



photo © Nicola Dal Maso (RibaltaLuce Studio)

Raffaele Pe, *countertenor*  
Raffaella Lupinacci, *mezzo-soprano* [track 6]

La Lira di Orfeo  
Luca Giardini, *concertmaster*



Recorded in Lodi (Teatro alle Vigne), Italy, in November 2017  
Engineered by Paolo Guerini  
Produced by Diego Cantalupi  
Music editor: Valentina Anzani  
Executive producer & editorial director: Carlos Céster  
Editorial assistance: Mark Wiggins, María Díaz  
Cover photos of Raffaele Pe: © Nicola Dal Maso (RibaltaLuce Studio)  
Design: Rosa Tendero

© 2018 note 1 music gmbh

*Warm thanks to Paolo Monacchi (Allegorica) for his invaluable contribution to this project.*

## GIULIO CESARE, A BAROQUE HERO

## Opera arias



- |   |  |      |    |   |      |
|---|--|------|----|---|------|
| 1 | GEORGE FRIDERIC HANDEL (1685-1759)<br>Va tacito e nascosto<br>(from <i>Giulio Cesare in Egitto</i> , London, 1724, I.9; libretto by Nicola Francesco Haym)<br>role: Giulio Cesare (sung in London by Francesco Bernardi, also known as <i>Senesino</i> )             | 6:34 | 5  | CARLO FRANCESCO POLLAROLO (c1653-1723)<br>Sdegnoso turbine<br>(from <i>Giulio Cesare in Egitto</i> , Rome, 1713, I.2; libretto by Antonio Ottoboni)<br>role: Giulio Cesare  | 3:02 |
| 2 | FRANCESCO BIANCHI (1752-1810)<br>Saprò d'ogn'alma audace<br>(from <i>La morte di Cesare</i> , Venice, 1788, I.7; libretto by Gaetano Sertor)<br>role: Giulio Cesare (sung in Venice by Gasparo Pacchiarotti)   | 5:27 | 6  | GEORGE FRIDERIC HANDEL<br>Son nata a lagrimar<br>(from <i>Giulio Cesare in Egitto</i> , London, 1724, I.12; libretto by Nicola Francesco Haym)<br>roles: Sesto and Cornelia   | 7:59 |
| 3 | GEMINIANO GIACOMELLI (1692-1740)<br>Il cor che sdegnato<br>(from <i>Cesare in Egitto</i> , Naples, 1736, I.2; libretto by Giacomo Francesco Bussani and Carlo Goldoni)<br>role: Giulio Cesare (sung in Naples by Giovanni Carestini, also known as <i>Cusanino</i> ) | 6:01 | 7  | NICCOLÒ PICCINNI<br>Tergi le belle lagrime<br>(from <i>Cesare in Egitto</i> , Milan, 1770, I.1; libretto after Giacomo Francesco Bussani)<br>role: Giulio Cesare (sung in Milan by Giuseppe Aprile, also known as <i>Sciroletto</i> )       | 6:36 |
| 4 | NICCOLÒ PICCINNI (1728-1800)<br>Spargi omai di dolce oblio<br>(from <i>Cesare in Egitto</i> , Milan, 1770, II.3; libretto after Giacomo Francesco Bussani)<br>role: Giulio Cesare (sung in Milan by Giuseppe Aprile, also known as <i>Sciroletto</i> )               | 4:03 | 8  | GEMINIANO GIACOMELLI<br>Bella tel dica amore<br>(from <i>Cesare in Egitto</i> , Venice, 1735, I.14; libretto by Giacomo Francesco Bussani and Carlo Goldoni)<br>role: Giulio Cesare (sung in Venice by Felice Salimbeni)                    | 7:06 |
|   |  |      | 9  | CARLO FRANCESCO POLLAROLO<br>Non temer! Non vo' lasciarti<br>(from <i>Giulio Cesare in Egitto</i> , Rome, 1713, II.2; libretto by Antonio Ottoboni)<br>role: Giulio Cesare  | 4:13 |
|   |  |      | 10 | GEORGE FRIDERIC HANDEL<br>Al lampo dell'armi<br>(from <i>Giulio Cesare in Egitto</i> , London, 1724, II.7; libretto by Nicola Francesco Haym)<br>role: Giulio Cesare (sung in London by Francesco Bernardi, also known as <i>Senesino</i> ) | 3:20 |

## 11 FRANCESCO BIANCHI

## Rasserena i mesti rai

(from *La morte di Cesare*, Venice, 1788, II.7; libretto by Gaetano Sertor)

role: Giulio Cesare (sung in Venice by Gasparo Pacchiarotti)

4:53

*bonus track*

## 12 GEORGE FRIDERIC HANDEL

## Scherza infida

(from *Ariodante*, London, 1734, II.3; libretto after Antonio Salvi)role: Ariodante (sung in London by Giovanni Carestini, also known as *Cusanino*)

11:27



photo © Paolo Garzini

## LA LIRA DI ORFEO

Luca Giardini, *concertmaster*Paolo Perrone, Yayoi Masuda, Laura Comuzzi, *violins I*Claudia Combs\*, Giorgio Tosi, Matilde Tosetti, *violins II*Valentina Soncini\*, Massimo Percivaldi, *violas*Antonio Papetti, *cello*Alberto Lo Gatto, *double bass*Giovanni Battista Graziadio, *bassoon*Rei Ishizaka\*, Federica Inzoli, *oboes*Alessandro Danebian\*, Dimer Maccaferri, *horns*Giangiacomo Pinardi, *theorbo*Chiara Granata, *barp*Davide Pozzi, *barpsichord*\* *leader*

## GIULIO CESARE, A BAROQUE HERO

JULIUS CAESAR THROUGH THE KALEIDOSCOPE:  
THE HERO, THE MAN

For all the vast historical fame enjoyed by Gaius Julius Caesar this has not been mirrored in dramatic representations of his figure, even if the opera world in the Baroque era did devote some genuinely memorable poetical and musical pieces to him.

In almost all cases librettists focused on the two particularly prominent events from his life story: his expedition to Egypt and his assassination. In contrast to the ancient classical representation of his person, which in the first instance can be found in his *The Gallic War*, Caesar is not described only as a valiant military leader in the *drammi per musica*: in the librettos the juxtaposition of the political events and the amorous episodes confer human traits upon the hero and heroic ones upon the man. In fact, onto his political (and public) life was transplanted a love (and private) life – in Egypt with Cleopatra and in his own country with Calpurnia, his wife – and it is precisely thanks to this coexistence that, by a contrasting

effect, there emerged alongside the warrior virtues of Caesar character traits which made of him a well-rounded man, capable not only of heroic acts but also of compassion, of amorous exhilaration, of physical and emotional fragility. With a high voice in the frame of a man, the castratos were perceived as an ideal embodiment for this duality. A duality – and a fascination for it – which today, in the effort of applying an historically-informed practice which offers an acoustically *and* visually valid reconstruction, can be brought to life by the countertenor.

The most widely-circulated seventeenth-century libretto devoted to Caesar, the *Giulio Cesare in Egitto* by Giacomo Francesco Bussani (c1640-1680), was set to music in 1677 by Antonio Sartorio (1630-1680), one of the most important Venetian opera composers from the generation following Cavalli. Bussani drew inspiration from Classical language texts by Dio Cassius, Plutarch, Suetonius, Lucan and Appian. This libretto reached the peak of its fame in the guise of the adaptation made by Nicola Francesco Haym (1678-1729) based on Bussani's 1685 Milan version as set to music by George Frideric Handel (1685-1759) in London in 1724 and performed at the Haymarket. For the title role the company boasted the presence of the most admired castrato of the time in London, Francesco Bernardi, *il Senesino* (1686-1758). The opera was revived in 1725, 1730 (with a new cast and many changes to the order of the arias), and also in 1732. Then in 1787 – some thirty years after the composer's death – a work entitled *Giulio Cesare* was once again

performed in London; it had music entirely by Handel, but drawn from many of his operas; the score was prepared according to a practice widespread in England under the name of *pasticcio* or *pastiche*.

The choice of the works for this album would claim to be comprehensive at least as far as representing a compositional evolution albeit whilst not following a chronological order. Several different interpretative styles are intentionally mixed together by a method which draws its inspiration from the Baroque aesthetic of variety and diversity – according to which the alternation of contrasting emotions allows them all fully to emerge. At the same time we are remaining faithful to the eighteenth-century musical collecting spirit which, particularly amongst the English, manifested itself by means of printed volumes containing a choice of among the most fashionable arias for each season. The desire is to offer a listening experience which exemplifies also the atmosphere of a period, and from which concurrently emerged the different methods by which the personality of Caesar was outlined in the librettos and music of the eighteenth century. We have thus picked out certain *drammi per musica* which focus on scenes from Caesar's life where the eponymous role will have been created by the most famous castratos of the time. From this point of view, the chosen “Caesars” here (all previously unexplored apart from the widely known Handelian work) bear witness to a long Italian operatic tradition devoted to the personality of Julius Caesar. The Handel version fits into

this, without for all that it being the most important example, nor the founder.

Bussani's libretto, perhaps not surprisingly, was going to enjoy good fortune well beyond any activities of recycling in England.

