

ARIAS FOR
giovanni rubinelli





Giovanni Rubinelli, etching
Norberto Bobbio Library, Turin (Italy)
(ANT 15731; A*Patetta 118 bis E 06 16)



Filippo Mineccia

alto

Alexandra Tarniceru

soprano [6, 11-12, 15]

ISTANTE COLLECTIVE

Beatrice Scaldini (**concertmaster**), Christiane Eidsten Dahl, Oliver Cave,

Naomi Burrell, Abel Balasz, Rebecca Bell [2, 5, 18];

William Harvey [1, 3-4, 6-7, 9-13, 15-16, 19] **violin**

Hannah Gardiner, Thomas Kettle **viola**

Gavin Kibble [solo 4-5], Martyna Jankowska **cello**

Giuseppe Ciraso-Cali **double bass**

Eva Caballero, Rosie Bowker **traverso**

Nicola Barbagli, Fiona Last **oboe**

Inga Maria Klaucke **bassoon**

Dave Horwich, Sam Middleton **horn**

Matthew Brown, Sean Heath [4,17] **harpsichord**



ARIAS FOR
giovanni rubinelli

THE GREAT CASTRATO OF THE LATE 18TH CENTURY

- ANTONIO MARIA SACCHINI (1730–1786)**
1 ARIA **Suon funesto notte e giorno** *Calliroe* (Ludwigsburg, 1770) 3:57
- PASQUALE ANFOSSI (1727–1797)**
2 ARIA **A partir tu mi condanni** *Lucio Silla* (Venice, 1774) 5:18
- JOHANN ADOLF HASSE (1699–1783)**
3 ARIA **Ah non resiste il core** *La clemenza di Tito* (Verona, 1773) 2:41
originally by **NICCOLÒ PICCINNI (1728–1800)** *Tigrane* (Turin, 1761)
- TOMMASO TRAETTA (1727–1779)**
4 ARIA **Ah! per pietà placatevi** *Ifigenia in Tauride* (Florence, 1776) 2:47
- JOSEF MYSLIVEČEK (1737–1781)**
5 ARIA **Affanni di quest'alma** *Atide* (Padua, 1774) 6:43
- ANTONIO SALIERI (1750–1825)**
6 DUETTO **Perder l'oggetto amato** *Europa riconosciuta* (Milan, 1778) 4:13
- GAETANO ANDREOZZI (1755–1826)**
Arbace (Livorno, 1781)
7 RECITATIVO **Dove son? Che rimiro? In queste cupe** 1:33
8 ARIA **Non fareste ombre di morte** 2:22
- GIUSEPPE SARTI (1729–1802)**
9 ARIA **Mi credi infedele** *Siroe* (Turin, 1780) 2:29

- ANGELO TARCHI (c1759 – 1814)**
 10 ARIA **Ah se in vita o mio tesoro** *Ademira* (Milan, 1784) 6:21
- GIOVANNI PAISIELLO (1740–1816)**
Antigono (Naples, 1785)
 11 RECITATIVO **Ch'io fugga, e lasci intanto** 1:39
 12 DUETTO **Non temer, non sono amante** 6:47
- FRANCESCO BIANCHI (c1750–1810)**
 13 ARIA **Se fedel mi serbi amore** *Cajo Mario* (Naples, 1784) 5:57
- GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685–1759)**
Giulio Cesare in Egitto (London, 1787)
 14 ARIA **Se possono tanto** 2:57
 from *Poro, re delle Indie* (London, 1731)
 15 DUETTO **T'amo sì, sarai tu quella** 4:09
 from *Riccardo I, re d'Inghilterra* (London, 1727)
- MICHELE MORTELLARI (c1750–1807)**
 16 ARIA **Cercando l'idol mio** *Venere e Adone* (London, 1787) 3:01
- SEBASTIANO NASOLINI (c1768–c1799)**
 17 ARIA **Queste lagrime dolenti** *La morte di Cleopatra* (Vicenza, 1791) 2:25
- LUIGI CHERUBINI (1760–1842)**
 18 ARIA **Quando saprai chi sono** *Didone abbandonata* (Brescia, 1794) 3:37
 originally by GIOVANNI BATTISTA BRESCIANI (1753–1824)
- CARLO LENZI (1735–1805)**
 19 ARIA **Quoniam tu solus Sanctus** (Bergamo, 1795) 6:10



Arias for Giovanni Rubinelli

by Samuele Lo Cascio

Despite the authoritative praise bestowed by Charles Burney in 1789 – who ranked him, alongside Luigi Marchesi and Gaspare Pacchiarotti, among the foremost castrato singers of his time – Giovanni Rubinelli has today all but vanished from the Parnassus of great eighteenth-century performers. This eclipse, far from reflecting any artistic insignificance, arises from the convergence of historical circumstances and historiographical constructs that have progressively dimmed the perception of the leading role he once occupied in the musical world of his age.

Within the eighteenth-century operatic system – an expression of a society inclined to display hierarchical order in tangible forms, from court etiquette to the theatrical stage – the highest register (the soprano) was consistently favoured over all others. In such a context, the remarkable success enjoyed by Rubinelli’s deep contralto voice could only appear as a striking “anomaly”: an exceptional outcome, shared by only a handful of other towering figures within this centuries-old vocal tradition.

From the mid-eighteenth century onwards, moral, socio-economic and politico-ideological transformations contrib-

uted to the gradual disappearance of castrati, both on and off the stage. This process affected Rubinelli indirectly – not as a singer per se, but as an emasculated body – and manifested itself in different forms: at times through criticism of the symbolic appropriateness of a castrato performer vis-à-vis emerging models of masculinity; at others through a progressive *damnatio memoriae* that engulfed the entire world of castrato singers.

Nineteenth-century historiography, dazzled by the posthumous myth of Mozart, often reduced this crucial period to a mere interlude – the Stendhalian *Interrègne* (c. 1790–1815) – thus consigning to oblivion most of the composers and performers with whom Rubinelli collaborated, along with his own artistic legacy, soon forgotten.

The present recording project seeks to restore Rubinelli to his rightful stature: not as a marginal survivor of a fading era, but as a privileged witness to the final, compelling chapter in the operatic history of the “castrated” voice.

A musical portrait

Very little evidence has survived concerning the private life of Giovanni Maria Raimondo Rubinelli. Recent archival research has clarified the span of his life (Salò 1747–Brescia 1817), while his early personal history remains largely concealed by what has been termed “biographical silence”. The first documented testimony of his artistic activity dates from 1765; its success was such that, less than a year later, Niccolò Jommelli engaged him at the court of Duke Karl Eugen of Württemberg – at the time one of the most progressive musical environments in Europe.

