas (such as *Rodrigo* and *Floridante*, both with Il Complesso Barocco of Alan Curtis) but has culminated (and only thus far) with her masterful participation in the series of Italian cantatas which she recorded for Glossa with Fabio Bonizzoni and his group La Risonanza: a project received with all kinds of praise and recognition from critics internationally.

Stefano Russomanno
Translation: Mark Wiggins

Roberta Invernizzi

Haendel en Italie

Haendel nous a légué des portraits féminins qui sont parmi les plus mémorables et intenses de tout le mélodrame baroque. Son Agrippine, sa Cléopâtre ou son Alcina émeuvent et dépassent les puissants conditionnements propres au genre. Une situation différente de celle des opéras de Alessandro Scarlatti, de Vivaldi ou de tout autre compositeur contemporain, chez qui la beauté intrinsèque du masque sonore, le vol lyrique de la voix ou son exaltation virtuose, ne se perçoivent que rarement comme la construction d'un caractère dramatique unitaire et accompli. Pour trouver quelque chose d'équivalent, il faudrait peut-être songer aux exemples monteverdiens de Pénélope, d'Octavie et surtout de Poppée.

L'attention avec laquelle Haendel étudia les méandres de la psychologie féminine s'éveilla et se développa dans le microcosme de la cantate, un terrain que le compositeur cultiva avec une assiduité remarquable durant son séjour en Italie (1706-1710), qui fut essentiel pour le perfectionnement de sa palette expressive. Il est certain que, selon les conventions impératives de l'Arcadie, l'élément féminin assume dans les cantates de Haendel le visage générique des nymphes et des déesses. Et il n'est pas moins certain que l'expression des sentiments implique majoritairement des situations et des formulations topiques, projetées sur la scène naturelle inéluctable des paysages bucoliques. Cependant, même dans ce cadre si conventionnel et connoté, encore éloigné du souffle plus ample du mélodrame, Haendel réussit à injecter une vie émotionnelle palpitante.

On peut, sans trop s'aventurer, considérer les différentes Clori, Fillide, Amarillys, Armide, Diane, Lydie et Licore – dans leurs vicissitudes existentielles (principalement amoureuses) représentées avec une telle exactitude par la musique – comme le noyau primordial de l'univers affectif qui caractérisera les grands personnages féminins de la maturité du compositeur. C'est l'un des parcours possibles qu'offre le programme de ce disque : un regard « féminin » et transversal sur les cantates italiennes de Haendel à travers certaines arias pour soprano parmi les plus significatives. En même temps, ce choix configure le portrait vocal d'une interprète – la soprano Roberta Invernizzi – et un panoramique, condensé mais suffisamment articulé, de l'univers sonore haendelien.

L'ambiance musicale italienne permit au compositeur de tempérer et de moduler avec une plus grande richesse sa physionomie stylistique sans saper cette solidité si propre à son ascendance allemande. Le résultat est une synthèse du mouvement et du volume similaire à celle qui anime les façades des palais et des églises de l'art baroque romain. Chez Haendel, les qualités prédominantes ne sont pas la légèreté, le caprice, la volubilité, ni même la mélancolie... mais plutôt la rondeur, la plénitude presque corporelle des gestes et des timbres. Ces aspects se perçoivent immédiatement au début de la cantate *Tra le fiamme,* dans l'opulence de l'instrumentation : flûte douce par deux, hautbois, deux violons, viole de gambe et continuo.

Dans la première aria, l'alliage exubérant et dense de l'ensemble instrumental transmet ses qualités à la voix, absorbée dans un dialogue constant avec la viole de gambe. Les ornements vocaux et les arpèges de la viole traduisent avec intensité l'image des flammes, mais l'effet est encore plus saisissant dans la section centrale, quand les trilles représentent le pouvoir dévastateur du feu. Dans l'aria *Pien di nuovo e bel diletto*, le thème du vol est lui aussi traduit en traits robustes : d'une part, la phrase des violons en unisson avec le hautbois et, d'autre part, l'impulsion motrice de la viole de gambe. L'aria suivante, *Voli per l'aria*, produit une sensation analogue, les évolutions de la ligne vocale et instrumentale privilégiant l'intensité du vol plutôt que sa légèreté.

Une atmosphère plus intime et délicate imprègne la cantate *Pensieri notturni di Filli*. Protagonistes de l'aria *Giacché il sonno a lei dipinge*, la soprano et la flûte à bec semblent se mouvoir dans des plans parallèles plutôt que dans la trame d'un dialogue clos. Dans l'aria suivante, *Ha l'inganno*, le rythme devient plus oppressant et dans la section centrale, le chromatisme et les modulations abruptes insinuent une douleur qui, malgré sa brièveté, n'en est pas moins lancinante.

Il delirio amoroso est la représentation détaillée du délire qui s'empare de Clori à la mort de son bien-aimé Tirsi. La *Sonata* qui sert d'introduction est un indicateur des ambitions de la cantate, tout comme la grande variété des instruments de l'ensemble (hautbois, flûte à bec, cordes et continuo). Dans *Un pensiero voli in cielo*, l'agitation prévaut une fois de plus sur la légèreté, avec une partie de violon endiablée qui fonctionne comme une sorte de subconscient de l'héroïne. Au contraire, l'aria *Per te lasciai la luce* impose son intensité pénétrante et nue, la voix se reflétant dans le miroir obscur du violoncelle soliste. Ayant atteint niveau le plus bas de la dépression, Clori se récupère dans l'aria *Lascia ormai le brune vele*, d'une texture plus claire (l'instrument soliste est à présent la flûte à bec) et d'un caractère plus animé. Signalons aussi la délicatesse de la section centrale, où les lignes mélodiques de la soprano et de la flûte semblent se fusionner avec les *pizzicati* des cordes. Dans l'arietta *In queste amene*, un vigoureux mouvement de menuet décrit les paysages amènes de l'Élysée.