An attempt had been made in 1713 of presenting a modified version in the private Ottoboni theatre in the Palazzo della Cancelleria in Rome. The revision was signed by Antonio Ottoboni (1646-1720), the father of the cardinal and patron Pietro (1667-1740), whereas the music was commissioned from the Venetian Carlo Francesco Pollarolo (c1653-1723), composer of operas and a protégé of the cardinal; however, the opera was never performed and we are making the extracts recorded here available for the first time (I.2: *Sdegnoso turbine*, II.2: *Non temer! Non vo' lasciarti*).

In 1728 came the opportunity for the operation of the Bologna composer Luca Antonio Predieri (1668-1767), set to music for the Teatro Argentina in Rome with Pietro Mariani in the role of Caesar (and Carlo Broschi Farinelli in the role of his rival, Tolomeo), a score which still today is untraceable.

Between 1735 and 1736, Bussani's libretto received at least three further revivals, from the *maestro di cappella* of the court of Parma, Geminiano Giacomelli (1692-1740). One version was performed in 1735 at the Teatro Ducale in Milan with the popular Giuseppe Appiani (1712-1742), then a second in Venice: with a libretto revised by Carlo Goldoni who adapted it to Venetian tastes, the opera was performed during the autumn season of the richest and

most magnificent opera house in the city, the Teatro San Giovanni Grisostomo. The celebrated Felice Salimbeni (1712–1755) sang the title role. A third version was performed in Naples in May 1736 with no less than Giovanni Carestini, *il Cusanino*, the castrato whose class allowed him to vie with Carlo Broschi Farinelli for primacy on the European stage. From Giacomelli's *Giulio Cesare* this recording presents two arias: *Bella tel dica amore* (I.14) from the 1735 version, and *Nel cor che sdegnato* (II.2) from that of 1736. The clear difference between these two pieces (one very *cantabile*, the other virtuosic, with accompaniment from horns and oboes) is an indication not only of the differing styles of singing of the two performers called upon to lend their voices to the same role, but also of the contextual capacity demonstrated by the composer in responding to the vocal needs of each singer.

A new revival for the libretto – which by now was fast becoming a centenarian – was that by Niccolò Piccinni in 1770 for the Teatro Ducale in Milan (it was renamed, but only on the score, *Cesare e Cleopatra*). In it performed the soprano castrato Giuseppe Aprile, *il Sciroletto* (1732–1813), whose singing, according to Mozart was “matchless” and according to the writer and composer Christian Schubart (1739–1791) was “one of the most perfect singers in the world: his voice had a purity of a silver bell”. The arias from this *Cesare* which we present here are of a great delicacy and are very intimate in character (I.1: *Tergi le belle lagrime*; II.3 *Spargi omai di dolce oblio*).

The narrative attention towards the end of the eighteenth century, in contrast, concentrated on the tragic moment of Caesar's assassination, as exemplified in the libretto by Gaetano Sertor, *La morte di Cesare*, set to music by Francesco Bianchi for the Teatro San Samuele in Venice in 1788. The title role was entrusted to Gasparo Pacchiarotti (1740–1821), another of the most important castratos from the end of the century who, it seems, excelled above all in the *cantabile* and the moving style.

In Sertor's text there are echoes of the tragedies (with the same title) by Antonio Conti (1726) and by Voltaire (1731, in the Italian translation by Melchiorre Cesarotti, 1762), although the librettist's plot differs from this pair at various points. The manner in which the author prepares the climax is significant: in the libretto from 1788, following the rules of classical theatre which did not allow death to be represented with the curtain raised, Caesar's murder takes place behind a door. And yet, there had been an illustrious predecessor which was lined up against such a tradition: for the first time in the history of theatrical tragedy, Caesar had been assassinated onstage in Shakespeare's *Julius Caesar* (London, 1599). This is likewise what was to happen in the revival of Bianchi's opera in Venice in 1797 when, following the modifications to the libretto and to the score, the fatal stabs were delivered for all the audience to see; after a French Revolution which had splattered its guillotines and drenched the cobblestones of its squares in blood, the opera houses might also be per-

mitted to display the killing of a dictator onstage. This can be considered almost as a metaphor for the parallel suppression of that special and priceless category of singer which, for over two centuries, had triumphed in the opera houses and interpreted the most heroic characters and was, following the Revolution, gradually and inexorably going to fade away from the stage. The change in aesthetic tastes, the French influence and the transformed concept of masculinity prompted the twilight of the era of the castratos and it was not to be long before Julius Caesar also was sung by a voice which embodied the new concept of virility. This is what happened in 1819 with *Giulio Cesare nelle Gallie* by Giuseppe Nicolini, to a libretto by Michelangelo Prunetti, when the title role was to be Nicola Tacchinardi: a tenor.

Valentina Anzani  
translated by Mark Wiggins



#### THE VIEW OF THE PERFORMER

For any classical musician the work involved in any new recording always involves going back to the past.

This may be because the chosen media seems to be going through a state of glamorous obsolescence (ruin), or it may be because the musical score (old or freshly-made) is always built up on writing; this is a durable channel of communication, although awk-

ward and difficult for performance purposes, one which wishes to commit all this here to the evolving ages of history, to memory.

Monuments, rather than CDs, with an enduring souvenir of a composer, of a melody, of a style...

What does presenting a recital on disc mean then for a singer of today? It means being aware that he or she is old-fashioned and that the recital will be subject to fragmentary and casual listening, of having its track ordering reprogrammed, of being misunderstood: it means the pursuit for style, indeed, which is produced more as a result of errors than by certainties, but with the awareness that the listening – even with the stingy length of 70 minutes – will be welcomed in all its guises, admittedly once sufficient time has elapsed, far away in time from when it was devised and when it was made.

There is a question here of choosing which “slice” of the past one wishes to be involved in and, like an archaeologist, demonstrating to the listener which particular details of the recital merit either being returned or being taken in to form part of the listener's own “memorabilia”. But above all, it signifies conjuring up and transforming a myth and identifying within it an antiquated narrative, yet one which is still valid for all the ages of the world for the ineffective humanity which is locked up in it, more than for its divine idealty.

In my opinion, the personality of Julius Caesar – as it is comes over in literature and through eighteenth-century Italian librettos – lends itself perfect-

ly to this purpose: warrior in spirit, but tender and sometimes volatile in matters of the heart.

This is the thinking which has guided us in the choice of the pieces presented here, by following the path mapped out by instinct rather than by the historical moment. We have endeavoured to profile the new character of the vocality of the countertenor which, on this recording, embraces soprano and contralto tessituras according to the dramatic demands of the roles. We disassociate ourselves here from those who believe that a typical and classical form of singing has been definitively perfected by certain pioneer performers from the preceding generation and we would like, instead, to look ahead to future possibilities with this vocal register, that which is being researched internationally, today more than ever, in the opera house as much as in the concert hall.

We are hoping that these technical and musical explorations – which personally have given me great pleasure in recent years – strike the listener as being uncommon in their sound, likewise with a large proportion of the music which is performed here, representing an old-fashioned but at the same time new *bel canto*, full of a remarkable sense of invention.

This recital provides houseroom for the attractive story of Cardinal Pietro Ottoboni and his “little” Roman theatre with the music of Pollarolo (today kept in Washington), the fluctuating vicissitudes of fame experienced by Giacomelli from Piacenza and those of Bianchi from Cremona (both of whom are my fellow countrymen), the scintillating Neapolitan

Baroque dreamworld of Naples of Piccinni (a composer with Monteverdian roots, whilst projected in the direction of issues which were, to say the least, ultra-Mozartian), and of course, the eternal Handel, that inescapable testing ground.

Stepping forward also are those disturbed and legendary performers from the past, such as Senesino, Carestini, Durastanti, Appiani, Salimbeni, Aprile, Pacchiarotti, who have been studied up to the most subtle variation of their ornamentation (including certain of their cadenzas, transcribed at the time by zealous listeners), in order to wink at their greatest admirer, Rossini.

All in all, nothing has been neglected in this project which came into being after three wonderful years of researching it, thanks in great part also to having excellent travelling companions around me. I would like, above all, to mention Fernando Cordeiro Opa, in the vocal area, Valentina Anzani in that of the scholarly work, and all the courageous musicians from *La Lira di Orfeo* conducted by the meticulous and attentive Luca Giardini for this their debut recording. To all these, my sincerest and most heartfelt gratitude. *Virtute ac Genio.*

*Raffaële Pe*

*translated by Mark Wiggins*



Photo © Paolo Guzzini

## GIULIO CESARE, UN HÉROS BAROQUE

JULES CÉSAR AU KALÉIDOSCOPE :  
LE HÉROS, L'HOMME

La grande renommée historiographique de Caius Iulius Caesar ne se reflète pas dans la représentation dramatique de sa personnalité, bien que le théâtre d'opéra de l'époque baroque lui ait dédié quelques pages poétiques et musicales tout à fait mémorables, et sans doute peu connues du grand public aujourd'hui.