After returning to Italy in 1772, Rubinelli swiftly established himself as a leading performer, becoming a regular presence in the principal Italian theatrical centres. In 1778 he took part in the inauguration of Milan’s Teatro alla Scala, alongside celebrated singers such as Pacchiarotti, Francesca Danzi-Lebrun and Maria Balducci.

In 1786 he once again ventured beyond Italy, travelling to London, where he distinguished himself in a variety of operas, concerts and musical festivals – including a celebrated revival of *Giulio Cesare in Egitto*, a pasticcio assembled from Handel’s Italian operas. The impresario Giovanni Gallini described it as “ancient music but tolerably good”, while Lord Mount Edgcumbe deemed it “particularly suited” to Rubinelli’s vocal qualities.

After a career spanning more than three decades and encompassing some 110 documented theatrical productions, Rubinelli withdrew quietly from the stage, leaving behind

a musical legacy of great value – one to which this project seeks to give renewed voice.

A listeners’ account

If the earliest phonographic recordings of a castrato singer date from the very beginning of the twentieth century, any attempt to reconstruct the artistic profile of an eighteenth-century singer must inevitably take the form of an exercise in historical imagination. The much-debated recordings of Alessandro Moreschi – the only surviving sound documents within the Western art-music castrato tradition – belong to an era in which opera had long since abandoned eighteenth-century aesthetics and performance practices.

Yet the conditions of the eighteenth-century operatic production system offer a privileged point of access. Before the stabilisation of enduring repertoires, vocal music was essentially a “made-to-measure” art, in which each musical number was “tailored” to the singer – echoing a celebrated Mozartian metaphor – carefully adapted to their abilities and interpretative preferences.

From this perspective, the score should not be regarded as an “inanimate” musical document, but rather as a true “living witness”: a “morphological trace” capable of delineating the technical boundaries – range, tessitura, breath control, agility – of the voice for which it was conceived. To grasp the idiosyncrasies of a voice – those identity-defining traits, from timbre to modes of vocal emission, that render it unique and unrepeatable – the notation must be placed in dialogue with

contemporary descriptive sources: literary testimonies that, through largely metaphorical language, allow us to imagine the lost “grain of the voice” – its very physicality – on which musical notation alone remains silent.

In Rubinelli’s case, contemporary accounts – including those of Charles Burney, Lord Mount Edgcumbe, Niccolò Jommelli, Michael Kelly, Hester Lynch Piozzi and Horace Walpole – are strikingly consistent. He is described as a “true and full contralto”, close in colour and range to the tenor register. His voice, characterised as “divinely sweet” and “free of defects”, is consistently praised for its fullness, steadiness and clarity of execution. To this technical solidity was added a “grand and truly dramatic” style, devoted to “true cantabile”; notable examples include Anfossi’s aria *A partir tu mi condanni* and Nasolini’s prayer *Queste lagrime dolenti*.

With regard to agility, the sources occasionally diverge: while in 1769 Jommelli praised Rubinelli’s excellent execution, decades later Mount Edgcumbe observed “little agility”. Recourse to the scores – such as Bianchi’s *Se fedel mi serbi amore* – reveals wide leaps in tessitura and complex coloratura passages, attesting to Rubinelli’s undiminished vocal dexterity in years close to those in which the English count heard him perform. This discrepancy should therefore be understood not as a symptom of technical decline, but as the result of a conscious adherence to the “beautiful simplicity” so dear to the poetics of Gluckian reform: an aesthetic ideal that subordinates vocal agility to a dramaturgical vision privileging the “language of the heart” over virtuosity for its own sake.

Deemed “simpler” in comparison with Marchesi and Pacchiarotti, Rubinelli owed his success precisely to this “greater simplicity of style”: a deliberate aesthetic choice which – combined with his “extraordinary way of handling his voice tenderly and sending it straight to the heart” – secured him the favour of “a more considerable number of hearers” than Pacchiarotti.

As reported in the *Public Advertiser* (6 May 1786):

His voice and his science, though both pre-eminent, are never forced forward beyond their proper rank, which, in a musician, is the rank of subserviency to the feelings.

A listener’s guide

The programme of this CD follows an ideal order that allows the listener to grasp the stylistic evolution of Rubinelli across the entire span of his career. At its core lie works composed expressly for him, representative of his most significant collaborations and encapsulating his artistic personality.

Alongside these are numbers originally written for two other castrato contraltos and later incorporated into Rubinelli’s repertoire: arias for Gaetano Guadagni (*Ah non resiste il core* by Piccinni; *Ah! Per pietà placatevi* by Traetta) and, above all, *Se possono tanto*, “admirably sung by Rubinelli, for whose compass of voice it is as well suited as that of the original singer, Senesino” (Burney).

In the latter case, however, adoption was not merely a matter of convenience. The version presented here features cuts and transpositions scarcely compatible with the notion of a

simple loan dictated by technical contingencies (range, tessitura). Rather, it appears to reflect a strategy of self-representation and artistic lineage, from which Rubinelli emerges not only as a performer, but as a conscious curator of his own repertoire – deliberately positioning himself at the far end of a specific vocal genealogy grounded in the authority of the lower register.

This practice reaches its culmination in the duet *T'amo sì, sarai tu quella*, interpolated into a score explicitly updated through modernisation (the addition of horn and oboe, the suppression of section B and the now obsolete *da capo*). The operation must have met with approval, for Gallini noted that the duet between Mara and Rubinelli “pleases the King”.

The selected pieces also reveal a marked sensitivity to orchestral colour – as evidenced by the obligato-instrument arias by Mysliveček, Traetta and Lenzi recorded here – and

a keen attention to declamation and textual intelligibility, of Gluckian inspiration, particularly evident in the numerous accompanied recitatives and in Rubinelli’s proverbial ability “to make himself well understood” in them.

The programme is completed by a rare example of sacred music for solo voice – Lenzi’s *Quoniam* – an aria from a cantata by Mortellari, and three duets documenting, respectively, collaborations with the acclaimed prima donnas Maria Balducci (1778), Anna Pozzi (1785) and Elizabeth Mara (1787).

Taken together, these pages trace the profile of an “admirable singer”, an “excellent actor” and a “sound musician”, who traversed the final stages of a vocal history already in decline – one whose protagonists, as Jommelli lamented as early as 1770, had become so rare that “Italy as a whole is now almost entirely deprived of them”.