Figlio d'alte speranze s'éloigne de l'inspiration mythologique-bucolique prépondérante pour choisir la voie de l'Histoire en se centrant sur le personnage d'Abdolonyme, roi de Sidon, ami et allié d'Alexandre le Grand. Les allusions au sort changeant du souverain phénicien se retrouvent dans le mouvement giratoire des gestes musicaux apparaissant dans les trois arias : d'abord dans les violons (*Troppo costa*), puis dans la basse continue (*Sia guida, sia stella*) et finalement dans les violons (*Brillava protetto*), cette fois avec une animation chargée de traduire la brillance évoquée dans le texte.

Les échos cynégétiques de la cantate *Diana cacciatrice* sont la conséquence d'une chasse au cerf que Francesco Maria Ruspoli, le mécène de Haendel, organisa dans son domaine de Cerveteri. Le premier rôle instrumental est confié ici à la trompette au lieu du cor dont le timbre est habituellement associé au thème de la chasse. D'autre part, *Clori, Tirsi e Fileno* est une cantate à plusieurs voix, que son ample dimension convertit en un mélodrame en miniature. Un même naturel imprègne l'aria *Quell'erbetta*, que domine le mouvement délicat de l'herbe et des vagues. Le duo *Fermati! No, crudel* reproduit avec une gestuelle plastique l'image de la course, tandis que *Tra le fere la fera più cruda* se signale par sa ligne mélodique indomptable. Dans *Un sospiretto d'un labbro pallido*, la langueur évoquée dans les vers est soutenue avec fermeté par une cellule rythmique *ostinata*. Le trio *Vivere e non amar, amare e non languir* est une autre manifestation de cette plénitude caractéristique de l'écriture et de la sonorité haendeliennes.

Dans la cantate *Olinto, pastore arcade*, le naturalisme de l'aria *Oh! Come chiare e belle* se traduit par le mouvement fluant des cordes. Si l'animation de *Al suon che destano* requiert encore des sonorités contenues, l'aria *Alle voci del bronzo guerriero* éclate en une ardeur guerrière où rivalisent la voix de la soprano et la trompette. Dans la cantate *Apollo e Dafne*, le timbre du hautbois se réaffirme comme l'incarnation proto-typique de l'idéal sonore haendelien. Dans les arias *Felicissima quest'alma*, *Ardi, ardori e preghi* et *Come in ciel benigna stella*, le hautbois est l'émissaire d'une sensualité robuste et à la fois élégante, éloignée de l'hédonisme et de la mélancolie que ce même instrument assume chez Vivaldi. Le caractère belliqueux de *Una guerra ho dentro il seno* se déploie sur un rythme vertigineux de tarentelle, révélant ainsi la destination originale, napolitaine, de la cantate. Le duo *Deh, lascia addolcire* est basé sur le contraste expressif entre les prières d'Apollon (accompagné par la flûte) et les refus de Daphné.

Agrippina condotta a morire pourrait conformer une grande scène mélodramatique : c'est le portrait d'une femme dans une situation extrême. La proximité imminente de la mort provoque l'agitation de l'héroïne dans *Orrida, oscura*, qui obéit au modèle virtuose de l'aria *di furore*. Un mouvement rapide et furibond caractérise aussi *Renda cenere il tiranno*, expression d'un désir de vengeance désespéré qui se dilue dans les sections extrêmes de l'aria *Se infelice al mondo*, mais affleure de nouveau dans la section centrale de cette même aria pour permettre à sa frénésie de culminer dans *Su, lacerate il seno*.

Si le catalogue haendelien est riche en typologies féminines, la biographie du musicien abonde en voix féminines importantes, parmi lesquelles celles, inoubliables, de Margherita Durastanti, Francesca Cuzzoni, Faustina Bordoni... ou de la soprano florentine Vittoria Tarquini qui eut, dit-on, une aventure avec le jeune compositeur et serait – selon l'état des dernières recherches – l'inspiratrice de la cantate *Un'alma innamorata*. L'art vocal haendelien requiert des conditions techniques remarquables (bien que ne surpassant pas les standard de l'époque), mais aussi des dons expressifs et tempéramentaux considérables. Qualités qui, bien entendu, ne font nullement défaut à cette grande spécialiste du répertoire vocal baroque qu'est Roberta Invernizzi.

La carrière de Roberta Invernizzi prend son essor au moment – au milieu des années 90 – de la consolidation progressive, nationale et internationale, des ensembles italiens dédiés à l'interprétation historiciste : la Cappella della Pietà de' Turchini de Antonio Florio, le Concerto Italiano de Rinaldo Alessandrini, I Barocchisti de Diego Fasolis, ou Il Giardino Armonico de Giovanni Antonini. Et c'est avec ces ensembles que la soprano collabore, à partir de ce moment, à des projets aussi significatifs que nombreux. Dès le début, Roberta Invernizzi s'impose comme une interprète exceptionnelle du répertoire napolitain – ce que corrobore sa participation aux initiatives pionnières des Turchini de Antonio Florio – et plus concrètement du genre *buffo* (Vinci, Latilla, Jommelli, Paisiello), qui lui permet de révéler une verve théâtrale étincelante. Mais sa relation n'est pas moins intense avec la musique de Vivaldi (surtout les opéras : *L'Olimpiade*, *Motezuma*, *Ottone in villa*) et Monteverdi. Et signalons, au moins, pour ce compositeur, la présence de Roberta Invernizzi dans *L'Orfeo* discographique de Gabriel Garrido et dans le *Vespro della Beata Vergine* de Alessandrini.

Parmi les premiers enregistrements importants de Invernizzi, citons précisément celui, monographique, qui est dédié à Haendel et paru chez Stradivarius, comprenant la cantate *Lucrezia*, l'un des défis les plus risqués du répertoire vocal baroque. L'affinité de la chanteuse avec la musique du compositeur saxon se confirme au long des incursions opératiques successives (*Rodrigo* et *Floridante*, avec Il Complesso Barocco de Alan Curtis). L'apogée de son art dans l'interprétation de Haendel coïncide cependant avec la série des cantates italiennes enregistrée pour Glossa avec Fabio Bonizzoni et son ensemble La Risonanza, projet discographique qui a mérité les plus hauts éloges de la critique internationale.