Les auteurs se sont surtout centrés sur deux évènements saillants de sa vie : son expédition en Égypte et son assassinat. Par rapport à la représentation classique de sa personne, que l'on trouve en premier lieu dans *La Guerre des Gaules*, César n'est pas seulement décrit comme un valeureux chef militaire dans les opéras : les livrets superposent en effet les évènements politiques et les épisodes amoureux, attribuant ainsi au héros des traits humains et à l'homme des traits héroïques. De fait, sur la vie politique (et publique) se greffe une vie amoureuse (et privée) – en Égypte avec Cléopâtre et dans sa patrie

avec Calpurnia, son épouse – et c'est précisément grâce à cette coexistence qu'émergent, par un effet de contraste, à côté des vertus guerrières de César des traits de caractère qui en font un homme à part entière, capable non seulement de gestes héroïques mais encore de douceur, d'ivresse amoureuse, de fragilité physique et émotive. Avec leur voix aiguë dans un corps d'homme, les castrats étaient perçus comme une incarnation idéale de cette dualité. Une dualité – et une fascination – qui, aujourd'hui, dans la tentative d'appliquer une pratique historiquement informée offrant une reconstruction valide acoustiquement et visuellement, peut se retrouver chez les contre-ténors.

Le livret dédié à César le plus diffusé au xvii<sup>e</sup> siècle, *Giulio Cesare in Egitto* de Giacomo Francesco Bussani (ca.1640-1680), a été mis en musique en 1677 par Antonio Sartorio (1630-1680), l'un des compositeurs d'opéra vénitiens les plus importants de la génération suivant celle de Cavalli. Bussani s'est inspiré des textes latins de Dion Cassius, Plutarque, Suétone, Lucain et Appien. La reprise la plus célèbre de ce livret est liée au nom de George Frideric Handel (1685-1759) : Nicola Francesco Haym (1678-1729) se basa en effet sur le livret de Bussani (dans sa version adaptée pour Milan en 1685) quand il écrivit son *Giulio Cesare in Egitto* mis en musique par Handel à Londres en 1724 et joué au Théâtre de Haymarket. La compagnie disposait pour le rôle-titre du chanteur castrat le plus admiré de Londres, Francesco Bernardi, il Senesino (1686-1758). L'opéra fut repris

en 1725, 1730 (avec une nouvelle distribution et de nombreux changements dans l'ordre des arias), et 1732. Puis en 1787, près de trente ans après la mort du compositeur, on représenta, toujours à Londres, une œuvre intitulée *Giulio Cesare*, dont la musique, entièrement de Handel, provenait de plusieurs de ses opéras, selon une pratique largement diffusée en Angleterre sous le nom de *pasticcio* ou pastiche.

Le choix des œuvres pour cet album se voudrait exhaustif quant à la représentation d'une évolution compositionnelle, bien que l'ordre ne soit pas chronologique. Des styles interprétatifs divers se côtoient intentionnellement, en s'inspirant de la variété propre au goût baroque – selon lequel l'alternance des sentiments contrastants permet aux uns et aux autres d'émerger totalement – et aussi en étant fidèle à l'esprit du collectionnisme musical du xviii<sup>e</sup> siècle qui se manifestait, précisément chez les Anglais, dans la publication de volumes imprimés contenant un choix d'arias parmi les plus en vogue à chaque saison. Nous avons l'intention d'offrir une expérience d'écoute qui exemplifie aussi l'esprit d'une époque, et d'où émergent en même temps les diverses modalités qui ont profilé la personnalité de César dans les livrets et la musique du xviii<sup>e</sup> siècle. Nous avons donc localisé certains *dramas en musique* relatant des épisodes de la vie du César où le rôle éponyme fut créé par les castrats les plus célèbres de l'époque. De ce point de vue, les *Césars* choisis – tous inédits à part l'œuvre hellénique la plus connue – témoignent de la façon dont la version de Handel s'insère dans une grande tradition

opéristique italienne dédiée à la personnalité de Jules César (sans pour autant en être l'exemple le plus important, ni le fondateur).

La fortune du livret de Bussani allait s'étendre bien au-delà du recyclage d'outre-Manche.

Une tentative fut faite en 1713 pour présenter une version modifiée au Théâtre Ottoboni du palais de la Cancelleria (une salle privée) à Rome. La plume du réviseur était celle du père du cardinal et mécène Pietro Ottoboni (1667-1740), Antonio (1646-1720), tandis que la musique fut commandée au Vénitien Carlo Francesco Pollarolo (ca.1653-1723), compositeur d'opéras et protégé du cardinal, mais le *dramma per musica* ne fut jamais représenté, et les extraits que nous proposons dans ce disque sont absolument inédits (I.2 : *Sdegnoso turbine*, II.2 : *Non temer! Non vo' lasciarti*).

En 1728, ce fut le tour de la version du compositeur bolonais Luca Antonio Predieri (1668-1767), mise en musique pour le Théâtre Argentina de Rome avec Pietro Mariani dans le rôle de César (et Carlo Broschi Farinelli dans celui de son rival, Tolomeo), et aujourd'hui introuvable.

Entre 1735 et 1736, le livret de Bussani connu au moins trois autres reprises signées par le maître de chapelle de la cour de Parme, Geminiano Giacomelli (1692-1740). Une version fut présentée en 1735 au Théâtre Ducal de Milan avec le célèbre Giuseppe Appiani (1712-1742), puis une seconde à Venise : avec un livret remanié par Carlo Goldoni qui l'adapta au goût du public de la Lagune, l'opéra se joua durant la saison d'automne au théâtre le plus riche et fastueux

de la ville, le San Giovanni Grisostomo, et le fameux Felice Salimbeni (1712-1755) chanta le rôle-titre. Une troisième version fut représentée à Naples en mai 1736 avec rien moins que Giovanni Carestini, il Cusanino, castrat dont la classe lui permettait de rivaliser avec Carlo Broschi Farinelli pour la première place sur les scènes européennes. Ce disque propose deux arias des *Giulio Cesare* de Giacomelli : *Bella tel dica amore* (I.14) de la version de 1735, et *Nel cor che sdegnato* (II.2) de celle de 1736. La différence nette entre les deux œuvres (l'une très cantabile, l'autre virtuose, accompagnée de cors et hautbois) est représentative non seulement des divers styles de chant des deux interprètes devant prêter leur voix au même rôle, mais encore de la capacité contextuelle démontrée par le compositeur répondant aux nécessités vocales de chaque chanteur.

Le livret, désormais âgé d'une centaine d'années, fut repris par Niccolò Piccinni en 1770 pour le Théâtre Ducal de Milan (en le renommant, mais seulement sur la partition, *César et Cléopâtre*). L'interprète était le soprano Giuseppe Aprile, lo Sciroletto (1732-1813) qui, selon Mozart chantait « incomparablement » et selon l'écrivain et compositeur Christian Schubart (1739-1791) était « l'un des chanteurs les plus parfaits au monde : sa voix avait la pureté d'une clochette en argent ». Les arias de ce *Cesare* que nous présentons ici sont d'une grande douceur et ont un caractère très intime (I.1 : *Tergi le belle lagrime* ; II.3 : *Spargi omai di dolce oblio*).

Vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'attention narrative se centre par contre sur le moment tragique de l'as-

sassinat du *dictateur à perpétuité*, avec le livret de Gaetano Sertor, *La morte di Cesare*, mis en musique par Francesco Bianchi pour le Théâtre San Samuele de Venise en 1788. Le rôle éponyme était confié à Gasparo Pacchiarotti (1740-1821), lui aussi l'un des castrats les plus importants de la fin du siècle qui, semble-t-il, excellait surtout dans le cantabile et le style émouvant.

Nous trouvons dans le texte de Sertor des échos des tragédies homonymes d'Antonio Conti (1726) et de Voltaire (1731, dans la traduction italienne de Melchiorre Cesarotti, 1762), mais dont la trame diffère sur plusieurs points. La façon dont l'auteur prépare le moment clé est significatif : dans le livret de 1788, l'assassinat de César se produit derrière une porte, suivant les règles du théâtre classique qui ne permettaient pas de représenter la mort à rideau levé. Néanmoins, un illustre prédécesseur s'était opposé à la tradition : dans *Julius Caesar* de Shakespeare (Londres, 1599), César, pour la première fois dans l'histoire du théâtre tragique était assassiné sur scène. Et c'est ce qui arrive dans la reprise de l'opéra de Bianchi à Venise en 1797 quand, à la suite des modifications du livret et de la partition, les coups de poignard mortels sont donnés sous les yeux des spectateurs ; après la guillotine de la Révolution française qui avait ensanglanté les pavés des places, les théâtres d'opéra pouvaient eux aussi montrer l'homicide d'un dictateur se produisant sur scène, presque une métaphore de la suppression parallèle de cette catégorie spéciale et précieuse des chanteurs qui, deux siècles

durant, avaient conquis les théâtres d'opéra et interprété les personnages les plus héroïques et allaient, après la Révolution, disparaître graduellement et inexorablement de la scène. Le changement des goûts esthétiques, l'influence française et le différent concept de la masculinité provoqueront le crépuscule de l'ère des castrats, et Jules César, lui aussi, ne tardera pas à être chanté par une voix qui incarnera le nouveau concept de la virilité. C'est ce qui arrive en 1819 avec *Giulio Cesare nelle Gallie* de Giuseppe Nicolini sur un livret de Michelangelo Prunetti, dont le héros éponyme sera Nicola Tacchinardi : un ténor.