Arias pour Giovanni Rubinelli

par Samuele Lo Cascio

Malgré l'éloge fait en 1789 par un connaisseur comme Charles Burney – qui le situa, avec Luigi Marchesi et Gaspare Pacchiarotti, parmi les principaux chanteurs castrats de son temps –, Giovanni Rubinelli reste aujourd'hui pratiquement exclu du panthéon des grands interprètes du XVIII^e siècle. Loin de refléter une quelconque médiocrité artistique, cette éclipse résulte de la convergence de circonstances historiques et de structures historiographiques qui ont atténué la perception du rôle de premier plan que ce chanteur incarnait dans le monde musical de l'époque.

Le système opératique du XVIII^e siècle, reflet d'une société encline à afficher l'ordre hiérarchique sous des formes tangibles – de l'étiquette de la cour à la scène des théâtres –, privilégiait systématiquement le registre vocal le plus aigu (soprano) au détriment des autres. Dans un tel contexte, l'admiration suscitée par la voix profonde de contralto de Rubinelli ne pouvait représenter qu'une « anomalie » extraordinaire : un succès hors du commun, partagé par de rares autres grandes personnalités au sein de cette tradition vocale séculaire.

À partir du milieu du XVIII^e siècle, des transformations morales, socio-économiques et politico-idéologiques contri-

buèrent à la disparition graduelle des castrats, sur et hors de la scène. Cette éviction qui affecta Rubinelli indirectement – non pas en qualité de chanteur mais en tant que *castrato* – se manifesta sous différentes formes : soit par des critiques mettant en doute la pertinence symbolique d'un interprète castrat vis-à-vis des nouveaux modèles de masculinité, soit par une *damnatio memoriae* [destruction du souvenir] progressive qui affecta l'ensemble du monde des chanteurs émasculés.

Éblouie par le mythe posthume de Mozart, l'historiographie du XIX^e siècle a souvent réduit cette période cruciale à une simple parenthèse – l'interrègne stendhalien (vers 1790–1815) – et finit par reléguer dans l'ombre non seulement la plupart des compositeurs et interprètes avec lesquels Rubinelli collabora, mais encore son propre héritage artistique, rapidement tombé dans l'oubli.

Notre projet discographique vise à redonner à Rubinelli la place qui lui revient : non pas celle d'un survivant insignifiant d'une époque révolue, mais celle d'un témoin privilégié du dernier, et passionnant, chapitre de l'histoire de l'opéra et de la voix « castrée ».

Un portrait musical

Il existe peu de témoignages concernant la vie privée de Giovanni Maria Raimondo Rubinelli. Des recherches récentes dans les archives ont permis de préciser les dates de son séjour terrestre (Salò 1747 – Brescia 1817), mais les premiers événements de sa vie personnelle restent en grande partie cachés par ce qu'on appelle le « silence biographique ». La première trace de son activité artistique remonte à 1765 et son succès fut tel que, moins d'un an plus tard, Niccolò Jommelli l'engagea à la cour du duc Karl Eugen de Wurtemberg, qui était à l'époque l'un des centres musicaux les plus progressistes d'Europe.

Revenu en Italie en 1772, Rubinelli s'imposa rapidement comme un interprète de référence, constamment engagé dans les principaux théâtres de la Péninsule. En 1778, il participa à l'inauguration du Teatro alla Scala de Milan aux côtés de voix aussi renommées que Pacchiarotti, Francesca Danzi-Lebrun et Maria Balducci.

En 1786, il franchit de nouveau les Alpes pour se rendre à Londres, où il se distingua dans divers opéras, concerts ou festivals musicaux, et participa entre autres à une célèbre reprise de *Giulio Cesare in Egitto*. Ce pasticcio tiré des opéras italiens de Handel était selon l'imprésario Giovanni Gallini « une musique ancienne mais bonne dans son ensemble », tandis que Lord Mount Edgcumbe trouvait l'œuvre « particulièrement adaptée » à la voix de Rubinelli.

Après une carrière de plus de trois décennies, comprenant environ 110 productions opératiques documentées, Rubinelli abandonna discrètement la scène en laissant un héritage musical de grande valeur auquel ce projet entend redonner voix.

Un compte rendu des auditeurs

Si les premiers enregistrements phonographiques d'un castrat remontent au tout début du XX^e siècle, la reconstitution du profil artistique d'un chanteur du XVIII^e siècle ne peut être qu'un exercice d'imagination historique. Les enregistrements, controversés, d'Alessandro Moreschi – seule source sonore survivante dans le domaine de la tradition occidentale érudite – émergent en effet d'une époque où l'opéra avait depuis longtemps abandonné l'esthétique et la pratique interprétative du XVIII^e siècle. Cependant, les conditions du système de production lyrique du XVIII^e siècle nous offrent un accès privilégié : avant la stabilisation des répertoires durables, la musique vocale était en effet un art essentiellement « fait sur mesure », dans lequel chaque page était « taillée pour les talents » de l'interprète – pour reprendre une célèbre analogie mozartienne – en l'adaptant avec une précision de couturier à ses capacités et à la façon dont il désirait l'interpréter.

Dans cette perspective, la partition ne doit pas être considérée comme un témoignage musical « inanimé », mais comme un véritable « témoin vivant » : une « trace morphologique » capable de définir les limites techniques – étendue, registre, souffle, agilité – de la voix pour laquelle elle fut

conçue. Cependant, pour saisir les particularités d'une voix – l'ensemble des traits identitaires, du timbre aux modalités d'émission vocale, la rendant unique et inimitable –, la notation musicale doit être mise en dialogue avec les sources descriptives contemporaines : des témoignages littéraires qui, dans un langage essentiellement métaphorique, permettent de préfigurer le « grain de la voix » perdue – c'est-à-dire, la qualité physique de ce son – sur laquelle la seule écriture musicale reste muette.

Dans le cas de Rubinelli, les témoignages de ses contemporains – Charles Burney, Lord Mount Edgcumbe, Niccolò Jommelli, Michael Kelly, Hester Lynch Piozzi, Horace Walpole, entre autres – concordent d'une façon surprenante. Le chanteur est décrit comme un « contralto authentique et pleinement développé », proche du registre de ténor de par sa couleur et son étendue vocale. Sa voix, qualifiée de « divinement douce » et « sans défaut », est constamment louée pour sa plénitude, sa stabilité et la clarté de son exécution. À cette solidité technique s'ajoutait un « style grandiose et véritablement dramatique » voué au « vrai *cantabile* » : parmi les nombreux exemples notables, citons l'aria d'Anfossi *A partir tu mi condanni* ou la prière de Nasolini *Queste lagrime dolenti*.