Stefano Russomanno
Traduction : Pierre Élie Mamou

Roberta Invernizzi

Händel in Italien

Von Händel stammen einige der eindrucksvollsten und am genauesten gezeichneten Porträts weiblicher Figuren aus dem gesamten barocken Melodrama. Seine Agrippina, seine Cleopatra und seine Alcina fesseln und bewegen uns noch immer, da sie sich weit über die strengen Vorgaben erheben, die für dieses Genre galten. In den Opern Alessandro Scarlattis findet man diese Besonderheiten genauso wenig wie in den Werken Vivaldis oder irgendeines anderen Händel-Zeitgenossen, bei denen die immanente Schönheit des umhüllenden Klangs, der Bereich, in dem die Stimme geschmeidig auf- und absteigt, und die durch Virtuosität vermittelte emotionale Intensität kaum jemals als wesentlicher Bestandteil bei der Schaffung einer in sich geschlossenen dramatischen Figur aufgefasst werden. Um ähnliche Beispiele zu finden, muss man wohl bis zu Monteverdi und bis zu Figuren wie Penelope, Octavia und vor allem Poppea zurückgehen.

Der Grad an Sorgfalt, den Händel später in seinen Opern auf die Vielschichtigkeit der weiblichen Psychologie anwenden sollte, erfuhr im Mikrokosmos seiner Kantaten eine gründliche Vorbereitung und Feinabstimmung. Werke dieser Gattung schuf der Komponist während seiner Zeit in Italien (1706-1710) regelmäßig und mit beachtlichem Erfolg. Tatsächlich hat dieses Genre einen wesentlichen Anteil an der Entwicklung und Perfektionierung seiner Ausdruckspalette. Sicherlich tragen die Protagonistinnen in den Händel'schen Kantaten die genretypischen Gesichter von Nymphen und Göttinnen, da der Komponist Wert darauf legte, den geltenden Konventionen der Accademia dell'Arcadia Genüge zu tun. Ebenso sicher ist, dass der emotionale Ausdruck dieser Werke hauptsächlich klischeehafte Situationen und Formulierungen heraufbeschwört, die in das unvermeidliche Umfeld arkadischer Landschaften projiziert werden. Doch es gelingt Händel, sogar einem so beschränkten und konventionellen Rahmen wie diesem, der von der weniger engen Atmosphäre des Melodramas weit entfernt ist, eine emotional packende Lebendigkeit einzuhauchen.

Es ist keine gewagte Feststellung, den Ursprung jener emotionalen Welt, der die ausgereifteren Frauenfiguren Händels aus seiner späten Schaffensperiode ausmachen sollte, in diesen Protagonistinnen mit Namen wie Clori, Filli, Amarilli, Armida,

Diana, Lidia and Licori aus diesen Kantaten zu sehen, in ihren existenziellen Verstrickungen (die meistens Liebesdinge betreffen) und die Händel so akkurat musikalisch nachzeichnet. So ist einer der möglichen Pfade, den man mit diesem Programm beschreiten kann, eine spezifisch weibliche Sicht auf Händels italienische Kantaten, vermittelt durch einige der wichtigsten Sopranarien. Aber diese Auswahl ist gleichzeitig auch das vokale Porträt einer herausragenden Künstlerin (nämlich der Sopranistin Roberta Invernizzi), das zugleich auch als konzentrierte aber dennoch umfassende Darstellung des Händel'schen Klangkosmos gelten kann.

Händels Kontakt mit dem italienischen Musikleben führte dazu, dass er seinen charakteristischen Stil sowohl weicher als auch abwechslungsreicher gestaltete, ohne dabei die typisch deutsche Solidität abzulegen. Das Ergebnis ist eine Synthese aus Beweglichkeit und Volumen, vergleichbar mit der Art und Weise, in der die Fassaden der Paläste und Kirchen zur Barockzeit in Rom belebt wurden. Bei Händel überwiegt weder das Leichte, das Kapriziöse, das Unvorhersehbare noch das Melancholische; sein Stil zeichnet sich vielmehr durch große Geschlossenheit und die beinahe körperlich greifbare Fülle von Gesten und Timbres aus. Diese Facetten treten gleich zu Beginn der Kantate *Tra le fiamme* hervor, auch aufgrund der reichen Instrumentalbesetzung: zwei Blockflöten, eine Oboe, zwei Violinen, eine Viola da gamba und Continuo.

In der ersten Arie überträgt sich die üppige und dichte Einheitlichkeit des Instrumentalensembles auf die Stimme, die in einem durchgängigen Dialog mit der Viola da gamba steht. Die vokalen Verzierungen und die Arpeggien der Gambe stellen das Bild der Flammen auf geradezu physische Weise dar, aber der Effekt des Mittelteils ist noch größer – dort wird die zerstörerische Macht des Feuers mit Trillern dargestellt. In der Arie *Pien di nuovo e bel diletto* wird das Motiv der Flucht mit breiten Pinselstrichen ausgearbeitet: Auf der einen Seite befinden sich Geigen und Oboe im Unisono, denen auf der anderen Seite ein motivischer Impuls von der Viola da gamba gegenübersteht. Die folgende Arie *Voli per l'aria* wird durch ein ähnliches Gefühl belebt, wenn das Fortschreiten der vokalen und instrumentalen Linien nicht so sehr die Leichtigkeit, sondern vielmehr die Intensität des dargestellten Fluges nachzeichnet.

Die Kantate *Pensieri notturni di Filli* ist von einer intimeren und zarteren Atmosphäre erfüllt. In der Arie *Giacché il sonno e lei dipinge* scheinen sich die beiden tragenden Figuren (Sopran und Blockflöte) eher auf parallelen Ebenen zu bewegen als in einen wirklichen Dialog miteinander zu treten. In der darauffolgenden Arie *Ha l'inganno* drängt der Rhythmus wesentlich stärker voran, und in ihrem Mittelteil werden abrupte Modulationen und chromatische Wendungen eingesetzt, die – wenn auch nur kurz – einen quälenden Schmerz aufblitzen lassen.