Valentina Anzani  
traduit par Pierre Élie Mamou



#### DU CÔTÉ DE L'INTERPRÈTE

Un travail discographique, pour un musicien classique, se rapporte toujours au passé.

Soit parce que le moyen de communication choisi semble vivre un moment d'obsolescence (ruine) glamouruse, soit parce que la partition, archaïque ou actuelle, se base toujours sur l'écriture ; c'est un *médium* durable, bien qu'incommode et difficile à interpréter, qui veut remettre tout ceci au long temps de l'histoire, à la mémoire.

Monuments, plutôt que CDs, au souvenir pérenne d'un auteur, d'une mélodie, d'un style...

Que signifie donc pour un chanteur de présenter aujourd'hui un récital sur disque ? Cela signifie savoir qu'il est hors mode et que son récit sera susceptible d'écoutes fragmentaires et occasionnelles, de compositions virtuelles, de malentendus : une recherche de style, justement, qui se modèle plus par erreurs que par certitudes, mais avec la conscience que l'écoute, même dans la durée avare de 70 minutes, sera accueillie sous tous ses aspects bien qu'avec la distance du temps, loin de sa conception et de sa réalisation.

Il s'agit de choisir l'antiquité dont on veut s'occuper et, comme un archéologue, montrer à l'auditeur les détails du récit qui sont dignes de refaire partie de ses propres *souvenirs*. Mais surtout, cela signifie imaginer et transformer un mythe, y trouver un récit anachronique, et cependant toujours valide à tous les âges du monde pour l'humanité inefficace qui y est recluse, plus que pour sa divine idéalité.

Je crois que la personnalité de Jules César, telle qu'elle est décrite dans la littérature et dans les livrets italiens du XVIII<sup>e</sup> siècle, se prête parfaitement à cette fin : guerrier dans l'esprit, mais tendre et parfois labile dans son cœur d'amant.

Ce sont les détails qui nous ont guidés dans le choix des morceaux présentés ici, en suivant la voie tracée par l'instinct plutôt que par le moment historique. Nous avons essayé de profiler le nouveau caractère de la vocalité du contre-ténor qui, dans cet enregistrement, recouvre les tessitures de soprano et de contralto en fonction des exigences dramaturgiques des rôles. Nous nous distançons ici de ceux



qui croient qu'une forme vocale habituelle et classique puisse être parachevée par certains interprètes pionniers de la génération précédente et nous voulons plutôt envisager les futurs possibles de ce registre vocal, que l'on recherche internationalement, aujourd'hui plus que jamais, à l'opéra comme au concert.

Nous espérons que les recherches techniques et musicales qui m'ont personnellement passionné ces dernières années parviennent à toucher l'auditeur comme un son inédit, tout comme une bonne partie de la musique interprétée ici, un bel canto antiquissime et en même temps neuf, puisqu'inouï, d'invention.

Ce récit sonore est un espace d'accueil pour l'histoire fascinante du cardinal Pietro Ottoboni et de son « petit » théâtre romain avec les musiques de Pollarolo aujourd'hui conservées à Washington, les péripéties de gloire alternée de Giacomelli de Piacenza et celles du Crémonais Bianchi (dont je partage, des deux, la terre natale), le rêve baroque et si lumineux de la Naples de Piccinni, auteur aux racines monteverdienne, projeté vers des issues pour le moins ultra-mozartienne, et naturellement l'éternel Handel, incontournable banc d'essai.

Les voici donc venir ces incommodes et légendaires interprètes du passé, Senesino, Carestini, Durastanti, Appiani, Salimbeni, Aprile, Pacchiarotti, étudiés jusqu'à la variation la plus subtile de leurs fioritures (y compris certaines de leurs cadences, transcrites à l'époque par des auditeurs zélés), pour faire un clin d'œil à celui qui les estimait le plus, Rossini.

En somme, rien n'a été négligé dans ce travail qui voit la lumière après trois extraordinaires années de recherche, grâce aussi à la proximité d'excellents compagnons de voyage. J'aimerais avant tout citer Fernando Cordeiro Opa, dans le domaine vocal, Valentina Anzani dans celui de la philologie et tous les braves musiciens de La Lira di Orfeo dirigés par le scrupuleux Luca Giardini dans leur début discographique. À eux tous, ma reconnaissance la plus sincère et passionnée. *Virtute ac Genio.*

Raffaële Pe

traduit par Pierre Élie Mamou



Photo © Paolo Giardini

## GIULIO CESARE, EIN BAROCKER HELD

### JULIUS CÄSAR IM KALEIDOSKOP: DER HELD UND DER MENSCH

Der große historische Ruhm des römischen Heerführers Gaius Julius Cäsar spiegelt sich in der dramatischen Darstellung seiner Person nicht gleichermaßen wider, obwohl ihm auf der Opernbühne zur Zeit des Barocks einige recht bemerkenswerte musikalische Werke gewidmet wurden, die dem Publikum heute im Allgemeinen noch nicht bekannt sind.

Die Autoren haben sich meist auf zwei entscheidende Momente seines Lebens konzentriert: sein Aufenthalt in Ägypten und seine Ermordung. Im Vergleich zur klassischen Darstellung seiner Person, wie sie vor allem aus *De bello Gallico* hervorgeht, wird Cäsar auf der Opernbühne nicht nur als tapferer Feldherr gezeigt: In den Libretti überlagern sich politische und amouröse Ereignisse, sodass der Held Cäsar eine menschliche und der Mann eine heldenhafte Dimension erhält. Tatsächlich kollidierten Cäsars politische (und öffentliche) Angelegenheiten mit seinem (privaten) Liebesleben – in Ägypten mit

Cleopatra und in der römischen Heimat mit seiner Ehefrau Calpurnia. Eben durch dieses Nebeneinander tauchen zusätzlich zu Cäsars Tugenden als Heerführer durch den Kontrast auch Charakterzüge auf, die das Gesamtbild einer Persönlichkeit zeichnen, die nicht zu heldenhaften Gesten in der Lage war, sondern auch zu Zärtlichkeit, überschwänglicher Verliebtheit sowie physischer und psychischer Zerbrechlichkeit. Diese Mehrschichtigkeit war eine Besonderheit, zu deren Darstellung Kastraten mit ihrer hohen Stimme in einem Männerkörper als besonders geeignet galten. Eine Mehrdeutigkeit – und eine Faszination – die man heute durch Countertenöre wieder aufleben lassen kann, indem man diese Werke historisch informiert interpretiert und eine sowohl akustisch als auch visuell wirkungsvolle Rekonstruktion bietet.

Im 17. Jahrhundert war *Giulio Cesare in Egitto* von Giacomo Francesco Bussani (ca. 1640–1680) das am weitesten verbreitete Libretto, das Julius Cäsar gewidmet war. Es wurde 1677 von Antonio Sartorio (1630–1680) vertont, einem der bedeutendsten venezianischen Opernkomponisten der Generation nach Cavalli. Bussani bezog seine Inspiration aus den lateinischen Schriften von Cassius Dio, Plutarch, Sueton, Lukan und Appian. Die bekannteste weitere Verarbeitung dieses Librettos steht mit Georg Friedrich Händels (1685–1759) Namen in Verbindung: Bussanis Text in seiner Bearbeitung für die Aufführung in Mailand im Jahr 1685 diente Nicola Francesco Haym (1678–1729) als Grundlage für den *Giulio Cesare* in

*Egitto*. Händel vertonte diesen Text in London und brachte die Oper im Jahr 1724 am Haymarket Theatre zur Aufführung. In der Sängerbesetzung glänzte der berühmteste Kastrat Londons in der Titelrolle, und zwar Francesco Bernardi, genannt Senesino (1686–1758). Die Oper wurde 1725, 1730 und 1732 wieder auf den Spielplan gesetzt, im Jahr 1730 mit einer neuen Besetzung und zahlreichen Veränderungen in der Anordnung der Arien. 1787, also fast 30 Jahre nach dem Tod den Komponisten, wurde ebenfalls in London ein Werk mit dem Titel *Giulio Cesare* aufgeführt, bei dem die Musik ausschließlich von Händel stammte und aus verschiedenen anderen seiner Opern zusammengestellt war. Diese Pasticcio-Praxis war im englischen Raum weit verbreitet.