Mais les sources divergent parfois à propos de l'agilité du chanteur : si, en 1769, Jommelli louait l'excellente maîtrise technique de Rubinelli, quelques décennies plus tard, Mount Edgcumbe relevait un certain « manque d'agilité ». Le recours aux partitions – par exemple, *Se fedel mi serbi amore* de Bianchi – révèle de grands sauts de registre et des

passages de colorature complexes qui témoignent de l'habileté vocale encore intacte de Rubinelli à une époque où le comte anglais eut l'occasion de l'écouter. Cette divergence doit donc être interprétée non pas comme un symptôme de déclin technique, mais comme le résultat d'une adhésion consciente à cette « belle simplicité » si chère à la poétique de la réforme gluckienne : un idéal esthétique qui subordonne l'agilité vocale à une vision dramaturgique visant à privilégier le « langage du cœur » plutôt que la virtuosité comme une fin en soi.

Considéré comme étant « plus simple » que Marchesi et Pacchiarotti, Rubinelli doit justement son succès à cette « plus grande simplicité de style » : un choix esthétique délibéré qui – associé à « la manière extraordinaire dont il manie tendrement sa voix et la fait aller droit au cœur » – lui assura la faveur « d'auditeurs considérablement plus nombreux que ceux de Pacchiarotti ».

Ce que confirme le *Public Advertiser* du 6 mai 1786 :

Sa voix et sa science, bien que toutes deux remarquables, ne dépassent jamais leur juste rôle, ce qui, pour un musicien, consiste à être au service des sentiments.

Un guide d'écoute

Le programme de ce CD suit un ordre idéal permettant de saisir l'évolution stylistique de Rubinelli au long de toute sa carrière. Le cœur de l'album est constitué par des œuvres composées spécialement pour lui, représentatives de ses

collaborations les plus significatives et qui forment une synthèse de sa personnalité artistique.

À côté de ces musiques, nous avons inclus des pages créées pour deux autres contraltos castrés, qui ont ensuite été intégrées au répertoire de Rubinelli : ce sont les arias pour Gaetano Guadagni (*Ah non resiste il core* de Piccinni et *Ah ! Per pietà placatevi* de Traetta) et, surtout, l'aria *Se possono tanto* « admirablement interprétée par Rubinelli, et dont la vocale lui convient aussi bien qu'à celle de son premier interprète, Senesino » (Burney).

Mais le choix de cette dernière aria n'était pas dicté par une simple question de commodité : la version proposée ici présente des coupes et des transpositions peu compatibles avec l'idée d'un simple *emprunt* dicté par des contingences d'ordre technique (étendue, registre). Il semble plutôt s'agir d'une stratégie d'autoreprésentation et de lignage artistique, où Rubinelli apparaît non seulement comme interprète, mais encore comme administrateur conscient de son propre répertoire, se plaçant – délibérément – à l'extrême limite d'une généalogie vocale précise fondée sur le prestige du registre grave.

Cette pratique atteint son apogée dans le duo *T'amo sì, sarai tu quella*, interpolé dans une partition manifestement modernisée (ajout du cor et du hautbois, suppression de la sec-

tion B et du *Da capo* désormais désuet). L'opération a dû être bien accueillie, à en juger par la note de Gallini : « le duo de Mara et Rubinelli a plu au roi ».

Les musiques choisies révèlent également une sensibilité marquée pour la couleur orchestrale – évidente dans les arias avec instrument obligé de Mysliveček, de Traetta et de Lenzi enregistrées ici – et une attention particulière à la déclamation et à l'intelligibilité du mot, d'inspiration gluckienne, qui trouve un écho particulier dans les nombreux récitatifs accompagnés mis en valeur par la capacité proverbiale de Rubinelli « de se faire bien comprendre ».

Le programme est complété par un rare exemple de musique sacrée à voix seule – *Quoniam* de Lenzi –, puis par une aria tirée d'une cantate de Mortellari et par trois duetti qui témoignent respectivement des collaborations avec les célèbres *prime donne* Maria Balducci (1778), Anna Pozzi (1785) et Elizabeth Mara (1787).

Dans leur ensemble, ces pages dressent le portrait d'un « chanteur admirable », d'un « excellent acteur » et d'un « musicien solide » qui sut traverser les dernières étapes d'une histoire vocale désormais en déclin, dont les protagonistes – comme le déplorait déjà Jommelli en 1770 – « sont désormais rarissimes en Italie et, peut-on dire, presque inexistantes ».





Arien für Giovanni Rubinelli

von Samuele Lo Cascio

Trotz Charles Burneys maßgeblicher Lobeshymne aus dem Jahr 1789, die ihn neben Luigi Marchesi und Gaspare Pacchiarotti zu einem der drei führenden Kastraten seiner Zeit erklärte, ist Giovanni Rubinelli heute vom Parnass der großen Sänger des 18. Jahrhunderts weitgehend verschwunden. Dieser Niedergang ist keineswegs auf einen Mangel an künstlerischen Meriten zurückzuführen, sondern resultiert aus einer Kombination historischer Umstände und historiografischer Rahmenbedingungen, die die Wahrnehmung seiner einst herausragenden Rolle in der Musikwelt seiner Zeit zunehmend getrübt haben.

Im Opernsystem des 18. Jahrhunderts – selbst ein Spiegelbild einer Gesellschaft, die dazu neigte, hierarchische Ordnungen in greifbarer Form darzustellen, von der Hofetikette bis zur Theaterbühne – wurde das höchste Register (die Sopranstimme) gewöhnlich gegenüber den anderen bevorzugt. Vor diesem Hintergrund konnte der bemerkenswerte Erfolg von Rubinellis tiefer Altstimme nur als auffällige „Anomalie“ erscheinen: ein außergewöhnliches Ergebnis, das nur eine Handvoll anderer herausragender Persönlichkeiten innerhalb dieser jahrhundertealten Gesangstradition teilten.

Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts trugen moralische, so-

zioökonomische und politisch-ideologische Veränderungen dazu bei, dass Kastraten sowohl auf der Bühne als auch im Alltag allmählich verschwanden. Dieser Prozess betraf Rubinelli indirekt – nicht als Sänger an sich, sondern als entmannter Körper – und manifestierte sich in unterschiedlicher Form: mal durch Kritik an der symbolischen Angemessenheit eines Kastraten als Darsteller angesichts neu entstehender Männlichkeitsmodelle, mal durch eine fortschreitende *damnatio memoriae*, die die gesamte Welt der Kastratensänger erfasste.

Trotz der Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, die vom posthumen Mythos Mozarts geblendet war, wurde diese entscheidende Periode oft auf ein bloßes Zwischenspiel reduziert – das Stendhal'sche *Interrègne* (ca. 1790–1815) –, wodurch die meisten Komponisten und Interpreten, mit denen Rubinelli zusammengearbeitet hatte, in Vergessenheit gerieten und auch sein eigenes künstlerisches Vermächtnis bald in Vergessenheit geriet.