In *Il delirio amoroso* wird jenes Gefühl der Vereinsamung detailliert beschrieben, das Clori nach dem Tod ihres geliebten Tirsi erleidet. Sowohl die einleitende *Sonata* als auch das verwendete Instrumentarium (Oboe, Blockflöte, Streicher und Continuo) geben einen Hinweis auf die in dieser Kantate beabsichtigte Bandbreite. Auch in *Un pensiero voli in cielo* siegt einmal mehr der Aufruhr über die Leichtigkeit mit einem schalkhaft-teuflischen Violinpart, der sozusagen Cloris Unterbewusstsein widerspiegelt. Als Gegenpart hierzu wird die Arie *Per te lasciai la luce* durch eine heftige und reine Intensität gekennzeichnet, in der die Stimme im dunklen Spiegel des Solocellos reflektiert wird. Nachdem Clori die Tiefen ihres Seelenzustandes durchschritten hat, findet sie in der Arie *Lasica ormai le brune vele* Erholung, einer Arie mit leichterer Textur und lebhafterer Atmosphäre; das Soloinstrument ist hier die Blockflöte. Der Mittelteil ist von geradezu wunderbarer Zartheit; hier scheinen die Melodielinien des Soprans und der Blockflöte über den Streicherpizzicati miteinander zu verschmelzen. In der Arietta *In queste amene* wird mit einem schwungvollen Menuettsatz das heitere und liebliche Umfeld der elysischen Gefilde musikalisch nachgezeichnet.

Anders als die restlichen Kantaten, die hauptsächlich mythologisch-bukolisch inspiriert sind, spielt *Figlio d'alte speranze* in einem historischen Rahmen, in dessen Mittelpunkt die Figur des Abdolonymous steht, König von Sidon sowie Freund und Bundesgenosse Alexanders des Großen. Die Bezugnahme auf die wechselvollen Geschicke dieses phönizischen Herrschers spiegelt sich in den unterschiedlichen Instrumentenzusammenstellungen in den drei Arien: Geigen in der ersten (*Troppo cosa*), Basso continuo in der zweiten (*Si guida, sia stella*) und in der dritten (*Brillava protetto*) schließlich wieder Geigen, deren Aufgabe bei dieser letzten Arie darin besteht, den im Text geschilderten Glanz musikalisch darzustellen.

Das Echo von Jagdklängen in der Kantate *Diana cacciatrice* ist zweifellos von einer Rotwildjagd inspiriert, die Händels Gönner Francesco Maria Ruspoli auf seinem Landsitz in Cerveteri organisierte. Die Rolle des Führungsinstrumentes übernimmt die Trompete (anstatt eines Horns, das sonst gemeinhin mit Jagdmotiven assoziiert wird). *Clori, Tirsi e Fileno* ist eine umfangreiche Kantate für eine größere Anzahl von Sängern und Instrumentalisten, sodass sie schon durch ihre Ausmaße zu einer Art Melodrama *en miniature* wird. Naturvergleiche drängen sich in der Arie *Quell'erbetta* auf, besonders bei den zarten Bewegungen von Gras und Wellen. Das Duett *Fermati! No, crudel* malt plastisch das Bild des Laufens nach, während *Tra le fere la fera più cruda* sich durch seine schwer zu zähmende Melodielinie auszeichnet. In *Un sospiretto d'un labbro pallido* wird die in den Versen heraufbeschworene Mattigkeit von einer rhythmisch eindringlichen Ostinatozelle untermalt. Das Terzett *Vivere e non amar, amare e non languir* ist ein weiteres Beispiel für jene Vollkommenheit, die Händel durch seine Satztechnik und den spezifischen Gebrauch von Klangfarben erreicht.

In der Kantate *Olinto, pastore arcade* wird der Naturalismus der Arie *Oh! Come chiare e belle* durch fließende Streicherfiguren dargestellt. *Al suon che destano* ist zwar etwas belebter, aber die Klänge bleiben gezügelt und zurückhaltend. Die Arie *Alle voci del bronzo guerriero* dagegen ist ein geradezu kriegerischer Ausbruch, in dem die Trompete und der Sopran miteinander im Wettstreit liegen. In der Kantate *Apollo e Dafne* verkörpert die individuelle Klangfarbe der Oboe das typisch Händel'sche Klangideal. In den Arien *Felicissima quest'alma*, *Ardi, adori e preghi* und *Come in ciel benigna stella* dient die Oboe als Vehikel für eine robuste und doch zugleich elegante Sinnlich-keit – das Instrument hat eine ganz andere Rolle als bei Vivaldi, der es oft einsetzt, um eine hedonistische oder melancholische Stimmung zu transportieren. Die aggressive Atmosphäre von *Una guerra ho dentro il seno* entfaltet sich über einem schwindelerregenden Tarantellarhythmus, der daran erinnert, dass die Kantate ursprünglich für eine Aufführung in Neapel bestimmt war. In dem Duett *Deh, lascia addolcire* steht der expressive Kontrast zwischen den Bitten Apollos (der hier von der Flöte begleitet wird) und den abschlägigen Antworten Dafnes im Mittelpunkt.

Agrippina condotta a morire mit der Beschreibung einer Frau in einer Extremsituation könnte unschwer eine große melodramatische Szene abgeben. In der Arie *Orrida, oscura* erweckt der unmittelbar bevorstehende Tod bei Agrippina trotzigen Jähzorn, und die Musik entspricht dem hochvirtuosen Modell der *aria di furor*. Eine rasende Schnelligkeit kennzeichnet auch *Renda cenere il tiranno*, in der der verzweifelte Wunsch nach Rache zum Ausdruck kommt – etwas abgeschwächt im Anfangs- und Schlussteil der Arie *Se infelice al mondo*. Aber im Mittelteil derselben Arie steht dieses Streben wieder ganz im Vordergrund, um mit dem abschließenden *Su, lacerate il seno* die Raserei noch weiter zu steigern.

In Händels Oeuvre gibt es eine Vielzahl unterschiedlicher Frauenfiguren, und in seinem Leben spielten eine Unmenge bedeutender Sängerinnen eine Rolle, deren Ruhm zum Teil noch heute besteht (Margherita Durastanti, Francesca Cuzzoni, Faustina Bordoni...). Die Florentiner Sopranistin Vittoria Tarquini darf bei dieser Aufzählung nicht fehlen – es heißt, der junge Händel habe eine Affäre mit ihr gehabt und ihr eventuell die Kantate *Un'alma innamorata* gewidmet, wie neuere Forschungsergebnisse nahelegen. Auch wenn die technischen Anforderungen, die Händel an seine Sänger stellte, typisch für die Zeit waren, erforderte seine Schreibweise darüber hinaus beträchtliche expressive und schauspielerische Fähigkeiten. Alles in allem muss der Sänger also einen große Bandbreite von Begabungen mitbringen. Diese Ansprüche erfüllt heutzutage Roberta Invernizzi im höchsten Maße, eine der großen Spezialistinnen für barocke Vokalwerke.