Die Auswahl der auf dieser CD eingespielten Werke soll eine kompositorische Entwicklung erschöpfend widerspiegeln, auch wenn die Stücke nicht chronologisch angeordnet sind. Unterschiedliche Aufführungsstile werden bewusst nebeneinandergestellt, inspiriert durch die typisch barocke Ästhetik der Vielfalt, nach der die Abwechslung kontrastierender Affekte dafür sorgte, dass sie durch die Unterschiede besonders deutlich wurden. Gleichzeitig richtet sich die Auswahl auch am Sammlergeist des 18. Jahrhunderts aus, der sich insbesondere im englischen Raum in der Veröffentlichung von Sammelbänden manifestierte, in denen eine Auswahl der Arien abgedruckt wurde, die in der jeweiligen Saison am beliebtesten waren. Unsere Absicht besteht darin, ein Hörerlebnis zu bieten, das für den Geist dieser

Epoche exemplarisch ist, und aus dem gleichzeitig die unterschiedlichen Arten hervorgehen, in denen die Figur Julius Cäsars in den Libretti und in der Musik des 18. Jahrhunderts dargestellt wurde. Zu diesem Zweck haben wir einzelne Opern ausgesucht, die bestimmten Episoden aus dem Leben des Heerführers gewidmet sind und in denen die berühmtesten Kastraten dieser Zeit die Titelrollen übernahmen. Aus dieser Perspektive zeigen die ausgewählten »Cäsaren« (die bis auf Händels berühmtes Werk sämtlich aus nicht edierten Opern stammen), dass Händels Version sich in eine große italienische Operntradition einreihet, die der Figur Julius Cäsars gewidmet ist, ohne dabei jedoch das wichtigste Beispiel oder die Grundlage für diese Tradition zu sein.

Bussanis Libretto hatte ein Schicksal, dass über das Recycling auf der anderen Seite des Ärmelkanals weit hinausging.

Im Jahr 1713 wurde der Versuch unternommen, es in einer modifizierten Fassung in Rom im Teatro Ottoboni aufzuführen, einem privaten Saal im Palazzo della Cancelleria. Der Vater des Mäzens Kardinal Pietro Ottoboni (1667–1740), Antonio Ottoboni (1646–1720), war der Bearbeiter des Textes, während die Komposition der Musik dem venezianischen Opernkomponisten und Schützling des Kardinals Carlo Francesco Pollarolo (ca. 1653–1723) übertragen wurde. Diese Oper wurde jedoch nie aufgeführt, und die hier eingespielten Stücke wurden niemals veröffentlicht (I.2: *Sdegno turbine*, II.2: *Non temer! Non vo' lasciarti*).

1728 war dann die Fassung des Bologneser Komponisten Luca Antonio Predieri (1668-1767) an der Reihe, die für das Teatro Argentina in Rom komponiert wurde. Pietro Mariani sang die Rolle des Cäsar und Carlo Broschi, genannt Farinelli war in der Rolle seines Gegenspielers Ptolemaios (Tolomeo) zu hören. Das Werk ist heute unauffindbar.

Zwischen 1735 und 1736 erlebte Bussanis Libretto mindesten drei Wiederaufnahmen durch den Kapellmeister am Hof von Parma, Geminiano Giacomelli (1692-1740). Eine Version wurde 1735 im herzoglichen Theater in Mailand mit dem bekannten Giuseppe Appiani (1712-1742) aufgeführt. Es folgte eine zweite Aufführung in Venedig, bei der Carlo Goldoni das Libretto bearbeitete, um es an den Publikumsgeschmack in der Lagunenstadt anzupassen. Diese Fassung wurde während der Herbstsaison im reichsten und prächtigsten Theater der Stadt, dem Teatro San Giovanni Grisostomo, aufgeführt, und es sang der berühmte Felice Salimbeni (1712-1755). Eine dritte Fassung wurde in Neapel im Mai 1736 gegeben, mit keinem geringeren als Giovanni Carestini, genannt Il Cusanino, einem Kastraten mit so hervorragenden Fähigkeiten, dass er Farinelli die Vorrangstellung an den europäischen Bühnen streitig machte. Auf der vorliegenden CD werden zwei Cäsar-Arien von Giacomelli vorgestellt: *Bella tel dica amore* (I.14) aus der Fassung von 1735, und *Nel cor che sdegnato* (I.2) aus derjenigen von 1736. Der deutliche Unterschied zwischen den beiden Stücken (eines ist wesentlich gesanglicher, das andere eher virtuos und

mit Hörnern und Oboen besetzt) ist typisch für den unterschiedlichen Gesangsstil der beiden Interpreten, die die gleiche Rolle verkörperten, aber noch mehr für die Fertigkeit des Komponisten, die sängerischen Anforderungen der beiden je nach Kontext umzusetzen.

Eine neuerliche Wiederaufnahme des Librettos, das damals bereits etwa hundert Jahre alt war, fand 1770 durch Niccolò Piccinni für das herzogliche Theater in Mailand statt (dabei wurde es in *Cesare e Cleopatra* umgetauft, aber nur auf der Partitur). Es sang der Kastrat Giuseppe Aprile, genannt Sciroletto (1732-1813), der laut Mozart unvergleichlich sang und den der Schriftsteller und Komponist Christian Schubart (1739-1791) für einen der perfektsten Sänger der Welt hielt; er verglich die Reinheit seiner Stimme mit derjenigen einer Silberglocke. Die aus dieser Cäsar-Fassung ausgewählten Arien sind sehr zärtlich und innig (I.1: *Tergi le belle lagrime*; II.3: *Spargi omai di dolce oblio*).

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wandte sich die erzählerische Aufmerksamkeit dem tragischen Augenblick der Ermordung des Staatsmannes zu; es entstand das Libretto *La morte di Cesare* von Gaetano Sertor, das 1788 von Francesco Bianchi für das Teatro San Samuele in Venedig vertont wurde. Die Titelrolle übernahm Gasparo Pacchiarotti (1740-1821), der gegen Ende des Jahrhunderts ebenfalls von den wichtigsten Kastraten gehörte und sich wohl insbesondere beim Cantabile und beim anrührenden Stil auszeichnete.

In Sertors Text findet sich der Nachhall gleichnamiger Tragödien von Antonio Conti (1726) und von Voltaire (1731, in der italienischen Übersetzung von Melchiorre Cesarotti, 1762), aber von diesen Vorlagen distanziert sich der Librettist an vielen Punkten der Handlung. Es ist bezeichnend, wie der entscheidende Augenblick dargestellt wird: Im Libretto von 1788 spielt sich die Ermordung Cäsars hinter einer Tür ab, unter Beachtung der Regeln des klassischen Theaters, die eine Darstellung des Todes bei offenem Vorhang nicht erlaubten. Dennoch gab es einen berühmten Vorgänger, der sich gegen diese Tradition gestellt hatte: In Shakespeares *The Tragedy of Julius Caesar* (London, 1599) wird Cäsar erstmals in der Geschichte der Tragödie auf offener Bühne ermordet. Ähnliches geschah auch in der Wiederaufnahme der Oper *Bianchis* 1797 in Venedig, bei der nach einigen Veränderungen des Librettos und der Partitur die tödlichen Dolchhiebe vor den Augen der Zuschauer ausgeführt werden. Nach der Französischen Revolution, bei der die Guillotinen und das Pflaster der öffentlichen Plätze nur so vor Blut triefen, konnte auch in der Oper die Ermordung eines Diktators auf offener Bühne stattfinden, quasi als Metapher für die parallele Unterdrückung jener besonderen und kostbaren Kategorie von Sängern, die fast zwei Jahrhunderte lang die Opernbühnen beherrscht und dabei die größten Helden interpretiert hatten, und die nach der Revolution allmählich und unabwendbar von der Szene verschwanden. Der Wandel des Geschmacks und der Ästhetik, der fran-

zösische Einfluss und das veränderte Konzept der Männlichkeit führten zum Untergang der Ära der Kastraten, und auch Julius Cäsar sollte nun bald von einer Stimme gesungen werden, die ein neues Konzept der Virilität verkörperte: In *Giulio Cesare nelle Gallie* von Giuseppe Nicolini über ein Libretto von Michelangelo Prunetti aus dem Jahr 1819 wurde die Titelrolle von Nicola Tacchinardi übernommen – einem Tenor.

Valentina Anzani  
übersetzt von Susanne Lowien



#### AUS DER SICHT DES INTERPRETEN

Diskografische Arbeit bedeutet für einen klassischen Musiker immer, sich mit der Vergangenheit zu beschäftigen.

Sei es, weil das ausgewählte Kommunikationsmittel einen Augenblick der faszinierenden (Ruinen-) Obsoleszenz zu erleben scheint, oder sei es, weil die Partitur – ob alt oder aktuell – immer auf Schrift gegründet ist; es handelt sich um ein dauerhaftes Medium, wenn auch unbequem und schwierig zu interpretieren, das all dieses der langen Zeit der Geschichte und der Erinnerung übergeben möchte.

CDs wie Monumente zum ewigen Gedenken an einen Komponisten, eine Melodie, einen Stil...

Was bedeutet es also für einen Sänger, heutzutage ein Rezital auf CD zu präsentieren? Es schließt das Wissen ein, dass man altmodisch ist und dass die eigene Erzählung fragmentarischem und gelegentlichem Zuhören unterworfen sein wird, virtuellen Neukompositionen und Missverständnissen: eine Stilrecherche, die sich eher auf Irrtümer denn auf Sicherheiten gründet, aber in dem Bewusstsein stattfindet, dass das Zuhören der knappen 70 Minuten in allen ihren Aspekten nur durch die zeitliche Distanz aufgenommen werden wird, mit großer Distanz zu den Absichten und ihrer Durchführung.