Das vorliegende Aufnahmeprojekt möchte Rubinelli wieder zu seinem rechtmäßigen Ansehen verhelfen: nicht als marginaler Überlebender einer untergehenden Ära, sondern als privilegierter Zeuge des letzten, fesselnden Kapitels der „kastrierten“ Stimme in der Operngeschichte.

Ein musikalisches Porträt

Über das Privatleben von Giovanni Maria Raimondo Rubinelli ist nur sehr wenig bekannt. Jüngste Archivforschungen haben zwar Aufschluss über seine Lebensspanne gegeben (Salò 1747–Brescia 1817), doch seine frühe persönliche Geschichte bleibt weitgehend im Dunkeln, was als „biografisches Schweigen“ bezeichnet wird. Das erste dokumentierte Zeugnis seiner künstlerischen Tätigkeit stammt aus dem Jahr 1765; sein Erfolg war so groß, dass Niccolò Jommelli ihn weniger als ein Jahr später an den Hof von Herzog Karl Eugen von Württemberg holte – damals eines der fortschrittlichsten musikalischen Zentren Europas.

Nach seiner Rückkehr nach Italien im Jahr 1772 etablierte sich Rubinelli schnell als führender Darsteller und trat regelmäßig in den wichtigsten italienischen Theatern auf. 1778 nahm er an der Einweihung des Mailänder Teatro alla Scala teil, zusammen mit berühmten Sängern wie Pacchiarotti, Francesca Danzi-Lebrun und Maria Balducci.

1786 wagte er sich erneut über Italien hinaus und reiste nach London, wo er sich in einer Vielzahl von Opern, Konzerten und Musikfestivals hervorgetan hat – darunter eine gefeierte Wiederaufführung von *Giulio Cesare in Egitto*, einem Pasticcio aus Händels italienischen Opern. Der Impresario Giovanni Gallini beschrieb es als „alte Musik, aber recht gut“, während Lord Mount Edgumbe es als „besonders geeignet“ für Rubinellis stimmliche Qualitäten empfand.

Nach einer mehr als drei Jahrzehnte umspannenden Karriere mit rund 110 dokumentierten Theaterproduktionen zog sich Rubinelli still und leise von der Bühne zurück und hinterließ ein musikalisches Vermächtnis von großem Wert

– ein Vermächtnis, dem dieses Projekt eine neue Stimme geben möchte.

Bericht eines Zuhörers

Weil die frühesten Tonaufnahmen eines Kastratensängers aus den Anfängen des 20. Jahrhunderts stammen, muss jeder Versuch, das künstlerische Profil eines Sängers aus dem 18. Jahrhundert zu rekonstruieren, zwangsläufig in Form einer historischen Spekulation erfolgen. Die viel diskutierten Aufnahmen von Alessandro Moreschi – die einzigen erhaltenen Tondokumente innerhalb der westlichen Musiktradition der Kastraten – stammen aus einer Zeit, in der die Oper die Ästhetik und Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts längst hinter sich gelassen hatte.

Dennoch bieten die Bedingungen des Opernproduktionsystems des 18. Jahrhunderts einen privilegierten Zugang. Vor der Stabilisierung eines dauerhaften Repertoires war die Vokalmusik im Wesentlichen eine „maßgeschneiderte“ Kunst, bei der jedes Musikstück – in Anlehnung an eine berühmte Metapher Mozarts – sorgfältig auf die Fähigkeiten und interpretatorischen Vorlieben der Sänger zugeschnitten wurde.

Aus dieser Perspektive sollte die Partitur nicht als „lebloses“ Musikdokument betrachtet werden, sondern vielmehr als ein echtes „lebendiges Zeugnis“: eine „morphologische Spur“, die in der Lage ist, die technischen Grenzen – Umfang, Tessitura, Atemkontrolle, Beweglichkeit – der Stimme, für die sie konzipiert wurde, zu umreißen. Um die Eigenheiten einer Stimme zu erfassen – jene identitätsbestimmen-

den Merkmale, vom Timbre bis zur Art der Tonerzeugung, die sie einzigartig und unwiederholbar machen –, muss die Notation in einen Dialog mit zeitgenössischen beschreibenden Quellen gebracht werden: literarische Zeugnisse, die es uns durch eine weitgehend metaphorische Sprache ermöglichen, uns die verlorene „Stimmfarbe“ – ihre physische Beschaffenheit – vorzustellen, über die die Notation allein schweigt.

Im Falle von Rubinelli stimmen zeitgenössische Berichte – darunter diejenigen von Charles Burney, Lord Mount Edgcumbe, Niccolò Jommelli, Michael Kelly, Hester Lynch Piozzi und Horace Walpole – auffallend überein. Er wird als „echter und vollwertiger Alt“ beschrieben, dessen Klangfarbe und Stimmumfang denen eines Tenors nahekommen. Seine Stimme, die als „göttlich süß“ und „frei von Fehlern“ charakterisiert wird, wird durchweg für ihre Fülle, Beständigkeit und Klarheit in der Ausführung gelobt. Zu dieser technischen Solidität kam ein „großartiger und wahrhaft dramatischer“ Stil hinzu, der sich dem „wahren Cantabile“ verschrieben hatte; bemerkenswerte Beispiele sind Anfossis *Arie A partir tu mi condanni* und Nasolinis Gebet *Queste lagrime dolenti*.

Was die Agilität betrifft, so gehen die Quellen gelegentlich auseinander: Während Jommelli 1769 Rubinellis hervorragende Ausführung lobte, stellte Mount Edgcumbe Jahrzehnte später „wenig Beweglichkeit“ fest. Ein Blick in die Partituren – wie beispielsweise Bianchis *Se fedel mi serbi amore* – offenbart große Sprünge in der Tessitura und komplexe Koloraturpassagen, die Rubinellis unverminderte stimmli-

che Gewandtheit in den Jahren belegen, in denen der englische Graf ihn auftreten hörte. Diese Diskrepanz sollte daher nicht als Symptom eines technischen Niedergangs verstanden werden, sondern als Ergebnis einer bewussten Ausrichtung an der „schönen Einfachheit“, die der Poetik der Gluck’schen Reform so am Herzen lag: ein ästhetisches Ideal, das die stimmliche Beweglichkeit einer dramaturgischen Vision unterordnet, die die „Sprache des Herzens“ über die Virtuosität um ihrer selbst willen stellt.