Ihre Karriere erlebte in der Mitte der 1990er Jahre einen starken Aufschwung, parallel zum immer

größeren nationalen und internationalen Erfolg italienischer Ensembles, die sich auf die historische Aufführungspraxis spezialisierten: die Cappella della Pietà de' Turchini und Antonio Florio, das Concerto Italiano und Rinaldo Alessandrini, die Barocchisti und Diego Fasolis sowie Il Giardino Armonico und Giovanni Antonini. Durch regelmäßige Zusammenarbeit ist die Sopranistin bis heute mit diesen Ensembles verbunden. Von Anfang an bewies sie, dass sie als Künstlerin eine außergewöhnliche Begabung für das neapolitanische Repertoire hat (das stellt ihre Mitwirkung an den Pioniertaten Antonio Florios und seiner Turchini unter Beweis), und zwar ganz besonders in der Gattung der Opera buffa (Vinci, Latilla, Jommelli, Paisiello). Hier zeigt sie eine sprühende theatralische Verve. Auch zur Musik Vivaldis (vor allem zu seinen Opern *L'Olimpiade*, *Motezuma*, *Ottone in villa*) und Monteverdis hat sie eine tiefe und starke Verbindung. So wirkte sie an Gabriel Garridos Einspielung des *Orfeo* mit und war auch an der Aufnahme der *Marienvesper* unter Rinaldo Alessandrini beteiligt.

Eine der ersten wichtigen Einspielungen mit Roberta Invernizzi war ein Album mit Musik von Georg Friedrich Händel für das Label Stradivarius, auf dem auch die Kantate *Lucrezia* enthalten ist, eine der gefürchtetsten Herausforderungen des barocken Vokalrepertoires. Invernizzis Affinität zu Händels Musik hat sich immer wieder in ihrer Beteiligung an Opernproduktionen niedergeschlagen (etwa *Rodrigo* und *Floridante*, beide mit Il Complesso Barocco unter Alan Curtis). Den vorläufigen Höhepunkt bildet ihre meisterhafte Beteiligung an der Reihe italienischer Kantaten, die sie für Glossa mit Fabio Bonizzoni und seinem Ensemble La Risonanza aufgenommen hat, ein Projekt, das von der internationalen Kritik jede Form von Lob und Anerkennung erhalten hat.

Stefano Russomanno
Übersetzung: Susanne Lowien

Roberta Invernizzi

Haendel en Italia

Haendel nos ha consignado algunos de los retratos femeninos más memorables e intensos de todo el melodrama barroco. Su Agripina, su Cleopatra o su Alcina emocionan y sobresalen por encima de los fuertes condicionantes impuestos por el género. No ocurre lo mismo en las óperas de Alessandro Scarlatti, ni tampoco en las de Vivaldi o de cualquier otro de sus contemporáneos, donde la intrínseca belleza del disfraz sonoro, el vuelo lírico de la voz o su virtuosística exaltación rara vez se perciben como construcción de un carácter dramático unitario y redondo. Para encontrar algo semejante, tal vez tengamos que retrotraernos a los ejemplos monteverdianos de Penélope, Octavia y sobre todo Popea.

La atención de Haendel por los recovecos de la psicología femenina tiene su fase de preparación y calibración en el microcosmos de la cantata, un ámbito que el compositor cultivó con notable asiduidad durante su estancia en Italia (1706-1710) y que supuso un momento esencial en el perfeccionamiento de su paleta expresiva. Es cierto que, atendiendo a las imperantes convenciones de la Arcadia, el elemento femenino asume en las cantatas haendelianas el rostro genérico de ninfas y diosas. No es menos cierto que la expresión de los sentimientos apela mayoritariamente a situaciones y formulaciones tópicas, proyectadas sobre el ineludible escenario natural de paisajes bucólicos. Pero incluso en un marco convencional y acotado como este, alejado todavía del más amplio respiro del melodrama, Haendel logra inyectar una vida emocional palpitante.

No es atrevido ver en las varias Cloris, Fillis, Amarilis, Armidas, Dianas, Lidias y Licores, en sus vicisitudes existenciales (básicamente amorosas) tan certeramente perfiladas a través de la música, el núcleo primordial del universo afectivo que caracterizará a los grandes personajes femeninos de la madurez haendeliana. Es uno de los posibles recorridos que plantea el presente programa: una mirada «femenina» y transversal por las cantatas italianas de Haendel a través de algunas de sus más significativas arias para soprano. Al mismo tiempo, esta selección se configura como el retrato vocal de una intérprete concreta –la soprano Roberta Invernizzi– y como una panorámica, condensada pero suficientemente articulada, del universo sonoro haendeliano.

El contacto con el ambiente musical italiano permitió al compositor suavizar y modular con mayor riqueza su fisonomía estilística sin restarle esa solidez tan propia de su ascendencia alemana. El resultado es una síntesis de movimiento y volumen similar a la que anima las fachadas de los palacios e iglesias del barroco romano. En Haendel no prima la ligereza, el capricho, la volubilidad, ni tan siquiera la melancolía, sino la redondez, la plenitud casi corpórea de gestos y timbres. Aspectos que se hacen inmediatamente perceptibles al comienzo de la cantata *Tra le fiamme* debido a la opulencia de la plantilla utilizada: pareja de flautas dulces, oboe, dos violines, viola da gamba y continuo.

En la primera aria, el empaste exuberante y denso del conjunto instrumental transmite sus cualidades a la voz, empeñada en un diálogo constante con la viola da gamba. Las ornamentaciones vocales y los arpegios de la viola traducen con solidez la imagen de las llamas, pero aún más sobrecogedor es el efecto de la sección central, cuando los trinos representan el poder arrasador del fuego. En el aria *Pien di nuovo e bel diletto*, el motivo del vuelo se resuelve también con trazos robustos: la frase de los violines y el oboe al unísono, por un lado, el impulso motor de la viola da gamba, por otro. Una sensación análoga desprende la siguiente aria, *Voli per l'aria*, donde las evoluciones de la línea vocal e instrumental no traducen tanto la ligereza del vuelo como su intensidad.