Es geht um die Auswahl, mit welcher Art von Antiquität man sich befassen möchte, wie bei einem Archäologen, welche Details der Erzählung man dem Zuhörer zeigen möchte, weil man sie für würdig hält, wieder Teil der eigenen *memorabilia* zu werden. Aber vor allem geht es darum, sich einen Mythos vorzustellen und ihn zu transformieren, in ihm eine anachronistische Erzählung zu finden, die dennoch in allen Zeitaltern der Welt aufgrund der in ihr enthaltenen unauslöschlichen Menschlichkeit Geltung besitzt, mehr als aufgrund ihrer göttlichen Idealität.

Ich glaube, dass die Figur des Julius Cäsar, wie sie in der Literatur und in den Libretti im Italien des 18. Jahrhunderts gezeichnet wird, perfekt für diesen Zweck geeignet ist: ein Kämpfer im Geist, aber mit dem zärtlichen und manchmal schwachen Herzen eines Liebenden.

Es waren die Details, die uns bei der Auswahl der Stücke für diese CD geleitet haben, wobei wir dem

Weg folgten, die uns der Instinkt vorgab und nicht der historische Moment. Wir haben versucht, den neuen Charakter der Countertenorstimme darzustellen, die in dieser Aufnahme den Stimmumfang einer Sopran- und einer Altstimme abdeckt, auf Grundlage der dramaturgischen Anforderungen der Rolle. Wir distanzieren uns damit von allen, die glauben, eine gewohnte und klassische vokale Form sei von einigen Vorreitern unter den Interpreten der vorangegangenen Generation bereits endgültig erreicht worden. Wir wollen uns vielmehr den zukünftigen Möglichkeiten dieser Stimmlage zuwenden, die heute mehr als je zuvor in den Opernkompanien und im internationalen Konzertleben gefragt ist.

Wir hoffen, dass das Ergebnis der technischen und musikalischen Forschungen, die mich in den letzten Jahren leidenschaftlich beschäftigt haben, die Zuhörer wie ein nie dagewesener Klang anrühren, denn ein großer Teil der hier eingespielten Musik ist zwar ältester Belcanto, der jedoch gleichzeitig ganz neu wirkt, da er unerhört und voller Erfindungsreichtum ist.

In dieser klingenden Erzählung hat auch die faszinierende Geschichte Kardinal Pietro Ottoboni und seines kleinen römischen Theaters mit der Musik Pollarolos eine Heimat gefunden, die heute in Washington aufbewahrt wird. Ebenso wird die wechselhafte Geschichte des in Piacenza geborenen Giacomelli und des Cremonesers Bianchi nacherzählt (die beide aus der gleichen Gegend stammen wie ich selbst). Und der barocke neapolitanische

Traum mit all seiner Leuchtkraft aus der Hand Piccinnis (eines Komponisten mit Wurzeln im Monteverdi-Stil, der sozusagen zu ultra-mozartischen Ergebnissen geschleudert wurde) findet ebenso Raum wie natürlich der ewige Händel, ein unausweichlicher Prüfstand für den Interpreten.

Außerdem werden legendäre Interpreten der Vergangenheit aufgeweckt wie etwa Senesino, Carestini, die Durastanti, Appiani, Salimbeni, Aprile oder Pacchiarotti, deren feinste Verzierungsvariationen untersucht wurden (einige ihrer Kadenzten wurden so eingespielt, wie sie von eifrigen Zuhörern ihrer Zeit mitgeschrieben wurden), mit einem Augenzwinkern in Richtung ihres größten Verehrers, Gioachino Rossini.

Alles in allem wurde kein Aspekt bei diesem Unternehmen vernachlässigt, das nun nach drei Jahren außerordentlich intensiver Forschungstätigkeit ans Licht tritt, ermöglicht auch durch die Mitwirkung exzellenter Reisegefährten. Als erstes sei in sängerischer Hinsicht Fernando Cordeiro Opa genannt, außerdem möchte ich Valentina Anzani in Hinblick auf die Philologie und die hervorragenden Musiker des Ensembles La Lira di Orfeo unter der Leitung des akribisch genauen Luca Giardini nennen, die mit dieser Aufnahme ihr CD-Debut geben. Ihnen allen gilt mein aufrichtigster und herzlichster Dank. *Virtute ac Genio.*

Raffaele Pe  
übersetzt von Susanne Lowien



Photo © Paolo Garzini

## GIULIO CESARE, UN EROE BAROCCO

GIULIO CESARE AL CALEIDOSCOPIO:  
L'EROE, L'UOMO

La grande fame storiografica del condottiero romano Caio Giulio Cesare non ha conosciuto altrettanta fortuna nella rappresentazione drammatica della sua figura, tuttavia il teatro d'opera del periodo barocco ha dedicato a lui alcune pagine di poesia e di musica assai memorabili, oggi forse ancora poco note al grande pubblico.

Gli autori si sono perlopiù concentrati su due momenti salienti della sua vita: la sua spedizione in Egitto e il suo assassinio. Rispetto alla rappresentazione classica della sua persona, offerta in primis dal *De bello gallico*, Cesare nei drammi per musica non è solo un valoroso condottiero: nei libretti, il sovrapporsi delle vicende politiche a quelle amorose, conferisce all'eroe tratti umani e all'uomo tratti eroici. Infatti, sulla vicenda politica (e pubblica) frizione una vicenda amorosa (e privata) – in Egitto con Cleopatra e in patria con la consorte Calpurnia – ed è proprio grazie a questa coesistenza che accanto alle virtù di Cesare come condottiero emergono, per effetto di

contrasto, anche tratti del carattere che lo rendono un uomo a tutto tondo, capace non solo di gesta eroiche, ma anche di dolcezza, trasporto amoroso, fragilità fisica ed emotiva. Una duplicità di cui i castrati, con la loro voce acuta in corpo di uomo, erano percepiti come ideale incarnazione. Una duplicità – e una fascinazione – che oggi, nel tentativo di applicare una prassi storicamente informata che offra una ricostruzione sia acusticamente, sia visivamente valida, può essere riportata in vita dal controtenore.

Il libretto seicentesco dedicato a Giulio Cesare che ebbe maggior diffusione fu il *Giulio Cesare in Egitto* di Giacomo Francesco Bussani (c.1640-1680), che nel 1677 fu messo in musica da Antonio Sartorio (1630-1680), uno dei più importanti compositori d'opera veneziani della generazione successiva a Cavalli. Bussani si ispirò a scritti latini di Cassio Dione, Plutarco, Svetonio, Lucanio e Appiano. La ripresa più nota di questo libretto fu quella legata al nome di George Frideric Händel (1685-1759): fu infatti proprio il libretto di Bussani (nella sua versione adattata per Milano del 1685) ad essere usato da Nicola Francesco Haym (1678-1729) come base per il suo *Giulio Cesare in Egitto* messo in musica da Händel a Londra nel 1724 al teatro di Haymarket. La compagnia di canto vantava nel ruolo eponimo il cantante castrato più ammirato di Londra, Francesco Bernardi detto il Senesino (1686-1758). L'opera fu ripresa nel 1725, nel 1730 (con un nuovo cast e numerosi interventi nella disposizione delle arie), e nel 1732. Nel 1787 poi, a quasi un trentennio dalla morte del composito-

re, sempre a Londra si diede un pasticcio intitolato *Giulio Cesare*, la cui musica, interamente di Händel, era stata selezionata da diverse sue altre opere, secondo una prassi largamente diffusa nell'ambiente inglese, ovvero quella del *pasticcio*.

La selezione di brani proposta in questo disco intende essere esaustiva nel rappresentare un'evoluzione compositiva pur non seguendo un ordine cronologico. Si accostano consapevolmente stili esecutivi diversi, ispirandosi all'estetica della varietà propria del gusto barocco – secondo cui l'alternanza di affetti contrastanti permetteva che gli uni e gli altri emergessero appieno – e allo stesso tempo seguendo lo spirito del collezionismo musicale Settecentesco, che proprio in ambito inglese si manifestava nella pubblicazione di volumi a stampa contenenti una selezione delle arie più in voga durante ogni stagione. L'intenzione è quella di offrire un'esperienza d'ascolto che sia anche esemplificativa del sentire di un'epoca, e da cui emergano allo stesso tempo le diverse modalità con cui la figura di Giulio Cesare è stata delineata nei libretti e nella musica del Settecento. Per questo abbiamo individuato alcuni drammi per musica dedicati ad episodi della vita del condottiero per i quali il ruolo eponimo fu creato da famosissimi cantanti castrati del tempo. In questa prospettiva, i *Cesari* scelti – tutti inediti tranne il più noto componimento händeliano – testimoniano come la versione di Händel si ponga all'interno di una grande tradizione operistica italiana dedicata alla figura di Giulio Cesare (di cui non è però né il più importante esempio, né il capostipite).

Il libretto di Bussani ebbe infatti una fortuna che andava ben oltre il riciclo d'oltremontana.

Nel 1713 vi era stato un tentativo di allestirne una versione modificata a Roma nel Teatro Ottoboni nel palazzo della Cancelleria (una sala privata). La penna del revisore era quella del padre del cardinale e mecenate Pietro Ottoboni (1667-1740), Antonio (1646-1720), mentre la composizione della musica era stata affidata all'operista veneziano protetto dal cardinale Carlo Francesco Pollaro (c.1653-1723), ma il dramma per musica non venne mai eseguito, e i brani da esso tratti proposti in questo disco sono totalmente inediti (I.ii: *Sdegno turbine*, II.ii: *Non temer! Non vo' lasciarti*).