Im Vergleich zu Marchesi und Pacchiarotti als „einfacher“ angesehen, verdankte Rubinelli seinen Erfolg gerade dieser „größeren Schlichtheit seines Stils“: eine bewusste ästhetische Entscheidung, die ihm – in Verbindung mit seiner „außergewöhnlichen Art, seine Stimme zärtlich einzusetzen und sie direkt ins Herz zu schicken“ – die Gunst „einer größeren Zahl von Zuhörern“ als Pacchiarotti sicherte. So berichtete der *Public Advertiser* (6. Mai 1786):

Seine Stimme und sein Können, obwohl beide herausragend, werden niemals über ihren eigentlichen Rang hinaus hervorgehoben, der bei einem Musiker der Rang der Unterordnung unter die Gefühle ist.

Leitfaden für den Zuhörer

Das Programm dieser CD folgt einer idealen Reihenfolge, die es dem Hörer ermöglicht, die stilistische Entwicklung Rubinellis über seine gesamte Karriere hinweg nachzuvollziehen. Im Mittelpunkt stehen Werke, die ausdrücklich für

ihn komponiert wurden, seine bedeutendsten Kooperationen repräsentieren und seine künstlerische Persönlichkeit widerspiegeln.

Daneben finden sich Stücke, die ursprünglich für zwei andere Kastrat-Altisten geschrieben und später in Rubinellis Repertoire aufgenommen wurden: Arien für Gaetano Guadagni (*Ah non resiste il core* von Piccinni; *Ah! Per pietà placatevi* von Traetta) und vor allem *Se possono tanto*, „bewundernswert gesungen von Rubinelli, dessen Stimmumfang ebenso gut dazu passt wie der des ursprünglichen Sängers Senesino“ (Burney).

Im letzteren Fall war die Übernahme jedoch nicht nur eine Frage der Zweckmäßigkeit. Die hier vorgestellte Fassung weist Kürzungen und Transpositionen auf, die kaum mit der Vorstellung einer einfachen Entlehnung vereinbar sind, die durch technische Gegebenheiten (Tonumfang, Tessitura) bedingt wäre. Vielmehr scheint sie eine Strategie der Selbstdarstellung und künstlerischen Abstammung widerzuspiegeln, aus der Rubinelli nicht nur als Interpret, sondern auch als bewusster Kurator seines eigenen Repertoires hervorgeht – indem er sich bewusst am äußersten Ende einer bestimmten Gesangsgenealogie positioniert, die auf der Autorität der tiefen Stimmlage basiert.

Diese Praxis findet ihren Höhepunkt im Duett *T'amo sì, sarai tu quell*, das in eine Partitur eingefügt wurde, die durch Modernisierung ausdrücklich aktualisiert wurde (Hinzufügung von Horn und Oboe, Weglassen des B-Teils und des

mittlerweile überholten Da Capo). Die Maßnahme muss auf Zustimmung gestoßen sein, denn Gallini merkte an, dass das Duett zwischen Mara und Rubinelli „dem König gefiel“.

Die ausgewählten Stücke zeugen auch von einer ausgeprägten Sensibilität für orchestrale Klangfarben – das belegen die hier aufgenommenen Arien mit Obligato-Instrumenten von Myslivecek, Traetta und Lenzi – und, inspiriert von Gluck, einer großen Aufmerksamkeit für Deklamation und Textverständlichkeit, was besonders in den zahlreichen begleiteten Rezitativen und in Rubinellis sprichwörtlicher Fähigkeit, sich darin „gut verständlich zu machen“, deutlich wird.

Das Programm wird ergänzt durch ein seltenes Beispiel sakraler Musik für Solostimme – Lenzi's *Quoniam* –, eine Arie aus einer Kantate von Mortellari sowie drei Duette, die jeweils die Zusammenarbeit mit den gefeierten Primadonnen Maria Balducci (1778), Anna Pozzi (1785) und Elizabeth Mara (1787) dokumentieren.

Zusammengenommen zeichnen diese Seiten das Profil eines „bewundernswerten Sängers“, eines „hervorragenden Schauspielers“ und eines „fundierten Musikers“ nach, der die letzten Etappen einer bereits im Niedergang begriffenen Gesangstradition durchlief – einer Tradition, deren Protagonisten, wie Jommelli bereits 1770 beklagte, „in ganz Italien mittlerweile sehr rar sind und fast schon als ausgestorben gelten können“.





Giovanni Rubinelli with Gertrude Elisabeth Mara,
etching and aquatint by James Sayers, 1786

ANTONIO MARIA SACCHINI

I **Suon funesto notte e giorno**

Calliroe

Schlosstheater. Ludwigsburg, 1770

Role: Agricane

ATTO II, SCENA XIV

<i>Suon funesto notte e giorno rimbombar qual tuono io sento. Cento larve ho sempre intorno di spavento e di terror. Dove son? Che spettro è quello? Chi mi sgrida e mi minaccia? Qual m'agghiaccia occulto orror? Ah tu sei de' rei flagello, fier rimorso tormentoso! tu riposo, pace e calma nieghi all'alma, involi al cor.</i>	A baleful sound, night and day, I hear resounding like thunder. A hundred phantoms ever surround me, of dread and of terror. Where am I? What spectre is that? Who reproaches me and threatens me? What hidden horror chills my blood? Ah, you are the scourge of the guilty, fierce, tormenting remorse! You deny my soul rest, peace and calm, you steal them from my heart.
---	--

PASQUALE ANFOSSI

2 **A partir tu mi condanni**

Lucio Silla

Teatro di San Samuele. Venice, 1774

Role: Cecilio

ATTO II, SCENA VII

<i>A partir tu mi condanni, dolce fiamma del cor mio. Parto, sì. Rimani. Addio. Serba a me fedele il cor.</i>	You condemn me to depart, sweet flame of my heart. I go, yes. Remain. Farewell. Keep your heart faithful to me.
---	--

JOHANN ADOLF HASSE

3 **Ah non resiste il core**

La clemenza di Tito

[originally by NICCOLÒ PICCINNI *Tigrane*. Turin, 1761]

Teatro Filarmonico. Verona, 1773

Role: Sesto

ATTO II, SCENA XVII

*Ah non resiste il core
a così fier tormento
palpito, oh Dio, mi sento
vicino a delirar.
Dunque dovrei spietato
tradir l'idolo mio?
Questo pensiero, oh Dio,
solo mi fa tremar.*

Ah, my heart cannot endure
so cruel a torment;
I tremble, O God, I feel myself
close to delirium.
Must I then, heartless,
betray my beloved?
This thought alone, O God,
makes me tremble.

TOMMASO TRAETTA

4 **Ah! per pietà placatevi**

Ifigenia in Tauride

Teatro della Pergola. Florence, 1776

Role: Oreste

ATTO II, SCENA IV

*Ah! per pietà placatevi,
non mi straziate il cor.
Ah barbare uccidetemi,
fnite il mio dolor.*

Ah, for pity's sake, calm yourselves,
do not rend my heart.
Ah, barbarians, kill me,
end my pain.