Una atmósfera más íntima y delicada impregna la cantata *Pensieri notturni di Filli*. Protagonistas del aria *Giacché il sonno a lei dipinge*, la soprano y la flauta de pico parecen moverse sobre planos paralelos más que hilvanar un diálogo cerrado. En la siguiente aria, *Ha l'inganno*, el ritmo se hace más apremiante y en la sección central las abruptas modulaciones y el cromatismo insinúan un dolor que, por breve, no deja de ser menos punzante.

Il delirio amoroso es la representación pormenorizada de la enajenación que se apodera de Cloris por la muerte de su amado Tirsi. La *Sonata* que sirve de introducción es un indicador de las ambiciones de la cantata así como la variada plantilla instrumental (oboe, flauta de pico, cuerdas y continuo). En *Un pensiero voli in cielo* la agitación prevalece una vez más sobre la levedad, con una endiablada parte de violín que actúa como una suerte de subconsciente de la protagonista. Por el contrario, el aria *Per te lasciai la luce* impone su intensidad penetrante y desnuda, donde la voz se refleja en el oscuro espejo del violonchelo solista. Tras alcanzar el punto más bajo de su estado anímico, Cloris se recupera en el aria *Lascia ormai le brune vele*, de textura más clara (el instrumento solista es ahora la flauta de pico) y talante más animado. Estupenda la delicadeza de la sección central, donde las líneas melódicas de la soprano y la flauta parecen fusionarse sobre los *pizzicati* de las cuerdas. En la arietta *In queste amene*, un vigoroso movimiento de minueto retrata los amenos escenarios de los Campos Elíseos.

Figlio d'alte speranze se distancia de la preponderante inspiración mitológico-bucólica y escoge la

senda de la Historia al centrarse en la figura de Abdalónimo, rey de Sidón, y amigo y aliado de Alejandro Magno. Las alusiones a la suerte cambiante del soberano fenicio guardan relación con el movimiento giratorio de las figuraciones que aparecen en las tres arias: primero en los violines (*Troppo costa*), luego en el bajo continuo (*Sia guida, sia stella*) y finalmente en los violines (*Brillava protetto*), esta vez con una animación encargada de traducir la brillantez evocada en el texto.

Los ecos venatorios de la cantata *Diana cacciatrice* son consecuencia de una cacería de ciervos que Francesco Maria Ruspoli, mecenas de Haendel, organizó en su finca de Cerveteri. El protagonismo instrumental recae aquí en la trompeta en lugar de la trompa, más habitualmente asociada con temáticas de caza. Por su parte, *Clori, Tirsi e Fileno* es una extensa cantata a más voces, cuyas dimensiones la convierten en un melodrama en miniatura. El símil natural impregna el aria *Quell'erbetta*, dominada por el delicado movimiento de la hierba y de las olas. El dúo *Fermati! No, crudel* reproduce con plástica gestualidad la imagen del correr, mientras que *Tra le fere la fera più cruda* destaca por su línea melódica difícil de domesticar. En *Un sospiretto d'un labbro pallido*, la languidez evocada en los versos es apuntalada con firmeza por una célula rítmica *ostinata*. El trío *Vivere e non amar, amare e non languir* es otra manifestación de esa plenitud que encierran la escritura y la sonoridad haendelianas.

En la cantata *Olinto, pastore arcade*, el naturalismo del aria *Oh! Come chiare e belle* se resuelve en fluyentes figuraciones de las cuerdas. Si la animación de *Al suon che destano* apela todavía a sonoridades contenidas, el aria *Alle voci del bronzo guerriero* estalla en un ardor guerrero con la trompeta y la soprano rivalizando entre ellas. En la cantata *Apollo e Dafne*, la pasta tímbrica del oboe se reafirma como la encarnación prototípica del ideal sonoro haendeliano. En las arias *Felicissima quest'alma*, *Ardi, ardori e preghi* y *Come in ciel benigna stella*, el oboe es el vehículo emisario de una sensualidad robusta y elegante a la vez, distante del hedonismo y la melancolía que el mismo instrumento asume en Vivaldi. El talante belicoso de *Una guerra ho dentro il seno* se despliega sobre un vertiginoso ritmo de tarantela, desvelando la original destinación napolitana de la cantata. El dúo *Deh, lascia addolcire* se basa en la contraposición expresiva entre los ruegos de Apolo (aquí acompañado por la flauta) y las negativas de Dafne.

Agrippina condotta a morire podría conformar una gran escena melodramática: es el retrato de una mujer enfrentada a una situación extrema. En el aria *Orrida, oscura*, la inminente proximidad de la muerte despierta en la protagonista una actitud airada que obedece al modelo virtuosístico del aria «de furor». Una furibunda celeridad caracteriza también *Renda cenere il tiranno*, expresión de un desesperado deseo de venganza que se diluye en las secciones extremas del aria *Se infelice al mondo*, pero vuelve a aflorar en la sección central de la misma aria para culminar su frenesí en *Su, lacerate il seno*.

Si el catálogo haendeliano es rico en tipologías femeninas, la biografía del músico abunda en la presencia de voces femeninas importantes, algunas de ellas inolvidables (Margherita Durastanti, Francesca Cuzzoni, Faustina Bordoni...), sin olvidar a la soprano florentina Vittoria Tarquini, con quien se rumoreó que el joven Haendel pudo tener un romance y a la cual –se ha sugerido en tiempos recientes– destinó tal vez la cantata *Un'alma innamorata*. La vocalidad haendeliana requiere unas condiciones técnicas notables (aunque tampoco por encima de los estándares de la época), pero también unas dotes expresivas y temperamentales considerables. Cualidades que no faltan desde luego a Roberta Invernizzi, una de las grandes especialistas del repertorio vocal barroco.