Nel 1728 fu la volta della versione del compositore bolognese Luca Antonio Predieri (1668-1767), messa in musica per il teatro Argentina di Roma con Pietro Mariani nel ruolo di Cesare (e Carlo Broschi Farinelli in quello dell'antagonista Tolomeo), ad oggi non rinvenuta.

Tra il 1735 e il 1736, poi, il libretto di Bussani ebbe almeno altre tre riprese per mano del maestro di cappella della corte di Parma Geminiano Giacomelli (1692-1740). Una versione debuttò nel 1735 al Teatro Ducale di Milano con il noto Giuseppe Appiani (1712-1742), poi una seconda a Venezia: affidato il libretto a Carlo Goldoni perché lo modificasse e lo adattasse ai gusti del contesto lagunare, fu in scena durante la stagione d'autunno nel teatro più ricco e fastoso della città, il San Giovanni Grisostomo, e vi cantò il famoso Felice Salimbeni (1712-1755). Una terza versione fu data a Napoli nel maggio 1736 con nientemeno che

Giovanni Carestini detto il Cusanino, castrato di levatura tale da contendersi con Carlo Broschi Farinelli il primato sulle scene europee. Dei *Giulio Cesare* di Giacomelli si propongono in questo disco due arie, *Bella tel dica amore* (I.xiv) tratta dalla versione del 1735, e *Nel cor che sdegnato* (I.ii) da quella del 1736. La netta differenza tra i due brani (l'uno di molto cantabile, l'altro virtuosistico, con corni e oboi) è rappresentativa dei diversi stili canori dei due interpreti chiamati a dare voce al medesimo ruolo, e la contestuale capacità dimostrata dal compositore di seguire le necessità vocali di entrambi.

Nuova ripresa di un libretto ormai vecchio cento anni fu quella di Niccolò Piccinni del 1770 per il Teatro Ducale di Milano (rinominata, ma solo sulla partitura, *Cesare e Cleopatra*). Vi cantava il soprano Giuseppe Aprile detto lo Sciroletto (1732-1813), che secondo Mozart cantava «impareggiabilmente», e che secondo lo scrittore e compositore Christian Schubart (1739-1791) era «uno dei più perfetti cantanti del mondo: egli cantava con la purezza di una campana d'argento». Dolcissime, e molto intime, sono le arie qui selezionate dal suo *Cesare* (I.i: *Tergi le belle lagrime*; II.iii: *Spargi omai di dolce oblio*).

Giunti a fine Settecento, invece, l'attenzione narrativa si sposta sul momento tragico dell'assassinio del condottiero, con il libretto di Gaetano Sertor *La morte di Cesare*, messo in musica da Francesco Bianchi per il Teatro San Samuele di Venezia nel 1788. Nel ruolo eponimo vi era Gasparo Pacchiarotti (1740-1821), anch'egli tra i più importanti castrati

della fine del secolo, che pare eccellesse soprattutto nel cantabile e nello stile commovente.

Nel testo di Sertor, vi sono echi delle omonime tragedie di Antonio Conti (1726) e Voltaire (1731, attraverso la traduzione italiana di Melchiorre Cesarotti, 1762), ma da questi il librettista si distanzia in molti punti della trama. Indicativo è il modo in cui viene rappresentato il momento *clou*: nel libretto del 1788 l'assassinio di Cesare avviene dietro una porta, in osservanza alle regole del teatro classico che non permettevano la rappresentazione della morte a sipario aperto. Eppure, un illustre predecessore si era schierato contro la tradizione: nel *Julius Caesar* di Shakespeare (Londra, 1599) Cesare per la prima volta nella storia del teatro tragico era stato assassinato in scena. Similmente accadde nella ripresa dell'opera di Bianchi a Venezia nel 1797, quando, in seguito alle modifiche di libretto e partitura, le pugnalate mortali vennero inferte sotto gli occhi degli spettatori: dopo una Rivoluzione Francese che aveva insanguinato le ghigliottine e i selciati delle piazze, anche sui palcoscenici operistici l'omicidio di un dittatore poteva avvenire a scena aperta, quasi una metafora della parallela soppressione di quella speciale e preziosa categoria di cantanti che per due secoli avevano conquistato i teatri d'opera e interpretato i più eroici personaggi, e che dopo la Rivoluzione scompariranno gradualmente ed inesorabilmente dalle scene. Il cambio di gusti estetici, l'influenza francese, il mutato concetto di mascolinità porteranno al crepuscolo dell'era dei castrati, e

anche Giulio Cesare di lì a poco sarà affidato a una voce che incarnava il nuovo concetto di virilità. Così sarà per il *Giulio Cesare nelle Gallie* del 1819 di Giuseppe Nicolini su libretto di Michelangelo Prunetti, quando l'eroe eponimo sarà Nicola Tacchinardi: un tenore.

Valentina Anzani



#### IL PUNTO DI VISTA DELL'INTERPRETE

Un lavoro discografico, per un musicista classico, si occupa sempre dell'antico.

Sia perché il mezzo di comunicazione prescelto sembra vivere un momento di fascinosa obsolescenza (rovina), sia perché lo spartito, arcaico o attuale che sia, si fonda sempre sulla scrittura; è un *medium* durevole, per quanto scomodo e di difficile interpretazione, che vuole consegnare tutto questo al tempo lungo della storia, alla memoria.

Monumenti, più che CD, a perenne ricordo di un autore, di una melodia, di uno stile...

Cosa significa dunque per un cantante presentare oggi un recital su disco? Significa sapere di essere fuori moda e che il suo racconto sarà suscettibile di ascolti frammentari e occasionali, ricomposizioni virtuali, fraintendimenti: una ricerca di stile, appunto, che si modella più per errori che per certezze, ma con la consapevolezza che l'ascolto incluso nell'avara

durata di 70 minuti sarà accolto in tutti i suoi aspetti soltanto a distanza di tempo, lontano dal suo concepimento e dalla sua realizzazione.

Si tratta di scegliere di quale antichità ci si vuole occupare e, come un archeologo, mostrare all'ascoltatore quali dettagli del racconto sono degni di rientrare a far parte dei propri *memorabilia*. Ma soprattutto significa immaginare e trasformare un mito, trovare in esso un racconto anacronistico, eppure sempre valido in tutte le età del mondo per l'inefficace umanità in esso racchiusa, più che per la sua divina idealità.

Credo che la figura di Giulio Cesare, come descritta dalla letteratura e dai libretti italiani del Settecento, si presti perfettamente allo scopo: guerriero nello spirito, ma tenero e talvolta labile nel cuore d'amante.

Sono stati i dettagli a guidarci nella scelta dei brani qui raccolti, seguendo la strada tracciata dall'istinto, piuttosto che dal tempo storico. Abbiamo tentato di delineare il nuovo carattere della vocalità controtenorile, che in questa registrazione abbraccia tessiture soprani e contralti sulla base delle esigenze drammaturgiche del ruolo. Prendiamo qui distanza da chi crede che una forma vocale consueta e classica sia stata definitivamente raggiunta da alcuni interpreti pionieri della scorsa generazione, e vogliamo piuttosto guardare ai futuri possibili di questo registro vocale, oggi più che mai richiesto nella compagine operistica e concertistica internazionale.

Ci auguriamo che le ricerche tecniche e musicali che personalmente mi hanno appassionato negli ultimi anni raggiungano l'ascoltatore come un suono inedito, tanto quanto buona parte delle musiche qui eseguite, un *bel canto* antichissimo e allo stesso tempo nuovo, perché inaudito, d'invenzione.

Trovano casa in questo racconto sonoro l'affascinante storia del cardinale Pietro Ottoboni e del suo teatrino romano con le musiche di Pollarolo oggi custodite a Washington, le vicende di alterna gloria del piacentino Giacomelli e quelle del cremoneese Bianchi (entrambi miei conterranei), il sogno barocco e luminosissimo della Napoli di Piccinni, autore dalle radici monteverdiane e proiettato verso esiti a dir poco ultra-mozartiani, e naturalmente l'eterno Händel, un ineludibile banco di prova.

Vengono pure scomodati leggendari interpreti del passato come Senesino, Carestini, Durastanti, Appiani, Salimbeni, Aprile, Pacchiarotti, studiati fino alla più sagace variazione dei loro abbellimenti (incluse alcune delle loro cadenze, trascritte da zelanti ascoltatori d'epoca), per strizzare l'occhio al loro più grande estimatore, Rossini.

Insomma, nulla si è trascurato in questo lavoro che vede la luce dopo tre anni straordinari di ricerca, resa possibile grazie anche alla vicinanza di eccellenti compagni di viaggio. Primo fra tutti ricordo Fernando Cordeiro Opa, per l'ambito vocale, Valentina Anzani per quello filologico e tutti i bravissimi musicisti de La Lira di Orfeo concertati dallo scrupoloso Luca Giardini, qui al loro debutto disco-

grafico. A loro il mio riconoscimento più sincero e appassionato. *Virtute ac Genio.*

Raffaele Pe



Photo © Paolo Guzzini

**1 Va tascito e nascosto**George Frideric Handel, *Giulio Cesare in Egitto*

Va tacito e nascosto,  
 quand'avidò è di preda,  
 l'astuto cacciator.