(premiere *Ifigenia in Tauride*, Vienna 1763)

JOSEF MYSLIVEČEK
5 Affanni di quest'alma
Atide
Teatro Nuovo. Padua, 1774
Role: Adrasto

ATTO I, SCENA XI

*Affanni di quest'alma
cessate un solo istante.
D'un sventurato amante
abbiate, o dei, pietà.
Da così rea tempesta
sento agitarmi il core,
che tutto è per me orrore
tutto tremar mi fa.*

Afflictions of this soul,
cease for but a single moment.
Have pity, O gods,
on an unfortunate lover.
From so cruel a tempest
I feel my heart tossed about,
so that all is horror to me,
all I do is tremble.

ANTONIO SALIERI
6 Perder l'oggetto amato
Europa riconosciuta
Teatro alla Scala. Milan, 1778
Role: Isseo

ATTO II, SCENA II

ISSEO: *Perder l'oggetto amato
non sa qual pena sia
questa dell'alma mia
chi non intende appien.
EUROPA:* *Deh ti consola.
ISSEO:* *Oh penè!
EUROPA:* *Dividersi conviene.*

ISSEO: To lose the beloved object
is a pain unknown
to those who cannot fully grasp
the suffering of my soul.
EUROPA: Ah, take comfort.
ISSEO: O anguish!
EUROPA: We must part.

ISSEO: *Pria che l'avverso fato
me dal mio ben divida;
ah del dolor m'uccida
il fiero eccesso almen.*

EUROPA: *Prence, ti lascio.*

ISSEO: *Ah taci.*

EUROPA: *Gli affetti contumaci
meglio a frenare impara.*

ISSEO: *Quanto virtù sì rara,
quanto mi costa, oh Dio!*

[A DUE]: *Per mio tormento
lo sento adesso,
che a te dappresso
pace non trovo,
che mille smanie
provo nel sen.*

EUROPA [A DUE]: *Lo so. Ma parti.
Che rio tormento!
Ah che in lasciarti,
prence, mi sento
anch'io già l'anima
sveller dal sen!*

ISSEO: Before adverse fate
tears me from my beloved,
ah, let the excess of grief
at least kill me.

EUROPA: Prince, I leave you.

ISSEO: Ah, be silent.

EUROPA: Learn better to restrain
unyielding affections.

ISSEO: Such rare virtue,
how dearly it costs me, O God!

[BOTH]: For my torment
I feel it now:
that close to you
I find no peace,
that a thousand anxieties
I feel within my breast.

EUROPA [WITH ISSEO]: I know it. But depart.
What cruel torment!
Ah, in leaving you,
Prince, I feel
my soul too
already torn from my breast.

GAETANO ANDREOZZI

7 Dove son? Che rimiro? In queste cupe

8 Non fareste ombre di morte

Arbace

Teatro di San Sebastiano. Livorno, 1781

Role: Arbace

ATTO II, SCENA XI

RECITATIVO

*Dove son? Che rimiro? In queste cupe
sconosciute alla luce orrende soglie
ove tratto son io? Tutto m'annunzia
ch'io son giunto alla tomba a morte in seno
spirar potessi almeno
sugli occhi del mio ben! Ah, dove sei
Semiri, anima mia, dolce mia speme!
Nelle mie smanie estreme
qual ti rapisce a me fato inumano!
Sposa... Semiri... Ah ch'io ti cerco invano.*

ARIA

*Non fareste ombre di morte
sì penoso il mio dolore,
se il mio bene in questo orrore
io potessi rimirar.*

RECITATIVE

Where am I? What do I behold? In these dark,
lightless, dreadful groves
where have I been led? All tells me that I have reached
the tomb, death's very bosom.
Would that I might at least breathe my last
before the eyes of my beloved! Ah, where are you,
Semiri, my soul, my sweet hope!
In my extreme anguish
what inhuman fate has torn you from me?
My bride... Semiri... Ah, I seek you in vain.

ARIA

Shades of death would not make
my pain so grievous,
if in this horror
I could behold my beloved.

GIUSEPPE SARTI

9 **Mi credi infedele**

Siroe

Teatro Regio. Torino, 1780

Role: Siroe

ATTO II, SCENA III

*Mi credi infedele,
sol questo m'affanna;
chi sa chi t'inganna?*

(Che pena è tacer!)

*Sei padre, son figlio,
mi scaccia, mi sgrida,
ma pensa al periglio,
ma poco ti fida,
ma impara a temer.*

You believe me unfaithful;
this alone afflicts me.
Who knows who deceives you?
(What torment it is to keep silent!)
You are father, I am son;
you drive me away, you rebuke me,
yet consider the danger,
trust me but little,
and learn to fear.

ANGELO TARCHI

10 **Ah se in vita o mio tesoro**

Ademira

Teatro alla Scala. Milan, 1784

Role: Flavio Valente

ATTO II, SCENA VI

*Ah se in vita o mio tesoro
senza te restar potrò,
nel lasciarti s'io non moro,
te fedele adorerò.
Giusto ciel che giorno è questo!
Ma tu piangi?.. Ah mia speranza*

Ah, if in life, my treasure,
I could remain without you,
if in leaving you I do not die,
I shall adore you faithfully.
Just heavens, what a day is this!
But you weep? Ah, my hope,

m'abbandona la costanza,
né resisto al tuo dolor.
Stelle ingrato, e che vi fei
per punirmi a questo segno?
Compatite i mali miei
voi che in sen provate amor.

constancy abandons me,
nor can I endure your grief.
Ungrateful stars, what have I done
to be punished to such a degree?
Have pity on my sufferings,
you who know love within your breast.

GIOVANNI PAISIELLO

II Ch'io fugga, e lasci intanto

12 Non temer, non sono amante

Antigono

Teatro di San Carlo. Naples, 1785

Role: Demetrio

ATTO I, SCENA XIII

RECITATIVO

DEMETRIO: *Ch'io fugga, e lasci intanto
fra ceppi un padre! Ah non sia ver.*

BERENICE: *Che veggo!
In libertà tu sei!*

DEMETRIO: *Pietosa mano
i miei lacci disciolse;
ma se al padre recar non posso aita,
odio la libertà, sprezzo la vita.*

BERENICE: *(Ed amarlo io non deggio?)
Ascolta... oh Dio!*

DEMETRIO: *Che vuol dir quel sospiro?
Forse lo stato mio
merta la tua pietà? Sì: nel tuo volto
co' suoi teneri moti*

RECITATIVE

DEMETRIO: That I should flee, and meanwhile
leave a father in chains! Ah, may it not be so.