La carrera de Invernizzi despega a mediados de los noventa coincidiendo con la progresiva consolidación nacional e internacional de los grupos italianos dedicados a la interpretación historicista: la Cappella della Pietà de' Turchini de Antonio Florio, el Concerto Italiano de Rinaldo Alessandrini, I Barocchisti de Diego Fasolis, o Il Giardino Armonico de Giovanni Antonini. Con estos conjuntos la soprano firma a partir de entonces muchas y significativas colaboraciones. Desde el primer momento se impone como una intérprete de excepción del repertorio napolitano –así lo corrobora su participación en las pioneras iniciativas de los Turchini de Antonio Florio– y más concretamente del género bufo (Vinci, Latilla, Jommelli, Paisiello), donde da muestras de una chispeante *verve* teatral. No menos intensa es su relación con la música de Vivaldi (sobre todo la operística: *L'Olimpiade*, *Motezuma*, *Ottone in villa*) y Monteverdi. En este último apartado, cabe recordar por lo menos su presencia en el *Orfeo* discográfico de Gabriel Garrido y en las *Vísperas de la Beata Virgen* de Alessandrini.

Entre los primeros registros importantes de Invernizzi destaca precisamente un monográfico dedicado a Haendel para el sello Stradivarius, donde se incluía la cantata *Lucrezia*, uno de los retos más temibles dentro del repertorio vocal barroco. Su afinidad con la música del compositor sajón se ratifica en sucesivas incursiones operísticas (*Rodrigo* y *Floridante*, ambas con Il Complesso Barocco de Alan Curtis). La culminación de su magisterio haendeliano coincide sin embargo con la serie de cantatas italianas que graba para Glossa junto a Fabio Bonizzoni y su grupo La Risonanza: un proyecto discográfico recibido con todo tipo de elogios y reconocimientos por parte de la crítica internacional.

Stefano Russomanno

Arias from
Tra le fiamme

[CD 1: 01]
Tra le fiamme tu scherzi per gioco,
o mio core per farti felice,
e t'inganna una vaga beltà.
Cadon mille farfalle nel foco,
e si trova una sola fenice
che risorge se a morte sen va.

[CD 1: 02]
Pien di nuovo e bel diletto
sciolse l'ali il giovinetto
e con l'aure già scherzando
ma del volo sì gradito
troppo ardito l'onda ancor va mormorando.

[CD 1: 03]
Voli per l'aria chi può volare
scorra veloce la terra il mare
parta, ritorni né fermi il piè.
Voli ancor l'uomo ma coi pensieri
che delle piume ben più leggeri
e più sublimi il ciel gli diede.

Arias from
Pensieri notturni di Filli

[CD 1: 04]
Giacché il sonno a lei dipinge
la sembianza del suo bene.
Nella quiete neppur finge
d'abbracciar le sue catene.

[CD 1: 05]
Ha l'inganno il suo diletto
se i pensier mossi d'affetto
stiman ver ciò che non sanno.
Ma se poi si risveglia un tal errore,
il pensier ridice a noi:
ha l'inganno il suo dolore.

Arias from
Il delirio amoroso

[CD 1: 07]
Un pensiero voli in cielo,
se in cielo è quell'alma bella,
che la pace m'involò.
Se in Averno è condannata
per avermi disprezzata,
io dal regno delle pene
il mio bene rapirò.

[CD 1: 08]
Per te lasciai la luce,
ed or che mi conduce
amor per rivederti,
tu vuoi partir da me.
Deh! ferma i passi incerti,
o pur se vuoi fuggir,
dimmi, perché?

[CD 1: 09]
Lascia ormai le brune vele,
negro pin di Flegetonte.
Io farò che un zeffiretto,
per diletto,
spiri intorno a te fedele,
e che mova i bianchi lini
pellegrini in Acheronte.

[CD 1: 10]
In queste amene
piagge serene,
da sè ridente
nasce ogni fior.
Tra suoni e canti,
sempre clemente,
spiran gli amanti
aura d'amor.

Arias from
Figlio d'alte speranze

[CD 1: 11]
Troppo costa ad un'alma
che intende la sua sorte,
del regno il contento.
Quel fulgore che alletta
e risplende per conforto,
e non è che tormento.

[CD 1: 12]
Sia guida, sia stella quest'una al decor
fortuna sì bella fa certo l'onor.

[CD 1: 13]
Brillava protetto
da speme gustata
nel core il dolor.
Girava soletto
con pena allungata
in mente l'ardor.

Recitative and aria from
Diana cacciatrice

[CD 1: 15]
Alla caccia, alla caccia, o mie ninfe seguaci,
pria che il sol coi suoi raggi il giorno indori,
l'armi ognuna prepari,
e il can veloce al proprio branco affidi.
Già son pronti i destrieri,
andiam su liete alla vicina selva,
dei cignali alla preda e d'ogni belva.

[CD 1: 16]
Foriera la tromba
la meta c'addita,
col suono c'invita
a un sì lieto dì.
E allorché rimbomba
con voce scolpita,
un eco l'imita
dicendo così.

Arias, duetto and terzetto from
Clori, Tirsi e Fileno

[CD 11: 02]
TIRSI
Cor fedele, in vano speri
di trovar nel sen di Clori
fede eguale alla tua fé.
Tien per vili i suoi pensieri
donna bella che gl'amori
d'un sol vago accoglie in sen.

[CD 11: 03]
TIRSI
Quell'erbetta che smalta le sponde
d'un rivo, e coll'onde
baciando si sta:
che dice? Che fa?
Con più lingue di verde speranza
la bella costanza
spiegando mi va.
Bionda vite ch'all'olmo diletta
sì forte, sì stretta
catena formò:
che pensa? Che vuò?
Fatto specchio d'ogn'alma costante,
di viver amante
al cor insegnò.

[CD 11: 04]
CLORI
Fermati!

TIRSI
No, crudel!

CLORI
Son Clori, e son fedel!

TIRSI
Sei Clori infida!
Lasciami!

CLORI
Pria morir!

TIRSI
Non posso più soffrir.

CLORI
Vuoi che m'uccida?

[CD II: 05]
TIRSI
Tra le fere la fera più cruda
di fé meno ignuda
per me non sarà.
E quest'alma di Stige alla riva
più sfinge lasciva
trovar non potrà.