E chi è a mal far disposto,  
 non brama che si veda  
 l'inganno del suo cor.

The cunning hunter,  
 when he is hungry for game,  
 silently and stealthily goes.

And so the one who plots evil,  
 does not like to show  
 the malice that dwells in his heart.

**2 Saprò d'ogn'alma audace**Francesco Bianchi, *La morte di Cesare*

Saprò d'ogn'alma audace  
 domar l'orgoglio altero:  
 il dilatar l'Impero  
 serbato è al mio valor.

Ma lungi, in sì bel giorno,  
 ogni pensier molesto:  
 a respirare in questo  
 m'invita un dolce amor.

Felice appien son io  
 vicino a te, ben mio,  
 a te ch'adoro, e sei  
 luce degli occhi miei,  
 vita di questo cor.

I will know how to tame  
 anybody's haughty pride:  
 my valor will  
 expand the empire.

But, alas, on such a bright day  
 all thoughts are disturbing:  
 a sweet love invites  
 me to breathe.

I am fully happy  
 when I am next to you, my dear:  
 I adore you and you are  
 the life for my heart,  
 the light of my eyes.

**3 Il cor che sdegnato**Geminiano Giacomelli, *Cesare in Egitto*

Il cor che, sdegnato,  
 nel petto mi fremè,  
 perigli non teme,  
 spavento non ha.

Si vada al cimento:  
 ché sdegno e valore  
 al braccio ed al core  
 la forza mi dà.

My offended heart,  
 quivering in my breast,  
 fears no danger,  
 has no fear.

Off to battle:  
 disdain and courage  
 give strength  
 to my arm and my heart.

**4 Spargi omai di dolce oblio**Niccolò Piccinni, *Cesare in Egitto*

Spargi omai  
 di dolce oblio,  
 sonno amico,  
 i pensier miei,  
 tu che sei  
 calma e pace  
 d'ogni cor.

May sleep,  
 friend of oblivion,  
 scatter  
 my thoughts:  
 you are  
 calm and peace  
 for every heart.

**5 Sdegnoso turbine**Carlo Francesco Pollarolo, *Giulio Cesare in Egitto*

Sdegnoso turbine  
 già scocca il fulmine

A hateful cloud  
 now fires its thunder



per atterrarti.  
Parti! ah, parti!

Ma d'amor benigna stella  
sgombra l'orrida procella,  
scioglie il nembo e vuol salvarti.

to slay you.  
Go away! Ah, go away!

But Love's benign star  
casts away the storm,  
scatters the cloud and tries to save you.

*(a Cornelia)*  
Lombra del caro sposo  
errante non andrà,  
né intorno girerà  
invendicata.

*(to Cornelia)*  
The shadow of your dear husband  
will not wander around,  
he will not wander  
avenged.

## 6 Son nata a lagrimar

George Frideric Handel, *Giulio Cesare in Egitto*

Son nata/o a lagrimar/sospirar  
e il dolce mio conforto  
ah, sempre piangerò.

Se il fato ci tradi,  
sereno e lieto il di  
mai più sperar potrò.

I was born to weep/to sigh  
and I shall always mourn,  
ah, my sweet consolation.

If fate has betrayed us,  
I shall never be able to hope  
for a serene and happy day.

## 8 Bella tel dica amore

Geminiano Giacomelli, *Cesare in Egitto*

Bella, tel dica amore  
se l'idol mio tu sei:  
del cor gl'affetti miei  
tutti consacro a te.

Pria che d'amar ti lasci  
m'uccida il dio Cupido.  
Sarò costante e fido  
non dubitar di me.

Beautiful one, let Love tell you  
that you are my goddess:  
I devote to you  
all the feelings of my heart.

If I should ever leave you,  
may Cupid kill me.  
I shall be faithful:  
have no doubt.

## 7 Tergi le belle lagrime

Niccolò Piccinni, *Cesare in Egitto*

*(a Cornelia)*  
Tergi le belle lagrime,  
raffrena il tuo dolor.

*(ad Achilla)*  
Empio! potesti in Cesare  
creder sì fiero il cor,  
l'alma spietata?

*(to Cornelia)*  
Wipe your beautiful tears,  
restrain you pain.

*(to Achilles)*  
Ungodly man! Did you believe  
Caesar's heart was so proud?  
His soul so merciless?

## 9 Non temer! Non vo' lasciarti

Carlo Francesco Pollarolo, *Giulio Cesare in Egitto*

Non temer! Non vo' lasciarti  
malguardata in questo lido.

Guiderà la navicella  
il poter della mia stella,  
ch'avrà forza di salvarti  
dal furor del flutto infido.

Fear not! I will not  
leave you abandoned on this shore.

The power of my star  
will guide my little boat  
and will save you  
from the fury of a treacherous wave.

**10 Al lampo dell'armi**George Frideric Handel, *Giulio Cesare in Egitto*

Al lampo dell'armi  
quest'alma guerriera  
vendetta farà.

Non fia che disarmi  
la destra guerriera  
chi forza le dà.

My warrior soul  
will take revenge  
with gleaming weapons.

The lady who gives strength  
to this warrior's right hand  
will not disarm it.

**11 Rasserena i mesti rai**Francesco Bianchi, *La morte di Cesare*

(*a Calfurnia*)  
Rasserena i mesti rai,  
non temere, amata sposa.  
Più tranquilla ormai riposa:  
già la sorte è a mio favor.

(*ad Antonio*)  
Ah, voi date almen conforto  
del suo affanno al grave eccesso.  
(Parto... Resto... Obbligo me stesso  
nel lasciarla in tal martir.)

(*a Calfurnia*)  
T'assicura, ti consola:  
pochi istanti resti sola.

(*to Calfurnia*)  
Cheer up your sad eyes,  
fear not, beloved wife.  
Rest more quietly now:  
fate is on my side.

(*to Anthony*)  
Ah, you soothe the harsh burden  
of her worry.  
(I leave... I stay... I forget myself  
if I leave her in such pain.)

(*to Calfurnia*)  
Rest assured, be comforted:  
you will only be briefly alone.

Ritornar poi mi vedrai  
con più gloria e pien d'onor.

\*

(*ad Antonio*)  
Fido amico, deh,  
l'assisti.  
[...]  
Sì... (Io parto... Resto...)  
Amico... (E pur da lei  
mi divido con pena.)

You will then see me  
coming back full of glory and honor.

\*

(*to Anthony*)  
Trusted friend, please  
help her.  
[...]  
Indeed... (I leave... I stay...)  
My friend... (And yet  
I can barely leave her.)

**12 Scherza infida**George Frideric Handel, *Ariodante*

Scherza infida  
in grembo al drudo,  
io tradito a morte in braccio  
per tua colpa ora me n' vo.

Ma a spezzar l'indegno laccio,  
ombra mesta, o spirito ignudo,  
per tua pena io tornerò.

Enjoy yourself, unfaithful woman,  
in the arms of your lover:  
I shall now, betrayed by you,  
give myself up unto death's embrace.

But I shall return to break this shameful bond,  
as a sad and bereaved spirit  
to torment you.

*English translations: Andrea Friggi*

## Other recent Glossa releases

MICHEL-RICHARD DE LALANDE  
Grands Motets  
Les Pages & Les Chantres / Schneeбели  
GCD 924301

FRANCESCO BARTOLOMEO CONTI  
Missa Sancti Pauli  
Purcell Choir, Orfeo Orchestra / Vashegyi  
GCD 924004

JEAN-PHILIPPE RAMEAU  
Orchestral Suites  
Orchestra of the 18th Century / Brüggem  
GCD 921125. 4 CDS

THE LIBERATION OF THE GOTHIC  
Florid polyphony by Ashwell and Browne  
Grandelavoix / Schmelzer  
GCD P32115

JOHANNES BRAHMS  
Violin Sonatas  
Leila Schayegh, Jan Schultz  
GCD 924201

NICCOLÒ PAGANINI  
Sonatas for violin and guitar  
Fabio Biondi, Giangiacomo Pinardi  
GCD 923410

FRANÇOIS FRANCEUR  
Sonates à violon seul et basse continue  
Kentala, Pulakka, Meyerson  
GCD 921809. 2 CDS

BOETHIUS  
Songs of Consolation  
Sequentia  
GCD 922518

CROSS-DRESSING BACH  
Chamber rarities and alternative versions  
Enrico Gatti, Rinaldo Alessandrini  
GCD 921210

MARC-ANTOINE CHARPENTIER  
La Descente d'Orphée aux enfers  
Cyril Auvity. Ensemble Desmarest / Khalil  
GCD 923602



GLOSSA

*produced by* Carlos Céster in San Lorenzo de El Escorial, Spain  
*for* NOTE 1 MUSIC GMBH | Carl-Benz-Straße, 1 | 69115 Heidelberg | Germany

[info@note1-music.com](mailto:info@note1-music.com) | [note1-music.com](http://note1-music.com) | [glossamusic.com](http://glossamusic.com)