BERENICE: What do I see?
You are free!

DEMETRIO: A compassionate hand
has loosed my bonds;
but if I cannot bring aid to my father,
I hate freedom, I scorn life.

BERENICE: (And must I not love him?)
Listen... O God!

DEMETRIO: What does that sigh mean?
Perhaps my condition
deserves your pity? Yes: in your face,
with its tender movements,

tutto ti trasparisce il cor sincero.

BERENICE: *(Ah che morir mi sento!
Ahi troppo è vero!)*

DEMETRIO: *Non temer, non sono amante;
so che mio non è quel cor.*

BERENICE: *Per pietà da questo istante
non parlarmi, oh Dio, d'amor.*

DEMETRIO: *Dunque addio... Ma tu sospiri?*

BERENICE: *Vanne: addio. Perché t'arresti?*

A DUE: *Ah per me tu non nascesti!
Ah non nacqui, oh Dio, per te!
Che d'amor nel vasto impero
si ritrovi un duol più fiero,
no, possibile non è.*

your sincere heart is fully revealed.

BERENICE: (Ah, I feel myself dying!
Alas, it is all too true!)

DEMETRIO: Do not fear, I am no lover;
I know that heart is not mine.

BERENICE: For pity's sake, from this moment
do not speak to me, O God, of love.

DEMETRIO: Then farewell... But you sigh?

BERENICE: Go: farewell. Why do you linger?

BOTH: Ah, you were not born for me!

Ah, I was not born, O God, for you!

That within love's vast empire
there could be a fiercer grief,
no, it cannot be.

FRANCESCO BIANCHI

13 Se fedel mi serbi amore

Cajo Mario

Teatro di San Carlo. Naples, 1784

Role: Annio

ATTO I, SCENA VI

*Se fedel mi serbi amore,
dolce calma in sen già sento;
frema pur, ch'io non pavento
del destin la crudeltà.*

*Già la fe', già l'amor mio
coronaste, amici dei;
il saper che mia tu sei,
fa la mia felicità.*

If you keep your love faithful to me,
I already feel a sweet calm within my breast;
let it rage, for I do not fear
the cruelty of fate.

You have crowned my faith,
you have crowned my love, friendly gods;
to know that you are mine
is my happiness.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

14 Se possono tanto

15 T'amo sì, sarai tu quella

Giulio Cesare in Egitto

King's Theatre [in the Haymarket]. London, 1787

Role: Cesare

ATTO II, SCENA II

*Se possono tanto
due luci vezzose,
son degne di pianto
le furie gelose
d'un alma infelice
d'un povero cor.
S'accenda un momento
chi sgrida chi dice
che vano è il tormento
che ingiusto è il timor.*

If two charming eyes
can wield such power,
then jealous furies
are worthy of pity,
in an unhappy soul,
in a wretched heart.
Let him burn for a moment
who cries out, who claims
that torment is vain,
that fear is unjust.

(from *Poro, re delle Indie*, London, 1731)

ATTO I, SCENA X

CESARE: *T'amo sì, sarai tu quella
solo cara, solo bella
al mio guardo ed al mio cor.*

CLEOPATRA: *T'amo sì, e più m'appaga
ch'aver soglio, ch'esser vaga
se son cara al tuo bel cor.*

CESARE: I love you, yes, you shall be the one,
the only dear one, the only fair one
to my sight and to my heart.

CLEOPATRA: I love you too, and it delights me more than
holding a throne, than being glorious, if I am dear to
your noble heart.

(from *Riccardo I, re d'Inghilterra*, London 1727)

MICHELE MORTELLARI

16 Cercando l'idol mio

Venere e Adone

Hanover Square Rooms. London, 1787

Role: Adone

PARTE I

*Cercando l'idol mio,
dal prato al rio men vado;
ne chiede al prato, al rio
questo mio core.
Ah per pietà di me,
se la vedeste mai,
mostratemi dov'è
la dea d'amore.*

Seeking my beloved idol,
I wander from meadow to stream;
this heart of mine
asks the meadow and the stream for her.
Ah, for pity's sake,
if ever you should see her,
show me where
the goddess of love may be found.

SEBASTIANO NASOLINI

17 Queste lagrime dolenti

La morte di Cleopatra

Teatro Nuovo. Vicenza, 1791

Role: Marc'Antonio

ATTO II, SCENA IV

*Queste lagrime dolenti
alma dea, per me non sono:
per quest'anime innocenti
io le verso innanzi a te.
Non negarmi tanto dono
se pietosa ancor tu sei:
salva i cari figli miei,
e il tuo sdegno sia per me.*

These sorrowful tears,
O noble goddess, are not for me:
for those innocent souls
I shed them before you.
Do not deny me so great a gift,
if you are still compassionate:
save my dear children,
and let your wrath fall upon me.

LUIGI CHERUBINI

18 **Quando saprai chi sono**

Didone abbandonata

[originally by GIOVANNI BATTISTA BRESCIANI]

Teatro dell'Accademia degli Erranti. Brescia, 1794

Role: Enea

[ATTO I, SCENA X]

*Quando saprai chi sono
sì fiero non sarai,
né parlerai così.
Brama lasciar la sponda
quel passeggiere ardente,
fra l'onde poi si pente,
se ad onta del nocchiero
dal lido si partì.*

When you shall know who I am,
you will not be so proud,
nor will you speak thus.
The ardent traveller longs
to leave the shore;
among the waves he then repents,
if, against the helmsman's will,
he departs from the land.

CARLO LENZI

19 **Quoniam tu solus Sanctus**

Bergamo, 1795

*Quoniam tu solus Sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus Altissimus,
Jesu Christe.*

For you alone are Holy,
you alone are the Lord,
you alone are the Most High,
Jesus Christ.





Istante Collective
would specifically love
to thank
Heath Street Baptist Church,
John-Henry Baker, Marco Magini,
Bianca Baldacci and
Guido Della Lena Guidiccioni
for their support
during this project.



Recording Heath Street Baptist Church,
Hampstead, London, 15-20 August 2025
Artistic director Filippo Mineccia, Beatrice Scaldini,
Nicola Barbagli
Recording producer Elisa Bestetti
Sound engineer Tom Mungall
Musicological research Filippo Mineccia,
Samuele Lo Cascio
Production assistant Guido Della Lena Guidiccioni
Executive producer Michael Sawall
Booklet editor & layout Joachim Berenbold
Design Mónica Parra
Translations Beatrice Scaldini (English),
Pierre Ellie Mamou (français), note 1 music (deutsch)
Artist photos Leonardo Casalini (p 6),
Tom Mugall (p 11, 17, 35)

© 2025 © 2026 harmonia mundi musique s.a.s.