[CD II: 06]
TIRSI
Un sospiretto d'un labbro pallido,
un dolce sguardo di ciglio languido,
spesso incatenano gli Ercoli ancor.
Un'aura flebile di bocca amabile,
un moto supplice di seno candido,
ammollir possono di selce un cor.

[CD II: 07]
CLORI, TIRSI & FILENO
Vivere e non amar,
amare e non languir,
languire e non penar,
possibile non è.
Benché incostante ancor,
speri l'amante cor,
tradito dal pensier
di riportar mercé.

Arias from
Olinto, pastore arcade

[CD II: 09]
Oh! Come chiare e belle
corrono al mar quest'onde
mentre nel mare asconde
Febo i suoi raggi d'or.
Nei loro molli argenti
si specchiano le stelle
e sembran più ridenti
con tremulo splendor.

[CD II: 10]
Al suon che destano
belliche squille,
l'ombre risorgano
de' figli tuoi.
E l'aure scorgano
che vive restano
d'un foco nobile
molte faville
sotto le ceneri
de' prischi eroi.

[CD II: 11]
Alle voci del bronzo guerriero
si risponda con Eco festiva.
e si renda palese il mistero
che dai lauri ha da nascer l'oliva.

Arias and duettos from
Apollo e Dafne

[CD II: 12]
DAFNE
Felicissima quest'alma
ch'ama sol la libertà.
Non v'è pace, non v'è calma
per chi sciolto il cor non ha.

[CD II: 13]
DAFNE
Ardi, adori, e preghi in vano;
solo a Cintia io son fedel.
Alle fiamme del germano
Cintia vuol ch'io sia crudel.

[CD II: 14]
APOLLO & DAFNE
Una guerra ho dentro il seno
che soffrir più non si può.

APOLLO
Ardo, gelo!

DAFNE
Temo, peno;

APOLLO & DAFNE
se all'ardor non metti freno
pace aver mai non potrò.

[CD II: 15]
DAFNE
Come in ciel benigna stella
di Nettun placa il furor,
tal in alma onesta e bella
la ragion frena l'amor.

[CD II: 16]
APOLLO
Deh! lascia addolcire quell'aspro rigor.

DAFNE
Più tosto morire che perder l'onor.

APOLLO
Deh! cessino l'ire, o dolce mio cor.

DAFNE
Più tosto morire che perder l'onor.

Arias from
Agrippina condotta a morire

[CD 11: 17]
Orrida, oscura
l'etra si renda
e spesso avvampi
col balenar.
E tuoni e lampi,
per mia sventura,
a sparger prenda
nel mio spirar.

[CD 11: 18]
Renda cenere il tiranno
un tuo fulmine crudel,
Giove in ciel, se giusto sei!
In vendetta dell'inganno
usa sdegno e crudeltà,
per pietà de' torti miei.

[CD 11: 19]
Se infelice al mondo vissi,
ne' profondi e cupi abissi
infelice ancor sarò.
Ma vendetta almen farò:
ombra nera e larva errante,
di rigor Furia, Baccante,
chi m'offese agiterò.

[CD 11: 20]
Su, lacerate il seno,
ministri, e che si fa?
Usate ogni rigore,
morte vi chiede il core,
e morte date almeno
a chi non vuol pietà.

photo © RibaltaLuce Studio (Nicola Dal Maso)

photo © Marco Borggreve

Fabio Bonizzoni & La Risonanza

Le Cantate per il Cardinal Pamphili
Georg Friedrich Haendel
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921521. ITALIAN CANTATAS I

Le Cantate per il Marchese Ruspoli
Georg Friedrich Haendel
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921522. ITALIAN CANTATAS II

Le Cantate per il Cardinal Ottoboni
Georg Friedrich Haendel
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921523. ITALIAN CANTATAS III

Aminta e Fillide
Georg Friedrich Haendel
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921524. ITALIAN CANTATAS IV

Clori, Tirsi e Fileno
Georg Friedrich Haendel
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921525. ITALIAN CANTATAS V

Olinto Pastore
Georg Friedrich Haendel
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921526. ITALIAN CANTATAS VI

Apollo e Dafne
Georg Friedrich Haendel
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921527. ITALIAN CANTATAS VII

Serenate a Filli
Alessandro Scarlatti
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921511

Jean-Baptiste Lully
Ballets & récits italiens
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921509

Die Kunst der Fuge
Johann Sebastian Bach
Fabio Bonizzoni, Mariko Uchimura
Glossa GCD P31510

Other recent Glossa releases

Johann Sebastian Bach
St John Passion
Orchestra of the 18th Century / Frans Brüggen
Glossa GCD 921113. 2 CDs

Cristofaro Caresana / Gaetano Veneziano
Tenebrae
I Turchini / Antonio Florio
Glossa GCD 922602

Cristofaro Caresana
L'Adoratione de Maggi
I Turchini / Antonio Florio
Glossa GCD 922601

Francesco Cavalli
Artemisia
La Venexiana / Claudio Cavina
Glossa GCD 920918. 3 CDs

'Round M
Monteverdi meets jazz
La Venexiana / Claudio Cavina
Glossa GCD P30917

Pierre Bouteiller
Requiem pour voix d'hommes
Le Concert Spirituel / Hervé Niquet
Glossa GCD 921621

Johann Sebastian Bach
Sonatas for viola da gamba and harpsichord
Paolo Pandolfo, Markus Hünninger
Glossa GCD 920411

Francisco de Peñalosa
Missa Nunca fue pena mayor
Ensemble Gilles Binchois / Dominique Vellard
Glossa GCD 922305

Atalanta Fugiens
Michael Maier
Ensemble Plus Ultra / Michael Noone
Glossa GCD P31407

Cecus
Colours, blindness and memorial
Graindelavoix / Björn Schmelzer
Glossa GCD P32105

edition produced by:
Glossa Music, S.L.
Timoteo Padrós, 31
E-28200 San Lorenzo de El Escorial
info@glossamusic.com / www.glossamusic.com

for:
MusiContact GmbH
Carl-Benz-Straße, 1
D-69115 Heidelberg
info@musicontact-germany.com / www.musicontact-germany.com